

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE JAPONISME À MONTRÉAL À TRAVERS LES COLLECTIONS D'ART JAPONAIS DE
DONALD ALEXANDER SMITH ET DE WILLIAM CORNELIUS VAN HORNE :
CONQUÉRIR OU CLASSIFIER ? (1880-1910)

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
GUILLAUME LANDRY BÉLANGER

MARS 2026

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ce mémoire n'aurait pu prendre forme sans le concours attentif et la présence généreuse de plusieurs figures chères à mon parcours. Je souhaite tout d'abord exprimer à ma directrice de maîtrise, Edith-Anne Pageot, une gratitude profonde pour l'élan qu'elle a su insuffler à mon travail, pour la patience, la rigueur et la confiance qu'elle m'a accordées tout au long de cette entreprise complexe. J'exprime également toute ma reconnaissance à Raphaël, mon partenaire de vie, pour son soutien indéfectible, ses encouragements empreints de tendresse, sa présence inaltérable, et surtout sa capacité à apaiser mes nombreux doutes. À mes parents, Michèle et Claude, je dois la force tranquille et la chaleur d'un appui inconditionnel, qui ont accompagné chacune de mes étapes universitaires. J'aimerais également souligner l'appui essentiel de mes collègues et amis de la Fondation du Musée des beaux-arts de Montréal, en particulier Evelyne Tessier et Marianne Grenon-Chantal, et les en remercier très sincèrement. Enfin, j'adresse ma gratitude à mon ami Christophe Scott pour ses corrections, ses commentaires et sa relecture précieuse. Toutes ces personnes m'ont porté, bien davantage que je ne l'aurais cru, vers l'achèvement de cette recherche, et je leur en suis profondément redevable.

J'aimerais terminer ces remerciements en exprimant toute ma gratitude envers les employés de ces institutions, qui ont pris le temps de répondre, de vive voix ou par courriel, à mes nombreuses questions et m'ont fourni une aide infiniment précieuse : les Archives du Musée de la civilisation (MCQ), les Archives du Musée des beaux-arts de l'Ontario (AGO), les Archives du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), les Archives du Musée McCord Stewart, les Archives du Musée royal de l'Ontario (ROM), la Bibliothèque de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), la Bibliothèque de l'Université McGill, la Bibliothèque et Archives Canada (BAC), la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ), la Free Library of Philadelphia, la Harvard University Library, le Musée national de Kyoto (京都国立博物館, *Kyōto Kokuritsu Hakubutsukan*), le Musée national de Tokyo (東京国立博物館, *Tōkyō Kokuritsu Hakubutsukan*), la Phillips Library of the Peabody Essex Museum (PEM), ainsi que la University of British Columbia Library.

TABLE DES MATIÈRES

	Page
REMERCIEMENTS.....	i
LISTE DES FIGURES.....	iv
NOTES SUR LES CONVENTIONS RÉDACTIONNELLES.....	xxi
LÉGENDE DES ABRÉVIATIONS.....	xxii
RÉSUMÉ.....	xxiii
ABSTRACT.....	xxiv
要旨.....	xxv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 [CONTEXTE HISTORIQUE : CERNER LE JAPONISME]	13
1.1. Définir le mot « japonisme » : une archéologie conceptuelle.....	13
1.2. Une brève genèse du japonisme.....	17
1.2.1. Chinoiseries et proto-japonisme.....	17
1.2.2. L’ouverture diplomatique et commerciale forcée du Japon.....	24
1.2.3. Marché japonais de l’art : l’exode du patrimoine artistique à l’ère des réformes.....	30
1.2.4. Le japonisme comme renouveau stylistique en Europe.....	35
1.2.5. L’Exposition universelle de Philadelphie de 1876 et la <i>Japan Craze</i> nord-américaine..	44
CHAPITRE 2 [CONQUÉRIR : DONALD ALEXANDER SMITH ET LA COLLECTION JAPONAISE COMME MIROIR DE L’IMPÉRIALISME BRITANNIQUE].....	53
2.1. Montréal, capitale culturelle canadienne : le Mille carré doré de Montréal, ses collectionneurs japonais et leurs réseaux.....	56
2.2. La collection japonaise de Smith pensée comme allégorie matérielle de l’ <i>All-Red Route</i>	61
2.3. Une étude de cas : Smith et son temple bouddhiste japonais.....	68
CHAPITRE 3 [CLASSIFIER : WILLIAM CORNELIUS VAN HORNE ET LA COLLECTION EN TANT QU’EXTENSION DU JAPON].....	72
3.1. Van Horne et son réseau : Edward Sylvester Morse et Bunkio Matsuki.....	74

3.2. Un Japon contenu : le bureau de Van Horne comme espace savant.....	79
3.3. Les carnets de Van Horne au croisement de la science et de l'esthétique.....	83
CONCLUSION.....	91
ANNEXE A [FIGURES].....	97
ANNEXE B [REPÈRES CHRONOLOGIQUES].....	252
BIBLIOGRAPHIE.....	264

LISTE DES FIGURES

1. Arnoldus Montanus, *Magazin de la Compagnie dans l'Isle de Disma*, 1680, gravure sur papier, 35,5 cm x 23 cm, gravure tirée de Montanus, Arnoldus, *Ambassades mémorables de la compagnie des Indes Orientales des Provinces Unies, vers les empereurs du Japon*, Amsterdam, Jacob de Meurs, 1680, 480 pages.....p. 97
2. Anonyme, *Cuvette de barbier de style d'Imari*, époque Edo (1615-1868), 18e siècle, porcelaine à décor peint en bleu sous couverte et en émaux polychromes et dorure sous couverte, 6,8 cm x 29,9 cm, Musée des beaux-arts de Montréal (Montréal, Canada), 1943.Dp.35.....p. 98
3. Anonyme, préfecture de Saga, Four d'Arita, *Plat de style « kraak »*, époque Edo (1615-1868), fin du 17e siècle, porcelaine et décor peint en bleu sous couverte, 6,5 cm x 37,3 cm, Musée des beaux-arts de Montréal (Montréal, Canada), 1944.Ed.11.....p. 99
4. Anonyme, *Armoire laquée japonaise*, entre 1685-1699, bois de pin, bois de noyer, cuivre et laque japonaise, 157 cm x 111 cm x 62,5 cm, Rijksmuseum (Amsterdam, Pays-Bas), BK-16881.....p. 100
5. Anonyme, *Cabinet avec laque japonaise et peau de raie*, entre 1700-1705, bois de chêne, bois de noyer, bois de buis, bois d'amarante, bois d'olivier, laque japonaise, laiton, papier, 202,5 cm x 160 cm x 54 cm, Rijksmuseum (Amsterdam, Pays-Bas), BK-1979-21.....p. 101
6. Anonyme, *America Torai Okatame Ezu*, 1853, gravure sur bois et papier de riz, 60,5 cm x 40 cm, Brown University Library (Providence, États-Unis), J-1963.....p. 102
7. Anonyme, *American Gin Kurihama Jouriku Nozu* (亜墨利加人栗浜上陸之図, « Illustration du débarquement des Américains à Kurihama »), vers 1853, dessin, encre et papier de riz, 79 cm x 111,5 cm, Tokyo Metropolitan Library (Tokyo, Japon), 4300407321.....p. 103

8. Anonyme, *Feuille 15 du Ikoiku ochibakago* (異国落葉籠, « Panier de feuilles tombées d'un pays étranger »), vers 1853, gravure sur bois, encre et papier de riz, 18 cm x 16 cm, Kyoto University Library (Kyoto, Japon), KYOT-05708.....p. 104

9. Anonyme, *Ikoiku Funezu Kita Amerika* (異國船圖 北亜墨利加, « Illustration d'un navire étranger : Amérique du Nord »), vers 1853, gravure sur bois, encre et papier de riz, Tokyo Metropolitan Library (Tokyo, Japon), 4300345677.....p. 105

10. Wilhelm Heine, *Dinner given to the Japanese commissioners on board U.S.S.F. Powhatan*, 1856, lithographie, 15,1 cm x 22,5 cm, The New York Public Library (ville de New York, États-Unis), b17613361.....p. 106

11. Henry Firks, *San Francisco, 1849*, 1849, lithographie, 34,4 cm x 82,2 cm, Library of Congress (Washington D.C., États-Unis), LCCN 2003681725.....p. 107

12. Anonyme, *Victoria, île de Vancouver*, 1863, aquarelle sur papier, 15,3 cm x 22,9 cm, Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa, Canada), 2837806.....p. 108

13. Charles Gentile, *Rue principale de New Westminster*, vers 1865, halogénures d'argent sur verre, Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa, Canada), 3307738.....p. 109

14. Utagawa Sadahide, *Honchō Itchōme de shikki o kai motomeru gaikokujin-tachi* (本町一丁目で漆器を買い求める外国人たち, « Des étrangers faisant leurs achats de laques à Honchō Itchōme »), 1863, gravure sur bois, 24,4 cm x 17,5 cm, gravure tirée de Sadahide, Utagawa, *Yokohama kaikō kenbunshi* (横濱開港見聞誌, « Observations sur l'ouverture de Yokohama »), Tokyo, 1863, The Metropolitan Museum of Art (New-York, États-Unis), 2007.49.339a-c....p. 110

15. Jacques-Joseph James Tissot, *Jeunes femmes admirant des objets japonais*, 1869, huile sur toile, 70,5 cm x 50,2 cm, Cincinnati Art Museum (Cincinnati, États-Unis), 1984.217.....p. 111

16. Jacques-Joseph James Tissot, *Jeunes femmes admirant des objets japonais*, 1869, huile sur toile, 70,5 cm x 50,2 cm, collection privée.....p. 112

17. Jacques-Joseph James Tissot, *Jeunes femmes admirant des objets japonais*, 1869, huile sur toile, 61 cm x 48,25 cm, collection privée.....p. 113

18. J.B. Lippincott & Co., *Plan des terrains et des bâtiments de l'Exposition du Centenaire à Philadelphie*, 1876, lithographie, 43 cm x 60 cm, The New York Public Library (ville de New York, États-Unis), 57563578.....p. 114

19. Centennial Photographic Co., *Bâtiment principal, vue de la galerie nord*, 1876, épreuve à l'albumine argentique montée sur carton, 44 x 54 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c042446.....p. 115

20. Theodore Russell Davis, *Charpentiers japonais construisant leur atelier*, 1876, gravure sur papier, 28,5 cm x 21,5 cm, gravure tirée de « Scenes in the Centennial Grounds, Philadelphia. », *Harper's Weekly*, New York, 12 février 1876, pp. 182-183.....p. 116

21. Fernando Miranda, *Intérieur des quartiers temporaires des ouvriers japonais*, 1876, gravure sur papier, 20 cm x 15 cm, gravure tirée de *Frank Leslie's illustrated historical register of the Centennial Exposition*, New York, Frank Leslie Publisher, 1876, p. 41.....p. 117

22. Fernando Miranda, *Construction des bâtiments japonais sur les terrains du Centenaire dans le Fairmount Park*, 1876, gravure sur papier, 40 cm x 30 cm, gravure tirée de *Frank Leslie's illustrated historical register of the Centennial Exposition*, New York, Frank Leslie Publisher, 1876, p. 42.....p. 118

23. Fernando Miranda, *Ouvriers japonais posant les fondations du bâtiment japonais*, 1876, gravure sur papier, 40 cm x 30 cm, gravure tirée de *Frank Leslie's illustrated historical register of the Centennial Exposition*, New York, Frank Leslie Publisher, 1876, p. 64.....p. 119

24. Charles H. Vanderhoof, *Le Bazaar japonais*, 1876, gravure sur papier, 28,5 cm x 21.5 cm, gravure tirée de « Scenes in the Centennial Grounds, Philadelphia. », *Harper's Weekly*, New York, 12 février 1876, pp. 182-183.....p. 120

25. Centennial Photographic Co., *Habitation japonaise*, 1876, épreuve stéréoscopique montée sur carton, 11 x 18 cm, The New York Public Library (ville de New York, États-Unis), NYPG91-F381.....p. 121

26. Centennial Photographic Co., *Bazar japonais*, 1876, épreuve stéréoscopique montée sur carton, 11 x 18 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c060961.....p. 122
27. Centennial Photographic Co., *Exposition de Shippokuwaisha – Section japonaise*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 21 x 26 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c022247.....p. 123
28. Centennial Photographic Co., *Vase japonais*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 26 x 21 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c021042.....p. 124
29. Centennial Photographic Co., *Vases japonais – Section japonaise*, 1876, épreuve stéréoscopique montée sur carton, 11 x 18 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c062016.....p. 125
30. Centennial Photographic Co., *Vases de porcelaine – Section japonaise*, 1876, épreuve stéréoscopique montée sur carton, 11 x 18 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c062015.....p. 126
31. Centennial Photographic Co., *Jouets japonais – Bâtiment principal*, 1876, épreuve stéréoscopique montée sur carton, 11 x 18 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c062171.....p. 127
32. Centennial Photographic Co., *Miroirs et bronzes japonais*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 12 x 20 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c011119.....p. 128
33. Centennial Photographic Co., *Exposition de Shippokuwaisha – Section japonaise*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 21 x 26 cm, 1876, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c022174.....p. 129
34. Centennial Photographic Co., *Poterie japonaise*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 26 x 21 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c021889.....p. 130
35. Centennial Photographic Co., *Céramique de porcelaine – Cour japonaise*, 1876, épreuve stéréoscopique montée sur carton, 11 x 18 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c064030.....p. 131

36. Centennial Photographic Co., *Sélections de la section japonaise*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 12 x 20 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c011584.....p. 132
37. Centennial Photographic Co., *Sélections de la section japonaise*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 20 x 12 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c011581.....p. 133
38. Centennial Photographic Co., *Sélections de la section japonaise*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 12 x 20 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c011580.....p. 134
39. Centennial Photographic Co., *Articles de la section japonaise*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 21 x 26 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c020591.....p. 135
40. Centennial Photographic Co., *Sélections de la section japonaise*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 12 x 20 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c011583.....p. 136
41. Centennial Photographic Co., *Bronzes japonais*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 26 x 21 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c020850.....p. 137
42. Centennial Photographic Co., *Bronzes japonais*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 26 x 21 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c020849.....p. 138
43. Centennial Photographic Co., *Vase en bronze japonais*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 26 x 21 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c022165.....p. 139
44. Centennial Photographic Co., *Bronzes japonais*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 20 x 12 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c011579.....p. 140
45. Centennial Photographic Co., *Vase japonais*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 12 x 20 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c011042.....p. 141

46. Centennial Photographic Co., *Écrans et bronzes japonais*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 26 x 21 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c022186.....p. 142
47. Centennial Photographic Co., *Bronzes japonais - Oiseaux*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 26 x 21 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c022193.....p. 143
48. Centennial Photographic Co., *Laque japonais et meuble de bambou*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 21 x 26 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c022212.....p. 144
49. Centennial Photographic Co., *Objets sculptés japonais*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 20 x 12 cm, 1876, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c011594.....p. 145
50. Centennial Photographic Co., *Garde-robe sculptée japonais*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 20 x 12 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c011582.....p. 146
51. John N. Hyde, *Vente de céramiques aux enchères après la clôture de l'exposition*, 1876, gravure sur papier, 40 cm x 30 cm, gravure tirée de *Frank Leslie's illustrated historical register of the Centennial Exposition*, New York, Frank Leslie Publisher, 1876, p. 300.....p. 147
52. Anonyme, *Éventail souvenir : Exposition internationale du Centenaire à Philadelphie*, 1876, encre sur papier et bâtons de bois, 26 x 47 cm, Musée des beaux-arts de Boston (Boston, États-Unis), 1976.425.....p. 148
53. Centennial Photographic Co., *Département des minéraux - Section canadienne*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 21 x 26 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c022074.....p. 149
54. Centennial Photographic Co., *Exposition sur le bois canadien*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 12 x 20 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c010821.....p. 150

55. Centennial Photographic Co., *Exposition Thibault, Lanthier & Co. de Montréal - Bâtiment principal*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 26 x 21 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c020937.....p. 151
56. Centennial Photographic Co., *Exposition Robert Reid, sculpteur de Montréal - Bâtiment principal*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 12 x 20 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c010794.....p. 152
57. Centennial Photographic Co., *Exposition H. R. Ives de Montréal - Bâtiment principal*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 20 x 12 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c011186.....p. 153
58. Publicité tirée du *Le Franc-parleur*, Montréal, vol. 6, no. 49, 6 juin 1876, p. 3.....p. 154
59. Publicité tirée du *Morning Chronicle and Commercial and Shipping Gazette*, Québec, vol. 30, no. 11 298, 1er juin 1876, p. 4.....p. 155
60. Publicité tirée du *Morning Chronicle and Commercial and Shipping Gazette*, Québec, vol. 30, no. 11 200, 3 juin 1876, p. 2.....p. 156
61. William Notman & Son, *Résidence de Lord Strathcona, rue Dorchester, Montréal, QC, 1907*, 1907, halogénures d'argent sur verre, 20,2 x 25,3 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-4267.....p. 157
62. William Notman & Son, *Résidence de Lord Strathcona, rue Dorchester, Montréal, QC, 1907*, 1907, halogénures d'argent sur verre, 20,1 x 25,2 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-4265.....p. 158
63. William Notman & Son, *Sir Donald A. Smith, Lord Strathcona, Montréal, QC, 1908*, 1907, halogénures d'argent sur verre, 25,4 x 20,3 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), II-170354.....p. 159
64. William Notman & Son, *Intérieur avec des tableaux, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16058.....p. 160

65. William Notman & Son, *Foyer, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16059.....p. 161
66. William Notman & Son, *Intérieur avec des tableaux, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16060.....p. 162
67. William Notman & Son, *Intérieur avec des tableaux, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 25,4 x 20,3 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16061.....p. 163
68. William Notman & Son, *Intérieur avec des tableaux, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16062.....p. 164
69. William Notman & Son, *Intérieur avec des tableaux, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16063.....p. 165
70. William Notman & Son, *Intérieur avec des tableaux, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 25,4 x 20,3 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16064.....p. 166
71. William Notman & Son, *Intérieur avec des tableaux, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16065.....p. 167
72. William Notman & Son, *Intérieur avec des tableaux, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 25,4 x 20,3 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16066.....p. 168
73. William Notman & Son, *Intérieur avec des tableaux, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 25,4 x 20,3 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16067.....p. 169
74. William Notman & Son, *Lord Strathcona, peinture, copie réalisée en 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 25,4 x 20,3 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16068.....p. 170

75. William Notman & Son, *Intérieur avec des tableaux, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16069.....p. 171
76. William Notman & Son, *Intérieur avec des tableaux, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16070.....p. 172
77. William Notman & Son, *Intérieur avec des tableaux, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16071.....p. 173
78. William Notman & Son, *Intérieur avec des tableaux, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16072.....p. 174
79. William Notman & Son, *Intérieur avec des tableaux, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16073.....p. 175
80. William Notman, *S. A. R. le prince Arthur, brigade de carabiniers, Montréal, QC, 1869-1870*, 1869-1870, halogénures d'argent sur papier monté sur papier, 17,8 x 12,7 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), I-42760.1.....p. 176
81. Notman & Sandham, *Princesse Louise, Montréal, QC, 1879*, 1879, halogénures d'argent sur papier monté sur papier, 17,8 x 12,7 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), II-51085.1.....p. 177
82. Notman & Sandham, *Le groupe du prince Leopold, Montréal, QC, 1880*, 1880, halogénures d'argent sur papier monté sur papier, 17,8 x 12,7 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), II-572241.1.....p. 178
83. William Notman & Son, *S. A. R. le prince Arthur et Louise Margaret, le duc et la duchesse de Connaught et Strathearn, Montréal, QC, 1890*, 1890, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 12,7 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), II-92552.....p. 179

84. William Notman & Son, *Le duc et la duchesse de Cornwall et York, Montréal, QC, 1901*, 1901, halogénures d'argent sur papier monté sur papier, 20,3 x 15,2 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), II-138917.1.....p. 180
85. William Notman & Son, *Lady Minto, Montréal, QC, 1901*, 1901, halogénures d'argent sur verre, 25,4 x 20,3 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), II-139228.....p. 181
86. William Notman & Son, *Le groupe de S. A. R. le prince Arthur, « Ravenscrag », Montréal, 1906*, 1906, halogénures d'argent sur verre, 25,2 x 20,2 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-8768.....p. 182
87. William Notman & Son, *Campus de l'Université McGill, rue Sherbrooke, Montréal, QC, vers 1897*, vers 1897, halogénures d'argent sur verre, 20,2 x 25,3 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-3008.....p. 183
88. Anonyme, *Vitrines du rez-de-chaussée, Musée Redpath, Université McGill, Montréal, QC, vers 1885*, vers 1885, halogénures d'argent sur papier monté sur papier, 12 x 17,8 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), MP-0000.96.....p. 184
89. William Notman & Son, *St. James Club, Montréal, QC, vers 1884*, vers 1884, halogénures d'argent sur papier monté sur papier, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-1536.0.1.....p. 185
90. William Notman & Son, *Salon, St. James Club, Montréal, QC, 1894*, 1894, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), II-105671.....p. 186
91. William Notman & Son, *Bibliothèque, St. James Club, Montréal, QC, 1894*, 1894, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), II-105668.....p. 187
92. William Notman & Son, *Café, St. James Club, Montréal, QC, 1894*, 1894, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), II-105669.....p. 188
93. William Notman & Son, *Club Mount Royal, rue Sherbrooke, Montréal, QC, vers 1905*, vers 1905, halogénures d'argent sur verre, 20,5 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-3344.A.....p. 189

94. William Notman & Son, *Rassemblement du Montreal Hunt Club aux chenils, chemin de la Côte-Sainte-Catherine, Montréal, QC, 1898*, 1898, halogénures d'argent sur verre, 20,2 x 25,3 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-3216.....p. 190
95. Notman & Sandham, *Le Royal Montreal Golf Club, Montréal, QC, photographie composite, 1882*, 1882, halogénures d'argent sur verre, 20,5 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-18906.....p. 191
96. William Notman & Son, *La pièce « The Mikado », interprétée par le club Castanet, Montréal, QC, photographie composite, 1886*, 1886, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), II-83315.....p. 192
97. William R. Hope, *Oisiveté, vers 1890-1891*, encre et blanc opaque sur papier, 10 x 10,5 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), M966.176.4.2.....p. 193
98. Notman & Sandham, *Société des arts décoratifs, Montréal, QC, 1879*, 1879, halogénures d'argent sur papier monté sur papier, 10 x 8 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-1059.1.....p. 194
99. William Notman & Son, *Bâtiment de l'Art Association, square Phillips, Montréal, QC, vers 1890*, vers 1890, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-2543.A.....p. 195
100. William Notman & Son, *Salle d'exposition, Art Gallery, Montréal, QC, 1879*, 1879, halogénures d'argent sur papier monté sur papier, 15,9 x 23,7 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-1053.1.....p. 196
101. William Notman & Son, *Salle d'exposition, Art Gallery, Montréal, QC, 1879*, 1879, halogénures d'argent sur papier monté sur papier, 15,2 x 22,8 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-1054.1.....p. 197
102. William Notman & Son, *Nouvelle Art Gallery, rue Sherbrooke, Montréal, QC, 1913*, 1913, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-13046.....p. 198

103. William Notman & Son, *Salle d'exposition, nouvelle Art Gallery, Montréal, QC, 1913*, 1913, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-13043.....p. 199
104. John Charles Ready Colomb, *Imperial Federation, map of the world showing the extent of the British Empire in 1886*, lithographie, 60 x 80 cm, 1886, Boston Public Library, 05_01_000228.....p. 200
105. John George Bartholomew, *Chart of the World On Mercators Projection, Showing The Extent and Distribution of the British Empire*, lithographie, 28 x 37 cm, 1890, Cornell University Library, 1103.01.....p. 201
106. John George Bartholomew, *Commercial & Strategic Chart of the British Empire on Mercators Projection*, lithographie, 45 x 27 cm, 1892, Bibliothèque et Archives Canada, 4157304.....p. 202
107. Chemin de fer Canadien Pacifique, *Pamphlet promotionnel A tour round the world : England, Egypt, Ceylon, China, Japan, and Canada*, 1891, encre sur carton, University of British Columbia (Vancouver, Canada), CC_TX_224_004.....p. 203
108. Chemin de fer Canadien Pacifique, *Pamphlet promotionnel The already all-red route*, vers 1900, encre sur carton, University of British Columbia (Vancouver, Canada), CC-TX-224-8.....p. 204
109. Chemin de fer Canadien Pacifique, *Pamphlet promotionnel Canadian Pacific : Tours spéciaux*, 1913, encre sur carton, University of British Columbia (Vancouver, Canada), CC_TX_230_017_007.....p. 205
110. Chemin de fer Canadien Pacifique, *Pamphlet promotionnel The Canadian Pacific : the new highway to the Orient across the mountains, prairies and rivers of Canada*, 1889, encre sur carton, University of British Columbia (Vancouver, Canada), CC-TX-195-9.....p. 206
111. Chemin de fer Canadien Pacifique, *Affiche promotionnel The Empire's Greatest Railway*, vers 1910, encre sur papier, University of British Columbia (Vancouver, Canada), CC-TX-249-004.....p. 207
112. Chemin de fer Canadien Pacifique, *Pamphlet promotionnel The "far" East Brought Near*, 1913, encre sur carton, University of British Columbia (Vancouver, Canada), CC-TX-225_001_002.....p. 208

113. Chemin de fer Canadien Pacifique, *Pamphlet promotionnel "Quebec is a halting place between two hemispheres"*, 1911, encre sur carton, University of British Columbia (Vancouver, Canada), CC_TX_197_009_001.....p. 209
114. William Hind, *Donald Smith (Lord Strathcona) à North West River*, huile sur carton, 26 x 27,1 cm, 1860, Bibliothèque et Archives Canada, 2870648.....p. 210
115. Alexander Ross, *Donald A. Smith enfonçant le dernier crampon du Chemin de fer Canadien Pacifique*, épreuve en noir et blanc sur papier albuminé, 20 x 25,5 cm, 1885, Bibliothèque et Archives Canada, 3624692.....p. 211
116. Article « *The Empress Arrives* » tirée du *The Weekly Colonist*, Victoria (C.-B.), vol. 36, no. 50, 23 novembre 1894, p. 15.....p. 212
117. Article « *On Empress of Japan* » tirée du *The Herald*, Montréal, 9 juin 1897, p. 7.....p. 213
118. Article « *Oriental Liners* » tirée du *Victoria Times*, Victoria (C.-B.), vol. 34, no. 15, 27 mars 1903, p. 6.....p. 214
119. Article « *Shipping News* » tirée du *The Daily Witness*, Montréal, 10 décembre 1907, p. 8.....p. 215
120. Agrandissement de William Notman & Son, *Foyer, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16059.....p. 216
121. Anonyme, *Karitei Moizo*, sculpture sur bois de cyprès peint, 49,3 cm de hauteur, première partie du XIII^e siècle, Temple Nagara-san Onjo-ji d'Ôtsu, Japon.....p. 217
122. Anonyme, *Kishimojin*, sculpture sur bois peint, 57 cm de hauteur, XVI^e siècle, collection privée.....p. 218
123. Anonyme, *Kishimojin*, sculpture sur bois peint, 25 cm de hauteur, période d'Edo, collection privée.....p. 219

124. William Notman & Son, *Sir William Van Horne, Montréal, QC, 1886*, 1886, halogénures d'argent sur verre, 21,6 x 16,5 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), II-81628.....p. 220
125. Wallis & Shepherd, *Résidence de Van Horne, rue Sherbrooke, Montréal, QC, vers 1900*, vers 1900, halogénures d'argent sur verre, 6,3 x 8,9 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), MP-0000.27.38.....p. 221
126. Anonyme, *Edward S. Morse*, vers 1892, photographie, 31,25 x 24,75 cm, Peabody Essex Museum (Salem, Massachusetts, États-Unis), PHA 184, box 1, folder 1.....p. 222
127. Anonyme, *Bunkio Matsuki (le collectionneur) au Japon*, 1898, impression sur papier, dimensions inconnues, gravure tirée de *Descriptive catalogue of an important ceramic collection of Japanese and Chinese pottery, porcelain, bronzes, lacquers, brocade, prints, embroideries, kakemono, screens, ethnological and buddhist objects selected by Mr. Bunkio Matsuki of Kobe, Japan, and Boston*, Philadelphie, Davis and Harvey's Galleries, 1898, 76 pages.....p. 223
128. Anonyme, *Kakemono représentant la famille Van Horne avec le marchand Akusawa Susumu*, vers 1890, aquarelle et encre sur tissu de soie et papier, 128 x 87 cm, ministère du Tourisme, du Patrimoine et de la Culture du Nouveau-Brunswick (Fredericton, Canada).....p. 224
129. Akusama Susumu, *Lettre de S. Akusawa à Sir William Van Horne*, 5 décembre 1895, aquarelle et encre sur papier, dimensions inconnues, Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa, Canada), 4980302.....p. 225
130. Akusama Susumu, *Lettre de S. Akusawa à Sir William Van Horne*, 5 décembre 1895, aquarelle et encre sur papier, dimensions inconnues, Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa, Canada), 4980302.....p. 226
131. Anonyme, *Ninagawa Noritane*, avant 1880, photographie, dimensions inconnues, Peabody Essex Museum (Salem, Massachusetts, États-Unis), PHA 184, box 1, folder 2.....p. 227

132. Ninagawa Noritane, *Sans titre*, 1877, lithographie peinte à la main sur papier, 27 x 39 cm, lithographie tirée de Ninagawa, Noritane, *Kwan ko dzu setsu : Notice historique et descriptive sur les arts et industries japonais - Quatrième partie*, Tokyo, H. Ahrens, 1877, 27 pages, collection personnelle de l'auteur.....p. 228
133. Ninagawa Noritane, *Sans titre*, 1877, lithographie peinte à la main sur papier, 27 x 39 cm, lithographie tirée de Ninagawa, Noritane, *Kwan ko dzu setsu : Notice historique et descriptive sur les arts et industries japonais - Cinquième partie*, Tokyo, H. Ahrens, 1877, 29 pages, collection personnelle de l'auteur.....p. 229
134. Ninagawa Noritane, *Sans titre*, 1879, lithographie peinte à la main sur papier, 27 x 39 cm, lithographie tirée de Ninagawa, Noritane, *Kwan ko dzu setsu : Notice historique et descriptive sur les arts et industries japonais - Sixième partie*, Tokyo, H. Ahrens, 1879, 28 pages, collection personnelle de l'auteur.....p. 230
135. Almy, Bigelow & Washburn, *Publicité de Bunkio Matsuki pour le département japonais du grand magasin Almy*, 1891, encre sur papier, dimensions inconnues, Peabody Essex Museum (Salem, Massachusetts, États-Unis), Almy, Bigelow & Washburn Collection.....p. 231
136. Hasegawa Takejiro, *Brochure publicitaire pour la galerie de Bunkio Matsuki*, vers 1894, encre sur papier crépon et fils de soie, 19,1 x 15,7 cm, collection privée.....p. 232
137. Bunkio Matsuki, *Publicité de Bunkio Matsuki pour matériels d'artiste*, 1908, encre sur papier, dimensions inconnues, illustration tirée de Bunkio, Matsuki, *Catalogue of Japanese artists' materials*, Boston, Bunkio Matsuki, 1908, 40 pages.....p. 233
138. Anonyme, *Intérieur de la résidence de Van Horne (Bureau)*, vers 1900, halogénures d'argent sur verre, dimensions inconnues, Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa, Canada), 3613375.....p. 234
139. Anonyme, *Sac en taffetas de soie bleue issu de la collection Van Horne*, XIX^e siècle, soie, 13 cm x 14 cm, Musée des beaux-arts de Montréal (Montréal, Canada), 1985(1949).Dt.304.....p. 235

140. Anonyme, *Sac en sergé de soie bleue issu de la collection Van Horne*, XIX^e siècle, soie, 11 cm x 26 cm, Musée des beaux-arts de Montréal (Montréal, Canada), 1985(1949).Dt.326.....p. 236
141. William Cornelius Van Horne, *Carnet « D. B. » (Catalogue of Japanese Pottery: Collection of W. C. Van Horne)*, 1893-1897, techniques mixtes sur papier, Musée des beaux-arts de Montréal (Montréal, Canada), Fonds William Van Horne.....p. 237
142. William Cornelius Van Horne, *Carnet « D. B. » (Catalogue of Japanese Pottery: Collection of W. C. Van Horne)*, 1893-1897, techniques mixtes sur papier, Musée des beaux-arts de Montréal (Montréal, Canada), Fonds William Van Horne.....p. 238
143. William Cornelius Van Horne, *Carnet « D. B. » (Catalogue of Japanese Pottery: Collection of W. C. Van Horne)*, 1893-1897, techniques mixtes sur papier, Musée des beaux-arts de Montréal (Montréal, Canada), Fonds William Van Horne.....p. 239
144. William Cornelius Van Horne, *Carnet « A. B. » (Catalogue of Japanese Pottery: Collection of W. C. Van Horne)*, 1898-1899, techniques mixtes sur papier, Musée des beaux-arts de Montréal (Montréal, Canada), Fonds William Van Horne.....p. 240
145. William Cornelius Van Horne, *Carnet « A. B. » (Catalogue of Japanese Pottery: Collection of W. C. Van Horne)*, 1898-1899, techniques mixtes sur papier, Musée des beaux-arts de Montréal (Montréal, Canada), Fonds William Van Horne.....p. 241
146. William Cornelius Van Horne, *Russula brevipes, cueilli*, 1896, aquarelle sur papier, 25,3 cm x 17,9 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), M991.14.117.....p. 242
147. William Cornelius Van Horne, *Clavaria Purpures*, 1908, aquarelle sur papier, 17,7 cm x 25,3 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), M991.14.112.....p. 243
148. William Cornelius Van Horne, *Aminita Caesarea*, vers 1900, aquarelle et mine de plomb sur papier, 25,4 cm x 17,7 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), M991.14.116.....p. 244

149. William Cornelius Van Horne, *Cruche*, 1896, aquarelle sur papier, 27 cm x 22 cm, collection personnelle de Mme Sally Hannon.....p. 245
150. William Cornelius Van Horne, *Bouteille à saké*, 1896, aquarelle sur papier, 27 cm x 19,5 cm, collection personnelle de Mme Sally Hannon....p. 246
151. William Cornelius Van Horne, *Brûleur d'encens*, 1896, aquarelle sur papier, 22,5 cm x 18 cm, collection personnelle de Mme Sally Hannon....p. 247
152. William Van Horne, *Lettre adressée à Edward S. Morse*, 26 octobre 1899, encre sur papier, dimensions inconnues, Peabody Essex Museum (Salem, Massachusetts, États-Unis), E2, box 14, folder 7.....p. 248
153. William Van Horne, *Lettre adressée à Edward S. Morse*, 26 octobre 1899, encre sur papier, dimensions inconnues, Peabody Essex Museum (Salem, Massachusetts, États-Unis), E2, box 14, folder 7.....p. 249
154. William Cornelius Van Horne, *Catalogue « Akusawa »*, pages 133-134, vers 1900, techniques mixtes sur papier, Musée des beaux-arts de l'Ontario (AGO) (Toronto, Canada), Fonds William Van Horne à la Edward P. Taylor Library and Archives, LA.VHF.S3.8.....p. 250
155. William Cornelius Van Horne, *Catalogue « C. B. »*, pages 3-4, vers 1900, techniques mixtes sur papier, Musée des beaux-arts de l'Ontario (AGO) (Toronto, Canada), Fonds William Van Horne à la Edward P. Taylor Library and Archives, LA.VHF.S3.12.....p. 251

NOTES SUR LES CONVENTIONS RÉDACTIONNELLES

Dans ce mémoire, les prénoms et noms japonais sont présentés selon l'usage traditionnel au Japon, où le nom de famille précède le prénom (par exemple, Hokusai Katsushika). Cette convention respecte la structure japonaise et vise à préserver l'intégrité culturelle des noms cités. Lorsque des noms japonais apparaissent dans des sources occidentales, leur ordre d'origine a été rétabli pour assurer une uniformité dans l'ensemble du texte, sauf indication contraire dans les citations directes ou dans les références bibliographiques, où l'ordre peut refléter celui utilisé dans la source.

Par ailleurs, les termes japonais sont transcrits en *rōmaji*, système japonais de translittération en alphabet latin, suivis de leur graphie en caractères japonais entre parenthèses et accompagnés, le cas échéant, de leur traduction en français. Par exemple : *kurofune* (黒船, « navires noirs »). Cette méthode permet de maintenir une cohérence dans la présentation des termes tout en rendant leur sens accessible aux lecteurs francophones. Les graphies originales et les traductions visent à fournir une compréhension plus complète des concepts et expressions spécifiques au contexte japonais.

De plus, pour alléger le texte et éviter une surcharge inutile, les titres honorifiques, militaires ou aristocratiques tels que *Lord*, *Sir* ou *Lady* ne seront pas systématiquement mentionnés, sauf lorsqu'ils sont essentiels à la compréhension historique ou contextuelle.

Enfin, les noms d'institutions, d'entreprises ou d'organisations seront mentionnés intégralement lors de leur première apparition dans le texte. Par la suite, seules leurs formes abrégées seront utilisées. Par exemple : Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM). Une légende des abréviations est disponible sur la page suivante pour faciliter la consultation.

LÉGENDE DES ABRÉVIATIONS

AAM : Art Association of Montreal

AGO : Musée des beaux-arts de l'Ontario (de l'anglais : *Art Gallery of Ontario*)

CPR : Chemin de fer Canadien Pacifique (de l'anglais : *Canadian Pacific Railway*)

EIC : Compagnie britannique des Indes orientales (de l'anglais : *East India Company*)

GSM : Mille carré doré (de l'anglais : *Golden Square Mile*)

HBC : Compagnie de la Baie d'Hudson (de l'anglais : *Hudson's Bay Company*)

MBAM : Musée des beaux-arts de Montréal

ROM : Musée royal de l'Ontario (de l'anglais : *Royal Ontario Museum*)

VOC : Compagnie néerlandaise des Indes orientales (du néerlandais : *Vereenigde Oostindische Compagnie*)

RÉSUMÉ

Ce mémoire examine le japonisme, entendu comme phénomène esthétique et culturel, à Montréal entre 1880 et 1910, à travers l'analyse des collections japonaises de deux figures emblématiques de l'élite anglo-montréalaise : Donald Alexander Smith (1820-1914), homme d'affaires et représentant de l'Empire britannique au Canada, et William Cornelius Van Horne (1843-1915), président de la Canadian Pacific Railway (CPR). Le choix de ces deux collectionneurs permet de mettre en lumière la manière dont l'art japonais est mobilisé, dans le contexte particulier du Dominion canadien, pour servir des fonctions sociales, culturelles et politiques distinctes.

L'étude s'inscrit dans le cadre élargi des échanges artistiques transnationaux et des rapports de pouvoir impérialistes de la fin du XIX^e siècle. Elle prend pour point de départ l'ouverture forcée du Japon au commerce international en 1854 et l'exode artistique patrimonial qui s'ensuivit, lequel permit à de nombreux objets d'art japonais d'entrer sur le marché occidental. Ces circulations ne furent pas neutres : elles nourrirent en Occident un imaginaire ambivalent, oscillant entre fascination esthétique et volonté d'appropriation culturelle. Montréal, en tant que centre économique et culturel émergent du Dominion, offre un terrain privilégié pour observer comment ce double imaginaire se traduit dans les pratiques de collection et d'exposition.

L'analyse révèle l'existence de deux formes complémentaires mais contrastées du japonisme à Montréal. Chez Smith, l'art japonais est intégré dans une logique d'apparat et de pouvoir, inscrite dans l'idéologie impériale britannique et dans le projet de faire du Canada un relais de l'Empire à travers l'*All-Red Route*. Son manoir de la rue Dorchester, conçu comme un véritable palais-musée, illustre cette appropriation symbolique et politique. Chez William Cornelius Van Horne, au contraire, l'art japonais est investi comme champ de connaissance et de classification scientifique. Ses carnets de collection, ses efforts de taxonomie et son intérêt particulier pour les poteries japonaises témoignent d'un rapport érudit, où la valeur des objets repose moins sur leur capacité à représenter un empire que sur leur potentiel à enrichir un savoir esthétique et historique.

En croisant ces deux approches, ce mémoire propose de comprendre le japonisme montréalais comme un phénomène hybride, où prestige social, ambition impériale et curiosité savante se conjuguent pour consolider l'identité d'une élite coloniale en quête de reconnaissance culturelle. Il s'agit de la première recherche académique qui aborde de manière systématique et frontale le phénomène du japonisme à Montréal, et qui en dégage les logiques propres, distinctes de celles observées en Europe ou aux États-Unis. En inscrivant Montréal dans les grands circuits de circulation artistique et impériale du XIX^e siècle, ce travail ouvre également la voie à de futures recherches sur les manifestations du japonisme au Québec et au Canada, qu'il s'agisse d'en explorer la réception dans les milieux artistiques locaux, d'en analyser les prolongements dans la culture matérielle, ou d'en étudier les résonances dans d'autres foyers de collectionnement.

ABSTRACT

This thesis examines Japonisme, understood as an aesthetic and cultural phenomenon, in Montreal between 1880 and 1910, through the analysis of the Japanese collections of two emblematic figures of the Anglo-Montreal elite: Donald Alexander Smith (1820-1914), businessman and representative of the British Empire in Canada, and William Cornelius Van Horne (1843-1915), president of the Canadian Pacific Railway (CPR). The choice of these two collectors makes it possible to highlight the ways in which Japanese art was mobilized, within the particular context of the Canadian Dominion, to serve distinct social, cultural, and political functions.

The study is situated within the broader framework of transnational artistic exchanges and the imperialist power relations of the late nineteenth century. It takes as its point of departure the forced opening of Japan to international trade in 1854 and the ensuing exodus of cultural patrimony, which enabled numerous Japanese artworks to enter the Western market. These circulations were not neutral: they nurtured in the West an ambivalent imaginary, oscillating between aesthetic fascination and the desire for cultural appropriation. Montreal, as an emerging economic and cultural center of the Dominion, provides a privileged site to observe how this dual imaginary was translated into practices of collecting and display.

The analysis reveals the existence of two complementary yet contrasting forms of Japonisme in Montreal. For Smith, Japanese art was integrated into a logic of display and power, inscribed within the British imperial ideology and the project of making Canada a relay of the Empire through the *All-Red Route*. His Dorchester Street mansion, conceived as a veritable palace-museum, illustrates this symbolic and political appropriation. For William Cornelius Van Horne, by contrast, Japanese art was invested as a field of knowledge and scientific classification. His collection notebooks, his taxonomic efforts, and his particular interest in Japanese ceramics bear witness to an erudite approach in which the value of objects lay less in their capacity to represent an empire than in their potential to enrich aesthetic and historical knowledge.

By bringing these two approaches into dialogue, this thesis proposes to understand Japonisme in Montreal as a hybrid phenomenon, where social prestige, imperial ambition, and scholarly curiosity converge to consolidate the identity of a colonial elite in search of cultural recognition. This is the first academic study to systematically and directly address the phenomenon of Japonisme in Montreal and to identify its distinctive logics, separate from those observed in Europe or the United States. By situating Montreal within the great circuits of artistic and imperial circulation of the nineteenth century, this work also opens the way for future research into the manifestations of Japonisme in Quebec and Canada, whether by exploring its reception in local artistic circles, analyzing its extensions in material culture, or examining its resonances in other centers of collecting.

要旨

本論文は、美的かつ文化的な現象として理解されるジャポニズムを、1880年から1910年にかけてのモントリオールにおいて考察する。分析の対象は、アングロ・モントリオール・エリートを代表する二人の象徴的人物、すなわちカナダにおける大英帝国の代表であり実業家でもあったドナルド・アレクサンダー・スミス（1820-1914）と、カナディアン・パシフィック鉄道（Canadian Pacific Railways, CPR）の総裁を務めたウィリアム・コーネリアス・ヴァン・ホーン（1843-1915）の日本美術コレクションである。この二人の蒐集家を選ぶことで、カナダ自治領という特異な文脈の中で、日本美術がいかに動員され、異なる社会的・文化的・政治的機能に奉仕したかを浮かび上がらせることが可能となる。

本研究は、19世紀後半における越境的な芸術交流および帝国主義的権力関係という広範な枠組みに位置づけられる。その出発点は、1854年における日本の強制的な開国と、それに伴う文化財の流出である。この出来事は、多くの日本美術作品が西洋市場に流入する契機となった。こうした流通は中立的なものではなく、西洋において美的魅惑と文化的収奪欲望の間で揺れ動く両義的な想像力を育んだ。経済的かつ文化的中心地として台頭しつつあったモントリオールは、この二重の想像力が蒐集や展示の実践へと翻訳される様を観察するうえで特権的な場を提供する。

分析の結果、モントリオールにおいては相補的でありながら対照的な二つのジャポニズムの形態が存在することが明らかとなる。スミスにとって、日本美術は権力と顕示の論理の中に組み込まれており、それは大英帝国のイデオロギーおよびカナダを All-Red Route を介した帝国の中継地とする構想に刻印されていた。彼のドルチェスター通りの邸宅は、事実上の宮殿美術館として構想され、この象徴的かつ政治的な収奪を体現している。それとは対照的にヴァン・ホーンにとって、日本美術は知識と科学的分類の領域において投資される対象であった。彼の蒐集ノートや分類学的努力、そして日本陶磁器への特別な関心は、帝国を表象する力よりも、審美的・歴史的知を豊かにする潜在性に価値を見出す博識的アプローチを証言している。

これら二つのアプローチを対話させることにより、本論文は、モントリオールにおけるジャポニズムを、社会的威信・帝国的野心・学術的好奇心が交差し、文化的承認を求める植民地エリートのアイデンティティを強固にする複合的現象として理解することを提案する。本研究は、モントリオールにおけるジャポニズムの現象を体系的かつ直接的に扱い、その独自の論理をヨーロッパやアメリカ合衆国で観察されるものから切り離して明示した初めての学術的試みである。モントリオールを19世紀における芸術的および帝国的流通の大回路の中に位置づけることで、本研究はまた、ケベックやカナダにおけるジャポニズムの諸相を探る将来的な研究への道を開くものである。それは、地元の芸術

界における受容を解明すること、物質文化における広がり进行分析すること、あるいは蒐集の他の中心地における響きを検討することを通じて進められるだろう。

INTRODUCTION

Le 20 novembre 2019, le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) inaugure une exposition consacrée à la collection de l'un de ses plus importants mécènes historiques, William Cornelius Van Horne (1843-1915). Présentée initialement au Musée Gardiner de Toronto, du 18 octobre 2018 au 20 janvier 2019, l'exposition *Obsession : la collection de céramiques japonaises de Sir William Van Horne* est le fruit d'un commissariat conjoint assuré par les historiennes de l'art Akiko Takesue et Laura Vigo.¹ Dès l'entrée dans la salle d'exposition, le propos central est explicité au visiteur : il s'agit de reconstituer, pour la première fois, une partie substantielle de l'ensemble de céramiques japonaises réuni par Van Horne, aujourd'hui fragmenté entre les collections du MBAM et celles du Musée royal de l'Ontario (ROM). L'exposition rassemble environ 350 pièces, soit environ 29 % d'une collection qui comptait initialement plus de 1 200 artefacts selon les carnets d'inventaire. Aux côtés des objets d'art eux-mêmes, le parcours met en valeur les carnets manuscrits, les aquarelles et les documents d'archives du collectionneur, offrant un accès privilégié au matériel intellectuel qui ordonne son entreprise de collectionnement.

Loin de se limiter à une simple présentation d'œuvres d'art, l'exposition s'efforce de restituer au visiteur ce que les commissaires désignent comme la passion du collectionneur « pour les choses japonaises »², en recréant une atmosphère évocatrice de la demeure montréalaise privée de Van Horne. Cette orientation muséographique, à la fois immersive et réfléchie, cherche à faire revivre l'expérience sensorielle et cognitive que ces céramiques japonaises pouvaient produire dans le cadre domestique originel. Au-delà de cet ancrage, l'exposition *Obsession*, et le catalogue dirigé par Ron Graham qui l'accompagne, se donne pour ambition de constituer « une étude de cas exceptionnelle dans l'histoire du collectionnement à Montréal »³. L'exposition s'inscrit ainsi dans une perspective élargie, interrogeant les conditions historiques, économiques, sociales et

¹ Akiko Takesue est conservatrice adjointe à l'art et à la culture japonaise au Musée royal de l'Ontario (ROM), tandis que Laura Vigo occupe le poste de conservatrice de l'art asiatique au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM).

² Akiko Takesue, « La « vie sociale » de la collection de céramiques japonaises de Van Horne », dans Ron Graham (dir.), *Obsession - La collection de céramiques japonaises de sir William Van Horne*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2018, p. 83.

³ Kelvin Browne, « Avant-propos », dans Ron Graham (dir.), *Obsession - La collection de céramiques japonaises de sir William Van Horne*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2018, p. vii.

identitaires du Canada au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Elle propose une lecture critique du collectionnement comme pratique culturelle située, en insistant sur les structures socio-économiques qui président à la constitution de fortunes privées, notamment grâce au chemin de fer du Canadien Pacifique (CPR), infrastructure dont Van Horne est à la fois l'un des architectes et des principaux bénéficiaires. Dès lors, la collection elle-même devient révélatrice : non seulement de goûts esthétiques de l'époque, mais aussi de dynamiques de pouvoir, de circulations des théories et pratiques artistiques, et de constructions identitaires au sein du Dominion du Canada.

Ayant eu l'occasion de visiter cette exposition en janvier 2020, une question vient vite à mon esprit en parcourant celle-ci : pourquoi le terme « japonisme » est-il absent du discours institutionnel de l'exposition ? Aucun cartel n'évoque explicitement ce phénomène esthétique, et le catalogue d'exposition ne le mentionne qu'une seule fois dans son introduction, sans pour autant en proposer une définition ni en situer les contours historiographiques.⁴ Cette omission peut étonner d'autant plus que, durant la période la plus intense du collectionnement de Van Horne, soit entre les années 1880 et 1910, le japonisme, ou ce que l'on désignait plus couramment en Amérique du Nord anglophone sous le nom de *Japan Craze* (folie japonaise), connaît une effervescence notoire. Ce phénomène est particulièrement marquant dans les grands centres urbains de la côte atlantique, et Montréal, alors capitale économique et culturelle du Dominion, en constitue également l'un des foyers culturels les plus dynamiques.

Le choix de ne pas interroger les enjeux japonistes liés à la collection de Van Horne, ou à tout le moins de ne pas les expliciter dans le discours de l'exposition, peut en partie s'expliquer par l'adoption d'une lecture formaliste du japonisme, interprétation encore largement présente dans les institutions muséales et désormais en décalage avec les recherches académiques récentes. En effet, le japonisme y est principalement identifié comme un phénomène purement esthétique, lié à l'adoption formelle de motifs, de techniques et de compositions issus des arts japonais par les artistes occidentaux. Cette approche, développée notamment par des historiens de l'art tels que Klaus Berger ou Siegfried Wichmann, s'inscrit dans un paradigme positiviste fondé sur la filiation

⁴ Ron Graham, « Introduction », dans Ron Graham (dir.), *Obsession - La collection de céramiques japonaises de sir William Van Horne*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2018, p. 6.

formelle des formes, la traçabilité des influences, et la recherche des premières occurrences, selon une logique implicite du « qui a copié qui ». Si cette approche n'est pas dénuée de pertinence, elle demeure inefficace pour saisir la complexité du phénomène, notamment dans ses dimensions matérielles, marchandes et idéologiques. Dès les premières décennies du XXI^e siècle, la littérature académique tend à dépasser ce modèle pour réinscrire le japonisme dans le champ élargi des cultures visuelles. Le phénomène n'est plus seulement défini par sa circulation des formes artistiques japonaises, mais aussi par l'émergence de structures marchandes, de pratiques de collectionnement, ainsi que par des dynamiques de circulation matérielle, symbolique et institutionnelle.

L'absence du terme « japonisme » dans l'exposition *Obsession* du MBAM constitue ainsi un point de départ pertinent pour interroger les modalités de réception de ce phénomène à Montréal. Van Horne serait-il une simple « anomalie japoniste » dans l'histoire canadienne de l'art, un cas isolé à Montréal qui ne justifie pas, en tant que tel, l'examen du japonisme dans ce contexte ? Une analyse plus approfondie révèle que cette interprétation résiste difficilement à l'épreuve des faits. Les littératures académiques anglophone et francophone spécifiquement consacrées au japonisme à Montréal ou au Canada dans son ensemble demeurent rares, voire inexistantes. Toutefois, de nombreuses publications abordent, de manière directe ou indirecte, le collectionnement japonisant de plusieurs figures canadiennes des XIX^e et XX^e siècles, en particulier à Montréal. En croisant ces données, on constate qu'à l'instar de villes nord-américaines comme Boston, New-York ou Philadelphie, Montréal abrite un réseau japonisant structuré, à la fois local et international, composé de collectionneurs, d'intellectuels, d'artistes, de galeries d'art et de commerces spécialisés, concentré notamment dans le centre-ville et le quartier bourgeois du Mille carré doré (*Golden Square Mile* (GSM)).

À travers ce réseau montréalais, Donald Alexander Smith (1820-1914) et Van Horne constituent deux figures japonisantes tout à fait significatives.⁵ Collègues au sein du CPR, mais également voisins et amis proches, ils forment le noyau central de ce réseau montréalais. À eux deux, ils se démarquent en réunissant les plus importantes collections d'œuvres d'art japonaises en Amérique

⁵ Pour en savoir plus sur le parcours de vie de Smith et Van Horne, se référer aux repères chronologiques de l'Annexe B.

du Nord. Une part substantielle de ces corpus constitue aujourd'hui le fondement même des collections asiatiques du MBAM et du ROM, parmi les plus importantes encore à ce jour du continent. Toutefois, en analysant leur collection, on remarque rapidement que les deux hommes n'adhèrent pas à la même conception du japonisme. Chez Smith, l'objet d'art japonais s'inscrit dans une logique de tradition proprement britannique, qui consiste à mobiliser l'esthétique japonaise au service du prestige impérial et de la représentation sociale, en tant que marqueur d'appartenance à une élite transimpériale. Van Horne, au contraire, penche pour une approche issue du japonisme savant tel qu'il s'est développé à la même période sur la côte Est des États-Unis, plus introspective et analytique, centrée sur l'étude, la classification et la transmission des savoirs liés aux arts japonais. Cette divergence nous révèle deux formes de japonisme qui se côtoient à Montréal : l'une fondée sur l'ostentation et le pouvoir impérial britannique, l'autre sur la connaissance et la taxonomie scientifique. Cette dualité reflète d'ailleurs l'un des traits identitaires de Montréal à la fin du XIX^e siècle : celui d'une métropole en position liminaire entre l'Europe et les États-Unis.

Cette ambivalence du japonisme à Montréal constitue l'axe central de ce mémoire. Elle invite à interroger non seulement les modalités diverses d'appropriation de l'esthétique japonaise et de l'objet d'art japonais, mais également les fonctions symboliques que ceux-ci remplissent dans la construction d'une identité canadienne à la croisée du XIX^e et du XX^e siècle. Le mémoire s'articule donc en trois chapitres. Le premier chapitre vise à circonscrire la notion de japonisme dans ses dimensions théoriques et historiques, en mettant l'accent sur les réseaux transnationaux de production, de circulation et de réception qui structurent le phénomène au-delà du seul cadre européen, afin de mieux comprendre son évolution et de saisir les conditions de son implantation à Montréal. Le deuxième chapitre se concentre sur la figure de Smith, dont le collectionnement japonisant s'inscrit dans une stratégie de légitimation culturelle du Canada impérial. À travers une analyse de la demeure de Smith, un « manoir-musée » en plein cœur du GSM, cette section met en lumière la manière dont les objets d'art japonais collectionnés sont intégrés à une rhétorique visuelle de l'« *All-Red Route* », cette ligne symbolique et imaginaire censée relier les possessions britanniques à l'échelle planétaire sans jamais sortir de l'espace impérial, et la façon dont ces objets participent ainsi à une narration au service de l'idéologie impériale britannique. Le troisième chapitre propose une lecture contrastée de la collection de Van Horne, centrée sur les logiques

taxonomiques et la dimension épistémique de son rapport au Japon. Son bureau, saturé d'objets d'art japonais, d'ouvrages artistiques, de carnets manuscrits et de notes personnelles, se présente comme un véritable laboratoire cognitif où l'art japonais devient l'objet d'une observation méthodique, dans un esprit proche des sciences naturelles. L'analyse de ses collections met en évidence la coexistence parallèle de deux formes distinctes de japonisme à Montréal, l'une fondamentalement d'apparat et l'autre résolument savante.

Ces questions s'inscrivent dans une historiographie canadienne de l'art encore marginale, notamment alimentée par le travail de plusieurs historiennes de l'art locales. Alexandria Pierce a consacré sa thèse de doctorat à la collection artistique de Smith dans son ensemble, soulignant son insertion dans les réseaux impériaux britanniques et la fonction de son manoir comme un « musée domestique » servant à projeter l'image d'une élite coloniale cultivée. Akiko Takesue, dans sa thèse de doctorat sur la collection japonaise de Van Horne, analyse de manière minutieuse la composition de la collection, l'évolution de ses goûts et ses stratégies d'acquisition, en mettant l'accent sur la formation de la collection et la culture matérielle des céramiques japonaises. Laura Vigo, pour sa part, propose une réflexion muséologique centrée sur la restitution du geste collectionneur de Van Horne, tandis que Janet M. Brooke, dans son catalogue de l'exposition *Le goût de l'art : les collectionneurs montréalais, 1880-1920* au MBAM, situe Van Horne et Smith dans le contexte plus large de la bourgeoisie impériale canadienne sans toutefois détailler la dimension idéologique et symbolique du japonisme. Ces précieuses analyses constituent les fondations de l'étude du japonisme à Montréal et, plus largement, au Canada. Cependant, elles laissent en grande partie de côté une analyse comparée et critique de sa réception dans un Montréal industriel en pleine construction identitaire. Mon mémoire s'en distingue en articulant la fonction impériale et la fonction cognitive du japonisme à travers une lecture différenciée des collections japonaises de Smith et de Van Horne, afin de mieux comprendre la pluralité des usages sociaux et idéologiques des objets d'art japonais dans le contexte montréalais. À ce jour, il s'agit de la première étude universitaire à aborder de manière frontale la question du japonisme à Montréal et Canada dans la littérature académique.

Cadres théorique et méthodologique

Lorsque j’entreprends mes recherches pour ce mémoire, mon premier réflexe est d’aborder le japonisme à travers une lentille saïdienne, en l’inscrivant dans la logique postcoloniale d’une domination de l’Occident sur l’Orient telle que l’analyse Edward Saïd. Or, au fil de mes lectures, cette grille de lecture se révèle de plus en plus difficile à maintenir. D’une part, le champ des études postcoloniales appliquées au japonisme demeure traversé de divergences profondes et ne se cristallise pas autour d’un consensus théorique stable. D’autre part, la spécificité du cas japonais oblige à nuancer les catégories héritées de l’orientalisme classique, car les rapports de pouvoir, les représentations culturelles et les circulations artistiques ne se déploient pas selon les mêmes modalités que dans d’autres contextes coloniaux, notamment au Moyen-Orient. Des travaux récents, tels que ceux d’Elizabeth Emery (*Reframing Japonisme*, 2020), de Sophie Basch (*Le Japonisme, un art français*, 2022) ou encore d’Ayako Ono (*Whistler and Artistic Exchange Between Japan and the West*, 2023), renouvellent notre compréhension du phénomène en insistant sur sa pluralité et sur son caractère perpétuellement reconfiguré. Ces recherches montrent combien la nature du japonisme reste aujourd’hui un terrain de débats nourris en histoire de l’art.⁶

Je me suis d’abord tourné vers l’ouvrage fondateur *Orientalism* d’Edward W. Saïd, publié en 1978, qui constitue une matrice conceptuelle incontournable pour les études postcoloniales. Le théoricien palestino-américain y déconstruit les rapports asymétriques établis au XIX^e siècle entre l’Occident et l’Orient, en révélant les fondements impérialistes qui structurent ces relations. Son analyse de la littérature occidentale consacrée à l’Orient, en particulier celle produite en France et au Royaume-Uni, met en évidence la manière dont l’intérêt porté à l’altérité orientale s’inscrit dans une dynamique coloniale : l’Orient y est représenté comme une entité infériorisée, figée dans une temporalité immuable. Cette construction discursive repose sur une hiérarchisation raciale, économique et culturelle, assignant à l’Orient les traits d’un ensemble à la fois décadent et barbare, et légitimant ainsi son appropriation par les puissances occidentales. La notion d’immuabilité, centrale dans cette vision, présente l’Orient comme immobilisé dans un passé idéalisé et incapable de progrès hors de l’intervention civilisatrice de l’Occident. Cette dichotomie manichéenne entre

⁶ Daisuke Nishihara, « Saïd, l’orientalisme et le Japon », *Tumultes*, vol. 2, no. 35, 2010, p. 186.

Est et Ouest se révèle non seulement réductrice sur le plan épistémologique, mais aussi lourde de conséquences dans ses implications politiques et culturelles.⁷

Si Saïd concentre d'abord son analyse sur le Proche-Orient, principalement l'Égypte, le Liban et la Palestine, la portée de ses théories dépasse rapidement ce cadre géographique pour embrasser l'ensemble des Orientés situés au-delà de l'Europe.⁸ Leur richesse a favorisé une diffusion bien au-delà des études littéraires, trouvant un écho particulier dans les sciences humaines et sociales. En histoire de l'art, ces perspectives ont nourri l'émergence d'approches critiques qui incitent à interroger les fondements mêmes de la discipline. Elles mettent en lumière des biais structurels longtemps négligés, qu'ils soient racistes, sexistes, élitistes ou impérialistes, et ouvrent la voie à une relecture des récits canoniques en révélant les conditions de pouvoir qui façonnent l'écriture de l'histoire de l'art.⁹ Ce cadre me semblait, dans un premier temps, particulièrement pertinent pour articuler ma réflexion.

Le Japon, situé à l'extrémité orientale du continent asiatique, figure parmi ces Orientés façonnés par des rapports de domination économique et culturelle imposés par l'Occident. Bien que son histoire échappe à une colonisation occidentale pleine et entière, l'archipel subit néanmoins une intrusion : contraint d'ouvrir ses frontières sous la pression militaire des États-Unis, il accepte une série de traités commerciaux inégaux avec les puissances occidentales. Dans ce contexte géopolitique singulier, le japonisme peut-il être envisagé comme une déclinaison particulière de l'orientalisme ? Une lecture inspirée de Saïd invite à considérer que ce courant artistique et esthétique participe largement à la diffusion de représentations occidentales construites, souvent fantasmées, du Japon et de sa culture.¹⁰

Sous une lentille saïdienne, le japonisme, qui se déploie en Occident au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, renvoie avant tout à l'image d'une culture perçue comme foncièrement exotique,

⁷ *Ibid.*, p. 207.

⁸ Se référer au chapitre II pour les analyses des œuvres de Flaubert et de Nerval, en particulier les sections « Redrawn Frontiers, Redefined Issues, Secularized Religion » et « Pilgrims and Pilgrimages, British and French » dans Edward W. Saïd, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979, pp. 111-198.

⁹ Maureen Murphy, Zahia Rahmani, Todd Shepard, Elvan Zabunyan et Rémi Labrusse, « Arts, violences, identités : l'apport des études postcoloniales », *Perspective*, no. 1, 30 juin 2012, p. 57.

¹⁰ Marc Kober, « Pourquoi l'orientalisme d'Edward W. Saïd n'est-il pas un japonisme ? », *Sociétés & Représentations*, no. 37, printemps 2014, p. 97.

surgie de ce que l'on désigne alors comme « l'Orient par excellence ». ¹¹ Le Japon n'y est pas appréhendé dans la complexité de ses réalités sociales, culturelles et historiques, mais réduit à un espace imaginaire propice à l'évasion, sur lequel se projettent les fantasmes occidentaux de mystère et d'exotisme. Ainsi figée, l'altérité japonaise se trouve enfermée dans une représentation essentialisée et intemporelle, vidée de son historicité, de sa diversité et de son agentivité.

Ces réflexions m'ont conduit à m'intéresser au concept d'« esthéticentrisme » élaboré par le philosophe japonais Karatani Kōjin (柄谷行人). Inspiré par Saïd, Karatani définit ce concept comme la valorisation excessive de l'esthétique, érigée en critère ultime de jugement, où l'expérience visuelle tend à effacer les dimensions morales, scientifiques et politiques. ¹² Pour lui, le japonisme constitue un cas paradigmatique de cette instrumentalisation esthétique : le regard occidental y « consomme » le Japon comme une simple forme d'art, abstraite de son ancrage historique et sociopolitique. Le japonisme procède ainsi à une double réduction. D'une part, l'art japonais est absorbé dans un cadre de réception occidental qui en privilégie exclusivement les qualités formelles. D'autre part, il en neutralise les dimensions spirituelles, politiques et sociales, fragmentant et recontextualisant des éléments esthétiques réduits à de simples motifs décoratifs. Cette logique rejoint les critiques de Saïd sur l'orientalisme, puisqu'elle illustre la manière dont l'altérité est esthétisée et dépouillée de ses conditions de production. ¹³

Sans minimiser les dynamiques impérialistes inhérentes au japonisme et à son historiographie, ni les critiques pertinentes formulées par Karatani, mes recherches me conduisent à constater la difficulté d'inscrire le japonisme dans une grille binaire et rigide telle que celle proposée par Saïd. Comme le rappelle l'historien américain Richard H. Minear, plusieurs chercheurs soulignent que, compte tenu de la trajectoire singulière du Japon, à la fois victime et agent du colonialisme, les généralisations saïdiennes concernant les relations Orient-Occident atteignent leurs limites épistémologiques face à la complexité de l'archipel. ¹⁴ Contrairement à d'autres régions d'Asie, le Japon se distingue par une spécificité historico-politique qui rend problématique l'application

¹¹ Thierry Guthmann, « L'influence de la pensée Nihonjin-ron sur l'identité japonaise contemporaine : des prophéties qui se seraient réalisées d'elles-mêmes ? », *Ebisu – Études Japonaises*, no. 43, 2010, p. 5.

¹² Kōjin Karatani, « Uses of Aesthetics : After Orientalism », *Boundary 2*, vol. 25, no. 2, été 1998, p.147.

¹³ *Ibid.*, p.153.

¹⁴ Richard H. Minear, « Orientalism and the Study of Japan », *The Journal of Asian Studies*, vol. 39, no. 3, mai 1980, p. 514.

systematique du paradigme orientaliste.¹⁵ Cette position singulière constitue un enjeu méthodologique majeur pour l'étude du japonisme.

C'est l'essai *Un aller-retour pour Cipango* de Denise Brahimi qui me paraît souligner avec le plus de justesse cette particularité. Elle y développe une théorie que j'adopte comme cadre théorique pour ce mémoire : celle du troisième terme. Celui-ci désigne ce qui permet de dépasser la simple opposition entre l'Occident et le Japon. Les deux premiers termes correspondent à la confrontation de deux réalités distinctes : d'une part le regard occidental, avec ses attentes, ses projections et ses préjugés, et d'autre part le Japon, perçu comme altérité radicale, souvent réduit à des images paradoxales (tradition/modernité, sauvage/urbain, sensible/guerrier, etc.). Mais selon Brahimi, le japonisme se distingue des autres formes d'orientalisme par sa volonté de dépasser ce constat d'opposition. Il implique un travail actif de mise en relation qui cherche à produire une synthèse dynamique. Le troisième terme est donc un espace de négociation complexe où s'opère simultanément l'analyse de l'autre et l'analyse de soi.¹⁶

Toujours selon Brahimi, c'est dans cette perspective du troisième terme que réside l'originalité du japonisme : loin de se réduire à un inventaire d'images ou à une accumulation de contradictions insolubles, il se définit comme une tentative d'intégration des paradoxes, une recherche d'un modèle cohérent qui prend en compte à la fois la rationalité occidentale et la résistance propre du Japon.¹⁷ L'un des exemples privilégiés qu'elle mobilise est celui d'Émile Guimet, grand industriel français et fondateur du musée parisien d'arts asiatiques qui porte son nom. Au XIX^e siècle, Guimet introduit au Japon des procédés industriels modernes venus de France, convaincu que le progrès matériel occidental peut s'y implanter. Pourtant, dans le même temps, il déplore la disparition des usages traditionnels que lui et son compagnon, l'artiste Félix Régamey, admirent avec ferveur.¹⁸ Ce paradoxe illustre la dynamique du troisième terme : non pas une opposition

¹⁵ P. L. Pham, « On the Edge of the Orient : English Representations of Japan, circa 1895-1910 », *Japanese Studies*, vol. 19, no. 2, 1999, p. 164.

¹⁶ Denise Brahimi, *Un aller retour pour Cipango*, Paris, Éditions Noël Blandin, 1992, p. 37.

¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸ Sa série d'ouvrages *Promenades japonaises* (1878 et 1880) constitue à la fois une célébration des traditions japonaises et une critique implicite de la modernité occidentale que le Japon s'approprie alors avec enthousiasme : « Lorsque le Japon s'est ouvert aux idées européennes, les Japonais qui étaient à la tête du mouvement ont eu le tort, à mon avis, d'être trop humiliés d'une infériorité qui n'était qu'apparente. Certes ils n'avaient encore ni usines à vapeur, ni école polytechnique. Mais que d'excellentes choses ils avaient, auxquelles ils renoncent sans raison. » cité dans Émile Guimet, *Promenades japonaises : Tokio-Nikko*, Paris, G. Charpentier, 1880, p. 113.

figée entre modernité et tradition, mais une tentative d'intégration de la contradiction dans une vision plus complexe du Japon. Ce discours sur l'érosion des traditions japonaises se retrouve d'ailleurs dès les années 1890 au Canada, dans les campagnes promotionnelles du CPR, qui exhortent les voyageurs britanniques et canadiens à se hâter de découvrir un Japon encore intact : « À chaque année, le Japon s'europeanise et se transforme, et plus tôt le touriste se rendra, plus il trouvera japonaises ces îles enchanteresses. »¹⁹ Le troisième terme constitue ainsi la dynamique propre du japonisme, entendu comme effort de dialogue entre altérité et identité, produisant non pas une vérité définitive sur le Japon, mais un espace réflexif traversé de paradoxes et de ressemblances inattendues.²⁰

Là où Saïd et Karatani dénoncent la réduction du Japon à une esthétique figée ou à des stéréotypes orientalistes, Brahimî met au jour la complexité d'une admiration critique, révélatrice des tensions d'un Occident en quête de renouveau stylistique. Le concept de troisième terme propose une lecture du japonisme comme phénomène ambivalent, échappant aux logiques de domination ou de réduction esthétique. Brahimî définit le japonisme comme un ensemble de « formes non matérielles de cette relation » entre le Japon et l'Occident, englobant des dimensions intellectuelles, spirituelles et culturelles qui excèdent largement le seul cadre artistique.²¹ Cette approche transnationale élargie permet de comprendre comment le japonisme nourrit non seulement l'art, mais aussi la pensée moderne occidentale, tout en respectant et en valorisant les spécificités culturelles du Japon.

Cette démarche s'avère d'autant plus pertinente pour l'analyse du japonisme à Montréal que la situation montréalaise se distingue par des conditions d'émergence singulières. Inscrite dans une société occidentale périphérique, marquée par un contexte colonial interne et par une identité culturelle encore en construction, Montréal accueille le japonisme non pas comme une simple imitation des foyers européens et américains, mais comme un phénomène reflétant ses propres tensions entre tradition et modernité, au cœur du processus de formation de l'identité canadienne. En embrassant les contradictions et la complexité des échanges culturels, cette approche permet

¹⁹ « Each year is Europeanizing and changing Japan, and the sooner the tourist goes, the more Japanese will he find those enchanting islands. » cité dans *Westward to the Far East : A Guide to the Principal Cities in China and Japan*, Montréal, Canadian Pacific Railway Company, 1892, p. 6.

²⁰ Denise Brahimî, *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 10.

de concevoir le japonisme non plus seulement comme une fascination esthétique ou une instrumentalisation culturelle, mais comme un espace de dialogue porteur d'aspirations à un renouveau artistique et symbolique. Dans le cas de Smith et de Van Horne, le troisième terme éclaire la zone d'indécision où se logent leurs pratiques japonistes. Ni l'un ni l'autre n'a simplement annexé l'art japonais à son horizon culturel : ils ont plutôt inventé, chacun dans son foyer, une forme hybride où se conjuguent pouvoir, savoir et esthétique, formes ensuite diffusées à travers leurs réseaux et suscitant des émulations dans leurs cercles respectifs. Smith et Van Horne incarnent ainsi de manière exemplaire cet espace du troisième terme, où deux visions du japonisme, différentes mais complémentaires, se côtoient à Montréal.

Bien que ce mémoire ne porte pas prioritairement sur les questions de genre liées au japonisme, il importe, par ailleurs, de considérer les analyses proposées par l'historien de l'art américain Christopher Reed dans *Bachelor Japanists: Japanese Aesthetics and Western Masculinities*, en particulier dans le chapitre « Bachelor Brahmins » consacré au japonisme bostonien du XIX^e siècle. Reed y décrit un phénomène essentiellement masculin, structuré par des cercles de sociabilité fermés où la collection et l'étude des objets d'art japonais deviennent des marqueurs d'appartenance à une élite cultivée. Les Brahmins projettent sur le Japon l'image d'une civilisation aristocratique et masculine, en contraste avec le japonisme européen, davantage associé à des représentations de courtisanes, de geishas et de plaisirs populaires.²² Cette lecture est renforcée par le rôle central de figures comme William Sturgis Bigelow, Ernest Fenollosa ou Edward Sylvester Morse, qui valorisent des réseaux exclusivement masculins, qu'il s'agisse de la pratique du bouddhisme, des cercles du thé ou des clubs privés de Boston.²³ Smith et Van Horne, qui entretiennent des liens directs avec ces japonistes de Boston, ne peuvent toutefois être entièrement compris à travers cette seule grille. Si une certaine homosociabilité se manifeste dans leur milieu, leurs pratiques de collection ne s'y réduisent pas. Chez Smith, l'art japonais se détache des logiques de club pour s'inscrire dans une scénographie impériale : sa collection, exposée dans une maison-musée, se déploie comme allégorie de l'Empire britannique. Chez Van Horne, la collection relève moins du partage social que d'une pratique solitaire de la classification : elle prend sens dans le retrait du bureau, dans le travail patient de notation, d'ordonnancement et de comparaison,

²² Christopher Reed, *Bachelor Japanists: Japanese Aesthetics & Western Masculinities*, New-York, Columbia University Press, 2017, p. 126.

²³ *Ibid.*, p. 139.

plutôt que dans la communion d'un groupe. L'approche de Reed demeure néanmoins une lentille pertinente, dans la mesure où elle met en lumière certains aspects homosociables présents dans les pratiques de collectionnement des résidents du GSM.

Enfin sur le plan méthodologique, ce mémoire repose sur une analyse croisée d'un vaste ensemble de sources primaires et secondaires. Il s'appuie d'abord sur l'examen formel des collections japonaises de Smith et de Van Horne, aujourd'hui partiellement conservées au MBAM et au ROM. L'étude des carnets de collection, consultés dans leur version originale au ROM et au MBAM pour ce qui concerne Van Horne, ainsi que des documents photographiques issus du fonds Notman du Musée McCord Stewart, permet de reconstituer la logique matérielle et spatiale des intérieurs de ces deux collectionneurs. À ces sources visuelles et matérielles s'ajoute l'analyse de nombreux comptes rendus publiés dans la presse montréalaise, tant francophone qu'anglophone, entre 1880 et 1920, qui renseignent sur la réception publique et critique de ces collections. Ces publications proviennent en grande partie des fonds numériques de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) et du Réseau canadien de documentation pour la recherche (RCDR).

Ce corpus est également complété par un ensemble d'archives primaires comprenant notamment des documents issus des fonds du Canadian Pacific Railway conservés dans la collection Chung de la University of British Columbia Library, des archives manuscrites et photographiques du Peabody Essex Museum, ainsi que des archives photographiques de la Free Library of Philadelphia. L'ensemble de ces sources permet de dégager une vision globale des logiques de circulation, de diffusion et de mise en scène des objets d'art japonais dans le contexte montréalais. Dans le cadre de cette recherche, une tentative de prise de contact avec les descendants de la famille Smith, aujourd'hui établis au Royaume-Uni, est demeurée infructueuse. Cette enquête matérielle s'articule à une analyse des discours, fondée sur un corpus de textes comprenant articles de presse, catalogues d'exposition, monographies, pamphlets, discours, rapports institutionnels et récits de voyageurs, qui participent activement à la construction d'un imaginaire japonisant propre à Montréal.

CHAPITRE 1

CONTEXTE HISTORIQUE : CERNER LE JAPONISME

1.1. Définir le mot « japonisme » : une archéologie conceptuelle

Comme mentionné dans l'introduction ci-haut, le japonisme apparaît comme un phénomène culturel dont la complexité sémantique défie les tentatives de définition stable et univoque. Concept foncièrement polysémique, il n'a cessé de se transformer selon les contextes historiques, géopolitiques et disciplinaires au sein desquels il a été mobilisé et interprété. Tandis que la plupart des dictionnaires s'en tiennent à le décrire sommairement comme un « attrait pour la culture japonaise » ou comme « l'influence esthétique du Japon sur les arts occidentaux »²⁴, à l'instar du *Grove Dictionary of Art* de l'université d'Oxford qui le résume à une « variété d'emprunts européens à l'art japonais »²⁵, ces définitions peinent à rendre compte de la réelle multiplicité de formes, de sens et d'usages qu'il recouvre. De ce fait, les historiens contemporains de l'art tendent désormais à le concevoir non plus comme un simple emprunt stylistique, mais comme un phénomène esthétique et artistique complexe, transnational, traversé de tensions, de paradoxes et de glissements, et surtout variable selon les époques, les publics et les acteurs qui l'ont mis en œuvre.

Le terme lui-même s'inscrit dans une généalogie significative. Inventé par le critique d'art Philippe Burty en 1872, au fil d'une série d'articles publiés dans *La Renaissance littéraire et artistique*, le néologisme « japonisme » fut d'abord conçu dans une perspective érudite, visant à distinguer l'intérêt éclairé pour les arts japonais du simple engouement décoratif que recouvrait alors le terme de « japonaiserie ».²⁶ Cette distinction engageait déjà une problématique essentielle : celle des tensions qui sous-tendent le phénomène tout entier, opposant appropriation et admiration, savoir

²⁴ Larousse, « Japonisme », dans le Dictionnaire Larousse, [en ligne] : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/japonisme/44722>

²⁵ Phylis Floyd, « Japonisme », dans le *Grove Dictionary of Art – Volume 17*, New York, Grove Press, 1996, p. 440.

²⁶ Sophie Basch, *Philippe Burty contre Castagnary. Philologie du japonisme, « ce caprice de dilettante blasé »*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2021, p. 12.

et imagination, analyse et fantasme. En cela, le terme portait en germe l'ambivalence même lié au japonisme, partagé entre l'exercice d'un regard savant et d'une utilisation fantasmée.²⁷

La complexité du japonisme réside précisément dans sa nature dialectique, soit celle du troisième terme. Comme l'a noté Edmond de Goncourt, figure centrale du japonisme en France, il constitue « une révolution de l'optique des peuples occidentaux ».²⁸ Cette formule, inscrite dans son *Journal* en 1884, dépasse la seule question des influences stylistiques pour désigner ce qui s'apparente à une véritable reconfiguration du regard, affectant en profondeur les arts visuels européens. Le japonisme participe ainsi de ce que l'on pourrait appeler, selon le philosophe français Michel Foucault, une *épistémè*²⁹ de la modernité : non pas un simple style, ni même une mode passagère, mais un agencement de savoir et de pouvoir altérant de façon durable les conditions mêmes de la visibilité et de la représentation dans l'Occident industrialisé.

Cette dimension épistémique se déploie différemment selon les contextes culturels. Dans l'Europe continentale du XIX^e siècle, et plus particulièrement en France où le terme émerge et s'impose, le japonisme se constitue d'abord comme une forme de résistance esthétique et intellectuelle aux conventions académiques en arts. Collectionneurs, critiques d'art et artistes y découvrent un langage formel apte à remettre en cause l'hégémonie du réalisme mimétique ainsi que la hiérarchie traditionnelle des genres artistiques. Le japonisme agit dès lors comme un contre-discours, valorisant l'asymétrie, le fragmentaire, l'ornemental et l'instantané ; toutes qualités délibérément reléguées aux marges par l'esthétique académique dominante dans la France du Second Empire.³⁰

Le monde anglo-saxon élabore, pour sa part, une conception sensiblement distincte du phénomène. En Grande-Bretagne, où le japonisme se noue aux préoccupations du mouvement *Arts & Crafts*, il devient le vecteur d'une critique de l'industrialisation standardisée, exaltant l'intégrité artisanale

²⁷ Michel Melot, « Questions au japonisme », dans *Japonisme in Art – An International Symposium*, Tokyo, Committee for the Year 2001 Editions, 1980, p. 239.

²⁸ Edmond de Goncourt, *Journal des Goncourt - Mémoires de la vie littéraire : tome sixième 1878-1884*, Paris, G. Charpentier & E. Fasquelle, 1892, p. 308.

²⁹ Selon Michel Foucault, l'*épistémè* est la structure inconsciente qui définit les conditions de possibilité du savoir dans une période historique donnée. C'est un système profond qui configure les modes de perception et de pensée, déterminant ce qui peut être connu et pensé à un moment spécifique. Foucault le conçoit comme un ensemble de règles implicites qui organisent les savoirs sans que les acteurs en aient conscience. Chaque *épistémè* représente une configuration unique, marquée par des ruptures discontinues plutôt que par une progression linéaire. Voir Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 13.

³⁰ Jean-Claude Yon, *Histoire culturelle de la France du XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 141.

et l'unité organique de la forme et de la fonction.³¹ En Amérique du Nord, notamment dans les grands centres urbains de la côte Est, le japonisme prend les traits d'un modernisme épuré, valorisant la simplicité fonctionnelle et l'harmonie avec la nature, au point d'y devenir l'un des signes esthétiques privilégiés de la modernité architecturale et décorative.³²

Il importe également de rappeler que le japonisme ne saurait être envisagé comme une représentation fidèle des concepts et des principes de l'art japonais, pas plus qu'il ne restitue la complexité socioculturelle du Japon de manière adéquate. Il demeure, en son essence, une construction tout à fait occidentale : un prisme par lequel les sociétés d'Europe et d'Amérique du Nord de la seconde moitié du XIX^e siècle projettent leurs propres préoccupations esthétiques, leurs désirs, leurs inquiétudes et leurs aspirations. Comme l'a relevé le critique d'art français Gaëtan Picon : « À dater de Manet, la peinture occidentale s'est souvent mise à l'écoute de l'art d'Extrême-Orient, mais elle ne l'entend guère qu'à travers sa propre voix. On peut même dire qu'il lui est arrivé d'en être plus proche, quand elle n'en avait pas souci. »³³ Cette observation met en lumière la dimension fondamentalement fantasmée du japonisme, dans lequel l'altérité culturelle japonaise se trouve sans cesse réfractée et recomposée par les sensibilités et les attentes occidentales.

Un paradoxe historique réside dans le fait que le japonisme, en tant que concept artistique, demeure longtemps méconnu au Japon lui-même. Ce n'est en effet qu'au tournant des années 1990 que les historiens de l'art japonais commencent à l'aborder de manière systématique, sous l'impulsion, notamment, des travaux pionniers des historiens japonais de l'art Yoshida Mitsukuni (吉田光邦) et de Watanabe Toshio (渡辺俊夫), qui sont parmi les premiers au Japon à questionner les enjeux idéologiques, esthétiques et historiographiques que recouvre ce terme. Ce n'est qu'au milieu de la même décennie que le mot *japonisumu* (ジャポニスム) fait véritablement son entrée dans le lexique courant japonais, souvent encore limité aux cercles spécialisés.³⁴ Cette réception différée

³¹ Elizabeth Kramer, « Re-evaluating the Japan mania in Victorian Britain: the agency of Japanese and Anglo-Japanese wares », dans *Networks of Design: Proceedings of the 2008 Annual International Conference of the Design History Society*, Boca Raton, Universal Publishers, 2009, p. 170.

³² Ellen E. Roberts, « Japonism and the American Aesthetic Interior, 1867-1892: Case Studies by James McNeill Whistler, Louis Comfort Tiffany, Stanford White, and Frank Lloyd Wright », Thèse de doctorat, Boston, Boston University, 2010, p. 255.

³³ Gaëtan Picon, *Admirable tremblement du temps*, Genève, Albert Skira, 1970, p. 83.

³⁴ Akiko Fukai et Catherine Join-Diéterde (dir.), *Japonisme et Mode* (catalogue d'exposition), Paris, Palais Galliera, 1996, p. 22.

du concept, presque un siècle et demi après son apparition en France, témoigne de façon exemplaire de son caractère externe : le japonisme a été d'abord conçu, formulé et théorisé à partir de cadres de pensée occidentaux avant d'être réapproprié par la culture japonaise contemporaine. Cette dynamique révèle non seulement l'asymétrie du phénomène, mais aussi la manière dont le Japon moderne a dû, à son tour, historiciser un regard porté sur lui depuis l'Occident.

Au Canada, et plus particulièrement à Montréal, les archives photographiques, manuscrites et imprimées de la seconde moitié du XIX^e siècle témoignent de l'attrait persistant qu'exerçait l'esthétique japonaise sur la bourgeoisie locale. Pourtant, une question fondamentale demeure largement inexplorée encore aujourd'hui : de quelle manière le japonisme, depuis ses premiers balbutiements en Europe au XVIII^e siècle jusqu'à son apogée dans la seconde moitié du XIX^e siècle, a-t-il trouvé à se matérialiser dans la réalité montréalaise ? C'est à cette interrogation que la section qui suit entreprend de répondre. En retraçant une brève genèse du japonisme, il s'agit d'éclairer les modalités de réception, les stratégies transnationales d'appropriation, les logiques marchandes et les pratiques de collection qui ont façonné la circulation des objets d'art japonais en Occident, et plus particulièrement en Amérique du Nord. Ces circulations ne concernent pas seulement les objets d'art eux-mêmes, mais aussi les théories, les discours et les imaginaires qui les accompagnaient et en orientaient la signification. Cette genèse s'avère une étape indispensable pour comprendre non seulement comment le japonisme s'actualise dans le contexte particulier de Montréal, mais aussi comment il a façonné les collections japonistes de Smith et Van Horne.

1.2. Une brève genèse du japonisme

1.2.1. Chinoiseries et proto-japonisme

Pour appréhender l'émergence du japonisme en Occident au XIX^e siècle, il importe d'en examiner les racines historiques à travers le prisme du proto-japonisme, modalité singulière au sein du phénomène plus vaste des chinoiseries. Ce concept désigne les processus par lesquels les objets d'art japonais ont, de manière progressive et diffuse, pénétré et modifié les sensibilités esthétiques occidentales, bien avant que le japonisme ne soit reconnu comme un courant artistique structuré. Le proto-japonisme renvoie ainsi non seulement à la phase initiale d'introduction des formes, techniques et motifs japonais en Europe, entre les XVI^e et XVIII^e siècles, mais également à l'élaboration précoce d'une image du Japon, construite par l'imaginaire collectif européen et nourrie d'une connaissance fragmentaire de l'archipel.

L'expansion coloniale de l'Europe occidentale, nourrie par des ambitions à la fois mercantiles et évangélisatrices, voit les Portugais inaugurer les premiers échanges directs avec l'Extrême-Orient. En 1498, sous l'égide de la couronne portugaise, l'explorateur Vasco de Gama franchit le cap de Bonne-Espérance, ouvrant ainsi une voie maritime stratégique vers les océans Indien et Pacifique. Cette percée, bientôt consolidée par la prise portugaise successive des centres névralgiques d'Ormuz (1509), de Goa (1510) et de Malacca (1511), met fin au monopole commercial des routes terrestres vers l'Asie jusque-là détenu par les puissances marchandes arabes, ottomanes et vénitiennes. Cette reconfiguration géopolitique bouleverse en profondeur les équilibres économiques du monde et restructure durablement les flux de richesses entre Orient et Occident.³⁵ En s'imposant comme intermédiaires privilégiés du commerce asiatique, les Portugais instaurent les conditions matérielles nécessaires à l'afflux, vers l'Europe occidentale, de marchandises inédites et de savoirs nouveaux.

Entre 1500 et 1550, le Portugal, attiré par la rentabilité du commerce asiatique, notamment celui des épices et des esclaves, concentre ses efforts expansionnistes dans l'océan Indien.³⁶ Ses

³⁵ François Gipouloux, *La Méditerranée asiatique*, Paris, CNRS Éditions, 2009, p. 138.

³⁶ Richard B. Allen, « Satisfying the “Want for Labouring People”: European Slave Trading in the Indian Ocean, 1500-1850 » dans *Journal of World History*, No. 1, Vol. 21, mars 2010, p. 54.

marchands, bénéficiant d'un quasi-monopole sur les échanges, étendent progressivement leur réseau depuis les côtes de l'Inde jusqu'à l'archipel japonais, atteint pour la première fois par une puissance occidentale en 1543, lorsque des navigateurs portugais déviés de leur itinéraire par une tempête accostent sur l'île de Tanega-shima, au sud du Kyūshū.³⁷ Lisbonne, métamorphosée en métropole cosmopolite et en carrefour intellectuel et commercial, devient dès lors un point de convergence pour les marchands, explorateurs et érudits venus de divers horizons. Toutefois, cette prospérité s'accompagne de tensions géopolitiques croissantes, attisées par les ambitions rivales d'autres puissances européennes. S'inspirant du modèle portugais, l'Espagne établit dès les années 1560 ses propres routes maritimes, reliant la Nouvelle-Espagne, soit le territoire de l'actuel Mexique, aux Philippines. Les espaces maritimes d'Asie deviennent alors, pour plus d'un siècle, un domaine strictement contrôlé, une *mare clausum* ibérique, selon la formule de l'historien français Pierre Chaunu, illustrant la volonté d'exclure systématiquement toute autre concurrence européenne.³⁸

Les nouvelles routes commerciales vers l'Asie introduisent sur les marchés occidentaux une profusion d'objets jusque-là inconnus, parmi lesquels les céramiques chinoises et japonaises occupent une place de choix. Les centres portuaires de Lisbonne et de Séville, devenus les principaux points d'entrée de ce commerce, voient affluer des objets d'art orientaux porteurs d'une altérité esthétique qui captive les élites aristocratiques européennes.³⁹ Ces artefacts nourrissent un imaginaire collectif avide de curiosités exotiques et de récits de contrées lointaines. Des ouvrages tels que la *Relación de la entrada de la religión cristiana en Japón* (1583) d'Alessandro Valignano, missionnaire jésuite italien, qui offre un aperçu détaillé de la société japonaise pendant la période troublée du Sengoku, ou encore la *Peregrinação* (1614) de Fernão Mendes Pinto, aventurier portugais relatant de façon semi-romancée ses observations en Asie, contribuent à renforcer cette fascination occidentale pour l'Orient.⁴⁰ Les chroniques contemporaines témoignent de cet engouement croissant : en 1592, des corsaires anglais s'emparent de la caraque portugaise *Madre*

³⁷ François Gipouloux, *Op. Cit.*

³⁸ Pierre Chaunu, « Manille et Macao, face à la conjoncture des XVI^e et XVII^e siècles », *Annales*, vol. 17, no. 3, 1962, p. 576.

³⁹ Madeleine Jarry, *Chinoiserie – Chinese Influence on European Decorative Art, 17th and 18th Centuries*, New York, The Vendome Press, 1981, p. 60.

⁴⁰ Rebecca D. Catz, *The Travels of Mendes Pinto*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, p. xxvii.

de Deus, mettant au jour « une cargaison précieuse de porcelaines chinoises »⁴¹ ; en 1602, les Néerlandais capturent la caraque portugaise *São Tiago*, également « chargée de porcelaines bleues et blanches »⁴², particulièrement prisées sur les marchés européens.

À l'aube du XVII^e siècle, le monopole commercial des puissances ibériques commence à s'effriter sous la pression de nouvelles forces économiques. Attirées par les perspectives lucratives du commerce oriental, les Provinces-Unies, l'Angleterre, la France et le Danemark réorientent leurs stratégies commerciales en direction de l'Asie. Cette multiplication des acteurs engendre une intensification des rivalités marchandes et provoque une forte compétition pour le contrôle des routes maritimes ainsi que pour l'établissement de comptoirs commerciaux. Cette reconfiguration des rapports de force redessine progressivement la carte des influences géopolitiques et inaugure une ère de profondes mutations dans la distribution des centres de pouvoir économique. Les établissements côtiers, conquis ou nouvellement fondés, deviennent les principaux nœuds des échanges entre l'Orient et l'Occident. Les compagnies des Indes orientales — la néerlandaise (VOC), la britannique (EIC), et, dans une moindre mesure, les compagnies française et danoise — s'imposent alors comme les nouveaux acteurs dominants du commerce asiatique, reléguant progressivement les puissances ibériques à un rôle secondaire.⁴³ Dotées de prérogatives quasi-souveraines, ces entités commerciales transforment en profondeur les dynamiques politiques et économiques des territoires sous leur influence. Leur expansion favorise une intensification de la circulation des productions artistiques asiatiques vers les marchés occidentaux, alimentant ainsi un engouement renouvelé pour les chinoiseries tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles.⁴⁴

Le phénomène des chinoiseries, né de la rencontre entre la fascination pour l'Orient et les dynamiques d'appropriation culturelle, constitue l'une des premières manifestations concrètes des réseaux d'échanges transnationaux entre Orient et Occident. Cette expression esthétique d'un imaginaire exotique partagé par les élites occidentales marque l'émergence d'un système inédit d'échanges fondé sur l'altérité extrême-orientale. Les chinoiseries, dans leur diversité formelle,

⁴¹ Oliver Impey, *Chinoiserie – The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*, New York, Charles Scribner's Sons, 1977, p. 37.

⁴² Madeleine Jarry, *Op. Cit.*

⁴³ Xing Hang, *Conflict and Commerce in Maritime East Asia: The Zheng Family and the Shaping of the Modern World, c.1620-1720*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 35.

⁴⁴ Stacy Sloboda, *Chinoiserie – Commerce and Critical Ornament in Eighteenth-Century Britain*, Manchester, Manchester University Press, 2014, p. 3.

procèdent à une réinterprétation des techniques et des esthétiques d'Asie orientale, principalement chinoises comme leur nom l'indique, tout en les intégrant à une forme hybride qui leur est propre. Ce style, difficile à assigner à une catégorie précise, combine des éléments empruntés au rococo, au classicisme et parfois même au gothique, devenant ainsi le lieu d'une synthèse stylistique singulière.⁴⁵ À l'instar du japonisme qui émerge au XIX^e siècle, les chinoiseries relèvent d'une construction occidentale, élaborée par des artistes souvent anonymes qui projettent, à travers ces créations composites, leurs propres imaginaires et systèmes de valeurs.

L'apogée des chinoiseries, autour de la décennie 1750, coïncide significativement avec l'intensification des débats esthétiques en Occident, marqués par une interrogation fondamentale sur la nature et la finalité de l'art. Ces controverses théoriques traduisent une volonté croissante d'établir des normes régissant les relations entre création artistique et sphère marchande, en s'appuyant sur des critères codifiés du goût. L'influence du « goût chinois » sur les beaux-arts devient alors l'objet d'un questionnement critique, parfois même d'une franche réprobation. Le philosophe anglais Anthony Ashley-Cooper, figure du néo-classicisme britannique, déplore ainsi l'engouement de ses contemporains pour ce qu'il désigne péjorativement comme un « style barbare », qu'il juge « contre-nature, grossier et déréglé » : « Peu nous importe à quel point nos modèles sont gothiques ou barbares ; quelles figures mal conçues ou monstrueuses nous contemplons ; ou quelles fausses proportions nous voyons décrites. [...] Les figures indiennes, les œuvres japonaises, l'émail attirent mon regard. Les couleurs riches et la peinture brillante captivent mon imagination [...] Mais qu'en découle-t-il ? – Ne suis-je pas en train de perdre à jamais mon goût raffiné ? »⁴⁶ Cette critique trouve un écho chez le critique d'art français Charles Léooffroy de Saint-Yves qui, lors d'une visite au Louvre en 1748, rapporte l'appréhension des jeunes artistes face à l'œuvre de François Boucher : « ceux qui s'intéressent à lui craignent que l'étude habituelle du goût chinois, qui paroît être la passion favorite de M. Boucher, n'altère enfin la grâce de ses contours.

⁴⁵ Warren I. Cohen, *East Asian Art and American Culture – A Study in International Relations*, New York, Columbia University Press, 1992, p. 5.

⁴⁶ « We care not how Gothick or Barbarous our models are; what ill design'd or monstrous figures we view; or what false proportions we see describ'd. [...] The Indian figures, the Japan-work, the enamel strikes my eye. The luscious colours and glossy paint gain upon my fancy [...] But what ensues? – Do I not for ever (sic) forfeit my good relish? » cité dans Anthony Ashley-Cooper, *Characteristicks of men, manners, opinions, times : in three volumes*, Londres, John Darby, 1732, p. 340-344.

»⁴⁷ Dans une perspective similaire, le poète anglais John Gilbert Cooper, dans ses *Letters concerning Taste* de 1755, dénonce ce qu'il perçoit comme une dénaturation esthétique : « Mais dans toutes ces remarquables distorsions de l'art, je percevais que le pauvre mot prostitué "goût" était constamment utilisé pour exprimer les conceptions avortées d'une imagination troublée. À partir d'un examen rapide de ces productions hétéroclites du raffinement moderne, on pourrait penser que la nouvelle noblesse de la ville et leurs leaders, cette foule élégamment vêtue autour de St. James's, furent frappés, dès qu'ils quittèrent l'air de la ville, d'une folie chinoise, et s'imaginaient qu'une déviation de la vérité et de la nature était un critère infaillible du goût. »⁴⁸ Ces prises de position révèlent les tensions inhérentes à l'élaboration des canons esthétiques nationaux dans un contexte d'intensification des échanges interculturels.⁴⁹

La signification ambivalente des chinoiseries, caractérisée par une iconographie changeante et multiple, oscille entre parodie distanciée et admiration sincère. Leur complexité formelle, issue du mélange souvent indistinct d'éléments empruntés aux cultures chinoise, japonaise, coréenne et même indienne, révèle une méconnaissance profonde des spécificités culturelles orientales, participant ainsi à l'élaboration d'une représentation uniformisante, voire stéréotypée, de l'Asie.⁵⁰ Dans cette cartographie imaginaire de l'Orient, le proto-japonisme émerge comme un ensemble esthétique distinct, bien que demeurant subordonné à l'influence dominante des chinoiseries. Il constitue une phase préliminaire annonçant l'affirmation progressive du japonisme comme courant autonome au sein de l'art occidental. Cette période transitoire se caractérise par une appréhension fragmentaire et souvent indifférenciée de l'esthétique japonaise, fréquemment assimilée aux codes visuels d'origine chinoise. Les céramiques, les meubles raffinés et les objets laqués japonais suscitent néanmoins un intérêt particulier parmi l'aristocratie occidentale, où ils sont abondamment

⁴⁷ Charles Léoffroy de Saint-Yves, *Observations sur les arts, et sur quelques morceaux de Peinture & de Sculpture, exposés au Louvre en 1748. Où il est parlé de l'utilité des embellissemens dans les Villes*, Leyde, Elias Luzac Junior, 1748, p. 28.

⁴⁸ « But in all these notable distortions of art, I perceiv'd the poor prostituted word taste, was constantly made use of to express the abortive Conceptions of a distemper'd fancy, from a cursory view of these motley productions of modern refinement, you would be led to think, that the new gentry of the city, and their leaders the well-dress'd mob about St. James's, were seiz'd, the very moment they left the town-air, with a Chinese madness, and imagined a deviation from *Truth and Nature* was an infallible criterion of taste. » cité dans John Gilbert Cooper, *Letter Concerning Taste*, Londres, R. et J. Dodsley, 1755, p. 62.

⁴⁹ Stacy Sloboda, *Op. Cit.*

⁵⁰ Ling Ling Sheu, « Confrontation de séquences des manuscrits d'*Arlequin barbet, pagode et médecin*, « pièce chinoise » jouée à la foire Saint-Germain », dans Brigitte d'Hainaut-Zven et Jacques Marx, *Formes et figures du goût chinois dans les anciens Pays-Bas*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 2009, p. 103-104.

reproduits et réinterprétés selon des modalités stylistiques hybrides.⁵¹ Cette première rencontre avec les arts japonais se structure rapidement grâce à l'intermédiaire commercial néerlandais, dès le milieu du XVII^e siècle. En 1633, dans une volonté de contrôler l'influence étrangère, en particulier celle des missionnaires catholiques portugais et espagnols, le shogunat d'Iemitsu Tokugawa promulgue une série d'édits restrictifs encadrant strictement les échanges commerciaux extérieurs. Seules sont maintenues les relations avec la Chine, la Corée et les Provinces-Unies, jugées dépourvues d'ambitions politiques. La Compagnie néerlandaise des Indes orientales se voit néanmoins confinée à l'îlot artificiel de Deshima, comptoir commercial situé au large de Nagasaki, où ses représentants demeurent sous la surveillance constante des autorités locales (fig. 1). Malgré ces restrictions sévères, les Néerlandais obtiennent le monopole de l'exportation des produits japonais dans un contexte de fermeture délibérée du pays, désigné sous le terme de sakoku (鎖国, « pays fermé »).

À partir des années 1650, les échanges commerciaux entre les Provinces-Unies et le Japon s'intensifient considérablement. Au-delà des denrées traditionnelles telles que la soie et le cuivre, les productions artistiques japonaises — notamment le mobilier, les objets décoratifs et les céramiques — s'imposent progressivement sur les marchés occidentaux. Les porcelaines bleues et blanches d'Imari et d'Arita, réputées pour la finesse de leur exécution et la richesse de leurs motifs au bleu de cobalt sur fond blanc, représentent à elles seules plus d'un quart des exportations céramiques vers l'Europe (fig. 2 et 3).⁵² Ces pièces d'exception séduisent l'élite aristocratique occidentale par leur sophistication formelle et leur caractère exotique, incarnant un idéal de raffinement venu d'ailleurs. Dans une dynamique d'adaptation interculturelle, les artisans japonais collaborent avec les marchands néerlandais afin d'ajuster certains motifs et formes aux goûts occidentaux, donnant naissance à des objets hybrides spécifiquement conçus pour l'exportation.⁵³ Dès la décennie 1660, les importations néerlandaises de céramiques japonaises atteignent un volume considérable, rivalisant avec les productions chinoises et s'élevant à plusieurs milliers de

⁵¹ Kristina Kleutghen, « Imports and Imitations : The taste for Japanese Lacquer in Eighteenth-Century China and France » dans *Journal for Early Modern Cultural Studies*, no. 2, vol. 17, printemps 2017, p. 178.

⁵² Martin Lerner, *Blue and White Early Japanese Export Ware* (catalogue d'exposition), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1978, p. 8.

⁵³ Pieter C. Emmer et Jos J. L. Gommans, *The Dutch Overseas Empire, 1600–1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, p. 71.

pièces par an.⁵⁴ Cette demande soutenue pour les créations artistiques japonaises se maintient tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles, consolidant durablement leur présence dans le paysage matériel et visuel de l'Occident.⁵⁵

Au début du XIX^e siècle, l'engouement pour les chinoiseries s'estompe progressivement sous l'effet conjugué de profondes transformations culturelles, économiques et géopolitiques. L'évolution des tendances esthétiques européennes joue un rôle déterminant dans ce déclin. Alors que le XVIII^e siècle célébrait l'exubérance ornementale du rococo, particulièrement propice à l'intégration de motifs extrême-orientaux, la fin du siècle voit s'imposer le néoclassicisme comme nouveau paradigme esthétique dominant. Ce mouvement, fondé sur un retour à la rigueur formelle et à l'harmonie proportionnelle inspirées de l'Antiquité gréco-romaine, est stimulé par les découvertes archéologiques de Pompéi et d'Herculanum au milieu du XVIII^e siècle. Dans ce nouvel horizon visuel, plus austère et rationnel, les chinoiseries et le proto-japonisme sont relégués au rang d'expressions décoratives superficielles, jugées à la fois excessivement ornementales et souvent associées à une sensibilité perçue comme féminine.⁵⁶ Ce désintérêt croissant est également alimenté par l'expulsion des missionnaires chrétiens de Chine en 1770, événement qui affecte durablement la perception occidentale de l'Empire du Milieu.⁵⁷ L'image idéalisée de l'Extrême-Orient, longtemps façonnée par les récits de voyageurs, les relations diplomatiques et les traités philosophiques, commence à se fissurer dans la conscience européenne. Certains intellectuels et critiques d'art suggèrent désormais que les orientalistes et amateurs de chinoiseries ont exagérément idéalisé les institutions politiques, les traditions artistiques et les systèmes philosophiques de l'Asie orientale.⁵⁸ Parallèlement, la fascination romantique pour un Orient imaginaire, qui avait nourri la créativité occidentale, s'affaiblit progressivement. Ces constructions fantasmées de la Chine et du Japon cèdent peu à peu la place à une approche plus pragmatique, nourrie par l'intensification des contacts directs avec l'Asie, à travers les explorations

⁵⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁵ De nombreuses œuvres d'art japonaises conservées aujourd'hui au Rijksmuseum (Amsterdam, Pays-Bas) sont issues de ce commerce du XVII^e et XVIII^e siècles entre les Pays-Bas et le Japon (fig. 4 et 5).

⁵⁶ Vanessa Alayrac-Fielding, « "Frailty, thy name is China": women, chinoiserie and the threat of low culture in eighteenth century England » dans *Women's History Review*, no. 4, vol. 18, 2009, p. 665.

⁵⁷ John James Clarke, *Oriental Enlightenment: The Encounter Between Asian and Western Thought*, Londres, Routledge, 1997, p. 52.

⁵⁸ Colin Mackerras, *Western Images of China*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 36.

scientifiques, les missions diplomatiques et les entreprises coloniales.⁵⁹ Cette reconfiguration des représentations s'accroît avec la dégradation des relations sino-européennes, culminant dans les guerres de l'opium au milieu du XIX^e siècle. Ces affrontements, révélateurs des tensions structurelles opposant ambitions impérialistes occidentales et résistances asiatiques, altèrent durablement l'image d'un Orient autrefois perçu comme modèle de raffinement culturel et de prospérité économique.⁶⁰

En conséquence de ces évolutions multiples, les productions artistiques extrême-orientales perdent progressivement de leur attrait auprès des marchés occidentaux, désormais tournés vers des esthétiques plus conformes aux sensibilités nouvelles de l'époque. Les chinoiseries et le proto-japonisme se trouvent ainsi relégués aux marges du champ artistique, témoignant d'une transformation profonde des hiérarchies esthétiques en Occident. Cette transition marque la fin d'une période où l'Orient constituait une source d'inspiration privilégiée pour les créateurs européens. Ce changement prépare néanmoins l'avènement du japonisme qui, dès le milieu du XIX^e siècle, viendra renouveler la fascination occidentale pour l'esthétique extrême-orientale, tout en s'inscrivant dans un nouveau système d'échanges culturels et commerciaux. L'Occident, délaissant ses anciennes rêveries chinoises et ses premières incursions dans l'univers esthétique japonais, s'apprête ainsi à ouvrir un nouveau chapitre dans sa relation complexe à l'altérité orientale, où le Japon occupera désormais une position centrale dans la reconfiguration des imaginaires artistiques.

1.2.2. L'ouverture diplomatique et commerciale forcée du Japon

Le 8 juillet 1853, l'irruption des imposants navires de guerre américains dans le chenal d'Uraga, sous le commandement du commodore Matthew Perry, constitue un moment déterminant dans l'histoire des relations entre le Japon et l'Occident. Cette présence étrangère, manifestation

⁵⁹ Jacques Marx, « De la Chine à la chinoiserie. Échanges culturels entre la Chine, l'Europe et les Pays-Bas méridionaux (XVII^e-XVIII^e siècles) » dans *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, no. 3-4, vol. 85, 2007, p. 740.

⁶⁰ Harry G. Gelber, *Opium, Soldiers and Evangelicals: England's 1840-42 War with China and Its Aftermath*, Londres, Palgrave Macmillan UK, 2004, p. 159.

concrète d'une hégémonie occidentale en pleine expansion, s'impose dans l'environnement immédiat d'Edo, alors capitale shogunale qui sera rebaptisée plus tard Tokyo. À l'aube du jour suivant, des embarcations de pêche locales s'approchent prudemment de la frégate à vapeur américaine *Susquehanna*. À leur bord, des artistes japonais entreprennent de dessiner ces navires étrangers, dont l'apparence massive, métallique et enveloppée d'épais panaches de fumée leur vaut le surnom évocateur de *kurofune* (黒船, « navires noirs ») (fig. 6, 7, 8 et 9). Réalisées en dépit des interdictions strictes édictées par le shogunat, qui cherche vainement à limiter la diffusion de ces images jugées déstabilisantes, ces esquisses témoignent d'une volonté manifeste de saisir visuellement l'altérité occidentale. Même dans leur caractère parfois fragmentaire, ces croquis cristallisent l'instant fondateur d'une transformation esthétique et culturelle majeure.⁶¹ La confrontation visuelle entre ces vaisseaux occidentaux et le regard des artistes japonais dépasse le simple exercice documentaire ; elle inaugure l'émergence d'un espace de contact à travers lequel l'Occident découvre pour la première fois un Japon distinct des autres cultures asiatiques, notamment chinoises, auxquelles il avait jusqu'alors été couramment assimilé dans l'imaginaire européen.

Les historiens de l'art s'accordent généralement à reconnaître l'expédition du commodore Perry comme l'un des catalyseurs fondamentaux du japonisme.⁶² Cette entreprise navale, mandatée par le gouvernement américain et, plus précisément, par le président Millard Fillmore, avait pour objectif principal de lever les barrières isolationnistes instaurées par le shogunat Tokugawa. Cette initiative, à la fois diplomatique et militaire, s'inscrit dans un ensemble de motivations stratégiques, économiques et géopolitiques convergentes, faisant de l'ouverture du Japon une priorité pour les États-Unis dans le cadre de leur politique d'expansion dans le Pacifique.

Ce projet d'expédition navale trouve en la personne du commodore Perry un défenseur ardent. Officier expérimenté de la marine américaine, celui-ci perçoit dans cette mission non seulement l'opportunité d'inscrire son nom dans les annales de l'histoire, mais aussi celle de consolider

⁶¹ William McOmie, *The Opening of Japan, 1853–1855: A Comparative Study of the American, British, Dutch and Russian Naval Expedition to Compel the Tokugawa Shogunate to Conclude Treaties and Open Ports to Their Ships in the Years 1853-55*, Leyde, Brill Editions, 2021, p. 102.

⁶² Pamela Fletcher et Anne Helmreich, « Reframing the “International Art Market” » dans Jan Dick Baetens et Dries Lyna, *Art Crossing Borders: The Internationalisation of the Art Market in the Age of Nation States, 1750-1914*, Leiden, Brill, 2019, p. 331.

l'influence stratégique des États-Unis en Asie orientale. Le contexte international de l'époque est marqué par l'intensification des dynamiques expansionnistes des puissances occidentales, au premier rang desquelles le Royaume-Uni et la France, engagées dans l'établissement de zones d'influence commerciale en Asie. Dans cet environnement de rivalités impérialistes, les États-Unis, soucieux de ne pas être marginalisés dans la reconfiguration des sphères d'influence asiatiques, considèrent comme impératif d'obtenir un accès privilégié aux infrastructures portuaires japonaises. Parallèlement, l'intégration récente de la Californie à l'Union, conjuguée à la ruée vers l'or, transforme la façade pacifique des États-Unis en un point d'ancrage stratégique pour les échanges transpacifiques.⁶³ Les navires baleiniers américains, qui croisent régulièrement dans les eaux territoriales japonaises, nécessitent des points de ravitaillement sécurisés en vivres et en combustible, accentuant l'urgence perçue d'une ouverture des ports japonais.⁶⁴ L'instrument diplomatique central de cette expédition est une lettre officielle du président Fillmore adressée à l'empereur du Japon — bien que ce dernier n'exerce alors qu'une autorité symbolique, le pouvoir effectif étant concentré entre les mains du shogun Tokugawa Ieyoshi et de son administration, le *bakufu* (幕府, « gouvernement shogunal »). Rédigée dans un registre formellement respectueux, cette communication propose l'établissement de relations diplomatiques cordiales entre les deux nations, l'ouverture de routes commerciales et la garantie d'une assistance aux navires en détresse.⁶⁵ Toutefois, derrière ce formalisme diplomatique se dissimule une stratégie fondamentalement coercitive : Perry avait reçu des instructions explicites l'autorisant à recourir à la force si nécessaire pour obtenir l'ouverture des ports. Cette articulation de courtoisie diplomatique et de dissuasion militaire reflète les pratiques internationales de l'époque, où les puissances occidentales mobilisent couramment la menace de la force pour imposer des concessions économiques et territoriales aux États asiatiques.

L'expédition Perry, officiellement lancée en 1852 avec l'armement de la flotte à Norfolk (Virginie), se compose de quatre bâtiments de guerre : le *Susquehanna*, imposant vapeur à roues

⁶³ Masaya Nakatsu, « Les missions militaires françaises au Japon entre 1867 et 1889 », Thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Paris Cité, 2018, p. 14.

⁶⁴ Terry Burcin, « Commodore Perry's 1853 Japanese Expedition: How Whaling Influenced the Event that Revolutionized Japan », mémoire de maîtrise, Blacksburg, Virginia Polytechnic Institute and State University, 2005, p. 42.

⁶⁵ Sheila Hones et Yasuo Endo, « History, distance and text: narratives of the 1853–1854 Perry expedition to Japan », dans *Journal of Historical Geography*, no. 3, vol. 32, juillet 2006, p. 565.

latérales, accompagné du *Mississippi*, du *Saratoga* et du *Plymouth*.⁶⁶ Avant d'atteindre l'archipel japonais, la flotte effectue plusieurs escales stratégiques, notamment à Shanghai, où Perry recueille des informations cruciales sur les tentatives infructueuses d'ouverture du Japon menées par d'autres puissances occidentales.⁶⁷ Parvenu dans la baie d'Edo en juillet 1853, Perry privilégie sciemment une démonstration de force, convaincu qu'une posture résolument intimidante constitue un préalable indispensable au succès de sa mission. Son choix géographique, la baie d'Edo, à proximité immédiate du centre névralgique du pouvoir shogunal, s'avère particulièrement stratégique. Perry comprend que la visibilité et le caractère menaçant de sa présence sont essentiels pour contraindre les autorités japonaises à entamer des négociations substantielles. L'impact est immédiat : les navires américains, par leur silhouette massive et leurs technologies militaires avancées, provoquent une onde de choc parmi la population d'Edo, majoritairement dépourvue de cadres de référence pour appréhender ces manifestations modernes. Le contraste entre ces vaisseaux industriels et la flotte japonaise, composée essentiellement d'embarcations traditionnelles à voiles, matérialise l'écart technologique et militaire séparant les deux nations.⁶⁸

Fidèle à sa stratégie d'intimidation soigneusement orchestrée, Perry refuse catégoriquement de traiter avec les représentants subalternes des forces armées japonaises et insiste pour remettre la lettre présidentielle directement à un dignitaire de haut rang du shogunat. Cette intransigeance protocolaire et cette exigence d'un contact direct avec les plus hautes sphères de la hiérarchie politique japonaise visent à établir sans équivoque un rapport de force asymétrique : les Américains se présentent comme disposés à négocier, tout en laissant clairement entendre leur volonté de recourir à des mesures coercitives en cas de refus. Confronté à cette situation sans précédent, le shogunat Tokugawa adopte dans un premier temps une position dilatoire, sollicitant un délai afin de consulter ses conseillers et d'élaborer une réponse. Perry accepte tactiquement ce report, tout en annonçant explicitement son intention de revenir avec des forces navales renforcées si ses exigences restaient sans suite satisfaisante.⁶⁹

⁶⁶ Peter Booth Wiley, *Yankees in the land of the gods : Commodore Perry and the opening of Japan*, New York, Penguin Books, 1991, p. 119.

⁶⁷ Kenki Ryū, *Demon Capital Shanghai: the "modern" experience of Japanese Intellectuals*, Portland, Merwin Asia, 2012, p. 59.

⁶⁸ George Feifer, *Breaking Open Japan: Commodore Perry, Lord Abe, and American Imperialism in 1853*, HarperCollins, New York, 2013, p. 8.

⁶⁹ Masaya Nakatsu, *Op. cit.*, p. 14.

Son retour en février 1854, à la tête d'une flotte substantiellement renforcée, contraint définitivement le shogunat à engager des négociations formelles, reconnaissant l'impossibilité de maintenir sa politique d'isolation face aux pressions occidentales.⁷⁰ Bien que mieux préparés lors de cette seconde confrontation, les représentants japonais demeurent pleinement conscients de l'omniprésence de la menace militaire incarnée par la flotte américaine. Après plusieurs semaines de pourparlers tendus, le traité de Kanagawa, également désigné sous le nom de *Japan–US Treaty of Peace and Amity*, est signé le 31 mars 1854 (fig. 10). Cet accord diplomatique entérine l'ouverture officielle du Japon aux échanges avec l'Occident, posant les fondations d'une transformation radicale de la place du Japon dans les relations internationales.⁷¹ En 1860, une délégation japonaise est dépêchée aux États-Unis afin de ratifier un traité complémentaire, s'inscrivant dans une stratégie diplomatique visant à consolider les relations bilatérales. Deux ans plus tard, en 1862, Yasunori Takenouchi, commissaire aux finances du gouvernement shogunal, dirige la première mission diplomatique officielle japonaise en Europe. Cette initiative poursuit plusieurs objectifs concomitants : formaliser les accords conclus avec les puissances occidentales, tout en négociant, dans la mesure du possible, un report de l'ouverture effective des ports et de l'intégration complète du Japon aux circuits commerciaux internationaux.⁷² Parallèlement, cette mission vise à approfondir la compréhension, par les élites dirigeantes japonaises, des structures sociales, politiques et culturelles occidentales. En moins d'un an, la délégation parcourt la France, les Pays-Bas, la Prusse, le Portugal, la Russie et le Royaume-Uni, favorisant l'implantation économique et diplomatique de ces nations sur le sol japonais, souvent par le biais d'accords asymétriques, avantageant principalement les intérêts occidentaux.⁷³

L'expédition Perry atteint incontestablement ses objectifs fondamentaux : l'ouverture du Japon aux influences occidentales et l'établissement d'un cadre juridique structurant les futures relations commerciales. Toutefois, les répercussions de cette intervention dépassent largement ces premiers accomplissements. En contraignant le Japon à rompre avec son isolement séculaire, l'expédition américaine déclenche une série de bouleversements politiques et sociaux majeurs, parmi lesquels

⁷⁰ *Ibid.*, p. 232.

⁷¹ Watanabe Hiroshi, *A History of Japanese Political Thought, 1600-1901*, Tokyo, International House of Japan Editions, 2012, p. 344.

⁷² Akane Nishii, « La diffusion et l'exportation des objets de l'artisanat d'art japonais de la fin de l'époque d'Edo à l'ère Meiji (1853-1890) », Thèse de doctorat, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2024, p. 227.

⁷³ Eddy Dufourmont, *Histoire politique du Japon (1853-2011)*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, p. 25.

le mouvement *Sonnō jōi* (尊皇攘夷, « Révérer l'empereur, expulser les barbares »), la purge politique d'Ansei, les incidents de Namamugi et des Portes interdites, ainsi que la guerre de Boshin, conflit civil qui embrase l'archipel de 1868 à 1869.⁷⁴ Ces événements précipitent l'effondrement du shogunat Tokugawa et ouvrent la voie à l'ère Meiji (1868-1912), période marquée par des transformations structurelles profondes, dont l'industrialisation accélérée du pays et la restauration de l'empereur Mutsuhito (睦仁) comme figure centrale de l'appareil étatique. À court terme, cette ouverture permet également aux puissances étrangères — Grande-Bretagne, France, Pays-Bas et Russie — de renforcer leur présence dans l'archipel par l'intermédiaire de traités inégaux, souvent calqués sur le modèle américain, servant principalement leurs intérêts économiques et stratégiques.⁷⁵

Le traité de Kanagawa comprend douze articles, parmi lesquels deux dispositions commerciales méritent une attention particulière afin d'éclairer les dynamiques de circulation des biens culturels. L'article VI stipule : « Si d'autres types de biens sont souhaités, ou si une question nécessite un règlement, les parties procéderont à une délibération minutieuse afin de résoudre ces questions. »⁷⁶ L'article VII précise : « Il est convenu que les navires des États-Unis accédant aux ports ouverts à leur usage seront autorisés à échanger des pièces d'or et d'argent ainsi que des marchandises, conformément aux règlements provisoires que le gouvernement japonais établira à cette fin. Il est également stipulé que les navires des États-Unis pourront emporter les articles qu'ils ne souhaitent pas échanger. »⁷⁷ Toutefois, aucune de ces dispositions n'aborde explicitement les conditions encadrant l'exportation d'œuvres d'art, d'objets décoratifs ou d'antiquités japonaises.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁵ Frank Feltens, *Japan in the Age of Modernization: The Arts of Ōtagaki Rengetsu and Tomioka Tessai*, Washington, D.C., Smithsonian Scholarly Press, 2023, p. 18.

⁷⁶ « If there be any other sort of goods wanted, or any business which shall require to be arranged, there shall be careful deliberation between the parties in order to settle such matters. », cité dans Japanese Foreign Office, *Treaties and Conventions Between the Empire of Japan and Other Powers Together with Universal Conventions, Regulations and Communications Since March 1854*, Tokyo, Kokubunsha Printing Office, 1884, p. 720.

⁷⁷ « It is agreed that ships of the United States resorting to the ports open to them shall be permitted to exchange gold and silver coin and articles of goods, under such regulations as shall be temporarily established by the Japanese government for that purpose. It is stipulated, however, that the ships of the United States shall be permitted to carry away whatever articles they are unwilling to exchange. », cité dans *Ibid.*

1.2.3. Marché japonais de l'art : l'exode du patrimoine artistique à l'ère des réformes

L'ouverture du Japon aux échanges internationaux et son intégration progressive dans les circuits du marché de l'art mondial s'inscrivent dans un contexte marqué par l'absence d'un cadre réglementaire cohérent susceptible de contrôler le flux massif d'exportations d'œuvres d'art. Ce phénomène, que les historiens de l'art japonais désignent par l'expression *bunkazai ryūshutsu* (文化財流出, « fuite des biens culturels »), correspond à une période de mise en circulation intensive du patrimoine artistique de l'archipel.⁷⁸ Entre les décennies 1850 et 1870, des milliers d'objets d'art, souvent anciens et datant d'époques antérieures à l'ère Meiji, franchissent les frontières du Japon pour alimenter les marchés occidentaux avides de ces témoignages matériels d'une culture perçue comme exotique et raffinée. En dépit de tentatives sporadiques et parfois hésitantes des autorités japonaises visant à limiter cette dispersion patrimoniale, le phénomène s'amplifie sous l'effet conjoint de pressions économiques croissantes et de transformations sociales profondes, caractéristiques de cette période de transition.

Plusieurs facteurs structurels expliquent l'exportation massive des objets d'art japonais au XIX^e siècle. L'instabilité politique qui marque la période 1854-1868, culminant dans la guerre de Boshin et l'effondrement du shogunat Tokugawa, précipite la dissolution du système féodal et fragilise profondément l'élite traditionnelle. La transition vers un État centralisé, accompagnée du processus de restitution des domaines féodaux à l'autorité impériale, engendre des bouleversements économiques majeurs et affaiblit durablement les classes dirigeantes issues de l'ancien régime.⁷⁹ Parmi ces bouleversements, les réformes fiscales, et en particulier l'introduction d'un système d'imposition monétaire, aggravent la situation en confrontant une aristocratie, jusque-là habituée à une économie fondée sur les échanges en nature, à un système monétarisé pour lequel elle n'était ni préparée ni adaptée. Privés de leurs ressources traditionnelles, les daimyos, les samourais et les autres dignitaires locaux se trouvent contraints de liquider leur patrimoine mobilier, souvent

⁷⁸ Dōshin Satō, *Modern Japanese Art and the Meiji State - The Politics of Beauty*, Los Angeles, Getty Publications, 2011, p. 96.

⁷⁹ Masako Yamamoto Maezaki, « Innovative Trading Strategies for Japanese Art – Ikeda Seisuke, Yamanaka & Co. and their Overseas Branches (1870's–1930's) » dans Bénédicte Savoy, Charlotte Guichard et Christine Howald, *Acquiring Cultures: Histories of World Art on Western Markets*, Berlin, De Gruyter, 2018, p. 224.

constitué d'objets d'une valeur artistique et historique considérable. Ces cessions, dictées par des impératifs économiques pressants, servent tantôt à financer des entreprises militaires dans un contexte de rivalités exacerbées, tantôt à maintenir un statut social menacé ou, plus prosaïquement, à faire face à une précarisation matérielle de plus en plus manifeste.⁸⁰

Le mouvement anti-bouddhiste *haibutsu kishaku* (廃仏毀釈, « exterminer le bouddhisme, détruire Shakyamuni »), particulièrement virulent durant les décennies 1860 et 1870, constitue un autre facteur déterminant du *bunkazai ryūshutsu*. Associé aux structures féodales et au régime shogunal Tokugawa, le bouddhisme est alors perçu par certains segments de la société japonaise comme une aristocratie religieuse archaïque, faisant obstacle à la modernisation du pays et compromettant la restauration de la suprématie impériale.⁸¹ À l'instar de la répression du christianisme menée par le shogunat au XVII^e siècle, le bouddhisme devient la cible d'une campagne iconoclaste systématique orchestrée sous l'impulsion de l'État impérial restauré. Cette entreprise entraîne la destruction de plus de quarante mille temples et la dispersion massive d'objets culturels, qui, après leur sortie du contexte rituel initial, intègrent progressivement les circuits du marché de l'art international.⁸² Ces artefacts, souvent d'une grande ancienneté et d'une valeur artistique et patrimoniale exceptionnelle, suscitent un vif engouement chez les collectionneurs occidentaux. Ce contexte favorise la constitution de collections privées d'envergure, à l'instar de celle de Donald Alexander Smith, analysée au chapitre II, qui aurait, selon certaines sources, acquis à la fin des années 1880 « l'entièreté d'un temple bouddhiste » afin d'enrichir son propre cabinet d'art.⁸³

Enfin, la politique du *bunmei kaika* (文明開化, « civilisation et éclaircissement »), mise en œuvre dès les premières années de l'ère Meiji, joue un rôle déterminant dans la dynamique du *bunkazai ryūshutsu*. Ce programme impérial, à la fois idéologique et culturel, vise à moderniser rapidement le Japon en assimilant les valeurs, les technologies et les canons esthétiques venus d'Occident. Cette quête de modernité entraîne une dévalorisation profonde et généralisée des expressions artistiques traditionnelles du Japon au sein même de la société japonaise.⁸⁴ L'adoption des

⁸⁰ Marius B. Jansen, *The Making of Modern Japan*, Boston, Harvard University Press, 2000, p. 368.

⁸¹ George Lazopoulos, « Buddhism and Ideology in Japan, 1868-1931 », Thèse de doctorat, Berkeley, University of California, 2013, p. 7.

⁸² Jørn Borup, *Japanese Rinzai Zen Buddhism - Myōshinji, a living religion*, Leiden, Brill Editions, 2008, p. 21.

⁸³ Alexandria Pierce, « Imperialist Intent - Colonial Response: The Art Collection and Cultural Milieu of Lord Strathcona in Nineteenth-Century Montreal », Thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2002, p. 161.

⁸⁴ Dōshin Satō, *Op. Cit.*, p. 130.

méthodologies artistiques et des procédés industriels occidentaux, conjuguée à la promotion active d'un modernisme inspiré de l'Occident, relègue bien souvent les objets d'art et les savoir-faire hérités du passé au rang de curiosités dépassées, perçues comme les vestiges d'un temps révolu. Cette posture, encouragée par une élite locale politique et intellectuelle soucieuse d'affirmer la modernité du Japon face aux puissances étrangères, suscite un désintérêt croissant pour ces artefacts dans le cadre national. L'historien japonais de l'art Dōshin Satō précise cette attitude en soulignant que, « dans la première moitié de l'ère Meiji, le renforcement du pays pour éviter la colonisation – plutôt que la préservation et la protection de l'histoire – constituait une priorité nationale de la plus haute importance pour le Japon ». ⁸⁵ Ainsi, cette modernisation culturelle et industrielle, conçue comme un impératif stratégique dans un contexte d'expansionnisme occidental, marginalise progressivement l'art traditionnel japonais, en facilitant son transfert vers les circuits du marché international et en contribuant à l'enrichissement des collections occidentales.

En conséquence de ces configurations socio-économiques singulières, la valeur marchande des objets d'art japonais subit une dépréciation notable sur les marchés intérieurs. Cette conjoncture ouvre une opportunité aux opérateurs commerciaux, qu'ils soient japonais ou occidentaux, qui exportent ces œuvres vers les marchés européens et nord-américains, où leur prix de revient est fréquemment multiplié par deux ou par trois. Ce phénomène est abondamment attesté dans les récits de voyageurs occidentaux ayant séjourné au Japon durant cette période de transition. Le diplomate britannique Sir John Rutherford Alcock, par exemple, remarque dans ses mémoires publiées en 1863, *The Capital of the Tycoon*, que des objets laqués peuvent être acquis à bas prix, notant que « la plupart sont déjà assez bon marché ». ⁸⁶ Le marchand d'art français Philippe Sichel, dans ses *Notes d'un bibeloteur au Japon* parues en 1883, relate comment, lors de son séjour en 1874, il parvient à acquérir des œuvres d'une qualité exceptionnelle pour des sommes dérisoires, exploitant habilement la situation politique du Japon et l'ignorance apparente de la population quant à l'intérêt grandissant des collectionneurs occidentaux pour ces productions. Il souligne avec étonnement que « les Japonais n'ont qu'une mince estime pour leurs objets d'art, car c'est à des prix

⁸⁵ « In the first half of the Meiji period, strengthening the country to avoid being colonized – rather than preserving and protecting “history” – was a national imperative of the highest priority to Japan. », cité dans *Ibid.*

⁸⁶ « We went into some of the shops and bought some lacker-ware, after some bargaining, though the greater part was cheap enough. », cité dans Sir John Rutherford Alcock, *The Capital of the Tycoon: a Narrative of a Three Years' Residence in Japan - Volume I*, New York, The Bradley Company Publishers, 1863, p. 159.

excessivement bas que nous nous les procurons ». ⁸⁷ Le designer et théoricien britannique d'art Christopher Dresser, dans son ouvrage *Japan: Its Architecture, Art, and Art Manufactures*, témoigne de manière similaire d'une acquisition effectuée en 1877, lors de son voyage, où il achète un cabinet décoratif sculpté : « Ces objets sont si ridiculement bon marché que j'en ai acheté un, que j'ai ensuite envoyé en Angleterre. Le cabinet a coûté trente shillings, mais le transport jusqu'à chez moi a coûté sept livres sterling ; ainsi, ce qui était ridiculement bon marché là où je l'ai acheté est devenu ridiculement cher une fois arrivé à destination ». ⁸⁸ De son côté, le marchand d'art japonais Hayashi Tadamasa, établi à Paris dès 1878, relate avoir retrouvé, au milieu de bois destinés au feu, des statues bouddhistes abandonnées par des bonzes, et confie que « les grands seigneurs aussi n'hésitaient pas parfois à lui céder certains de leurs souvenirs de famille, contraints à s'en défaire par les ruines qu'avait amenées la révolution, sans compter les occasions qui s'offraient naturellement à un œil exercé, après les bouleversements et les pillages de dix ans de la plus atroce guerre civile ». ⁸⁹ Ce phénomène de sous-évaluation locale, conjugué à l'expansion rapide de la demande occidentale, demeure encore peu exploré par l'historiographie du japonisme, bien qu'il ait constitué un moteur essentiel du développement de ce mouvement artistique et culturel.

Il convient de souligner que, parallèlement à l'intensification du phénomène de *bunkazai ryūshutsu*, le gouvernement Meiji amorce dès 1870 la politique du *shokusan kōgyō* (殖産興業, « promotion de l'industrie et de la production »). ⁹⁰ Cette initiative, conçue pour moderniser et industrialiser l'archipel, vise à positionner le Japon comme un rival crédible des puissances occidentales tout en affirmant son autonomie économique et politique dans un contexte international de plus en plus concurrentiel. Dans ce cadre stratégique, les arts ne sont pas envisagés uniquement comme les vestiges d'un passé à préserver, mais bien comme un levier essentiel d'une politique nationale, investissant l'héritage traditionnel d'une fonction nouvelle, à la croisée des exigences économiques et identitaires. Ils deviennent ainsi les vecteurs d'un dialogue subtil entre

⁸⁷ Philippe Sichel, *Notes d'un bibeloteur au Japon*, Paris, Edouard Dentu, 1883, p. 32.

⁸⁸ « These are so absurdly cheap that I purchased one, which I afterwards sent to England. The cabinet cost thirty shillings, but the freight home was seven pounds ; hence what was absurdly cheap where I bought it was absurdly dear when it reached its destination. », cité dans Christopher Dresser, *Japan: Its Architecture, Art, and Art Manufactures*, Londres, Longmans, Green, and Company, 1882, p. 75.

⁸⁹ Raymond Koechlin, « T. Hayashi », dans *Bulletin de la Société franco-japonaise de Paris*, 1 décembre 1906, p. 9.

⁹⁰ Richard J. Samuels, *"Rich Nation, Strong Army": National Security and the Technological Transformation of Japan*, Ithaca, Cornell University Press, 2018, p. 37.

continuité et rupture, où la transmission des formes anciennes se conjugue aux aspirations modernistes portées par la dynamique de l'État. Inscrite dans la logique plus vaste du *fukoku kyōhei* (富国強兵, « enrichir le pays, renforcer l'armée »), cette politique confère aux productions artistiques une valeur stratégique indéniable : converties en biens industriels, elles sont expressément adaptées pour satisfaire les attentes esthétiques et les appétits du marché occidental.⁹¹ Cette orientation contribue non seulement à démocratiser et à intensifier l'engouement pour le japonisme en Europe et en Amérique du Nord, mais elle permet également au Japon d'affirmer sa place dans l'économie internationale. Toutefois, cette industrialisation des arts n'est pas exempte de tensions internes. Si les autorités favorisent, d'un côté, la préservation des techniques artisanales traditionnelles et la création d'institutions vouées à la protection du patrimoine culturel, elles encouragent, de l'autre, la production d'objets artistiques spécifiquement modifiés afin de répondre aux goûts occidentaux, privilégiant une esthétique exotique au service d'une clientèle étrangère avide d'images d'un vieux Japon.

Cette oscillation entre fidélité aux traditions artistiques et adaptation aux impératifs de la modernisation redéfinit en profondeur le paysage culturel japonais, suscitant des interrogations essentielles quant à la pérennité des pratiques artisanales face à l'industrialisation rapide et aux exigences croissantes des marchés internationaux. Paradoxalement, ce sont précisément ces expressions artistiques japonaises, transformées, recomposées et en perpétuelle mutation, qui offrent par la suite aux sociétés occidentales des perspectives inédites pour affronter les dilemmes artistiques similaires auxquels elles se trouvent elles-mêmes confrontées dans le contexte de leur propre modernisation.

1.2.4. Le japonisme comme renouveau stylistique en Europe

⁹¹ Dōshin Satō, *Op. Cit.*, p. 102.

Paradoxalement, bien que l'initiative diplomatique-militaire des États-Unis ait contraint l'archipel du Japon et son gouvernement shogunal à ratifier, dès 1854, le traité de Kanagawa, ouvrant ainsi plusieurs de ses ports au commerce international et amorçant l'effritement du système de fermeture imposé depuis le XVII^e siècle, le japonisme ne trouve pas immédiatement, en Amérique du Nord, un terreau propice à son épanouissement. Plusieurs facteurs économiques, politiques et socioculturels convergent pour expliquer ce retard dans la réception et l'appropriation des formes esthétiques japonaises sur le continent.

D'un point de vue économique, hormis l'exception notable que constitue la ville de San Francisco (fig. 11), il convient d'abord de souligner que les infrastructures portuaires des centres urbains situés sur la côte pacifique des États-Unis demeurent, durant cette période, insuffisamment développées. Ces installations présentent d'importantes carences logistiques et matérielles qui limitent leur capacité à soutenir des échanges commerciaux réguliers avec l'Asie, compromettant ainsi l'établissement de relations économiques transpacifiques durables. Les axes commerciaux reliant les États-Unis à l'Asie orientale conservent dès lors un caractère embryonnaire, faute de navires marchands spécifiquement affectés à ces traversées.⁹²

À l'inverse, les routes transatlantiques, établies de longue date et solidement ancrées dans les pratiques commerciales, accaparent l'essentiel des capitaux ainsi que des efforts stratégiques des principales maisons de commerce et institutions financières américaines, qui privilégient traditionnellement les échanges avec le continent européen.⁹³ Ce déséquilibre détourne l'attention des acteurs économiques des potentialités offertes par les marchés asiatiques, limitant de ce fait l'importation d'artefacts et de productions artistiques japonaises.

Parallèlement, des dynamiques économiques régionales transforment en profondeur la côte occidentale des États-Unis en réorientant ses ressources vers des priorités strictement internes. Le phénomène californien de la ruée vers l'or, amorcé à la fin des années 1840, mobilise des ressources humaines considérables et capte une part substantielle des investissements disponibles,

⁹² Elliot West, *Continental Reckoning – The American West in the Age of Expansion*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2023, p. 30.

⁹³ David M. Pletcher, *The Diplomacy of Trade and Investment: American Economic Expansion in the Hemisphere, 1865-1900*, Columbia, University of Missouri Press, 1998, p. 10.

consacrés principalement à l'exploitation aurifère et au développement accéléré du territoire. Ce dernier s'incarne tant dans le défrichement massif des terres et la fondation de nouveaux établissements humains que dans les entreprises de guerre et d'expulsion dirigées contre les populations autochtones. Cette période d'effervescence économique favorise l'édification d'un réseau ferroviaire et routier destiné à assurer l'acheminement des matières premières extraites vers les centres urbains et industriels de l'Est américain.⁹⁴ Si cette expansion permet à l'État de Californie de s'affirmer comme un centre économique régional de premier plan, elle laisse toutefois peu de place à l'émergence d'initiatives orientées vers le développement des échanges internationaux, en particulier avec l'Extrême-Orient. Les investisseurs et entrepreneurs concentrent alors leurs efforts sur des objectifs immédiats, dictés par les besoins spécifiques des prospecteurs, axant ainsi l'économie vers l'exploitation intensive des ressources locales et la satisfaction prioritaire de la demande intérieure.⁹⁵

Sur le plan politique, le contexte américain de l'époque est marqué par l'intensification de tensions internes qui atteignent progressivement un seuil critique. La question cruciale de l'esclavage polarise profondément la société, fragmentant le corps politique et monopolisant le débat public. Ces divisions socio-politiques trouvent leur point d'orgue avec l'élection d'Abraham Lincoln en 1860, dont les positions abolitionnistes précipitent la sécession des États du Sud et l'éclatement de la guerre de Sécession dès l'année suivante.⁹⁶ L'ampleur des efforts déployés pour préserver l'intégrité de l'Union et soutenir l'effort de guerre relègue inévitablement au second plan les préoccupations relatives aux relations internationales et aux échanges culturels transnationaux.⁹⁷ Les infrastructures civiles, y compris celles susceptibles de favoriser le développement d'un commerce transpacifique, ne suscitent alors qu'un intérêt marginal, les ressources économiques et humaines du pays étant massivement mobilisées par les nécessités du conflit. À l'issue de la guerre, la nation s'engage dans une phase complexe de réorganisation, désignée sous le terme de Reconstruction, centrée prioritairement sur la réintégration des États du Sud dans l'Union fédérale, la restauration des infrastructures ravagées par les combats, et la difficile gestion de la transition

⁹⁴ Benjamin Mountford et Stephen Tuffnell, *A Global History of Gold Rushes*, Berkeley, University of California Press, 2018, p. 50.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁹⁶ John Keegan, *La guerre de Sécession*, Paris, Éditions Perrin, 2020, p. 16.

⁹⁷ Ellen E. Roberts, *Op. Cit.*, p. 73.

de millions d'anciens esclaves vers un statut de citoyens théoriquement libres.⁹⁸ Dans ce contexte de refondation nationale, où les priorités demeurent strictement internes, le Japon, malgré son ouverture récente aux échanges internationaux, reste une entité lointaine, voire abstraite, pour la majorité des Américains.

Dans les territoires nord-américains placés sous contrôle britannique, la situation ne se révèle guère plus propice. La côte pacifique britannique, réunie sous l'autorité de la colonie de la Colombie-Britannique à partir de 1866, demeure une région périphérique et peu développée au sein de l'Empire. Son économie repose alors principalement sur quelques comptoirs de commerce de fourrure, ultimes vestiges de l'hégémonie exercée par la Compagnie de la Baie d'Hudson dans l'Ouest nord-américain. Toutefois, le modèle économique de la traite des fourrures, qui avait jusqu'alors assuré une relative prospérité à la région, s'essouffle sous l'effet conjugué de l'évolution des modes de consommation et de la concurrence accrue de marchés plus dynamiques ailleurs dans le monde.⁹⁹ Le manque d'infrastructures modernes entrave par ailleurs l'intégration de la colonie aux réseaux commerciaux internationaux, limitant de facto l'arrivée d'influences japonaises sur son territoire. Les échanges maritimes avec l'Asie y demeurent embryonnaires, en raison de l'absence de liaisons commerciales régulières et de la faiblesse des installations portuaires, insuffisantes pour accueillir une flotte marchande de grande envergure. La faible densité démographique constitue un autre frein au développement économique et culturel de la Colombie-Britannique. La faible densité démographique constitue également un obstacle majeur au développement économique et culturel de la Colombie-Britannique. Les principaux établissements coloniaux, tels que Victoria et New Westminster (fig. 12 et 13), demeurent isolés géographiquement et faiblement peuplés, limitant de ce fait leur capacité à soutenir des marchés suffisamment dynamiques pour accueillir et écouler des produits asiatiques.¹⁰⁰ Cet isolement est d'autant plus accentué par une dépendance économique quasi exclusive à l'égard de la métropole britannique et des États-Unis, réduisant l'autonomie régionale nécessaire à l'exploration ou à l'intégration de nouveaux circuits commerciaux. Si des échanges transpacifiques commencent timidement à se manifester, notamment par l'importation de produits asiatiques transitant par des

⁹⁸ John Keegan, *Op. Cit.*, p. 525.

⁹⁹ Jean Barman, *The West Beyond the West: A History of British Columbia*, Toronto, University of Toronto Press, 2007, p. 57.

¹⁰⁰ Jean Barman, *Op. cit.*, p. 91.

intermédiaires américains, ces flux commerciaux demeurent marginaux dans la Colombie-Britannique des années 1860.¹⁰¹

Porté par un contexte géopolitique, économique et culturel propice, c'est sur le continent européen — et plus particulièrement dans la France du Second Empire et le Royaume-Uni victorien — que le japonisme trouve un terreau favorable à son épanouissement. Le développement de ce courant s'avère indissociable des circuits marchands solidement établis de longue date par les puissances européennes, au premier rang desquelles les empires britannique, français et néerlandais. Dans un article publié dans *Le Japon artistique*, Roger Marx souligne d'ailleurs cette logique d'osmose et de maturation lente, affirmant que le japonisme doit son « apothéose » à cinq siècles d'échanges avec l'Extrême-Orient et à une « affinité de tempéraments dès longtemps prouvée ».¹⁰² L'accès privilégié aux objets japonais, facilité par la signature des traités inégaux qui suivirent la convention de Kanagawa en 1854, accentue cette dynamique d'ouverture.¹⁰³ Le Japon, longtemps structuré par le système isolationniste du *sakoku*, entre alors progressivement dans le circuit du marché international. Il cesse d'être un monde distant et clos pour devenir une surface de projection sur laquelle l'Occident réinvente et articule ses propres codes esthétiques.

L'ouverture des ports japonais, tels que Hakodate, Nagasaki et Yokohama, constitue un moment charnière, non seulement du point de vue commercial, mais également dans l'histoire de la réception de l'art japonais en Occident. Ces ports deviennent non seulement des interfaces marchandes, mais aussi de véritables espaces de médiation culturelle, où le sens et la valeur des objets japonais — qu'ils soient artistiques ou usuels — se trouvent soumis aux regards, aux interprétations et aux projections des observateurs occidentaux.

Parmi ces ports, celui de Yokohama incarne de manière exemplaire cette mutation. En l'espace de quelques années, cette localité située en périphérie de la capitale shogunale d'Edo (l'actuelle Tokyo) passe du statut de modeste village de pêcheurs à celui de plaque tournante du commerce international au Japon. L'essor démographique de la ville témoigne de cette transformation : sa population, qui ne comptait que quelques centaines d'habitants en 1859, dépasse les 30 000

¹⁰¹ Jamie Morton, « Industry, ideology, and social formation in British Columbia, 1849-1885 », Thèse de doctorat, Victoria, Université de Victoria, 2005, p. 148.

¹⁰² Roger Marx, « Sur le rôle et l'influence des arts de l'Extrême-Orient et du Japon », dans *Le Japon artistique*, vol. 6, no. 36, avril 1891, p. 142.

¹⁰³ Sophie Basch, *Le Japonisme, un art français*, Dijon, Les presses du réel, 2024, p. 65.

personnes dès 1865, bouleversant radicalement la physionomie urbaine et sociale des lieux.¹⁰⁴ Ce développement fulgurant s'accompagne de l'établissement de nombreuses légations occidentales permanentes, chargées de superviser et de faciliter les échanges commerciaux. Yokohama devient rapidement un espace cosmopolite, où se croisent non seulement marchands étrangers et japonais, mais aussi artistes, artisans et imprimeurs, contribuant à l'effervescence culturelle qui caractérise la ville dans ces premières décennies d'ouverture. Le port acquiert dès lors la réputation d'un carrefour culturel et intellectuel privilégié, attirant collectionneurs, négociants et amateurs désireux de découvrir, d'acquérir et de promouvoir les objets d'art japonais. Yokohama s'impose ainsi comme le lieu par excellence où se procurer estampes, porcelaines, bronzes, textiles, éventails et laques (fig. 14), des productions artistiques activement recherchées et qui rencontrent un vif succès sur les marchés européens.¹⁰⁵

Bien que des objets d'art japonais aient circulé sporadiquement en Europe dès le XVI^e siècle, comme le détaille le sous-chapitre 1.2.1, la réouverture soudaine du Japon suscite, au milieu du XIX^e siècle, un regain de curiosité de la part des Européens. Ces objets, porteurs d'une esthétique singulière, offrent alors une réponse salutaire à un milieu artistique en proie à une crise profonde.¹⁰⁶ Nombre d'artistes et d'intellectuels éprouvent en effet un sentiment croissant de stagnation, d'épuisement des formes héritées de la tradition. Les modes d'expression disponibles semblent désormais incapables d'entrer en résonance avec les bouleversements sociaux, culturels et technologiques qui marquent leur époque. À cette impasse s'ajoute l'emprise des institutions officielles, telles que les Salons officiels et les académies des beaux-arts, dont l'autorité normative bride toute tentative de renouvellement. Solidement ancrées à un classicisme tardif et teintée d'idéaux moraux issus du néoclassicisme, ces institutions imposent des thématiques figées : récits antiques, scènes mythologiques ou épisodes tirés de l'histoire chrétienne.¹⁰⁷ Aussi impeccables soient-elles sur le plan technique, ces compositions apparaissent aux yeux de plus en plus d'artistes comme artificielles, excessivement codifiées et déconnectées des préoccupations contemporaines. Cette discordance entre les aspirations des artistes et les attentes des autorités académiques

¹⁰⁴ Simon Partner, *The Merchant's Tale: Yokohama and the Transformation of Japan*, New York, Columbia University Press, 2018, p. xviii.

¹⁰⁵ Simon Partner, *Ibid.*

¹⁰⁶ Sophie Basch, *op. cit.*, p. 69.

¹⁰⁷ Jean-Claude Yon, *Op. cit.*, p. 138.

engendre un climat de frustration et une remise en question générale, poussant plusieurs à explorer de nouvelles voies artistiques.¹⁰⁸

Il importe également de souligner que, sous l'effet conjugué du capitalisme et de l'impérialisme, l'Europe de la seconde moitié du XIX^e siècle connaît une phase d'industrialisation rapide et sans précédent, bouleversant en profondeur les structures économiques et sociales. L'essor des manufactures et l'introduction de la mécanisation à grande échelle rendent désormais possible la production massive d'objets qui relevaient jusqu'alors de l'artisanat ou de la fabrication en petits ateliers. Si cette transformation favorise l'expansion des marchés et l'émergence d'une bourgeoisie industrielle, elle entraîne dans le même mouvement une standardisation croissante, perçue par nombre de théoriciens et d'artistes comme une atteinte irréversible à la singularité formelle et à la richesse esthétique des productions traditionnelles.¹⁰⁹ Ce phénomène suscite de vives critiques au sein du milieu artistique et intellectuel, où l'on déplore la disparition progressive des savoir-faire ancestraux au profit d'une production mécanisée, asservie aux impératifs du rendement. Certains, tel que Charles Baudelaire, perçoivent dans l'intrusion du progrès technique un péril existentiel pour l'art lui-même : « [...] l'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie [...] »¹¹⁰ En altérant la relation entre le créateur et son œuvre, la production industrielle redéfinit ainsi de manière radicale les notions d'authenticité et d'originalité, ouvrant un débat fondamental sur la valeur et le statut de l'art à l'ère de sa reproductibilité technique.

C'est précisément à ces interrogations esthétiques européennes que l'art japonais vient offrir une alternative crédible. Les artistes européens sont rapidement frappés par la radicalité formelle de ces œuvres, mais surtout par leur résistance à la logique du réalisme, qui, depuis la Renaissance, constitue le socle de la tradition académique européenne. Cette soi-disante résistance de l'art japonais s'explique en partie par des principes formels et visuels propres à la tradition artistique japonaise : aplatissement des plans, absence de perspective linéaire, motifs naturalistes stylisés, valorisation du vide, fragmentation du cadre, asymétrie, usage de la diagonale. Ces caractéristiques paraissent offrir aux artistes un langage neuf, capable de traduire une modernité en concordance avec leurs idéaux. Cette liberté artistique est alors perçue non seulement comme un antidote à la

¹⁰⁸ Albert Boime, *Art in an Age of Civil Struggle, 1848–1871*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, p. 597-598.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 688-689.

¹¹⁰ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », dans *La Revue française*, janvier 1859, p. 265.

rigidité des formules picturales héritées de l'académisme, mais aussi comme une réponse aux effets déshumanisants de l'industrialisation.¹¹¹ L'art japonais est ainsi lu comme l'expression d'un savoir-faire où le geste de l'artiste reste perceptible, où la forme ne s'épuise pas dans la répétition industrielle, et où l'ornement, loin d'être un ajout superficiel, devient principe organisateur. C'est l'estampe japonaise, en particulier les *ukiyo-e* (浮世絵, « image du monde flottant »), qui s'impose comme le médium privilégié chez les artistes européens, tant dans la réception que dans l'appropriation artistique, car celle-ci s'accorde avec une temporalité propre à la modernité urbaine.¹¹² Sa capacité à capter l'instant, à représenter le flux discontinu du quotidien, à fragmenter la scène, fait écho à l'expérience sensorielle de l'homme moderne confronté aux mutations de la ville et de son espace social.

Dès les années 1860-1870, le japonisme en Europe s'alimente grâce à l'ouverture progressive de nouveaux circuits commerciaux. À cette époque, de nombreux marchands, collectionneurs et maisons de commerce s'imposent comme les médiateurs de cette importation régulière d'objets japonais. Parmi eux, les galeries parisiennes *La Porte chinoise* de Louise Desoye et *Fantaisies japonaises* de Samuel Bing, ou encore le magasin londonien *Liberty's & Co.* de Arthur Lasenby Liberty, jouent un rôle déterminant dans la diffusion matérielle et symbolique de ces objets. Ces espaces ne se limitent pas à être de simples lieux de transaction : ils deviennent de véritables foyers d'inspiration, des endroits où se croisent artistes, écrivains, critiques et collectionneurs amateurs. C'est là que se forme un cercle japoniste où l'on retrouve Edmond et Jules de Goncourt, Charles Baudelaire, Claude Monet, Édouard Manet, James Abbott McNeill Whistler ou encore James Tissot.¹¹³ Ce dernier a d'ailleurs capturé dans sa série de tableaux *Jeunes femmes observant des objets japonais*, le nouveau rôle esthétique de l'objet japonais dans les pratiques de consommation et de sociabilité de la bourgeoisie européenne (fig. 15, 16 et 17). Par ce commerce désormais bien organisé, l'art japonais n'est plus l'apanage exclusif de l'aristocratie ou des grands collectionneurs savants : ils s'offrent aussi aux artistes, aux critiques et à une bourgeoisie en quête de distinction esthétique.¹¹⁴ Cette circulation élargie transforme ce qui fut longtemps rare en phénomène

¹¹¹ Yoko Chiba, « "Japonisme": East-West Renaissance in the Late 19th Century », *Mosaic*, vol.31, no. 2, juin 1998, p. 6.

¹¹² Lionel Lambourne, *Japonisme : Échanges culturels entre le Japon et l'Occident*, Paris, Phaidon, 2006, p. 54.

¹¹³ Yoko Chiba, *Op. cit.*

¹¹⁴ Christopher Reed, *Op. cit.*, p. 81.

mondain, et ce phénomène engendre à son tour un discours esthétique renouvelé, nourri de cette abondance d'objets, de motifs et de formes qui viennent heurter et revivifier le goût européen.

Ce sont enfin les expositions universelles des années 1860 qui scellèrent le japonisme comme un mouvement esthétique durable en Europe. Elles servirent d'abord de caisses de résonance à l'apparition publique de l'objet japonais sur la scène artistique et marchande européenne, imposant ces artefacts non seulement à l'admiration esthétique, mais aussi à l'usage quotidien et à l'échange marchand, conditionnant ainsi de manière décisive la réception et la diffusion du goût japonisant. Dès l'Exposition universelle de Londres en 1862, bien qu'aucune participation officielle du Japon n'y fût prévue, le diplomate britannique Rutherford Alcock exposa une partie de sa collection d'œuvres japonaises, assemblée lors de son séjour au Japon, offrant ainsi au public local un premier contact direct avec ces objets alors perçus comme singuliers.¹¹⁵ À Paris, l'Exposition universelle de 1867 marque une inflexion capitale dans l'histoire du japonisme : pour la première fois, le shogunat japonais dispose d'un pavillon officiel autonome auquel s'ajoutent les expositions séparées des domaines de Satsuma et de Saga, qui, par leur présence indépendante, entendent signifier leur distance vis-à-vis du pouvoir shogunal. Loin de se limiter à une simple présentation d'objets exotiques, l'exposition universelle de 1867 offre un environnement japonais théâtral où l'architecture, l'ornementation, l'artisanat et les objets du quotidien dialoguent en une unité organique.¹¹⁶ Cet effet de synthèse crée un phénomène d'immersion qui stimule l'imagination européenne et nourrit l'illusion d'un Japon médiéval, poétique et harmonieux, précisément au moment où le Japon est en pleine mutation politique et sociale avec la fin du shogunat Tokugawa et l'avènement imminent de l'ère Meiji.

L'importance de ces expositions universelles réside également dans le fait qu'elles ne furent pas de simples vitrines pour l'art japonais, mais de véritables matrices de réseaux. Elles contribuèrent à la formation de circuits dynamiques réunissant collectionneurs, marchands et artistes, qui s'emparèrent des objets japonais pour en faire tour à tour des sources d'inspiration ou des marchandises. En 1867, l'Exposition universelle de Paris participe activement à la diffusion de l'esthétique japonaise au sein de l'ensemble de la société française, touchant en particulier les

¹¹⁵ Gregory Irvine, *Japonisme and the Rise of the Modern Art Movement: The Arts Of The Meiji Period*, Londres, Thames and Hudson, 2013, p. 26.

¹¹⁶ Édouard Vasseur, *L'Exposition universelle de 1867 : l'apogée du second Empire*, Paris, Éditions Perrin, 2023, p. 93-94.

classes de la petite et moyenne bourgeoisies industrielles et urbaines.¹¹⁷ Cet engouement croissant se manifeste notamment dans les prises de position publiques des japonistes de la première heure, tels les frères Edmond et Jules de Goncourt, qui se voient contraints de réaffirmer leur statut de pionniers afin de se distinguer d'un goût devenu trop commun : « Le goût de la chinoiserie et de la japonaiserie, ce goût nous l'avons eu des premiers. Ce goût aujourd'hui descendu aux bourgeois, qui plus que nous l'a senti, prêché, propagé ? Qui s'est passionné pour les premiers albums japonais, et a eu le courage d'en acheter ? Dans *En 18...*, une description de cheminée à bibelots japonais, fit demander par Edmond Texier notre internement à Charenton, comme des fous — en fait de goût. »¹¹⁸. Dans ce nouveau contexte, l'acquisition d'objets japonais devient un acte à la fois mondain et spéculatif, contribuant à l'enrichissement simultané des collections privées et des institutions publiques. Charles Gillot, Philippe Burty, Émile Guimet ou encore Félix Bracquemond — souvent collectionneurs, critiques et artistes à la fois — y trouvent l'occasion de constituer des ensembles significatifs, voués à circuler dans les salons, les galeries, les ventes aux enchères, et parfois jusque dans les musées. L'Exposition de 1867 établit ainsi un précédent majeur : les objets japonais cessent d'y être perçus comme de simples curiosités exotiques, à l'instar des productions d'Afrique ou d'Océanie présentées simultanément, pour être désormais consacrés comme modèles de raffinement esthétique et d'inspiration pour la création artistique occidentale.¹¹⁹

Fort du succès remporté par ses participations aux expositions universelles organisées en Europe, le nouveau gouvernement Meiji choisit de reconduire cette stratégie en Amérique du Nord, où les productions artistiques japonaises demeurent encore largement méconnues du grand public et des milieux artistiques. La participation du Japon à l'Exposition universelle du centenaire de Philadelphie en 1876 marque un tournant décisif. La section japonaise, soigneusement pensée et élaborée, suscite un engouement comparable à celui observé quelques années plus tôt en Europe, amorçant ainsi un véritable mouvement d'attrait pour l'esthétique japonaise qui, dès lors, se diffuse rapidement dans les principaux centres urbains nord-américains.

¹¹⁷ Édouard Vasseur, *Op. cit.*, p. 285-286.

¹¹⁸ Edmond de Goncourt et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt - Mémoires de la vie littéraire : troisième volume 1866-1870*, Paris, G. Charpentier & Cie., 1888, p. 238.

¹¹⁹ Édouard Vasseur, *Op. cit.*

1.2.5. L'Exposition universelle de Philadelphie de 1876 et la *Japan Craze* nord-américaine

L'Exposition universelle de Philadelphie de 1876, communément désignée par le public sous le nom de *The Centennial International Exhibition* en raison du centenaire de la Déclaration d'indépendance des États-Unis de 1776, constitue un jalon fondamental dans la genèse du japonisme en Amérique du Nord, marquant le passage d'une curiosité diffuse à l'égard de l'art japonais à l'instauration d'une forme d'appropriation plus structurée et institutionnalisée. Inaugurée le 10 mai 1876 dans le Fairmount Park de Philadelphie, l'exposition s'étend sur plus de 115 hectares et attire, selon les chiffres officiels, près de dix millions de visiteurs au cours de ses six mois d'ouverture.¹²⁰ L'événement s'articule autour de cinq bâtiments principaux, dont le Pavillon principal (Main Building), qui, avec ses 85 000 mètres carrés de superficie, est qualifié par la presse contemporaine de « plus grand édifice du monde » (fig. 18 et 19).¹²¹ Cette manifestation offre aux États-Unis l'occasion de se présenter non seulement comme une nation désormais consolidée après la guerre de Sécession, mais aussi comme une puissance émergente parmi les nations industrialisées, à travers l'exposition d'innovations marquantes telles que le téléphone d'Alexander Graham Bell ou encore la machine à écrire de Christopher Latham Sholes. La participation de quarante nations étrangères¹²², dont quinze construisent leurs propres pavillons, permet au public américain d'entrer en contact direct avec les productions industrielles et

¹²⁰ John H. Hepp, *Mystery and Marvel: Philadelphia's 1876 Centennial Exposition*, Havertown, Brookline Books, 2024, p. X.

¹²¹ James Dabney McCabe, *The Illustrated History of the Centennial Exhibition*, Philadelphie, The National Publishing Company, 1876, p. 333.

¹²² Parmi ces nations, on compte l'Argentine, l'Autriche-Hongrie, la Belgique, la Bolivie, le Brésil, le Chili, la Chine, la Colombie, le Danemark, l'Égypte, l'Empire allemand, l'Empire ottoman, l'Équateur, l'Espagne, l'État libre d'Orange, les États-Unis d'Amérique, la France (et sa colonie d'Algérie), la Grande-Bretagne et l'Irlande (et ses colonies d'Australie, des Bahamas, de la Colonie du Cap, de la Côte-de-l'Or britannique, du Dominion du Canada, de la Guyane britannique, de Jamaïque, de Nouvelle-Zélande et du Raj britannique), la Grèce, le Guatemala et Salvador, Haïti, le Honduras, les Îles Sandwich (Hawaï), l'Italie, le Japon, le Libéria, le Luxembourg, le Mexique, le Nicaragua, la Norvège, les Pays-Bas, le Pérou, la Perse, le Portugal, le Royaume de Tunis, la Russie, le Siam, la Suède, la Suisse et le Venezuela. Voir *Ibid.*, p. 188.

culturelles de l'étranger, dans un contexte où les voyages internationaux demeurent rares pour la majorité de la population.¹²³

À la suite de la Restauration de Meiji en 1868, le nouveau gouvernement japonais élabore rapidement une politique d'engagement international stratégique, percevant dans les expositions universelles une opportunité privilégiée de reconnaissance diplomatique et de développement commercial. L'allocation substantielle de 600 000 dollars pour sa participation à Philadelphie – somme considérable pour une nation alors engagée dans une transition industrielle socio-économique coûteuse – manifeste clairement la priorité accordée à la projection d'une image savamment construite sur la scène mondiale.¹²⁴ Cette ambition se déploie selon plusieurs axes convergents : affirmer et rehausser le prestige national, ouvrir de nouveaux débouchés commerciaux pour les productions japonaises, et encourager la modernisation des industries locales, dans un contexte marqué par la volonté de réviser les traités inégaux imposés par les puissances occidentales au moment de l'ouverture forcée du pays.¹²⁵

Pour l'édition de 1876, le Bureau japonais des expositions (博覧会事務局, *Hakurankai jimukyoku*) mobilise trente-neuf figures éminentes issues de l'administration Meiji ainsi que des milieux industriel, militaire, universitaire et artistique. La composition de ce comité témoigne de l'approche pragmatique adoptée par les autorités japonaises, qui n'hésitent pas à y intégrer plusieurs personnalités occidentales, parmi lesquelles l'ingénieur-conseil allemand Gottfried Wagener (1831-1892), le surintendant américain de l'enseignement auprès du ministère japonais de l'Éducation David Murray (1830-1905), ou encore Francis Philip Cunliffe-Owen (1828-1894), directeur du South Kensington Museum de Londres.¹²⁶ Cette inclusion d'un regard occidental au sein même de l'appareil décisionnel japonais reflète la conscience aiguë qu'ont alors les responsables japonais des enjeux transculturels qui accompagnent leur participation à ces manifestations internationales. Le Bureau supervise avec rigueur la sélection des objets exposés,

¹²³ Nancy E. Green et Christopher Reed (dir.), *JapanAmerica: point of contact, 1876-1970* (catalogue d'exposition), Ithaca, Cornell University's Herbert F. Johnson Museum of Art, 2016, p. 16.

¹²⁴ Hannah Sigur, *The Influence of Japanese Art on Design*, Layton, Gibbs Smith, 2008, p. 40.

¹²⁵ Nancy E. Green et Christopher Reed (dir.), *op. cit.*, p. 14.

¹²⁶ The Japanese Commission, *Official Catalogue of the Japanese Section, and Descriptive Notes on Industry and Agriculture of Japan*, Philadelphie, W. P. Kildare, 1876, pp. 5-6.

allant jusqu'à commander directement aux meilleurs artisans du pays des œuvres capables d'impressionner le public occidental par leur virtuosité technique.¹²⁷

La délégation japonaise qui accompagne l'Exposition universelle de 1876 constitue elle aussi un élément soigneusement orchestré de la stratégie diplomatique du gouvernement Meiji. La traversée du continent nord-américain par cette délégation, de San Francisco à Philadelphie, fait l'objet d'une attention soutenue de la part de la presse américaine, laquelle relève avec étonnement leur « apparence très distinguée et digne ».¹²⁸ Cette couverture médiatique anticipe et amorce une transformation progressive du regard américain : les stéréotypes orientalistes traditionnels, bien qu'encore présents, cèdent partiellement la place à une reconnaissance implicite des Japonais comme acteurs légitimes du système diplomatique international.¹²⁹ La participation du Japon à cette exposition s'inscrit dès lors comme un investissement délibéré dans une forme naissante de diplomatie culturelle, révélant chez les autorités japonaises une compréhension précoce des mécanismes du « soft power », par lequel une nation, malgré sa taille et ses ressources limitées, peut déployer une influence bien supérieure à son poids matériel sur la scène mondiale.

L'originalité de la position japonaise à cette exposition tient notamment à ce que le pays est, à Philadelphie, la seule nation asiatique à disposer de son propre pavillon national — un privilège dont la Chine, pourtant présente à l'exposition, ne bénéficie pas. Cette singularité permet au Japon de se démarquer nettement des autres nations non occidentales et d'affirmer, aux yeux du public et des observateurs internationaux, un statut particulier dans la hiérarchie implicite des nations, telle qu'elle se constitue dans l'imaginaire occidental du XIX^e siècle.¹³⁰ La construction même des édifices japonais devient, avant l'ouverture officielle, un spectacle prisé, suscitant un tel engouement que les organisateurs doivent ériger des barrières afin de protéger les ouvriers de la curiosité du public (fig. 20, 21, 22 et 23). Selon le compte rendu du magazine *Harper's Weekly* du 26 août 1876, aucune autre structure du site ne provoque autant d'intérêt que ces bâtiments japonais, dont l'acheminement jusqu'à Philadelphie mobilise pas moins de dix-neuf wagons de chemin de fer. L'attention que la presse porte à ces constructions souligne avec insistance l'absence de clous dans les assemblages ainsi que la précision remarquable des éléments

¹²⁷ Dōshin Satō, *Op. Cit.*, p. 109.

¹²⁸ « Japanese Visitors », *The Chicago Tribune*, Chicago, 3 avril 1876, p. 8.

¹²⁹ Warren I. Cohen, *Op. cit.*, p. 23.

¹³⁰ Nancy E. Green et Christopher Reed (dir.), *op. cit.*, p. 17.

architecturaux, au point qu'un journaliste ironise, en affirmant que les charpentiers japonais « n'ont pas encore appris les méthodes des constructeurs civilisés » tout en concédant que les Américains pourraient, pour leur part, « apprendre beaucoup de ces artisans orientaux ». ¹³¹

Le Japon aménage également, sur les terrains de l'Exposition, un jardin paysager considéré par la critique contemporaine comme le premier jardin japonais authentique réalisé aux États-Unis (fig. 24, 25 et 26). ¹³² Ce jardin, pensé comme un écrin scénographique, accueille une maison de thé dans laquelle se déroulent périodiquement des cérémonies de thé traditionnelles, offrant aux visiteurs une expérience immersive dans un environnement minutieusement orchestré. Adossé à cet espace, un bazar commercial complète l'ensemble en proposant à la vente une variété d'objets, allant des pièces les plus précieuses jusqu'aux souvenirs modestes, favorisant ainsi la dissémination concrète de l'esthétique japonaise dans les foyers américains. L'organisation de ce pavillon marchand, décrite par un journaliste comme un lieu où « nous suivons les multitudes à l'intérieur de la petite clôture en bambou », révèle à la fois la dimension théâtrale et la rigueur spatiale caractéristique de la mise en scène japonaise dans les expositions universelles. ¹³³

Parallèlement à ces installations extérieures, la section japonaise occupe un espace substantiel au sein du pavillon principal, où près de 1 269 conteneurs, acheminés spécialement depuis le Japon, renferment une collection encyclopédique d'objets d'art représentatifs de la culture matérielle japonaise. Cette présentation témoigne de l'effort minutieusement coordonné par le Bureau japonais, lequel a parcouru l'ensemble de Japon afin de rassembler un agencement de produits soigneusement sélectionnés, tout en finançant la participation des artisans les plus renommés du pays. ¹³⁴ La diversité des œuvres exposées — céramiques, laques, objets en métaux précieux, textiles, armes finement sculptées, jouets traditionnels et œuvres graphiques — traduit la volonté explicite de proposer une vision globale et nuancée des savoir-faire artistiques japonais. Une attention particulière est cependant portée aux bronzes, médium alors perçu comme l'un des plus prestigieux aux yeux des critiques et connaisseurs occidentaux du XIX^e siècle (fig. 27 à 50). ¹³⁵

¹³¹ « The Centennial », *Harper's Weekly*, New York, 26 août 1876, p. 692.

¹³² Hannah Sigur, *Op. cit.*, p. 41.

¹³³ *Ibid.*, p. 42.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 40.

¹³⁵ Hannah Sigur, *Op. cit.*, p. 41.

La réception de la section japonaise par les publics américain et internationaux oscille entre émerveillement sincère et distanciation culturelle. Les nombreux comptes rendus journalistiques de l'époque témoignent d'une réévaluation profonde des préconceptions américaines à l'égard du Japon, jusqu'alors largement méconnu du public. L'économiste et journaliste belge Gustave de Molinari témoigne que la section japonaise représente « la perle de l'Exposition » : « On voudrait être millionnaire, ne fût-ce que pour acheter ces deux vases élancés comme des lis en porcelaine de Kyoto, et ces vieux bronzes, et ces laques et ces ivoires ! (...) L'exposition du Japon est le grand succès du Fairmount Park, et les Japonais, en gens positifs, ne se sont pas contentés du tribut d'admiration que leur apporte le public : ils ont établi un peu plus loin un bazar où ils récoltent une ample moisson de dollars ». ¹³⁶ L'artiste et chroniqueur Edward Caledon Bruce, écrivant pour le *Lippincott's Monthly Magazine* après avoir visité les sections chinoise et japonaise, constate ainsi que, bien que « le Japon ait tiré de la Chine ses premières connaissances en matière de porcelaine », il faut désormais « conclure que l'élève a dépassé le maître ». ¹³⁷ De son côté, l'écrivain James D. McCabe souligne, dans son guide consacré à l'exposition de Philadelphie, que « le visiteur qui fait une inspection même hâtive de l'exposition » doit « modifier ses idées sur le Japon », confronté aux « preuves abondantes qu'il surpasse les nations les plus cultivées d'Europe dans les arts qui sont leur fierté et leur gloire, et qui sont considérés comme l'un des plus fiers gages de leur haute civilisation ». ¹³⁸ L'historien américain George Titus Ferris observe pour sa part que la perception qu'ont les visiteurs de la section japonaise change radicalement à la faveur de leur parcours des installations : « La génération actuelle peut facilement se rendre compte que la conception moyenne du Japon, même parmi les gens instruits, était celle d'une nation à moitié barbare, non dépourvue de certaines conditions distinctes de prospérité, certes, mais toujours vitalemment inférieure aux races occidentales. [...] La reconnaissance du fait que le Japon et la Chine, en particulier le premier, possèdent des écoles d'art distinctes et dignes d'intérêt est assez récente en Europe et en Amérique. Les amoureux du beau sont maintenant tout à fait prêts à se laisser aller à

¹³⁶ Gustave de Molinari, *Lettres sur les États-Unis et le Canada, adressées au Journal des débats, à l'occasion de l'Exposition universelle de Philadelphie*, Paris, Hachette et Cie, 1876, pp. 53-54.

¹³⁷ Edward Caledon Bruce, *The Century: its fruits and its festival*, Philadelphie, J. B. Lippincott & Co., 1877, p. 244.

¹³⁸ « The visitor who makes even a hasty inspection of the display, of which we have given but a mere outline, must amend his ideas of Japan. We have been accustomed to regard that country as uncivilized, or half-civilized at the best, but we find here abundant evidences that it outshines the most cultivated nations of Europe in arts which are their pride and glory, and which are regarded as among the proudest tokens of their high civilization. » cité dans James Dabney McCabe, *The Illustrated History of the Centennial Exhibition*, Philadelphie, The National Publishing Company, 1876, p. 417.

un enthousiasme aussi ardent pour les produits de la main et de l'imagination qui caractérisent si brillamment ces peuples qu'ils ne pouvaient autrefois trouver d'expression que dans un mépris ignorant. »¹³⁹ Ces formulations, où la reconnaissance esthétique se conjugue à une hiérarchisation implicite des civilisations, révèlent les contradictions constitutives du regard occidental porté sur le Japon durant cette période.

L'admiration technique suscitée par les objets exposés, et plus particulièrement par les bronzes japonais, qualifiés de « source constante de plaisir pour les amateurs d'œuvres curieuses et grotesques, mais aussi délicates et complexes », s'accompagne d'un processus de mythification du travail artistique japonais, présenté comme un « labeur que seuls des ouvriers orientaux pratiquent [...] qu'aucun peuple chrétien ne peut se permettre d'imiter ». ¹⁴⁰ Une telle formulation inscrit d'emblée la maîtrise japonaise dans une altérité, ramenant l'excellence technique non à une tradition artistique pleinement constituée, mais à une différence essentiellement ethnique. La perplexité, souvent marquée d'une condescendance, face aux artisans japonais dont l'apparence et l'habillement sont jugés « tout à fait erronés » au regard des normes occidentales, trouve une expression éloquente dans l'étonnement de l'artiste anglo-américain Walter Smith, confessant être « à moitié enclin à douter de leur virilité ». ¹⁴¹ Cette remarque illustre l'ampleur des malentendus et des projections qui orientent cette rencontre interculturelle. C'est sur ce fond d'ambivalence, où fascination et méconnaissance se conjuguent, que va lentement se constituer le japonisme américain au fil des décennies suivantes.

L'exposition universelle de Philadelphie agit comme un catalyseur décisif de ce phénomène que l'historiographie américaine a consacré sous l'appellation de *Japan Craze*, un engouement collectif pour les objets et l'esthétique japonais qui, dès ses débuts, transcende les frontières traditionnelles séparant culture d'élite et pratiques populaires. Ce goût naissant pour le Japon se manifeste d'abord par l'acquisition directe d'objets d'art exposés à Philadelphie, où les délégués

¹³⁹ « It is easily within the knowledge of the present generation when the average conception of Japan, even among educated people, was that of a half-barbarous nation, not without certain distinct conditions of prosperity, indeed, but still vitally inferior to Western races. [...] The recognition of the fact that Japan and China, particularly the former, possess schools of Art distinct and noteworthy in themselves, is quite recent in Europe and America. Lovers of the beautiful are now quite ready to indulge in enthusiasm as ardent over the products of hand and imagination that so brilliantly characterize these peoples as once they could find expression solely for ignorant contempt. » cité dans George Titus Ferris, *Gems of the Centennial Exhibition*, New York, D. Appleton and Company, 1877, p.78.

¹⁴⁰ « The Centennial », *Harper's Weekly*, New York, 12 août 1876, p. 654.

¹⁴¹ Hannah Sigur, *Op. cit.*, p. 43.

japonais parviennent à vendre l'intégralité de leur exposition (fig. 51).¹⁴² L'échelonnement stratégique des prix — du petit bibelot accessible à 50 cents aux œuvres monumentales s'élevant à 1 000 dollars — favorise une diffusion verticale de cette esthétique à travers l'ensemble des couches sociales (fig. 52). Cette accessibilité matérielle, inédite par rapport aux circuits traditionnels du marché de l'art, joue un rôle central dans la propagation du japonisme en Amérique du Nord. C'est précisément cette dissémination large, voire populaire, qui le distingue de son pendant européen, où le goût pour les objets japonais conserve un caractère plus exclusif, les collections demeurant largement réservées à une bourgeoisie fortunée et à des cercles d'intellectuels ou d'artistes d'avant-garde.¹⁴³

Le Canada n'est pas épargné par l'influence artistique de l'Exposition de 1876. Sa proximité géographique, linguistique et culturelle avec les États-Unis faisait de ce dernier un participant naturellement attendu à cet événement international. Toutefois, la décision du Dominion de prendre part à cette manifestation dépasse le simple geste symbolique : elle traduit des ambitions politiques, économiques et culturelles précises. À travers cette présence, le Canada cherche à affirmer sa position sur la scène internationale, alors même que son identité nationale demeure encore en construction, tant dans le regard des puissances étrangères que dans la conscience de ses propres citoyens.¹⁴⁴ Bien qu'il administre ses affaires internes de manière autonome depuis l'Acte de l'Amérique du Nord britannique de 1867, le Canada reste un dominion de l'Empire britannique et ne dispose d'aucune politique étrangère indépendante. Pourtant, en se dotant d'une section d'exposition propre (fig. 53) et d'un pavillon extérieur distinct de celui du Royaume-Uni (fig. 54), il affirme sa volonté d'exister comme entité autonome, tant dans les sphères du commerce que

¹⁴² Warren I. Cohen, *Op. cit.*, p. 22.

¹⁴³ Christopher Reed, *Op. cit.*, p. 133.

¹⁴⁴ Plusieurs revues et périodiques relayèrent ce positionnement canadien avec insistance, témoignant de l'effort concerté des élites politiques et médiatiques pour façonner une image cohérente du pays sur la scène internationale. En voici quelques extraits significatifs : « Avec le dispositif actuel, le gouvernement assume une responsabilité directe dans cette affaire, et l'objectif général est de donner une idée juste de ce qu'est le Canada, de ce qu'il peut produire et des progrès qu'il a accomplis dans les domaines agricole et industriel », affirme le *Daily Witness* (A) ; « Jamais auparavant le Canada n'a joué un rôle aussi important dans une exposition, et jamais non plus cela n'avait autant servi ses intérêts », écrit James Douglas dans une rubrique du *Canadian Monthly* (B) ; « En somme, le Canada mérite le plus grand crédit pour cette exhibition de ses ressources, qui est de plus une démonstration du caractère honnête, rangé, patient et laborieux de ses habitants. On y reconnaît aussi l'œil et la main d'une administration sage et prévoyante, jalouse de l'estime publique », rapporte *Le Franc-parleur* (C) à propos de la section canadienne. Cités dans A. « Canada at the Exhibition », *The Daily Witness*, Montréal, 3 juin 1876, p. 4. B. James Douglas « The Centennial Exhibition », *Canadian Monthly*, Montréal, vol 9, no. 6, juin 1876, p. 543. C. « Le Canada à l'Exposition de Philadelphie », *Le Franc-parleur*, Montréal, vol. 6, no. 50, 9 juin 1876, p. 2.

dans celles de la culture. Logée au sein du *Pavillon principal*, à proximité immédiate de la section japonaise, la section canadienne présentait un éventail représentatif de la production nationale : des denrées agricoles et des ressources naturelles — notamment le bois et les minerais — aux objets manufacturés témoignant des premiers stades de l’industrialisation du pays, en particulier à travers la présence d’entreprises clés établies à Montréal (fig. 55, 56 et 57).

Par cette présence canadienne, il est raisonnable de supposer que le *Japan Craze* trouve un certain écho au Canada, et plus spécifiquement à Montréal, principal foyer économique, industriel et culturel de la jeune Confédération. Bien que les sources directes demeurent fragmentaires, un ensemble d’indices convergents – telles les importations croissantes d’objets japonais, la couverture médiatique de l’événement, les témoignages de visiteurs canadiens, ou encore l’apparition et la multiplication de collections privées d’art japonais – laisse entrevoir l’émergence, dans les années qui suivent l’exposition, d’un intérêt soutenu pour l’esthétique japonaise. Les journaux montréalais de l’époque en rendent compte, publiant des comptes rendus quasi quotidiens de l’événement et relayant une vaste campagne promotionnelle incitant les lecteurs à s’y rendre (fig. 58, 59 et 60). L’exposition y apparaît non seulement comme une opportunité de divertissement ou d’évasion, mais comme un « voyage utile », une école du progrès technique, un observatoire de la modernité mondiale, ou encore un instrument d’émulation nationale et de comparaison civilisationnelle.¹⁴⁵ Ce discours résonne particulièrement parmi les élites bourgeoises canadiennes, en particulier chez les industriels établis dans le Mile Carré doré de Montréal, qui se reconnaissent dans la rhétorique du progrès, de l’innovation matérielle et de la distinction culturelle.

Il convient de souligner qu’aucune archive actuellement disponible n’atteste formellement de la présence de Smith et de Van Horne à l’Exposition universelle de Philadelphie en 1876. Il demeure néanmoins vraisemblable que ces deux figures centrales de la modernisation du Dominion ont connaissance de cette manifestation et des principales dynamiques culturelles et esthétiques qui en émergent. En l’absence de sources probantes, une telle hypothèse doit être envisagée avec prudence. Le japonisme ultérieur de Smith et Van Horne ne peut être attribué de manière certaine à un contact direct avec l’Exposition de 1876. Il paraît plus juste de considérer cette dernière

¹⁴⁵ Eva-Marie Kroller, *Canadian Travellers in Europe, 1851-1900*, Vancouver, University of British Columbia Press, 2011, p. 158.

comme un événement catalyseur qui redéfinit en profondeur le statut des objets japonais dans l'imaginaire nord-américain et prépare le terrain culturel et marchand sur lequel s'inscrivent les pratiques collectionneuses de ces deux acteurs.

CHAPITRE 2

CONQUÉRIR : DONALD ALEXANDER SMITH ET LA COLLECTION JAPONAISE COMME MIROIR DE L'IMPÉRIALISME BRITANNIQUE

En septembre 1888, au cœur du Mille Carré doré¹⁴⁶, les portes du 1631 boulevard Dorchester s'ouvrent à une délégation de journalistes locaux (fig. 61 et 62). Cet événement médiatique, loin d'être anodin, participe d'une opération de mise en scène rigoureusement orchestrée par Donald Alexander Smith (fig. 63), figure éminente du capitalisme impérial canadien, désireux de donner à voir une synthèse de son pouvoir financier, de son raffinement esthétique et de sa loyauté à l'ordre impérial britannique. Déjà auréolé d'un prestige considérable en tant que principal bailleur de fonds du chemin de fer canadien du Pacifique — vecteur d'unification économique et politique du Dominion —, Smith entend faire de son manoir un manifeste artistique et muséal de son autorité sociale et symbolique. Rénovée entre 1886 et 1888 dans un style néo-baronnial écossais, la résidence se présente comme un lieu richement décoré où l'accumulation d'œuvres d'art prend la forme d'une rhétorique visuelle du prestige et du pouvoir.¹⁴⁷

Un article publié dans *The Gazette* le 14 septembre 1888 sous le titre « Un palais des arts¹⁴⁸ — Visite de la galerie d'art et du musée de Sir Donald Smith » fournit un compte rendu circonstancié de cette ouverture au public.¹⁴⁹ Ce choix de titre, en résonance avec les idéaux impériaux et

¹⁴⁶ L'appellation « Mille carré doré » constitue un anachronisme lorsque appliquée à la période traitée dans le présent mémoire. Tout au long du XIX^e siècle et jusqu'aux années 1920, les Montréalais emploient plutôt les termes « New Town » ou « Uptown » pour désigner ce secteur en plein essor au nord du centre-ville. Toutefois, la dénomination contemporaine s'est imposée dans l'historiographie récente comme référent privilégié pour désigner cet espace urbain associé à l'élite anglophone montréalaise. Par cohérence avec les usages académiques actuels, le terme « Mille carré doré » sera donc retenu.

¹⁴⁷ Janet M. Brooke, *Discerning Tastes : Montreal Collectors, 1880–1920*, Montréal, Éditions du Musée des beaux-arts de Montréal, 1989, p. 26.

¹⁴⁸ Le terme « Palais des arts » est fortement associé à l'esthétisme britannique. Celui-ci trouve ses racines dans le poème allégorique de 1842 du poète britannique Alfred Lord Tennyson *The Palace of Art*. Dans ce poème, Tennyson décrit un palais somptueux érigé par une âme pour s'y retirer et contempler la beauté artistique, illustrant l'idée d'un refuge esthétique détaché des préoccupations morales ou sociales de son époque. Lionel Lambourne, *The Aesthetic Movement*, Londres, Phaidon Press Limited, 2011, p. 20.

¹⁴⁹ « A Palace of Art – A Visit to Sir Donald Smith's Art Gallery and Museum », *The Gazette*, 14 septembre 1888, Montréal, p. 5.

esthétiques britannique, exprime d'emblée l'ambition symbolique qui structure la collection de Smith.¹⁵⁰ Dans un long article, la visite du manoir est relatée avec minutie : pièce après pièce, œuvre par œuvre, le journaliste de *The Gazette* guide ses lecteurs à travers un parcours scénographié où se déploie l'univers esthétique du collectionneur. Le manoir apparaît comme un espace de représentation stratégiquement agencé, où chaque tableau, sculpture ou objet d'art entre en résonance avec les canons académiques européens, traduisant à la fois le goût de son propriétaire et sa volonté de s'inscrire dans le prolongement des grandes institutions muséales européennes.¹⁵¹

Les artistes mentionnés dans l'article témoignent d'un agencement éclectique : des maîtres anciens comme Rembrandt, Albrecht Dürer et Diego Velázquez côtoient des figures du naturalisme et du romantisme telles que Rosa Bonheur, Jules Breton ou John Everett Millais. La disposition des œuvres répond à un agencement de type salon, où l'accumulation prime sur l'espace, renforçant ainsi l'impression de foisonnement visuel et d'opulence matérielle.¹⁵² Cependant, au-delà de cette mise en valeur des traditions européennes, un autre pan de la collection attire l'attention du journaliste : la présence notable d'un ensemble d'œuvres japonaises, qui témoigne de l'intérêt marqué de Smith pour l'art du Japon et de son insertion dans la mouvement japoniste nord-américain.

Installées dans une vaste salle d'exposition située au sommet du manoir, ces œuvres japonaises, décrites comme les plus remarquables de l'époque en Amérique du Nord, sont présentées par le journaliste comme un recueil de « curiosités ethnographiques » :

« LE MUSÉE JAPONAIS. – Il s'agit d'une vaste salle au sommet de la maison qui comprend une collection de curiosités tant de la nature que de l'art, dont la source est indiquée dans son nom. Des vases et des figures en émail d'un travail d'une merveilleuse habileté, des manuscrits précieux, peints (car les Japonais

¹⁵⁰ Charlotte Gere, *Artistic Circles – Design and Decoration in the Aesthetic Movement*, Londres, V & A Publishing, 2010, p. 158.

¹⁵¹ Pour un aperçu des pièces d'exposition de la résidence de Donald Alexander Smith, se référer aux figures 64 à 79. Ces photographies, réalisées par le studio montréalais William Notman & Son, sont prises plusieurs années après la visite médiatisée de 1888, vraisemblablement en prévision d'un inventaire successoral ou d'une mise en vente. Bien qu'elles soient postérieures, elles offrent néanmoins un témoignage pertinent sur l'agencement des espaces et la mise en scène des objets d'art. La majorité des vues présente des œuvres d'art japonaises, révélant non seulement l'ampleur de cette composante au sein de sa collection, mais également l'importance symbolique et esthétique que Smith lui accorde.

¹⁵² Alexandria Pierce, *Op. Cit.*, p. 21.

peignent au lieu d'écrire) à la main, des objets en bronze – certains d'entre eux des chefs-d'œuvre – en somme, une collection qui peut sans crainte être comparée aux trésors du Musée Ethnographique du Louvre tant pour la beauté que pour le prix.¹⁵³

»

Ce passage est révélateur de la manière dont les objets japonais sont perçus à la fin du XIX^e siècle : moins comme des œuvres d'art à part entière que comme des artefacts décoratifs, fascinants par leur étrangeté et leur raffinement technique.¹⁵⁴ Tandis que les tableaux occidentaux bénéficient d'une légitimation fondée sur leur inscription dans les circuits académiques et les grandes expositions officielles, les pièces japonaises, pour leur part, sont incorporées à l'ensemble sans réelle contextualisation historique ou culturelle, réduites à des témoignages d'un Orient lointain, esthétisé et essentialisé.¹⁵⁵ Cette mise en scène muséale illustre la manière dont l'impérialisme britannique articule l'esthétisme, l'exotisme et le pouvoir symbolique.

Ce chapitre propose tout d'abord d'examiner la manière dont les institutions culturelles et les collections particulières du Mille Carré doré traduisent les dynamiques culturelles et impériales qui façonnent Montréal à la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. À travers l'analyse des collections et des influences artistiques qui structurent ce quartier, il met en lumière les stratégies esthétiques par lesquelles les élites anglophones montréalaises affirment leur statut social et leur inscription dans un réseau impérial transnational. Ensuite, ce chapitre aborde le cas de la collection japonaise de Smith et de son approche impériale au japonisme. Figure coloniale britannique incontournable du monde économique et politique canadien, Smith constitue un exemple éclairant de la manière dont la collection d'art peut articuler fascination pour l'Orient et affirmation de la puissance impériale. Contrairement aux élans avant-gardistes ou décoratifs qui caractérisent le japonisme en Europe, l'intérêt de Smith pour les objets japonais s'inscrit dans une logique d'accumulation et de mise en scène impériale propre à la tradition britannique. La collection devient ainsi l'emblème matériel d'un empire globalisé, dans lequel le Canada, à travers la route maritime et ferroviaire de l'*All-Red Route*, revendique son rôle stratégique dans le prolongement

¹⁵³ « THE JAPANESE MUSEUM. – It is a spacious hall at the top of the house which comprises a collection of curiosities both of nature and art, the source of which is indicated in its name. Vases and figures in enamel of wondrously skilful workmanship, rich manuscripts, painted (for the Japanese paint instead of writing) by hand, objects of bronze—some of them *chef d'œuvres*—in fine, a collection such as may fearlessly be compared with the treasures in the Ethnographie Museum in the Louvre both for beauty and price. » cité dans *The Gazette*, *Ibid*.

¹⁵⁴ Ellen E. Roberts, *Op. Cit.*, p. 95.

¹⁵⁵ Janet M. Brooke, *Op. Cit.*, pp. 26-27.

impérial vers l’Orient. Enfin, ce chapitre propose une brève incursion dans un aspect rarement exploré par la littérature académique : l’intégration par Smith de plusieurs centaines d’œuvres bouddhistes japonaises au sein de sa collection.

2.1. Montréal, capitale culturelle canadienne : le Mille carré doré de Montréal, ses collectionneurs japonistes et leurs réseaux

Au tournant des années 1880, Montréal amorce une transformation urbaine et sociale d’une forte intensité. Propulsée par une seconde vague d’industrialisation, la ville s’affirme comme un pôle manufacturier majeur, où l’essor économique repose sur « l’emploi d’une main-d’œuvre abondante, peu qualifiée et faiblement rémunérée ».¹⁵⁶ Cette dynamique s’appuie également sur une forte croissance démographique, alimentée par un double mouvement migratoire : d’une part, l’exode des populations canadiennes-françaises quittant les campagnes appauvries du Québec pour les centres industriels ; d’autre part, une immigration transatlantique soutenue, marquée par l’arrivée continue de ressortissants des îles britanniques, qui viennent renforcer la structure anglophone et protestante de la ville. Le recensement fédéral de 1881 fait état de 141 000 résidents, chiffre qui s’élève à près de 267 000 en 1891, traduisant un quasi-doublement de la population en une décennie.¹⁵⁷ Cette poussée démographique déclenche une urbanisation rapide, perceptible dans la création de nouveaux quartiers, l’expansion des banlieues industrielles et la densification organique des anciens faubourgs.

C’est notamment le cas du centre-ville de Montréal, aujourd’hui désigné sous le nom de Vieux-Montréal, qui concentre alors les mutations les plus visibles. L’élargissement stratégique du port, la consolidation des réseaux ferroviaires vers l’intérieur du continent, la croissance du commerce transatlantique et l’intensification du trafic fluvial sur le fleuve Saint-Laurent transforment cette zone en plaque tournante de l’économie canadienne.¹⁵⁸ D’abord mixte et résidentiel, le quartier

¹⁵⁶ Paul-André Linteau, *Brève histoire de Montréal*, Montréal, Éditions du Boréal, 2007, p. 80.

¹⁵⁷ Paul-André Linteau, *Une histoire de Montréal*, Montréal, Éditions du Boréal, 2022, p. 166.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 163.

devient progressivement un district d'affaires où s'implantent entrepôts, manufactures, banques et sièges de compagnies. Cette densification, conjuguée à l'afflux d'immigrants, engendre une dégradation des conditions de vie et une montée des tensions sociales, économiques et culturelles. Pour les classes supérieures, la cohabitation devient insoutenable. L'agitation urbaine est perçue comme une menace, tant sur le plan sanitaire que sur le plan symbolique et moral. Dans ce contexte, les élites anglo-protestantes, soucieuses de préserver leur capital économique et culturel, amorcent un repli résidentiel vers les hauteurs du flanc sud du mont Royal — un éloignement à la fois physique et idéologique des activités urbaines et industrielles.¹⁵⁹

Ce déplacement s'inscrit dans les courants hygiénistes et paysagers qui marquent la pensée urbaine du XIX^e siècle et prônent l'éloignement des foyers industriels comme condition d'une vie saine, équilibrée et moralement respectable. L'installation sur les pentes du mont Royal répond à une pluralité de désirs : renouer avec la nature, respirer un air assaini, mais aussi exercer un contrôle visuel et symbolique sur la ville. L'altitude devient un instrument de distinction ; elle transforme la hauteur topographique en altitude sociale.¹⁶⁰ Loin d'être improvisée, cette « New Town » montréalaise s'inspire explicitement des modèles urbains de la bourgeoisie industrielle britannique, notamment Mayfair à Londres et la New Town d'Édimbourg, offrant un lexique spatial, culturel et idéologique approprié.¹⁶¹ Ces modèles — que reprend fidèlement le Mille carré doré — se distinguent par la monumentalité des demeures, la relation ordonnée entre résidences et jardins, et une architecture éclectique mêlant néo-classicisme, néo-gothique et style Queen Anne. Il s'agit de matérialiser les codes visuels et symboliques de la « respectabilité britannique », dans une logique d'imitation impériale et de légitimation hiérarchique. Le quartier devient un miroir des capitales impériales.

Cette reconfiguration résidentielle redéfinit la structure urbaine de Montréal, qui cesse d'être perçue comme un tout homogène pour se fragmenter en territoires marqués par des logiques d'exclusion et

¹⁵⁹ François Rémillard, *Demeures bourgeoises de Montréal, le Mille carré doré, 1850-1930*, Montréal, Éditions du Méridien, 1987, p. 16.

¹⁶⁰ Roderick MacLeod, « The High Ground: Mansions, Mythology, and the Mountain », dans Dimitry Anastakis, Elizabeth Kirkland, and Don Nerbas, *Montreal's Square Mile - The Making and Transformation of a Colonial Metropole*, Toronto, Toronto University Press, 2024, p. 49.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 23.

de distinction culturelle.¹⁶² Le Mille carré doré, en quelques décennies, s'impose comme l'un des quartiers les plus riches de l'Empire britannique. Ses résidents contrôlent plus de 70 % du capital produit au Canada, incarnant le cœur économique et symbolique de l'élite coloniale.¹⁶³ Majoritairement issus d'une immigration anglo-écossaise postérieure à la Conquête et unis par une appartenance confessionnelle protestante, ces notables forment une haute bourgeoisie organiquement liée au commerce impérial. Présents dans les conseils d'administration des banques, compagnies d'assurances et entreprises ferroviaires transcontinentales, ils investissent dans les infrastructures industrielles du Dominion et occupent des postes d'influence dans les chambres de commerce, consulats et représentations impériales.¹⁶⁴ Le quartier abrite les familles fondatrices de l'économie coloniale — les Molson, McCord, Allan et Redpath — auxquelles s'ajoute une nouvelle génération de fortunes industrielles et financières incarnée par les Drummond, Stephen, Ogilvy ou Morgan, figures incontournables de la modernisation du Canada victorien. Le quartier devient aussi le lieu de résidence privilégié des dignitaires impériaux. Lors des visites royales du XIX^e siècle et des premières décennies du XX^e, la famille royale et les membres de son aristocratie sont systématiquement hébergés dans les demeures privées du quartier (fig. 80 à 86).¹⁶⁵ Smith, en particulier, reçoit à plusieurs reprises des hôtes prestigieux dans son manoir du boulevard Dorchester, faisant de sa résidence une extension matérielle de la souveraineté impériale.¹⁶⁶

¹⁶² Robert C. H. Sweeny, « Gender and Social Relations in the City above the Hill », dans Dimitry Anastakis, Elizabeth Kirkland, and Don Nerbas, *Montreal's Square Mile - The Making and Transformation of a Colonial Metropole*, Toronto, Toronto University Press, 2024, p. 220.

¹⁶³ Roderick MacLeod, *Op. cit.*, p. 49.

¹⁶⁴ Laura Vigo, « Le Japon contenu : la naissance des collections asiatiques au Musée des beaux-arts de Montréal », dans Ron Graham (dir.), *Obsession - La collection de céramiques japonaises de sir William Van Horne*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2018, p. 56.

¹⁶⁵ Donald Mackay, *The Square Mile - Merchant Princes of Montreal*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1987, p. 157.

¹⁶⁶ Parmi toutes les visites royales et aristocratiques reçues par Donald Alexander Smith, celle de 1901, effectuée par le duc et la duchesse de Cornwall et d'York, futurs roi George V et reine consort Mary, suscite la plus importante couverture médiatique. Les journaux montréalais de l'époque proposent à leurs lecteurs de véritables visites guidées du manoir de Smith à travers des chroniques abondamment illustrées. *La Presse* décrit la résidence comme « une suite de pièces meublées avec la plus grande richesse, et dans lesquelles sont entassés une foule d'objets artistiques, porcelaines merveilleuses, tableaux de maîtres, gravures précieuses, armes ciselées, statuettes de bronze et de cuivre, potiches aux formes fantastiques, et une énorme quantité de bibelots de tous genres, d'un prix inestimable ». C'est notamment la pièce japonaise qui retient l'attention du journaliste : « La pièce japonaise est tendue de tapisseries orientales, et est littéralement remplie de meubles aux formes étranges, qui tous viennent du Céléste Empire. Cela ressemble quelque peu à un musée, mais à un musée où chaque objet serait un chef-d'œuvre. » Dans un article dédié également la résidence de Smith, le *Daily Witness* (B) souligne d'ailleurs l'existence d'un réseau de consommation et de prescription esthétique bien ancré dans le Mille Carré doré : « D'importants travaux ont été réalisés dans le cadre du réaménagement et du remeublement de la résidence de Lord Strathcona and Mount Royal, déjà considérée comme un monument d'élégance et de bon goût. Comme cette vaste résidence n'était pas suffisamment grande pour accueillir l'ensemble de la suite de Leurs Altesses Royales, un passage a été aménagé pour la relier à la demeure adjacente de

Cette convergence des pouvoirs économiques et politiques au sein du Mille Carré doré s'accompagne de l'édification d'un capital culturel et symbolique sans équivalent ailleurs au Canada. En raison de ses liens étroits avec l'aristocratie britannique, mais également de ses affinités avec la haute bourgeoisie de la Nouvelle-Angleterre, le quartier fonctionne en carrefour culturel transatlantique : un lieu stratégique de circulation des idées, des objets, des goûts et des pratiques esthétiques entre l'Europe et l'Amérique du Nord.¹⁶⁷ La collection privée — qu'elle soit artistique, scientifique ou historique — s'impose alors comme un outil d'ascension et de légitimation. Outre les figures centrales de Smith et Van Horne, plusieurs notables du quartier entretiennent une collection substantielle : Georges Alexander Drummond, James Ross, Richard B. Angus, Alfred Baumgarten ou Charles R. Hosmer figurent parmi les plus actifs. Bien plus qu'un simple passe-temps, le collectionnement représente un instrument stratégique d'ascension sociale et de distinction culturelle. Le collectionnement, loin de relever d'un simple loisir, s'érige en stratégie de distinction : il permet d'afficher un capital symbolique, de revendiquer une fonction d'arbitre du goût, et d'ancrer dans le Dominion une culture équivalente à celle de la métropole.¹⁶⁸

À côté de ces collections, le Mille carré doré se distingue aussi par un ensemble d'institutions culturelles et éducatives, principalement réservées à un public masculin et anglophone, qui structurent la sociabilité et assurent la reproduction des normes esthétiques de l'élite impériale. Parmi celles-ci figurent notamment l'Université McGill, le Musée Redpath, la *St. James Literary Society*, le *St. James's Club of Montreal*, le *Mount Royal Club*, le *Montreal Hunt Club*, le *Royal Montreal Golf Club*, le *Castanet Theatrical Club*, le *Pen and Pencil Club*, *Montreal Society of Decorative Art* ainsi que l'*Art Association of Montreal (AAM)* — futur Musée des beaux-arts de Montréal (fig. 87 à 103). Cette dernière joue un rôle prépondérant dans la structuration du paysage culturel montréalais. Bien que l'AAM n'ait été fondée ni initialement implantée à l'intérieur des limites géographiques strictes du Mille Carré doré, elle en incarne néanmoins l'un de ses

M. J. A. Cantie, laquelle a été entièrement réaménagée et remeublée par Lord Strathcona and Mount Royal, sans égard aux dépenses. Ce travail fut confié à la maison Henry Morgan & Co., à qui l'on donna carte blanche pour rendre l'ensemble de la demeure aussi élégant et confortable que le permettaient le goût le plus raffiné et les ressources financières disponibles. » Cités dans A. « La résidence de Lord Strathcona », *La Presse*, Montréal, 18 septembre 1901, p. 1. B. « Montreal Preparations », *The Daily Witness*, Montréal, 14 septembre 1901, p. 13.

¹⁶⁷ Akiko Takesue, « From Japan to Canadian Museum Storage: Continuous History of Objects from the Japanese Ceramic Collection of William C. Van Horne (1843–1915) », Thèse de doctorat, Toronto, York University, 2016, p. 87.

¹⁶⁸ Laura Vigo, « Imagining the Orient: Early Collecting at the Montreal Museum of Fine Arts » dans *Kunsttexte*, no. 4, 2020, p. 5.

prolongements institutionnels les plus éloquents. L'AAM répond à une volonté explicite de plusieurs grandes familles du quartier de doter Montréal d'une infrastructure artistique conforme à leurs valeurs esthétiques, morales et sociales.¹⁶⁹ Par ses expositions permanentes, son école des beaux-arts et ses conférences publiques, l'AAM devient ainsi un haut lieu de légitimation culturelle, exportant dans la sphère publique ce qui s'exerçait déjà dans les salons privés, les clubs fermés et les résidences du quartier. Nombreux sont d'ailleurs les collectionneurs à prêter ou à léguer leurs œuvres à l'AAM, trouvant en elle un cadre de consécration officielle.¹⁷⁰

Ce microclimat culturel propre au Mille Carré doré constitue un terreau propice à l'émergence du japonisme à Montréal. Dans le sillage de l'Exposition universelle de Philadelphie de 1876, on observe un engouement croissant pour l'esthétique japonaise, perceptible notamment dans les collections particulières des résidents du quartier. Cet enthousiasme est alimenté par la circulation à Montréal de figures japonistes de premier plan, tant britanniques qu'américaines, dont les interventions contribuent à la diffusion de sensibilités nouvelles à l'égard des arts décoratifs de l'Extrême-Orient. Parmi ces initiatives, on peut relever les conférences données par Oscar Wilde en 1882 au Queen's Hall dans le cadre de sa tournée américaine, organisée avec le soutien de membres de la *Montreal Society of Decorative Arts* et du *Women's Hospital Committee*¹⁷¹, une allocution prononcée en 1901 par Edward Sylvester Morse à l'AAM sur les arts domestiques du Japon, une présentation consacrée à l'art de l'arrangement floral japonais offerte par le marchand d'art Bunkio Matsuki en 1902 dans les mêmes locaux, ainsi qu'une causerie d'Ernest Fenollosa en 1908, également à l'AAM, à l'occasion d'une exposition consacrée aux estampes japonaises.¹⁷²

L'un des plus fervents adhérents au japonisme au sein du Mille Carré doré est, comme nous l'avons souligné précédemment, Donald Alexander Smith. À l'instar de William Cornelius Van Horne, il constitue, entre les années 1880 et 1910, l'une des plus importantes collections d'art japonais en Amérique du Nord. Par l'autorité que lui confèrent son statut politique et sa position économique

¹⁶⁹ Harold Pearce, *From Drawing to Visual Culture: A History of Art Education in Canada*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2006, p. 70.

¹⁷⁰ Caroline Truchon, « Entre passion et raison : une histoire du collectionnement privé à Montréal (1850-1910) », Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2014, p. 261.

¹⁷¹ Kevin O'Brien, *Oscar Wilde in Canada: an Apostle for the Arts*, Toronto, Personal Library Publishers, 1982, p. 56-57.

¹⁷² Laura Vigo, *Op. cit.*, 2020.

dominante, il agit comme figure de proue au sein de l'élite montréalaise, suscitant l'émulation de nombreuses collections d'art oriental dans les demeures du quartier. Comme le souligne la conservatrice Laura Vigo, la collection d'art japonais de Smith se présente comme une « représentation contenue » impérialiste du Japon.¹⁷³ Elle incarne de manière équivoque l'une des visions impériales partagées par plusieurs figures canadiennes de son temps : l'*All-Red Route*.

2.2. La collection japonaise de Smith pensée comme allégorie matérielle de l'*All-Red Route*

Le concept britannique de l'*All-Red Route* désigne un modèle géographique à la fois politique et culturelle, qui illustre un itinéraire reliant les différentes colonies de l'Empire britannique sans jamais traverser de territoires étrangers.¹⁷⁴ Élaborée au cours de l'époque victorienne, cette idée tire son origine des pratiques cartographiques consistant à colorer en rouge les possessions britanniques sur les mappemondes scolaires, militaires et administratives (fig. 104, 105 et 106). Les premières évocations de celle-ci apparaissent dans les années 1840, alors que journalistes, politiciens et officiers militaires envisagent la possibilité d'un corridor transcontinental reliant l'Atlantique au Pacifique par le Canada, avec pour horizon le développement des échanges avec l'Asie.¹⁷⁵ Ce projet actualise en réalité une ambition plus ancienne, déjà présente chez les premiers explorateurs européens qui concevaient le continent américain non comme une fin en soi, mais comme une étape ou un seuil vers les richesses présumées de l'Extrême-Orient.

Ce n'est toutefois qu'à la fin des années 1870 que l'expression *All-Red Route* acquiert sa signification impériale la plus aboutie : celle d'un trajet continu, sécurisé et soutenu par un réseau d'infrastructures et de moyens de transport exclusivement britanniques. Elle incarne dès lors à la fois un dispositif logistique complet – intégrant câbles télégraphiques, chemins de fer et paquebots

¹⁷³ Laura Vigo, *Op. cit.*, 2018.

¹⁷⁴ Les historiens emploient parfois les expressions « Queen's Highway », « King's Highway », « Red Imperial Route » ou encore « All-Red Line ». Toutefois, c'est l'appellation « All-Red Route » qui prédomine dans la littérature académique contemporaine.

¹⁷⁵ Donald Mackay, *The Asian Dream: The Pacific Rim and Canada's National Railway*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1986, p. 14.

à vapeur – et une abstraction idéologique d’un monde impérial présenté comme cohérent, intégré et uni.¹⁷⁶

Pour les partisans de l’impérialisme britannique, l’*All-Red Route* est bien plus qu’une simple ambition commerciale. Elle est une stratégie de consolidation de l’Empire et ses colonies, voire un mécanisme de cohésion territoriale. Ce réseau répond notamment à l’angoisse d’un Empire fragmenté par les distances, les océans et les rivalités internationales.¹⁷⁷ Il repose sur un ensemble d’hypothèses idéologiques fondatrices typique de l’époque victorienne : que les technologies de communications et de transports modernes permettent d’abolir la distance physique ; que le rattachement territorial favorise la loyauté politique et l’adhésion à la monarchie britannique ; et que l’appartenance à une supposée communauté anglo-saxonne constitue un ciment symbolique apte à unifier les périphéries impériales en un tout moralement et économiquement cohérent.¹⁷⁸ Cette vision est régulièrement affirmée dans les discours politiques de l’époque, au sein desquels les dominions majoritairement peuplés d’Anglo-saxons revendiquent une politique d’infrastructures commune pour affirmer leur autonomie tout en restant arrimés à Londres.¹⁷⁹

Dans cette configuration, le chemin de fer Canadien Pacifique (CPR) joue un rôle central. Il constitue le chaînon indispensable de l’*All-Red Route* sur le continent nord-américain. Achievé en 1885, le CPR relie les côtes atlantique et pacifique du Dominion, permettant le transit ininterrompu de marchandises et de passagers de l’Europe à l’Asie sans quitter les frontières territoriales de l’Empire britannique. Son intégration à un système logistique transcontinental est consolidée dès 1891 par la mise en service des paquebots de la ligne *Empress*, qui assurent des liaisons régulières

¹⁷⁶ France Steel, « Line Across the Sea: Trans-Pacific Passenger Shipping in the Age of Steam », dans Robert Aldrich et Kirsten McKenzie, *The Routledge History of Western Empires*, Londres, Routledge, 2014, p. 317.

¹⁷⁷ Plusieurs écrits et biographies d’agents impériaux britanniques de la seconde moitié du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle révèlent une anxiété latente face à la fragmentation spatiale, logistique, symbolique et politique de l’Empire britannique. À mesure que celui-ci s’étend, cette inquiétude se transforme en une obsession croissante pour la préservation de sa cohésion. Antoinette Burton, « Imperial Frictions: Thinking Through Impediments in Empire History », dans Robert Aldrich et Kirsten McKenzie, *The Routledge History of Western Empires*, Londres, Routledge, 2014, p. 498.

¹⁷⁸ Claire Oliver, « “From One British Island to Another”: Imperial Federation, Colonial Nationalism, and the Pacific Cable Telegraph, 1879-1902 », Mémoire de maîtrise, Vancouver, University of British Columbia, 2018, p. 2-3.

¹⁷⁹ Duncan Bell, *The Idea of Greater Britain: Empire and the Future of World Order, 1860-1900*, Princeton, Princeton University Press, 2011, p. 101.

entre les ports Vancouver, Yokohama, Shanghai et Hong Kong.¹⁸⁰ Ce récit d'une voie impériale continue est constamment mis de l'avant dans les supports promotionnels de la compagnie ferroviaire : affiches, carnets de voyage et brochures touristiques exaltent l'idée d'un lien exclusif entre la Grande-Bretagne et l'Asie (fig. 107, 108 et 109). À partir des années 1890, le Canada est imaginé en « highway » reliant les deux extrémités du Globe (fig. 110, 111 et 112). Les villes de Québec et de Montréal sont parfois désignées dans les communications officielles comme « les portes de l'Orient », en tant que point de passage obligatoire pour les voyageurs d'Europe désirant rejoindre l'Extrême-Orient par voie ferroviaire (fig. 113).¹⁸¹ Le CPR s'associe par ailleurs activement aux projets de câblage transpacifique, notamment le *Pacific Cable*, qualifié par l'ingénieur canado-britannique Sandford Fleming de « jumeau impérial » du chemin de fer canadien.¹⁸² L'*All-Red Route* devient ainsi un pilier essentiel de l'impérialisme au Canada, non seulement en tant que vecteur économique et migratoire, mais également comme instrument de projection symbolique d'une continuité impériale britannique. Le concept nourrit un discours nationaliste qui trouve sa légitimation dans l'utilité logistique du territoire : le Dominion du Canada n'existe pas pour lui-même, mais comme passage garant de la cohérence impériale.¹⁸³

Smith est reconnu comme l'un des principaux architectes, mais aussi comme l'un des promoteurs les plus fervents de cette vision identitaire du Dominion. Il convient de souligner qu'à l'échelle du Canada, et plus encore à Montréal, il incarne de manière exemplaire la figure du sujet « panbritannique » telle que définie par l'historien anglais David Cannadine : un colonisateur qui, bien que dénué de noblesse d'origine, adopte, réplique et performe les codes hiérarchiques et symboliques de la société impériale britannique. Son intégration à l'Empire ne repose pas d'abord sur la « race » ou sur la coercition, mais sur le statut, la mise en scène de la hiérarchie, et la volonté explicite de s'ériger en modèle aristocratique dans un contexte colonial.¹⁸⁴ L'ascension de Smith au rang d'élite impériale s'inscrit pleinement dans cette logique. Né en 1820 en Écosse, il émigre au Bas-Canada en 1838 pour occuper un poste de commis dans les établissements de traite de la

¹⁸⁰ La ligne *Empress* désigne une série de navires à vapeur exploités par la Canadian Pacific Steamships Company, branche navale du Canadien Pacifique : l'*Empress of India*, l'*Empress of Japan* et l'*Empress of China*. Barry Lane, *Canadien Pacifique : L'empire du voyage*, Québec, Éditions Sylvain Harvey, 2015, p. 29.

¹⁸¹ Barry Lane, *Op. cit.*, p. 80.

¹⁸² Claire Oliver, *Op. cit.*, p. 17.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁸⁴ David Cannadine, *Ornamentalism: How the British Saw Their Empire*, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 21-22.

Compagnie de la Baie d'Hudson (CBH) dans le Nord-Est canadien.¹⁸⁵ Gravissant rapidement les échelons, il se voit confier en 1868 à Montréal la direction du département des affaires du Nord-Est, poste stratégique impliquant la gestion des relations avec les communautés métisses et autochtones.¹⁸⁶ Peu après, il est mandaté par le gouvernement d'Ottawa comme émissaire auprès de Louis Riel durant la rébellion de la Rivière-Rouge.¹⁸⁷ Sa fonction de médiateur entre Ottawa, Londres et les communautés locales contribue à faire de lui une figure centrale dans la transition entre l'ordre marchand hérité de la traite des fourrures et la structuration politique de l'espace impérial et national.¹⁸⁸ Jouissant de ce statut impérial, il devient rapidement l'un des hommes les plus riches du pays. Ce capital financier et symbolique lui permet de jouer un rôle déterminant dans la fondation du CPR, dont il devient à la fois le principal investisseur et le président. Il figure d'ailleurs au centre de l'une des images les plus publiées de l'histoire canadienne : la photographie du dernier crampon, planté en 1885, qui représente visuellement l'achèvement du réseau ferroviaire, mais aussi l'unité territoriale du Dominion (fig. 115).¹⁸⁹

Son parcours s'enrichit ensuite d'une série de charges honorifiques ou exécutives, parmi lesquelles on compte : directeur de la *Bank of Montreal* (1882-1887) puis président de celle-ci (1887-1905), chancelier de l'Université McGill (1889-1914), président de l'*Art Association of Montreal* (1891-1893), chancelier de l'Université d'Aberdeen (1902-1914), et président du conseil d'administration des compagnies pétrolières *Burmah Oil Company* (1908-1914) et *Anglo-Iranian Oil Company* (1909-1914).¹⁹⁰ Parmi ces multiples charges, c'est néanmoins sa nomination en 1896 comme haut-commissaire du Canada à Londres, fonction qu'il occupera jusqu'à sa mort en 1914,

¹⁸⁵ Smith travaille principalement avec des employés issus des communautés innues de la Côte-Nord et du Labrador. Son premier portrait connu le représente d'ailleurs entouré de trappeurs innus (fig. 114). À ce jour, il s'agit de la seule image représentant Smith en tant que commis pour la CBH. Max Hamon, « “Dear Richard... Send Us a Few Buffalo Tongues: Donald Smith's Fur Trade Contacts and Personal Credit Networks », dans Dimitry Anastakis, Elizabeth Kirkland, and Don Nerbas, *Montreal's Square Mile - The Making and Transformation of a Colonial Metropole*, Toronto, Toronto University Press, 2024, p. 116.

¹⁸⁶ Donna McDonald, *Lord Strathcona : a biography of Donald Alexander Smith*, Toronto, Dundurn Press, 2002, p. 133.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 148.

¹⁸⁸ Stephen R. Bown, *Dominion: the Railway and the Rise of Canada*, Toronto, Doubleday Canada, 2023, p.114.

¹⁸⁹ Pierre Berton, *The National Dream: the Great Railway, 1871-1881*, Toronto, Anchor Canada, 2001, p. 14.

¹⁹⁰ Stephen R. Brown, *Op. cit.*, p. 87.

qui consacre sa position comme l'un des représentants coloniaux les plus influents du Canada au tournant du siècle.¹⁹¹

Porte-parole résolu de l'impérialisme britannique, Smith exprime sans ambiguïté ses convictions dans de nombreuses interventions relayées par la presse canadienne et britannique. Dans une entrevue accordée au *Montreal Weekly Witness*, il déclare : « L'Angleterre est indispensable aux colonies, tout comme les colonies le sont à la Métropole, tant sur le plan matériel que pour le prestige que de telles possessions lui confèrent aux yeux des autres nations. »¹⁹² Devant les étudiants de l'Université d'Aberdeen, dans un discours rapporté par le *Montreal Herald*, il célèbre l'action du peuple canadien, engagé au service de l'Empire, pour « relier l'Atlantique au Pacifique, et établir une nouvelle voie impériale offrant un itinéraire alternatif vers l'Australasie, la Chine et le Japon, l'Inde, ainsi que l'Orient en général ». ¹⁹³ La logique stratégique et symbolique de l'*All-Red Route* prend tout son sens dans son allocution de 1908 au *Royal Colonial Institute* à Londres, où il décrit le Canada comme une véritable « maison de relais de l'Empire », et affirme : « Pour toutes ces raisons, je conserve une foi profonde dans l'avenir de l'«All-Red» route en tant que grande voie impériale britannique reliant les différentes parties de l'Empire. »¹⁹⁴

C'est dans ce cadre que s'inscrit la collection d'art japonais de Smith, amorcée au début des années 1880. Smith voit en le japonisme, alors en vogue en Amérique du Nord, un instrument de mise en scène symbolique du réseau impérial britannique, capable d'incarner l'allégorie spatiale de l'*All-Red Route*. La collection japonaise fonctionne comme un dispositif dual : elle témoigne, d'une part, de sa capacité à acquérir des objets provenant de l'extrémité orientale du réseau impérial —

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² « England was necessary to the colonies, and the colonies were necessary to the Mother Country, both materially, and for the sake of the prestige which such possessions gave her with other countries. » cité dans « Lord Strathcona - Received a Magnificent Ovation Upon His Arrival - His Views on Imperialism, Preferential Tariff, and Pacific Cable », *The Montreal Weekly Witness*, 9 octobre 1900, Montréal, p. 17.

¹⁹³ « The Canadian people have willingly assumed a burden of about a million sterling a year, in order to open up their Western country, to connect the Atlantic with the Pacific, and to provide a new Imperial highway affording an alternative route to Australasia, to China and Japan, India and to East generally » cité dans « The Growth of Imperialism – Lord Strathcona's Address as Rector of Aberdeen University Deals With the Position of the Colonies », *The Montreal Herald*, 5 janvier 1900, Montréal, p. 15.

¹⁹⁴ « And, further, it is not only a question of through route between Europe and Australasia which is under consideration, but of travel and trade to and from Canada—the “half-way house” of the Empire—and between the Dominion and New Zealand and Australia. For these reasons I am still strong in my faith that the “All-Red” route as the British Highway between the different parts of the Empire is sure to become popular » cité dans Donald Alexander Smith, *The All-Red Route; a Paper Read Before the Royal Colonial Institute April 7 1908*, Londres, Royal Colonial Institute, 1908, p. 9.

attestant ainsi de l'efficacité des circuits de transport reliant le Canada au Japon via le Pacifique ; elle participe, d'autre part, à la constitution d'un espace domestique conçu comme microcosme de l'Empire, où chaque objet japonais renforce une scénographie de la hiérarchie britannique.¹⁹⁵

Bien qu'aucun inventaire savant de la collection de Smith ne subsiste, un rapport de la firme d'assurance montréalaise Craddock Simpson, rédigé peu après son décès en 1914, jette une lumière précieuse sur la teneur de celle-ci.¹⁹⁶ La galerie d'art montréalaise William Scott and Sons¹⁹⁷ y estime à 210 000 \$ la valeur des « antiquités et curiosités japonaises » réunies par le collectionneur, auxquelles s'ajoutent 26 000 \$ pour les « sculptures, tapisseries et autres éléments d'ameublement d'un temple japonais » — soit un total de 236 000 \$, une somme considérable, qui inscrit cette collection parmi les plus significatives de son époque en Amérique du Nord.¹⁹⁸ L'ensemble est résolument éclectique : céramiques de Satsuma, gardes de sabres, manches de couteaux, bronzes, sabres accompagnés de présentoirs, laques dorés et armures japonaises s'y côtoient sans hiérarchie apparente. À ce jour, rien ne permet d'affirmer que Smith ait fait appel à des experts reconnus, à la différence de plusieurs de ses contemporains japonistes, tels William Van Horne, Charles Lang Freer ou Isabella Stewart Gardner, qui n'hésitaient pas à solliciter l'expertise d'intermédiaires spécialisés comme Ernest Fenollosa, Edward S. Morse, William Sturgis Bigelow ou Bunkio Matsuki.¹⁹⁹ Cette inclination à l'accumulation hétéroclite, conjuguée à l'absence de validation par les pairs, tend à confirmer chez Smith une pratique impériale du collectionnement, où l'objet est avant tout signal d'un pouvoir de captation. L'esthétique supplante la fonction, le témoignage culturel se mue en spectacle ornemental : l'objet japonais, neutralisé, devient le signe tangible

¹⁹⁵ Alexandria Pierce, *Op. Cit.*, p. 177.

¹⁹⁶ Craddock Simpson Company, *Dorchester Street house contents*, Bibliothèque et Archives Canada, MG 29 - A5, Vol. 1.

¹⁹⁷ La galerie William Scott and Sons, active entre 1859 et 1914, est l'un des premiers marchands d'art spécialisé à Montréal. Initialement centrée sur la vente publique aux enchères, la firme se distingue par l'importation régulière d'œuvres européennes contemporaines. Au fil des années 1880, son espace de vente devient graduellement une salle d'exposition, marquant l'essor d'un marché de l'art plus structuré et orienté vers une clientèle cultivée, principalement issue du Mille Carré doré (GSM), avide d'œuvres authentifiées et de provenance garantie. Hélène Sicotte, « Le rôle de la vente publique dans l'essor du commerce d'art à Montréal au XIX^e siècle : Le cas de W. Scott & Sons ou comment le marchand d'art supplanta l'encanteur », *Annales d'histoire de l'art Canadien*, vol. 23, no. 1/2, 2002, p. 7.

¹⁹⁸ « 6 - On Japanese Antiques and curios including Satsuma, Sword Guards, Knife Handles, Bronzes, Swords with Lacquer Racks, Gold Lacquers and Suits Armour...\$210,000 » et « 6 - On Carvings, Tapestries and other furnishings of a Japanese Temple...\$26,000 » pour un total de 236 000 dollars canadiens, cité dans Craddock Simpson Company, *Op. cit.* Selon le calculateur d'inflation de la Banque du Canada, ce montant équivaut à 6 431 000 \$ en dollars canadiens de mars 2025.

¹⁹⁹ Alexandria Pierce, *Op. Cit.*, p. 161.

d'une logistique impériale. Non pensée pour durer, la collection se dissout après la mort de Smith, ne laissant à la AAM que quelques encensoirs, boîtes à thé et bols, souvent non attribués ou anonymes.

Cette façon de collectionner s'inscrit dans une tradition britannique du japonisme caractérisée, non par la compréhension approfondie de la culture japonaise, mais par son appropriation formelle et décorative.²⁰⁰ Dès les années 1850, des japonistes britanniques telles que Sir Rutherford Alcock, James Lord Bowes, George Salting ou John Leighton illustrent cette tendance : fascinés par la virtuosité artisanale et l'exotisme formel des objets japonais, ils en négligent souvent la dimension intellectuelle, religieuse ou symbolique. Leighton affirme ainsi que les artistes japonais — et, selon lui, les Asiatiques en général — travaillent « par instinct plutôt que selon les lois de la raison », exprimant une vision évolutionniste du progrès artistique fondée sur la suprématie supposée de la rationalité européenne.²⁰¹ De même, Alcock, bien qu'il loue la finesse technique des objets japonais, déclare que « de l'Art noble, tel qu'il a été cultivé en Europe depuis les âges sombres, les Japonais ne savent rien », disqualifiant d'un geste la totalité de la culture visuelle japonaise.²⁰² Dans cette optique, l'esthétique et les arts japonais de manière générale ne sont pas valorisés pour leur signification intrinsèque, mais pour leur capacité à être intégrés dans une rhétorique visuelle impériale, produisant cet entre-deux où l'appropriation formelle et la disqualification culturelle s'articulent selon la logique du troisième terme.

Smith conçoit lui-même sa collection comme une *Schatzkammer*, une chambre aux trésors inspirée des cabinets de curiosités princiers, destinée à fonctionner comme une synecdoque de l'Empire britannique : un assemblage de fragments du monde placés sous l'autorité unificatrice de son regard.²⁰³ Le Japon qui s'y donne à voir n'est pas un reflet fidèle du pays, mais celui d'une projection occidentale, réduit à un ensemble d'artefacts esthétisés, intégrés à un langage décoratif propre à l'impérialisme victorien. Les œuvres et objets japonais deviennent les signes tangibles de

²⁰⁰ Joe Earle, « The Taxonomic Obsession: British Collectors and Japanese Objects, 1852-1986 », *The Burlington Magazine*, vol. 128, no. 1005, décembre 1986, p. 864.

²⁰¹ « They toil and spin, but lack inventive power, working from instinct rather than from the dictates of reason, — a fault with all Asiatics, in greater or lesser degree — degrees that seem to reach their climax as they near the coast [...] », John Leighton, *On Japanese Art: A Discourse Delivered at the Royal Institution of Great Britain*, Londres, Éditeur anonyme, 1865, p. 3.

²⁰² « Of high Art, such as has been cultivated in Europe since the dark ages, the Japanese know nothing. », Sir John Rutherford Alcock, *Art and art industries in Japan*, Londres, Virtue and Co., 1878, p. 15.

²⁰³ Alexandria Pierce, *Op. Cit.*, p. 21.

la domestication de l'ailleurs, de l'abolition symbolique de la distance entre l'Orient et l'Occident, et, ultimement, de la réalisation matérielle de l'*All-Red Route*. Cette logique trouve un écho explicite dans les mots de Smith lui-même : « L'utilisation de l'« All-Red » route, reconnue au niveau impérial, est envisagée dans le but d'exploiter au maximum une voie alternative disponible vers l'Orient, de manière à procurer le plus grand bénéfice à l'Empire, tant du point de vue commercial, politique que stratégique. N'est-il pas évident que tous les pays concernés [Australie, Canada, Chine, Inde, Japon et Nouvelle-Zélande] bénéficieront de la prospérité accrue qui découlera nécessairement de l'amélioration des moyens d'intercommunication proposés ? »²⁰⁴

2.3. Une étude de cas : Smith et son temple bouddhiste japonais

Bien que le collectionnement de Smith s'inscrive dans la continuité d'un japonisme de tradition britannique, sa collection japonaise se distingue néanmoins nettement de celles de ses contemporains britanniques. Comme le souligne l'historien de l'art britannique Joe Earle, les collectionneurs britanniques manifestaient peu d'intérêt pour l'art bouddhiste japonais, notamment parce que « jusqu'aux années 1880, il était pratiquement impossible d'accéder aux œuvres de peinture et de sculpture que les Japonais eux-mêmes considéraient comme les plus prestigieuses », celles-ci étant généralement conservées dans des temples et exclues des circuits marchands.²⁰⁵ Ce désintérêt ne s'expliquait toutefois pas seulement par des contraintes d'accès, mais s'inscrivait dans un cadre idéologique plus large : l'art japonais y était appréhendé à travers les prismes du fonctionnalisme victorien et des canons esthétiques hérités de l'académisme européen. Ce regard occidental tendait à privilégier les qualités de l'objet quotidien — finesse ornementale, virtuosité technique, ingéniosité artisanale — au détriment de toute profondeur symbolique ou religieuse.²⁰⁶ L'art sacré, perçu comme ésotérique ou illisible, était ainsi marginalisé, voire ignoré. C'est

²⁰⁴ « The utilisation of the “All -Red” route, under Imperial recognition, is being suggested with the view of making the utmost use of an available alternative highway to the East, in such a manner as to afford the greatest benefit to the Empire, from commercial, political, and strategical (sic) points of view. Can it be otherwise than that all the countries concerned will share in the additional prosperity that must accrue from the proposed improved means of inter - communication ? » cité dans Donald Alexander Smith, *Op. cit.*, p. 2.

²⁰⁵ Joe Earle, *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*

précisément en ce point que la collection japonaise de Smith se révèle singulière : l'un de ses volets les plus remarquables réside dans l'acquisition d'un « ensemble du contenu d'un temple bouddhiste japonais ». ²⁰⁷ Cet ensemble d'œuvres bouddhistes se compose de peintures, de mobiliers, de bronzes, de sculptures en bois et de tapisseries. Il est à noter que Smith choisit d'acquérir l'intégralité du temple bouddhiste plutôt que quelques articles isolés. La décision est justifiée : elle préserve l'aura de prestige et la cohérence symbolique de l'ensemble.

Cette pratique d'acquisition est caractéristique de la démarche de collectionnement de Smith. Dès 1886, il commence à enrichir sa collection en achetant « souvent en gros, la plupart du temps dans des enchères ». ²⁰⁸ L'achat en lot relève d'une logique structurelle propre à l'idéologie du collectionnement impérial, où la quantité, la saisie globale et l'appropriation indistincte de corpus culturels fonctionnent comme instruments de domination symbolique. Contrairement à l'idéal du *connoisseurship* individualisé, qui valorise l'expertise, la sélection rigoureuse et la connaissance intime de chaque objet, cette méthode traduit une volonté de maîtrise territoriale et culturelle, fondée sur l'accumulation. Pour ses acquisitions d'art japonais, Smith s'approvisionne auprès de sources locales montréalaises telles que les magasins William Scott and Sons et Henry Morgan & Co., deux établissements disposant de rayons spécialisés en art décoratif japonais. Les nombreux vases japonais de type Satsuma qu'il possédait proviennent vraisemblablement de ces enseignes. ²⁰⁹ Toutefois, lorsqu'il s'agit d'objets plus rares ou plus spécifiques, Smith mobilise les mêmes réseaux marchands que les autres collectionneurs japonisants du Mille Carré doré, notamment ceux basés en Nouvelle-Angleterre, tels que Bunkio Matsuki à Boston et Sadajirō Yamanaka, de la firme Yamanaka & Co. à New York et Boston. ²¹⁰ Bien qu'aucune archive à ce jour ne permette de retracer précisément la transaction des œuvres issues du temple bouddhiste, il est très probable qu'elle ait été facilitée par l'un de ces marchands, qui se rendaient régulièrement au Japon afin d'y renouveler leur inventaire. Ces commerçants sont d'ailleurs réputés pour leur

²⁰⁷ Donna McDonald, *Op. cit.*, p. 352.

²⁰⁸ Janet M. Brooke, « Van Horne et ses amis : collectionner l'art européen dans le Mille carré de Montréal », dans Ron Graham (dir.), *Obsession - La collection de céramiques japonaises de sir William Van Horne*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2018, p. 47.

²⁰⁹ Laura Vigo, *Op. cit.*, 2020, p. 62.

²¹⁰ Constance J. S. Chen, « Merchants of Asianness: Japanese Art Dealers in the United States in the Early Twentieth Century », *Journal of American Studies*, vol. 44, no. 1, 2010, p. 45.

passage fréquent à Montréal, tantôt comme point de vente privilégié, tantôt comme étape logistique leur permettant d'emprunter le CPR en direction de Vancouver pour rejoindre ensuite le Japon.²¹¹

L'une des pièces centrales de cette collection est visible sur les photographies de la demeure réalisées par William Notman & Son : il s'agit d'une sculpture bouddhiste posée sur un piédestal orné, cataloguée à tort comme une représentation de *Kwan-Non, déesse de la compassion* (fig. 120).²¹² Cette identification s'avère erronée, car dans l'iconographie japonaise, la figure de *Kannon* (觀音) est rarement représentée portant des enfants. L'œuvre correspond plutôt à une figuration de *Kishimojin* (鬼子母神), divinité bouddhiste de la maternité et de la fertilité, ici représentée dans son aspect bienveillant : visage aux traits apaisés, parfois vêtue comme une noble dame de cour chinoise, tenant dans ses bras un enfant et une grenade — ou, selon les variantes, un autre fruit symbolique ou une gerbe de riz.²¹³ Cette iconographie renvoie à ses fonctions protectrice et nourricière, *Kishimojin* étant traditionnellement invoquée comme gardienne des enfants. Plusieurs sculptures de *Kishimojin* conservées aujourd'hui permettent de corroborer cette identification visuelle (fig. 121, 122 et 123). On peut également supposer que la sculpture en question date de l'époque d'Edo, période à laquelle se développe une imagerie plus compatissante de la déesse, particulièrement populaire auprès des femmes, en raison de son association à un accouchement sans complication.²¹⁴ L'arrivée de cette œuvre à Montréal pourrait être mise en relation avec le mouvement *haibutsu kishaku*, une campagne japonaise anti-bouddhiste survenue principalement entre les années 1868 et 1874, qui provoqua la destruction de nombreux temples et la dispersion sur le marché de l'art international de plusieurs sculptures et objets bouddhistes anciens.²¹⁵ Cette erreur de catalogage témoigne d'un déficit de connaissances au tournant du siècle, quant à l'iconographie bouddhiste japonaise, mais également de la méconnaissance plus générale des significations religieuses et culturelles des objets d'art intégrés à la collection de Smith. Ce

²¹¹ À cette époque, les journaux publient régulièrement des dépêches annonçant les départs et les arrivées des navires de la ligne *Empress* du CPR, en mentionnant les noms de leurs passagers les plus éminents. Les noms de Bunkio Matsuki et de Sadajirō Yamanaka y figurent à plusieurs reprises (fig. 116 à 119).

²¹² Thomas E. Norton, « Oriental Treasures from the Strathcona Collection », *Canadian Homes and Gardens*, juin 1928, p. 104.

²¹³ Lisa Kuly, « Religion, Commerce, and Commodity in Japan's Maternity Industry », Thèse de doctorat, Ithaca, Cornell University, 2009, p. 263.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 264.

²¹⁵ Dōshin Satō, *Op. Cit.*, p. 106.

déficit vient confirmer les observations formulées par Earle à propos des limites idéologiques et esthétiques du japonisme britannique.

Le temple bouddhiste confère à sa maison-musée une dimension sacrée. Smith est vraisemblablement conscient qu'il s'agit d'un type d'art particulièrement difficile à acquérir, d'autant plus qu'il provient d'un seul et même temple, circonstance rare qui rehausse d'autant le prestige de sa position sociale. Dans sa thèse sur la collection d'art de Smith, Alexandria Pierce avance qu'avec cette acquisition, Smith cherche peut-être à émuler les méthodes de collectionnement de son collègue et ami William Van Horne. En collectionnant ce qu'il percevait comme des « curiosités intellectuelles », Smith les considère comme autant d'« archives d'informations intrinsèques », témoignant d'un rapport érudit et quasi muséographique à l'objet.²¹⁶ Ce transfert du sacré du temple à l'espace domestique transforme ainsi sa demeure en un lieu investi d'une aura particulière, conférant à l'ensemble de sa collection une autorité symbolique qui dépasse la simple accumulation d'objets.

²¹⁶ Alexandria Pierce, *Op. Cit.*, p. 161.

CHAPITRE 3

CLASSIFIER : WILLIAM CORNELIUS VAN HORNE ET LA COLLECTION EN TANT QU'EXTENSION DU JAPON

En 1913, l'écrivaine écossaise Sarah Broom MacNaughtan, alors déjà bien établie dans le paysage littéraire britannique, entreprend un voyage au Canada en empruntant les lignes transatlantiques puis ferroviaires du CPR. De passage à Montréal pour y prononcer une conférence littéraire devant les membres du *Women's Canadian Club of Montreal*²¹⁷, fondé quelques années plus tôt en 1907, elle est invitée dans plusieurs résidences du Mille carré doré. Parmi ces rencontres mondaines, celle avec William Cornelius Van Horne (fig. 124), alors âgé de soixante-dix ans, retient particulièrement l'attention, tant pour sa valeur anecdotique que pour les éclairages qu'elle offre sur la personnalité du magnat du CPR. Dans *My Canadian Memories*, récit de voyage publié à la suite de son séjour, MacNaughtan consacre un chapitre entier au directeur du CPR et à l'échange qu'ils ont dans son manoir de la rue Sherbrooke (fig. 125). Lorsqu'elle l'interroge sur l'influence décisive qui aurait orienté le cours de sa vie, Van Horne lui répond : « La meilleure chose qu'un garçon puisse faire, c'est de commencer à collectionner. Qu'il collectionne quelque chose — peu importe quoi — et il commencera à observer. De l'observation naît la classification, puis l'organisation. L'intérêt se développe, et partout où il ira, rien en rapport avec sa collection ne lui sera indifférent. La véritable éducation d'un garçon n'est qu'une affaire d'impressions. Celles-ci ne peuvent lui être imposées, mais elles coloreront toute sa vie.²¹⁸ » Il apparaît ainsi que le collectionnement joue, dans le parcours intellectuel et personnel de Van Horne, un rôle formateur : c'est à travers cette pratique qu'il développe une manière particulière de voir, d'organiser et de

²¹⁷ « Miss MacNaughtan, Authoress, Shows Their Force and Their Weakness. », *The Montreal Daily Witness*, Montréal, 4 janvier 1913, p. 1.

²¹⁸ « The best thing a boy can do is to begin to collect. Let him collect something—I don't care what it is—and you will find he begins to notice, and from noticing he begins to classify and to arrange. Interest develops, and wherever he goes there is nothing connected with his collection about which he is not keenly interested. The real education for a boy is simply a matter of impressions. These cannot be selected for him, but they color the whole of his life. » Sarah Brown MacNaughtan, *My Canadian Memories*, Londres, Chapman and Hall Limited, 1920, p. 101.

comprendre le monde, fondée sur l'observation minutieuse, la classification des objets et une relation affective avec ceux-ci.

Tout comme Smith, Van Horne occupe une place centrale dans les sphères politique et économique tant du Canada que des États-Unis, où il est reconnu comme une figure d'influence transnationale. Né en 1843 à Frankfort, dans l'Illinois, son parcours est fréquemment invoqué dans les médias nord-américains comme un exemple du « rêve américain »²¹⁹ : celui d'un *self-made man* ayant débuté sa carrière comme télégraphiste à la gare de Joliet, à l'âge de quatorze ans, pour ensuite gravir les échelons jusqu'à la présidence du Canadien Pacifique.²²⁰ Fort de plusieurs années d'expérience dans l'administration de lignes ferroviaires aux États-Unis, Les administrateurs du CPR perçoivent en Van Horne l'homme providentiel apte à diriger la construction du chemin de fer transcontinental, alors embourbé dans une conjoncture politique et financière instable. Celui que l'on surnomme bientôt le « directeur général de tout et de tout le monde »²²¹ parvient en effet à mener à bien l'ambitieux projet du CPR en seulement quatre années, de 1881 à 1885, soit dans un délai deux fois plus court que celui initialement estimé.²²² Il apparaît d'ailleurs aux côtés de Smith sur la célèbre photographie du Dernier crampon, immortalisant l'achèvement de l'ouvrage (fig. 115).

Installé avec sa famille dans le quartier montréalais du Mille carré doré, Van Horne met à profit son capital économique pour s'imposer comme l'un des plus importants collectionneurs de son époque au Canada. Probablement stimulé par le japonisme ambiant des années 1880, il commence dès 1883 à rassembler un ensemble significatif d'œuvres d'art japonaises, avec une prédilection pour la céramique. Grâce à un réseau de japonistes américains érudits et à des méthodes de classification inspirées des systèmes japonais, Van Horne devient rapidement une autorité reconnue en Amérique du Nord dans le domaine. En quelques années, il constitue l'une des

²¹⁹ Dans sa biographie de Van Horne publiée en 1920, Walter Vaughan souligne l'adhésion profonde de ce dernier à l'idéal du « rêve américain » : « Bien qu'il ait affirmé n'être pas un capitaliste, mais simplement un cheminot, l'attitude de Van Horne à l'égard des grands mouvements économiques de son époque était essentiellement capitaliste. Estimant que, du moins sur le continent nord-américain, chaque homme disposait de chances égales d'accéder à la richesse et à une position sociale élevée par son travail et l'exercice de son intelligence, il se montrait fermement opposé au syndicalisme. » Walter Vaughan, *The life and work of Sir William Van Horne*, New York, Century Co., 1920, p. 326.

²²⁰ Valerie Knowles, *From Telegrapher to Titan: The Life of William C. Van Horne*, Toronto, Dundurn Press, 2004, p. 31.

²²¹ *Ibid.*, p. 122.

²²² Stephen R. Bown, *Op. cit.*, p. 225.

collections de céramiques japonaises les plus étendues et esthétiquement diversifiées du continent. Il s'éloigne ainsi d'un japonisme britannique souvent inféodé à des logiques esthétiques et impérialistes, pour embrasser une posture plus savante, fondée sur l'alliance entre rigueur taxinomique, analyse stylistique et engagement personnel dans la connaissance des objets.

Afin de mieux cerner les pratiques de collectionnement de Van Horne, ce chapitre s'ouvre sur l'examen du réseau transnational d'experts avec lesquels il est en contact. Les relations, directes ou indirectes, qu'il entretient avec le biologiste américain Edward Sylvester Morse et le marchand d'art américano-japonais Bunkio Matsuki s'avèrent cruciales pour comprendre les dynamiques intellectuelles et matérielles qui ont façonné son approche. L'analyse se porte ensuite sur l'espace qu'il consacre à sa collection japonaise : en la réservant à ce qu'il surnomme son « repaire », Van Horne ne cherche pas à mettre en scène un lieu de prestige social ni à exhiber un exotisme décoratif, mais à aménager un espace de retraite propice à l'observation, à la réflexion et à l'étude. Enfin, l'examen minutieux de ses carnets permet de cerner la spécificité de son collectionnement, marqué par une sensibilité proprement nippo-américaine. Annotés avec soin, ces documents témoignent d'un rapport intime et méthodique aux objets, où la rigueur classificatoire se double d'une attention quasi tactile à leurs propriétés matérielles et esthétiques.

3.1. Van Horne et son réseau : Edward Sylvester Morse et Bunkio Matsuki

Bien que les portraits biographiques contemporains tendent à présenter Van Horne comme « un collectionneur n'achetant que des articles qu'il aimait sans vraiment subir l'influence des marchands »²²³, l'analyse des archives relatives à sa collection japonaise invite à nuancer cette perception. Ces documents mettent en évidence le rôle structurant d'un réseau transnational d'experts japonistes dont les recommandations orientent profondément ses choix de collectionnement. Bien qu'il se définisse comme un simple *railwayman* et ne possède aucune formation en sciences ni en histoire de l'art, Van Horne se distingue de plusieurs de ses

²²³ Akiko Takesue, « La « vie sociale » de la collection de céramiques japonaises de Van Horne », dans Ron Graham (dir.), *Obsession - La collection de céramiques japonaises de sir William Van Horne*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2018, p. 83.

contemporains par une curiosité intellectuelle soutenue vis-à-vis sa collection. Animé par un désir de comprendre les objets d'art qu'il rassemble, il tente d'aller au-delà de leur apparence esthétique. Cette quête d'érudition le mène à consulter des figures reconnues du japonisme, principalement aux États-Unis, qu'il considère comme des autorités en la matière. Parmi ceux-ci, on compte les collectionneurs Charles Lang Freer et Howard Mansfield, l'artiste John La Farge, ou encore l'historien de l'art Hiromishi Shugio. Deux personnalités issues de ce réseau exercent toutefois une influence particulièrement marquante sur sa pratique de collectionnement : Edward Sylvester Morse (fig. 126), biologiste et pionnier des études japonaises en Amérique, et Matsuki Bunkio (fig. 127), marchand d'art et médiateur culturel installé à Boston.

C'est en 1892 que Van Horne entre en contact avec Edward Sylvester Morse.²²⁴ Dès leur première rencontre²²⁵, les deux hommes entretiennent une correspondance régulière, poursuivie jusqu'à la mort de Van Horne en 1915, au fil de laquelle ils échangent observations, descriptions et analyses sur les céramiques japonaises. C'est Morse qui incite Van Horne à abandonner la logique ornementale au profit d'une approche classificatoire, inspirée des méthodologies scientifiques et ethnographiques. Avant cette inflexion, les acquisitions de Van Horne s'inscrivent dans les goûts dominants du Mille Carré doré, caractérisés par une prédilection pour les porcelaines produites à Imari, Arita ou Satsuma — objets d'art richement décorés, rehaussés d'or, polychromes, et destinés à l'exportation occidentale.²²⁶ Entre 1887 et 1893, il acquiert plus de 160 de ces pièces auprès du marchand japonais Akusama Susumu, avec qui il entretient une relation suivie, attestée par un ensemble de lettres, d'aquarelles et de croquis échangés (fig. 128, 129 et 130).²²⁷ Toutefois, à partir de 1893, le nom d'Akusama disparaît des inventaires de la collection Van Horne, signe d'un changement de paradigme.²²⁸

L'influence exercée par Morse dans cette reconfiguration s'explique par la singularité de son propre itinéraire. Né à Portland au Maine en 1838, Morse accède à la reconnaissance scientifique

²²⁴ Akiko Takesue, *Op. cit.*, 2016, p. 129.

²²⁵ À ce jour, les circonstances exactes de leur première rencontre demeurent mal documentées, bien que celle-ci soit généralement située aux alentours de l'année 1892. L'historienne de l'art Akiko Takesue avance néanmoins qu'ils se connaissaient « déjà assez bien en 1892, car Morse a été la principale source d'information à partir du début des catalogues Van Horne, au début de 1893 ». *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.*, p. 139.

²²⁷ Laura Vigo, *Op. cit.*, 2020, p. 83.

²²⁸ Akiko Takesue, *Op. cit.*, 2016, p. 139.

grâce à ses recherches sur les brachiopodes. En 1877, il se rend au Japon pour approfondir ses travaux zoologiques, mais son séjour prend un tournant décisif lorsqu'il est nommé professeur à l'Université impériale de Tokyo, alors récemment fondée. Il y introduit les théories darwiniennes et les méthodes modernes de l'archéologie, participant activement à la constitution du savoir scientifique japonais contemporain.²²⁹ Rapidement, son intérêt s'élargit aux objets du quotidien et aux arts appliqués, en particulier à la céramique, qu'il commence à collectionner dès 1878 selon une méthode rigoureuse. Pour Morse, la céramique japonaise ne constitue pas un simple objet esthétique, mais un artefact porteur d'une logique interne — typologies, usages, lieux de production, traditions régionales — qu'il convient de saisir par une lecture analytique. Il considère ces pièces comme des documents ethnographiques à valeur classificatoire, servant de base empirique à une compréhension scientifique de l'artisanat japonais.²³⁰

Cette méthodologie se raffine au contact de Ninagawa Noritane (fig. 131), fonctionnaire du ministère de l'Éducation et l'un des premiers experts japonais à entreprendre une vaste entreprise de patrimonialisation de l'artisanat national. Formé aux études sino-japonaises et investi d'une mission officielle d'inventaire des trésors culturels, Ninagawa met en place un protocole de documentation visuelle et descriptive novateur, fondé sur la combinaison des savoirs vernaculaires japonais et des normes de classement européennes.²³¹ Son projet, incarné dans l'ouvrage *Kanko zusetsu: Tōki no bu* (観古圖説陶器之部, « description illustrée des antiquités : section sur la céramique »)²³², publié entre 1876 et 1880, constitue un jalon essentiel dans l'histoire de la muséographie japonaise (fig. 132, 133 et 134). Réalisé en sept volumes et partiellement rédigé en français afin de rejoindre un public international, l'ouvrage présente une typologie détaillée de la céramique japonaise, appuyée par des lithographies coloriées à la main dont la précision est d'ailleurs remarquée par Morse lui-même, qui juge ces planches « bien plus caractéristiques de la poterie que les chromolithographies les plus parfaites ».²³³ Ces volumes ne se limitent pas à un

²²⁹ Christopher Benfey, *The Great Wave: Gilded Age Misfits, Japanese Eccentrics, and the Opening of Old Japan*, New York, Random House, 2004, p. 60.

²³⁰ Akiko Takesue, *Op. cit.*, 2016, p. 73.

²³¹ Hiroyuki Suzuki, *Antiquarians of Nineteenth-Century Japan: The Archaeology of Things in the Late Tokugawa and Early Meiji Periods*, Los Angeles, Getty Publications, 2022, p. 136.

²³² Le traduction française du titre de l'ouvrage, choisie par Ninagawa, est *Notice historique et descriptive sur les arts et industries japonaises : Art céramique*.

²³³ Hiroyuki Suzuki, « Ninagawa Noritane and Antiquarians in the Early Meiji Period », dans Alain Schnapp (dir.), *World Antiquarianism - Comparative Perspectives*, Los Angeles, Getty Publications, 2013, p. 407.

catalogue d'objets : ils proposent une mise en série, une contextualisation historique et une classification technique qui font dialoguer la tradition artisanale japonaise et les sciences de l'observation occidentales.²³⁴

Morse assiste régulièrement, chaque dimanche, à des séances d'étude chez Ninagawa, où les pièces récemment acquises sont soumises à une analyse comparative fondée sur des critères empiriques : nature de la pâte, technique de cuisson, type de glaçure, et lieu de fabrication. Ces discussions érudites, consignées avec méthode dans les carnets de Morse, alimentent sa réflexion sur l'attribution des œuvres, qu'il structure selon une triangulation systématique entre l'analyse stylistique, les marques de four et les données géographiques.²³⁵ C'est précisément cette méthode — combinant rigueur scientifique, observation minutieuse et approche sérielle — qu'il transmet à Van Horne. Ainsi, l'objet japonais cesse d'être un bibelot destiné à la contemplation pour devenir un spécimen porteur d'informations : il s'inscrit dans une histoire locale, une économie artisanale et un savoir-faire technique.²³⁶ Cette requalification de l'objet transforme fondamentalement la pratique de collection de Van Horne, qui adopte à son tour des outils de classement, des carnets d'inventaire et une nomenclature descriptive dérivée des pratiques artistiques japonaises. Loin de s'en tenir à l'accumulation d'objets esthétiques, Van Horne, sous l'influence de Morse, entre dans une logique de japonisme savant, marquée par l'élaboration d'un savoir, au croisement de l'histoire de l'art, de l'ethnographie et de l'épistémologie des formes.

À l'instar de Morse, Bunkio Matsuki est une figure japoniste déterminante pour le collectionnement chez Van Horne. Né à Nagano en 1867 dans une famille où se conjuguent traditions marchandes et culturelles, Matsuki s'établit à Boston en 1888, où il attire rapidement l'attention de Morse.²³⁷ Ce dernier, impressionné par ses connaissances en japonais classique, en bouddhisme, en langue chinoise, lui offre non seulement une forme de mécénat intellectuel en

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ Hiroyuki Suzuki, *Op. cit.*, 2022, p. 57.

²³⁶ Morse souligne, dans ses mémoires consacrés à ses séjours au Japon, l'influence décisive exercée par Ninagawa Noritane sur sa compréhension des pratiques de collectionnement : « Grâce à Ninagawa, j'ai appris de nombreuses choses intéressantes au sujet des collectionneurs et de leurs collections. Il était fascinant de découvrir que, depuis des siècles, ces personnes nourrissent des passions tenaces pour le collectionnement. Parmi les amis de Ninagawa, il mentionnait notamment les types d'objets suivants comme étant prisés par les collectionneurs : poteries, porcelaines, pièces de monnaie, sabres, kakemono (peintures suspendues), fragments de brocart, outils en pierre et tuiles de toiture. » Edward Sylvester Morse, *Japan Day by Day - volume II*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1917, pp. 106-107.

²³⁷ Akiko Takesue, *Op. cit.*, 2016, p. 140.

devenant son tuteur, mais l'invite également à s'installer au sein de sa résidence familiale à Salem. Cette proximité répond au besoin urgent de Morse de disposer d'un intermédiaire compétent pour traduire et interpréter les marques de potiers inscrites sur les céramiques japonaises qu'il étudie.²³⁸ Parallèlement à ce mentorat, Matsuki débute sa carrière commerciale en agissant comme agent pour des biens japonais auprès d'Almy, Bigelow & Washburn, un grand magasin local, ainsi que pour Morse lui-même. Ses fréquents voyages au Japon lui permettent de sélectionner personnellement des objets, dont l'attrait croissant auprès du public américain assure le succès immédiat (fig. 135).²³⁹ En 1892, fort de cette expérience, il jette les bases de sa propre entreprise et fonde l'année suivante la galerie *Matsuki & Co.* à Boston, spécialisée dans l'importation d'œuvres d'art, d'antiquités et de matériels d'artiste japonais (fig. 136 et 137).²⁴⁰

Les sources disponibles ne permettent pas de dater avec certitude la première rencontre entre Van Horne et Matsuki, mais tout indique que celle-ci s'effectue par l'entremise de Morse autour de 1892. Leur première transaction connue marque un tournant décisif dans la trajectoire de collectionnement de Van Horne. Pour la première fois, celui-ci se procure, par l'entremise de Matsuki, un ensemble de trente-quatre céramiques japonaises destinées au marché intérieur, rompant ainsi avec la tradition des pièces conçues pour l'exportation.²⁴¹ Ces objets, décrits comme provenant de « vingt fours différents »²⁴² et relevant de « diverses fabriques japonaises »²⁴³, se distinguent par leur simplicité formelle et leur usage domestique quotidien. L'acquisition est approuvée par Morse, qui y voit une inflexion vers un japonisme savant fondé sur l'étude et la *connoisseurship* plutôt que sur la seule valeur décorative.²⁴⁴ L'aspect économique de la transaction est également significatif : les prix des pièces, variant entre cinq et dix dollars, sont sensiblement inférieurs à ceux pratiqués par les marchands parisiens ou nord-américains spécialisés dans les objets d'exportation. Cette accessibilité permet à Van Horne d'acquérir un volume important

²³⁸ *Ibid.*, p. 142.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ Akiko Takesue, « Private Collection as Collective Operation: Art Dealers' Impacts on the Formation of the Van Horne Japanese Ceramic Collection », *Journal for Art Market Studies*, vol. 3, 2018, p. 5.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 6.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ Akiko Takesue, *Op. cit.*, 2018, p. 6.

²⁴⁴ *Ibid.*

d'œuvres, favorisant ainsi un processus d'étude minutieuse fondé sur la comparaison typologique et la reconnaissance stylistique.²⁴⁵

Tout au long de sa carrière de collectionneur, Van Horne fait de Matsuki son principal fournisseur d'art japonais, et l'évolution de sa collection reflète en partie les choix stratégiques et personnels de ce dernier. L'analyse des échanges entre les deux hommes révèle une dynamique relationnelle complexe, marquée par une complémentarité entre expertise et logique marchande. Un épisode emblématique témoigne de cette interaction singulière. Un jour, lors d'une visite à la résidence de Van Horne sur la rue Sherbrooke, Matsuki présente une série de pièces disposées sur la table de billard. Il place au centre un bol à thé rare et propose à Van Horne un défi intellectuel : identifier le potier sans examiner la signature apposée sous la pièce. Après une réflexion, Van Horne déclare que l'objet ne peut être que l'œuvre du deuxième Rokubei²⁴⁶, une identification confirmée par Matsuki, qui lui offre alors le bol.²⁴⁷ Cet épisode témoigne de la complicité intellectuelle des deux hommes, mais aussi l'érudition de Van Horne, dont la pratique du collectionnement repose moins sur l'accumulation ostentatoire que sur une connaissance intime et rigoureuse de la céramique japonaise.

3.2. Un Japon contenu : le bureau de Van Horne comme espace savant

Entre les décennies 1880 et 1910, William Cornelius Van Horne réunit plus de mille deux cents pièces de céramique japonaise, majoritairement des objets utilitaires conçus pour l'usage domestique, comme mentionné plus haut. L'une des singularités majeures de cette collection tient à son mode de présentation. Contrairement à Smith, dont les objets d'art japonais s'intègrent dans une mise en scène fondée sur une logique de prestige impérial britannique, Van Horne choisit délibérément de soustraire sa collection au regard public. Conservées dans le huis clos de son

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 8.

²⁴⁶ Kiyomizu Rokubei II (清水六兵衛, 1790–1860) est un céramiste japonais de la fin de l'époque Edo, actif à Kyoto et second représentant de la lignée Kiyomizu, spécialisée dans les céramiques de type *Kyō-yaki* (京焼, « céramique de Kyoto »).

²⁴⁷ Valerie Knowles, *Op. cit.*, p. 296.

bureau, un espace qu'il considère « à l'abri des interruptions »²⁴⁸, ces céramiques ne peuvent être vues ni manipulées que par lui-même et une poignée d'experts et d'amis triés sur le volet, auxquels il accorde sa pleine confiance. Un portrait du collectionneur publié en 1890 dans le *Montreal Herald* souligne le rôle central de cette pièce dans son rapport au collectionnement : « Toutefois, les salons et leurs aménagements relèvent davantage du domaine des dames de la maison, et possèdent cette touche de confort raffiné que seule une main féminine peut offrir. C'est dans son « antre » que M. Van Horne est véritablement chez lui, au sens productif du terme. On y trouve tous les ouvrages disponibles sur le Nord-Ouest depuis Charles II jusqu'à aujourd'hui, mêlés à des bizarreries japonaises, des jeux de stratégie ou de hasard, du matériel de peinture, des tableaux inachevés et des accessoires pour fumer. »²⁴⁹

Ce choix de réserver l'ensemble de la collection de céramiques japonaises à l'espace intime de son « antre » s'inscrit dans une trajectoire intellectuelle amorcée dès les années 1890. Loin de considérer les objets d'art japonais comme de simples éléments décoratifs répondant aux logiques bourgeoises d'apparat, Van Horne les investit d'une fonction épistémique. Le bureau devient ainsi un laboratoire personnel où s'articulent les gestes de la main, l'attention aux détails et l'effort intellectuel.²⁵⁰ Une photographie anonyme conservée à Bibliothèque et Archives Canada, prise vers 1900, documente l'organisation rigoureuse de cet espace : les murs sont tapissés d'étagères et de vitrines dans lesquelles les céramiques japonaises sont classées et numérotées, selon une logique qui évoque davantage l'archéologie ou l'ethnographie que la simple décoration (fig. 138). Ces objets coexistent au milieu de livres et de tableaux personnels, renforçant l'aura d'érudition qui émane de ce lieu. L'approche adoptée par Van Horne témoigne d'une posture quasi scientifique dans son rapport aux objets, confirmant l'influence déterminante de Morse sur son collectionnement.²⁵¹

²⁴⁸ « The Man Who Controls the Canadian Pacific Railway », *The Montreal Herald*, 1er octobre 1890, Montréal, p.

²⁴⁹ « But the drawing rooms and their surroundings are more particularly the realm of the ladies of the family and possess that peculiar finish of comfort which no man's hand can give. It is in his own "den" that Mr. Van Horne is more essentially at home in the working sense of that word. Here are copies of every procurable work on the Northwest from the time of Charles II, to the present day, mixed up with Japanese eccentricities, games of skill and chance, painting materials, half finished pictures and smoking materials. », cité dans *Ibid.*

²⁵⁰ Akiko Takesue, *Op. cit.*, 2016, p. 125.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 128.

Le bureau de Van Horne constitue ainsi un lieu privilégié pour jeter les bases d'une relation vis-à-vis des céramiques japonaises qui n'est pas exclusivement intellectuelle ou visuelle. La relation qu'il établit avec ses céramiques repose sur une interaction directe avec la matière par laquelle il explore la texture, le poids, la densité et la forme de chaque pièce. Cette pratique trouve son origine dans les enseignements de Morse, dont la méthode s'est formée au contact des cercles érudits japonais.²⁵² Lors de ses séjours au Japon dans les années 1870 et 1880, Morse fréquente assidûment des milieux de collectionneurs locaux où se tiennent des assemblées appelées *tōjiki kanshō-kai* (陶磁器鑑賞会, « réunions d'appréciation esthétique de céramiques »). Ces rencontres, à la fois performatives et compétitives, invitent les participants à faire preuve de leur expertise par l'identification à l'aveugle d'objets. L'exercice exige une lecture tactile minutieuse : il s'agit de déterminer l'origine géographique, la période de production, le four d'origine, voire, dans certains cas, d'attribuer la pièce à un potier spécifique.²⁵³ Ces *tōjiki kanshō-kai* s'inscrivent dans une tradition japonaise de l'expertise qui privilégie l'intelligence du geste et la connaissance incorporée dans la main, à rebours de la méthode scientifique occidentale fondée sur la distance analytique et l'objectivation visuelle.²⁵⁴ Morse s'inspire de cette méthodologie japonaise et l'intègre à son propre cadre épistémologique, enrichissant ainsi les approches classificatoires occidentales par une logique de savoir sensoriel, incarné et immédiat.

Il importe également de souligner que Morse complète cette éducation tactile par une formation au *sadō* (茶道, « voie du thé »), dans laquelle il est souvent considéré comme le premier Occidental à avoir été pleinement initié.²⁵⁵ Le *sadō* dépasse de loin le cadre d'un rituel social : il constitue un environnement esthétique total, où chaque geste, chaque matière, chaque variation de température

²⁵² Hiroyuki Suzuki, *Op. cit.*, 2013, p. 404.

²⁵³ Dans son ouvrage *Japan Day by Day*, Morse décrit avec précision le déroulement de l'un de ces événements d'enthousiastes de la céramiques japonaises : « L'autre soir, j'ai été invité à une réunion des plus intéressantes. M. Tanimura, un maître de cha-no-yu, organise chaque mois une rencontre entre hommes passionnés par la céramique japonaise ancienne. Il s'agit d'un jeu de devinettes : chacun apporte un spécimen difficile à identifier. Ces pièces sont numérotées et inscrites sur une liste par une personne qui ne participe pas au concours. La méthode est plutôt curieuse. Les invités s'assoient en cercle autour de bougies placées au centre, et chacun dispose d'une coupelle en laque sur laquelle son nom est inscrit au revers. Une pièce — pot à thé, bol ou boîte à encens — est alors transmise de main en main ; chaque participant l'examine tour à tour, puis inscrit à l'encre de Chine son hypothèse à l'intérieur de sa coupelle, qu'il dépose ensuite à l'envers sur le tatami. Une fois que chacun a noté son avis, l'hôte consigne les noms et les réponses dans un carnet. De cette manière, nous avons examiné plusieurs pots à thé, bols à thé et objets similaires. Il peut être amusant de noter que j'ai obtenu le plus grand nombre d'identifications correctes, et il fût également réconfortant d'apprendre que je n'étais pas seul à me tromper. » Edward Sylvester Morse, *Op. cit.*, pp. 399-400.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 409.

²⁵⁵ Christopher Benfey, p. 60.

et chaque silence participent d'une chorégraphie de la perception. C'est dans ce contexte que Morse découvre une esthétique fondée sur la sobriété rustique (侘, *wabi*), la patine des surfaces (寂, *sabi*), les irrégularités formelles ou les contrastes de textures.²⁵⁶ Ces valeurs sensorielles influencent profondément sa manière de concevoir la céramique : non comme un objet fini à contempler, mais comme un processus vivant, le fruit d'un dialogue entre la main de l'artiste, la matière façonnée et l'usage. Cette compréhension de la céramique, où la valeur réside dans la richesse de l'expérience tactile et non dans la perfection formelle, constitue le noyau de l'enseignement que Morse transmet à Van Horne. Pour comprendre la céramique japonaise, il faut la tenir, la manipuler, l'éprouver. L'objet ne se lit pas à distance : il se déchiffre par contact.

Dans cette perspective, le bureau de Van Horne prend une dimension structurelle dans sa pratique du collectionnement. Espace intime, destiné à l'étude, à la solitude et à la concentration, il se distingue radicalement des pièces sociales et familiales de la maison, où les objets d'art servent à l'affirmation du goût et à la sociabilité.²⁵⁷ Ce bureau évoque davantage le *shoin* (書院, « cabinet d'étude ») japonais, un espace savant propice à la contemplation et à l'écriture, qu'un simple cabinet de curiosités occidental. Il est aménagé non pour impressionner, mais pour permettre un travail méthodique : on y trouve des étagères dédiées au rangement, des tables de consultation et des inventaires manuscrits et probablement des sacs de textile inspirés du *shifuku* (仕服, « habit de service ») pour protéger les pièces les plus précieuses.²⁵⁸ L'ensemble forme un dispositif savant d'observation, de manipulation et de classification. Des biographes de Van Horne rapportent une anecdote révélatrice : il aurait été capable d'identifier, les yeux bandés, des pièces reconnaissant la provenance à la seule texture ou au poids de la céramique.²⁵⁹

Dès lors, on peut se demander si le bureau de Van Horne ne constitue pas une projection réduite du Japon, non pas fantasmé ou stylisé, mais reconstruit à partir d'une taxonomie matérielle. Il ne s'agit pas ici d'un japonisme ornemental, tel qu'il s'est souvent déployé dans les intérieurs bourgeois d'Europe et d'Amérique du Nord, mais d'un japonisme épistémique, fondé sur la matière, l'usage et la classification. Le bureau devient un Japon du quotidien, reconfiguré à travers

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ Akiko Takesue, dans Ron Graham (dir.), *Op. cit.*, 2018.

²⁵⁸ De nombreux *shifuku* ont intégré les collections du MBAM à l'occasion du legs, par la descendance de Van Horne, de sa collection de céramiques japonaises. Voir les exemples illustrés aux figures 139 et 140.

²⁵⁹ Caroline Truchon, *Op. cit.*, p. 80.

une grille occidentale d'intelligibilité. La collection permet ainsi à Van Horne d'administrer symboliquement un Japon qu'il n'a jamais foulé, mais qu'il prétend, par la rigueur de son classement et la profondeur de son engagement sensoriel, comprendre et conserver.²⁶⁰ Cette prétention, toutefois, ne se formule pas dans les termes d'une domination impériale : elle révèle plutôt une tension constante entre le désir de maîtrise et la reconnaissance implicite d'une forme d'inaccessibilité culturelle.²⁶¹

L'enseignement de Morse à Van Horne ne se résume donc ni à une méthode, ni à une nomenclature. Il relève d'une éthique du contact, d'une pédagogie de la matière. Et c'est dans le repli de son bureau que Van Horne réalise pleinement ce legs. Dans cet espace, la main supplante le regard comme outil cognitif ; la sensation devient vectrice de savoir. Ce lieu clos, protégé, ordonné, est moins un musée miniature qu'un territoire mental où s'invente une forme singulière d'intimité avec le Japon, à la fois possédé, imaginé, et contenu.

3.3. Les carnets de Van Horne au croisement de la science et de l'esthétique

Les carnets manuscrits de Van Horne constituent l'une des expressions les plus concrètes et les plus structurées de sa pratique du collectionnement. Entamés en janvier 1893, peu après sa rencontre décisive avec Morse et Matsuki, ces catalogues, rédigés et illustrés de sa propre main, forment une archive intellectuelle, mais aussi sensorielle, du processus de constitution et de mise en ordre de sa collection. Conservés aujourd'hui dans les fonds d'archives du Musée des beaux-arts de Montréal et du Musée des beaux-arts de l'Ontario (AGO), ces documents dépassent la fonction de simples registres.²⁶² Ils s'apparentent à des journaux de bord savants dans lesquels Van Horne consigne, ajuste, réévalue et interprète les objets d'art selon une logique taxonomique

²⁶⁰ Peu avant sa démission de la présidence du CPR en 1899, Van Horne envisage de se rendre au Japon. Il renonce toutefois à ce projet, craignant les manifestations protocolaires que le gouvernement japonais aurait jugé nécessaires en raison de son statut. Valerie Knowles, *Op. cit.*, p. 279.

²⁶¹ Laura Vigo, *Op. cit.*, 2020, p. 64.

²⁶² Akiko Takesue, « Les carnets de Van Horne », dans Ron Graham (dir.), *Obsession - La collection de céramiques japonaises de sir William Van Horne*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2018, p. 109.

complexe, nourrie à la fois par les principes des sciences naturelles et par les méthodes issues des traditions artistiques japonaises.

L'ensemble du corpus se compose de plus de 1200 notices réparties en six volumes distincts, chacun correspondant à une phase spécifique de l'évolution intellectuelle et esthétique de Van Horne en tant que collectionneur.²⁶³ Le premier registre, daté de 1893 et intitulé formellement *Catalogue of Japanese Pottery Collection of W. C. Van Horne*, adopte une organisation méthodique et rigoureuse (fig. 141 à 145). Chaque entrée répond à un protocole balisé : un numéro d'inventaire fondé sur la date d'acquisition, une description succincte de l'objet, l'identification du fournisseur, la date et le prix d'achat, ainsi qu'une illustration détaillée exécutée à l'encre ou à l'aquarelle. Ce dispositif classificatoire rappelle les méthodes descriptives en usage dans les ouvrages de taxonomie zoologique ou botanique de la seconde moitié du XIX^e siècle, où la visualisation scientifique et l'observation empirique s'imposent comme fondements épistémologiques du savoir.²⁶⁴ Le Musée McCord Stewart conserve d'ailleurs dans ses collections plusieurs aquarelles botaniques réalisées par Van Horne, qui témoignent de cette même inclination pour l'inventaire visuel et la précision descriptive scientifique (fig. 146, 147 et 148).

Au-delà de cette apparente régularité, les carnets témoignent également d'un processus profondément dynamique. Van Horne les remanie sans cesse : annotations marginales, ratures, ajouts manuscrits et déplacements de pages manifestent un réagencement continu.²⁶⁵ Ce caractère évolutif invite à considérer ces volumes non comme de simples instruments de gestion ou d'inventaire, mais comme un véritable espace de réflexion intellectuelle. Leur structure fragmentaire évoque les carnets de terrain des naturalistes du XIX^e siècle, dans lesquels chaque entrée, bien que rédigée de manière autonome, est potentiellement réinscriptible au sein d'un réseau plus vaste de données empiriques, sans jamais stabiliser définitivement leur sens. Dans ce cadre, la classification ne se présente pas comme un aboutissement, mais comme une opération intellectuelle en perpétuelle transformation, susceptible d'être révisée à mesure que de nouvelles

²⁶³ *Ibid.*, p. 111.

²⁶⁴ Akiko Takesue, *Op. cit.*, 2016, p. 102.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 92.

informations surviennent, que des discussions avec des spécialistes s'engagent, ou que le regard porté sur la collection se modifie au fil du temps.²⁶⁶

Van Horne, dont les talents artistiques étaient largement reconnus — la presse contemporaine le qualifiant notamment d'« artiste de grand talent »²⁶⁷ — réalise lui-même la majorité des illustrations contenues dans ses carnets. Si les premiers volumes se caractérisent par des dessins relativement schématiques, ceux-ci évoluent rapidement vers une forme d'expression plus précise et techniquement élaborée. Pour la seule année 1896, on dénombre plus de quatre-vingts aquarelles, parfois rehaussées de polychromie, exécutées avec une minutie qui excède largement la simple fonction illustrative pour s'inscrire dans une logique cognitive (fig. 149, 150 et 151).²⁶⁸ Ces représentations visuelles ne visent pas à sublimer les objets d'art, mais à en restituer les propriétés physiques avec exactitude : glaçures, craquelures, marques de cuisson, textures, profils de surface et motifs décoratifs y sont transposés non comme ornements, mais comme données empiriques.²⁶⁹ À travers ce geste graphique, Van Horne déploie une forme de manipulation intellectuelle de l'objet, une entreprise de captation de son essence matérielle par la rigueur du trait et la fidélité de la transcription visuelle.

Ce rapport entre visualisation et classification s'inscrit dans un paradigme épistémologique hérité des sciences du vivant, mais profondément reconfiguré par l'expérience du japonisme et les modalités spécifiques du collectionnement d'objets d'art japonais à la fin du XIX^e siècle. La méthode adoptée par Van Horne s'inspire explicitement de celle Morse. Ce dernier, biologiste de formation, applique à la céramique les mêmes outils classificatoires que ceux utilisés pour les coquillages, les fossiles ou les organismes marins : rigueur descriptive, attention portée aux variations formelles, contextualisation des spécimens au sein d'un système d'évolution.²⁷⁰ Ses catalogues, accompagnés de planches illustrées annotées, combinent ainsi commentaires techniques sur les procédés de fabrication, observations sur les traditions vernaculaires japonaises et remarques sur les usages fonctionnels des pièces. Van Horne prolonge cette tradition classificatoire, mais en déplace la logique vers un langage graphique personnel, nourri à la fois par

²⁶⁶ Caroline Turchon, *Op. cit.*, p. 227.

²⁶⁷ « Sir W.C. Van Horne, Financier, Is Dead », *The New York Times*, New York, 12 septembre 1915, p. 17.

²⁶⁸ Akiko Takesue, dans Ron Graham (dir.), *Op. cit.*, 2018, p. 83.

²⁶⁹ Akiko Takesue, *Op. cit.*, 2016.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 129.

sa pratique artistique et par une connaissance intime des objets. Il élabore un système de représentation où chaque image fonctionne non seulement comme enregistrement visuel d'un spécimen, mais aussi comme vecteur d'interprétation. Les dessins réalisés de sa main ne se limitent pas à illustrer les objets : ils servent à la fois de documents d'observation et d'outils d'interprétation, traduisant une volonté de comprendre les pièces par le regard autant que par le trait.²⁷¹

Cette convergence entre science et art se manifeste également dans l'attention minutieuse que Van Horne accorde aux marques de potiers et aux fours de production. Une part significative de ses recherches est consacrée à l'identification des centres céramiques sur la base de critères techniques, d'indices stylistiques et de signatures ou de sceaux apposés en caractères japonais.²⁷² Pour mener à bien ce travail d'attribution, il s'entoure de collaborateurs familiers de l'écriture japonaise, notamment Matsuki, dont les annotations apparaissent en marge de nombreuses notices. Il formule régulièrement des hypothèses d'identification prudentes, révélant ainsi un refus méthodique d'ériger ses identifications en certitudes sans validation externe.²⁷³ Ce travail d'observation se manifeste également dans les tentatives de transcription des kanji apposés sous les objets. Certains caractères japonais sont recopiés à la main, non pour leur valeur esthétique, mais pour la rigueur de leur reproduction formelle, dans un effort de conservation et de vérification ultérieure. Loin d'une logique classificatoire rigide, Van Horne adopte une démarche inductive, marquée par la réserve, l'observation cumulative et la confrontation des savoirs. Le carnet s'affirme ainsi comme un espace de savoir en suspension, partiel et révisable.²⁷⁴

Ces volumes s'inscrivent dans un réseau d'échanges intellectuels soutenus. Les interventions d'experts tels que Edward Sylvester Morse, Charles Lang Freer, Shugio Hiromichi ou encore Matsuki Bunkyo, qu'elles soient consignées dans les marges ou rapportées par Van Horne lui-même, confèrent à ces documents une dimension dialogique : ils deviennent des lieux de

²⁷¹ *Ibid.*, p. 102.

²⁷² Akiko Takesue, 2018, p. 12.

²⁷³ Dans une lettre adressée à Morse et datée du 26 octobre 1899 (fig. 152 et 153), Van Horne exprime son angoisse face à l'identification définitive de ses céramiques japonaises : « La bouteille ressemblant à ce croquis sommaire (fait de mémoire), placée près du rayon gauche de l'étagère supérieure, doit sûrement être un Maiko, et j'en soupçonne deux ou plusieurs autres sur la même étagère. Je me trompe probablement, mais mon inquiétude quant à l'infaillibilité des attributions dans la collection Morse me pousse à vous soumettre tout doute que je pourrais avoir. » *Lettre adressée à Edward S. Morse, 26 octobre 1899*, Salem, Peabody Essex Museum, E2, box 14, folder 7.

²⁷⁴ Akiko Takesue, dans Ron Graham (dir.), *Op. cit.*, 2018, p. 109.

circulation et de cristallisation de l'expertise transnationale.²⁷⁵ Ces annotations traduisent l'existence d'une culture savante du japonisme, dans laquelle l'autorité ne découle pas de la seule accumulation d'objets, mais bien de la capacité à articuler ces objets à un discours critique partagé et en perpétuelle reformulation. Même après la mort de Van Horne, ses carnets continuent d'être réactivés comme supports de savoir : en témoigne notamment l'intervention manuscrite de Morse lors de son passage à Montréal en 1918.²⁷⁶ Cette continuité confère à ces volumes le statut d'archives vivantes, appelées à être relues, augmentées, et investies par d'autres voix.

Cette volonté de transmission trouve un prolongement significatif dans le projet avorté d'une publication illustrée de la collection de Van Horne. De son vivant, il entreprend de faire reproduire certaines aquarelles dans la perspective d'un catalogue diffusé à l'intention d'un public de spécialistes, de muséologues, voire de collectionneurs japonais. Le projet est abandonné, vraisemblablement pour des raisons liées au coût élevé des impressions en couleur.²⁷⁷ Initialement conçu comme outil personnel de documentation, le carnet tend alors à se transformer en instrument de reconnaissance. Il devient un support potentiel d'institutionnalisation de l'art japonais, capable de fixer une terminologie, de stabiliser une nomenclature, et de proposer un modèle méthodologique à valeur prescriptive. Les volumes eux-mêmes révèlent cette évolution. Au fil des années, les carnets gagnent en sobriété et en rigueur formelle : les annotations deviennent plus concises, les illustrations plus exactes (fig. 154 et 155).²⁷⁸ À partir de 1903, le regard de Van Horne semble de plus en plus orienté par la qualité plastique et l'unicité des pièces, reléguant au second plan leur seule valeur typologique. Cette nouvelle orientation chez Van Horne est d'ailleurs rapportée dans les mémoires canadiens de MacNaughtan cités précédemment : « Après chaque croquis initial, une reproduction à l'échelle réelle est réalisée [par Van Horne] pour un catalogue plus large, et ces dessins restituent fidèlement toutes les qualités de la pâte, les craquelures ou les marques les plus infimes sur la porcelaine. Les marchands sont toujours prêts à acheter, même les pièces les plus précieuses, uniquement en consultant ces dessins, et peuvent en réalité en évaluer la qualité de la pâte sans avoir vu l'objet lui-même. »²⁷⁹ Cette sensibilité accrue ne découle pas

²⁷⁵ Akiko Takesue, *Op. cit.*, 2016, p. 94.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 132.

²⁷⁷ Caroline Truchon, *Op. cit.*, pp. 226-227.

²⁷⁸ Akiko Takesue, *Op. cit.*, 2016, p. 104.

²⁷⁹ « After each article is drawn, its exact "life" size for a larger catalogue is made, and these drawings give faithfully every quality of paste, crack, or faintest marking on the porcelain. Dealers will always buy even the most valuable

d'un changement de méthode, mais d'un affinement progressif du regard, nourri par la manipulation directe et la fréquentation assidue des objets.

Enfin, cette pratique du catalogage s'inscrit dans un contexte local. À Montréal, à la fin du XIX^e siècle, le collectionneur est fréquemment son propre archiviste, illustrateur et scribe. Loin des grandes capitales artistiques où l'on peut déléguer cette tâche à des professionnels, le milieu montréalais valorise l'autonomie intellectuelle.²⁸⁰ Le carnet atteste d'un engagement personnel, d'une rigueur méthodologique et d'une volonté de transmission. Van Horne s'inscrit dans cette tradition locale d'autodidaxie, tout en la transcendant par le raffinement formel et la densité analytique de son entreprise.

À ce titre, les carnets de Van Horne doivent être appréhendés non comme de simples outils d'inventaire, mais comme des matrices cognitives. Ils ne donnent pas uniquement à voir ce que possédait Van Horne ; ils rendent perceptible ce qu'il voyait, ce qu'il interrogeait, ce qu'il s'efforçait de comprendre à travers les objets. À la fois outil, mémoire et manifeste, ils traduisent une forme de japonisme profondément introspective, fondée sur une interprétation du Japon qui échappe, dans la mesure du possible, aux stéréotypes visuels alors en circulation. Il ne s'agit ni d'un Japon pittoresque ni d'un Japon décoratif, mais d'un Japon intelligible, stratifié, rendu lisible par la médiation du regard de Van Horne.

Cette méthode de documentation de Van Horne est bien connue du milieu collectionniste montréalais. Comme le souligne l'historienne de l'art Janet Brooke, ces collectionneurs, souvent issus du même milieu d'affaires, formaient un réseau actif et interconnecté, où se conjuguent des dynamiques de sociabilité et de rivalité : « Les collectionneurs eux-mêmes avaient à l'œil le progrès des uns et des autres, ne serait-ce que dans un esprit de concurrence amicale. La nouvelle de l'arrivée d'amateurs d'art distingués dans la ville se transmettait, les invitations se partageaient. Lui-même peintre amateur accompli, Van Horne a élargi son hospitalité au-delà de ce cercle restreint, accueillant régulièrement des artistes canadiens ayant exprimé un intérêt pour sa collection. »²⁸¹ Cette influence exercée par Van Horne au sein du réseau montréalais du

piece of china from a glance at these drawings, and can actually tell the quality of the paste without seeing the thing itself. » Sarah Brown MacNaughtan, *Op. cit.*, pp. 114-115.

²⁸⁰ Caroline Truchon, *Op. cit.*, p. 225.

²⁸¹ Janet M. Brooke, *Op. cit.*, 2018, pp. 48-49.

collectionneur peut éclairer l'intérêt tardif manifesté par Donald Alexander Smith pour une collection japonaise plus ciblée et systématique. En effet, dans les dernières années de sa vie, Smith commence à réunir des *cha-ire* (茶入, « récipient à thé »), de modestes pots à thé utilisés dans les cérémonies traditionnelles, signalant ainsi une orientation plus précise dans ses choix d'acquisition, qui rompt avec l'éclectisme britannique de ses collections antérieures.²⁸²

C'est toutefois dans la figure de Frederick Cleveland Morgan (1881-1962), futur conservateur des arts décoratifs de l'AAM, que l'on peut observer avec le plus de netteté la continuité et la transformation des méthodes de documentation initiées par Van Horne. Leur relation, marquée par une dynamique de mentorat, s'établit dès le tournant du XX^e siècle.²⁸³ Van Horne encourage alors activement Morgan à s'intéresser à l'art japonais, amorçant ainsi une trajectoire qui mènera ce dernier à jouer un rôle déterminant dans le développement des collections asiatiques du musée.²⁸⁴ L'influence de Van Horne se manifeste à plusieurs niveaux. Morgan adopte une posture similaire, s'entourant d'un réseau de japonistes montréalais, tels que l'architecte William Sutherland Maxwell (1874-1952) et le designer allemand Edward Colonna (1862-1948), auprès desquels il acquiert estampes et céramiques japonaises.²⁸⁵ Ces œuvres, aujourd'hui encore conservées au Musée des beaux-arts de Montréal, constituent le noyau fondateur de la collection japonaise de l'institut. À l'instar de Van Horne et de Morse avant lui, Morgan, formé également en zoologie, applique à sa collection une logique de consignation propre aux disciplines scientifiques.²⁸⁶ Ses catalogues manuscrits, enrichis de remarques techniques et d'illustrations réalisées à l'encre ou à l'aquarelle, témoignent d'une volonté de systématisation, d'analyse comparative et de mise en ordre. Van Horne visite d'ailleurs la collection de Morgan à plusieurs reprises entre 1909 et 1913,

²⁸² Laura Vigo, *Op. cit.*, 2018, p.63.

²⁸³ Dans une lettre adressée au recteur de l'Université McGill en novembre 1915, soit deux mois après le décès de Van Horne, Morgan témoigne explicitement de cette relation de mentorat : « La différence d'âge entre nous était, bien sûr, considérable, et aurait constitué, avec la plupart des hommes, un certain obstacle à l'intimité ; mais Sir William était un esprit si avide d'apprendre en toute chose qu'il interrogeait et questionnait un homme plus jeune avec autant d'intérêt que si les rôles avaient été inversés. Dès qu'il percevait un intérêt sincère chez son interlocuteur, ses collections, ses livres — et apparemment son temps — vous étaient entièrement accessibles. En réalité, il semblait toujours trouver un moment pour converser, et si, par nécessité, il arrivait qu'il vous fasse attendre, ses excuses étaient si courtoises et si généreuses qu'aucun sentiment d'indiscrétion ou de dérangement n'était possible. Ses goûts étaient simples, et il éprouvait une profonde aversion pour toute forme d'ostentation. Il affirmait qu'il serait allé au Japon si ce n'avait été de la crainte que le gouvernement japonais ne se sente obligé de lui témoigner quelque forme de courtoisie officielle. » cité dans *Ibid.*, p. 69-70.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 68.

²⁸⁵ *Ibid.* p. 73.

²⁸⁶ Akiko Takesue, *Op. cit.*, 2016, p. 168.

laissant parfois des commentaires annotés sur certaines pièces, ce qui confirme la continuité intellectuelle et matérielle entre leurs deux entreprises de collectionnement.²⁸⁷ En 1915, Morgan met brusquement fin à sa collection japonaise. L'historienne de l'art Norma Morgan avance l'hypothèse que le décès de Van Horne, survenu cette même année, en serait la cause principale.²⁸⁸

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ L'une des dernières annotations manuscrites de Morgan dans ses carnets consacrés à sa collection japonaise se lit ainsi : « J'ai montré cette pièce à Sir William Van Horne peu de temps avant sa mort — c'est la dernière fois que je l'ai vu. Il s'est montré très enthousiaste et m'a offert 100 dollars si je consentais à m'en séparer. » cité dans Norma Morgan, « F. Cleveland Morgan and the Decorative Arts Collection in the Montreal Museum of Fine Arts », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, 1985, p. 50.

CONCLUSION

Ce mémoire avait pour objectif d'examiner la présence et les modalités du japonisme à Montréal entre les années 1880 et 1910, en prenant pour objet d'étude les trajectoires de deux figures majeures du collectionnement montréalais : Donald Alexander Smith et William Cornelius Van Horne. Sous une lentille transnationale du troisième terme développé par Brahim, l'analyse des corpus japonais réunis par ces deux collectionneurs permet de conclure à l'existence avérée de deux formes distinctes et contemporaines de japonisme au sein des milieux élitaires montréalais de la fin du XIX^e siècle : l'une, fondée sur des logiques de représentation ostentatoire, visait l'affirmation du pouvoir impérial et de la position sociale à travers l'objet japonais ; l'autre, articulée autour de pratiques de classification, d'étude et de transmission du savoir, procédait d'une approche analytique et méthodique de la culture matérielle japonaise. Ces deux formes, que l'on peut respectivement désigner comme un japonisme esthétique et un japonisme savant, coexistent dans un même espace urbain, tout en répondant à des logiques culturelles, sociales et intellectuelles fondamentalement différenciées.

Le premier chapitre a permis de resituer la notion de japonisme dans son cadre théorique et historiographique. Il a montré que le terme s'est progressivement chargé de significations multiples, oscillant entre phénomène artistique, goût de consommation et concept critique. La brève genèse du japonisme a démontré que le phénomène ne saurait être réduit à une simple influence esthétique : il doit être appréhendé comme un phénomène historique complexe, situé à l'intersection des échanges commerciaux, des constructions idéologiques et des pratiques muséales. Le chapitre a souligné également que le japonisme a pu également constituer, dans certains contextes, un espace de projection critique, d'expérimentation formelle ou de recomposition identitaire, notamment au sein des milieux collectionneurs et artistiques européens et nord-américains. C'est dans cette optique que l'Exposition universelle de Philadelphie de 1876 a été identifiée comme un moment charnière pour la circulation des objets japonais sur le continent. Par la visibilité accordée aux arts décoratifs japonais et la structuration de réseaux commerciaux transatlantiques, cette exposition a favorisé l'implantation du goût japonisant au sein des élites

nord-américaines — en particulier à Montréal, où plusieurs collectionneurs majeurs entrent en contact avec les productions japonaises à partir de cette date.

Sur cette base théorique, le deuxième chapitre s'est attaché à cerner les conditions d'émergence du japonisme à Montréal. Il a mis en lumière le fait que, bien qu'éloignée des grands centres de diffusion artistique que sont Paris, Londres ou New York, Montréal a su, entre les années 1880 et 1910, constituer un terreau favorable au développement de pratiques japonistes, en lien avec sa transformation en capitale économique du Dominion et la consolidation d'une élite anglo-protestante établie dans le quartier du Mille carré doré. L'analyse des réseaux de sociabilité, des circuits de collectionnement et des stratégies de légitimation culturelle a permis de démontrer que les objets japonais ne circulaient pas à la marge, mais bien comme des signes ostentatoires de distinction sociale, d'érudition et d'appartenance à une culture impériale transatlantique. La mise en relation de ces objets avec l'architecture domestique, les pratiques muséales et les discours sur le goût montre que le japonisme à Montréal ne saurait être réduit à un phénomène périphérique ou purement ornemental, mais qu'il participe pleinement aux dynamiques de construction identitaire de l'élite anglo-montréalaise de la fin du XIX^e siècle.

L'étude de la collection japonaise de Smith a permis de mettre en évidence une première configuration du japonisme à Montréal, que l'on peut qualifier de japonisme esthétique. Ce type de japonisme se distingue par l'intégration d'objets japonais au sein d'un ensemble muséal privé conçu pour représenter l'autorité sociale, le prestige impérial britannique et l'identité culturelle d'un collectionneur engagé dans l'affirmation d'une conscience canadienne émergente. Le corpus réuni par Smith, comprenant notamment des laques, des sabres, des sculptures bouddhistes et des objets décoratifs anciens, s'inscrit dans une logique de monumentalisation du goût, où l'esthétique japonaise est instrumentalisée comme vecteur d'un récit impérial. L'organisation spatiale de sa résidence, la répartition des objets selon des thématiques symboliques, ainsi que les sources documentaires contemporaines — articles de presse, inventaires, archives photographiques — confirment l'usage des œuvres japonaises comme instruments de légitimation dans un cadre où la culture visuelle fonctionne comme prolongement matériel du concept de l'*All-Red Route*. La collection de Smith participe ainsi d'une logique politique et diplomatique de la visibilité, dans laquelle l'objet japonais, extrait de son contexte d'origine, est mobilisé comme décor du pouvoir et comme preuve de la participation canadienne à l'ordre impérial britannique.

Le troisième chapitre est consacré à l'étude de la collection japonaise de Van Horne, à travers laquelle se déploie une forme distincte de japonisme, fondée non sur l'ostentation ou la représentation du pouvoir, mais sur des pratiques de classification, d'analyse et de notation savante. Ce japonisme d'ordre intellectuel, plus introspectif que spectaculaire, s'organise autour d'un ensemble de gestes méthodiques : manipulation attentive des objets, tenue de carnets manuscrits, réalisation de dessins, production de notations techniques et formulation de remarques comparatives. L'approche adoptée par Van Horne procède d'un protocole rigoureux inspiré des sciences naturelles et trouve sa source directe dans les échanges nourris qu'il entretint avec Morse, pionnier de l'étude des céramiques japonaises, et le marchand d'art japonais Matsuki. L'analyse approfondie des carnets de Van Horne, conservés dans les fonds du MBAM et de l'AGO, a mis en lumière une attention soutenue portée à des éléments précis : marques de potiers, écoles céramiques, lieux de production, caractéristiques techniques des glaçures et typologies formelles des objets. Cette pratique de documentation repose sur une logique inductive, dans laquelle l'acte de collectionner ne constitue pas une finalité, mais un médium au service de la production de savoir. Contrairement à Smith, dont le japonisme d'apparat inscrit les objets dans un récit impérial visuel visant à magnifier la puissance coloniale britannique, Van Horne conçoit l'objet japonais comme le point de départ d'une temporalité analytique. Son japonisme s'inscrit ainsi dans une culture taxonomique, où l'archive, le dessin, la notice et l'attribution participent à la constitution d'un discours savant sur les arts du Japon.

Ces deux formes de japonisme, bien qu'inscrites dans un même cadre géographique et chronologique, renvoient à des conceptions radicalement divergentes du rapport à l'art japonais. Elles permettent de dépasser l'idée réductrice d'un japonisme homogène, et invitent au contraire à en penser la complexité interne, les tensions conceptuelles, et la plasticité en fonction des contextes sociaux et culturels. L'étude comparée de leurs manifestations à Montréal révèle que le japonisme ne peut être appréhendé comme une simple réception esthétique ou un phénomène de mode. Il constitue un phénomène structuré par des positions sociales distinctes, des régimes de visibilité contrastés et des épistémologies concurrentes. Chez Smith, le japonisme devient instrument de légitimation impériale, mis au service de la démonstration d'une autorité culturelle et politique qui inscrit le Canada dans la continuité de l'*All-Red Route* britannique. Chez Van Horne, il prend la forme d'un outil d'élaboration savante, où l'objet japonais est abordé dans sa matérialité, sa singularité formelle, et sa complexité stylistique.

Au-delà de ces deux figures, ce mémoire a permis de mettre en lumière les conditions d'émergence et d'insertion du japonisme dans un environnement culturel en profonde mutation. À Montréal, la fin du XIX^e siècle est marquée par la constitution progressive d'un réseau d'institutions artistiques, par la structuration d'un marché local de l'art, et par l'affirmation d'un goût bourgeois pour les objets exotiques, notamment asiatiques. Cette période voit également une intensification des circulations matérielles et symboliques, notamment à travers l'action de marchands internationaux. Dans ce contexte, le japonisme ne saurait être perçu comme un phénomène isolé ou marginal, mais s'inscrit au contraire dans des logiques plus vastes de consommation culturelle, d'affirmation de soi, et de formation du regard. Il répond aux besoins d'identification sociale de l'élite montréalaise, tout en offrant un répertoire de formes et de références susceptibles de marquer l'appartenance à une culture transnationale du goût. L'étude a par ailleurs montré que le japonisme à Montréal ne peut être compris qu'en tenant compte de la position intermédiaire qu'occupe la ville dans les réseaux marchands et culturels du temps. La ville se situe à la croisée des influences européennes et nord-américaines, qu'elle réinterprète en fonction de ses propres ambitions identitaires et de ses ressources disponibles. C'est cette position liminaire qui permet l'émergence d'un japonisme proprement montréalais, à la fois tributaire des modèles extérieurs et porteur de recompositions locales. Cette configuration engendre une hybridité dans les pratiques de collection, où coexistent des logiques impériales et scientifiques, formant ainsi un paysage complexe et stratifié du goût pour le Japon au sein de l'élite montréalaise de la fin du XIX^e siècle.

Cette recherche ouvre plusieurs pistes susceptibles de renouveler et d'enrichir l'étude du japonisme ainsi que celle des arts à Montréal à la fin du XIX^e siècle. L'analyse du japonisme à travers les collections de Smith et Van Horne gagnerait à être prolongée par une enquête systématique sur la réception de l'art japonais dans les milieux artistiques locaux, notamment auprès des artistes actifs entre 1880 et 1910. Une lettre datée du 13 février 1907, adressée par le peintre québécois Clarence A. Gagnon à son ami et mécène Morgan, témoigne de l'empreinte tangible des estampes japonaises sur sa pratique artistique : « Les prix des estampes japonaises augmentent très rapidement. Il y a ici à Paris, au Musée Guimet, la collection la plus exquise d'estampes et d'autres œuvres d'art. J'aimerais avoir le choix entre une centaine de pièces pour les placer dans mon studio. J'aime beaucoup l'art japonais ; plus on l'étudie, plus on l'aime. » Dans cette même lettre, Gagnon informe Morgan qu'il achève une vaste composition représentant « une jeune fille japonaise qui danse la nuit sous un cerisier en fleurs, entourée de musiciens et de spectateurs. » Bien qu'on ignore

aujourd'hui si cette œuvre a été achevée, son évocation suffit à illustrer la pénétration iconographique et stylistique de l'imaginaire japonais dans la création picturale de l'artiste. Elle suggère aussi que le japonisme, loin de se cantonner aux collections privées, a irrigué des formes d'appropriation visuelle chez certains artistes en quête de renouvellement formel.

Parallèlement, la présence croissante d'objets d'art japonais dans la culture matérielle de la bourgeoisie québécoise et montréalaise constitue un autre champ d'investigation encore largement inexploré. Les espaces de circulation de ces objets dessinent les contours d'un japonisme de consommation, intégré à des logiques de distinction sociale, d'embellissement domestique et de mise en scène du goût. Le grand magasin Henry Morgan & Co. comptait dès la fin du XIX^e siècle un département entier consacré aux « japonaiseries ». Entre les années 1880 et 1910, de nombreuses annonces publiées dans les journaux québécois témoignent de cet engouement soutenu pour l'objet japonais : éventails, vases cloisonnés, paravents, lanternes ou laques y sont présentés comme des objets exotiques à haute valeur décorative, souvent associés à une forme de raffinement cosmopolite. Leur intégration dans les intérieurs bourgeois, tant francophones qu'anglophones, participe à un régime de goût où l'Asie, et bien souvent le Japon, sert d'écran projectif à des aspirations esthétiques et identitaires locales.

Ces deux pistes — d'une part l'analyse des pratiques artistiques locales sous l'influence de l'art japonais, d'autre part l'étude de la diffusion des objets nippons dans la culture matérielle de la bourgeoisie urbaine — permettraient de prolonger et d'approfondir les résultats de la présente recherche. Elles contribueraient à déplacer l'étude du japonisme montréalais hors de la seule sphère des élites anglo-protestantes montréalaises, en révélant les multiples formes d'appropriation, d'adaptation et de circulation du répertoire japonais dans un tissu social plus large.

En somme, l'analyse du japonisme à Montréal entre 1880 et 1910, telle qu'elle a été menée dans le cadre de ce mémoire, atteste la pertinence d'une approche différenciée du phénomène japoniste, fondée sur une étude croisée des objets, des discours et des pratiques. Le japonisme ne s'y manifeste pas comme un simple goût décoratif, mais comme un véritable opérateur culturel, investi d'enjeux esthétiques, sociaux et identitaires. À travers les collections de Smith et de Van Horne, il révèle les tensions propres à une société en transition, oscillant entre impérialisme et érudition, entre ostentation publique et intériorité savante.

La juxtaposition des deux formes de japonisme incarnées par ces figures ne saurait être réduite à une opposition rigide ; elle renvoie plutôt à une pluralité complexe du phénomène japoniste, dont Montréal offre un cas d'étude historiquement significatif.

ANNEXE A

FIGURES

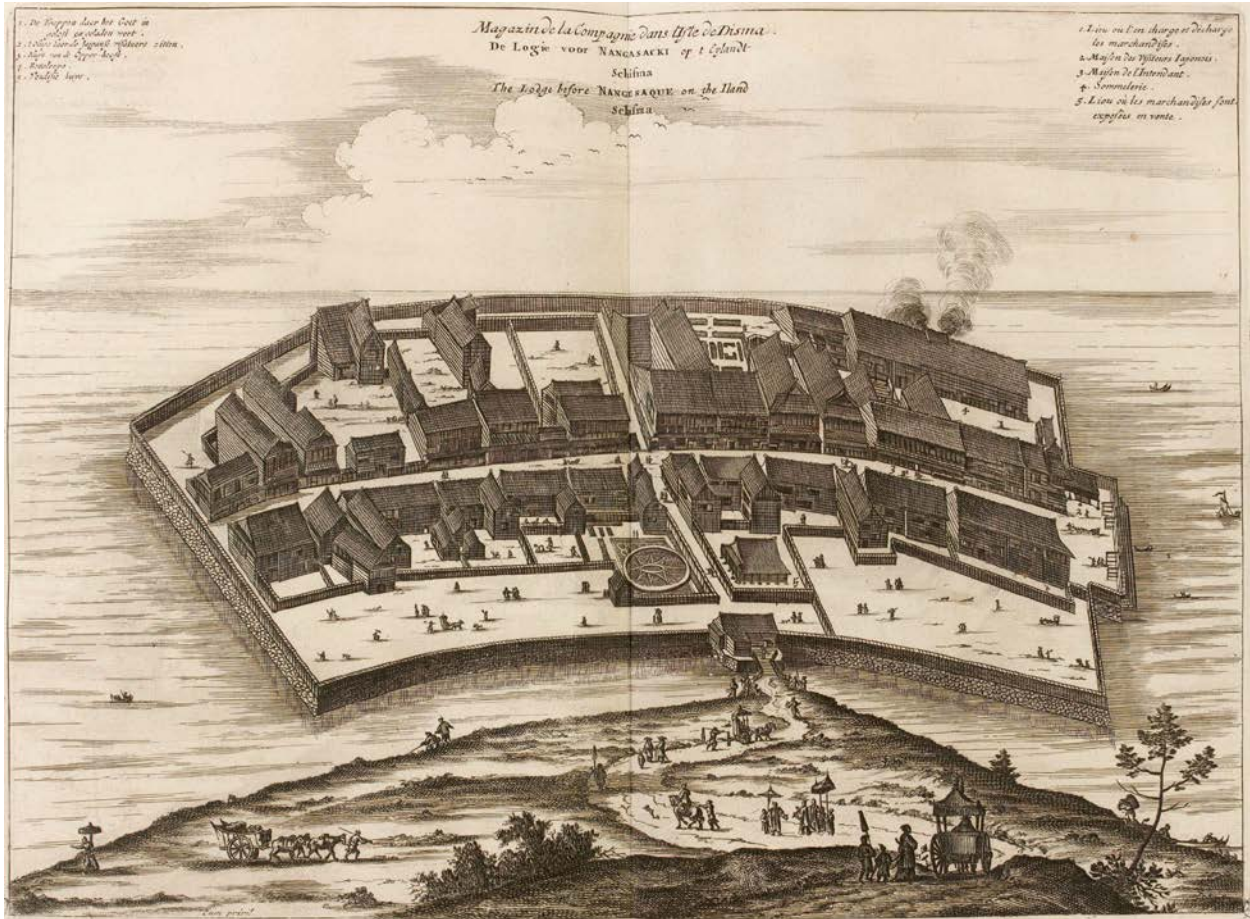


Figure 1. Arnoldus Montanus, *Magazin de la Compagnie dans l'Isle de Disma*, 1680, gravure sur papier, 35,5 cm x 23 cm, gravure tirée de Montanus, Arnoldus, *Ambassades mémorables de la compagnie des Indes Orientales des Provinces Unies, vers les empereurs du Japon*, Amsterdam, Jacob de Meurs, 1680, 480 pages.



Figure 2. Artiste non identifié, *Cuvette de barbier de style d'Imari*, époque Edo (1615-1868), 18^e siècle, porcelaine à décor peint en bleu sous couverte et en émaux polychromes et dorure sous couverte, 6,8 cm x 29,9 cm, Musée des beaux-arts de Montréal (Montréal, Canada), 1943.Dp.35.



Figure 3. Artiste non identifié, préfecture de Saga, Four d'Arita, *Plat de style « kraak »*, époque Edo (1615-1868), fin du 17^e siècle, porcelaine et décor peint en bleu sous couverte, 6,5 cm x 37,3 cm, Musée des beaux-arts de Montréal (Montréal, Canada), 1944.Ed.11



Figure 4. Artiste non identifié, *Armoire laquée japonaise*, entre 1685-1699, bois de pin, bois de noyer, cuivre et laque japonaise, 157 cm x 111 cm x 62,5 cm, Rijksmuseum (Amsterdam, Pays-Bas), BK-16881.



Figure 5. Artiste non identifié, *Cabinet avec laque japonaise et peau de raie*, entre 1700-1705, bois de chêne, bois de noyer, bois de buis, bois d'amarante, bois d'olivier, laque japonaise, laiton, papier, 202.5 cm x 160 cm x 54 cm, Rijksmuseum (Amsterdam, Pays-Bas), BK-1979-21.

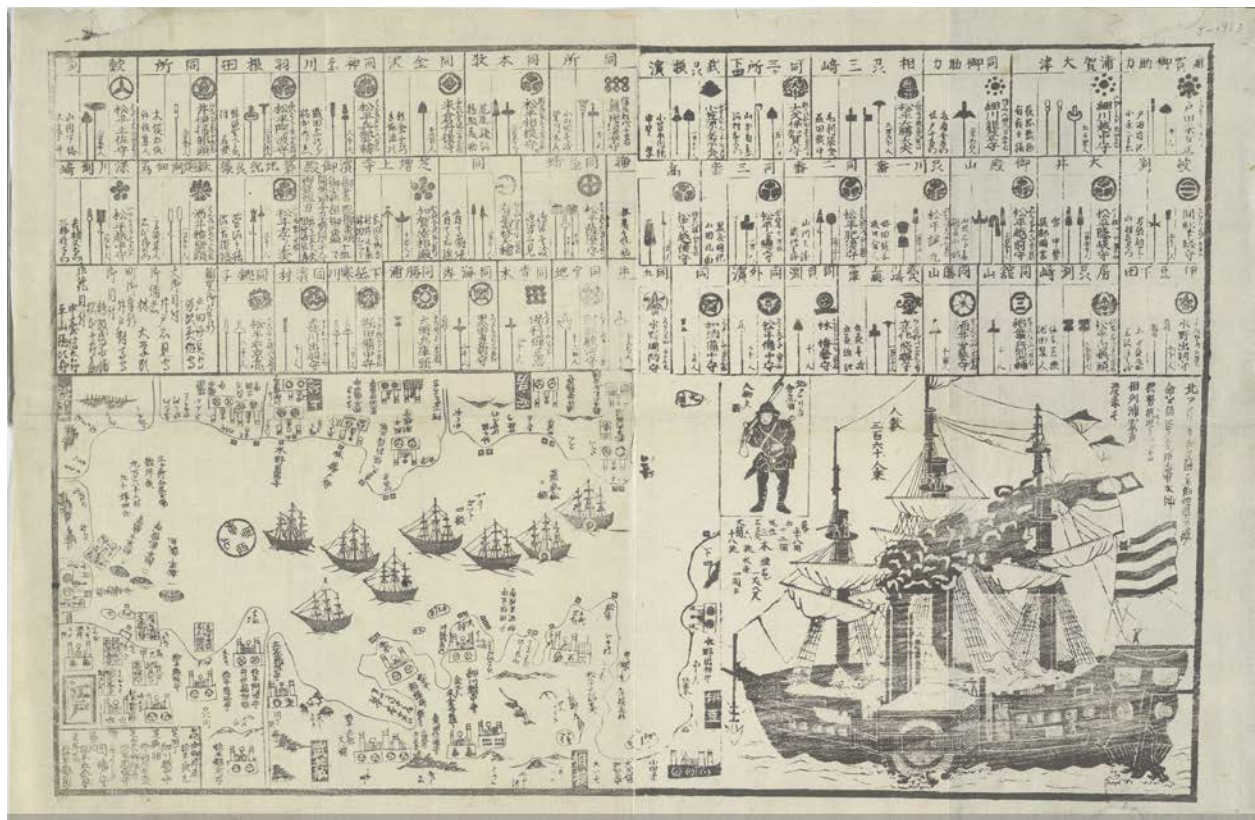


Figure 6. Artiste non identifié, *America Torai Okatame Ezu*, 1853, gravure sur bois et papier de riz, 60,5 cm x 40 cm, Brown University Library (Providence, États-Unis), J-1963.



Figure 7. Artiste non identifié, *American Gin Kurihama Jouriku Nozu* (亜墨利加人栗浜上陸之図, « Illustration du débarquement des Américains à Kurihama »), vers 1853, dessin, encre et papier de riz, 79 cm x 111,5 cm, Tokyo Metropolitan Library (Tokyo, Japon), 4300407321.

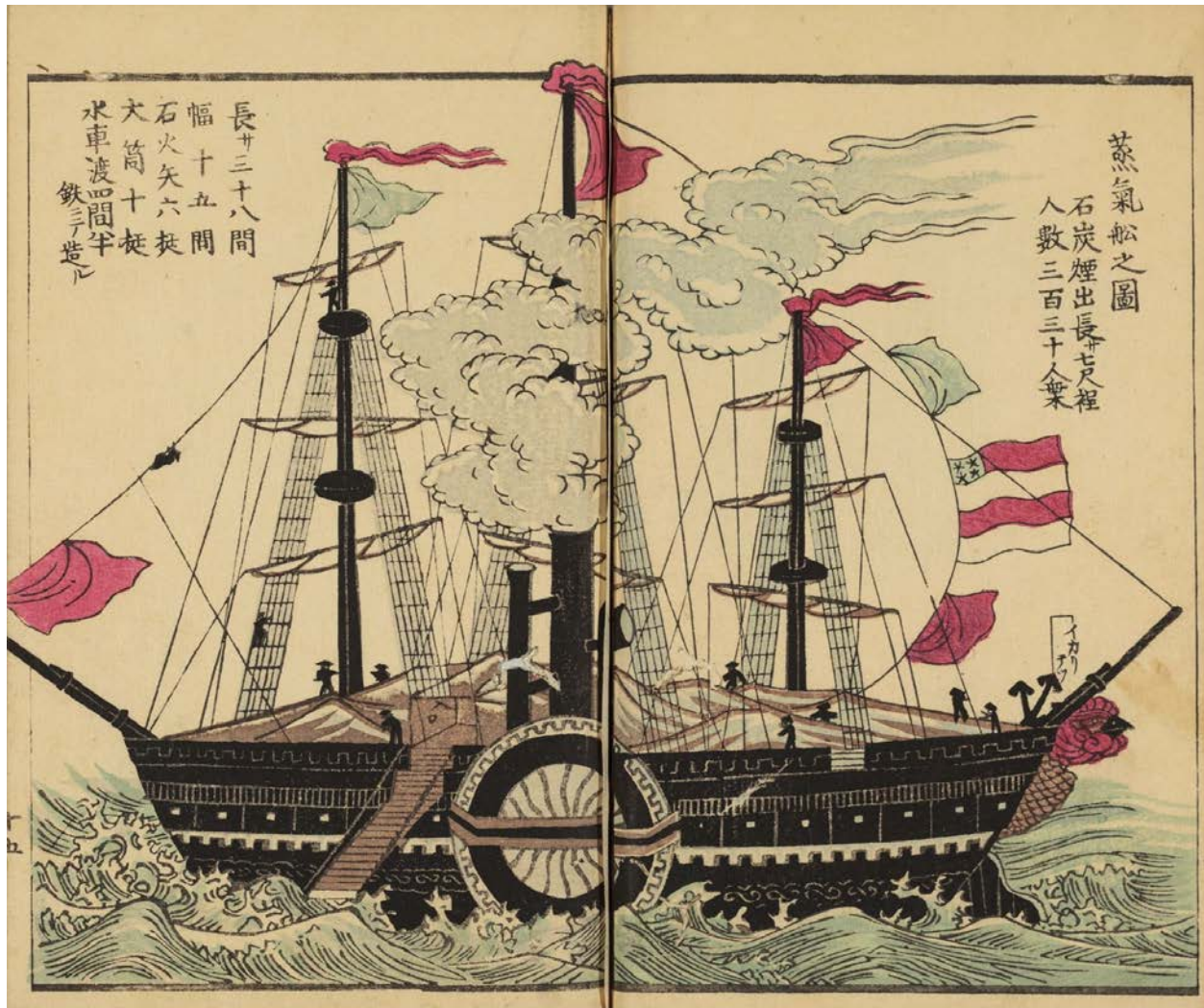


Figure 8. Artiste non identifié, *Feuille 15 du Ikoku ochibakago* (異国落葉籠, « Panier de feuilles tombées d'un pays étranger »), vers 1853, gravure sur bois, encre et papier de riz, 18 cm x 16 cm, Kyoto University Library (Kyoto, Japon), KYOT-05708.

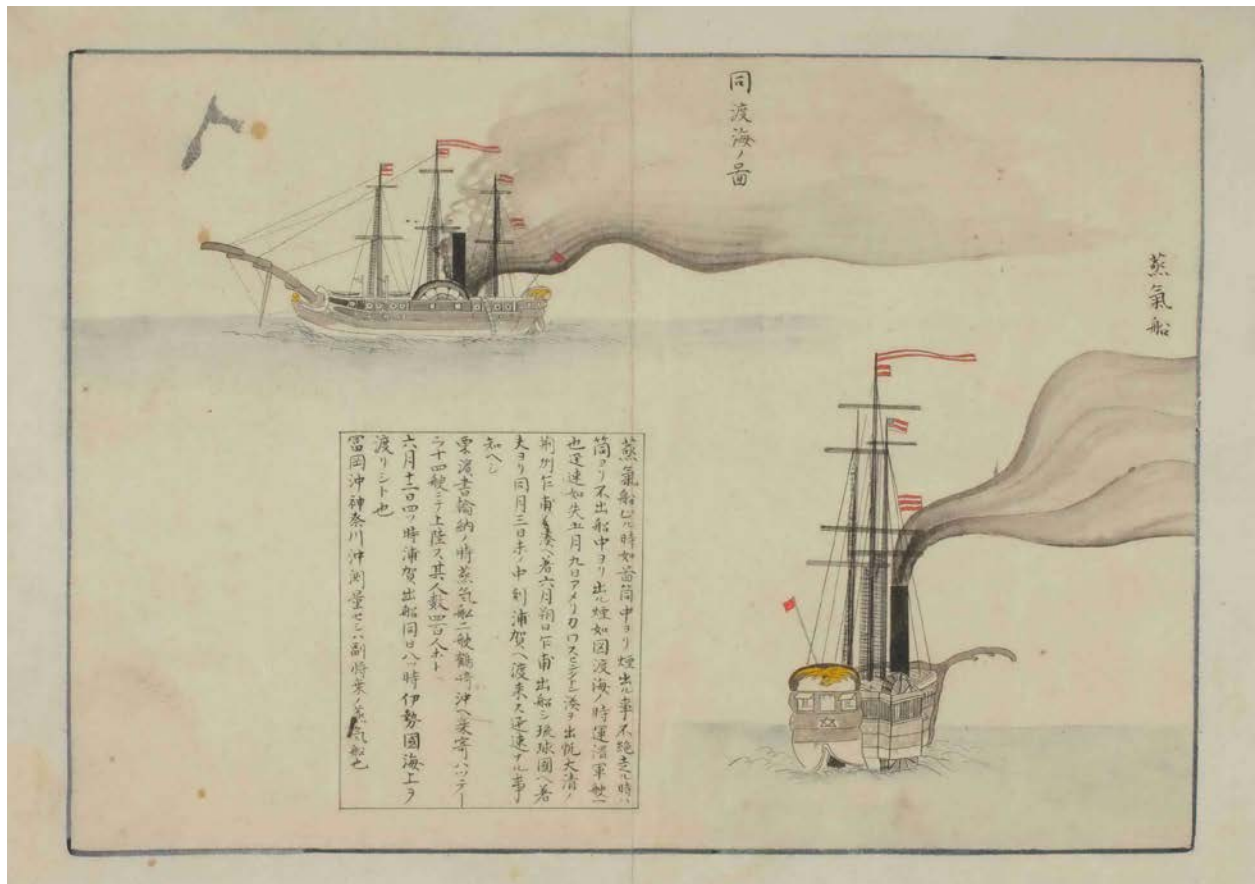


Figure 9. Artiste non identifié, *Ikoku Funezu Kita Amerika* (異國船圖 北亞墨利加, « Illustration d'un navire étranger : Amérique du Nord »), vers 1853, gravure sur bois, encre et papier de riz, Tokyo Metropolitan Library (Tokyo, Japon), 4300345677.

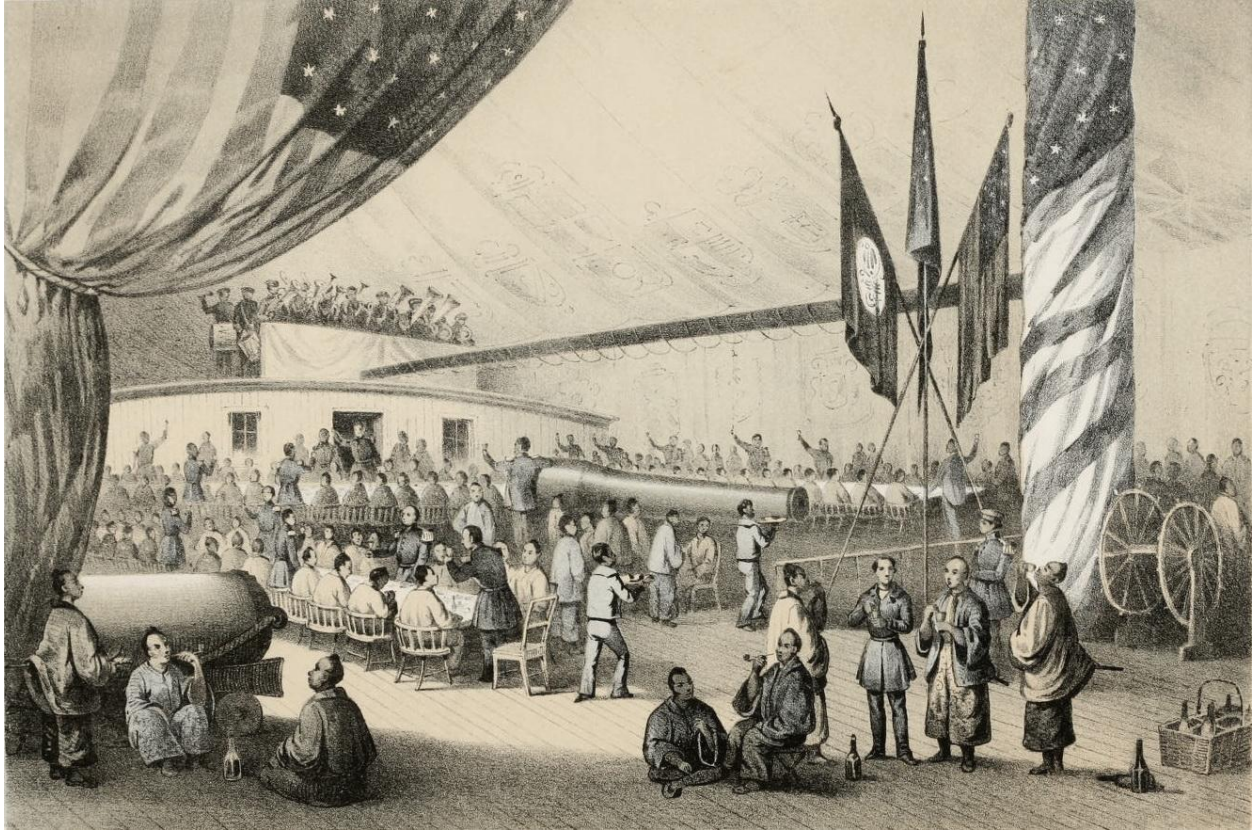


Figure 10. Wilhelm Heine, *Dinner given to the Japanese commissioners on board U.S.S.F. Powhatan*, 1856, lithographie, 15,1 cm x 22,5 cm, The New York Public Library (ville de New York, États-Unis), b17613361.



Figure 11. Henry Firks, *San Francisco, 1849*, 1849, lithographie, 34,4 cm x 82,2 cm, Library of Congress (Washington D.C., États-Unis), LCCN 2003681725.



Figure 12. Anonyme, *Victoria, île de Vancouver*, 1863, aquarelle sur papier, 15,3 cm x 22,9 cm, Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa, Canada), 2837806.



Figure 13. Charles Gentile, *Rue principale de New Westminster*, vers 1865, halogénures d'argent sur verre, Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa, Canada), 3307738.



Figure 14. Utagawa Sadahide, *Honchō Itchōme de shikki o kai motomeru gaikokujin-tachi* (本町一丁目で漆器を買い求める外国人たち, « Des étrangers faisant leurs achats de laques à Honchō Itchōme »), 1863, gravure sur bois, 24,4 cm x 17,5 cm, gravure tirée de Sadahide, Utagawa, *Yokohama kaikō kenbunshi* (横濱開港見聞誌, « Observations sur l'ouverture de Yokohama »), Tokyo, 1863, The Metropolitan Museum of Art (New-York, États-Unis), 2007.49.339a-c.



Figure 15. Jacques-Joseph James Tissot, *Jeunes femmes admirant des objets japonais*, 1869, huile sur toile, 70,5 cm x 50,2 cm, Cincinnati Art Museum (Cincinnati, États-Unis), 1984.217.



Figure 16. Jacques-Joseph James Tissot, *Jeunes femmes admirant des objets japonais*, 1869, huile sur toile, 70,5 cm x 50,2 cm, collection privée.



Figure 17. Jacques-Joseph James Tissot, *Jeunes femmes admirant des objets japonais*, 1869, huile sur toile, 61 cm x 48,25 cm, collection privée.

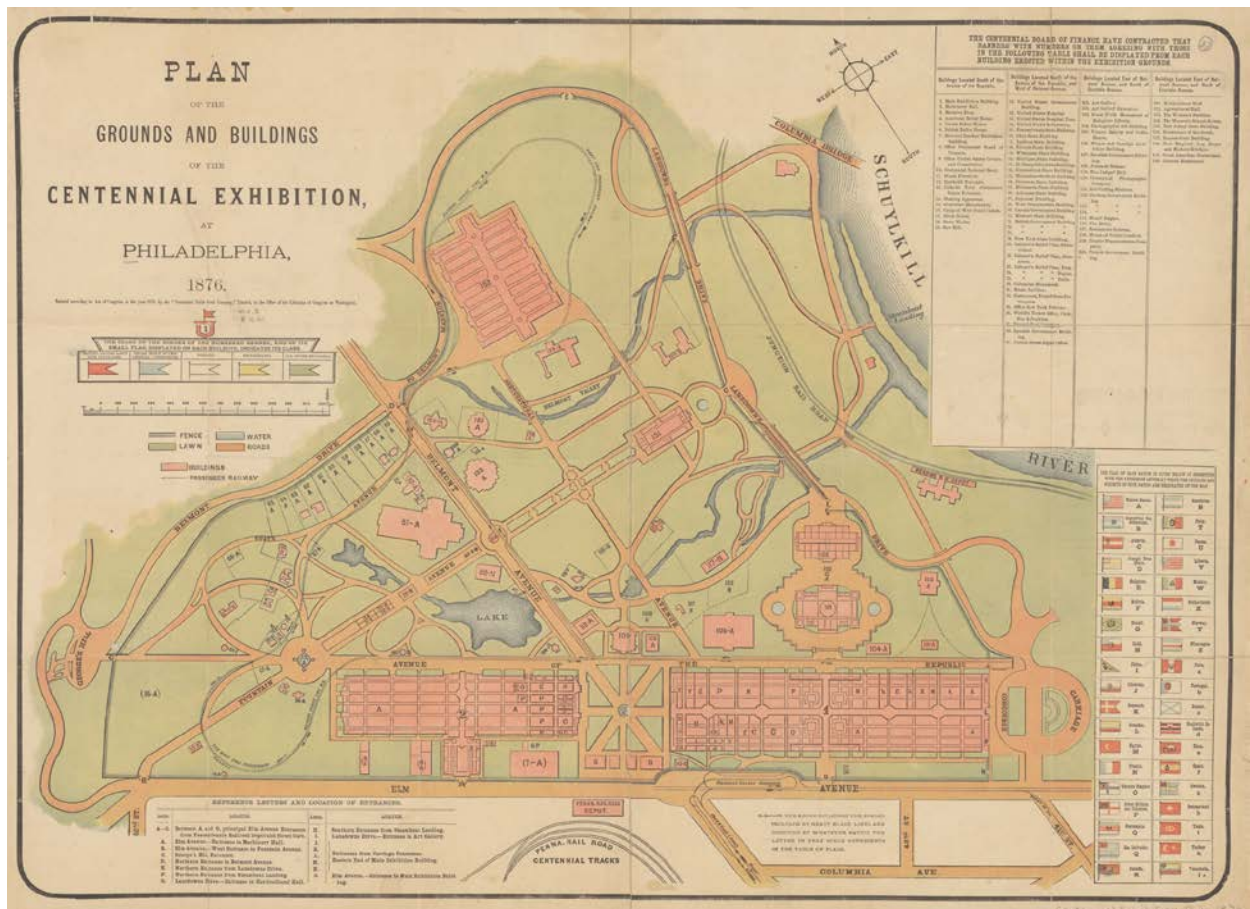


Figure 18. J.B. Lippincott & Co., *Plan des terrains et des bâtiments de l'Exposition du Centenaire à Philadelphie*, 1876, lithographie, 43 cm x 60 cm, The New York Public Library (ville de New York, États-Unis), 57563578.



Figure 19. Centennial Photographic Co., *Bâtiment principal, vue de la galerie nord*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 44 x 54 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c042446.



Figure 20. Theodore Russell Davis, *Charpentiers japonais construisant leur atelier*, 1876, gravure sur papier, 28,5 cm x 21.5 cm, gravure tirée de « Scenes in the Centennial Grounds, Philadelphia. », *Harper's Weekly*, New York, 12 février 1876, pp. 182-183.



INTERIOR OF THE JAPANESE WORKMEN'S TEMPORARY QUARTERS.

Figure 21. Fernando Miranda, *Intérieur des quartiers temporaires des ouvriers japonais*, 1876, gravure sur papier, 20 cm x 15 cm, gravure tirée de *Frank Leslie's illustrated historical register of the Centennial Exposition*, New York, Frank Leslie Publisher, 1876, p. 41.

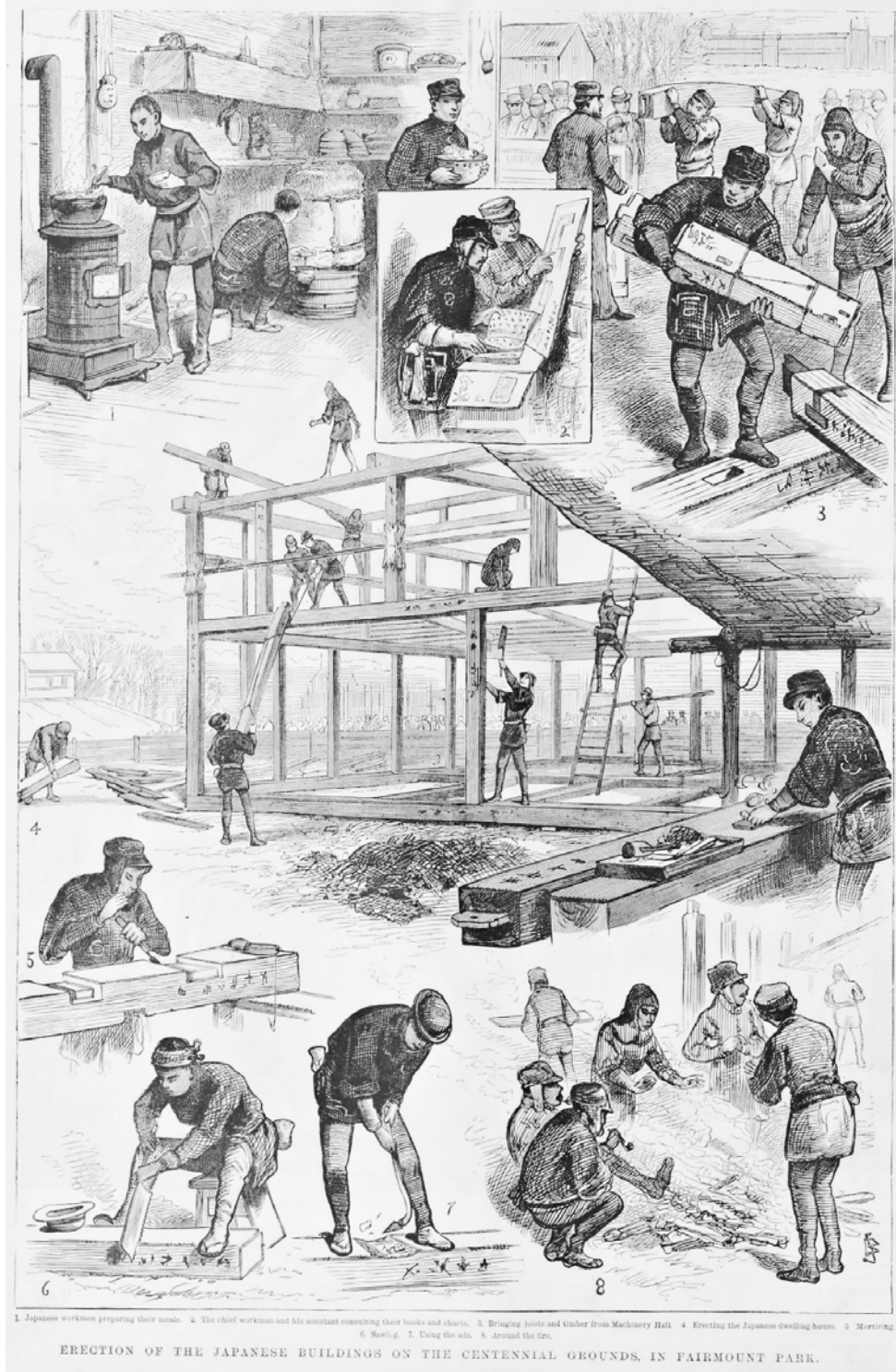


Figure 22. Fernando Miranda, *Construction des bâtiments japonais sur les terrains du Centenaire dans le Fairmount Park*, 1876, gravure sur papier, 40 cm x 30 cm, gravure tirée de *Frank Leslie's illustrated historical register of the Centennial Exposition*, New York, Frank Leslie Publisher, 1876, p. 42.



JAPANESE WORKMEN LAYING THE FOUNDATION OF THE JAPANESE BUILDING.

Figure 23. Fernando Miranda, *Ouvriers japonais posant les fondations du bâtiment japonais*, 1876, gravure sur papier, 40 cm x 30 cm, gravure tirée de *Frank Leslie's illustrated historical register of the Centennial Exposition*, New York, Frank Leslie Publisher, 1876, p. 64.



THE CENTENNIAL—THE JAPANESE BAZAR.—[FROM A SKETCH BY CHARLES H. VANDERHOOF.]

Figure 24. Charles H. Vanderhoof, *Le Bazaar japonais*, 1876, gravure sur papier, 28,5 cm x 21.5 cm, gravure tirée de « Scenes in the Centennial Grounds, Philadelphia. », *Harper's Weekly*, New York, 12 février 1876, pp. 182-183.



Figure 25. Centennial Photographic Co., *Habitation japonaise*, 1876, épreuve stéréoscopique montée sur carton, 11 x 18 cm, The New York Public Library (ville de New York, États-Unis), NYPG91-F381.



Figure 26. Centennial Photographic Co., *Bazar japonais*, 1876, épreuve stéréoscopique montée sur carton, 11 x 18 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c060961.



Figure 27. Centennial Photographic Co., *Exposition de Shippokuwaisha – Section japonaise*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 21 x 26 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c022247.



Figure 28. Centennial Photographic Co., *Vase japonais*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 26 x 21 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c021042.

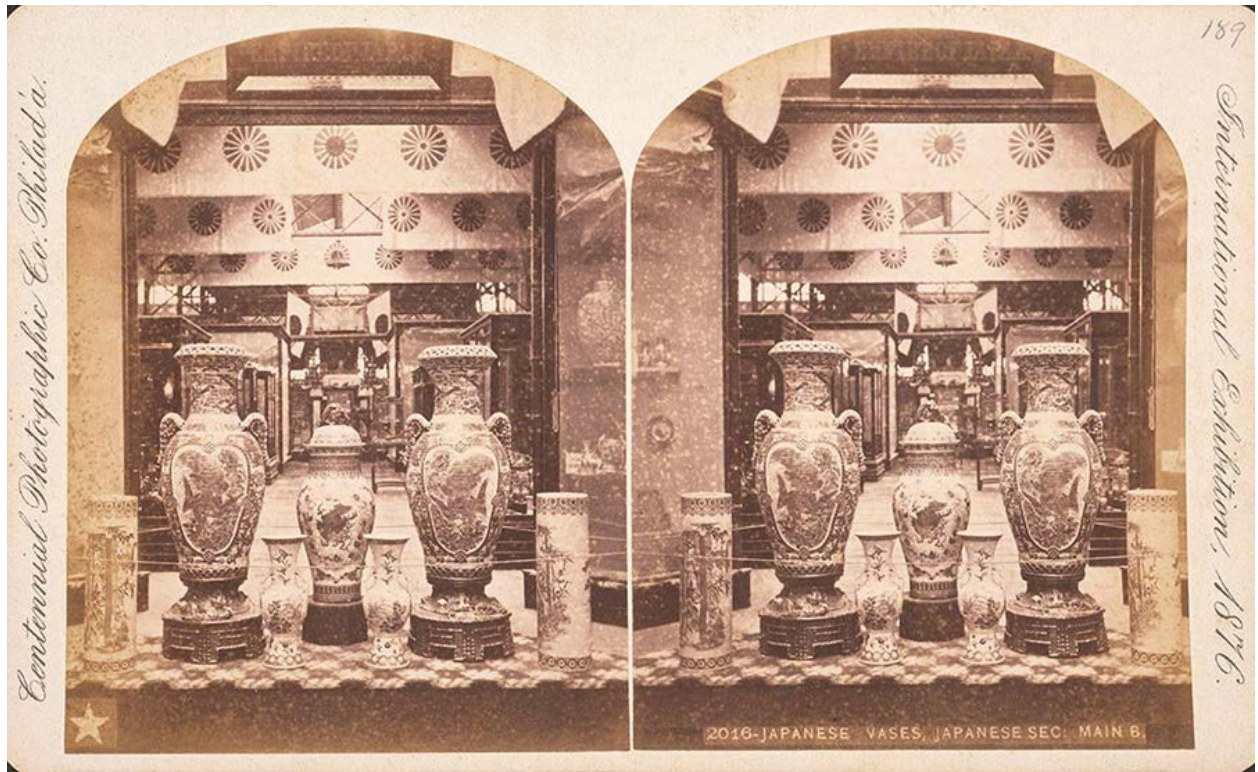


Figure 29. Centennial Photographic Co., *Vases japonais – Section japonaise*, 1876, épreuve stéréoscopique montée sur carton, 11 x 18 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c062016.



Figure 30. Centennial Photographic Co., *Vases de porcelaine – Section japonaise*, 1876, épreuve stéréoscopique montée sur carton, 11 x 18 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c062015.



Figure 31. Centennial Photographic Co., *Jouets japonais – Bâtiment principal*, 1876, épreuve stéréoscopique montée sur carton, 11 x 18 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c062171.



Figure 32. Centennial Photographic Co., *Miroirs et bronzes japonais*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 12 x 20 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c011119.



Figure 33. Centennial Photographic Co., *Exposition de Shippokuwaisha – Section japonaise*, 1876, épreuve à l'albumine argentique montée sur carton, 21 x 26 cm, 1876, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c022174.



Figure 34. Centennial Photographic Co., *Poterie japonaise*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 26 x 21 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c021889.

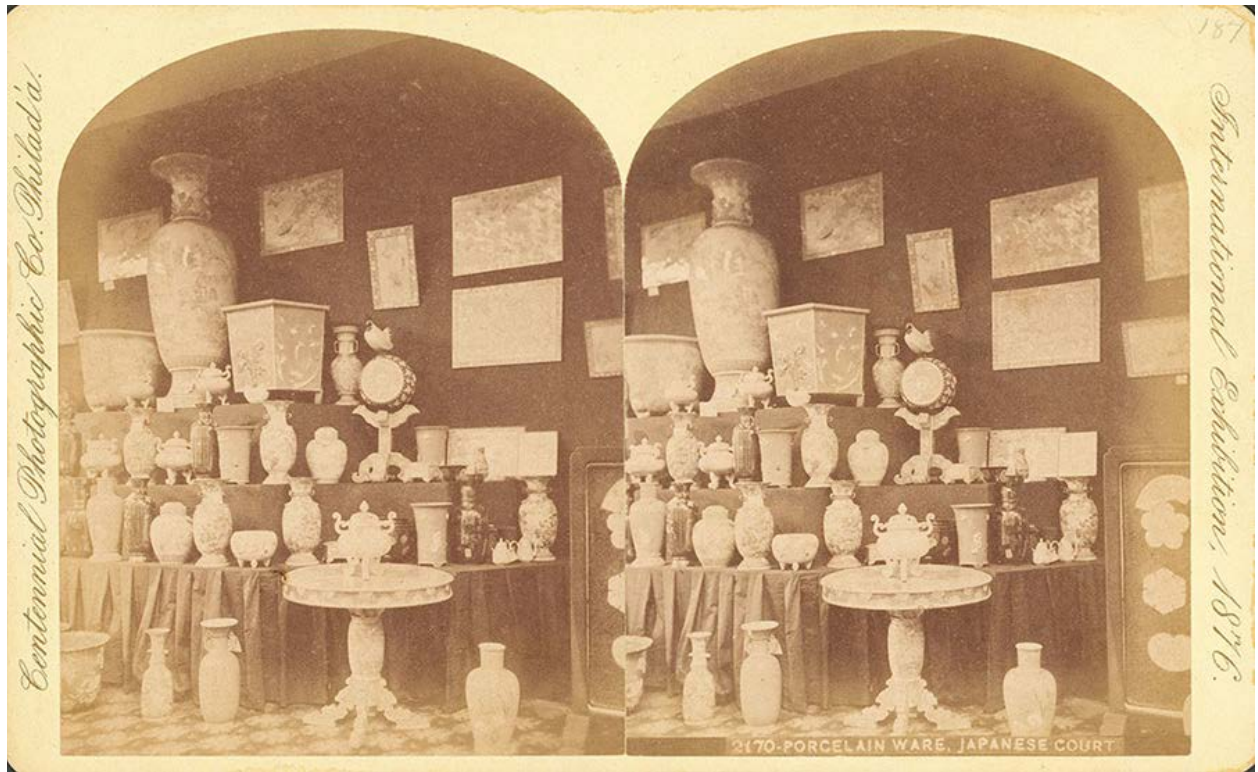


Figure 35. Centennial Photographic Co., *Céramique de porcelaine – Cour japonaise*, 1876, épreuve stéréoscopique montée sur carton, 11 x 18 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c064030.

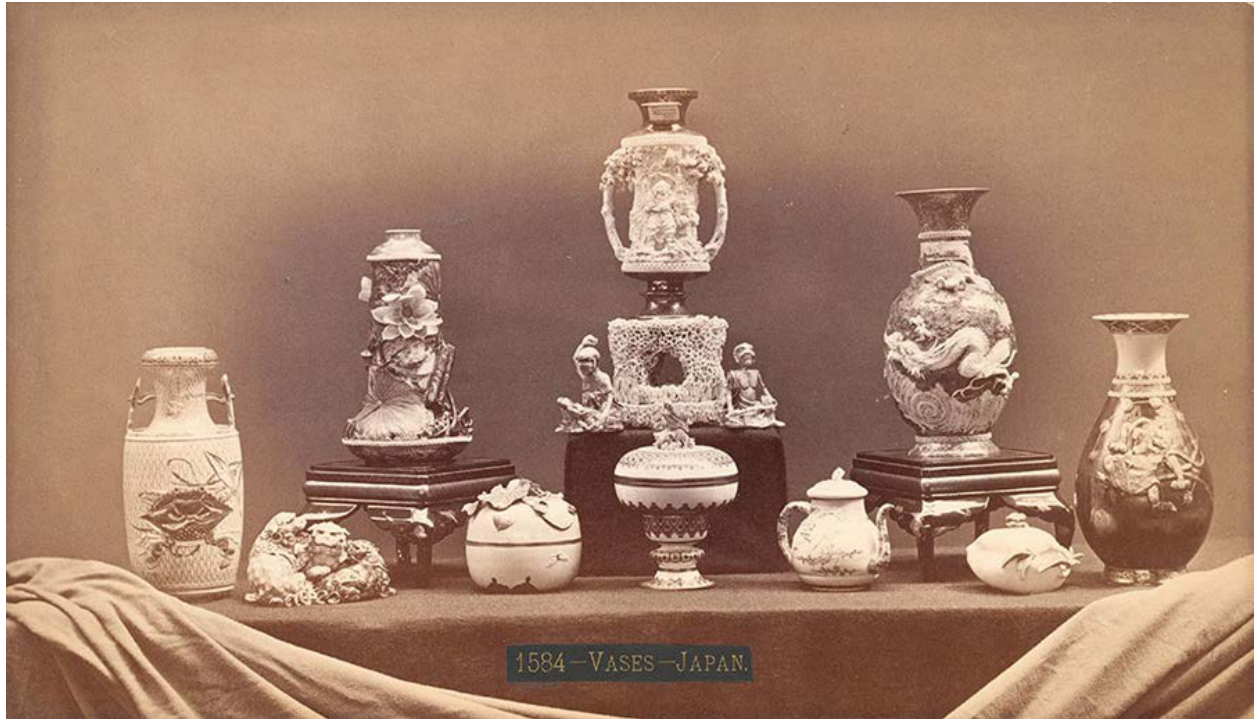


Figure 36. Centennial Photographic Co., *Sélections de la section japonaise*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 12 x 20 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c011584.

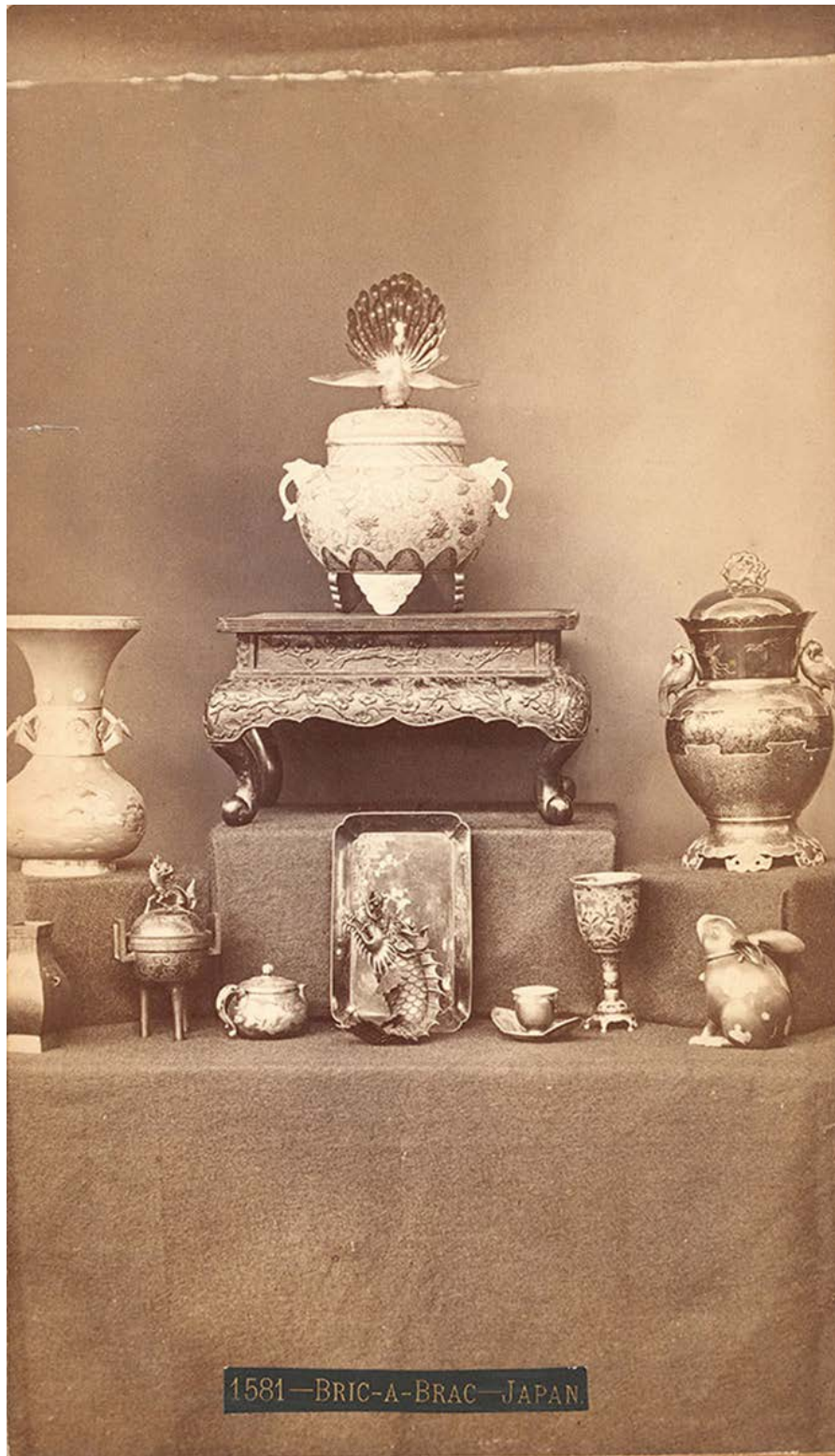


Figure 37. Centennial Photographic Co., *Sélections de la section japonaise*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 20 x 12 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c011581.



Figure 38. Centennial Photographic Co., *Sélections de la section japonaise*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 12 x 20 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c011580.



Figure 39. Centennial Photographic Co., *Articles de la section japonaise*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 21 x 26 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c020591.



Figure 40. Centennial Photographic Co., *Sélections de la section japonaise*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 12 x 20 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c011583.



Figure 41. Centennial Photographic Co., *Bronzes japonais*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 26 x 21 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c020850.



Figure 42. Centennial Photographic Co., *Bronzes japonais*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 26 x 21 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c020849.



Figure 43. Centennial Photographic Co., *Vase en bronze japonais*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 26 x 21 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c022165.



Figure 44. Centennial Photographic Co., *Bronzes japonais*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 20 x 12 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c011579.



Figure 45. Centennial Photographic Co., *Vase japonais*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 12 x 20 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c011042.



Figure 46. Centennial Photographic Co., *Écrans et bronzes japonais*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 26 x 21 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c022186.



Figure 47. Centennial Photographic Co., *Bronzes japonais - Oiseaux*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 26 x 21 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c022193.



Figure 48. Centennial Photographic Co., *Laque japonais et meuble de bambou*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 21 x 26 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c022212.



Figure 49. Centennial Photographic Co., *Objets sculptés japonais*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 20 x 12 cm, 1876, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c011594.



Figure 50. Centennial Photographic Co., *Garde-robe sculptée japonais*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 20 x 12 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c011582.



Figure 51. John N. Hyde, *Vente de céramiques aux enchères après la clôture de l'exposition*, 1876, gravure sur papier, 40 cm x 30 cm, gravure tirée de *Frank Leslie's illustrated historical register of the Centennial Exposition*, New York, Frank Leslie Publisher, 1876, p. 300.



Figure 52. Anonyme, *Éventail souvenir : Exposition internationale du Centenaire à Philadelphie*, 1876, encre sur papier et bâtons de bois, 26 x 47 cm, Musée des beaux-arts de Boston (Boston, États-Unis), 1976.425.



Figure 53. Centennial Photographic Co., *Département des minéraux - Section canadienne*, 1876, épreuve à l'albumine argentine montée sur carton, 21 x 26 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c022074.

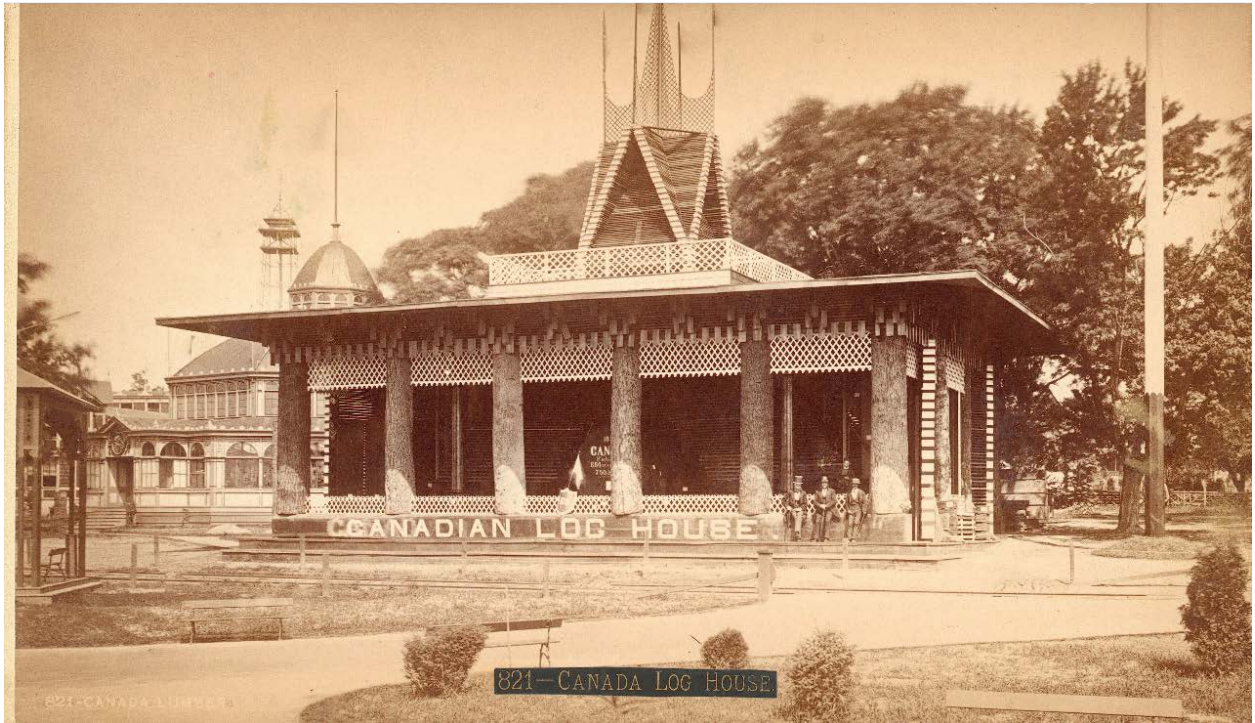


Figure 54. Centennial Photographic Co., *Exposition sur le bois canadien*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 12 x 20 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c010821.



Figure 55. Centennial Photographic Co., *Exposition Thibault, Lanthier & Co. de Montréal - Bâtiment principal*, 1876, épreuve à l'albumine argentique montée sur carton, 26 x 21 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c020937.



Figure 56. Centennial Photographic Co., *Exposition Robert Reid, sculpteur de Montréal - Bâtiment principal*, 1876, épreuve à l'albumine argentine montée sur carton, 12 x 20 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c010794.

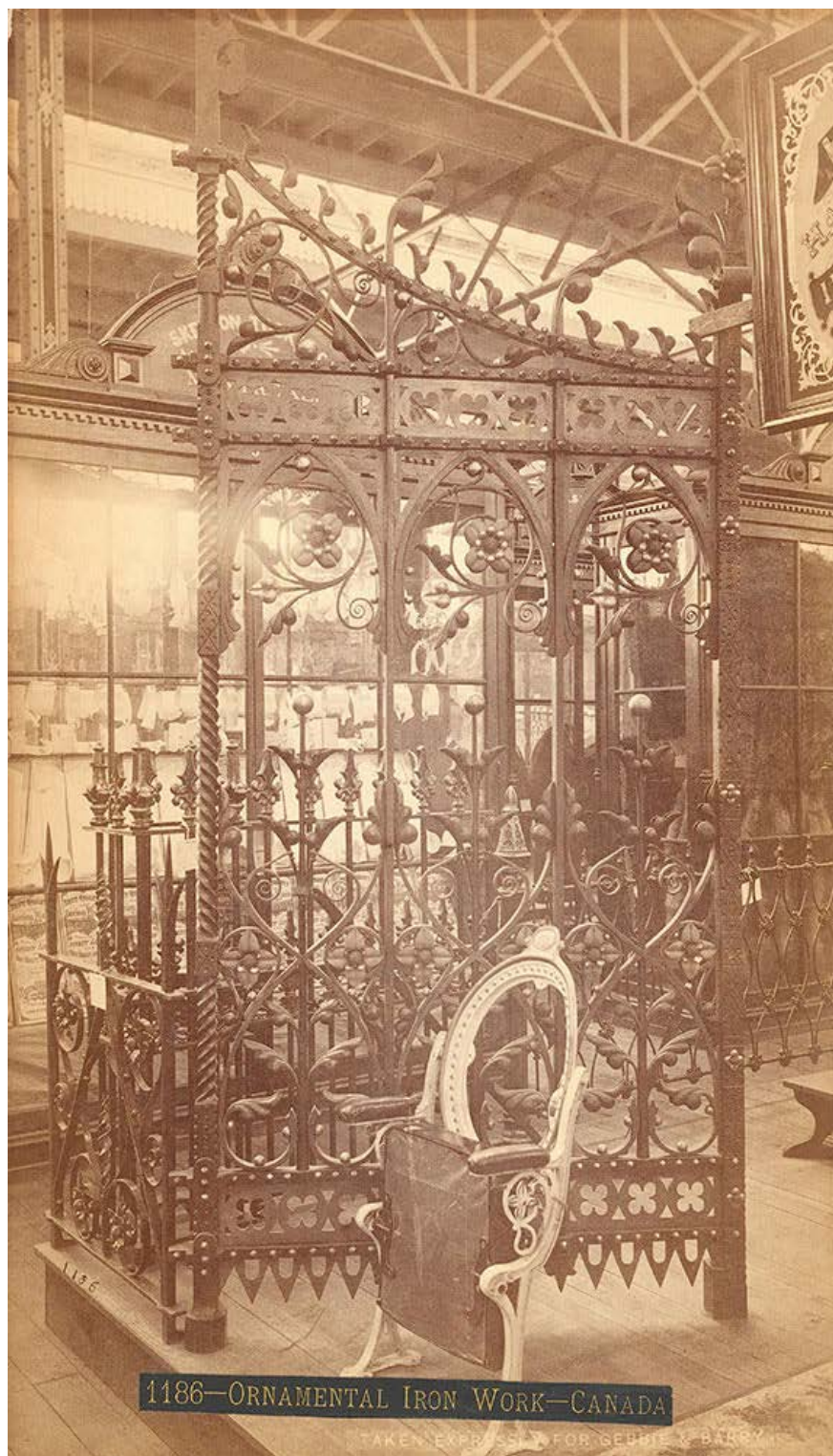


Figure 57. Centennial Photographic Co., *Exposition H. R. Ives de Montréal - Bâtiment principal*, 1876, épreuve à l'albumine argentique monté sur carton, 20 x 12 cm, Free Library of Philadelphia (Philadelphie, États-Unis), c011186.



HOURRAH
POUR LE

CENTENAIRE!

Exposition Universelle
DE PHILADELPHIE
1876

Centième Anniversaire de l'Indépendance Américaine

BILLETS DE VOYAGE
POUR

PHILADELPHIE
Aller et Retour
POUR \$22.00 SEULEMENT
(Argent Américain ou son équivalent)

Choix de 15 Routes différentes

AU
Bureau de la Compagnie de Chemin de Fer
VERMONT CENTRAL
COMMENCANT le 1er MAI
et durant jusqu'au 1er Novembre, 1876.
Les Billets sont bons pour 30 jours.

Jusqu'à ce que les avantages ci-dessus prennent effet à leur date indiquée, cette ligne offre au public les

Taux Réduits suivants :

A New York et Retour	\$20.00
A Philadelphie et Retour	\$25.00

(Argent américain ou l'équivalent)

BILLETS BONS POUR 30 JOURS.
Choix des Routes.

On peut se procurer d'avance, au Bureau de la Cie, des lits de chaise-dortoirs.

Toutes informations au sujet du contenu de cette annonce, vous seront cordialement données et vous n'oubliez pas de vous adresser au

136 Rue St. Jacques
MONTRAL.

F. PICARD,
Agent des Billets.
L. MILLS,
Sur. Gen. du Traffic.
W. CUMMINGS,
Agent General des Passagers.

Figure 58. Publicité tirée du *Le Franc-parleur*, Montréal, vol. 6, no. 49, 6 juin 1876, p. 3.



CENTENNIAL TRAVEL !
SHORTEST AND QUICKEST AND
GREAT TOURIST ROUTE

—TO THE—
“World’s Fair” Philadelphia,
IS VIA
Sherbrooke and Passumpsic R. R.

CHOICE OF FIFTEEN DIFFERENT
Excursion Tickets at greatly reduced
rates. Call or send Postage Stamp for des-
criptive Centennial Circular given *gratis* at
the Grand Trunk Office, opposite St. Louis
Hotel.


Remember no other route can offer Excur-
sion Tickets to the Centennial that will take
you through so many different Cities of interest
and include the enchanting sights of Lake
Massawippi, Lake Memphrinsagog, Crystal
Lake, White and Franconia Mountains, Con-
necticut and Passumpsic Rivers Valley.

Be sure to buy your Centennial Tickets via
the reliable Passumpsic R. R. and insure
satisfaction.

H. E. FOLSON,
Supt.
May 11, 1876.

GUSTAVE LEVE,
West & Can. Fairs. Agt.

Figure 59. Publicité tirée du *Morning Chronicle and Commercial and Shipping Gazette*, Québec, vol. 30, no. 11 298, 1er juin 1876, p. 4.



CENTENNIAL NOTICE.

RESIDENTS OF QUEBEC ATTENDING the Exhibition in Philadelphia can procure Tickets at the very lowest rates by any route, taking Rail or Steamer from here, and would do well to call at the

Grand Trunk R. R. Office in Upper Town, opposite the St. Louis Hotel,

where Descriptive Circulars and all information can be obtained.

Pullman Palace Car Berths and State-rooms can also be secured.

Tickets to all other places, East, West and South, at lowest rates.

T. D. SHIPMAN,
Agent.

June 3, 1876.

Figure 60. Publicité tirée du *Morning Chronicle and Commercial and Shipping Gazette*, Québec, vol. 30, no. 11 200, 3 juin 1876, p. 2.



Figure 61. William Notman & Son, *Résidence de Lord Strathcona, rue Dorchester, Montréal, QC, 1907*, 1907, halogénures d'argent sur verre, 20,2 x 25,3 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-4267.



Figure 62. William Notman & Son, *Résidence de Lord Strathcona*, rue Dorchester, Montréal, QC, 1907, 1907, halogénures d'argent sur verre, 20,1 x 25,2 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-4265.

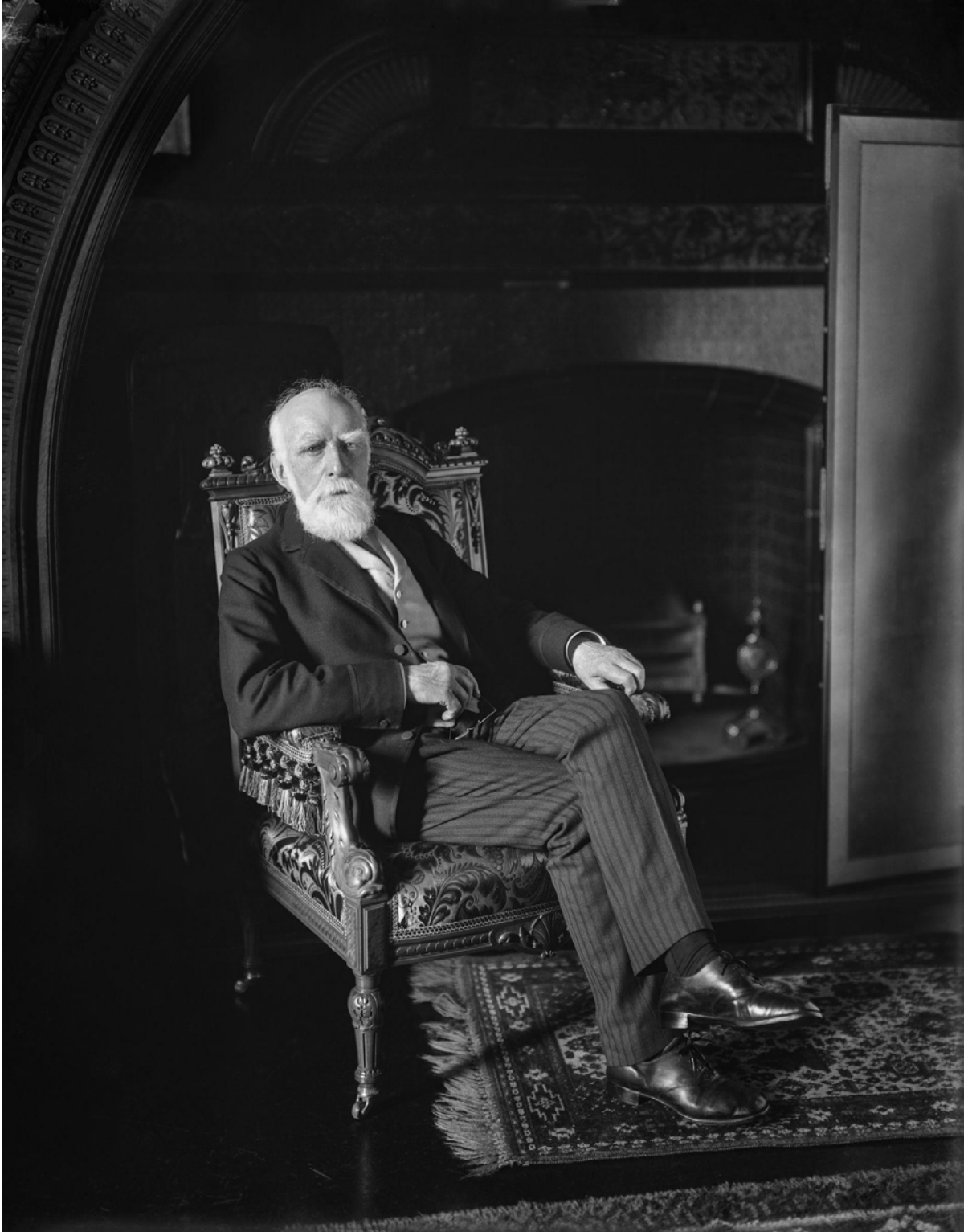


Figure 63. William Notman & Son, *Sir Donald A. Smith, Lord Strathcona, Montréal, QC, 1908, 1907*, halogénures d'argent sur verre, 25,4 x 20,3 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), II-170354.



Figure 64. William Notman & Son, *Intérieur avec des tableaux, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16058.



Figure 65. William Notman & Son, *Foyer, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16059.



Figure 66. William Notman & Son, *Intérieur avec des tableaux, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16060.



Figure 67. William Notman & Son, *Intérieur avec des tableaux, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 25,4 x 20,3 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16061.



Figure 68. William Notman & Son, *Intérieur avec des tableaux, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16062.



Figure 69. William Notman & Son, *Intérieur avec des tableaux, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16063.



Figure 70. William Notman & Son, *Intérieur avec des tableaux, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 25,4 x 20,3 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16064.



Figure 71. William Notman & Son, *Intérieur avec des tableaux, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16065.



Figure 72. William Notman & Son, *Intérieur avec des tableaux, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 25,4 x 20,3 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16066.



Figure 73. William Notman & Son, *Intérieur avec des tableaux, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 25,4 x 20,3 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16067.

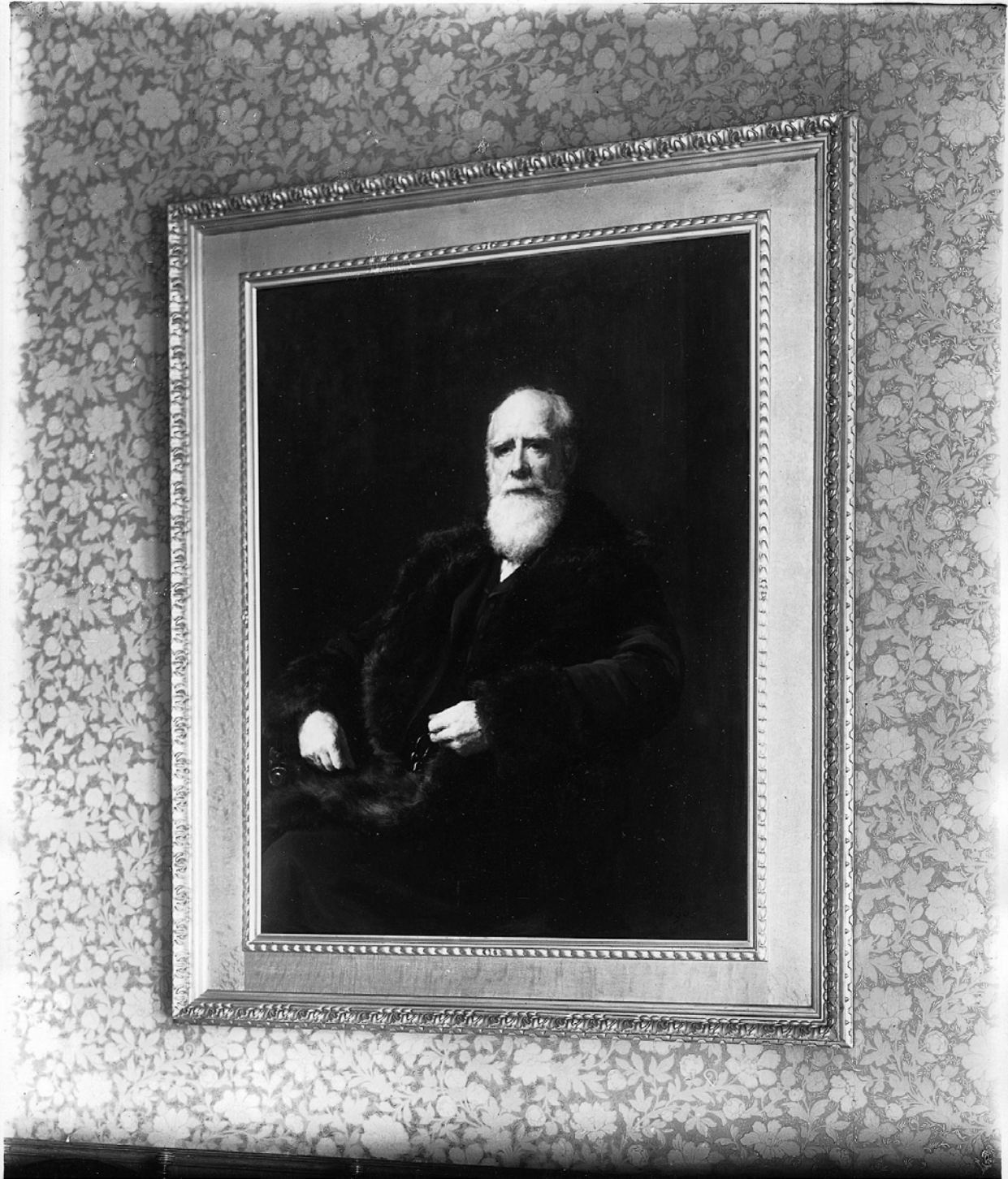


Figure 74. William Notman & Son, *Lord Strathcona*, peinture, copie réalisée en 1916, 1916, halogénures d'argent sur verre, 25,4 x 20,3 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16068.



Figure 75. William Notman & Son, *Intérieur avec des tableaux, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16069.



Figure 76. William Notman & Son, *Intérieur avec des tableaux, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16070.



Figure 77. William Notman & Son, *Intérieur avec des tableaux, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16071.



Figure 78. William Notman & Son, *Intérieur avec des tableaux, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16072.



Figure 79. William Notman & Son, *Intérieur avec des tableaux, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16073.



Figure 80. William Notman, *S. A. R. le prince Arthur, brigade de carabiniers, Montréal, QC, 1869-1870*, 1869-1870, halogénures d'argent sur papier monté sur papier, 17,8 x 12,7 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), I-42760.1.



Figure 81. Notman & Sandham, *Princesse Louise, Montréal, QC, 1879, 1879*, halogénures d'argent sur papier monté sur papier, 17,8 x 12,7 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), II-51085.1.



Figure 82. Notman & Sandham, *Le groupe du prince Leopold*, Montréal, QC, 1880, 1880, halogénures d'argent sur papier monté sur papier, 17,8 x 12,7 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), II-572241.1.



Figure 83. William Notman & Son, S. A. R. *le prince Arthur et Louise Margaret, le duc et la duchesse de Connaught et Strathern, Montréal, QC, 1890, 1890, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 12,7 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), II-92552.*



Figure 84. William Notman & Son, *Le duc et la duchesse de Cornwall et York, Montréal, QC, 1901*, 1901, halogénures d'argent sur papier monté sur papier, 20,3 x 15,2 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), II-138917.1.



Figure 85. William Notman & Son, *Lady Minto*, Montréal, QC, 1901, 1901, halogénures d'argent sur verre, 25,4 x 20,3 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), II-139228.

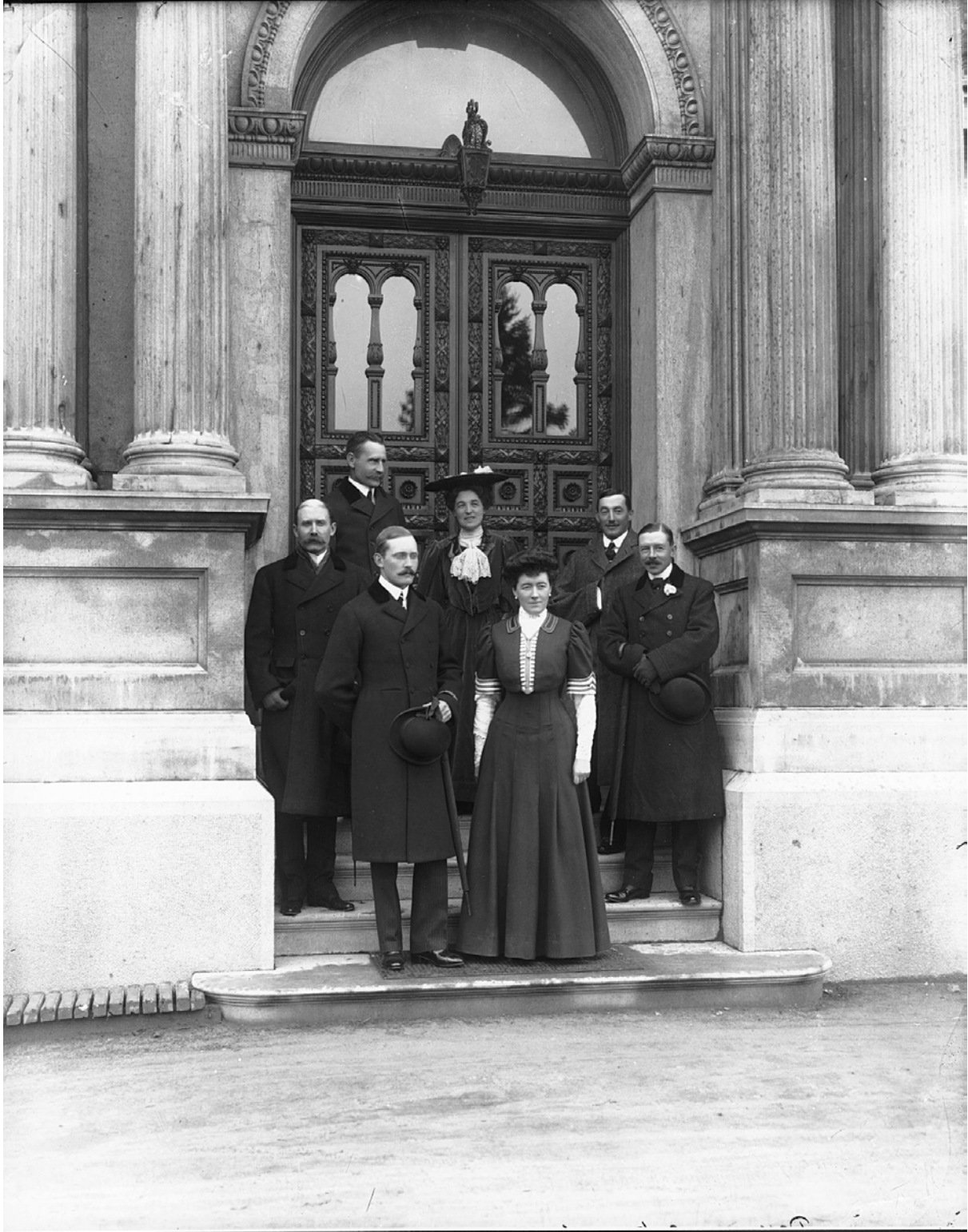


Figure 86. William Notman & Son, *Le groupe de S. A. R. le prince Arthur, « Ravenscrag »*, Montréal, 1906, 1906, halogénures d'argent sur verre, 25,2 x 20,2 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-8768.



Figure 87. William Notman & Son, *Campus de l'Université McGill, rue Sherbrooke, Montréal, QC, vers 1897*, vers 1897, halogénures d'argent sur verre, 20,2 x 25,3 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-3008.



Figure 88. Anonyme, *Vitrines du rez-de-chaussée, Musée Redpath, Université McGill, Montréal, QC, vers 1885*, vers 1885, halogénures d'argent sur papier monté sur papier, 12 x 17,8 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), MP-0000.96.

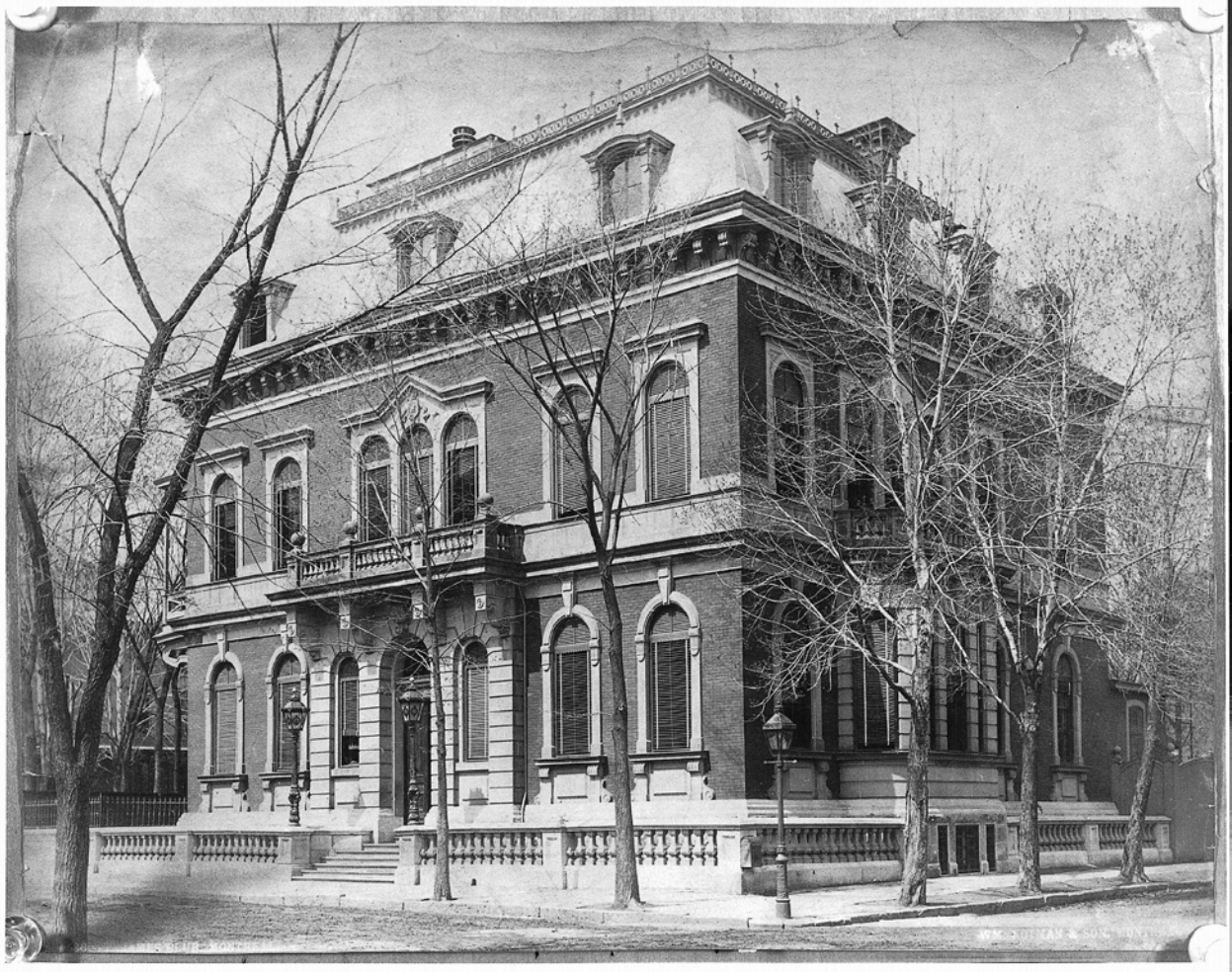


Figure 89. William Notman & Son, *St. James Club, Montréal, QC, vers 1884, vers 1884*, halogénures d'argent sur papier monté sur papier, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-1536.0.1.



Figure 90. William Notman & Son, *Salon, St. James Club, Montréal, QC, 1894*, 1894, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), II-105671.



Figure 91. William Notman & Son, *Bibliothèque, St. James Club, Montréal, QC, 1894*, 1894, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), II-105668.



Figure 92. William Notman & Son, *Café, St. James Club, Montréal, QC, 1894*, 1894, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), II-105669.

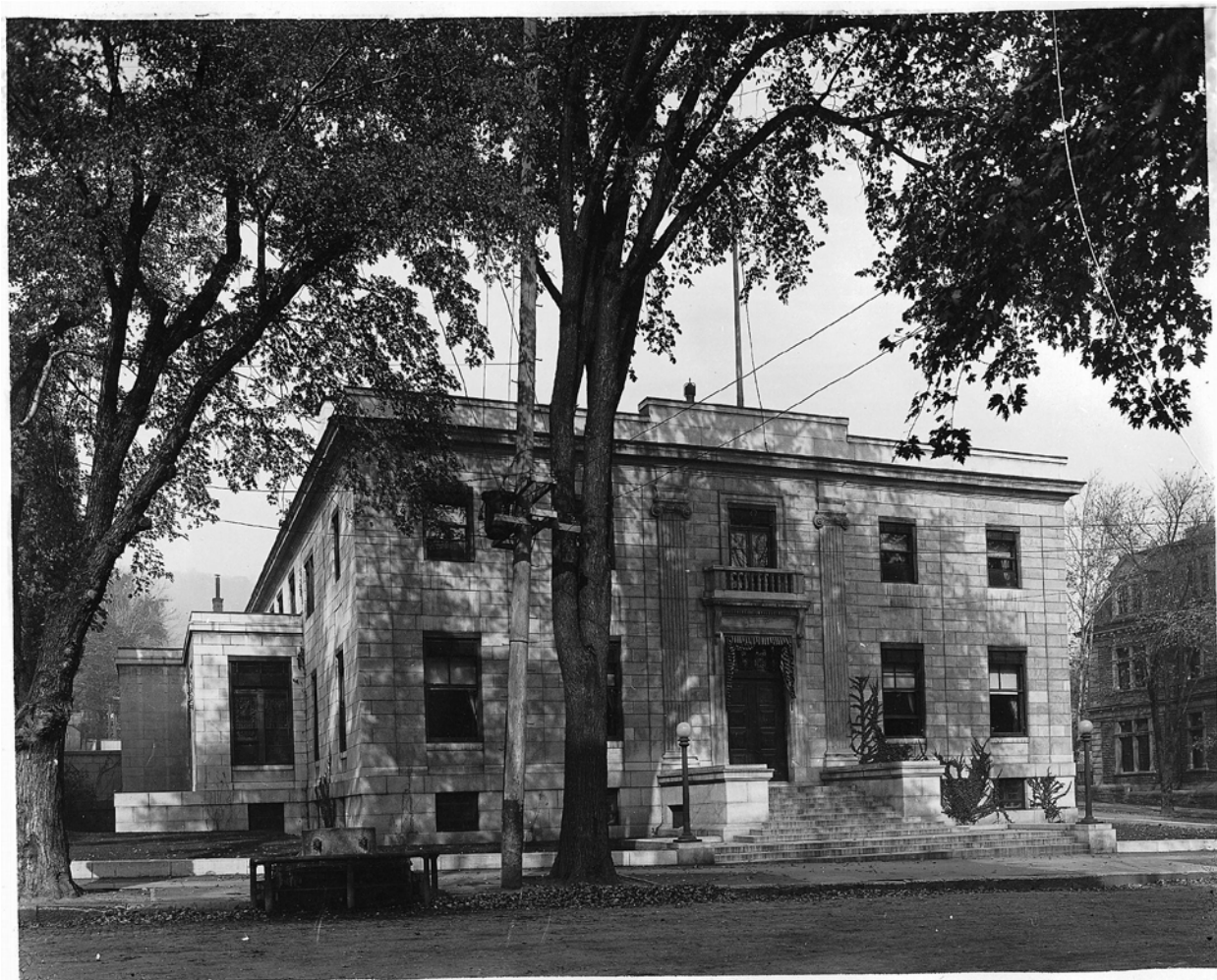


Figure 93. William Notman & Son, *Club Mount Royal, rue Sherbrooke, Montréal, QC, vers 1905,* vers 1905, halogénures d'argent sur verre, 20,5 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-3344.A.



Figure 94. William Notman & Son, *Rassemblement du Montreal Hunt Club aux chenils, chemin de la Côte-Sainte-Catherine, Montréal, QC, 1898*, 1898, halogénures d'argent sur verre, 20,2 x 25,3 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-3216.

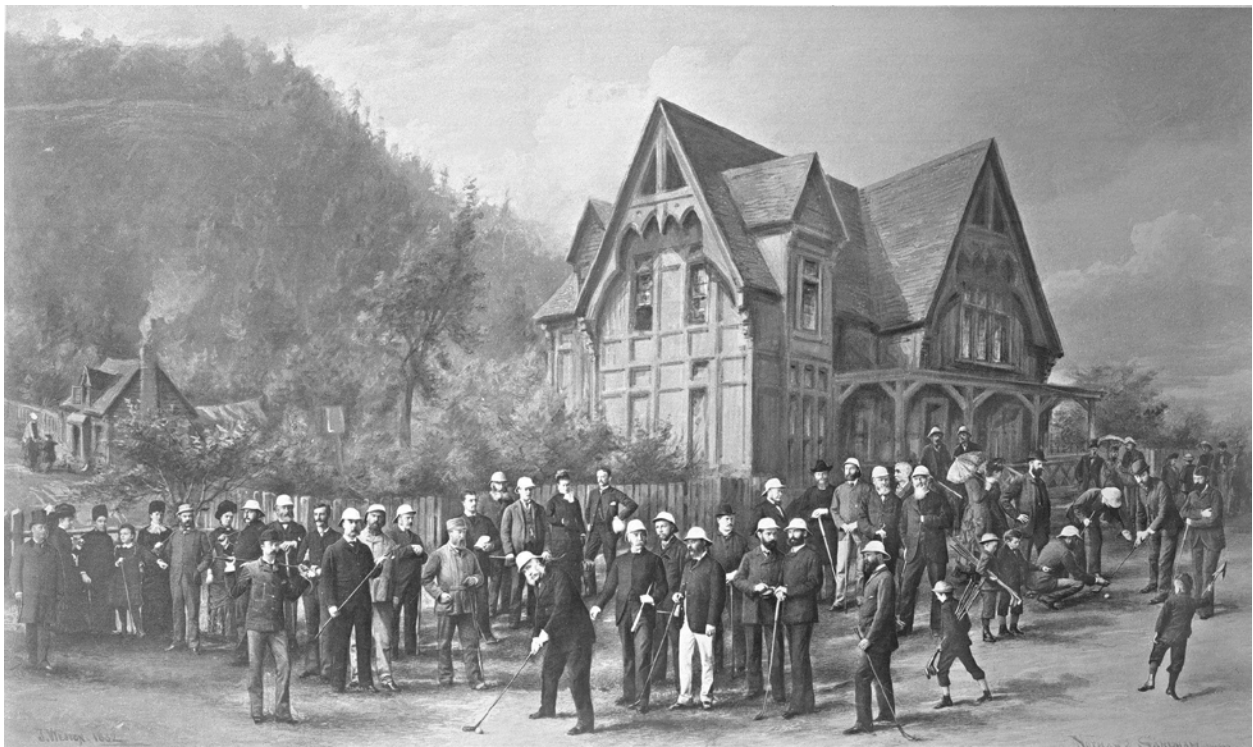


Figure 95. Notman & Sandham, *Le Royal Montreal Golf Club, Montréal, QC, photographie composite, 1882, 1882, halogénures d'argent sur verre, 20,5 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-18906.*



Figure 96. William Notman & Son, *La pièce « The Mikado »*, interprétée par le club Castanet, Montréal, QC, photographie composite, 1886, 1886, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), II-83315.

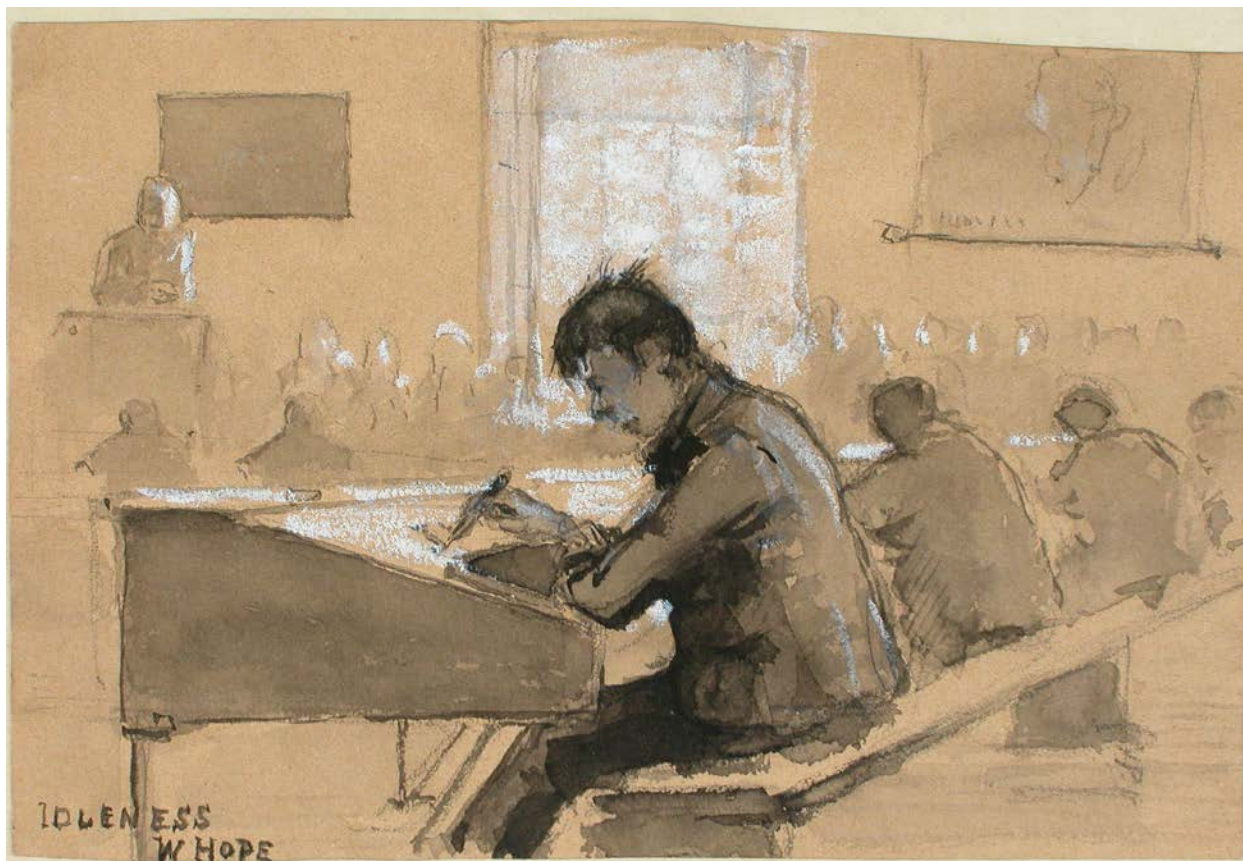


Figure 97. William R. Hope, *Oisiveté*, vers 1890-1891, encre et blanc opaque sur papier, 10 x 10,5 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), M966.176.4.2.



Figure 98. Notman & Sandham, *Société des arts décoratifs*, Montréal, QC, 1879, 1879, halogénures d'argent sur papier monté sur papier, 10 x 8 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-1059.1.

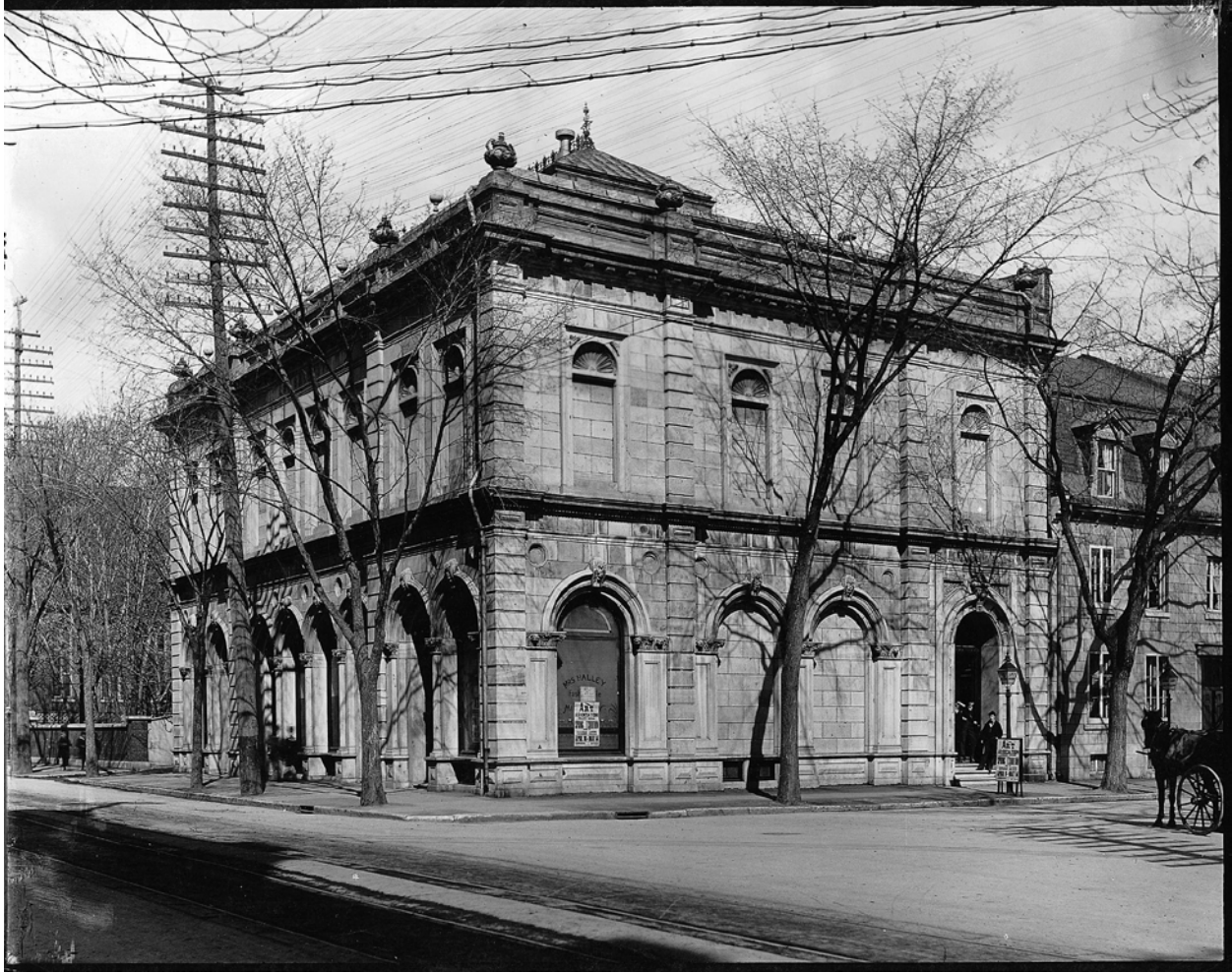


Figure 99. William Notman & Son, *Bâtiment de l'Art Association, square Phillips, Montréal, QC, vers 1890*, vers 1890, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-2543.A.



Figure 100. William Notman & Son, *Salle d'exposition, Art Gallery, Montréal, QC, 1879, 1879*, halogénures d'argent sur papier monté sur papier, 15,9 x 23,7 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-1053.1.



Figure 101. William Notman & Son, *Salle d'exposition, Art Gallery, Montréal, QC, 1879, 1879*, halogénures d'argent sur papier monté sur papier, 15,2 x 22,8 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-1054.1.



Figure 102. William Notman & Son, *Nouvelle Art Gallery*, rue Sherbrooke, Montréal, QC, 1913, 1913, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-13046.



Figure 103. William Notman & Son, *Salle d'exposition, nouvelle Art Gallery, Montréal, QC, 1913*, 1913, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-13043.



Figure 104. John Charles Ready Colomb, *Imperial Federation*, map of the world showing the extent of the British Empire in 1886, lithographic, 60 x 80 cm, 1886, Boston Public Library, 05_01_000228.

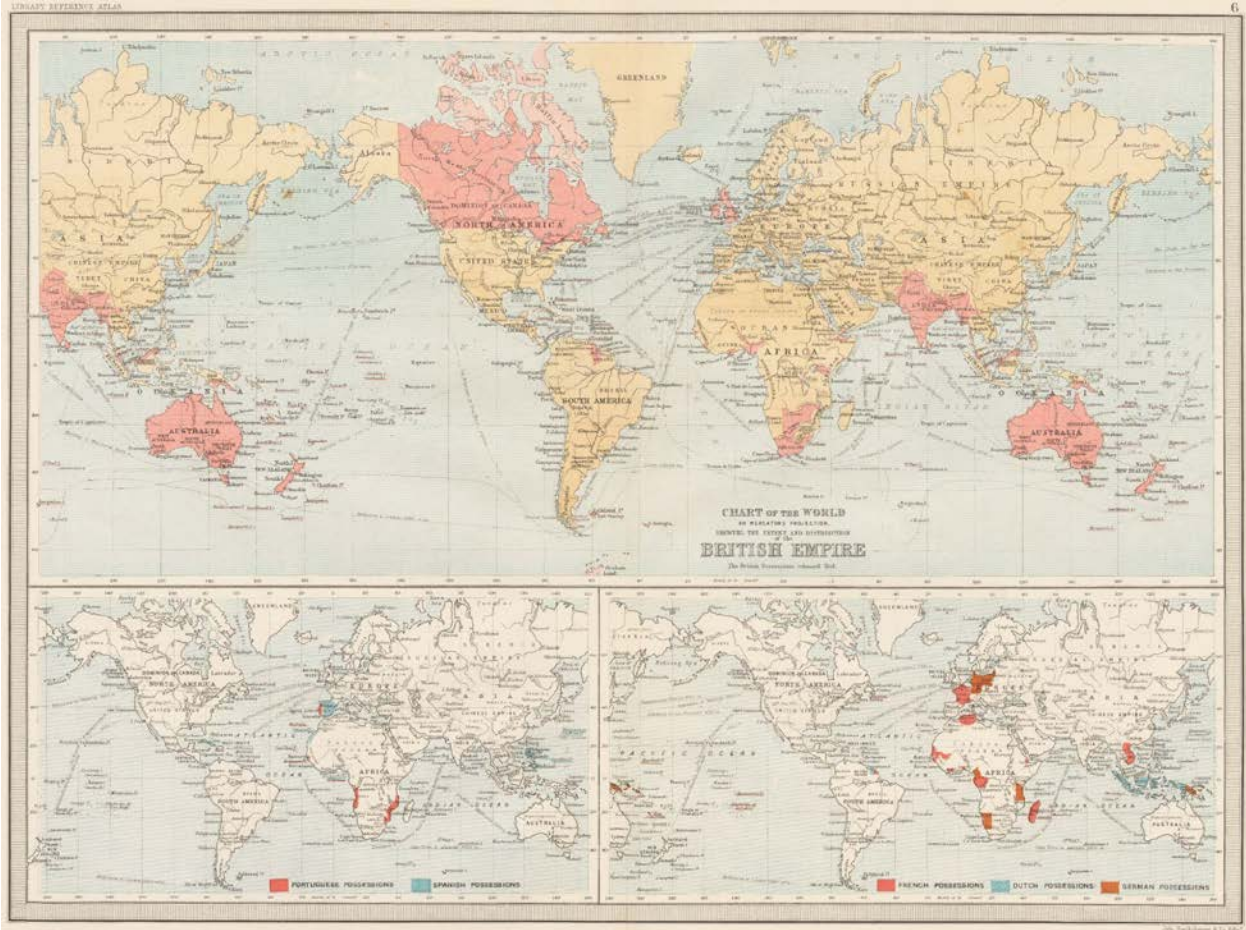


Figure 105. John George Bartholomew, *Chart of the World On Mercators Projection, Showing The Extent and Distribution of the British Empire*, lithographie, 28 x 37 cm, 1890, Cornell University Library, 1103.01.

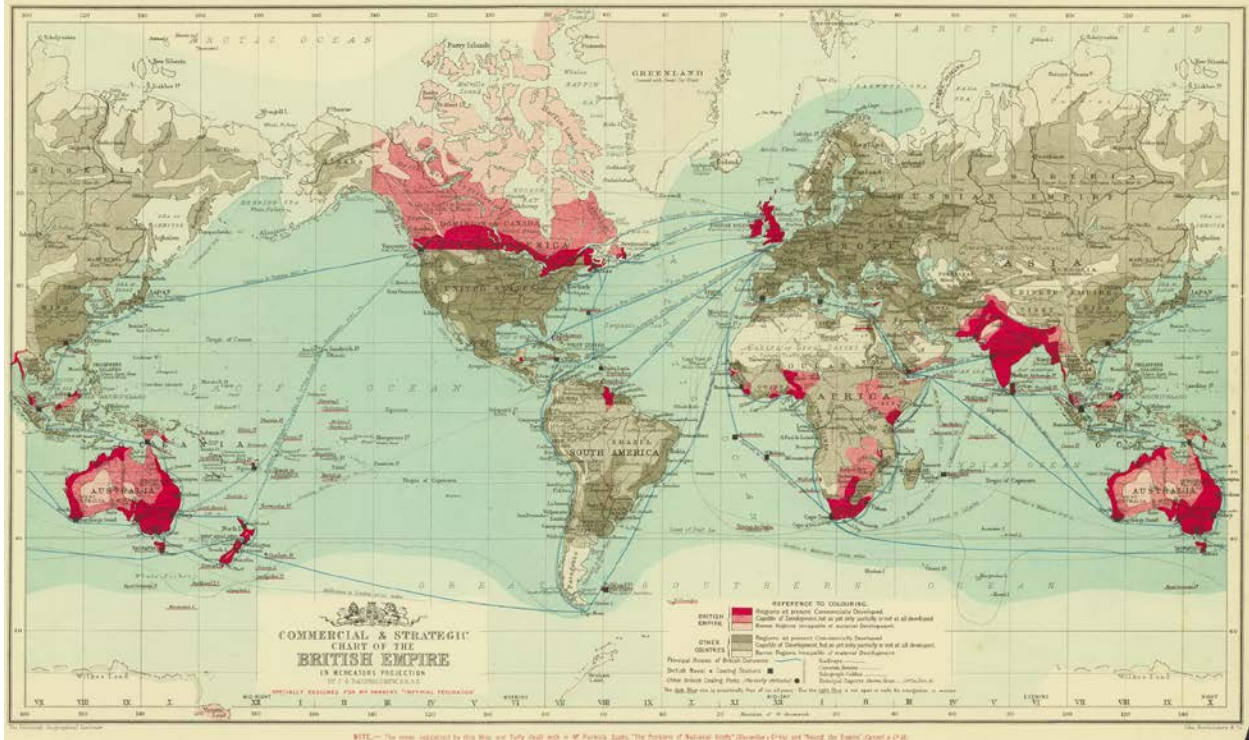


Figure 106. John George Bartholomew, *Commercial & Strategic Chart of the British Empire on Mercators Projection*, lithographie, 45 x 27 cm, 1892, Bibliothèque et Archives Canada, 4157304.

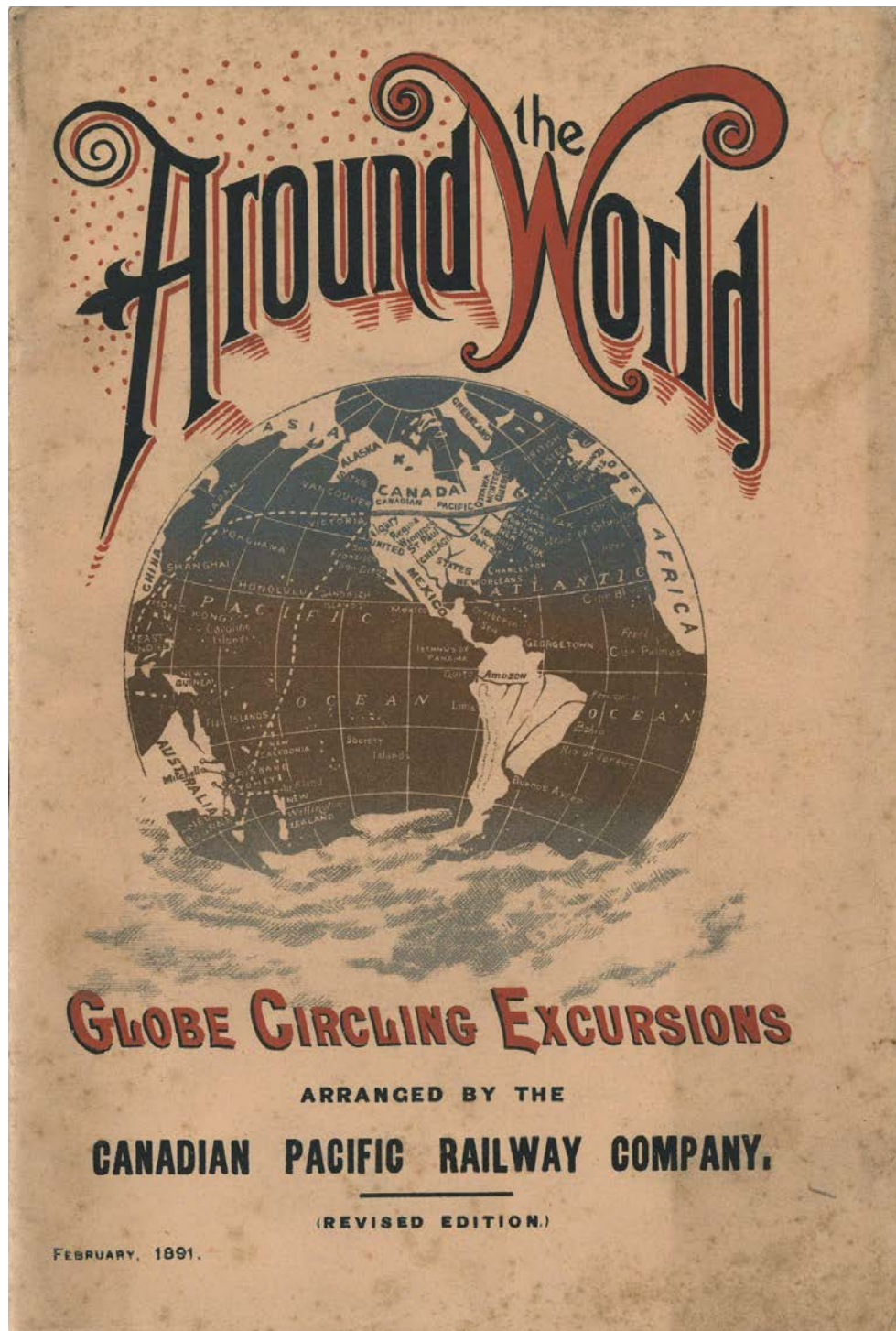


Figure 107. Chemin de fer Canadien Pacifique, *Pamphlet promotionnel A tour round the world : England, Egypt, Ceylon, China, Japan, and Canada*, 1891, encre sur carton, University of British Columbia (Vancouver, Canada), CC_TX_224_004.

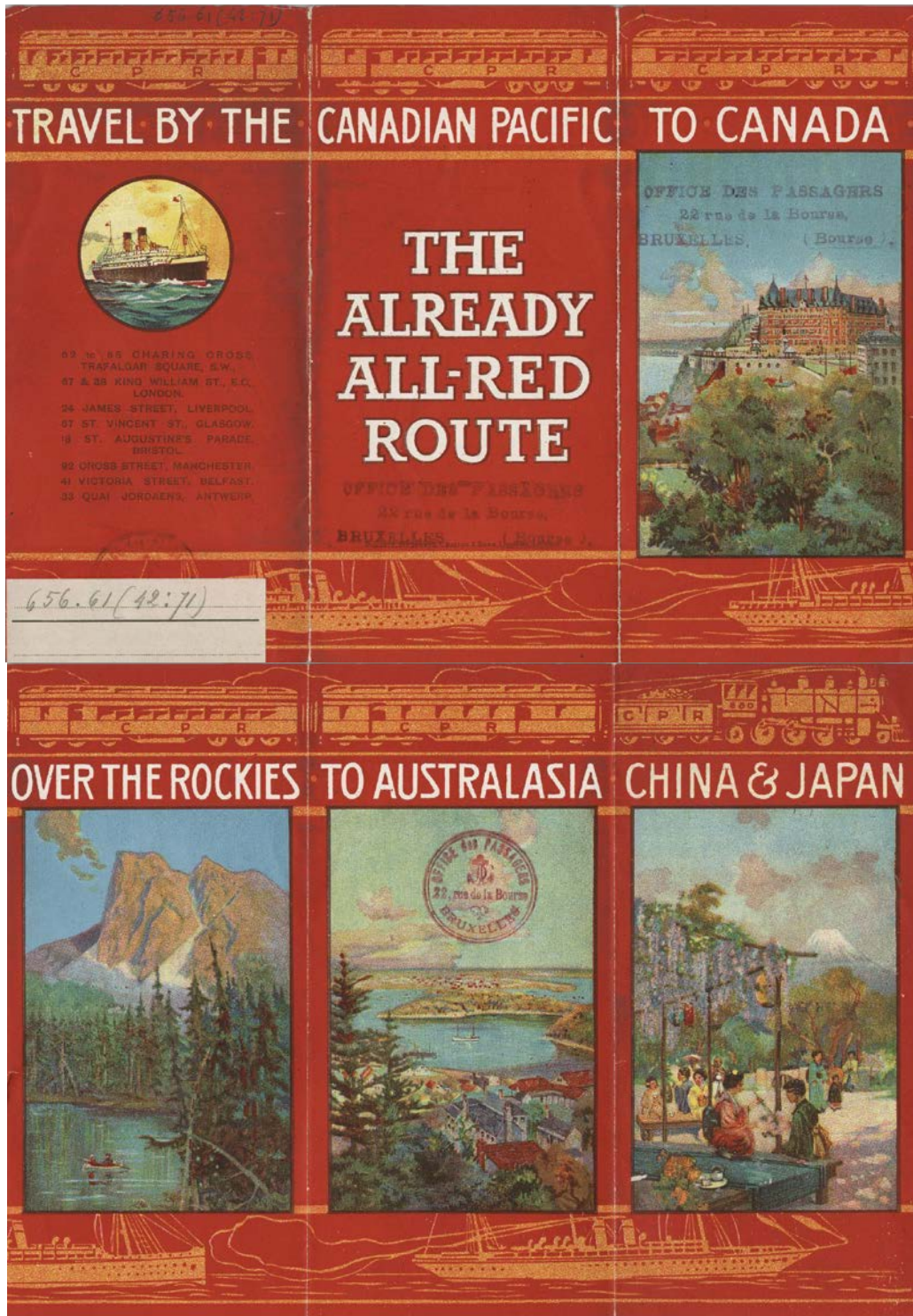


Figure 108. Chemin de fer Canadien Pacifique, *Pamphlet promotionnel The already all-red route*, vers 1900, encre sur carton, University of British Columbia (Vancouver, Canada), CC-TX-224-8.

LE CANADIAN PACIFIC

Tours Spéciaux.

N.B.—Tous les prix donnés dans cette page ou dans les pages suivantes sont susceptibles de modifications.

AFIN de satisfaire l'intérêt toujours croissant que l'on manifeste pour le Canada, la Compagnie du Canadian Pacific fournit, comme on va le voir, aux voyageurs qui prennent leurs billets en Europe des billets de chemin de fer de première classe (simples ou d'aller et retour) à un tarif modéré; les repas et les couchettes dans les trains sont en sus.

Le Tour "Tout-Rouge" (All-Red).

CE tour permet au voyageur d'aller et de revenir de l'Atlantique au Pacifique par deux routes différentes sur le territoire canadien. Il traverse l'ancien Canada Français et passe par tous les centres politiques, historiques, commerciaux, industriels et agricoles, les districts favorables aux sports et les rendez-vous des touristes. Il traverse les vastes champs de blé de l'Ouest, les vergers et les régions minières de la Colombie Britannique. Il étale un panorama de paysages sans rival dans l'univers.

LA route est via Québec, Montréal, Ottawa, le Fort William, Winnipeg, Calgary (le voyageur peut faire l'excursion de Calgary à Edmonton, prix £2 4s. 2d.), les Montagnes Rocheuses, les Monts Selkirks, Vancouver, Victoria, Revelstoke, les Lacs d'Arrowhead (sur un vapeur de la Compagnie du Canadian Pacific), West Robson, le passage du Nid du Corbeau (Crow's Nest Pass), Winnipeg, les Grands Lacs (par un vapeur de la Compagnie en suivant le canal de Soo), Toronto (pour Niagara et les Lacs de Muskoka—excursions supplémentaires, partant de Toronto et faisant le tour des Lacs de Muskoka, du mois de mai au mois de novembre au prix de £1 11s. 6d. [frcs. 39,75]), Montréal, et Québec.

Prix des billets pour les voyageurs qui prennent leurs billets en Europe:—£28 7s. 6d. (frcs. 716,45).

MM. les Voyageurs pourront, à leur gré, suivre l'itinéraire suivant: Québec, Montréal, Ottawa, Fort William, Winnipeg, Saskatoon, Edmonton, Calgary, les Montagnes Rocheuses et Selkirks, Vancouver, Victoria, les Lacs de Revelstoke et de Arrowhead, Crow's Nest Pass, Regina, Winnipeg, les Grands Lacs, Toronto (pour les chutes du Niagara et les lacs de Muskoka), Montréal et Québec, £29 13s. 7d. (frcs. 749,40).

VOYAGES INTERNATIONAUX.

Il est probable que bien des voyageurs tiendront à visiter les principales villes des États-Unis, ainsi que le Canada: aussi, dans ce but, mentionnerons-nous les itinéraires suivants, recommandés pour les bonnes communications des trains.

TOUR INTERNATIONAL A.

Québec, Montréal, Ottawa, Fort William, Winnipeg, Calgary, Rockies, Vancouver, Victoria, Seattle, Portland, Spokane, Crow's Nest Pass, Minneapolis, St. Paul, Chicago, Detroit, Toronto (pour les chutes du Niagara), Montréal, Québec, £28 7s. 6d. (frcs. 716,45).

TOUR INTERNATIONAL B.

Québec, Montréal, Ottawa, Toronto (pour le Niagara), Fort William via Sudbury ou les Grands Lacs, Winnipeg, Calgary, Rockies, Vancouver, Victoria, Seattle, Portland, Spokane, Crow's Nest Pass, Minneapolis, St. Paul, Montréal, Québec, £28 7s. 6d. (frcs. 716,45).

Figure 109. Chemin de fer Canadien Pacifique, *Pamphlet promotionnel Canadian Pacific : Tours spéciaux*, 1913, encre sur carton, University of British Columbia (Vancouver, Canada), CC_TX_230_017_007.

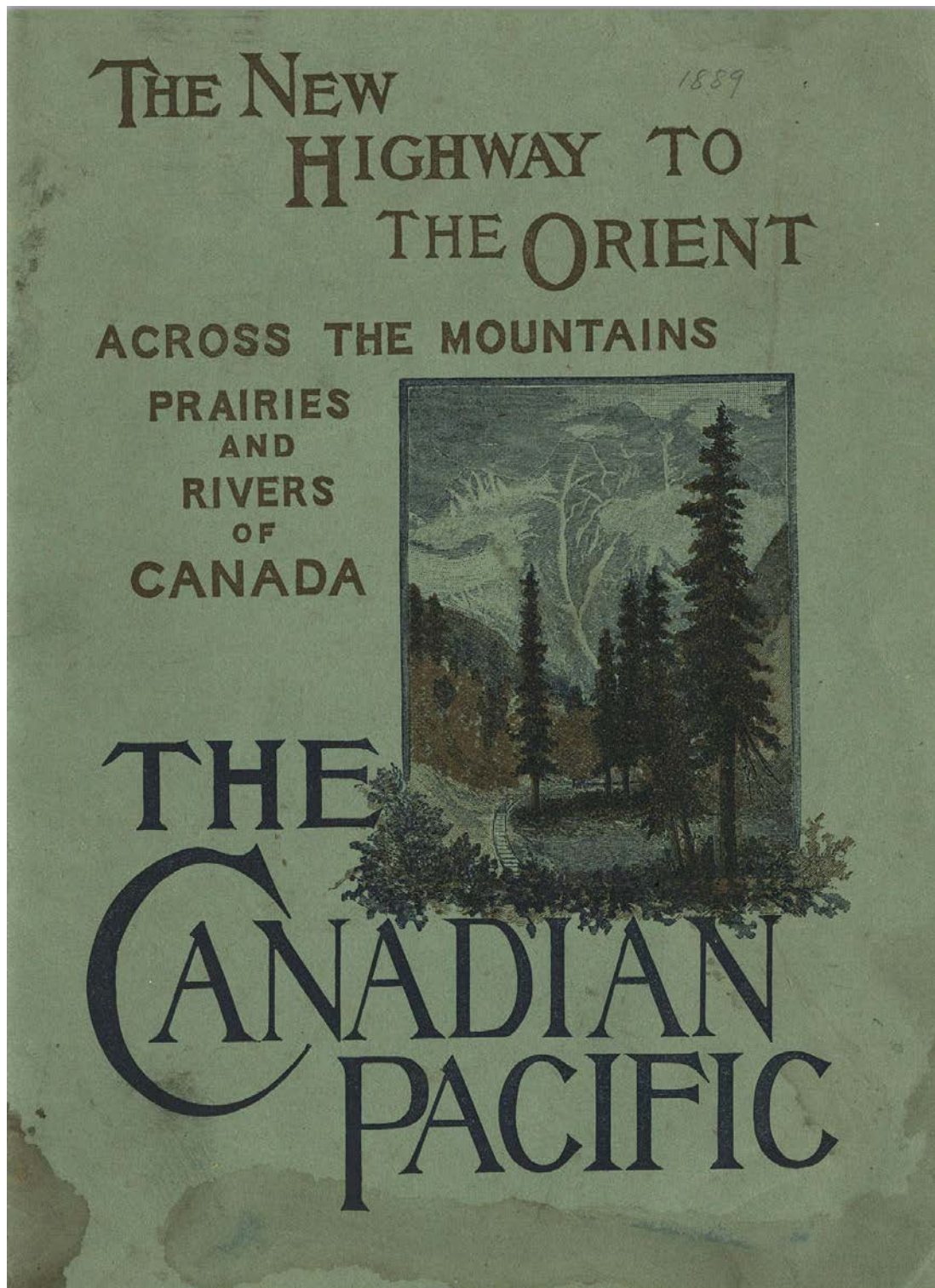


Figure 110. Chemin de fer Canadien Pacifique, *Pamphlet promotionnel The Canadian Pacific : the new highway to the Orient across the mountains, prairies and rivers of Canada*, 1889, encre sur carton, University of British Columbia (Vancouver, Canada), CC-TX-195-9.

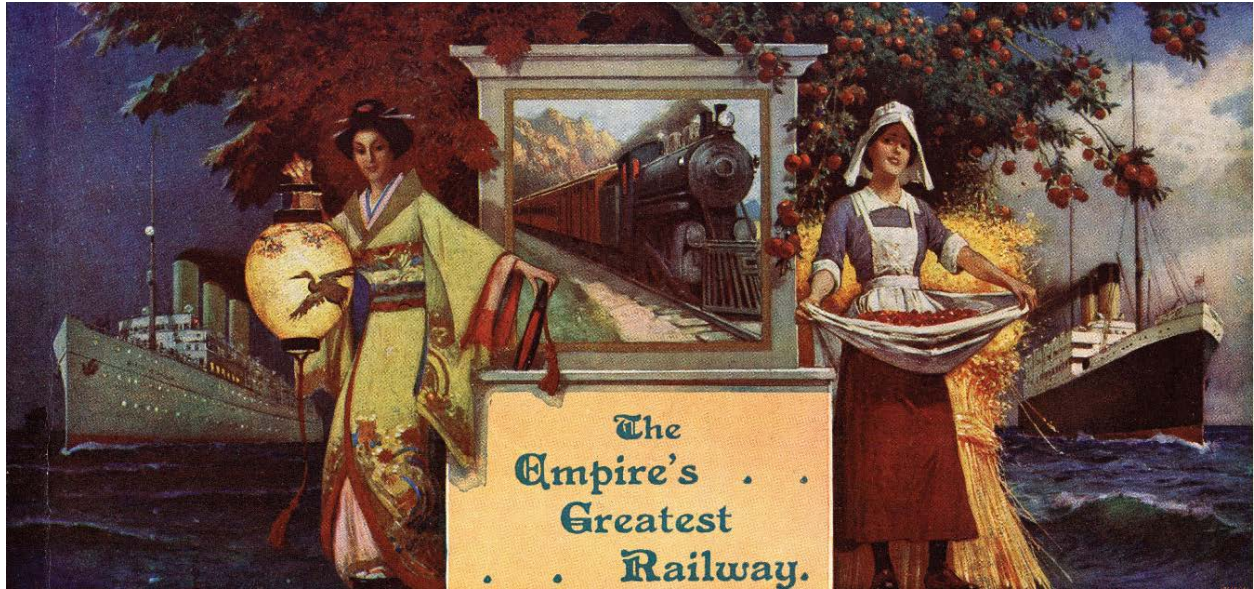
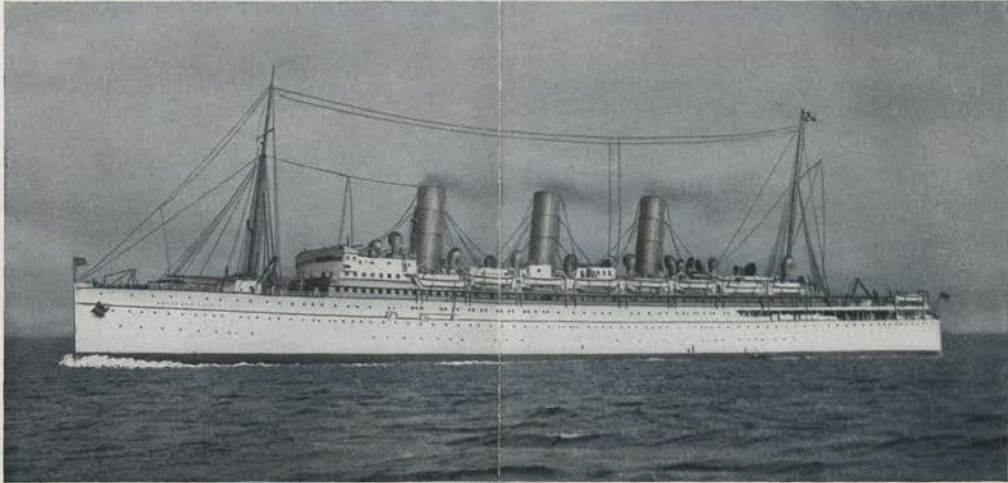


Figure 111. Chemin de fer Canadien Pacifique, *Affiche promotionnel The Empire's Greatest Railway*, vers 1910, encre sur papier, University of British Columbia (Vancouver, Canada), CC-TX-249-004.

1913 345

CANADIAN PACIFIC RAILWAY COMPANY'S PACIFIC STEAMSHIP LINES



GROSS REGISTER 16850 TONS DISPLACEMENT LOADED 30625 TONS	Empress of Asia and Empress of Russia 20 KNOTS SEA SPEED	QUADRUPLE SCREW TURBINE ENGINES 593 FEET LONG 68 FEET WIDE
---	--	---

THE "FAR" EAST BROUGHT NEAR

Japan in 10 Days. China in 17 Days.

ALMOST A WEEK SAVED AND A LONG VOYAGE MADE SHORT

THE Canadian Pacific Railway has added two fast Royal Mail Steamers to its Trans-Pacific Fleet—the **Empress of Russia** and the **Empress of Asia**.

They will make the trip between Vancouver and Yokohama in **ten days**—between Vancouver and Hong Kong in **seventeen days**.

This means nearly a **week saved**, an important item to travelers whether the voyage is made for business or pleasure.

On the round-trip it gives you **two weeks more** in which to transact business or to spend in touring the strange and fascinating countries you crossed the Pacific to see.

It makes your cruise across the Pacific just long enough for pleasant rest and recuperation—ends it before you tire of life at sea.

In addition to this wonderful saving of time, these new **Empresses** also bring Pacific Ocean travelers luxuriousness and completeness of equipment never before enjoyed.

Figure 112. Chemin de fer Canadien Pacifique, *Pamphlet promotionnel The "far" East Brought Near*, 1913, encre sur carton, University of British Columbia (Vancouver, Canada), CC-TX-225_001_002.



Figure 113. Chemin de fer Canadien Pacifique, *Pamphlet promotionnel "Quebec is a halting place between two hemisphere"*, 1911, encre sur carton, University of British Columbia (Vancouver, Canada), CC_TX_197_009_001.



Figure 114. William Hind, *Donald Smith (Lord Strathcona) à North West River*, huile sur carton, 26 x 27,1 cm, 1860, Bibliothèque et Archives Canada, 2870648.



Figure 115. Alexander Ross, *Donald A. Smith enfonçant le dernier crampon du Chemin de fer Canadien Pacifique*, épreuve en noir et blanc sur papier albuminé, 20 x 25,5 cm, 1885, Bibliothèque et Archives Canada, 3624692.

THE EMPRESS ARRIVES

With One of the Most Valuable Cargoes Ever Brought Across the Pacific.

Hard Experiences of Three Victoria Sealers—Summary of Late Oriental News.

The C.P.R. ss. *Empress of China*, Captain R. Archibald, R.N.R., completed a fast trip from Yokohama to this port yesterday, bringing one of the largest and most valuable cargoes that has ever crossed the Pacific. Included were 1,245 bales of raw silk, while the remainder of the consignments were proportionately large and valuable. Of the passengers there were in the first cabin Mr. Julian Ralph, of Harper's, who has been spending some little time in the Orient; Mr. Deakin, the Yokohama curio dealer, and about a score of others. Eight passengers crossed in the intermediate and 135 in the steerage, a large number of the latter being for this city. The full list of saloon passengers is as appended: Mrs. Arai, Mr. and Mrs. and Mr. Barie Deakin, Mr. and Mrs. England and family, Mr. M. H. R. Harris, Captain Hepworth, Mrs. Kellog Cravens, Miss McIntosh, Dr. Malcolm, Mr. Moore, Mr. and Mrs. E. J. Murray, Mr. Noro, Mr. Julian Ralph, Mr. O. G. W. Ready, Mr. A. P. Simpson, Mr. James Wilkinson, Mr. Yamanaka and Mr. S. Yamanaka.

Figure 116. Article « *The Empress Arrives* » tirée du *The Weekly Colonist*, Victoria (C.-B.), vol. 36, no. 50, 23 novembre 1894, p. 15.

ON EMPRESS OF JAPAN.

Victoria, B.C., June 8.—Empress of Japan saloon passenger list:—Mr. C. A. Apperley, Mr. A. L. Apperley; Mr. J. L. Alexander; Mr. Ashton; Mr. A. J. Berley; Mr. J. M. Broad; M. Borquet; Mr. T. L. Bullock; Mrs. T. L. Bullock; Miss Bullock; Master Bullock; Mr. Henry Bachr; Lady Buller; Miss Bird; Mr. A. T. Berrington; Mr. A. W. P. Berrford, R. H. A.; Mr. H. Clover; Mr. K. F. Crawford, Mrs. K. F. Crawford; Mr. J. C. Croxton; Mr. J. C. Croxton; Mr. H. Cholmoly; Mr. J. Clark Somorail; Mr. R. H. Dunmall; Captain Dugdale; Mrs. Dugdale; Mr. Morgan Davis; Mr. W. C. Reid Eaton; Bishop Evington; Mrs. Evington; Major Edwards, Mrs. Edward; Rev. G. F. Fitch; Mrs. G. F. Fitch; Miss Fitch; Master Fitch; Mr. H. H. Cotty; Mr. S. Godard; Mrs. A. M. R. Graham; Mr. R. B. R. N. Garde; Commodore Brown Gore and valet; Miss Humphrays; Mr. C. B. Humphries; Miss E. A. Howe; Mr. Z. Hotts; Mr. Charles Hitchcock; Mr. John Harris; Mr. C. X. Hanbury; Mr. C. Holstrom; Mr. W. Ingham; Miss N. J. Irving; Mr. R. Johnson; Mr. P. C. Janet; Surg.-Col. H. Johnston; Mr. T. Koehibe; Mr. N. Kaufman; Mr. W. Krogman; Mrs. W. Krogman; Mr. H. A. Kelly; Mr. George E. Leon; Mr. W. H. Legez; Mrs. Lewis; Mr. H. McConaghey; Mrs. H. McConaghey; Mr. H. E. Marvin; Mrs. H. E. Marvin; Mr. Muret; Mr. M. Mayeda; Mr. Bunkio Matsuki; Mr. M. Mitsui; Mr. George Messorvy; Mr. L. Midwood; Mr. E. D. Mallinson; Mr. H. J. Minchin; Mr. McHaffin; Mrs. McHaffin and child; Mr. W. C. Mooroom; Mr. Todd Naylor; Mr. H. Najto; Mr. T. Nchims; Lieut. H. J. Nevil; Miss M. A. Osgoode; Dr. A. C. Parrott; Mrs. A. C. Parrott; Mr. G. D. Pratt; Mrs. G. D. Pratt; Master Parrott; Mrs. Rodger; Miss Rodger; Mr. G. F. V. Rogers; Mr. Wm. Ruston; Mrs. E. R. Seidmore; Mr. H. Soko; Prof. J. Scriba; Mr. Seymour; Mrs. Seymour; Mr. W. Stebbins; Mr. H. M. Simons; Mr. H. Tusneto; Madame Von Treutler; Miss Von Treutler; Mr. S. Toryama; Mr. R. P. Thornburn; Lieut. William Thompson; Major Tanneer; Mr. E. Tritton; Dr. Thompson; Mrs. Thompson; Mrs. Vallings and infant; Mrs. J. E. Valancee; Lieut. O. T. Webber; Mr. Fiske Warren; Mrs. Fiske Warren; Mr. Arnold Wood; Mrs. Arnold Wood; Miss Rachel Warren; Mrs. J. M. Walker; Dr. Erwin Wilkins; Mr. M. Wolff; General Washburn; Mrs. Washburn, Miss Washburn; Mr. G. F. Warts; Major C. C. Winn.

Figure 117. Article « On Empress of Japan » tirée du *The Herald*, Montréal, 9 juin 1897, p. 7.

ORIENTAL LINERS.

The presence of four large Oriental steamships at the outer wharves, together with the Frisco liner City of Puebla, gave these piers a rather busy appearance Tuesday evening. All came in about the same time, but at the spacious wharves there was no lack of accommodation. The Empress of India, the most stately ship of the gathering, was outward bound. She carried as usual a full freight of Canadian manufactured goods. Her saloon passenger list was as follows: Mr. Addis, George Clark, Mrs. Clark, Miss Cox, J. S. Ewart, Mrs. Ewart, Rev. R. C. Fillingham, Alfred Hepburn, H. Hayashi, Mrs. Hasimoto, Percy Illingsworth, G. T. Kerby, Bunkio Matsuki, J. F. Meat, J. Ohki, Mr. Renton, A. B. Rex, D. C. Rutherford, F. Salinger, T. W. Styan, H. Slade, S. von Munn, L. von Guiate, L. H. Wood, M. Wake, W. Walford, H. Whistler, S. Weiss.

Figure 118. Article « Oriental Liners » tirée du *Victoria Times*, Victoria (C.-B.), vol. 34, no. 15, 27 mars 1903, p. 6.



SHIPPING NEWS.

STEAMSHIP ARRIVALS.

Vessels.	At.	When.
Manilla	New York . . .	Marseilles
Kronprinz Wilhelm	Cherbourg . . .	New York
Carpathia	Gibraltar	New York

THE EMPRESS OF JAPAN.

Victoria, B.C., Dec. 10.—The R.M.S. Empress of Japan, of the C.P.R., arrived at 10.30 last night, with the following saloon passengers: Mr. J. C. Alexander, Mr. P. Chaix, Mr. Lewis Godard, Captain Hamer, Mr. James Henderson, Mr. S. Iudkoffsk, Mr. S. Yamanaka, Mrs. Namikiri, Mr. Robert Schachner, Dr. Sellers, Mr. P. W. Sharp, Mr. N. M. Smythe, Captain E. L. Swift, G. W. Walker. She had 45 European steerage and 519 Asiatic steerage passengers.

Figure 119. Article « Shipping News » tirée du *The Daily Witness*, Montréal, 10 décembre 1907, p. 8.

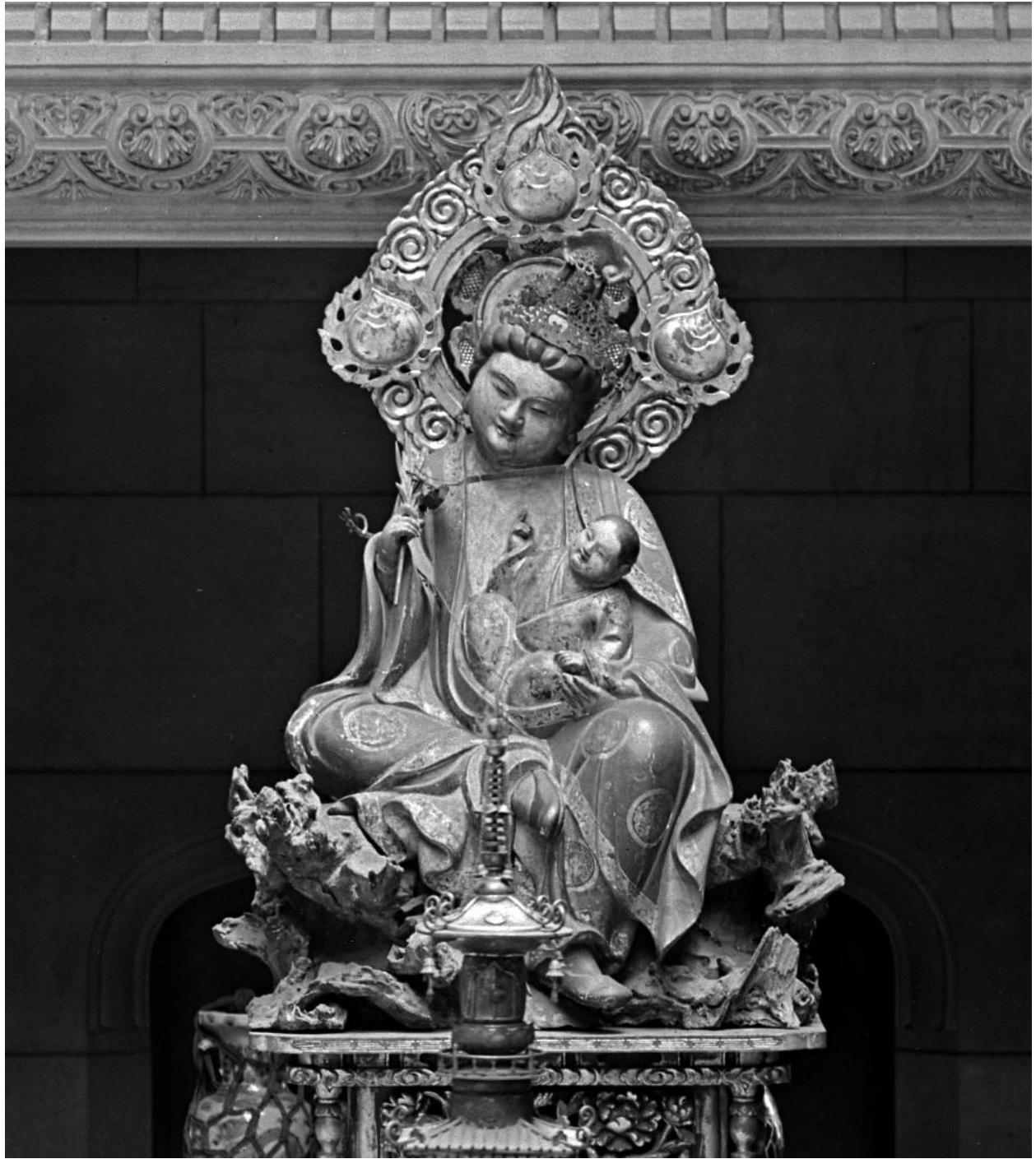


Figure 120. Agrandissement de William Notman & Son, *Foyer, résidence de Lord Strathcona, Montréal, QC, 1916*, 1916, halogénures d'argent sur verre, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), VIEW-16059.



Figure 121. Artiste non identifié, *Karitei Moizo*, sculpture sur bois de cyprès peint, 49,3 cm de hauteur, première partie du XIII^e siècle, Temple Nagara-san Onjo-ji d'Ôtsu, Japon.



Figure 122. Artiste non identifié, *Kishimojin*, sculpture sur bois peint, 57 cm de hauteur, XVI^e siècle, collection privée.



Figure 123. Artiste non identifié, *Kishimojin*, sculpture sur bois peint, 25 cm de hauteur, période d'Edo, collection privée.



Figure 124. William Notman & Son, *Sir William Van Horne, Montréal, QC, 1886*, 1886, halogénures d'argent sur verre, 21,6 x 16,5 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), II-81628.



Figure 125. Wallis & Shepherd, *Résidence de Van Horne, rue Sherbrooke, Montréal, QC, vers 1900*, vers 1900, halogénures d'argent sur verre, 6,3 x 8,9 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), MP-0000.27.38.

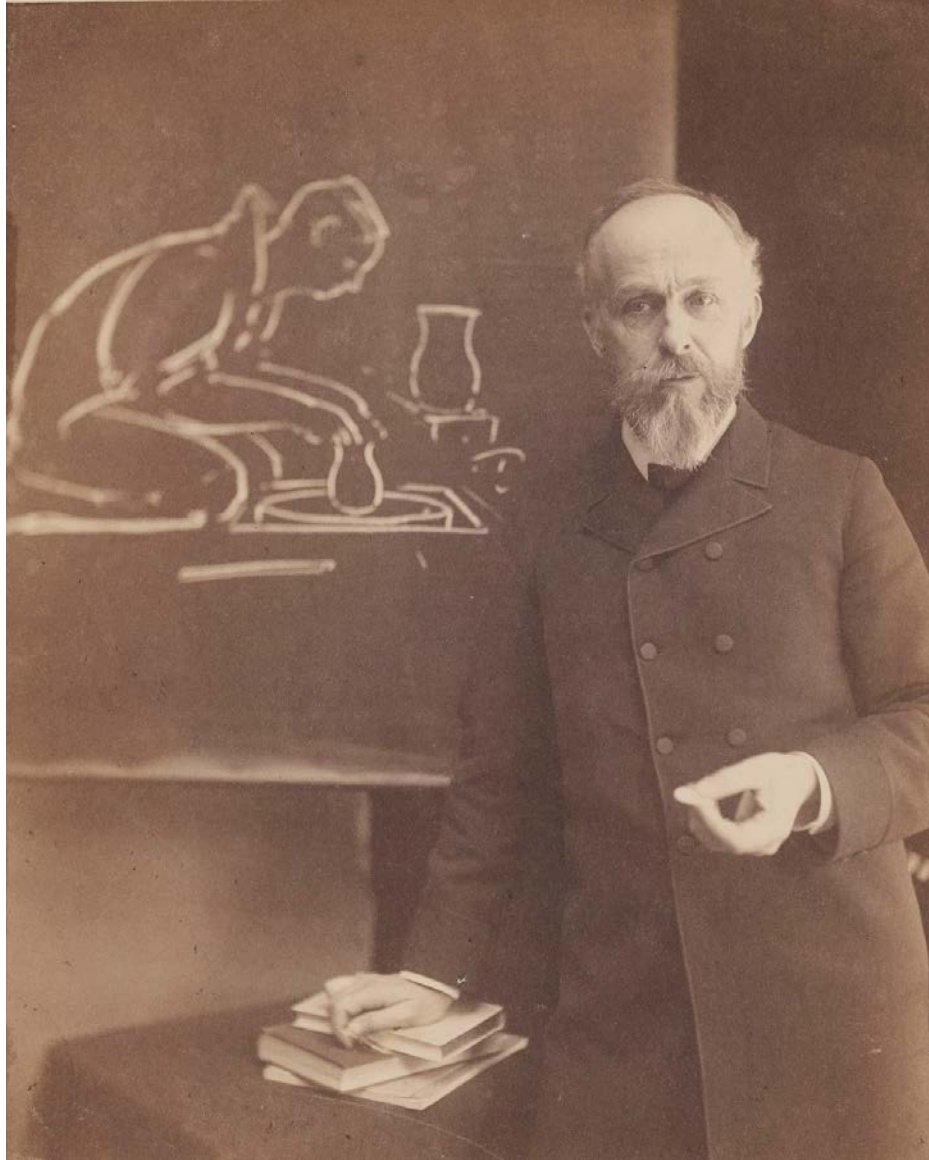


Figure 126. Anonyme, *Edward S. Morse*, vers 1892, photographie, 31,25 x 24,75 cm, Peabody Essex Museum (Salem, Massachusetts, États-Unis), PHA 184, box 1, folder 1.



Figure 127. Artiste non identifié, *Bunkio Matsuki (le collectionneur) au Japon*, 1898, impression sur papier, dimensions inconnues, gravure tirée de *Descriptive catalogue of an important ceramic collection of Japanese and Chinese pottery, porcelain, bronzes, lacquers, brocade, prints, embroideries, kakemono, screens, ethnological and buddhist objects selected by Mr. Bunkio Matsuki of Kobe, Japan, and Boston*, Philadelphie, Davis and Harvey's Galleries, 1898, 76 pages.



Figure 128. Artiste non identifié, *Kakemono* représentant la famille Van Horne avec le marchand Akusawa Susumu, vers 1890, aquarelle et encre sur tissu de soie et papier, 128 x 87 cm, ministère du Tourisme, du Patrimoine et de la Culture du Nouveau-Brunswick (Fredericton, Canada).



Figure 129. Akusama Susumu, *Lettre de S. Akusawa à Sir William Van Horne*, 5 décembre 1895, aquarelle et encre sur papier, dimensions inconnues, Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa, Canada), 4980302.

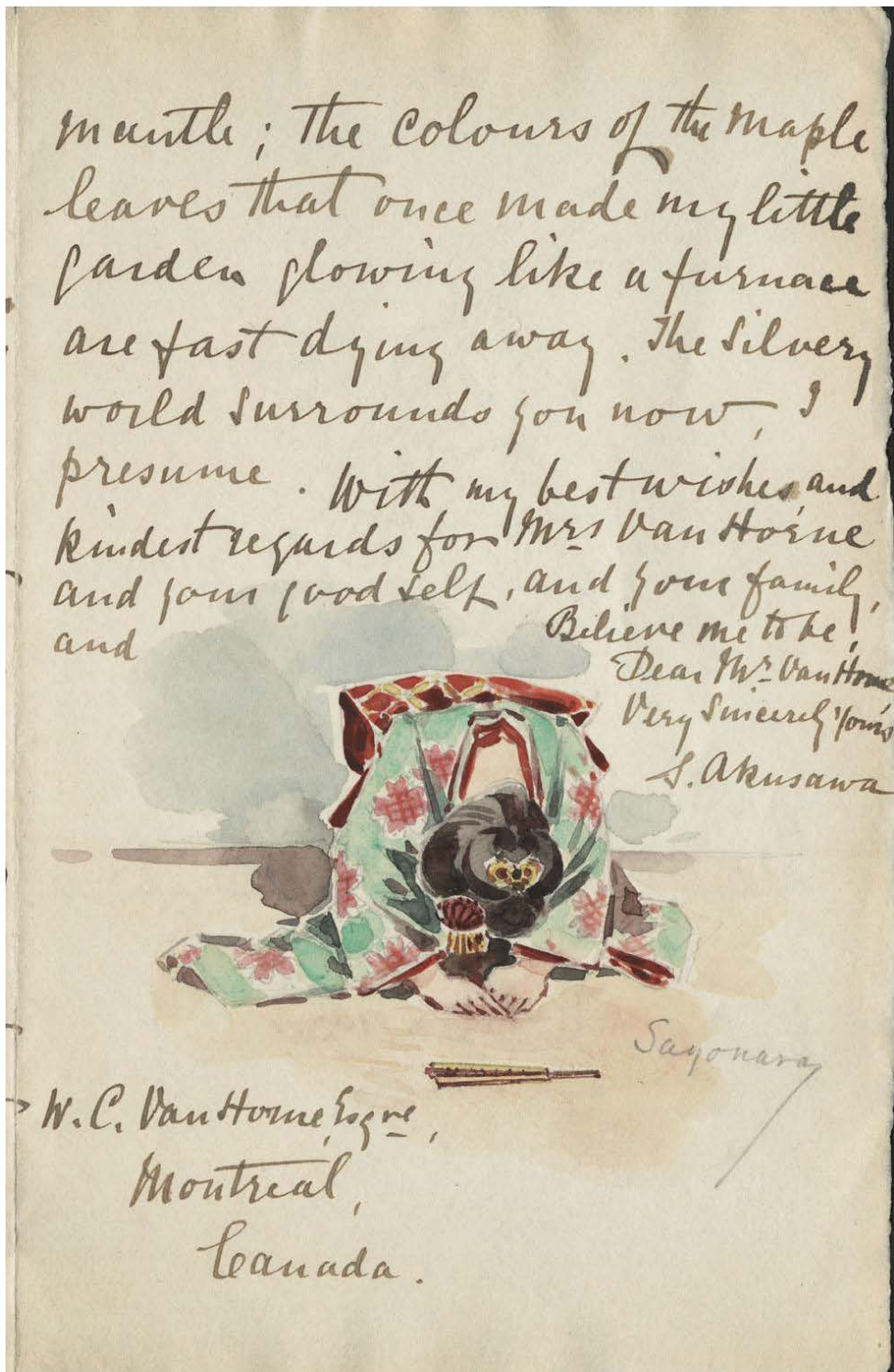


Figure 130. Akusama Susumu, Lettre de S. Akusawa à Sir William Van Horne, 5 décembre 1895, aquarelle et encre sur papier, dimensions inconnues, Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa, Canada), 4980302.



Figure 131. Artiste non identifié, *Ninagawa Noritane*, avant 1880, photographie, dimensions inconnues, Peabody Essex Museum (Salem, Massachusetts, États-Unis), PHA 184, box 1, folder 2.



Figure 132. Ninagawa Noritane, *Sans titre*, 1877, lithographie peinte à la main sur papier, 27 x 39 cm, lithographie tirée de Ninagawa, Noritane, *Kwan ko dzu setsu : Notice historique et descriptive sur les arts et industries japonais - Quatrième partie*, Tokyo, H. Ahrens, 1877, 27 pages, collection personnelle de l'auteur.



Figure 133. Ninagawa Noritane, *Sans titre*, 1877, lithographie peinte à la main sur papier, 27 x 39 cm, lithographie tirée de Ninagawa, Noritane, *Kwan ko dzu setsu : Notice historique et descriptive sur les arts et industries japonais - Cinquième partie*, Tokyo, H. Ahrens, 1877, 29 pages, collection personnelle de l'auteur.



Figure 134. Ninagawa Noritane, *Sans titre*, 1879, lithographie peinte à la main sur papier, 27 x 39 cm, lithographie tirée de Ninagawa, Noritane, *Kwan ko dzu setsu : Notice historique et descriptive sur les arts et industries japonais - Sixième partie*, Tokyo, H. Ahrens, 1879, 28 pages, collection personnelle de l'auteur.

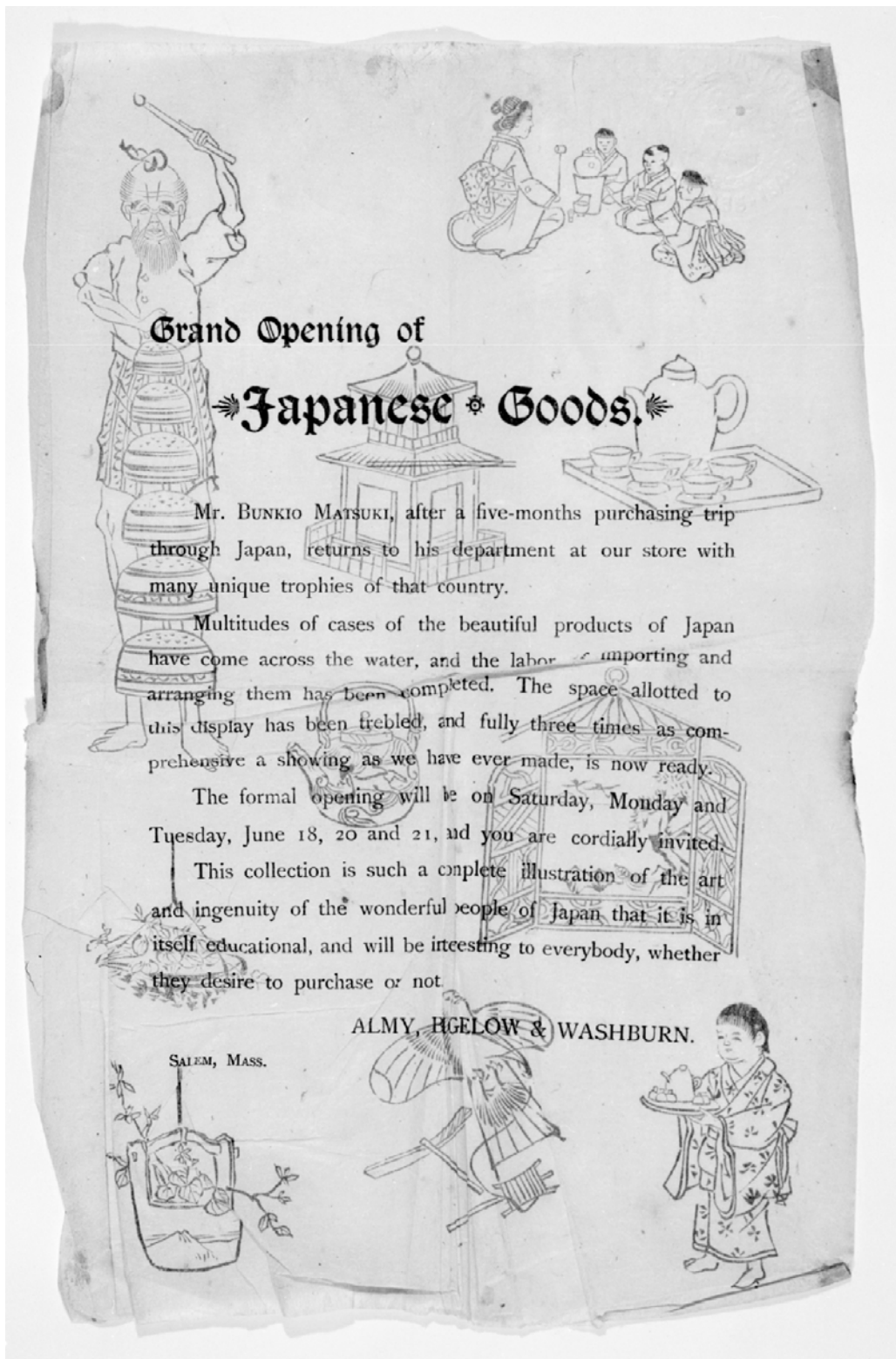


Figure 135. Almy, Bigelow & Washburn, *Publicité de Bunkio Matsuki pour le département japonais du grand magasin Almy*, 1891, encre sur papier, dimensions inconnues, Peabody Essex Museum (Salem, Massachusetts, États-Unis), Almy, Bigelow & Washburn Collection.

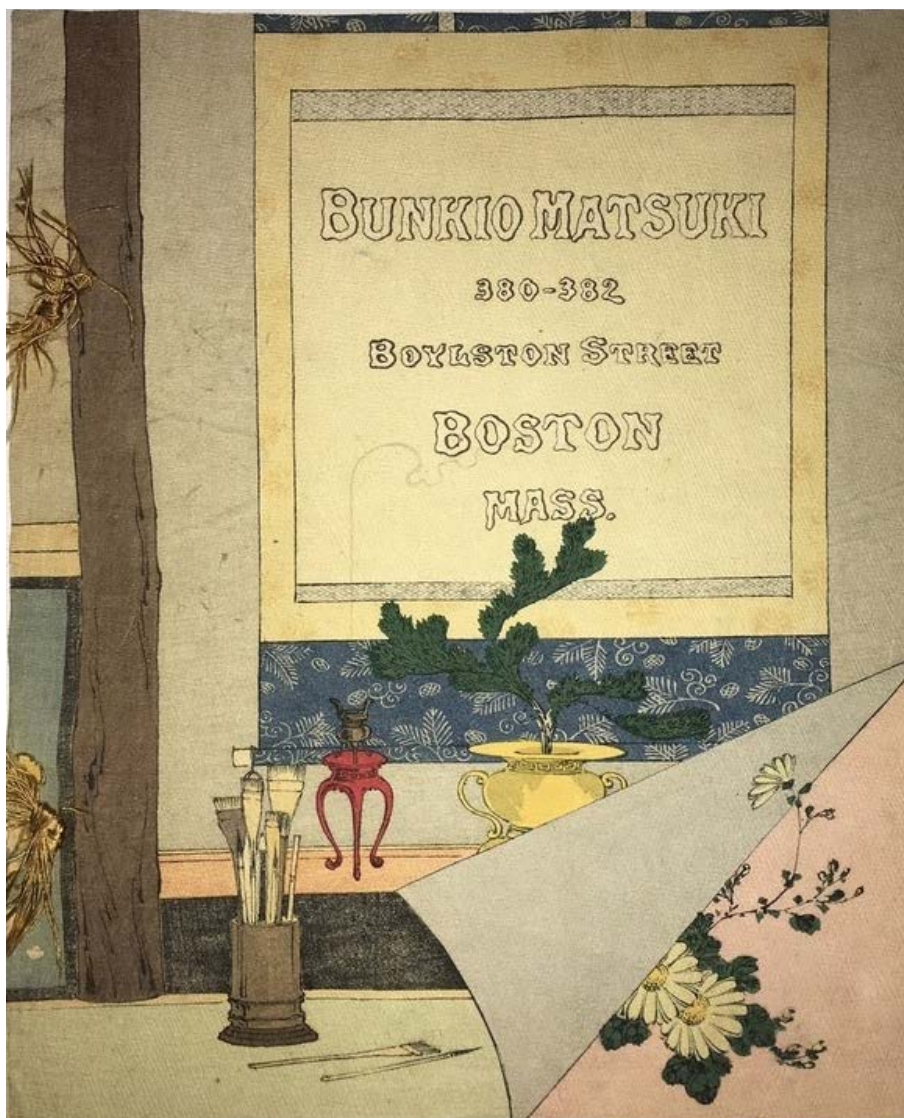


Figure 136. Hasegawa Takejiro, *Brochure publicitaire pour la galerie de Bunkio Matsuki*, vers 1894, encre sur papier crépon et fils de soie, 19,1 x 15,7 cm, collection privée.



Figure 137. Bunkio Matsuki, *Publicité de Bunkio Matsuki pour matériels d'artiste*, 1908, encre sur papier, dimensions inconnues, illustration tirée de Bunkio, Matsuki, *Catalogue of Japanese artists' materials*, Boston, Bunkio Matsuki, 1908, 40 pages.



Figure 138. Artiste non identifié, *Intérieur de la résidence de Van Horne (Bureau)*, vers 1900, halogénures d'argent sur verre, dimensions inconnues, Bibliothèque et Archives Canada (Ottawa, Canada), 3613375.



Figure 139. Artiste non identifié, *Sac en taffetas de soie bleue* issu de la collection Van Horne, XIX^e siècle, soie, 13 cm x 14 cm, Musée des beaux-arts de Montréal (Montréal, Canada), 1985(1949).Dt.304



Figure 140. Artiste non identifié, *Sac en sergé de soie bleue* issu de la collection *Van Horne*, XIX^e siècle, soie, 11 cm x 26 cm, Musée des beaux-arts de Montréal (Montréal, Canada), 1985(1949).Dt.326.

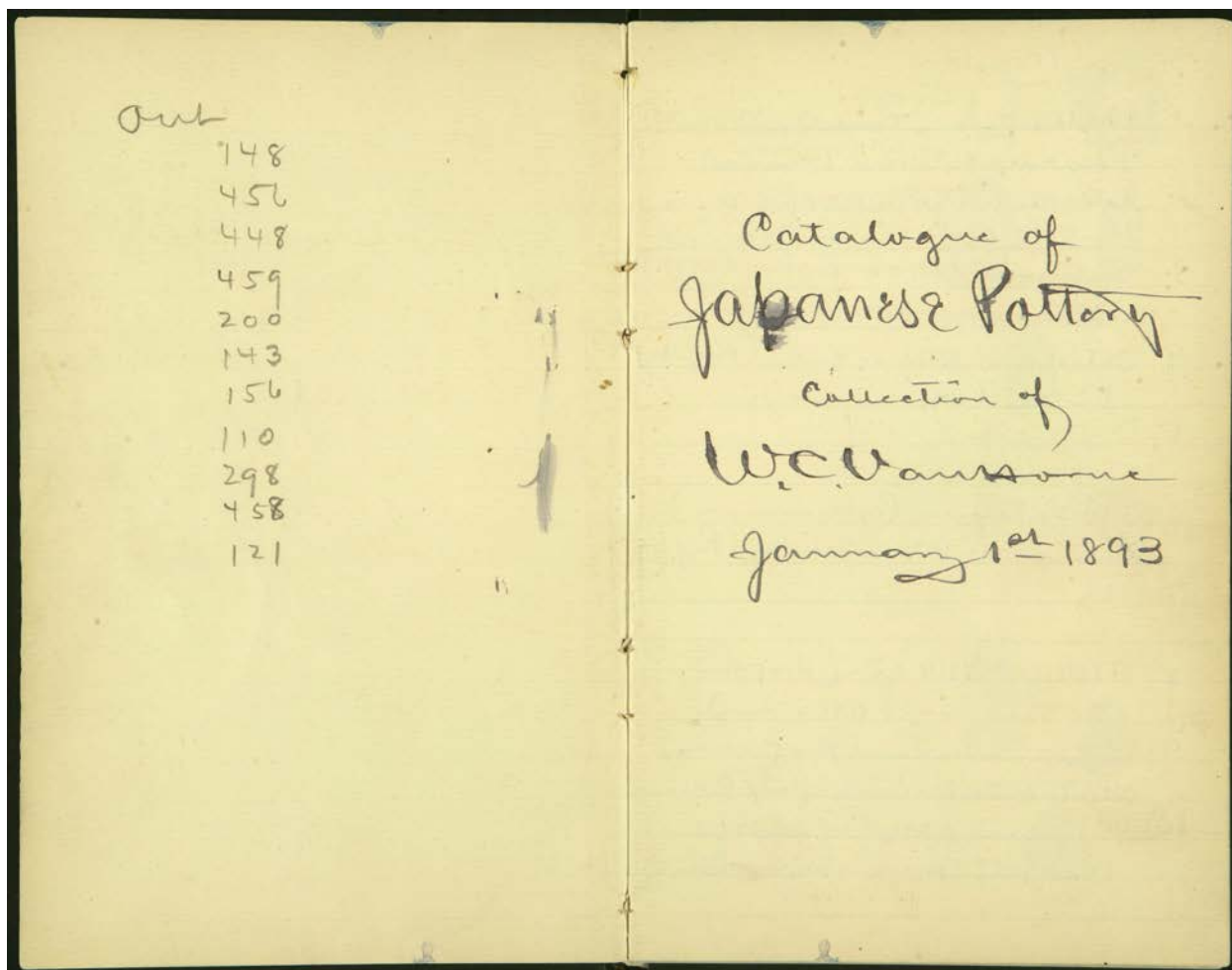


Figure 141. William Cornelius Van Horne, *Carnet « D. B. »* (*Catalogue of Japanese Pottery: Collection of W. C. Van Horne*), 1893-1897, techniques mixtes sur papier, Musée des beaux-arts de Montréal (Montréal, Canada), Fonds William Van Horne.

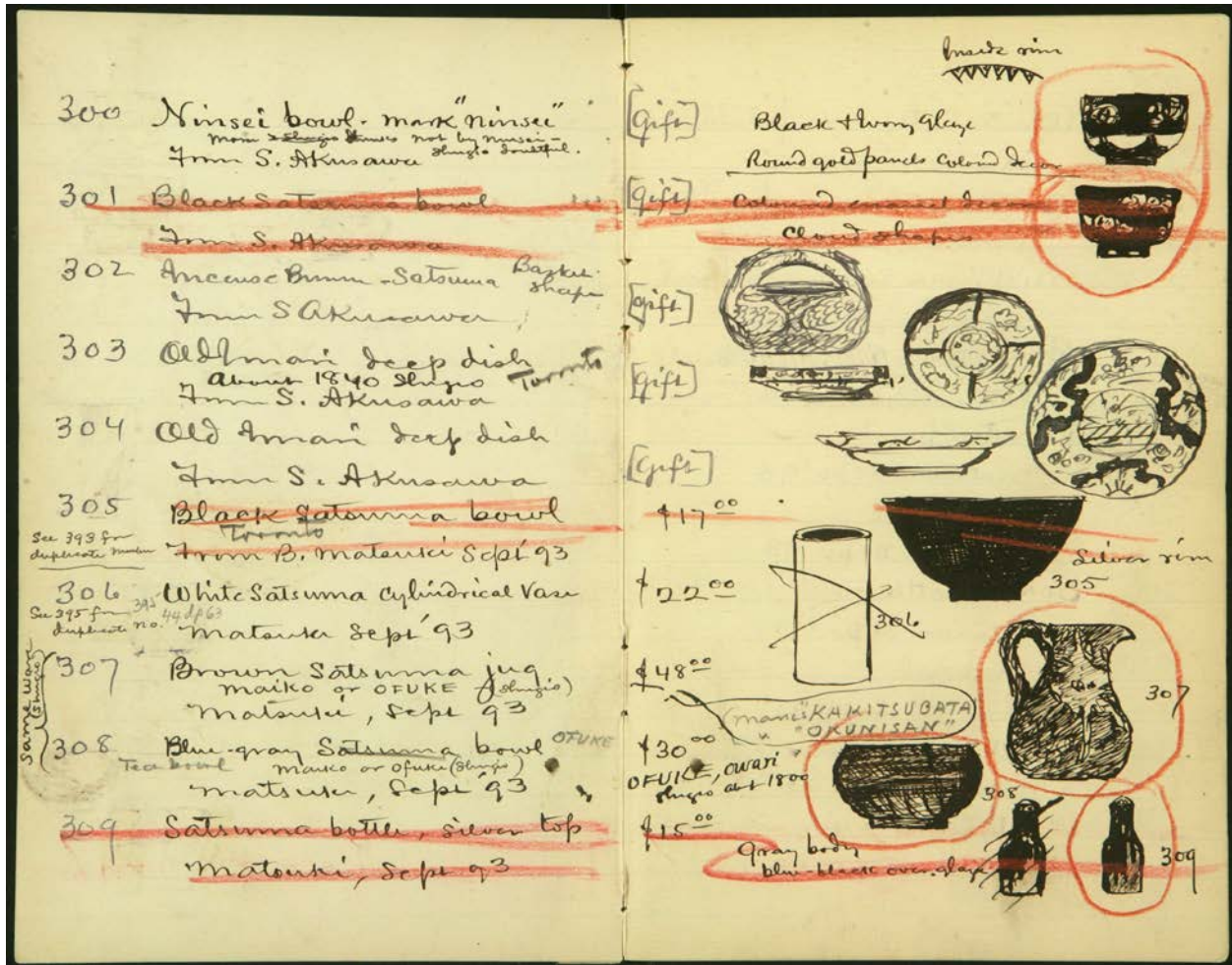


Figure 142. William Cornelius Van Horne, *Carnet « D. B. »* (Catalogue of Japanese Pottery: Collection of W. C. Van Horne), 1893-1897, techniques mixtes sur papier, Musée des beaux-arts de Montréal (Montréal, Canada), Fonds William Van Horne.

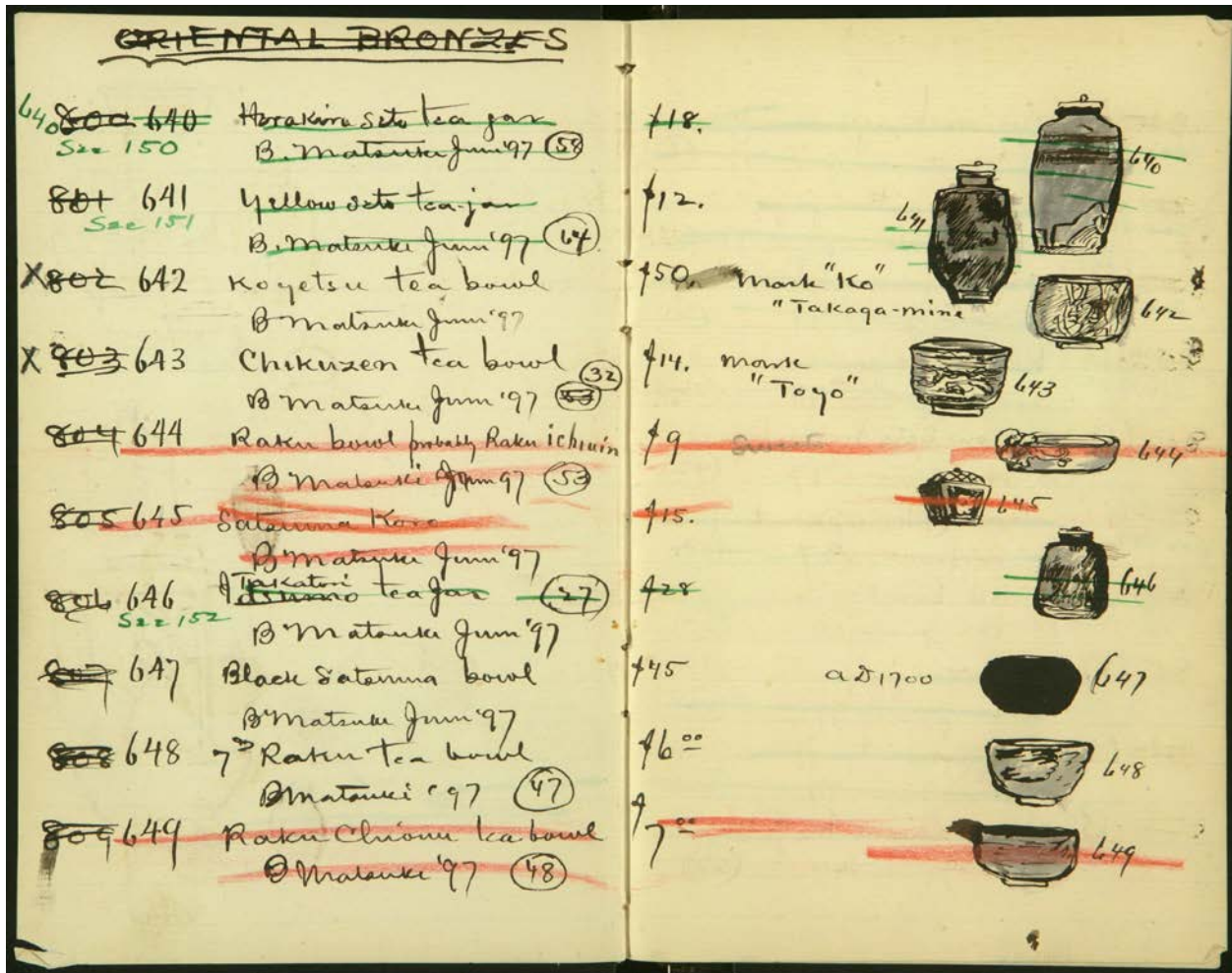


Figure 143. William Cornelius Van Horne, *Carnet « D. B. »* (*Catalogue of Japanese Pottery: Collection of W. C. Van Horne*), 1893-1897, techniques mixtes sur papier, Musée des beaux-arts de Montréal (Montréal, Canada), Fonds William Van Horne.

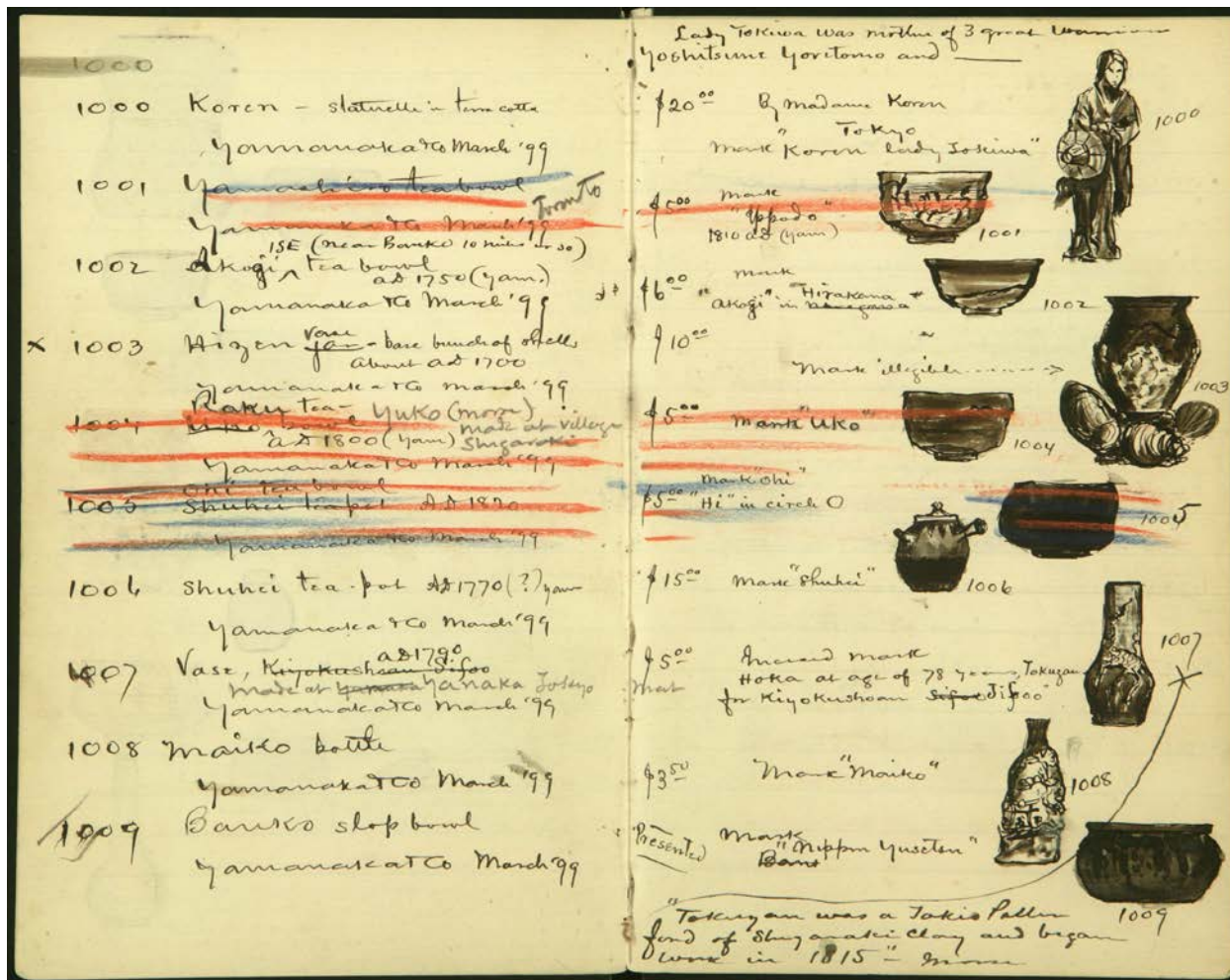


Figure 144. William Cornelius Van Horne, *Carnet « A. B. »* (*Catalogue of Japanese Pottery: Collection of W. C. Van Horne*), 1898-1899, techniques mixtes sur papier, Musée des beaux-arts de Montréal (Montréal, Canada), Fonds William Van Horne.

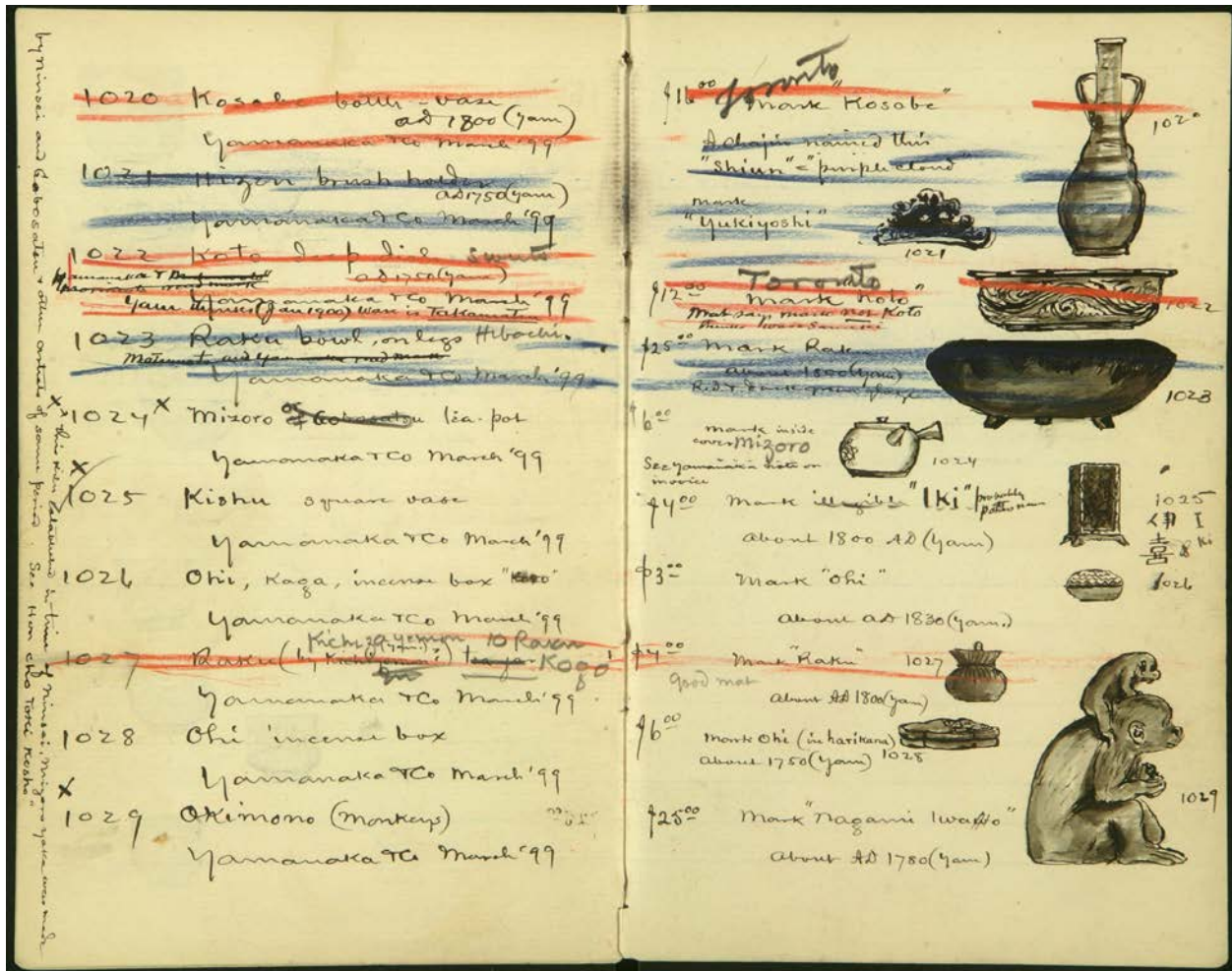


Figure 145. William Cornelius Van Horne, *Carnet « A. B. »* (*Catalogue of Japanese Pottery: Collection of W. C. Van Horne*), 1898-1899, techniques mixtes sur papier, Musée des beaux-arts de Montréal (Montréal, Canada), Fonds William Van Horne.



Figure 146. William Cornelius Van Horne, *Russula brevipes*, cueilli, 1896, aquarelle sur papier, 25,3 cm x 17,9 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), M991.14.117.



Figure 147. William Cornelius Van Horne, *Clavaria Purpures*, 1908, aquarelle sur papier, 17,7 cm x 25,3 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), M991.14.112.



Figure 148. William Cornelius Van Horne, *Amanita Caesarea*, vers 1900, aquarelle et mine de plomb sur papier, 25,4 cm x 17,7 cm, Musée McCord Stewart (Montréal, Canada), M991.14.116.

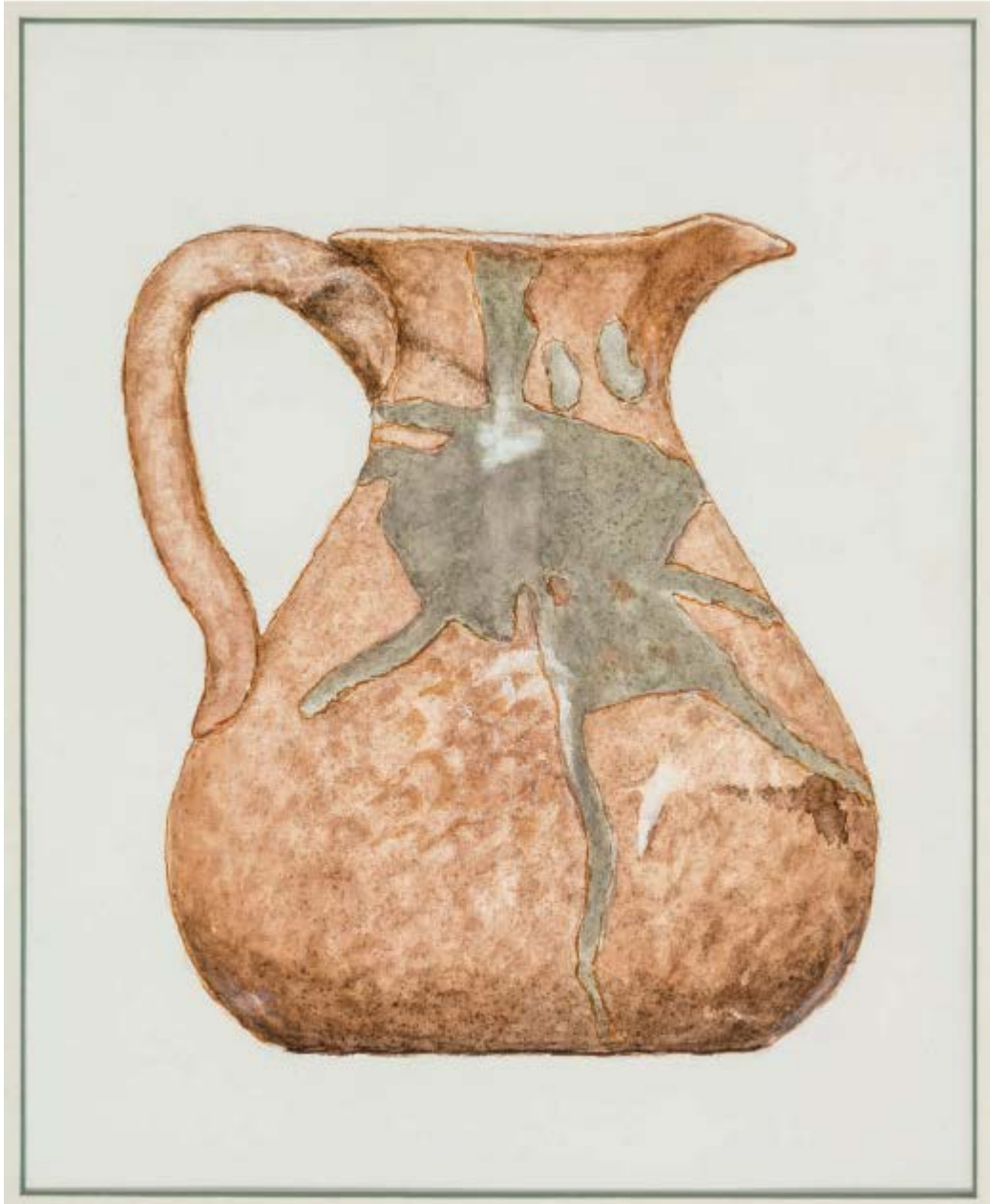


Figure 149. William Cornelius Van Horne, *Cruche*, 1896, aquarelle sur papier, 27 cm x 22 cm, collection personnelle de Mme Sally Hannon.



Figure 150. William Cornelius Van Horne, *Bouteille à saké*, 1896, aquarelle sur papier, 27 cm x 19,5 cm, collection personnelle de Mme Sally Hannon.



Figure 151. William Cornelius Van Horne, *Brûleur d'encens*, 1896, aquarelle sur papier, 22,5 cm x 18 cm, collection personnelle de Mme Sally Hannon.

[297]

Montreal
917 SHENBROOKE STREET

26th October '99

Dear Professor -

After leaving you the other day I ran up stairs and got among your cases which is a sufficient excuse for not getting back to you that day.



I hope you will look at that Soma section again with both Maiko and Suma, Marina in mind. The bottle  resembles (from left upper shelf must surely be Maiko and I suspect two or more others on the same shelf. I am

Figure 152. William Van Horne, *Lettre adressée à Edward S. Morse*, 26 octobre 1899, encre sur papier, dimensions inconnues, Peabody Essex Museum (Salem, Massachusetts, États-Unis), E2, box 14, folder 7.

probably wrong but my anxiety concerning the infallibility of the attribution in the Morse Collection leads me to lay at your feet any doubt I may have.

A piece in my collection puzzles me much. Perhaps you can give me light. This sketch will give a fairly good idea of the color and form. The clay is reddish brown, hardly fine ~~and~~ enough for Satsuma, although it seems quite heavy enough. It has an incised inscription on the bottom: "Hoka at age 78 years Tokuzan for Kiyokushoan Jifoo"



[298]
At first I was inclined to think it Satsuma notwithstanding its somewhat coarser clay but now I am hovering about Kutani, but, I must say without any good reason beyond what an old friend of mine would have called an "instinctive" feeling.

Very yours
W. Van Horne

[Van Horne, William Cornelius]
Prof. E. S. Morse
Salem, Mass

Figure 153. William Van Horne, *Lettre adressée à Edward S. Morse*, 26 octobre 1899, encre sur papier, dimensions inconnues, Peabody Essex Museum (Salem, Massachusetts, États-Unis), E2, box 14, folder 7.



Figure 154. William Cornelius Van Horne, *Catalogue « Akusawa »*, pages 133-134, vers 1900, techniques mixtes sur papier, Musée des beaux-arts de l'Ontario (AGO) (Toronto, Canada), Fonds William Van Horne à la Edward P. Taylor Library and Archives, LA.VHF.S3.8.

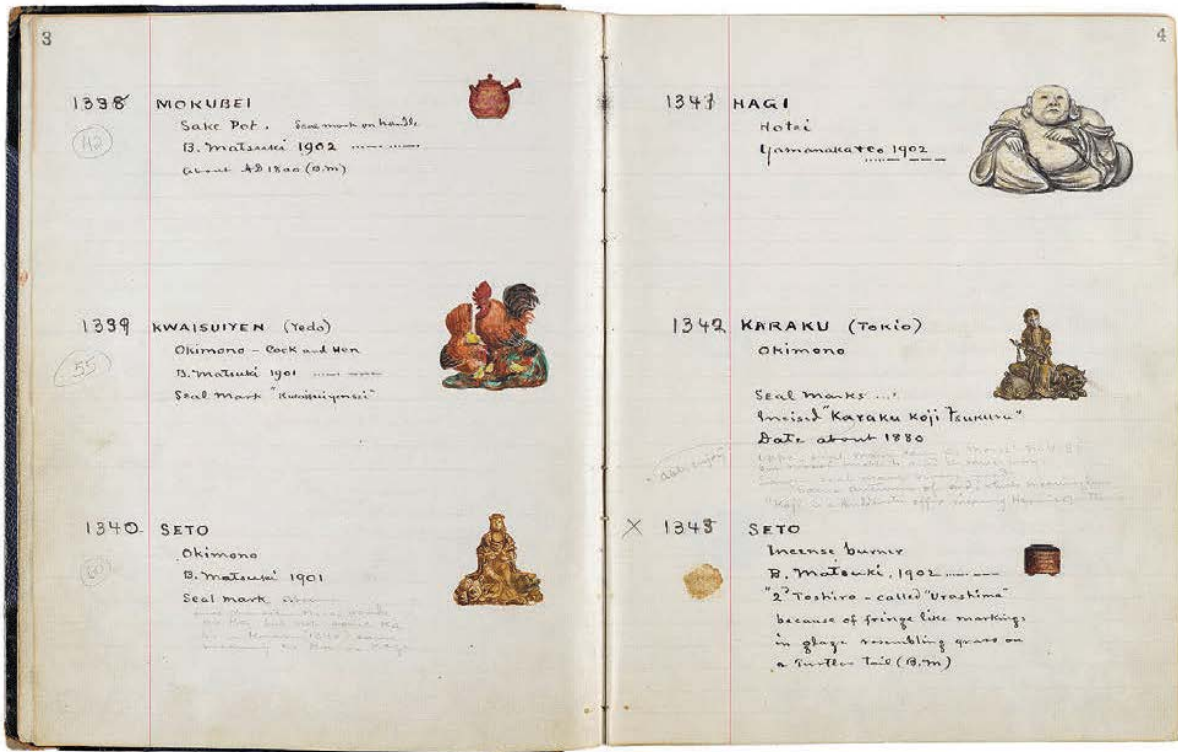


Figure 155. William Cornelius Van Horne, *Catalogue « C. B. », pages 3-4, vers 1900, techniques mixtes sur papier, Musée des beaux-arts de l'Ontario (AGO) (Toronto, Canada), Fonds William Van Horne à la Edward P. Taylor Library and Archives, LA.VHF.S3.12.*

ANNEXE B

REPÈRES CHRONOLOGIQUES

Dates et événements clés de la vie de Donald Alexander Smith

- **6 août 1820** : Donald Alexander Smith naît à Forres, dans le nord de l'Écosse. Il est le quatrième enfant d'Alexander Smith (1786-1841) et de Barbara Stuart (1784-?), et leur deuxième fils.
- **1835** : L'oncle de Smith, John Stuart (1780-1847), ancien directeur de la Compagnie de la Baie d'Hudson (HBC), visite Forres en Écosse. Il partage ses récits sur les vastes territoires canadiens et les opportunités offertes par la HBC, exerçant une influence déterminante sur les ambitions de Donald, qui envisage alors de poursuivre une carrière dans les colonies britanniques.
- **1836** : Smith termine ses études à Forres et entame un apprentissage auprès de Robert Watson, greffier local.
- **16 mai 1838** : À l'âge de 17 ans, Smith embarque à bord du SS *Royal William* à destination du Canada, quittant définitivement l'Écosse, pour entreprendre une carrière au sein de la HBC.
- **20 juin 1838** : Après un arrêt à Québec, le SS *Royal William* accoste à Montréal, marquant la fin d'une traversée transatlantique de plus d'un mois. À cette époque, Montréal est une ville en pleine industrialisation et un centre névralgique du commerce pour la HBC. Pour Smith, ce premier passage dans la métropole représente le début de son intégration dans le réseau de la compagnie, où il recevra une formation pour gérer les opérations dans les postes éloignés des territoires nordiques.
- **Août 1838** : Smith est envoyé comme commis au comptoir de Tadoussac, alors sous la responsabilité de William Connolly (1786-1848). Durant cette période, il se familiarise avec le système de crédit et la gestion des fourrures, tout en assurant des allers-retours à Montréal pour remettre les comptes aux bureaux généraux de la HBC.

- **Mai 1841** : Connolly prend sa retraite, laissant à Smith davantage de responsabilités dans la gestion du comptoir de Tadoussac.
- **1843** : Smith est affecté au poste de traite du Lac Saint-Jean du HBC, aujourd'hui la ville de Chambord dans la région du Saguenay-Lac-Saint-Jean. Cette affectation lui confère des responsabilités accrues dans la gestion des échanges commerciaux, notamment avec les communautés autochtones innue et crie.
- **14 novembre 1844** : Toujours en tant que commis, Smith est affecté au poste de traite de Mingan du HBC, situé sur la côte nord du golfe du Saint-Laurent.
- **20 janvier 1848** : Smith quitte pour le poste de traite de North West River, sur la côte du Labrador. Cette affectation marque une étape clé dans sa carrière au sein de la HBC, car il est chargé de superviser et de revitaliser un poste stratégique dans une région réputée difficilement administrable. Son rôle consiste à renforcer les activités commerciales de la Compagnie, à améliorer les relations avec les communautés innue, naskapie et inuite, et à protéger les intérêts de la HBC face à la concurrence croissante des commerçants indépendants.
- **1852** : En reconnaissance de sa bonne gestion, Smith est nommé traiteur en chef du poste de traite de North West River.
- **9 mars 1853** : Smith épouse officieusement Isabella Sophia Hardisty (1825-1913), fille de Richard Hardisty (1790-1865) et de Margaret Sutherland (1802-1876), née le 4 mai 1825 à Moose Factory, en Ontario. Ce mariage a été l'objet de controverses, notamment parce que Hardisty était métisse crie par sa mère, qu'elle était toujours mariée à James Grant, un cousin et un collègue de Smith à la HBC, et qu'elle avait donné naissance à un enfant l'année précédente.
- **17 janvier 1854** : Naissance de Margaret Charlotte Smith (1854-1926), seule enfant de la famille Smith.
- **Avril 1857** : Smith se rend au poste de traite de Nain, petit village sur la côte du Labrador, pour venir en aide aux Naskapis, gravement touchés par une famine provoquée par des pratiques commerciales irresponsables de concurrents indépendants.
- **Juin 1859** : Smith épouse une seconde fois Hardisty lors d'une cérémonie officielle à North West River, suivant les conseils du gouverneur-en-chef de la HBC George

Simpson (1792-1860), qui considérait que le premier mariage était invalide puisque célébré par Richard Hardisty, dépourvu d'autorité légale pour officier des mariages au Labrador. Pour ce second mariage, Smith lui-même officie la cérémonie, puisqu'il détenait le statut de juge de paix et l'autorisation de célébrer des mariages, accordée par l'évêque anglican de Terre-Neuve.

- **1862** : Smith est promu directeur principal du district du Labrador de la HBC.
- **1868** : Smith est affecté à Montréal au siège de la HBC en tant que directeur principal pour les opérations orientales de la compagnie.
- **10 décembre 1869** : En réponse aux soulèvements de Louis Riel (1844-1885) et des Métis de la Rivière-Rouge consécutifs à l'achat des territoires de la HBC par le gouvernement canadien, Smith est mandaté par le premier ministre John A. Macdonald (1815-1891) en tant que commissaire spécial pour le Dominion du Canada. Il est envoyé à Fort Garry, au Manitoba, afin d'apaiser les tensions et de négocier une résolution pacifique concernant l'acquisition du territoire.
- **1er mars 1870** : Smith quitte Fort Garry pour faire rapport à Macdonald à Ottawa. Pendant son séjour à Fort Garry, il organise deux réunions publiques avec Riel, ses partisans et les habitants de la Rivière-Rouge. Lors de ces rencontres, Smith présente les instructions du gouvernement du Dominion, garantissant notamment les titres de propriété et une représentation politique pour les habitants. Il négocie directement avec Riel et ses partisans pour qu'ils choisissent des délégués chargés de se rendre à Ottawa et de poursuivre les négociations. Ces délégués reviennent avec la reconnaissance de la colonie en tant que province du Manitoba, dotée de deux chambres législatives, de deux langues officielles et de deux confessions religieuses reconnues. Toutefois, la situation s'aggrave lorsque le gouvernement de Riel exécute un otage anglophone, Thomas Scott (1842-1870), ce qui provoque un tollé en Ontario, où des voix s'élèvent pour demander l'exécution de Riel. Face à cette escalade des tensions, Smith recommande l'envoi d'une force militaire au Manitoba pour rétablir et maintenir la paix.
- **Octobre 1870** : Après son succès au Manitoba, Smith est nommé conseiller au gouvernement exécutif des Territoires du Nord-Ouest, qui englobait alors l'ensemble des territoires à l'ouest du Manitoba, à l'exception de la Colombie-Britannique. À peine entré en fonction, il doit faire face à une grave épidémie de variole, qui décime les populations autochtones et métisses, causant des milliers de décès.

- **16 décembre 1870** : Smith est élu député à l'Assemblée législative du Manitoba, représentant le district électoral de Winnipeg et Saint-Jean. Cette élection marque le début de son rôle actif dans la gouvernance provinciale, alors que le Manitoba est encore en phase de structuration politique après son entrée dans la Confédération canadienne.
- **2 mars 1871** : Lors d'une élection partielle, Smith est élu sous la bannière des conservateurs à la Chambre des communes du Canada, représentant la circonscription fédérale de Selkirk, au Manitoba. En cumulant simultanément ses fonctions de député provincial et fédéral, Smith joue un rôle clé dans les relations entre les gouvernements provincial et fédéral.
- **1872** : Smith, s'associant avec les hommes d'affaires James Jerome Hill (1838-1916) et Norman Kittson (1814-1888), fondent la *Red River Transportation Company*, une entreprise de transport fluvial et terrestre qui consolide le contrôle des liaisons commerciales entre le lac Supérieur et la colonie de la rivière Rouge ; cette initiative répond à la nécessité d'accroître l'intégration économique de la nouvelle province du Manitoba.
- **23 mai 1873** : Suite aux recommandations formulées dans le rapport de Smith, Macdonald crée la Police montée du Nord-Ouest (*North-West Mounted Police*). Cette force est chargée de maintenir l'ordre et d'appliquer la loi canadienne dans les vastes territoires du nord-ouest canadien. Elle joue également un rôle crucial dans l'établissement de relations pacifiques avec les communautés autochtones et dans la préparation de ces territoires à la colonisation.
- **5 novembre 1873** : Smith contribue à la chute du gouvernement de Macdonald en votant en faveur d'une motion de blâme liée au scandale du Pacifique. Ce geste découle d'un long différend entre Smith et le premier ministre, qui avait refusé de rembourser les dépenses engagées par Smith lors de sa mission à la Rivière-Rouge. Lors de leur dernière rencontre, Macdonald, affaibli et en état d'ébriété, aggrave leur conflit. La défection de Smith, combinée à une majorité déjà fragile, scelle la chute du gouvernement. Macdonald conservera une rancune tenace envers Smith pendant plusieurs années.
- **22 janvier 1874** : Smith est réélu en tant qu'indépendant dans la circonscription électorale fédérale de Selkirk, au Manitoba.
- **13 mars 1878** : Toujours avec l'appui stratégique de Hill et Kittson, ainsi que la participation des hommes d'affaires George Stephen (1829-1921) et John Stewart

Kennedy (1830-1909), Donald Alexander Smith fonde la *St. Paul, Minneapolis and Manitoba Railroad Company*, société ferroviaire qui visait à revitaliser et à étendre le réseau ferroviaire régional autour de Minneapolis et St. Paul pour capter le trafic marchand et agricole en pleine expansion dans le Nord-Ouest américain.

- **17 septembre 1878** : Smith est réélu député indépendant dans la circonscription électorale fédérale de Selkirk, au Manitoba. Cette victoire est toutefois contestée par voie de pétition électorale.
- **10 septembre 1880** : Smith perd son siège à la chambre des communes d'Ottawa à la suite de l'annulation de son élection par une Cour électorale spéciale, laquelle jugea son scrutin de 1878 irrégulier en raison de pressions indues et de possibles influences exercées sur l'électorat, notamment liées à son statut d'homme d'affaires influent et d'administrateur de la HBC.
- **21 octobre 1880** : Smith est nommé commissaire au sein du premier conseil d'administration provisoire du Canadien Pacifique (CPR). Par sa fortune, son réseau d'influence au sein de la Compagnie de la Baie d'Hudson, ainsi que ses appuis politiques, Smith se place comme l'un des piliers financiers et symboliques de l'entreprise, dont la mission visait à relier la Colombie-Britannique au reste de la Confédération afin d'en consolider l'intégrité territoriale et la cohésion impériale britannique.
- **1882** : Donald Alexander Smith se joint au conseil d'administration de l'Art Association of Montreal (AAM). Il y siège activement et participe à la structuration de ses activités, tant sur le plan financier qu'administratif. Son implication au sein de l'association se poursuivra jusqu'en 1893.
- **1883** : Smith fait un don de 30 000 \$ au Trafalgar Institute, une école pour jeunes filles à Montréal, afin de soutenir l'éducation féminine. La même année, il accorde également 50 000 \$ à la faculté de médecine de l'Université McGill pour renforcer ses ressources pédagogiques et ses infrastructures.
- **1884** : Smith verse un don de 50 000 \$ à l'Université McGill afin de financer la mise en place de classes distinctes destinées aux femmes.
- **7 novembre 1885** : À Craigellachie, en Colombie-Britannique, Smith enfonce le dernier crampon du CPR reliant pour la première fois l'Est et l'Ouest du Canada.

- **1885-1886** : Smith siège de manière assidue au conseil d'administration du CPR, où il joue un rôle crucial dans la stabilisation financière et l'expansion des services. Il obtient de nouveaux crédits à Londres et à Montréal, et encourage le développement d'un réseau maritime sur le Pacifique pour prolonger la ligne vers l'Asie de l'Est et l'Océanie.
- **1886** : Smith est fait chevalier (*Knight Commander of the Order of St Michael and St. George*) en reconnaissance de son rôle déterminant dans l'achèvement du chemin de fer canadien du Pacifique.
- **22 février 1887** : Smith est élu député conservateur-indépendant pour la circonscription de Montréal-Ouest, réintégrant la Chambre des communes après plusieurs années consacrées principalement à ses affaires ferroviaires et commerciales.
- **1887** : Smith annonce un don d'un million de dollars pour la construction du Hôpital Royal Victoria de Montréal. Ce don est destiné à la fois à financer la construction de l'établissement et à garantir ses opérations futures.
- **5 mars 1891** : Smith est réélu à Montréal-Ouest avec la plus forte majorité enregistrée au Canada.
- **24 avril 1896** : Smith est nommé haut-commissaire à Londres par le gouvernement de Charles Tupper (1821-1915). Wilfrid Laurier (1841-1919), élu en juillet 1896, le maintient dans cette fonction, où il demeure jusqu'à son décès.
- **1^{er} février 1900** : Smith offre de financer à ses frais un régiment canadien, le *Lord Strathcona's Horse*, destiné à servir lors de la guerre des Boers, pour un coût estimé à plus d'un million de dollars.
- **21 janvier 1914** : Smith meurt à Londres à l'âge de 93 ans. Sa succession est estimée à près de 29 millions de dollars.

Dates et événements clés de la vie de William Cornelius Van Horne

- **3 février 1843** : Naissance de William Cornelius Van Horne à Franklin, Illinois, États-Unis. Il est l'aîné d'une fratrie de quatre enfants, né de l'union entre Cornelius Covenhoven Van Horne (1794-1854), avocat, et Mary Minier Richards (1809-1884).
- **1851** : La famille déménage à Joliet, une petite ville en plein essor commercial comptant environ 2 000 habitants, située également dans l'Illinois.
- **7 juillet 1854** : Décès de son père, Cornelius Covenhoven Van Horne, des suites d'une épidémie de choléra qui sévit durement dans le Midwest américain. Cette perte plonge la famille dans une grande précarité.
- **1854** : À 11 ans, Van Horne commence à apprendre la télégraphie à la mairie de Joliet. Il espère ainsi devenir télégraphiste et contribuer financièrement à subvenir aux besoins de sa famille.
- **8 octobre 1856** : Lors de la visite d'Abraham Lincoln à Joliet, Van Horne participe à la transmission télégraphique du récit de son accueil et de son discours sur l'abolition de l'esclavage.
- **Printemps 1857** : À l'âge de 14 ans, grâce à l'aide de l'opérateur télégraphique de Joliet, Van Horne obtient un emploi de télégraphiste auprès de l'Illinois Central Railroad Company, l'une des premières grandes lignes ferroviaires des États-Unis, connue pour son rôle crucial dans le développement économique du Midwest. Cette compagnie, fondée en 1851, reliait Chicago au Golfe du Mexique, contribuant à l'expansion des échanges commerciaux et au transport de passagers dans la région.
- **1859** : Inspiré par l'Illinois Natural History Society, Van Horne fonde le *Agassiz Club* à Joliet, qu'il préside. Ce club, dédié à l'étude des fossiles et à la vulgarisation scientifique, explore la région pour collecter des fossiles et crée un musée public. Dissous à son départ de Joliet, sa collection fut plus tard donnée à l'Université de Chicago, enrichissant son département de paléontologie.
- **1861** : Van Horne s'engage dans l'armée fédérale au début de la guerre civile américaine. Son enrôlement est rapidement annulé à la demande de son supérieur, qui insiste sur son importance comme soutien principal de sa mère veuve et

télégraphiste indispensable au bureau de jonction ferroviaire, devenu un nœud stratégique pour les trains militaires.

- **1862** : La Chicago and Alton Railroad (CAR), l'une des principales compagnies ferroviaires du Midwest reliant Chicago à Saint-Louis et Kansas City, propose à Van Horne un poste de télégraphiste et d'agent de billetterie à Joliet, accompagné d'une augmentation salariale substantielle.
- **Automne 1864** : Van Horne est promu chef de régulation des trains à Bloomington, un poste clé à la CAR.
- **26 mars 1867** : Van Horne épouse Lucy Adaline Hurd (1837-1929) lors d'une cérémonie discrète à Joliet. Rencontrée en 1863, Hurd, femme instruite et diplômée de Lombard College, l'une des premières institutions américaines à accorder les mêmes diplômes aux femmes qu'aux hommes, a longtemps hésité à se marier en raison de soucis de santé et d'une profonde réflexion sur les exigences du mariage pour les femmes.
- **1^{er} mai 1868** : Van Horne est nommé surintendant de l'ensemble du réseau télégraphique de la CAR.
- **7 juin 1868** : Naissance de Lucy Adaline Van Horne (1868-1941) à Bloomington, l'aînée de la famille Van Horne.
- **9 février 1869** : Van Horne est nommé, à l'âge de 26 ans, surintendant de la division sud de la CAR. Il déménage avec sa famille à Alton, au Missouri. Ce poste lui confère la responsabilité complète de la gestion de sa division, incluant le transport des passagers et des marchandises ainsi que la nomination des agents de train.
- **1870** : Van Horne est promu au siège social de la CAR et déménage avec sa famille à Chicago. Il prend en charge la coordination des mouvements de passagers et de marchandises sur l'ensemble du réseau ferroviaire de la compagnie.
- **6 octobre 1871** : Naissance de William Cornelius Van Horne (1871-1876) à Chicago, deuxième enfant de la famille Van Horne.
- **9 octobre 1871** : Lors du Grand Incendie de Chicago, qui dévasta une large partie de la ville, Van Horne organise le sauvetage du matériel ferroviaire de la CAR. Il mobilise des ouvriers pour évacuer les entrepôts et veille à la mise en sécurité des biens loin des flammes.

- **15 juillet 1872** : Van Horne accepte un poste de directeur général du St. Louis, Kansas City and Northern Railway (SKNR), une filiale de la CAR et déménage sa famille à Saint-Louis, dans le Missouri.
- **28 juin 1874** : Van Horne démissionne de son poste de directeur général du SKNR. Il évoque une hostilité publique croissante envers la CAR et les tensions internes liées à des conflits d'intérêts sur des lignes secondaires, rendant sa position insoutenable.
- **1er octobre 1874** : Van Horne accepte le poste de directeur général du Southern Minnesota Railroad Company (SMR), alors en pleine expansion. Il détient alors un pouvoir exécutif total, lui permettant d'influencer directement le développement des villes traversées par le chemin de fer, les transformant en centres florissants ou condamnant leur déclin. Il déménage avec sa famille à La Crosse, dans le Minnesota, où se trouve le siège de la compagnie.
- **16 mai 1876** : Décès de William Cornelius Van Horne à l'âge de 5 ans, deuxième enfant de la famille Van Horne.
- **21 mai 1877** : Naissance de Richard Benedict Van Horne, troisième et dernier enfant de la famille Van Horne.
- **Octobre 1878** : À 35 ans, Van Horne s'installe à nouveau avec sa famille à Chicago et réintègre la CAR en tant que président, 15 ans après y avoir commencé comme télégraphiste et agent de billetterie. Il supervise une compagnie bien établie et contribue à l'amélioration de ses services, notamment en introduisant des wagons-restaurants directement gérés par la compagnie et en optimisant la conception des wagons. Ses initiatives visent à renforcer la compétitivité du réseau, notamment pour le trafic de Kansas City.
- **1er janvier 1880** : Van Horne accepte le poste de surintendant général de la Chicago, Milwaukee and St. Paul Railway (CMS). Il déménage avec sa famille à Milwaukee, dans le Missouri.
- **1er novembre 1881** : Van Horne est officiellement nommé directeur général du Canadian Pacific Railway (CPR). L'offre, faite par George Stephen, président du CPR, à la suite de la recommandation de James J. Hill, convainc Van Horne, qui voit dans ce projet un défi unique malgré les risques et les incertitudes liés à la construction de la ligne ferroviaire transcontinentale canadienne.

- **31 décembre 1881** : Van Horne s'installe seul à Winnipeg, jeune capitale du Manitoba qui comptait alors 7 985 habitants, sa famille étant restée à Milwaukee. Depuis un bureau situé dans une succursale locale de la Banque de Montréal, il commence à superviser les premières étapes de la construction du CPR dans l'Ouest canadien.
- **Novembre 1882** : Van Horne s'installe avec sa famille à Montréal, alors capitale économique et culturelle du Canada, où se trouve le siège social du CPR. Il établit son domicile à quelques pas du manoir de Donald Alexander Smith, dans le prestigieux quartier du Mille Carré Doré.
- **Hiver 1883** : Van Horne voyage fréquemment entre Montréal, Toronto, Chicago et Winnipeg pour superviser les opérations du CPR et finaliser les contrats nécessaires pour la saison de construction suivante.
- **Novembre 1883** : Le tracé du CPR atteint le sommet des Rocheuses, six semaines avant l'échéance prévue, marquant un jalon clé dans sa construction. Ce succès est en partie attribué aux mesures mises en place par Van Horne pour optimiser les travaux, notamment l'installation d'usines locales de dynamite et l'utilisation de machines modernes pour poser les rails.
- **Décembre 1883** : Van Horne se rend à Ottawa avec George Stephen pour solliciter une aide financière d'urgence pour le CPR, marquant une période de négociations intensives avec le gouvernement canadien.
- **14 mai 1884** : Van Horne est élu au conseil d'administration du CPR, où il devient vice-président et membre du comité exécutif.
- **7 novembre 1885** : Van Horne et les hauts dirigeants du CPR se réunissent à Craigellachie, en Colombie-Britannique, pour célébrer la pose symbolique du dernier crampon de la voie ferrée. Le tracé du CPR, désormais achevé, relie l'est et l'ouest du Canada, établissant l'un des chemins de fer les plus longs de l'époque.
- **28 juin 1886** : Van Horne assiste, depuis la gare de Montréal, au départ du premier train passager transcontinental reliant Montréal à Vancouver.
- **7 août 1888** : Van Horne est nommé président du CPR, succédant à George Stephen.

- **30 avril 1890** : Van Horne et sa famille emménagent dans un manoir situé au 917, rue Sherbrooke, dans le quartier du Mille Carré Doré à Montréal.
- **9 mai 1891** : Le paquebot *Empress of India*, nouvellement lancé par le CPR, part à 6 heures du matin de Vancouver à destination de Yokohama, au Japon. Ce service transpacifique, développé par Van Horne, permet aux sujets de l'Empire britannique de voyager vers l'Orient sans quitter l'Empire, ce qui lui vaut le surnom de « la ligne rouge expresse ». L'*Empress of India* sera suivi en juin par deux navires-jumeaux, l'*Empress of China* et l'*Empress of Japan*. Ces lignes desservent à la fois les voyageurs, la poste, et le commerce, notamment le transport du thé et de la soie.
- **1892** : Avec l'aide du photographe écossais Alexander Henderson, Van Horne fonde le département de photographie du CPR, visant à promouvoir le tourisme ferroviaire à travers la photographie.
- **6 décembre 1892** : Van Horne commence à cataloguer ses peintures dans un carnet intitulé *Catalogue of My Oil Paintings as of 6 December 1892*.
- **Mai 1893** : En tant que président de la CPR, Van Horne fait face à l'effondrement économique de 1893. Malgré de nombreuses faillites parmi les compagnies ferroviaires nord-américaines, le CPR parvient à maintenir le paiement de ses dividendes et à éviter un endettement excessif en réduisant les salaires de ses employés de 10 à 20 % et en procédant à des licenciements massifs.
- **24 mai 1894** : Van Horne est fait chevalier commandeur de l'Ordre de Saint-Michel et Saint-Georges lors des festivités de la fête de la reine Victoria. Étant toujours citoyen américain, il ne peut officiellement porter le titre de « Sir », conformément à la tradition. Cependant, le public et la presse locale prennent l'habitude de l'appeler « Sir William » de manière informelle.
- **12 juin 1899** : Van Horne démissionne de son poste de président du CPR en raison de problèmes de santé. Il reste néanmoins membre du conseil d'administration de la compagnie jusqu'en 1910.
- **13 décembre 1901** : Van Horne est officiellement nommé président de l'Art Association of Montreal.
- **1910** : Van Horne fait un don de 5 000 \$ pour l'acquisition d'un terrain et la construction d'un bâtiment destiné à l'AAM.

- **Octobre 1910** : Van Horne répond favorablement à la demande de William Patton, directeur artistique du magazine *Harper's Bazaar*, pour financer le voyage de l'auteur Lafcadio Hearn au Japon. Il lui offre un billet de Montréal à Yokohama, toutes dépenses incluses, ainsi qu'une somme de 250 \$ pour couvrir ses frais sur place. En échange, Hearn s'engage à rédiger des chroniques pour *Harper's Bazaar*, relatant son expérience à bord des services du Canadian Pacific Railway et son séjour au Japon.
- **17 février 1913** : Des œuvres issues de la collection de Van Horne, notamment de Toulouse-Lautrec et Cézanne, sont présentées à l'*Armory Show* à New York, la première grande exposition d'art moderne aux États-Unis.
- **11 septembre 1915** : Van Horne meurt à l'âge de 72 ans dans sa résidence de Montréal. Il était atteint de diabète, de néphrite rénale et d'un abcès abdominal.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Articles de périodiques

BAUDELAIRE, Charles, « Salon de 1859 », dans *La Revue française*, janvier 1859, p. 265.

CHICAGO TRIBUNE (The), « Japanese Visitors », Chicago, 3 avril 1876, p. 8.

DAILY WITNESS (The), « Canada at the Exhibition », Montréal, 3 juin 1876, p. 4

DAILY WITNESS (The), « Montreal Preparations », Montréal, 14 septembre 1901, p. 13.

DOUGLAS, James, « The Centennial Exhibition », *Canadian Monthly*, Montréal, vol 9, no. 6, juin 1876, pp. 543-544.

FRANC-PARLEUR (Le), « Le Canada à l'Exposition de Philadelphie », Montréal, vol. 6, no. 50, 9 juin 1876, p. 2

GAZETTE (The), « A Palace of Art – A Visit to Sir Donald Smith's Art Gallery and Museum », 14 septembre 1888, Montréal, p. 5.

HARPER'S WEEKLY (The), « The Centennial », New York, 12 août 1876, pp. 654-655.

HARPER'S WEEKLY (The), « The Centennial », New York, 26 août 1876, pp. 692-693.

KOECHLIN, Raymond, « T. Hayashi », *Bulletin de la Société franco-japonaise de Paris*, 1 décembre 1906, pp. 7-16.

MARX, Roger, « Sur le rôle et l'influence des arts de l'Extrême-Orient et du Japon », dans *Le Japon artistique*, vol. 6, no. 36, avril 1891, pp. 141-148.

MONTREAL DAILY WITNESS (The), « Miss MacNaughtan, Authoress, Shows Their Force and Their Weakness. », Montréal, 4 janvier 1913, p. 1.

MONTREAL HERALD (The), « The Growth of Imperialism – Lord Strathcona's Address as Rector of Aberdeen University Deals With the Position of the Colonies », 5 janvier 1900, Montréal, p. 15.

MONTREAL WEEKLY WITNESS (The), « Lord Strathcona - Received a Magnificent Ovation Upon His Arrival - His Views on Imperialism, Preferential Tariff, and Pacific Cable », 9 octobre 1900, Montréal, p. 17.

NORTON, Thomas E., « Oriental Treasures from the Strathcona Collection », *Canadian Homes and Gardens*, juin 1928, pp. 96-104.

PRESSE (La), « La résidence de Lord Strathcona », Montréal, 18 septembre 1901, p. 1.

Monographies et sources imprimés

ALCOCK, Sir John Rutherford, *Art and art industries in Japan*, Londres, Virtue and Co., 1878, p. 202 pages.

ALCOCK, Sir John Rutherford, *The Capital of the Tycoon: a Narrative of a Three Years' Residence in Japan - Volume 1*, New York, The Bradley Company Publishers, 1863, 407 pages.

ASHLEY-COOPER, Anthony, *Characteristics of men, manners, opinions, times : in three volumes*, Londres, John Darby, 1732, 364 pages.

BROWN MACNAUGHTAN, Sarah, *My Canadian Memories*, Londres, Chapman and Hall Limited, 1920, 247 pages.

BRUCE, Edward Caledon, *The Century: its fruits and its festival*, Philadelphie, J. B. Lippincott & Co., 1877, 252 pages.

COOPER, John Gilbert, *Letter Concerning Taste*, Londres, R. et J. Dodsley, 1755, 160 pages.

SAINT-YVES, Charles Léoffroy de, *Observations sur les arts, et sur quelques morceaux de Peinture & de Sculpture, exposés au Louvre en 1748. Où il est parlé de l'utilité des embellissemens dans les Villes*, Leyde, 1748, 211 pages.

DRESSER, Christopher, *Japan: Its Architecture, Art, and Art Manufactures*, Londres, Longmans, Green, and Company, 1882, 467 pages.

FERRIS, George Titus, *Gems of the Centennial Exhibition*, New York, D. Appleton and Company, 1877, 164 page.

GONCOURT, Edmond de et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt - Mémoires de la vie littéraire : troisième volume 1866-1870*, Paris, G. Charpentier & Cie., 1888, 369 pages.

GONCOURT, Edmond de, *Journal des Goncourt - Mémoires de la vie littéraire : tome sixième 1878-1884*, Paris, G. Charpentier & E. Fasquelle, 1892, 356 pages.

GUIMET, Émile, *Promenades japonaises : Tokio-Nikko*, Paris, G. Charpentier, 1880, 288 pages.

LEIGHTON, John, *On Japanese Art: A Discourse Delivered at the Royal Institution of Great Britain*, Londres, Éditeur anonyme, 1865, 16 pages.

JAPANESE COMMISSION (The), *Official Catalogue of the Japanese Section, and Descriptive Notes on Industry and Agriculture of Japan*, Philadelphie, W. P. Kildare, 1876, 130 pages.

JAPANESE FOREIGN OFFICE (The), *Treaties and Conventions Between the Empire of Japan and Other Powers Together with Universal Conventions, Regulations and Communications Since March 1854*, Tokyo, Kokubunsha Printing Office, 1884, 1198 pages.

McCABE, James Dabney, *The Illustrated History of the Centennial Exhibition*, Philadelphie, The National Publishing Company, 1876, 874 pages.

MOLINARI, Gustave de, *Lettres sur les États-Unis et le Canada, adressées au Journal des débats, à l'occasion de l'Exposition universelle de Philadelphie*, Paris, Hachette et Cie, 1876, 365 pages.

MORSE, Edward Sylvester, *Japan Day by Day - volume II*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1917, 453 pages.

SICHEL, Philippe, *Notes d'un bibeloteur au Japon*, Paris, Edouard Dentu, 1883, 86 pages.

SMITH, Donald Alexander, *The All-Red Route; a Paper Read Before the Royal Colonial Institute April 7 1908*, Londres, Royal Colonial Institute, 1908, 16 pages.

VAUGHAN, Walter, *The life and work of Sir William Van Horne*, New York, Century Co., 1920, 388 pages.

Westward to the Far East : A Guide to the Principal Cities in China and Japan, Montréal, Canadian Pacific Railway Company, 1892, 51 pages.

Sources secondaires

Articles académiques

ALAYRAC-FIELDING, Vanessa « “Frailty, thy name is China”: women, chinoiserie and the threat of low culture in eighteenth century England » dans *Women's History Review*, no. 4, vol. 18, 2009, pp. 659-668.

ALLEN, Richard B., « Satisfying the “Want for Labouring People”: European Slave Trading in the Indian Ocean, 1500-1850 » dans *Journal of World History*, No. 1, Vol. 21, mars 2010, pp. 45-73.

BINCSIK, Monika, Shinya Maezaki et Kenji Hattori, « Digital archive project to catalogue exported Japanese decorative arts », dans *International Journal of Humanities and Arts Computing*, no. 1-2, vol. 6, mars 2012, pp. 42-56.

CHAUNU, Pierre, « Manille et Macao, face à la conjoncture des XVI^e et XVII^e siècles », *Annales*, vol. 17, no. 3, 1962, pp. 555-580.

CHEN, Constance J. S., « Merchants of Asianness: Japanese Art Dealers in the United States in the Early Twentieth Century », *Journal of American Studies*, vol. 44, no. 1, 2010, p. 45.

CHIBA, Yoko, « "Japonisme": East-West Renaissance in the Late 19th Century », *Mosaic*, vol.31, no. 2, juin 1998, pp. 1-20.

EARLE, Joe, « The Taxonomic Obsession: British Collectors and Japanese Objects, 1852-1986 », *The Burlington Magazine*, vol. 128, no. 1005, décembre 1986, pp. 864-873.

GUTHMANN, Thierry, « L'influence de la pensée Nihonjin-ron sur l'identité japonaise contemporaine : des prophéties qui se seraient réalisées d'elles-mêmes ? », *Ebisu – Études Japonaises*, no. 43, 2010, pp. 5-28.

HONES, Sheila et Yasuo Endo, « History, distance and text: narratives of the 1853–1854 Perry expedition to Japan », dans *Journal of Historical Geography*, no. 3, vol. 32, juillet 2006, pp. 563-578.

KARATANI, Kōjin, « Uses of Aesthetics : After Orientalism », *Boundary 2*, vol. 25, no. 2, été 1998, pp. 146-160.

KLEUTGHEN, Kristina, « Imports and Imitations : The taste for Japanese Lacquer in Eighteenth-Century China and France » dans *Journal for Early Modern Cultural Studies*, no. 2, vol. 17, printemps 2017, pp. 175-206.

KOBER, Marc, « Pourquoi l'orientalisme d'Edward W. Saïd n'est-il pas un japonisme ? », *Sociétés & Représentations*, no. 37, printemps 2014, pp. 91-105.

MARX, Jacques, « De la Chine à la chinoiserie. Échanges culturels entre la Chine, l'Europe et les Pays-Bas méridionaux (XVII^e-XVIII^e siècles) » dans *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, no. 3-4, vol. 85, 2007, pp. 735-779.

MINEAR, Richard H., « Orientalism and the Study of Japan », *The Journal of Asian Studies*, vol. 39, no. 3, mai 1980, pp. 507-517.

MURPHY, Maureen, Zahia Rahmani, Todd Shepard, Elvan Zabunyan et Rémi Labrusse, « Arts, violences, identités : l'apport des études postcoloniales », *Perspective*, no. 1, 30 juin 2012, pp. 56-69.

NISHIHARA, Daisuke, « Saïd, l'orientalisme et le Japon », *Tumultes*, vol. 2, no. 35, 2010, pp. 185-198.

PHAM, P. L., « On the Edge of the Orient : English Representations of Japan, circa 1895-1910 », *Japanese Studies*, vol. 19, no. 2, 1999, pp. 163-181.

INAGA, Shigemi « The Making of Hokusai's Reputation in the Context of Japonisme » dans *Japan Review*, no. 15, 2003, pp. 77-100.

SICOTTE, Hélène, « Le rôle de la vente publique dans l'essor du commerce d'art à Montréal au XIX^e siècle : Le cas de W. Scott & Sons ou comment le marchand d'art supplanta l'encanteur », *Annales d'histoire de l'art Canadien*, vol. 23, no. 1/2, 2002, p. 6-33.

TAKESUE, Akiko, « Private Collection as Collective Operation: Art Dealers' Impacts on the Formation of the Van Horne Japanese Ceramic Collection », *Journal for Art Market Studies*, vol. 3, 2018, pp. 1-14.

VIGO, Laura, « Imagining the Orient: Early Collecting at the Montreal Museum of Fine Arts » dans *Kunsttexte*, no. 4, 2020, pp. 1-11.

Articles en ligne

BASCH, Sophie, « Philippe Burty contre Castagnary. Philologie du japonisme, « ce caprice de dilettante blasé » », Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2021, [en ligne] : <https://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/basch13032021.pdf>

LAROUSSE, « Japonisme », dans le Dictionnaire Larousse, [en ligne] : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/japonisme/44722>

Catalogues d'exposition

BROOKE, Janet M., *Discerning tastes : Montreal collectors, 1880-1920* (catalogue d'exposition), Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1989, 254 pages.

FUKAI, Akiko et Catherine Join-Diéterde (dir.), *Japonisme et Mode* (catalogue d'exposition), Paris, Palais Galliera, 1996, 208 pages.

GREEN, Nancy E. et Christopher Reed (dir.), *JapanAmerica: point of contact, 1876-1970* (catalogue d'exposition), Ithaca, Cornell University's Herbert F. Johnson Museum of Art, 2016, 296 pages.

LERNER, Martin, *Blue and White Early Japanese Export Ware* (catalogue d'exposition), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1978, 74 pages.

Monographies

BARMAN, Jean, *The West Beyond the West: A History of British Columbia*, Toronto, University of Toronto Press, 2007, 449 pages.

- BASCH, Sophie, *Le Japonisme, un art français*, Dijon, Les presses du réel, 2024, 555 pages.
- BELL, Duncan, *The Idea of Greater Britain: Empire and the Future of World Order, 1860-1900*, Princeton, Princeton University Press, 2011, 336 pages.
- BENFEY, Christopher, *The Great Wave: Gilded Age Misfits, Japanese Eccentrics, and the Opening of Old Japan*, New York, Random House, 2004, 332 pages.
- BERTON, Pierre, *The National Dream: the Great Railway, 1871-1881*, Toronto, Anchor Canada, 2001, 464 pages.
- BOIME, Albert, *Art in an Age of Civil Struggle, 1848–1871*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, 884 pages.
- BORUP, Jørn, *Japanese Rinzai Zen Buddhism - Myōshinji, a living religion*, Leiden, Brill Editions, 2008, 314 pages.
- BOWN, Stephen R., *Dominion: the Railway and the Rise of Canada*, Toronto, Doubleday Canada, 2023, 400 pages.
- BRAHIMI, Denise, *Un aller retour pour Cipango*, Paris, Éditions Noël Blandin, 1992, p. 37.
- CANNADINE, David, *Ornamentalism: How the British Saw Their Empire*, Oxford, Oxford University Press, 2001, 264 pages.
- CATZ, Rebecca D., *The Travels of Mendes Pinto*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, 752 pages.
- CLARKE, John James, *Oriental Enlightenment: The Encounter Between Asian and Western Thought*, Londres, Routledge, 1997, 288 pages.
- COHEN, Warren I., *East Asian Art and American Culture – A Study in International Relations*, New York, Columbia University Press, 1992, 264 pages.
- DUFOURMONT, Eddy, *Histoire politique du Japon (1853-2011)*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, 459 pages.
- EMMER, Pieter C. et Jos J. L. Gommans, *The Dutch Overseas Empire, 1600–1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, 400 pages.
- FEIFER, George, *Breaking Open Japan: Commodore Perry, Lord Abe, and American Imperialism in 1853*, HarperCollins, New York, 2013, 416 pages.
- FELTENS, Frank, *Japan in the Age of Modernization: The Arts of Ōtagaki Rengetsu and Tomioka Tessai*, Washington, D.C., Smithsonian Scholarly Press, 2023, 244 pages.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, 404 pages.

GIPOULOUX, François, *La Méditerranée asiatique*, Paris, CNRS Éditions, 2009, 600 pages.

GELBER, Harry G., *Opium, Soldiers and Evangelicals: England's 1840-42 War with China and Its Aftermath*, Londres, Palgrave Macmillan UK, 2004, 252 pages.

GERE, Charlotte, *Artistic Circles – Design and Decoration in the Aesthetic Movement*, Londres, V & A Publishing, 2010, 240 pages.

HANG, Xing, *Conflict and Commerce in Maritime East Asia: The Zheng Family and the Shaping of the Modern World, c.1620-1720*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, 332 pages.

HEPP, John H., *Mystery and Marvel: Philadelphia's 1876 Centennial Exposition*, Havertown, Brookline Books, 2024, 160 pages.

HIROSHI, Watanabe, *A History of Japanese Political Thought, 1600-1901*, Tokyo, International House of Japan Editions, 2012, p. 543.

IMPEY, Oliver, *Chinoiserie – The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*, New York, Charles Scribner's Sons, 1977, 208 pages.

IRVINE, Gregory, *Japonisme and the Rise of the Modern Art Movement: The Arts Of The Meiji Period*, Londres, Thames and Hudson, 2013, 240 pages.

KEEGAN, John, *La guerre de Sécession*, Paris, Éditions Perrin, 2020, 570 pages.

KNOWLES, Valerie, *From Telegrapher to Titan: The Life of William C. Van Horne*, Toronto, Dundurn Press, 2004, 501 pages.

KROLLER, Eva-Marie, *Canadian Travellers in Europe, 1851-1900*, Vancouver, University of British Columbia Press, 2011, 210 pages.

LAMBOURNE, Lionel, *The Aesthetic Movement*, Londres, Phaidon Press Limited, 2011, 240 pages.

LANE, Barry, *Canadien Pacifique : L'empire du voyage*, Québec, Éditions Sylvain Harvey, 2015, 103 pages.

LINTEAU, Paul-André, *Brève histoire de Montréal*, Montréal, Éditions du Boréal, 2007, 192 pages.

LINTEAU, Paul-André, *Une histoire de Montréal*, Montréal, Éditions du Boréal, 2022, 384 pages.

JANSEN, Marius B., *The Making of Modern Japan*, Boston, Harvard University Press, 2000, 931 pages.

JARRY, Madeleine, *Chinoiserie – Chinese Influence on European Decorative Art, 17th and 18th Centuries*, New York, The Vendome Press, 1981, 256 pages.

MACKAY, Donald, *The Asian Dream: The Pacific Rim and Canada's National Railway*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1986, 223 pages.

MACKAY, Donald, *The Square Mile - Merchant Princes of Montreal*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1987, 223 pages.

MACKERRAS, Colin, *Western Images of China*, Oxford, Oxford University Press, 1999, 208 pages.

MCDONALD, Donna, *Lord Strathcona – A Biography of Donald Alexander Smith*, Toronto, Dundurn Press, 2002, 617 pages.

McOMIE, William, *The Opening of Japan, 1853–1855: A Comparative Study of the American, British, Dutch and Russian Naval Expedition to Compel the Tokugawa Shogunate to Conclude Treaties and Open Ports to Their Ships in the Years 1853-55*, Leyde, Brill Editions, 2021, p. 505.

MOUNTFORD, Benjamin et Stephen Tuffnell, *A Global History of Gold Rushes*, Berkeley, University of California Press, 2018, 336 pages.

O'BRIEN, Kevin, *Oscar Wilde in Canada: an Apostle for the Arts*, Toronto, Personal Library Publishers, 1982, 207 pages.

PARTNER, Simon, *The Merchant's Tale: Yokohama and the Transformation of Japan*, New York, Columbia University Press, 2018, 320 pages.

PEARSE, Harold, *From Drawing to Visual Culture: A History of Art Education in Canada*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2006, 304 pages.

PICON, Gaëtan, *Admirable tremblement du temps*, Genève, Albert Skira, 1970, 154 pages.

PLETCHER, David M., *The Diplomacy of Trade and Investment: American Economic Expansion in the Hemisphere, 1865-1900*, Columbia, University of Missouri Press, 1998, 472 pages.

RÉMILLARD, François, *Demeures bourgeoises de Montréal, le Mille carré doré, 1850-1930*, Montréal, Éditions du Méridien, 1987, 244 pages.

RYŪ, Kenki, *Demon Capital Shanghai: the "modern" experience of Japanese Intellectuals*, Portland, Merwin Asia, 2012, 200 pages.

SAÏD, Edward W., *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979, 432 pages.

SAMUELS, Richard J., *"Rich Nation, Strong Army": National Security and the Technological Transformation of Japan*, Ithaca, Cornell University Press, 2018, 480 pages.

SATŌ, Dōshin, *Modern Japanese Art and the Meiji State - The Politics of Beauty*, Los Angeles, Getty Publications, 2011, 368 pages.

SIGUR, Hannah, *The Influence of Japanese Art on Design*, Layton, Gibbs Smith, 2008, 222 pages.

SLOBODA, Stacy, *Chinoiserie – Commerce and Critical Ornament in Eighteenth-Century Britain*, Manchester, Manchester University Press, 2014, 238 pages.

SUZUKI, Hiroyuki, *Antiquarians of Nineteenth-Century Japan: The Archaeology of Things in the Late Tokugawa and Early Meiji Periods*, Los Angeles, Getty Publications, 2022, 256 pages.

VASSEUR, Édouard, *L'Exposition universelle de 1867 : l'apogée du second Empire*, Paris, Éditions Perrin, 2023, 336 pages.

WEST, Elliot, *Continental Reckoning – The American West in the Age of Expansion*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2023, 728 pages.

WILEY, Peter Booth, *Yankees in the land of the gods : Commodore Perry and the opening of Japan*, New York, Penguin Books, 1991, 579 pages.

YON, Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France du XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2010, 400 pages.

Chapitre d'ouvrages imprimés

BROOKE, Janet M., « Van Horne et ses amis : collectionner l'art européen dans le Mille carré de Montréal », dans Ron Graham (dir.), *Obsession - La collection de céramiques japonaises de sir William Van Horne*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2018, pp. 34-53.

BURTON, Antoinette, « Imperial Frictions: Thinking through impediments in empire history », dans Robert Aldrich et Kirsten McKenzie, *The Routledge History of Western Empires*, Londres, Routledge, 2014, pp. 497-501.

FLETCHER, Pamela et Anne Helmreich, « Reframing the “International Art Market” » dans Jan Dick Baetens et Dries Lyna, *Art Crossing Borders: The Internationalisation of the Art Market in the Age of Nation States, 1750-1914*, Leiden, Brill, 2019, pp. 327-341.

FLOYD, Phylis, « Japonisme », dans le *Grove Dictionary of Art – Volume 17*, New York, Grove Press, 1996, pp. 439-440.

HAMON, Max, « “Dear Richard... Send Us a Few Buffalo Tongues: Donald Smith's Fur Trade Contacts and Personal Credit Networks » », dans Dimitry Anastakis, Elizabeth Kirkland, and Don Nerbas, *Montreal's Square Mile - The Making and Transformation of a Colonial Metropole*, Toronto, Toronto University Press, 2024, p. 111-141.

KRAMER, Elizabeth, « Re-evaluating the Japan mania in Victorian Britain: the agency of Japanese and Anglo-Japanese wares », dans *Networks of Design: Proceedings of the 2008 Annual International Conference of the Design History Society*, Boca Raton, Universal Publishers, 2009, pp. 169-174.

MACLEOD, Roderick, « The High Ground: Mansions, Mythology, and the Mountain », dans Dimitry Anastakis, Elizabeth Kirkland, and Don Nerbas, *Montreal's Square Mile - The Making and Transformation of a Colonial Metropole*, Toronto, Toronto University Press, 2024, pp. 21-51.

MELOT, Michel, « Questions au japonisme », dans *Japonisme in Art – An International Symposium*, Tokyo, Committee for the Year 2001 Editions, 1980, pp. 239-260.

SHEU, Ling Ling, « Confrontation de séquences des manuscrits d'Arlequin barbet, pagode et médecin, « pièce chinoise » jouée à la foire Saint-Germain », dans Brigitte d'Hainaut-Zven et Jacques Marx, *Formes et figures du goût chinois dans les anciens Pays-Bas*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 2009, 248 pages.

STEEL, France, « Line Across the Sea: Trans-Pacific Passenger Shipping in the Age of Steam », dans Robert Aldrich et Kirsten McKenzie, *The Routledge History of Western Empires*, Londres, Routledge, 2014, pp. 315-329.

SUZUKI, Hiroyuki, « Ninagawa Noritane and Antiquarians in the Early Meiji Period », dans Alain Schnapp (dir.), *World Antiquarianism - Comparative Perspectives*, Los Angeles, Getty Publications, 2013, pp. 404-422.

SWEENEY, Robert C. H., « Gender and Social Relations in the City above the Hill », dans Dimitry Anastakis, Elizabeth Kirkland, and Don Nerbas, *Montreal's Square Mile - The Making and Transformation of a Colonial Metropole*, Toronto, Toronto University Press, 2024, pp. 219-247.

TAKESUE, Akiko, « La « vie sociale » de la collection de céramiques japonaises de Van Horne », dans Ron Graham (dir.), *Obsession - La collection de céramiques japonaises de sir William Van Horne*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2018, pp. 80-103.

VIGO, Laura, « Le Japon contenu : la naissance des collections asiatiques au Musée des beaux-arts de Montréal », dans Ron Graham (dir.), *Obsession - La collection de céramiques japonaises de sir William Van Horne*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2018, pp. 56-77.

YAMAMOTO MAEZAKI, Masako, « Innovative Trading Strategies for Japanese Art – Ikeda Seisuke, Yamanaka & Co. and their Overseas Branches (1870's–1930's) » dans Savoy, Bénédicte, Charlotte Guichard et Christine Howald, *Acquiring Cultures: Histories of World Art on Western Markets*, Berlin, De Gruyter, 2018, pp. 223-238.

Thèses de doctorat et mémoires de maîtrise

BURCIN, Terry, « Commodore Perry's 1853 Japanese Expedition: How Whaling Influenced the Event that Revolutionized Japan », mémoire de maîtrise, Blacksburg, Virginia Polytechnic Institute and State University, 2005, 85 pages.

KULY, Lisa, « Religion, Commerce, and Commodity in Japan's Maternity Industry », Thèse de doctorat, Ithaca, Cornell University, 2009, 325 pages.

MORGAN, Norma, « F. Cleveland Morgan and the Decorative Arts Collection in the Montreal Museum of Fine Arts », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, 1985, 204 pages.

MORTON, Jamie, « Industry, ideology, and social formation in British Columbia, 1849-1885 », Thèse de doctorat, Victoria, Université de Victoria, 2005, 620 pages.

NAKATSU, Masaya, « Les missions militaires françaises au Japon entre 1867 et 1889 », Thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Paris Cité, 2018, 466 pages.

NISHII, Akane, « La diffusion et l'exportation des objets de l'artisanat d'art japonais de la fin de l'époque d'Edo à l'ère Meiji (1853-1890) », Thèse de doctorat, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2024, 567 pages.

OLIVER, Claire, « “From One British Island to Another”: Imperial Federation, Colonial Nationalism, and the Pacific Cable Telegraph, 1879-1902 », Mémoire de maîtrise, Vancouver, University of British Columbia, 2018, 55 pages.

PIERCE, Alexandria, « Imperialist Intent - Colonial Response: The Art Collection and Cultural Milieu of Lord Strathcona in Nineteenth-Century Montreal », Thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2002, 318 pages.

ROBERTS, Ellen E., « Japanism and the American Aesthetic Interior, 1867-1892: Case Studies by James McNeill Whistler, Louis Comfort Tiffany, Stanford White, and Frank Lloyd Wright », Thèse de doctorat, Boston, Boston University, 2010, 372 pages.

TAKESUE, Akiko, « From Japan to Canadian Museum Storage: Continuous History of Objects from the Japanese Ceramic Collection of William C. Van Horne (1843–1915) », Thèse de doctorat, Toronto, York University, 2016, 295 pages.

TRUCHON, Caroline, « Entre passion et raison : une histoire du collectionnement privé à Montréal (1850-1910) », Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2014, 343 pages.