

L'image de la Grèce et du Japon dans les premières Expositions Universelles (1851-1910) : changement ou continuité ?

Maria Eugenia de la Nuez Pérez*

Introduction

Conçues avec le double objectif de servir aux échanges commerciaux et de permettre aux nations de connaître les dernières nouveautés techniques et scientifiques, les Expositions Universelles sont aussi des espaces propices à l'étalage des idées nationales et à l'émission de jugements portés sur les participants; jugements qui reproduisent trop souvent les idées préconçues des organisateurs et qui ne tiennent pas toujours compte du contexte réel dans lequel évoluent ces mêmes participants.

Présents pour répondre aux invitations qui leur sont adressées, la Grèce et le Japon sont des bons exemples pour illustrer les jeux de miroirs entre la réalité et la récréation qui se produisent lors des Expositions. Il s'agit en effet, de deux territoires qui dans la seconde moitié du XIXe siècle sont en train de se constituer en Etat-nation sous le regard ambigu des puissances occidentales. Celles-ci, malgré la distance existante entre les deux nations vont les considérer d'un même regard à la fois bienveillant et critique dépendant du degré de proximité des idées préconçues qu'elles s'étaient fait auparavant ; des idées qui malgré une certaine évolution semblent ancrées à jamais dans tous les esprits et qui justifient la question à laquelle nous essayerons de répondre dans notre communication.

1. La participation grecque et japonaise.

Jeunes Etats-nations dont les processus de création étatique sont parallèles et confrontés aux mêmes problèmes, la Grèce et le Japon ont aussi en commun leur présence dans les expositions internationales. En effet, tous les deux y participeront (sauf exceptions) depuis le début ; tous les deux s'efforceront de montrer leur évolution en vue d'être reconnues comme nations « civilisées » à part entière ; tous les deux établiront très tôt l'allure générale de leurs lieux d'exposition.

En regardant les produits exposés, nous trouvons constitué le « cœur » des expositions grecque et japonaise déjà à leur première participation. Riche en matières premières et avec une population fondamentalement paysanne, la Grèce présente en position centrale les produits du sol (minéraux, végétaux) et les industries qui sont en rapport avec ces produits. Le Japon dont la première « exposition » (avant s'être ouvert à l'étranger) est organisée dans l'installation des comptoirs de la Compagnie Hollandaise des Indes Orientales¹, fait de ses produits « artistiques » (laques, porcelaines, estampes...) sa carte de visite. En partant de ces produits, les expositions grecque et japonaise deviennent de plus en plus importantes au fur et à mesure que le temps avance et que l'évolution intérieure porte ses fruits. Ainsi, si en 1851 les produits grecs se réduisaient à quelques exemples de matières premières (des marbres, des céréales, du vin, de l'huile, des éponges) et à un costume masculin (celui qui était considéré comme le costume national)², en 1855 nous trouvons déjà des exemples de xylographies qui sont complétés en 1867 par des reliures et de la typographie, des photographies et même des instruments de musique³. Neuf ans plus tard, en 1878, la Grèce était présente outre dans les sections déjà citées dans les groupes consacrés à l'éducation et l'enseignement, au mobilier et

* Dr. Langue et Littérature Néohelléniques, enseignant contractuel, Université Bordeaux-Montaigne (UFR Langues et Civilisations).

¹ *Visite à l'Exposition de 1855*, 1855, 109.

² Babbage, 1851, 1400-1406.

³ Pour l'exposition de 1855 : "Κατάλογος των εις την Παγκόσμιον έθελσιν του 1855 εκτεθησομένων Ελληνικων προϊόντων", 1-2. Pour l'exposition de 1867: Bilbaut, 1867, 38 et ss ; Aymar-Bression, 1868, 241.

aux accessoires, à l'outillage et aux procédés des industries mécaniques⁴. Les Expositions de 1889 et 1900 quant à elles, continuent le chemin ouvert par les précédentes. Pour ce qui est de la section des Beaux-Arts même si l'accueil est parfois froid, elle devient de plus en plus intéressante mettant en évidence une production artistique certes différente de celle de l'art antique mais de la même qualité.

Comme dans le cas grec, les Japonais montrent les avancées de la « civilisation » sur leur sol (industries modernes, nouveau système d'éducation, banques, arrivée du télégraphe, du téléphone, de l'électricité...). Il s'agit d'une évolution que les visiteurs peuvent suivre à travers les produits exposés. Ainsi, en 1867 à côté des soies, des laques, des céramiques, des sculptures (de divinités), les Japonais présentent des armes, des instruments de musique, des fournitures, des spécimens d'histoire naturelle⁵. Six ans plus tard, à Vienne (1873), ils présentent des objets dans presque tous les groupes (matières premières, minéraux, chimie, industries : alimentaire, textile, métallurgique, bois, verre, pierre, papier, Beaux Arts, mécanique, armes, horticulture...)⁶. Une présence que s'étoffe lors de l'Exposition de Philadelphie de 1876 avec des produits plus nombreux et plus proches des canons occidentaux⁷. En 1893 lors de l'Exposition à Chicago⁸, les Japonais sont présents même dans la section d'électricité et 1900 (lorsque le Japon est déjà reconnu comme nation « occidentale ») l'exposition japonaise est divisée en deux parties: la première consacrée aux produits modernes et la deuxième consacrée au Japon « traditionnel » représenté par son art⁹.

Si les produits montrent les changements opérés dans les deux territoires dans le domaine économique, les pavillons montrent quant à eux, l'évolution des idées identitaires. Ainsi, la façade grecque de la rue des Nations en 1867 était de style néoclassique. En 1889, l'Antiquité était encore présente dans le pavillon grec notamment par la présence d'une reproduction de la sculpture d'Athéna réalisée par Droussis pour l'Académie d'Athènes. Cependant à pétition de la commission grecque, on y avait ajouté des tableaux et des allusions aux villes modernes et à la situation du pays au moment de l'exposition¹⁰. Le changement le plus évident se produit en 1900 lorsque le pavillon grec est bâti sur le modèle d'une église byzantine (en employant néanmoins des techniques modernes)¹¹. Il s'agit là d'une rupture fondamentale dans un moment où la Grèce met en avant son héritage médiéval.

Pour ce qui est des lieux d'exposition japonaise, ceux-ci sont fixés dès la première participation officielle en 1867 (un an avant de la restauration Meiji qui marque le début de la constitution de l'Etat-nation au Japon). Il s'agit d'un pavillon et/ou façade principal, des bâtiments secondaires (bazar, salon de thé) et d'un jardin, le tout bâti par des ouvriers avec des matériaux apportés du Japon. Si le jardin, servant d'exposition pour l'horticulture est toujours l'un des plus visités et montre déjà un signe identitaire, c'est dans les pavillons que nous trouvons un moyen plus intéressant pour retracer l'évolution de l'identité nationale parce qu'ils reproduisent des bâtiments célèbres appartenant à des périodes clé de l'histoire (dont la périodisation suivant les codes occidentaux est en train de se définir). Il s'agit soit de temples, soit de modèles de maisons privées mais dont la signification est hautement symbolique. Ainsi la période Nara est présente en 1900 (kondo du Hōryūji), la période Heian est représentée deux fois (en 1876 : maison shinden et 1893 : Byōdo.in), l'époque Muromachi en

⁴ Mansolas, 1878 : deuxième partie.

⁵ Aymar-Bression, 1868, 406-7.

⁶ *Catalog der Kaiserlich japanischen Ausstellung*, 1873.

⁷ *Official Catalogue of the Japanese section and description on the industry and agriculture of Japan*, 1876.

⁸ Davis et Mrs. Palmer, 1893, 324.

⁹ *Volume annexe du Catalogue général officiel de l'Exposition Universelle interantionale de Paris 1900*, 1900, 78. L'exposition d'art est considérée comme celle du « vieux Japon » : *Paris Exposition 1900*, 1900, 358.

¹⁰ *Les merveilles de l'Exposition de 1889*, 1889, 863-4.

¹¹ *Guide Armand Silvestre de Paris et de ses environs et de l'Exposition de 1900*, 1900, 178 ; VV. AA. *L'architecture de l'Exposition universelle de 1900*, 1900.

1904 (Kinkakuji), l'époque Tokugawa en 1889 (maison bourgeoise) et la période Meiji en 1878 (maison bourgeoise).

A côté des pavillons, l'existence d'événements parallèles financés par des particuliers ou placés sous les auspices des organisateurs contribue à améliorer la connaissance de nos nations ou pis, à perpétuer les stéréotypes. Des exemples, nous en trouvons dans les expositions de la fin du siècle. Ainsi, en 1889, la Grèce et le Japon sont présents à l'exposition des « habitations », qui retrace l'histoire des maisons depuis les premiers moments de l'humanité ; des scènes de la vie quotidienne japonaise sont reconstituées grâce à un mécène privé¹². En 1900, les visiteurs de l'exposition pouvaient jouir également des représentations de kabuki, et des geishas étaient présentes à l'exposition de Saint Louis de 1904¹³. A Saint Louis également, on reproduit la vie dans un village Aïnou, dont les représentants avaient été choisis par le professeur Frederick Starr de l'université de Chicago¹⁴. Lors de ces événements associés, la présence de la nourriture était quelque chose de fréquente. Et nous trouvons des restaurants ou des aires où l'on proposait des friandises en 1867 et 1889 dans le cas grec et des pavillons de thé où l'on pouvait manger également dès 1867 dans le cas du Japon. Le personnel étant habillé en costume « traditionnel », ces espaces servaient à renforcer les stéréotypes existant dans l'imaginaire des visiteurs.

2. Les Expositions Universelles ou la perpétuité des idées préconçues.

Nous venons de le voir : les expositions grecque et japonaise deviennent avec le temps des exemples de plus en plus complexes à l'image de l'évolution interne des deux nations. Or, ces changements sont à peine perçus par les visiteurs et par les organisateurs qui dans leurs appréciations ne font que reproduire, sauf exceptions, l'image préconçue au préalable et même avant l'existence des Expositions universelles ; une image où la Grèce et le Japon partagent certains traits. Il s'agirait d'abord, de nations arriérés, exotiques auxquelles on reconnaît néanmoins des grandes qualités artistiques même si celles-ci sont considérées moins brillantes dans les temps modernes. Ensuite compte-tenu de leur « retard », ce sont des nations auxquelles l'Occident demande de devenir « modernes » et « civilisées ». Or, cette « modernité » qui entraînerait la perte de leur « exotisme » va leur être également reprochée. Finalement en rapport avec les deux idées antérieures et suivant une logique contradictoire, les temps anciens sont considérés comme ne sorte « d'âge d'or » et comme les dépositaires de la vraie « identité » grecque et japonaise qui est en danger de disparition dans les temps modernes sous la pression de la modernisation.

Des exemples de cet état d'esprit, nous les trouvons dans les catalogues, les guides, et d'autres publications officielles éditées par les comités organisateurs des Expositions. Nous les trouvons également chez les critiques d'art et d'autres intellectuels. Dans ces ouvrages, rédigés à l'intention des visiteurs (aussi bien professionnels qu'amateurs), la Grèce moderne est fréquemment comparée à la Grèce antique, la seule qui trouve grâce aux yeux des auteurs et probablement du public en général. Ainsi, les marbres, les céramiques, les raisins de Corinthe sont dignes de ceux utilisés dans l'Antiquité. Ensuite, les costumes exposés servent pour montrer comment « s'habillent au XIXe siècle les arrières-petits-neveux de Léonidas et de Périclès »¹⁵. Les photographies des bâtiments antiques servent quant à elles, à

¹² La Grèce est présente dans l'histoire de l'habitation avec deux maisons : l'une de style « grec » qui reproduit une maison de l'antiquité classique et l'autre reproduisant le style byzantin. Le Japon de son côté était présent avec une maison qui réunissait tous les éléments que l'on considérait comme caractéristiques de son architecture domestique suivant les indications des voyageurs. Pour ce qui est de la « ville japonaise », à l'intérieur du bâtiment étaient reproduits plusieurs tableaux : ouvriers, paysans, nobles, geishas...

¹³ Pour les représentations de kabuki en 1900 : Aimone, et Olmo, 1993, 225. Il s'agit d'un événement qui souleva un vrai intérêt entre les visiteurs d'après les impressions de Jean Lorrain (c'est-à-dire de Paul Duval) : Lorrain, 2002, 261-5 et 315-8. Pour les geishas en 1904 : Mizuta, 35 (34 fig 1 et 35 fig. 3).

¹⁴ Mizuta, 38.

¹⁵ *Visite à l'exposition universelle 1855*, 159.

« dédommager » les visiteurs en leur montrant le « noble et précieux héritage »¹⁶ des Grecs. Et malgré la présence d'une représentation d'art moderne, Gautier en 1867 considère que celle-ci ne vaut pas grande chose en émettant le commentaire suivant : « *section d'art : Grèce : Jadis (il y a longtemps) c'était cependant la reine des arts !* »¹⁷. Enfin, lorsque l'on fait l'éloge de l'art moderne on ne sait dire que « *on sent que la Grèce n'a pas répudié l'héritage de Phidias* »¹⁸. Du même, les mouvements pour se moderniser sont compris comme « le réveil d'une nation endormie » qui se « *montre digne de son passé* »¹⁹.

Le Japon quant à lui, n'est pas moins épargné par ces comparaisons et dans la « lutte » entre la modernité et les temps antiques, c'est « *le passé qui attire surtout les regards* »²⁰. Suivant cette logique, l'art antérieur à l'aperture à l'Occident est considéré comme « l'authentique art ». Cela explique le succès de l'exposition rétrospective qui a eu lieu lors de l'Exposition de Paris en 1900. Là, les critiques parlent de « *passé artistique glorieux* »²¹, de « *merveilleuse découverte* ». Par contre, l'art moderne (qui est néanmoins lui aussi japonais) est boudé par les critiques (et par le public) qui y voit « *une fabrication industrielle pour satisfaire la demande en Occident* » dans laquelle « *l'ouvrier, l'artisan semble avoir perdu de leur personnalité* »²². Et encore, les ouvrages « *semblent de pâles pastiches, des barbouillages de nos salons* » ou de peintures qui sont « *dénuées de caractère* » quand elles ne sont pas puériles, gauches²³.

Si ces trois idées semblent une constante tout au long de la période qui nous intéresse, il est vrai aussi que nous assistons à une évolution dans la réception des participations grecque et japonaise. Une évolution dont nous pouvons établir trois étapes. La première commence avec la création des Expositions et arrive jusqu'en 1873 environ. Il s'agit de la période de ré-« découverte », du moment où se reproduisent les stéréotypes existant sur la Grèce et le Japon. Ainsi, en 1851 l'exposition grecque passe presque inaperçue confondue avec le milieu oriental où on la situe. Au mieux, certaines publications considèrent qu'elle est « petite », sans autre intérêt que le costume de palicarc exposé²⁴. Au pire, elle est simplement ignorée. Ainsi, dans le guide Routledge de l'Exposition il n'existe même pas une entrée parlant de la Grèce dans l'index et ce qui est dit d'elle l'est entre les commentaires concernant la Turquie²⁵. En 1855 on dit encore que son industrie « *n'a aucune originalité qui la distingue des autres contrées de l'Orient* » auxquelles elle donnera l'exemple par sa « *régénération* » (= modernisation)²⁶. Pour ce qui est du Japon, depuis les premiers moments où ses objets sont présents dans les Expositions même s'il n'existe pas de représentation officielle, il est considéré comme un pays exotique dont les produits sont « étrangers » mais « merveilleux ». Dans cette première étape tous les commentaires signalent en même temps le pittoresque de l'exposition et l'étrangeté des goûts: pour un commentateur « *les peintures chinoises et japonaises ne sont pas de l'art mais de l'étrangeté* »²⁷. Et, le pavillon bâti lors de l'Exposition de 1867 est considéré comme « curieux » à visiter²⁸, tout comme les mannequins avec les costumes nationaux et l'exposition est considérée comme « une véritable

¹⁶ Gautier, 1867, 114.

¹⁷ Gautier, 1867, 147.

¹⁸ Bilbaut, 1867, 42.

¹⁹ Monod, 1889, 104.

²⁰ *Les Merveilles de l'Exposition de 1889*, 1889, 511.

²¹ Gers, 1900, 194.

²² *Les Merveilles de l'Exposition de 1889*, 1889, 507.

²³ Benedite, 412; Regamey, 1903, 31.

²⁴ *Le Palais de Cristal*, 1851, 1407.

²⁵ *Routledge's guide through the Great Exhibition*, 171.

²⁶ Bilbaut, 1867, 45.

²⁷ Gautier, 1867, 151.

²⁸ Gautier, 1867, 59.

fantasmagorie, une mosaïque éblouissante ... réellement merveilleux »²⁹. Et l'on finit pour s'écrier : « l'exposition japonaise nous fera longtemps rêver ! »³⁰.

La deuxième étape s'étale jusqu'en 1889. Il s'agit d'une période de reconnaissance des efforts grecs et de louanges des qualités artistiques du Japon. Certes, encore en 1889, les organisateurs placent la Grèce dans le groupe connu sous la dénomination de « pays du Soleil » groupant des nations dont les produits de « *caractère spéciaux, appartenaient à des industries encore en quelque sorte primitives, mais ayant pour cela même, souvent un véritable intérêt d'art ou de curiosité* »³¹. Néanmoins, il y a une évolution parce qu'on nourrit des espoirs dans son progrès. Ainsi, en 1867 on affirme que la Grèce est « un pays enchanteur, habité par une nation la mieux douée » que « *dans les limites péniblement octroyés par l'Europe, a pu reconstituer une nationalité, accroître ses produits, décupler sa marine, étendre son commerce et tout cela au milieu des rivalités d'intérêts, des antipathies de religion et des sourdes oppositions de voisins redoutables* »³². Et encore qu'elle est « à la veille d'une régénération »³³. En 1889, une partie du décor du pavillon grec montre « *la Grèce moderne et tout le progrès réalisant le vœu de sa déesse protectrice, la Grèce industrielle, commerciale et agricole* »³⁴. Grâce à ce progrès, « la Grèce moderne a commencé d'exister »³⁵. Et plusieurs produits (huile, vin, marbres, machines) reçoivent des prix montrant ainsi cette reconnaissance internationale.³⁶ L'exposition des tissus, mousselines, soies de 1889 est également considérée comme « la plus belle et la plus complète qui existe au Champ-de-Mars »³⁷.

Le Japon pour sa part, continue le « rêve exotique » des années précédentes mais il est reconnu aussi comme un pays d'artistes et cela, malgré une vision nuancée qui l'accusait de manque d'originalité³⁸. Ainsi par exemple en 1878, on le compare à la Grèce en ce qui concerne les travaux artistiques : « *Qu'ils soient les bienvenus, ces Grecs de l'Orient, dont le goût et l'esprit ont tout de rapport avec notre esprit et notre goût* »³⁹. Or, si l'on reconnaît le génie de « ces artistes admirables » on leur interdit de changer et sortir de leur exotisme : « *Mais qu'ils se gardent bien de se convertir au christianisme d'abord et à l'académisme ensuite. L'avenir de leur art dépend de là* »⁴⁰. En effet, lorsqu'en 1889, le Japon présente ses collections d'art moderne on parle « d'une baisse de qualité »⁴¹. Et cela parce que la nation continue à être considérée sous l'optique de l'exotisme.

L'idée de « désenchantement » est celle qui préside la dernière étape (entre 1889 et 1904). La Grèce participe à peine aux Expositions en raison des événements politiques internes et externes dans lesquels elle est prise. Et lorsqu'elle le fait (Paris, 1900) tout en étant considérée comme une nation européenne, elle est encore citée parmi les destinations exotiques⁴² lors du « Tour du monde », l'une des attractions de l'Exposition.. En plus, son exposition réduite soulève les mêmes critiques qu'elle avait déjà essuyés lors des premières

²⁹ Aymar-Bression, 1868, 406.

³⁰ Aymar-Bression, 1868, 408.

³¹ Monod, 1889, 155.

³² Bilbaut, 1867, 45.

³³ Aymar-Bression, 1868, 246.

³⁴ *Les Merveilles de l'Exposition Universelle de 1889*, 1889, 864.

³⁵ Monod, 1889, vol. 3, 104.

³⁶ Shaffner et Owen, *Illustrated Record London 1862*, 1862, 177 (éponges), 199 (machines), 205 (produits architecture);

³⁷ *Les Merveilles de l'Exposition Universelle de 1889*, 1889, 865.

³⁸ Bergerat, 139.

³⁹ Bergerat, 155.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ *Les Merveilles de l'Exposition Universelle de 1889*, 1889, 507.

⁴² *Paris Exposition 1900*, 1900, 264.

participations. Et les œuvres d'art sont considérées semblables à celles d'autres pays des Balkans⁴³

Pour le Japon, 1889 marque la frontière entre l'engouement et le début de la critique. Ainsi, tout en gardant encore son image pittoresque : « *l'exposition japonaise est digne de celle que nous avons vu en 1867 et 1878 ; elle est pittoresque, elle offre un intérêt réel et son création artistique est encore merveilleuse* »⁴⁴, on signale déjà les dangers de l'occidentalisation du pays qui a « *assimilé sans efforts, les idées, les coutumes et jusqu'aux costumes de l'Europe* »⁴⁵. En effet, on crée un faux débat entre le passé (traditionnel) et le présent (moderne) dans lequel le Japon « *perdrait avec son originalité, le côté le plus saillant de son génie* » en adoptant la modernité⁴⁶. Dans cet état d'esprit, d'après lequel ce qui est intéressant au Japon c'est ce qu'il a de différent, de pittoresque, nous pouvons comprendre la réaction négative face aux expositions des produits et des objets artistiques contemporains. Un autre problème est également signalé : même si les produits (laques, soies, bronzes, meubles, céramiques...) sont encore exquis, ils sont encore et toujours identiques. C'est-à-dire, on reproche aux Japonais de leur manque d'originalité : « *il ne manque, à l'exposition japonaise, si riche dans son ensemble, dans ses détails que de nous offrir (...) la nouveauté* » parce que « *toutes ces merveilles, nous les connaissons déjà, nous les avons vues ailleurs, depuis longtemps* »⁴⁷. En 1900, une guide émet une critique encore plus blessante puisque pour l'auteur les Japonais sont excellents lorsqu'il s'agit de copier les autres mais s'il s'agit de faire quelque chose d'originelle « *le génie créateur leur manque* »⁴⁸. Et néanmoins, la comparaison avec les Grecs antiques continue d'être présente : « *les Japonais, comme ces lointains Hellènes que nous célébrons si fort, que nous imitons si peu, eurent une rare qualité qui ignorons de plus en plus à tort ou à raison, les peuples de l'Occident moderne. Le sens de la mesure (...) voilà ce qui rapproche si curieusement le génie japonais du génie hellénique* »⁴⁹. Et malgré le manque de considération pour les œuvres d'art moderne, le Japon continuera à jouer de la réputation créée auparavant, d'être « un pays d'art » (art ancien), de façon que son appellation de « Grèce de l'Orient » est devenue un stéréotype en 1904⁵⁰. Ainsi, les deux nations si éloignées dans l'espace et dans les faits de civilisation se trouvent réunies, identifiées non pas par des éléments concrets mais par un « état d'esprit » que la généralisation des formes occidentales risquait de faire disparaître à jamais.

Conclusions.

De ce que nous avons exposé, il semble clair que l'image de la Grèce et du Japon dans les Expositions universelles doit être comprise suivant une double lecture. D'un côté, se trouve l'image que les deux nations affichent face aux autres à travers leurs produits et leurs pavillons, de façon à montrer les progrès qui sont en train de se produire dans tous les domaines sur leur territoire. Il s'agit donc, d'une image présidée par le changement, bien que parfois celui-ci soit nuancé par des éléments de continuité. Et d'un autre côté, nous trouvons la perception ambiguë que font les organisateurs et les Occidentaux en général, de cette image. Une perception qui fluctue entre la continuité (persistance des idées préconçues telle que l'exotisme, la supériorité du passé) et le changement (différente considération des progrès réalisés) et où la survivance des stéréotypes semble l'emporter sur les changements demandés mais boudés sitôt. Ainsi malgré tous leurs efforts, la Grèce et le Japon restent au début du

⁴³ Walton, 1900, 76.

⁴⁴ Ibid. 511.

⁴⁵ Ibid. 901.

⁴⁶ Ibid. 906.

⁴⁷ Monod, 1889, vol. 3, 61.

⁴⁸ *Catalogue de l'Exposition universelle de 1900*, 1900, 357.

⁴⁹ Revon, 1900, 147.

⁵⁰ Mizuta, 38.

XXe siècle encore figés dans l'image créée par les voyageurs ; une image de figures évocatrices des réalités lointaines et différentes qui aujourd'hui comme hier font rêver.

Bibliographie

- Aymar-Bression, M. P., *Histoire générale de l'Exposition Universelle de 1867. Les puissances étrangères*, Paris, 1868.
- Aimone, L. et Olmo, C., *Les Expositions universelles. 1851-1900*, Belin, Paris, 1993.
- Babbage, Ch., *The Exposition of 1851 or Views of the Industry, the Science and the Government of England*, London, 1851.
- Benedite, L., "Les beaux-arts et les arts décoratifs", *Gazette des beaux-arts*, Paris, 1900.
- Bergerat, E., "Causeries. Le Japon. Suite. Porcelaines et Faïences" dans *Chefs d'œuvre à l'Exposition de 1878*, Paris, 1878, 137-39.
- Bergerat, E., (sous la direction), *Chefs d'œuvre à l'Exposition de 1878*, Ludovic Baschet éditeur, Paris, 1878.
- Bergerat, E., "Causeries. Le Japon, fin. Bronzes et laques" dans *Chefs d'œuvre à l'Exposition de 1878*, Paris, 1878, 153-55.
- Bilbaut, T. *Revue de l'Exposition Universelle de 1867. L'Espagne, la Grèce et la Roumanie*, Paris, Chez Dentu, 1867.
- Catalog der Kaiserlich japanischen Ausstellung*, Verlag der Japanischen Ausstellungs-Commission, Wien, 1873.
- Davis, G. et Mrs. Palmer, P., *The World's Columbian Exposition, Chicago, 1893*, P. W. Ziegler & CO. Philadelphia and St. Louis, 1893.
- Gautier, H., *Les Curiosités de l'Exposition universelle de 1867*, Ch. Delagrave et Cie. Libraires-éditeurs, Paris, 1867.
- Gers, P., *En 1900*, E. Crété, Corbeil, 1900.
- Great Exhibition of the World of Industry of all Nations. 1851. Official descriptive and illustrated Catalogue, vol. III. Foreign States*, London, 1851.
- Guide Armand Silvestre de Paris et de ses environs et de l'Exposition de 1900*, Mericant Editeurs, Paris, 1900.
- «Κατάλογος των εις την Παγκόσμιον έθεςιν του 1855 εκτεθησομένων Ελληνικών προϊόντων», *Αθηνά*, αρ. φύλλου 2259, 13.05.1855: 1-2.
- Le Palais de Cristal. Journal de l'Exposition*, Paris, 1851, n° 5.
- Lorrain, J., *Mes Expositions universelles (1889-1900)*, éd. établie, annotée et présentée par Philippe Martin-Lau, Honoré-Champion, Paris, 2002, Col. Textes de la littérature moderne et contemporaine dirigée par Alain Montandon et Jeanyves Guérin, 57.
- Mansolas, A., *La Grèce à l'Exposition Universelle de Paris en 1878. Notions statistiques, catalogue des exposants*, Imprimerie de la Philocalie, Athènes, 1878.
- Mizuta, Miya Elise, "'Fair Japan': On Art and War at the Saint Louis World's Fair, 1904", *Discourse*, 28,1 Winter, 2006, 28-52.
- Monod, E., *L'Exposition universelle de 1889. Grand ouvrage illustré historique, encyclopédique, descriptif*, vol. 1, E. Dentu éditeur, Paris, 1890.
- Monod, E., *L'Exposition universelle de 1889. Grand ouvrage illustré historique, encyclopedique, descriptif*, vol. 3, E. Dentu éditeur, Paris, 1890.
- Official Catalogue of the Japanese section and description on the industry and agriculture of Japan*, published by W. F. Kildabe, Philadelphie, 1876.
- Paris Exposition 1900*, Hachette, Paris, 1900.
- Regamey, F., *Le Japon*, P. Paclot, Paris, 1903.
- Revon, M., *Histoire de la civilisation japonaise*, Armand Colin & Cie. Editeurs, Paris, 1900.
- Routledge's guide through the Great Exhibition*, Georges Routledge & CO. London, 1851.

- Shaffner, Tal P. and Owen, W., *Illustrated Record London of the International Exhibition of the Industrial Arts and Manufactures and the Fine Arts of all Nations in 1862*, The London printing and publishing Company, limited, London and New York, 1862.
- Visite à l'Exposition de Paris en 1855*, Ch. Lahure imprimeur, Paris, 1855.
- Volume annexe du Catalogue général officiel de l'Exposition Universelle internationale de Paris 1900*, Imprimeries Lemercier, Paris e L. Danel, Lille, 1900.
- VV.AA. *L'architecture de l'Exposition universelle de 1900*, Librairies-imprimeries réunies, Paris, 1900.
- VV.AA. *Les Merveilles de l'Exposition Universelle de 1889*, A la librairie illustrée, Paris, 1889.
- Walton, W. et al., *Chefs d'oeuvre at the Exposition Universelle*, Georges Barrie & son publishers, Philadelphia, 1900.