



Open Library of Humanities



Part of the Ubiquity
Partner Network



Open Library of Humanities

The Encounter Between Asian and Western Art, 20th-21st Centuries

How to Cite: Paliard, P 2019 Apport de la France, Promotion de L'expression d'un Style National Vietnamien dans la Première École des Beaux-Arts de L'Indochine. *Open Library of Humanities*, 5(1):42, pp.1–19, DOI: <https://doi.org/10.16995/olh.376>

Published: 13 June 2019

Peer Review:

This article has been peer reviewed through the double-blind process of *Open Library of Humanities*, which is a journal published by the Open Library of Humanities.

Copyright:

© 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Open Access:

Open Library of Humanities is a peer-reviewed open access journal.

Digital Preservation:

The Open Library of Humanities and all its journals are digitally preserved in the CLOCKSS scholarly archive service.

**THE ENCOUNTER BETWEEN ASIAN AND WESTERN ART,
20TH-21ST CENTURIES**

Apport de la France, Promotion de L'expression d'un Style National Vietnamien dans la Première École des Beaux-Arts de L'Indochine

Pierre Paliard

Ecole supérieure d'art d'Aix-en-Provence, FR
pierpaliard@yahoo.fr

En 1924, Victor Tardieu fait le projet d'une Ecole des Beaux-Arts de l'Indochine. Elle ouvre ses portes à Hanoi en 1925. Il y enseigne la peinture mais il entend aussi orienter les enseignements de telle sorte que les élèves formés en son sein soient à même de produire un art vietnamien censé s'inscrire dans la continuité d'une culture nationale. L'article décrit d'abord comment, dans les domaines de la peinture sur soie, de la laque et de l'architecture Tardieu a joué un rôle majeur dans la définition d'une expression nationale. Il analyse ensuite les raisons pour lesquelles il ne pouvait penser la culture autrement qu'à travers les notions d'identité nationale et de « race », comme le faisaient la majeure partie des hommes de son temps : sa vision humaniste et universaliste de l'art ne lui paraissait pas opposée à l'ambition de faire vivre une identité singulière vietnamienne. L'article souligne enfin la lumière apportée par l'anthropologie des transferts culturels dans l'examen critique de ce moment de l'histoire coloniale.

In 1924, Victor Tardieu planned to create a Beaux-Arts School in Indochina, which opened its doors in Hanoi in 1925. There he taught painting but also wanted to guide his students to produce a Vietnamese art consistent with a national culture. First the article describes how Tardieu played a major part in the definition of a national expression in the fields of silk painting, lacquer and architecture. Then it explores the reasons why he could not think of culture other than through the notions of national identity and 'race' as the vast majority of his contemporaries did: his humanistic and universalistic vision of art did not contradict his ambition to provide a singular Vietnamese identity. Finally, the article emphasizes the contribution of the anthropology of cultural transfer in the critical review of this colonial period.

Reste à savoir comment il juge possible cette continuité et ce renouvellement. Dans ses propos, il prétend travailler à donner de simples moyens de construire des démarches originales dont il attend le renouveau escompté. C'est dans une libre invention que s'opérera la synthèse entrevue entre les apports occidentaux et le patrimoine culturel local. J'ai déjà présenté les éléments de ce programme dans un livre publié en 2014 (Paliard, 2014).

Pourtant, à y regarder de plus près, on doit remarquer que, malgré ce discours, Tardieu semble se heurter à un obstacle incontournable, une contradiction qui le conduira à encourager ses élèves à rester « vietnamiens » quand bien même ils seraient tentés de trouver des formes d'expression n'entrant pas dans le cadre des références d'un art « national » convenu, tel que lui-même semble en dessiner les traits. Cette affirmation semble sans doute étonnante après ce que nous avons dit. Je tâcherai ici d'en donner des éléments de preuve et je discuterai ensuite plus avant cette démarche.

Les éléments proprement vietnamiens, je les prendrai dans trois domaines : celui de la réalisation de nombreuses peintures sur soie par les élèves de la première génération, celui de la mise en place d'un enseignement de la laque à l'École des beaux-arts, et enfin celui de l'enseignement de l'architecture au sein de cette même école (André-Pallois, 1997).¹

La soie

Lorsque les premiers élèves sortis de l'École envoient des œuvres à Paris à l'occasion de l'Exposition coloniale de 1931, on constate que beaucoup d'entre eux présentent des peintures sur soie. Ces jeunes artistes sont tout juste sortis de l'École qui a ouvert ses portes en 1925. On doit donc remarquer qu'ils reflètent moins une démarche longuement mûrie que les traits de l'enseignement qu'ils ont reçu. Nous possédons un descriptif rapide des œuvres exposées dans un document présent dans les archives Tardieu de l'Institut National d'Histoire de l'Art à Paris. On y trouve une majorité de peintures à l'huile. Mais on compte également un nombre significatif

¹ On trouvera dans André-Pallois (1997) une présentation détaillée de l'histoire de la peinture vietnamienne et de ses différents acteurs sur la période qui nous intéresse.

de peintures sur soie (21 peintures à l'huile et 9 peintures sur soie). On remarque en outre que plusieurs œuvres sont présentées sur des *kakemonos*, le terme japonais venant désigner ici une manière courante d'exposer en Extrême-Orient. Sur les dits *kakemonos* au nombre de 5 on trouve fixé ce qui est nommé « peinture à l'eau » ou encore des gravures sur bois. Les thèmes sont essentiellement des figures féminines dans un environnement intime ou des paysages. Cette exposition rencontra un vif succès.

On peut se demander quel rôle a joué Tardieu dans ce choix et quel rôle il a eu dans la naissance d'une peinture sur soie qui n'existait pas auparavant dans la production artistique locale, à la différence de ce que l'on sait trouver en Chine ou au Japon. On pourrait élargir la question à l'usage de la présentation sur *kakemono* d'autres images obtenues par des procédés inspirés par les arts d'Extrême-Orient.² Nous ne le ferons pas ici mais on devine que les réponses reprendraient des arguments voisins de ceux que nous allons évoquer pour la peinture sur soie.

Pour l'usage de la soie, des éléments de réponse nous sont donnés dans deux lettres un peu plus tardives datées l'une de 1932 et l'autre de 1933 adressées à Tardieu. En 1932, dans une lettre concernant l'exposition des artistes sortis de l'École et envoyée à l'Agence du Gouvernement Général de l'Indochine, rue de La Boétie à Paris, un correspondant pouvait écrire de manière abrupte :

Vos élèves, Monsieur le Directeur, restent purement Indo-Chinois [sic], c'est ce qui plaît au public. La grosse difficulté est qu'ils restent asiatiques et les empêcher de s'inspirer de leurs confrères européens dans leurs œuvres ; c'est ce que vous vous êtes efforcé d'obtenir.³

² « La peinture sur soie trouve son origine en Chine. Au Vietnam, on connaît un exemple au XV^e siècle. Par la suite, les témoignages d'une telle technique sont rares jusqu'au XIX^e siècle » André-Pallos (1997 : 227). Nora Taylor pour sa part note qu'il existait une production locale de *ceremonial scrolls* peints sur soie mais considérés comme relevant d'un artisanat religieux. Elle ajoute : 'The technique of applying watercolor to a square of silk stretched over a wooden frame is of unknown origin, but it can be supposed that Tardieu and his colleagues were inspired to develop it after witnessing artisans making ceremonial temple scrolls in which a piece of silk is applied to a paper backing upon which a design has been outlined' (2004 : 35).

³ Lettre à Victor Tardieu du 26 août 1932, signature illisible, Bibliothèque de l'INHA, Fonds Tardieu.

De fait, résumant les choses, Tardieu lui-même écrit, à propos de ses élèves, que son but est bien « d'exagérer leur personnalité plutôt que chercher à y substituer la nôtre » (Tardieu, sans date : 3). On ne peut être plus clair. En 1933, un autre courrier précise encore l'action du Maître :

Vous avez tout à fait raison, c'est vous qui avez inventé la peinture sur soie au Tonkin, n'empêche, étant donné le snobisme inouï des métropolitains, que le succès de vos élèves est dû au fait que les amateurs et les critiques soi-disant éclairés se figurent que ces œuvres sont le résultat d'un retour des artistes indigènes à un art traditionnel. Aussi je me garde bien de leur dire que c'est vous qui l'avez inventé.⁴

Tardieu s'est donc enorgueilli d'avoir « inventé » l'art de la peinture sur soie au Vietnam, autrement dit de l'avoir introduite dans un pays qui ne la comptait pas dans sa tradition propre. On peut s'étonner de constater qu'au lieu de chercher en quoi cette absence pouvait en elle-même être significative et ouvrir à une recherche sur une originalité vietnamienne pour le coup prometteuse, il décide de réaliser une sorte de greffon venant des cultures voisines qu'il pourra présenter comme la manifestation d'une inspiration locale. Il peut donc écrire fièrement dès 1931, non sans ambiguïté à propos de l'ensemble des productions de l'École : « Un art, l'art annamite moderne est en train de naître et il est surprenant de songer que ce splendide résultat a été atteint après cinq années seulement de travail ».⁵

La laque

Le rôle de la laque dans l'expression artistique vietnamienne est révélé par les témoignages d'Alix Aymé (1894–1989) et de Joseph Inguimberty (1896–1971).⁶ On apprend ainsi que la peintre Alix Aymé s'applique dès 1923 à pratiquer la laque

⁴ Lettre à Victor Tardieu du 23 mai 1933, signée illisible, Bibliothèque de l'INHA, Fonds Tardieu.

⁵ Rapport daté de 1931, écrit par Victor Tardieu, Fonds Tardieu INHA Paris, 32 feuillets dactylographiés, 32.

⁶ « Depuis son utilisation au Vietnam, la technique [de la laque] ne cesse de se développer. Mais elle ne connaît un réel changement qu'avec les recherches menées au sein de l'École des beaux-arts de l'Indochine » (André-Pallos, 1997 : 232).

dans l'atelier qu'elle dirige dans une « école professionnelle de Hanoi » (Lacombe, Ferrer, et Aymé, 2011 : 14). De son côté, Joseph Inguimberty – qui est recruté comme enseignant contractuel d'art décoratif à l'École des beaux-arts depuis 1925 – y introduit l'enseignement de la laque en 1927 (Pentcheff, 2012 : 8–9). Il crée un atelier dédié à la laque seulement en 1934 dans la section des arts décoratifs. En 1938, cet atelier est rattaché à la section des beaux-arts. Cette chronologie nous montre comment, de manière indépendante, des artistes occidentaux commencent à s'intéresser à la laque dans un projet d'enseignement artistique. Elle montre aussi comment, progressivement, le médium est reconnu comme digne d'une place parmi les beaux-arts. L'étude de Giulia Pentcheff nous apprend qu'en 1934 Inguimberty fait précisément appel à Alix Aymé pour assurer l'enseignement de cette matière à l'École. Elle écrit :

À l'aide de la peintre française Alix Aymé, chargée de mission en Indochine, il fonde en 1934 un atelier de laque. Evariste Jonchère, qui succède à Tardieu à la tête de l'École en 1938, inscrit ce cours en section des beaux-arts gratifiant ainsi le travail initié par Inguimberty depuis de nombreuses années (Pentcheff, 2012 : 43).

Que représente la laque pour tous ces artistes ? Alix Aymé (1949) l'explique dans le numéro 190 de *France-Illustration* daté de juin 1949, numéro spécial consacré à l'Indochine, dans un article intitulé « La technique de la laque ».

Je ne reprendrai pas ici la description détaillée de cette technique si ce n'est pour en souligner l'extrême difficulté : la récolte et la préparation de ce matériau sont fort longues et sa mise en œuvre par fines couches devant être séchées et longuement polies demandent une grande attention et une infinie patience. Présente en Chine et au Japon comme au Vietnam, elle a été selon Alix Aymé particulièrement développée au Japon : « Les Japonais connaissent plus de deux cents façons différentes de travailler la laque et le hasard, l'accident en font à tout instant naître de nouvelles » (Aymé, 1949). Même si Alix Aymé connaît l'importance de l'artisanat de la laque au Vietnam avec sa corporation de maîtres au service des plus hauts personnages, c'est vers le

Japon qu'elle se tourne car c'est là que se trouve, d'après elle, la pratique la plus inventive. Aussi ce n'est pas par hasard qu'une lettre datée de 1923 nous apprend qu'elle a fait appel à un Maître japonais pour expérimenter ce médium. Elle écrit :

Je suis aussi en train d'étudier les laques avec un Japonais pour former ensuite quelques élèves. Il me semble qu'on pourrait faire de beaux panneaux décoratifs en laque. C'est un produit du pays mais très mal employé jusqu'à présent par les Annamites. Le même Japonais me donne des conseils pour la gravure sur bois en couleur et les tirages à l'eau. J'essaie différents papiers annamites qui me donnent des résultats intéressants (Lacombe et al., 2011 : 14).

Comme on le voit, le passeur, celui qui transmet les savoirs de l'Asie lointaine est un Japonais. Tout comme la peinture sur soie est introduite dans la colonie en s'inspirant essentiellement de la Chine, l'art de la laque est nourri de la tradition locale élargie par une inventivité trouvée au Japon. La réalité vietnamienne est jugée à l'aune de ses puissants voisins et l'idée vient aisément à l'esprit de vouloir utiliser les potentialités supposées d'un peuple asiatique, dont on a le destin en main, pour l'inciter à reprendre des formes et des techniques ayant produit des chefs-d'œuvre reconnus tout près de lui. Une vision orientaliste savante vient donc au secours des « faiblesses » d'une pratique locale dans le souci de la faire accéder à un niveau proprement artistique, en gardant les traits d'une identité extrême-orientale dépassant les limites des spécificités indochinoises. Mais ne devons-nous pas nous étonner aujourd'hui de ce détour et n'apparaît-il pas comme une sorte de manipulation allant à l'inverse du projet affiché ? On est en droit de le penser quand on mesure la discrétion d'Alix Aymé quant au rôle qu'elle-même et Inguimberty ont tenu dans cette aventure. Poursuivons la lecture de l'article.

L'artiste de la laque, y est-il écrit, « expérimente [...] en acceptant toute la rigueur du métier, mais aussi en se montrant curieux de ressusciter les vieux secrets et de découvrir des possibilités encore inconnues . . . ». On le voit dans cette remarque, le souci est double ; l'artiste moderne, marqué par l'esprit occidental, n'hésite pas à rechercher les vieux secrets qu'un usage paresseux des artisans indigènes avait

fait oublier et, en même temps, s'applique à découvrir de nouvelles possibilités que le même enfermement dans des gestes répétitifs continuait d'ignorer. L'artiste est là pour rappeler les richesses oubliées de la tradition et pour l'ouvrir à des prolongements. Il est celui qui permettra d'accoucher une forme nouvelle sans renier une terre et sa culture. L'idée d'une continuité naturelle entre tradition et modernité apparaît dans les quelques lignes consacrées à l'École des beaux-arts de Hanoï. Cependant Alix Aymé ne veut manifestement pas insister sur le rôle de cette école, de même qu'elle ne mentionne pas le rôle qu'elle y tint, ni celui d'Inguimberty. A fortiori elle ne signale pas que ses premières expériences ont été réalisées avec les conseils d'un maître japonais. Elle se contente d'une date approximative pour signaler le moment d'introduction de ce médium dans l'École alors qu'elle a elle-même participé à cette aventure. Elle écrit simplement : « Depuis 1930 environ, l'École des beaux-arts de Hanoï, recherchant des procédés et des techniques, contribue à donner un nouvel essor à l'art de la laque en Indochine. » Rien ne laisse deviner les enjeux de la reconnaissance de la laque comme pratique artistique à part entière et les disputes que cela suscita. Discretion qui peut être due à la modestie de l'auteure mais, selon nous, également à la volonté de dire que la réussite de la laque artistique vietnamienne est comme l'expression naturelle d'une continuité culturelle fécondée, certes par l'impulsion occidentale, mais fidèle à son « âme ».

Devant certaines de ces compositions qui possèdent un style vraiment personnel et révèlent en même temps la mise en œuvre d'un métier élaboré par de longues générations d'artisans et d'artistes [on note au passage l'usage du mot artiste ici . . .], on se sent pénétré d'un charme inéprouvé . . .

écrit l'auteure de l'article (Aymé, 1949). On ne saurait mieux exprimer la force du topos de l'hybridation réussie. Le « charme inéprouvé » ne peut que nous signifier qu'une réalité neuve a vu le jour tout en étant fidèle au plus profond d'une identité locale indigène.

Ainsi Giulia Pentcheff peut-elle écrire : « Par son enseignement de la laque et de la peinture, Joseph Inguimberty a très largement participé à l'essor de l'art vietnamien »

(2012 : 40). Il s'agit bien pour ces enseignants de mettre en avant l'affirmation d'un art national. Et on notera avec intérêt que Joseph Inguimberty, qui enseigne la laque à ses élèves, ne s'en sert pas dans son propre travail, alors même qu'il sera sollicité à son retour en France pour aller l'enseigner au Japon (et déclinera cette invitation), ce qui témoigne certainement de sa compétence dans ce domaine. Sans doute devait-il ressentir que l'intérêt de cette pratique résidait dans le fait qu'elle portait avec elle la marque d'un style national et qu'il la réservait à l'expression de la sensibilité vietnamienne. Cela avait l'avantage de souligner le caractère expérimental et novateur des pratiques des jeunes artistes vietnamiens tout en les attachant à une identité qu'il s'agissait de préserver. Bon compromis dans l'esprit du colonisateur.

L'architecture

L'étude du rôle de l'École dans la tentative d'inventer une architecture « nationale » est, elle aussi, riche d'enseignements. Le travail récent et approfondi de Caroline Herbelin (2016) permet de mettre en évidence les contradictions qui traversent les enseignements et les pratiques. En allant au plus près des conditions concrètes des projets, qu'ils soient ceux de l'administration, ceux des coloniaux riches et pauvres ou des indigènes, on prend conscience de la difficulté rencontrée à promouvoir un modèle qui répondrait à la synthèse d'une réalité locale, géographique, sociale autant que technique et artistique et d'une culture architecturale occidentale. C'est autour de la personnalité d'Ernest Hébrard (1875–1933) que s'organise l'enseignement de l'architecture à l'École. Ses réalisations seront peu nombreuses sur le terrain. Mais ses idées et ses dessins montreront une sorte d'équilibre entre la modernité fonctionnelle occidentale et des emprunts à la fois formels et pratiques à l'architecture locale. Son approche correspond à l'idée d'une synthèse intelligente et savante capable d'instruire les indigènes dans le respect de leurs traditions revues et épurées par l'Occident. Tardieu organise donc la section d'architecture autour de ce programme :

Sa portée la plus significative [de ce programme] se trouve sans doute dans l'enseignement de l'École des beaux-arts de l'Indochine (EBAI), où les étudiants de la section Architecture, en grande majorité des Vietnamiens,

sont encouragés à s'inspirer des principes prônés par Hébrard tout en se les appropriant plus personnellement, de façon à ce qu'une nouvelle génération d'architectes locaux créent eux-mêmes un style approprié à leur pays (Herbelin, 2016 : 63).

L'attention portée au juste équilibre souhaité dans ce que l'on peut appeler la synthèse espérée est dite avec fraîcheur par un des élèves dans une lettre adressée à Tardieu lui-même : « Comme nous regrettons ces douces heures de travail, au cours desquelles avec votre patience paternelle vous vous appliquiez à nous préserver de l'emprise trop brutale de l'art méditerranéen » (Herbelin, 2016 : 97). Pour conforter ses arguments, Herbelin cite également les propos d'un jeune peintre reprenant pour son art les mêmes conseils du maître :

Le peintre Luong Xuan Nhi (1914–2006) se rappelle que les étudiants étaient souvent obligés de reprendre plusieurs fois leurs œuvres, jugées tantôt trop traditionnelles, tantôt trop occidentales, jusqu'à ce qu'elles témoignent d'une expression personnelle (2016 : 98).

Remarquons que les mots « expression personnelle » finissent la phrase là où le lecteur pourrait s'attendre à trouver « expression nouvelle » d'une synthèse nationale ! Sérieusement encadrée comme en témoigne cet ancien élève, l'expression personnelle ne pouvait, dans l'esprit de Tardieu, qu'être porteuse d'une identité nationale réinventée.

Voilà qui peut paraître logique, bien que discutable. Herbelin ne peut que constater que cette démarche concernant l'architecture n'est pas couronnée de succès. Elle use même du mot « échec » à son sujet. En effet, très vite, les élèves veulent sortir de ces limites bienséantes. Comme le précise Herbelin : « Même les étudiants de l'EBAI s'affranchissent dans les années 1930 de la recherche formelle d'un régionalisme qui leur paraît contraignant et dont ils préfèrent réinterpréter les cadres et l'esthétique » (2016 : 106). Les étudiants ne souhaitent pas devenir les porteurs d'une expression « vietnamienne ». Sérieusement éduqués et ouverts au

monde, ils prétendent tout simplement « pouvoir se comparer aux artistes étrangers » (Herbelin, 2016 : 122). Tardieu craint alors que ses élèves deviennent des « déracinés artistiques » (Herbelin, 2016 : 123). Cependant il affirme sa confiance et pense qu'après ces expérimentations, « ils reviendront dans le giron d'une interprétation plus locale de la modernité, comme elle était enseignée à l'EBAI ». ⁷ Ces élèves eux-mêmes peuvent cependant parfois le conforter dans son projet quand ils lui sont reconnaissants d'avoir su redonner vie à un art national, comme en témoigne cette lettre d'élève de 1936 :

Vous avez doté notre pays de ce mouvement tant souhaité : la renaissance des arts et leur adaptation rationnelle à nos besoins modernes. Bref, vous avez donné à notre art son cachet original qui le différencie des arts chinois et japonais, malgré ces documents puisés à la même source. ⁸

Voilà en tout cas qui résume bien le projet et la méthode du maître.

Un art vietnamien

Que penser de cette entreprise ? On a l'habitude de décrire le projet colonial à l'aide de deux concepts principaux, celui d'assimilation et celui d'association. Il faut se défier de tout jugement sur ces programmes tant le mal et le bien semblent se trouver tour à tour dans l'un et dans l'autre. L'assimilation peut être décrite comme la reconnaissance de la capacité des « indigènes » à entrer dans la grande aventure du progrès humain tandis que l'association se présente comme respectueuse des différences, soucieuse de la richesse de la diversité. Mais l'assimilation peut devenir le masque du mépris et de la domination, tandis que l'association peut conduire à séparer les hommes en se refusant à tout progrès dans leurs conditions. Tardieu veut échapper à ces contradictions ; son projet est celui d'une reconnaissance de la culture indigène qu'il se donne pour mission de « moderniser », c'est-à-dire de lui permettre de trouver sa propre voie. Ni assimilation ni association mais une

⁷ Texte repris de Dao Dang Vy, « Enquête sur la jeunesse annamite », in *La Patrie annamite*, n° 60, 29 août 1936, n.p. Cette citation figure dans le livre de Herbelin (2016 : 123).

⁸ Lettre à la signature illisible du 31 décembre 1936, carton 6, Fonds Tardieu, INHA, Paris.

ambition de « civilisation générale », une synthèse universaliste et planétaire en somme, qu'il affirme dans son projet pour l'École qu'il défend en 1924 dans une note au Gouverneur Général de l'Indochine. Il déclare qu'il faut voir plus loin, voir le moment où s'épanouira sur la terre une « civilisation générale », citant pour se faire entendre l'historien de l'art et orientaliste Raphaël Petrucci :

Pour l'Extrême-Orient comme pour l'Europe, le problème qui se pose est celui d'un renouvellement. Courbé sous le poids d'un passé prestigieux, trop savant dans sa culture, trop récente, l'Art moderne recherche dans des tâtonnements obscurs plein d'œuvres incomplètes et parfois géniales. Le moment est venu où une civilisation générale semble vouloir se constituer sur la terre par l'absorption des antiques dissemblances.⁹

Toutefois, cet horizon lointain d'une culture universelle n'est plus évoqué par la suite. C'est bien la naissance d'un art vietnamien moderne qui est mise en avant. Mais pourquoi cet esprit généreux prétend-il aider à cette naissance plutôt que de vouloir susciter des démarches échappant éventuellement au cadre de la culture locale ? Tout simplement parce qu'il n'y a pas pour lui d'autres solutions. Tout art dans le monde a vocation à exprimer le plus profond de l'âme d'un peuple. Il ne saurait y avoir d'art sans un enracinement dans une terre et dans une « race ». Ce n'est donc pas dans le but de maintenir les artistes vietnamiens dans un statut provincial qu'il prétend agir, encore qu'il puisse parfois affirmer la supériorité de telle école nationale sur telle autre, comme il le fait en soulignant la grandeur de l'art italien ou le rayonnement de l'art français. Le projet est bien de donner sa cohérence à une approche faisant de l'apport occidental un moment dans l'affirmation d'un art national retrouvant sa légitimité et son autonomie. Pour se convaincre de la force

⁹ Victor Tardieu, *Note à Monsieur le Gouverneur Général de l'Indochine au sujet d'une lettre de M. Silice, Directeur par intérim de l'École des arts cambodgiens, transmise le 28 novembre 1924 par M. le Résident Supérieur du Cambodge et relatif à la récente création de l'École des Beaux-Arts de l'Indochine à Hanoi*. Archives d'Outre-Mer à Aix-en-Provence sous la cote Indo GGI // 51.039, cahier 5, tapuscrit de 22 pages, signature autographe de Victor Tardieu). La lettre de M. Silice figure en annexe du livre de Paliard (2014 : 105–12).

de ce modèle d'interprétation de l'art comme expression des traits profonds de la « race », il suffit de lire les pages remarquables d'Éric Michaud (2015). L'auteur sait dire comment l'histoire de l'art du XIX^e siècle et d'une bonne part du XX^e siècle est construite sur cette prégnance de la conception nationale ; on classe les artistes selon leurs origines géographiques, on organise les collections suivant ces critères, on parle de caractères innés attachés à la « race ». Il montre que, depuis le romantisme jusqu'au milieu du XX^e siècle, se développe en Europe

une quête obsessionnelle de l'origine nationale- raciale des objets artistiques. La pratique de ce qu'il faut bien appeler un attributionnisme racial se développera bientôt dans le champ des Beaux-Arts sur le modèle de la philologie (Michaud, 2015 : 128).

Ce discours n'est pas discours exalté ou idéologie contestée. Il est peu ou prou le langage commun des sciences sociales naissantes. Michaud l'indique :

Le présupposé de ces taxinomies était qu'une manière ou un style collectif ne pouvait ni se troquer ni s'acquérir, qu'il n'était pas socialement transmis mais nécessairement inné. Il serait parfaitement vain de chercher à démontrer que l'histoire de l'art fut – ou est encore – une discipline raciste. Elle ne l'aura été ni plus ni moins que les autres sciences sociales [. . .] (2015 : 24).

Ainsi, pour qui a été nourri par le milieu intellectuel de la fin du XIX^e siècle, de même qu'il existe un art italien, un art espagnol, un art français ou russe, chacun avec ses caractéristiques, de même il doit exister un art vietnamien.

Une conception biologique de la culture

Et on ne peut en vouloir aux hommes du début du XX^e siècle d'avoir de telles idées en tête mais on doit faire l'effort de comprendre ce qui les rend possibles. Je pense pour ma part que c'est une définition essentialiste et globalisante de la culture qui conduit à ces schémas. Ainsi chaque culture, chaque école artistique nationale est décrite par bien des auteurs comme un organisme vivant qui naît, grandit, se développe et meurt. Un exemple en est donné par Hyppolite Taine :

Je vous montrerai d'abord la graine, c'est-à-dire la race avec ses qualités fondamentales et indélébiles, telles qu'elles persistent à travers toutes les circonstances et dans tous les climats ; ensuite la plante, c'est-à-dire le peuple lui-même avec ses qualités originelles, accrues ou limitées, en tout cas appliquées et transformées par son milieu et son histoire ; enfin, la fleur, c'est-à-dire l'art et notamment la peinture, à laquelle tout ce développement aboutit (1869 ; Michaud, 2015 : 96).

Ces mots datent de 1869 et Tardieu naît en 1870.

La vision biologique appelle évidemment la figure du métissage avec ce qu'elle peut apporter de positif ou négatif selon les auteurs, tel Élie Faure, reprenant les thèses de Gobineau, dont chacun peut encore lire les pages constamment rééditées de son *Histoire de l'art* (1927). Pour Faure, l'apport du sang des Noirs est la condition d'une expression lyrique puissante tandis que l'absence de cet apport conduit les peuples du Nord à la lourdeur et à l'application, et les peuples de l'Extrême-Asie à demeurer dans leur « rêverie somnolente ». ¹⁰ De même pourrait-on reprendre les analyses d'Éric Michaud présentant les théories racistes ou racialistes européennes appliquées rétroactivement à la période médiévale : l'Antiquité tardive métissée et décadente aurait été réveillée par l'arrivée des peuples barbares, notamment germains, et ce sang nouveau et dominant aurait permis l'étonnante « renaissance » gothique des XI^e et XII^e siècles dont l'art ne cesse encore d'étonner le monde.

¹⁰ « Un jour, écrit Gobineau, alors qu'il existait trois races primitives – la noire sensuelle, impulsive, ivre de rythme et de couleur; la jaune terre à terre, éprise de bien-être et de rêverie somnolente ; la blanche énergique, aimant la guerre, faite pour ordonner et dominer, – un jour, une goutte de feu fut versée par la femme noire dans le marais torpide du sang jaune, dans le torrent froid du sang blanc. Ce jour-là, ce jour-là seulement, naquit le sens lyrique chez l'homme de l'Extrême-Asie et l'Indo-Européen . . . Chez tous les peuples blancs actuels où l'imprégnation noir manque, ou est trop légère ou trop lointaine – Scandinavie, Allemagne du Nord, Angleterre, Russie, Pologne, – la manifestation plastique est indirecte : elle sent l'imitation, l'école, la virtuosité, l'effort » (Faure, 1927 : 133–34).

La pensée de Tardieu : entre vision universaliste et déterminisme de la race

Dans un tel contexte, le projet de Tardieu relève d'une ouverture humaniste certaine dont on peut voir la source dans les pages de Raphaël Petrucci (Petrucci and Cheng, 1998) qu'il cite abondamment. On ne rencontrera jamais chez Petrucci l'idée d'une supériorité raciale justifiant une domination violente. Pour Petrucci rien ne s'oppose à la rencontre des pratiques picturales de l'Extrême-Orient et de l'Occident. La même passion pour la description du réel anime, selon lui, Léonard de Vinci (1452–1519) ou Wang Wei (701 ?- 761), la même curiosité pour l'observation de la « nature ». Les différences tiennent plus à la géographie et à l'histoire qu'à une quelconque particularité de la race. Pourtant, même si elle offre la possibilité de jeter des ponts, d'établir des dialogues entre les cultures et d'inventer des formules nouvelles, la conception de Petrucci – et de Tardieu – reste celle de civilisations formant des matrices puissantes, envisagées comme des entités durables sur le temps long de l'histoire. Et les remarques directement raciales ne sont pas absentes des propos de Tardieu. Dans un texte de 1931, il écrit cette phrase qui se fait l'écho de ce courant de pensée : « Les peintres japonais seront toujours les descendants de Hokusai et de Hiroshige même s'ils étudient de près Rembrandt, Goya ou Manet ». ¹¹ De même reprend-il des poncifs raciales quand il écrit :

Il ne faut pas attendre de l'Indochine une grande activité industrielle et c'est méconnaître aussi bien sa terre et son peuple que de croire qu'on la verra un jour bâtie d'usines et hérissée de cheminées. C'est une terre féconde, un pays d'agriculteurs où les industries familiales si intéressantes et si particulières à la race sont justement exercées par un peuple d'agriculteurs gens laborieux par excellence qui occupent avec une si admirable activité les loisirs que leur laissent leurs cultures [dans] leurs rizières. C'est sur eux que doit s'exercer ainsi que nous l'avons dit l'action de l'école des Beaux-Arts. ¹²

¹¹ Victor Tardieu, texte daté de 1931, 32 feuillets dactylographiés, Fonds Tardieu, INHA, Paris.

¹² Notes diverses non datées, Fonds Tardieu, INHA, Paris.

Un art national sera donc un art fidèle à ses racines profondes manifestant la permanence d'une culture assimilée à des traits raciaux.

L'aventure de l'École des Beaux-Arts de l'Indochine à travers les nouveaux paradigmes anthropologiques de l'interculturalité

Si l'on veut mieux comprendre cette position, on doit la comparer à ce que l'ethnologie contemporaine et l'étude des transferts culturels peuvent nous apprendre aujourd'hui. À travers les analyses de ce champ d'études se fait jour un changement complet de paradigme. Là où l'on cherchait à pointer et décrire des traits structuraux profonds et permanents, on prétend isoler des situations concrètes dans lesquels des acteurs singuliers sont impliqués. Ce que les époques précédentes considéraient comme des données déterminant les comportements, des invariants résistants au mouvement de l'histoire, devient un matériel offert aux manipulations des acteurs en situation, entrant dans des stratégies particulières. Alban Bensa développe ce point de vue dans un livre récent *La fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique* (2006). Il faut selon lui redéfinir « la réalité sociale en terme de processus » (Bensa, 2006 : 8), c'est-à-dire prendre en compte « la réalité sociale dans ses aspects les plus prégnants : son caractère inachevé, conflictuel, incertain, travaillé, sa densité et sa dynamique temporelle » (Bensa, 2006 : 10). Il serait donc vain « d'essayer de distinguer à l'intérieur de ce qui se dit, se fait et se pense une sorte de noyau dur de l'existence sociale » (Bensa, 2006 : 11). Il faut revenir à l'histoire, à un examen des faits au plus près de la diversité des éléments concrets et on se rendra compte que « les mythes sont des pensées en acte qu'il est vain de vouloir déconnecter de l'histoire et du temps. Il faut donc les traiter comme des récits ici et maintenant » (Bensa, 2006 : 111). On peut changer ici le mot mythe par culture ou civilisation. Voilà qu'au lieu de poser de manière abstraite la rencontre de deux civilisations, il s'impose à nous de voir très précisément la personnalité des protagonistes de l'histoire, celle de Tardieu, celle des administrateurs organisant l'École, celle des milieux dans lesquels elle s'inscrit socialement, milieux tant français qu'indigène. Ce n'est pas l'art occidental qui rencontre l'art vietnamien ou l'art du grand Extrême-Orient dans l'aventure de

l'École de Hanoi. Ce sont des hommes portant une conception particulière de l'art occidental censée être enseignée à des indigènes particuliers, perçus selon des idées touchant à l'ethnie ou à la race avec leurs aptitudes et leurs incapacités supposées, qui tentent d'opérer une synthèse faite de traits essentialisés des deux cultures. L'intérêt du livre de Herbelin tient à ce qu'il met en évidence pour chaque situation concrète, évoluant dans le temps, des solutions originales qui finissent toujours par contourner ou ignorer les doctrines de l'École. En ce sens, elle illustre parfaitement l'approche définie dans les propos qui précèdent. Elle déclare :

Plutôt que de restreindre l'histoire de la modernité architecturale en Indochine à la quête d'un paradigme formel, il s'agit donc ici de considérer la façon dont les différents groupes en présence ont défini et utilisé celle-ci comme constitutive de démarches politiques et sociales plus larges (Herbelin, 2016 : 115).

Voilà qui place les productions à la croisée d'intentions et d'affects divers et non dans la perspective d'un gradient allant du pur au corrompu. Si une originalité nationale peut être repérée, elle ne peut être que complexe, souvent contradictoire, et en devenir, bien différente de l'utopie d'une école nationale avec ses formes et ses techniques propres. Loin d'être la confrontation de deux blocs se prêtant difficilement au dialogue et aux hybridations parfois espérées, la rencontre entre les cultures se tisse dans le cours de la vie sociale et construit sans cesse les compromis dont elle a besoin. À ignorer la place de l'événement et le rôle des individus dans le présent, on se condamne à mettre en avant « l'autorité unique et mystérieuse de la « culture », réceptacle de tout ce que nous croyons ne pas comprendre de l'autre », selon les mots d'Alban Bensa (2006 : 13). L'entreprise de Tardieu a manifestement réussi dans l'amitié qu'il a su susciter autour de lui au-delà des différences de races et de fortune. Mais on ne peut nier qu'en homme de son temps il a été amené à rechercher des solutions répondant à une problématique très datée de la rencontre interculturelle. Cet héritage se retrouve dans les débats qui n'ont pas manqué d'exister au Vietnam quand on a voulu, dès l'engagement de la lutte pour l'indépendance, reconnaître ou rejeter la nature « nationale » vietnamienne des productions d'une école installée par

les colonisateurs. Nora Taylor, chercheuse américaine spécialiste de l'art vietnamien, en rend compte dans son étude *Painters in Hanoi, An Ethnography of Vietnamese Art* (Taylor, 2004). Pour les critiques vietnamiens de l'époque, le caractère national des productions des artistes se reconnaît à leur fidélité à une inspiration populaire locale ou à une originalité faite de refus ou du dépassement de l'exemple des maîtres occidentaux. Nous voilà bien dans les mêmes apories que dans la conception d'un art national chez Tardieu. Pourquoi, en effet, ne pourrait-on pas être un peintre vietnamien reprenant des modèles occidentaux ? En quoi l'emprunt serait-il synonyme de perte ? Philippe Papin ne manque pas de souligner ce lieu commun des études interculturelles. L'emprunteur, remarque-t-il d'abord, n'est pas un récepteur passif, bien au contraire, et il peut trouver légitime et pertinent de copier des modèles sans les modifier. Ce qui ne signifie pas qu'il en reprenne la signification dans ce contexte nouveau. Ce qui est résumé de la manière suivante par Papin : « L'élément B (par rapport à l'élément A apportant le modèle) est actif, oui, mais pas forcément à métriser ce qu'il transfère » (2015 : 41).

Pour rendre compte du rôle de l'EBAI dans l'émergence de l'art vietnamien, Nora Taylor écrit :

En conclusion il peut suffire de souligner que l'éducation reçue par les artistes de l'EBAI sous la direction de leurs professeurs français a donné naissance à un style qui n'est ni 'français' ou 'francophile', ni anti-français. Aussi, définir la peinture vietnamienne comme 'nationale' est inapproprié, puisque sa spécificité gît précisément dans sa qualité transnationale (1997 : 33).

Cependant, cette conclusion n'est guère satisfaisante. Dire que cet art est transnational n'est sans doute pas faux mais cela n'en fait pas pour nous une singularité se détachant sur un fond national. Il faut en effet admettre que toute vie culturelle dans la modernité se construit à travers emprunts et hybridations, sans éliminer pour autant la dimension nationale. Le critère national tout comme celui de transnational ne saurait être pertinent dans l'aventure de la vie des peuples engagés dans le vaste mouvement de l'histoire. Il faut donc repenser les transferts culturels

dans la complexité des processus sociaux, comme le propose Philippe Papin : « L'étude des transferts culturels est l'antidote à la maladie infantile de l'histoire des contacts qui consiste à associer une culture à un peuple et ce peuple à un territoire, donc emboîter trois généralités l'une sur l'autre pour finalement créer des blocs qui n'existent pas » (Papin, 2015 : 46). La promotion d'un style vietnamien moderne par Tardieu reflète sans doute, avec certes d'autres enjeux, la maladie infantile dont il est question dans ces lignes.

Competing Interests

The author has no competing interests to declare.

Références

- André-Pallos, N** 1997 *L'Indochine un lieu d'échange culturel ? Les peintres français et indochinois, fin XIXe-XXe siècle*. Paris : Presses de l'École française d'Extrême-Orient.
- Aymé, A** 1949 La technique de la laque, numéro spécial sur l'Indochine. *Le Monde illustré*. France-Illustration.
- Bensa, A** 2006 *La fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*. Toulouse : Anacharsis.
- Faure, É** 1927 *Histoire de l'Art. L'Esprit des formes. 3e mille*. Chartres, impr. Lainé et Tantet Paris, éditions G. Crès et Cie, 21, rue Hautefeuille (VIe).
- Herbelin, C** 2016 *Architectures du Vietnam colonial Repenser le métissage*. Paris : CTHS, INHA.
- Lacombe, P, Ferrer, G et Aymé, A** 2011 *Alix Aymé, une artiste peintre en Indochine, 1920–1945* [traduction anglaise par Joël Fletcher] [avec des textes d'Alix Aymé]. Paris : Somogy.
- Michaud, É** 2015 *Les invasions barbares, une généalogie de l'histoire de l'art*. Paris : Gallimard.
- Paliard, P** 2014 *Un art vietnamien : penser d'autres modernités - Le projet de Victor Tardieu pour l'École des beaux-arts de l'Indochine à Hanoï en 1924*. Paris : l'Harmattan.
- Papin, P** 2015 Un laboratoire pour l'étude des transferts. In: AUBERT-NGUYEN, H H and ESPAGNE, M (eds.) *Le Vietnam Une histoire de transferts culturels*. Paris : Demopolis.

- Pentcheff, G** 2012 *Joseph Inguimberty, 1896–1971 premier catalogue de l'œuvre peint* [traduit en anglais par Patrick Micel et Nigel Solomon de MSI translation]. Marseille, G. Pentcheff.
- Petrucci, R et Cheng, F** 1998 *La philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient, présentation de François Cheng*. Paris : Librairie You-Feng.
- Taine, H-A** 1869 *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas, leçons professées à l'École des beaux-arts*. Paris : Baillière.
- Tardieu, V** sans date *Rapport sur l'adaptation de l'Enseignement artistique en Indochine*. Bibliothèque de l'INHA : Fonds Tardieu.
- Tardieu, V** *Note à Monsieur le Gouverneur Général de l'Indochine au sujet d'une lettre de M. Silice, Directeur par intérim de l'Ecole des Arts cambodgiens, transmise le 28 novembre 1924 par M. le Résident Supérieur du Cambodge et relatif à la récente création de l'Ecole des Beaux-Arts de l'Indochine à Hanoi*. Archives d'Outre-Mer à Aix-en-Provence sous la cote Indo GGI // 51.039, cahier 5, tapuscrit de 22 pages, signature autographe de Victor Tardieu.
- Taylor, N** 1997 *Orientalism/Occidentalism : The Founding of the Ecole des Beaux-Arts d'Indochine and the Politics of Painting in Colonial Viêt Nam, 1925–1945*. *Crossroads : An Interdisciplinary Journal of Southeast Asian Studies*, 11: 1–33.
- Taylor, N A** 2004 *Painters in Hanoi, an ethnography of Vietnamese art*. Honolulu : University of Hawaii Press.

How to cite this article: Paliard, P 2019 Apport de la France, Promotion de L'expression d'un Style National Vietnamien dans la Première École des Beaux-Arts de L'Indochine. *Open Library of Humanities*, 5(1): 42, pp. 1–19, DOI: <https://doi.org/10.16995/olh.376>

Published: 13 June 2019

Copyright: © 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.



Open Library of Humanities is a peer-reviewed open access journal published by Open Library of Humanities.

OPEN ACCESS