

Institut Francophone International - Université Nationale du Vietnam, Hanoi
Presses Universitaires de Provence

LA FRANCO-PHONIE EN ASIE-PACIFIQUE

Numéro 7 / Printemps 2021

Les dialogues artistiques
France-Asie Pacifique:
regards croisés dans
les arts visuels modernes
et contemporains



ISSN: 2525-2488

ĐH
QG
Hà Nội

NHÀ XUẤT BẢN
ĐẠI HỌC QUỐC GIA HÀ NỘI

Le développement de la peinture à la laque au Vietnam, écho des initiatives conjointes vietnamo-françaises

Albina Legostaeva^{1,*}

Musée National d'Art Oriental, Moscou, Fédération de Russie

Reçu le 25 juillet, 2021

Relu et modifié le 10 septembre 2021. Accepté le 30 septembre 2021

Résumé : Cet article traite d'un matériau naturel unique, la laque, dont les propriétés sont depuis longtemps très appréciées par les artisans de nombreux pays. Au cours des deux derniers siècles, les artistes professionnels ont pris le relais, découvrant la laque et l'exploitant dans les beaux-arts. Cependant, parmi les artistes d'Asie du Sud-Est, ce sont les maîtres vietnamiens qui ont fait de l'art de la laque leur marque de fabrique grâce à l'émergence dans le pays au XX^e siècle de la peinture à la laque (*son mài*). Une attention particulière dans l'article est portée à la période coloniale et au XX^e siècle, reconnus au Vietnam comme l'âge d'or de la peinture. Analysant la naissance d'une nouvelle culture et d'un nouvel art dans le pays pendant cette période, l'auteure aborde, en rapport avec la peinture à la laque, les thèmes de la « mission civilisatrice » proclamée par l'administration coloniale française, l'apparition des premières institutions éducatives d'art et d'artisanat, ainsi que l'ouverture de l'École Supérieure des Beaux-Arts de l'Indochine. Les activités des professeurs de l'École Supérieure des Beaux-Arts de l'Indochine, en particulier Joseph Inguimberty, ont énormément contribué à élever le niveau de l'art de la laque. L'article met brièvement en évidence les principales étapes de l'évolution de la peinture à la laque depuis sa création jusqu'à la période du *dôi mõi*. L'article développe les idées de l'auteure sur ce qui a pu causer l'émergence de la peinture à la laque, ainsi que la nature de ce phénomène : était-ce une continuation des traditions de l'art national, ou encore le résultat de l'influence occidentale, ou encore le résultat d'initiatives collaboratives (franco-vietnamiennes / vietnamo-françaises) ?

Mots-clés : Peinture à la laque, art traditionnel, modernisation, liens culturels, Indochine, École des Beaux-Arts de l'Indochine.

¹ Albina Legostaeva est historienne de l'art, diplômée de la Faculté d'Histoire de l'Université d'État Lomonosov Moscou. Depuis 1993, elle est chercheuse dans le Département d'Asie du Sud-Est, d'Australie et d'Océanie du Musée d'État d'Art Oriental à Moscou, où elle dirige le Département des Expositions et des Collections Permanentes, et est aussi Conservatrice des collections vietnamiennes. Sa recherche porte sur l'Asie du Sud-Est, et plus spécifiquement sur la culture, l'ethnographie et l'art traditionnel du Vietnam, en particulier l'art et la peinture populaire. Elle participe fréquemment à des conférences sur l'art et la culture d'Asie du Sud-Est.

* Coordonnées de l'auteur.

Courriel : albinalegostaeva@yandex.ru

« La laque est une porte étroite menant à un espace beaucoup plus grand. »
 Nguyễn Gia Trí²

1. Introduction

Tout au long de l'histoire de son existence, l'art vietnamien, traditionnellement basé sur la culture de la communauté villageoise et l'art populaire, a subi de nombreuses influences, qu'il a adaptées, repensées et intégrées de manière créative [2]. Le Vietnam est un pays qui, grâce à sa position géographique et ses réalités historiques, s'est développé sous l'influence de deux grandes civilisations - chinoise et indienne. Cependant, bien avant que ces « deux géants voisins ne jettent leur ombre » [3], les croyances et les styles artistiques des Vietnamiens ont été formés. L'Asie du Sud-Est est une région de diversité multiculturelle. Un grand nombre de groupes ethniques installés depuis longtemps communiquent étroitement et échantent à la fois denrées, idées, et images, le propre des communications interculturelles.

Ainsi, l'emprunt interculturel et son impact sur l'art vietnamien sont apparus bien avant l'émergence d'une autre source d'influence extérieure - la civilisation occidentale. Cela a permis au Vietnam d'être moins frileux à l'égard de la culture extérieure, contrairement, par exemple, au Japon qui se méfiait de la culture occidentale pendant la vague d'expansion culturelle des XIX^e et XX^e siècles.

2. La période coloniale et le pouvoir de renouvellement dans le domaine de l'art

Le tournant des XIX^e et XX^e siècles a jeté les bases du développement de l'art du pays à l'époque coloniale et a déterminé la direction de l'activité créatrice des maîtres dans les périodes suivantes. En 1885, le Vietnam est complètement conquis par les colonialistes français. Le pays tout entier est devenu une partie de la soi-disant Indochine française. Le Vietnam a été rendu directement dépendant de la métropole dans les domaines économique et politique. À partir de la fin du XIX^e siècle, le capital français a commencé à pénétrer activement l'économie vietnamienne, créant les conditions pour la croissance des villes et des infrastructures industrielles. Le résultat des changements est reflété dans les mots "programme" de l'ordre du Gouverneur Général de l'Indochine Pierre Pasquier sur les avantages évidents, de son point de vue, du nouveau régime, qui ouvre de larges horizons : « L'Indochine des pagodes, mais aussi des écoles, des usines, des mines, des plantations et des grands ports ; l'Indochine des palanquins et des éléphants mais aussi des grandes voies ferrées, des grands postes de TSF et des lignes de navigation aérienne ; une Indochine traditionnelle, infiniment touchante, mais aussi une Indochine jeune, frémissante, s'éveillant sous le regard de la France, à tous les progrès, une Indochine prête à l'action où sourd de toutes parts la force vive d'un admirable renouveau » [4].

² From Painter Nguyễn Gia Trí's Words on Creation [1].

Avec le développement des villes, un processus naturel d'affaiblissement du mode de vie traditionnel des communautés villageoises s'est produit. C'est dans l'environnement urbain que de nouvelles idées et formes artistiques sont apparues qui ont ouvert la voie à l'art vietnamien moderne, dont le processus de naissance a été très difficile. En même temps, des institutions scientifiques ont commencé à apparaître, étudiant la culture et l'art des pays de l'Indochine. En 1886, le Gouverneur Général de l'Indochine Paul Bert a créé, et a dirigé, l'Académie du Tonkin, dont les tâches comprennent l'étude et la sélection de documents sur l'histoire du Vietnam, la protection des monuments historiques et artistiques, etc. [5]. En 1900, l'École française d'Extrême-Orient (EFEO) débute ses activités dans la colonie, qui poursuit avec succès ses activités de recherche jusqu'à ce jour. L'EFEO est devenue le centre le plus important pour l'étude de l'histoire, de l'archéologie, de l'art et des langues des peuples de l'Indochine. En 1887, l'Académie du Tonkin a organisé à Hanoi la première exposition des produits des artisans locaux « non seulement pour susciter la fierté des habitants de la colonie, mais aussi pour que les Européens qui habitent ici accordent leur attention à cet événement » [6].

3. L'art vietnamien dans les expositions coloniales

Depuis la fin du XIX^e siècle, la présentation de l'art traditionnel vietnamien dans des expositions d'art est devenue « une excellente occasion de démontrer les victoires coloniales, qui servirent de conducteurs d'idées coloniales » [7]³. En 1889, une grandiose exposition eut lieu à Paris, programmée pour coïncider avec le centième anniversaire de la Révolution française. L'Indochine était représentée par des pavillons séparés du Tonkin, de l'Annam, de la Cochinchine et du Cambodge. L'exposition a attiré beaucoup d'attention. Des représentants de différents pays sont venus la voir. De nombreuses publications ont survécu, allant des documents officiels et des plans publiés de l'exposition et des guides illustrés, aux mémoires de contemporains et même aux poèmes qui lui sont dédiés [13]. Lucien Biart, naturaliste français et écrivain voyageur, s'extasie sur les produits des artisans coloniaux, écrit qu'« il faudrait des volumes rien que pour énumérer ces produits artistiques si distincts des nôtres, et qui sont aujourd'hui à la mode » [14]. L'intérêt activement croissant pour l'exotisme oriental en Europe est également attesté par le fait que parmi les objets exposés de la section « L'Art de l'Indochine » lors de l'exposition internationale suivante à Paris en 1900, des produits de l'artisanat d'art traditionnel ont été à nouveau présentés.

En 1902, poursuivant la même tâche de présenter avec profit la richesse des nouveaux territoires, la France choisit le centre même de ses possessions coloniales en Asie du Sud-Est - Hanoi comme lieu de la prochaine exposition (Fig. 1).

³ Pour plus d'informations : [8 ; 9 ; 10 ; 11 ; 12].



Fig. 1. Exposition de Hanoi [Affiche], 1902

[Exposition de Hanoi]: Ministère des Colonies. Gouvernement Général de l'Indochine française. 3 novembre 1902 – 31 janvier 1903, Exposition de Hanoi. Autuer : Tournon, Raymond (1870-1919). Illustrateur. Édité par la Société Coloniale des Beaux-Arts (Paris). Format : lithographie, coul. ; 105 x 75 cm. Collection numérique : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90128852.item#>

Outre la métropole et toutes ses colonies, les pays d'Extrême-Orient et les Philippines y ont participé. Les organisateurs de l'exposition ne se sont pas limités à une autre démonstration de l'artisanat traditionnel développé en Indochine. Une réalisation importante de ce grand événement a été la présentation des tendances artistiques contemporaines de l'art européen. L'exposition était frappante par son ampleur ; elle présentait les œuvres d'environ deux cents artistes et sculpteurs français, « y compris des maîtres célèbres comme Auguste Rodin, Albert Marquet et d'autres. La sculpture de Rodin *Les Bourgeois de Calais* a reçu une médaille d'argent. Les Français ont apprécié cette exposition comme l'un des événements les plus brillants de leur politique coloniale » [15]. Les produits des artisans indochinois ont également été largement présentés lors d'expositions en France au cours des années suivantes : non seulement à Paris, mais aussi dans un certain nombre d'autres villes (Marseille, Lyon, Roubaix, Bordeaux etc.).

Ainsi, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, la France, dans sa volonté de maintenir sa position d'une des plus grandes puissances coloniales, souligne par tous les moyens leur attractivité, justifiant ainsi leur existence même, et leur nécessité. Les tentatives de la France pour préserver son statut de grande puissance, et le désir de se réhabiliter face à l'Europe ont été causés en partie par la perte de territoires dans la guerre franco-prussienne. Le chef du gouvernement français, Jules Ferry, en parle en 1880. Il affirme que « la France doit compenser les pertes matérielles et morales qu'elle a subies en Europe en 1870 par l'expansion outre-mer, ce qui lui permettra d'accroître sa puissance économique, ainsi que de restaurer son prestige » [16]. D'autre part, les pays d'Extrême-Orient et d'Asie du Sud-Est (Japon, Corée, Vietnam, Thaïlande) tentent chacun à leur manière de résoudre le problème de la sortie de l'isolement et d'ouvrir la voie à cet objectif à travers une série de réformes et de modernisation de la société. Á Hanoi et dans d'autres grandes villes du pays en développement dynamique, les quartiers résidentiels européens se multiplient, changeant d'apparence. Dans le style colonial, alliant les traditions de l'architecture locale et française, des cathédrales, des musées et des théâtres ont été construits, ainsi que de nombreuses villas et hôtels, qui - avec les notes de voyage déjà publiées des voyageurs du XIX^e et début du XX^e siècle et l'émergence d'une variété de guides de voyage avec des conseils utiles pour séjourner dans ces lieux -, contribuent à l'attractivité du pays aux yeux des touristes et des étrangers qui y vivent. En 1925, le romancier français Roland Dorgelès, ayant visité le Tonkin, l'Annam et la Cochinchine, écrit que l'Indochine est une colonie qui « a plus évolué en quinze ans que l'Europe en un siècle » [17].

4. Enseignement artistique professionnel

Peu à peu, tant dans la métropole que parmi les Européens vivant dans les colonies, la mode et la forte demande d'artisanat local générèrent l'expansion de la production d'art en Indochine, un phénomène expliqué aussi par la main-d'œuvre bon marché et la disponibilité des matières premières nécessaires. Un résultat

important de la « mission civilisatrice » proclamée par l'administration coloniale française fut l'ouverture au Vietnam au début du XX^e siècle des écoles d'art et des écoles professionnelles, où on enseignait principalement l'artisanat et la création d'art et d'artisanat dans l'attente d'un marché de consommation en croissance rapide. Ainsi, en 1901 dans la ville de Thu Dau Mot, l'École d'art, spécialisée dans l'ébénisterie et la laque, a été ouverte, en 1903 - l'École des arts appliqués de Bien Hoa, où ont été formés des maîtres de la céramique et de la fonte du cuivre (fonderie), en 1913 - l'École des arts décoratifs de Gia Dinh [18 ; 19], où étaient enseignées la ciselure sur cuivre, la lithographie, etc. Cependant, certaines des disciplines déclarées dans les programmes ne sont restées que "sur papier". Même avec l'introduction de nouvelles disciplines, des répétitions mécaniques d'anciennes techniques d'art national, la reproduction de produits de maîtres européens, et la fabrication de céramiques dans le style ancien chinois ont été encouragés. En effet, les étudiants travaillaient principalement à l'exécution des commandes personnelles des Français et des compatriotes aisés, créant des produits qui correspondent à leurs goûts et apportent des revenus considérables à l'administration. Le but d'un tel enseignement a été formulé par les autorités coloniales, qui ont déclaré qu'il n'y avait pas besoin de changer les techniques de poterie qui existaient depuis l'époque de la dynastie des Song [20 ; 21]. Ces pratiques entraînaient souvent une certaine diminution de la qualité des objets d'art. Ainsi, le début du XX^e siècle, malgré la création de plusieurs nouveaux établissements d'enseignement, est marqué par un déclin important de l'artisanat national, dont la production de laque. Selon G. M. Shmeleva, la préservation minutieuse des traditions nationales au cours de cette période a distingué le travail des maîtres à la cour de Hué, où il y avait encore une méthode d'enregistrement obligatoire (fixation de force) à la cour, assurant que des artisans talentueux venus de tout le pays travaillèrent leur vie entière à exécuter les ordres de l'empereur et des hauts fonctionnaires [22], les premiers mandarins de la cour. D'un autre côté, de telles mesures coercitives ont non seulement appauvri d'autres centres, d'où provenaient les meilleurs artisans, mais n'ont pas non plus contribué au développement créatif de ces artisans qui ne voulaient pas être tributaires de la cour.

L'ouverture à Hanoi en 1925 de l'École Supérieure des Beaux-Arts de l'Indochine (Trường Cao đẳng Mỹ thuật Đông Dương), de laquelle ont émergé de nombreux artistes célèbres (Tô Ngọc Vân, Nguyễn Phan Chánh, Nguyễn Gia Trí, Lê Phổ, Phạm Hậu, Bùi Xuân Phái, Trần Văn Cẩn, Phan Kế An etc.), possède une importance particulière pour le développement des arts. Initialement, l'École avait la mission de favoriser la croissance du nombre d'artisans capables de produire des objets d'art pour le marché d'exportation, afin de renflouer le budget de la métropole - c'est-à-dire, pour « exercer une influence considérable sur la production tout entière des artisans indochinois et notamment sur celle des ateliers familiaux, si nombreux et si intéressants dans ce pays et qui pourront un jour concurrencer sur les marchés d'Europe la production japonaise, qui provient elle aussi d'ateliers familiaux » [23]. Néanmoins, un personnel enseignant international composé d'artistes professionnels, titulaires du Prix d'Indochine, de sculpteurs, de

maîtres des arts appliqués, de chercheurs de l'EFEO, et même des maîtres de conférences à l'École de médecine (pour diriger un cours de dessin d'anatomie) ont été sélectionnés avec compétence par les co-fondateurs de l'École, Victor François Tardieu (1870-1937) et Nguyễn Văn Thọ (Nguyễn Nam Sơn, 1890-1973). Mais alors qu'un enseignement de grande qualité fut proposé à des étudiants très doués, cela ne produisit pas le résultat escompté par les autorités françaises. En échange d'un gain économique rapide, la création de l'École conduisit à des réformes progressives de l'éducation artistique au Vietnam. Le programme de formation était basé sur les principes établis de l'éducation européenne : pratique de terrain, impliquant l'étude de la réalité et le dessin d'après la vie, l'étude de la théorie de l'art, les lois de la perspective linéaire, la composition, l'anatomie, etc. Au fil du temps, on observa une division des facultés en techniques artistiques.

Les principaux sujets d'étude étaient les techniques académiques de dessin et de peinture à l'huile, qui ont contribué au développement d'un nouveau langage. L'art moderne vietnamien s'est formé principalement sur la base de ces styles artistiques qui correspondaient principalement aux goûts personnels du corps enseignant (romantisme, impressionnisme, post-impressionnisme), y compris le directeur de l'École Supérieure des Beaux-Arts de l'Indochine Victor Tardieu lui-même, qui préférait le néoclassicisme. Malgré cela, « si diverses tendances modernistes récemment en cours en Europe - expressionnisme, cubisme, futurisme, abstraction, Dadaïsme, surréalisme etc. - ont été ignorées par le programme, l'établissement de l'école était encore radicalement moderne dans le contexte du Vietnam. L'occidentalisation a coïncidé avec l'ambition de la jeune génération éduquée de s'émanciper des limitations confucéennes, les remplaçant par une expression individualiste qui a, à son tour, provoqué l'émergence d'une nouvelle profession : artiste-créateur plutôt qu'artisan » [24]. En plus de l'histoire de l'art européen, Tardieu introduit l'art de la région voisine dans le programme, en particulier l'étude de la peinture et de la gravure d'Extrême-Orient. L'une des tâches assignées par Tardieu aux étudiants était de repenser les traditions nationales, ce qui a conduit plus tard à des expériences et des découvertes créatives audacieuses. Dans les années 1920 et 1930, de nombreux artistes se sont tournés vers l'étude de leur propre patrimoine culturel, essayant de combiner le développement des traditions nationales avec une nouvelle réalité en évolution active. Les artistes vietnamiens enrichissent l'étude de la technique de la peinture à l'huile avec sa capacité de transmettre avec précision et rapidité les impressions de ce qu'ils voient autour d'eux, et les couleurs vives saturées qui lui sont inhérentes, avec les techniques de l'art national. En effet, ils jouent sur de subtiles nuances de couleur, parfois étouffant la saturation de certaines couleurs pour se rapprocher de la noblesse tonale de la peinture traditionnelle sur soie, et soulignant le contraste des couleurs par les contours et les fonds étincelants de la laque. Les thèmes dominants de la peinture des années 1930 sont des paysages ou encore des images de jeunes femmes, représentées sur fond de beaux intérieurs, ou en plein air, où le paysage joue un rôle important. De toute évidence, le choix des thèmes était en partie dicté par le goût des acheteurs potentiels et correspondait aux tendances modernistes en

Europe, inspirées par Paul Gauguin (1848-1903), les Nabis, les Fauves et d'autres qui ont rejeté tout ce qui était industriel et urbain au profit du naturel et du « primitif » [25]. Alors que les élèves de l'École étaient quelque peu limités par les cadres thématiques, il est intéressant de noter que la réaction aux événements actuels et la diffusion au Vietnam du mode de vie européen se sont infiltrés dans la gravure imprimée de Dong Ho⁴, les artisans graveurs se montrant capables de refléter librement la nouvelle réalité dans leur travail. Ces derniers créèrent des tableaux illustrant les coutumes des Européens et la vie coloniale avec toutes sortes de curiosités nouvelles pour les Vietnamiens, qu'il s'agisse de moyens de transport (voiture, vélo), d'articles ménagers (éventail, cintres, gramophone) ou de costumes confectionnés selon la mode européenne. En outre, dans le contexte d'une ère nouvelle, avec la fondation dans le pays d'ateliers de photographie et d'écoles d'art, et l'occasion de se familiariser avec les maîtres occidentaux (albums d'œuvres d'artistes européens, reproductions, cartes postales), les xylographes vietnamiens modernisent également leur art en recourant à de nouvelles techniques figuratives : une composition plus complexe, une certaine théâtralité, la perspective linéaire, et même la représentation de la psychologie des personnages⁵.

Il est aussi intéressant de noter que même le thème des cafés de rue, si populaire à cette époque dans l'art français et dépeint par de nombreux maîtres, s'est retrouvé non pas dans la peinture des étudiants de l'École Supérieure des Beaux-Arts de l'Indochine, mais dans les estampes de *Đông Hồ* (Fig. 2).



Fig. 2. L'estampe populaire «Le café»
Vietnam, province de Bac Ninh, village de Dong Ho,
l'atelier de l'artiste Nguyễn Đăng Ché.
Papier, gravure sur bois en couleur, 26,3 x 37,9 cm.
De la collection du Musée National d'Art Oriental, Moscou (№ 22574 I).

⁴ Plus de détails : Maurice Durand [26].

⁵ Plus de détails : Legostaeva [27].

Gaies, pleines d'optimisme, les estampes populaires, enrichies de nouveaux thèmes et sujets, ont donné une impulsion puissante au développement des beaux-arts du Vietnam au XX^e siècle, devenant l'une des sources d'inspiration de nombreux maîtres de la peinture à la laque.

On remarque de plus que le processus d'enrichissement culturel et éducatif est allé dans deux directions. L'exotisme oriental a attiré des artistes occidentaux dans le pays et cela antérieurement. Certains ont voyagé, faisant des croquis d'après nature, d'autres ont reçu des subventions pour remplir des commandes spécifiques, et d'autres ont combiné créativité et enseignement dans diverses institutions artistiques des colonies. L'histoire de la création de l'École et les activités de ses professeurs (Victor Tardieu, Joseph Inguimberty (1896-1971), Alix Aymé (1894-1989), André Maire (1898-1984), Évariste Jonchère (1892-1956), Jean Delpech (1916-1988)) sont bien connus dans la littérature, cependant, les maîtres invités ont enseigné dans d'autres établissements d'enseignement (Henri Mège (1904-1984), professeur à l'école des Beaux-Arts de Gia-Dinh (1950-1956), Joseph-Henri Ponchin (1897-1981), professeur de dessin au lycée français de Hanoi, etc.). Beaucoup d'entre eux sont venus au Vietnam avec une mission éducative, considérant qu'il était de leur devoir de faire découvrir à la population locale leur propre art national, qui a acquis une renommée et une reconnaissance bien au-delà des frontières de leur pays. Pourtant, se retrouvant au Vietnam avec sa riche culture, voyant de nombreux monuments architecturaux, ils ont largement contribué non seulement à la modernisation de l'art national, mais aussi à la préservation des traditions culturelles locales. Tout comme le professeur américain Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908), venu au Japon dans les années 1880 pour enseigner l'économie politique et la philosophie à l'Université de Tokyo, mais s'intéressant à l'art du pays et contribuant énormément à la préservation de son patrimoine culturel en apprenant aux Japonais à « connaître leur propre art » [28], Tardieu et Inguimberty ont le désir sincère de montrer aux Vietnamiens la dignité de leur propre culture et encourager les étudiants à étudier l'art national du Vietnam.

Le programme de l'École visait également à repenser et comprendre le rôle de la personnalité du maître, de son art, de son individualité, qui, comme dans les nouveaux cercles littéraires du pays, était parfois difficile à appréhender pour des étudiants issus de familles d'intellectuels respectant l'idéologie confucéenne. L'art cesse d'être anonyme, les étudiants, acquérant le statut d'artistes *họa sỹ* et se réalisant en tant que créateurs, ont commencé à signer leurs peintures.

5. Les origines de la peinture à la laque

C'est à cette époque qu'on tenta d'appliquer la technique traditionnelle de la peinture à la laque pour créer des peintures de chevalet. Joseph Inguimberty, peintre post-impressionniste, fut nommé doyen de la faculté de peinture, des arts décoratifs et de la sculpture (plus tard, la faculté accommoda différents types d'art).

Une fois à Hanoi, il se familiarisa activement avec ses monuments. Après avoir visité le temple confucéen de la littérature Văn Miếu en 1927, impressionné par son riche décor architectural en laque, il a commencé à repenser de manière créative les idées d'utilisation de la laque en relation avec la peinture. C'est en grande partie grâce à Inguimberty que la laque passa de la sphère appliquée à la sphère du grand art. Les étudiants d'Inguimberty développèrent de nouvelles idées de travail, utilisant des peintures vernies : Nguyễn Gia Trí, Trần Văn Cẩn, Trần Quang Trân, Nguyễn Khang, Phạm Hậu. En 1928, une faculté spéciale fut ouverte à l'École dans le but de diriger cette technique traditionnelle dans une nouvelle voie et chapeauté par un artisan Đinh Văn Thành, invité par Tardieu. Évariste Jonchère, qui succède à Tardieu à la direction de l'École en 1938, bien que ne partageant pas l'opinion de son prédécesseur sur le fort potentiel de l'art vietnamien, encourage également les expérimentations avec la laque. À cette époque, l'étude de la laque figurait déjà parmi les matières principales, ce qui était un autre pas en avant, car auparavant l'accent était mis, dans le programme, sur la peinture et la sculpture.

La peinture à la laque a progressivement trouvé plus d'adeptes. Les artistes ont découvert de nouvelles possibilités pour l'exploitation de techniques et matériaux traditionnels, et les ont développées et améliorées. De plus, il est devenu possible d'exposer les œuvres, une expérience complètement nouvelle.

Pratiquement toutes les connaissances acquises au cours de leurs études étaient nouvelles pour les étudiants de l'École. Cette période est très intéressante pour les étudiants, marquée, dans la critique, par une masse d'épithètes contradictoires (de « la création de l'art français secondaire, renforcé par la tradition locale » à « la formation d'un art nouveau » et « l'ère de la naissance de l'art national avec la préservation de l'identité vietnamienne » [29 ; 30 ; 31]). Dans les cercles scientifiques, des discussions animées vont bon train sur l'identité de celui qui eut l'initiative et le rôle décisif dans la création de la peinture à la laque, et sur comment ce phénomène unique peut être caractérisé. Nul besoin de reprendre les interprétations critiques adoptées en Occident, et plus spécifiquement en France et au Vietnam. L'École et ses enseignants ont agi comme un puissant catalyseur du processus de transformation, voyant les possibilités de la laque pour créer une nouvelle forme artistique. Ils ont pu envisager ce phénomène en dehors des sentiers battus car ils avaient un code culturel différent et d'autres traditions. Les Vietnamiens aussi auraient pu inventer ce mode d'expression artistique, mais plus tard, en raison de leurs idées profondément enracinées sur l'artisanat de la laque, et sur le rôle des produits en laque qui étaient des objets pratiques de la vie quotidienne, ou encore porteurs d'une charge rituelle. D'autre part, la nouvelle élite intellectuelle vietnamienne, y compris les jeunes artistes talentueux, étaient déjà prêts pour les changements et sont devenus des passeurs d'idées. Leur entrée même à l'École enclenche le processus par lequel « les artistes vietnamiens adaptent l'art français à leurs propres fins » [32]. Dans l'histoire mondiale de l'art, il existe de nombreux exemples d'intersection d'éléments de différentes cultures et d'emprunts d'éléments étrangers qui ont influencé l'émergence de nouveaux styles et tendances artistiques. On peut mentionner les notes moyen-orientales dans les céramiques

chinoises de la dynastie Ming, les motifs chinois et persans dans les céramiques ottomanes du XVI^e siècle, les motifs japonais dans l'art nouveau, la stylisation des chinoiseries, le lien entre le cubisme et la découverte de la sculpture africaine, etc. De plus, comme dans le cas du cubisme, on ne parle pas seulement d'enrichissement du langage artistique, de nouvelles possibilités de palette, etc., mais de changements révolutionnaires, d'une nouvelle perception du monde à travers le prisme de formes méconnaissables. Le style Art déco avec ses sonorités orientales prononcées n'était pas purement français, et existait aussi en Europe et en Amérique.

Dans ce contexte, qualifier la peinture à la laque vietnamienne d'art national, en ignorant la contribution internationale à son développement, revient à l'assimiler à l'art traditionnel qui existe dans le pays depuis des siècles, ce qui (sans en minimiser son importance) semble fondamentalement faux. La peinture à la laque au Vietnam est née d'une combinaison d'un certain nombre de facteurs, à partir du contexte historique, et est une sorte de fusion *sui generis* de l'art populaire, de l'influence de la tradition extrême-orientale et de l'adaptation des techniques innovantes de la peinture occidentale.

6. XX^e siècle : l'École Supérieure des Beaux-Arts de l'Indochine et la création d'une peinture à la laque

Les années 1930 ont été une période d'expérimentation et de recherches créatives. Le processus même de création d'une image est long et laborieux. Selon Nguyễn Gia Trí, « la peinture des laques s'apparente à la peinture du Moyen Âge, car cela prend beaucoup de temps » [33]. Les principales étapes du travail sont la préparation de la base (un panneau *vóc* ou un contreplaqué), le meulage, la peinture, et le polissage. Le peintre peut aussi verser de la poudre d'or ou d'argent sur la laque mouillée humide, ou encore y coller des plaques de feuilles d'or. Souvent, l'or est imité en enduisant des feuilles d'étain de la laque brune, afin d'obtenir l'effet d'un éclat doré. En général, la coloration des peintures repose sur la combinaison la plus avantageuse de deux combinaisons principales en termes décoratifs : l'harmonie de la laque rouge avec de l'or ou une composition noble d'argent, de nacre et de laque noire.

L'utilisation accrue de l'argent s'explique par le fait qu'il favorise des jeux d'ombre et de lumière, mais aussi parce qu'il permet une profondeur spatiale. De même, les artistes travaillent en demi-teintes, appliquant plusieurs couches de laque de différentes épaisseurs sur les feuilles d'argent et les polissant habilement ensuite. De plus, la poudre et les feuilles d'argent sont utilisées pour véhiculer les parties exposées du corps et des visages des personnages représentés dans les peintures.

D'autres techniques font appel à l'incrustation de coquille d'œuf, ou à la décoration réalisée avec la laque sculptée (*son mài khấc*), suivi du polissage, qui est une des étapes les plus importantes du travail. C'est elle qui détermine la couleur et la richesse de ses nuances. Le plus surprenant lors de la création d'une

peinture laquée est l'imprévisibilité du résultat : il y a toujours une part de hasard dans le procédé car on ne peut pas deviner à quoi ressembleront les couches inférieures lorsqu'elles apparaîtront pendant le processus de polissage. Dans la première moitié du XX^e siècle, un fond noir dominait dans la peinture à la laque car, contrairement au rouge et au brun, la laque noire était la plus facile à polir, et mettait aussi favorablement en valeur la richesse des couleurs des tons plus clairs.

Le terme "peinture à la laque" (*son mài*), mis à l'honneur à l'École Supérieure des Beaux-Arts de l'Indochine, est souvent trompeur, car bien que l'artiste applique la peinture de laque au pinceau, l'image n'est révélée qu'au stade du polissage [34].

7. Peintres à la laque : tradition et innovation

En 1932, la laque utilisée dans les peintures de Trần Văn Cẩn était mélangée à la résine de pin plutôt qu'à l'huile traditionnelle [35]. Cette combinaison est devenue plus efficace : la laque adhère mieux, elle est plus transparente et, après le polissage de la surface du tableau, l'image apparaît avec une plus grande clarté. On pense que cette découverte marque un tournant dans l'utilisation de la laque comme médium artistique et stimule de nouvelles idées parmi les nombreux artistes qui se sont consacrés à l'art de la laque.

L'utilisation de poudre d'or et d'argent, c'est-à-dire de matériaux qui contrastent favorablement avec un fond sombre, était une autre technique innovante développée à l'École Supérieure des Beaux-Arts de l'Indochine après 1932. La précieuse poudre chatoyante sous la laque prit différentes nuances, du grisâtre au violet, élargissant la gamme de couleurs. La peinture à la laque devint progressivement l'un des types d'art les plus populaires dans le pays, mais l'établissement de son statut élevé a été largement facilité par le travail de Nguyễn Gia Trí (1908-1993), diplômé de l'École Supérieure des Beaux-Arts de l'Indochine en 1936, qui a créé des portraits poétiques et exquis de filles dans le « style de Watteau et (avec) la grâce de Botticelli » [36].

« Je travaille la laque depuis sa création, j'ai donc le même âge que la peinture à la laque », écrit l'artiste [37]. C'est à lui que l'on attribue l'introduction de nouvelles couleurs telles le blanc-argenté, l'orange, le bleu azur et le vert, ainsi que l'utilisation généralisée des coquilles d'œufs. Un remplissage des contours avec de gros fragments de coquille d'œuf était une autre technique innovante de l'artiste et de ses disciples. Pour renforcer l'effet artistique, il a utilisé des feuilles d'or et d'argent, de la nacre, et il a accordé une attention particulière à un polissage soigneux à la dernière étape du travail.

Ses œuvres hédonistes des années 1930 et du début des années 1940 sont marquées par l'élégance des lignes, le jeu de lumière, les effets habilement créés rythmiquement ondulés de la surface des peintures, combinés à un miroitement doré en sourdine : *La Pagode Thay*, *La Fille au bord de l'étang aux lotus*, *Lumière d'automne*, *Dans le temple du village*, *Paradis*, *Au lac de Hoan Kiem* (Hoàn Kiếm), *Les Filles et les fleurs*.

Nguyễn Gia Trí peint des scènes idylliques représentant la beauté fragile de jeunes filles, pensives, debout au bord des lacs avec des lotus en fleurs, cueillant des fleurs. Les filles en robes *ao dai* moulantes selon la mode urbaine des années 1930 apparaissent souvent dans ses peintures de cette période. En même temps, l'artiste ne cherche pas à transmettre des réalités urbaines reconnaissables, il crée des paysages imaginaires romantiques, tissant magistralement ses thèmes de prédilection : glorifier la beauté des femmes et de la nature, et créer un monde magique et pétillant d'un rêve inaccessible.

Au centre de l'une des salles du Musée des beaux-arts de Hanoi est installé un grand panneau biface *Jeunes femmes dans le jardin* (1939, 160 x 400 cm) composé de huit panneaux verticaux. Sept filles sont représentées sur un côté du tableau sur un fond doré. Vêtues d'élégantes robes *ao dai*, elles se promènent bras dessus bras dessous, cueillent des fleurs ou, assises sur un oreiller, dégustent un thé. De l'autre côté du panneau, on voit la végétation luxuriante d'un jardin tropical nocturne, contrastant avec la lumière dorée du paysage diurne. Dans ces évocations de la nature, nous observons à la fois une palette peu commune et une construction idiosyncratique de l'image avec de grandes formes au premier plan, particulièrement efficaces en contre-point avec un arrière-plan sommaire. Aussi apparaissent des détails des fragments, une certaine profondeur spatiale obtenue par le traitement de vernis foncé, et la texture dense des feuilles incrustées de coquillages, dont le relief est souligné par un fond lisse.

De toute évidence Nguyễn Gia Trí s'est appuyé sur l'expérience de l'art mondial lors de la création de la peinture. Les « grâces » qu'il dépeint évoquent les images féminines des maîtres de la Renaissance, ainsi que des artistes français du XIX^e siècle, dont l'œuvre a été largement étudiée à l'École. Cependant, le maître est mieux à même de transmettre l'ambiance générale, l'atmosphère des loisirs de plein air, la beauté d'une journée ensoleillée, ainsi que le naturel des poses et la vivacité des mouvements (à l'exception de la pose statique d'une fille assise), que les détails des portraits, ce qui est particulièrement visible à l'examen des visages figés, sans émotion des personnages représentés, plutôt génériques dans leur description.

Une autre source d'inspiration pour Nguyễn Gia Trí est l'art japonais, dont les techniques sont clairement visibles dans la peinture. La grande échelle, le format horizontal, le fond doré de la base et sa division en une série de panneaux verticaux, et une combinaison efficace de peinture et d'or ont été utilisés pour les paravents des périodes Azuchi Momoyama (1568/73-1603) et Tokugawa (l'époque d'Edo, 1603-1868). Lisa Safford trace également des parallèles avec des artistes japonais tel Tsuchida Bakusen de Kyoto (1887-1936), qui a promu le mouvement *Nihonga* basé sur la renaissance des arts antérieurs, et a utilisé les traits stylistiques décrits ci-dessus, à leur tour imitant l'idyllique (quoique érotisé) féminité du genre *Bijin-ga* (belles femmes) dans les estampes *ukiyo-e* de Kitagawa Utamaro (1753-1806) et Utagawa Kunisada (1786-1865) [38].

Nguyễn Gia Trí a également travaillé dans la laque sculptée et les arts graphiques en tant que caricaturiste et illustrateur de livres. Après 1946, il a vécu à Hong Kong, puis a déménagé dans le sud du Vietnam, où dans les années

1960-1970 il se tourna vers des compositions abstraites, continuant à produire des paysages romantiques qui rappellent la première période de sa créativité. L'un des tableaux les plus célèbres de cette période est *Le Jardin de Printemps au Sud, au Centre et au Nord*, dont l'exécution a duré plus de cinq ans [39]. Cette peinture à plusieurs figures, composée de neuf panneaux, est bordurée par un cadre massif sous la forme d'une bande décorative de laque noire engendrée par des cartouches décoratifs horizontaux à répétition rythmique ornés de motifs floraux, réalisés dans le style traditionnel des arts appliqués. Deux phrases parallèles imitant les panneaux de temple avec des inscriptions hiéroglyphiques apparaissent aussi sur les côtés. L'appel à l'art traditionnel démontre l'étendue des intérêts du maître, qui a créé son propre style, combinant habilement des éléments inhérents à la culture vietnamienne avec les techniques des maîtres occidentaux et orientaux.



Fig. 3. Boîte à tabac avec brûle-encens
 Japon, XIX^e siècle Bois, métal, laque noire et dorée,
 moulure, peinture, 15,3 x 24,6 x 13,5 cm.
 De la collection du Musée National d'Art Oriental, Moscou (№ 5188 I).

Nguyễn Khang (1911-1989) adapte des images et des techniques de l'art populaire. Certaines de ses œuvres répètent littéralement les compositions

d'estampes Dong Ho, comme si elles étaient transférées du papier à la laque (*Le Retour triomphal du lauréat*), avec des figures clairement définies et un fond vide de grand volume, différant de ses compositions denses ultérieures (*La Paix et l'amitié*, 1958). Dans le tableau *La Pêche au clair de lune* (1943), l'artiste utilise des méthodes simplifiées de sources folkloriques : des lignes simples et la planéité accentuée de l'image sans profondeur de perspective. Les personnages qu'il dépeint sont également similaires aux figures des estampes populaires. De plus, les représentations de pêcheurs, tant dans le style que dans le sujet, sont associées à d'autres types d'art populaire : les marionnettes du théâtre sur l'eau, et les reliefs en bois des maisons communales *dinh* (*đình*), représentant des scènes de genre de la vie de village telle la chasse, la pêche, la récolte, et les loisirs [40]. Cette ligne a ensuite été poursuivie par Phùng Phàm (né en 1934) et d'autres.

L'influence de l'art japonais est également perceptible dans l'œuvre de Nguyễn Khang. Contrairement à Nguyễn Gia Trí, il préfère un fond noir profond sur lequel l'action de ses scènes de genre se déroule. Ses œuvres, comme Lisa Safford l'a noté, rappellent les œuvres des maîtres japonais de l'école Rimpa XVII^e-XVIII^e siècles, par exemple : Honami Koetsu (1558-637) ou Ogata Korin (1658-1716), ainsi que leurs variations ultérieures, créées lors du renouveau de cette tendance pendant les périodes Meiji and Taisho (1868-1926) (Fig. 3).

« Dans la peinture de Khang, la laque noire représente à la fois le ciel nocturne et l'eau sombre, contrastant avec la couleur du poisson, du bateau et des pêcheurs eux-mêmes. Nguyễn Khang a ajouté des taches de violet rougeâtre profond qui ont été utilisées avec d'autres couleurs dans les créations ultérieures de Rimpa » [41].

8. La peinture à la laque : liens et influences interculturelles

Les formes d'art et l'esthétique japonaises ont été adoptées au Vietnam en partie parce que dans les premières décennies du XX^e siècle, le Japon était considéré par une partie de la société comme un modèle de modernisation. Un mouvement nationaliste anticolonial *Đông Du* (Vers l'Est) dirigé par Phan Bội Châu avec la participation de Cường Để (1882-1951), prince exilé vivant au Japon, a encouragé les jeunes à voyager pour y étudier des matières y compris les beaux-arts. Le leader du mouvement, Phan Bội Châu, a été attiré par le Japon principalement en raison de ses victoires militaires contre la Chine et la Russie en 1895 et 1904. Mais il a également salué le Japon comme ayant « la même race, la même culture et étant du même continent » que les Vietnamiens, et considérait donc cette culture partagée comme un lien important [42 ; 43 ; 44]. De plus, c'était un pays qui attirait des artistes de tout l'Extrême-Orient, les voyages à but artistique et l'apprentissage avec des maîtres japonais devenaient assez fréquents à cette époque. Au début des années 1930, Trần Quảng Trần (1900-1969), l'un des premiers artistes innovants à avoir expérimenté la laque, a également voyagé au Japon. On pense qu'il a inventé la technique consistant à ajouter de la poudre d'or entre les couches de laque pour créer des effets de lumière et d'ombre. Un voyage au Japon, où la technique de

pulvérisation de poudre d'or sur laque connue sous le nom de *maki-e* est utilisée depuis longtemps, l'a aidé à améliorer sa technique. Malheureusement, il n'a laissé qu'un nombre modeste d'œuvres. Aucune des peintures en laque poncée qui l'ont rendu célèbre à l'époque n'a survécu. Son *L'Étang d'eau pétillante* (1932) est la première laque d'Indochine. On pense que c'est cette peinture qui a inspiré Nguyễn Gia Trí, qui a dit qu'il n'avait pas prêté beaucoup d'attention à la laque jusqu'à ce qu'il ait vu le travail de Trần Quang Trân [45].

Après l'invasion du Japon en 1940 et l'occupation du Vietnam pendant la Seconde Guerre mondiale, l'acceptation enthousiaste des valeurs culturelles japonaises a changé, bien que pendant cette période les Japonais aient continué à promouvoir leur art, qui est entré dans la sphère des intérêts politiques des deux pays. Le Japon et la France, qui se croisèrent dans la région à cette époque, tentèrent de renforcer leurs positions respectives : pour la France, la propagande servit à resserrer les liens avec sa colonie la plus reculée ; le Japon, qui a déjà à cette époque une expérience réussie de domination culturelle en Extrême-Orient, notamment en Corée, cherche à mettre en valeur ses nouveaux territoires riches de leur patrimoine culturel, par opposition à l'occidentalisation. Tant les autorités françaises que japonaises, dans leur volonté de détourner l'attention des habitants de l'Indochine des réalités politiques, et pour mieux contrôler leurs colonies, utilisèrent toutes les méthodes d'agitation de la propagande, y compris en s'exprimant sur le terrain culturel, dans le domaine de la littérature et de l'art. De plus, les deux pays fonctionnent selon le même schéma : échanges culturels (stages étudiants), invitation d'artistes vietnamiens dans leur pays, et organisation d'expositions tant sur place que dans la colonie elle-même. Ainsi, en avril 1942, une exposition de Takanori Ogisu (1901-1986), dont les œuvres avaient été précédemment exposées au Salon d'Automne à Paris, se tient à Hanoi. « Pour les Japonais, ces peintres, qui ont rencontré le succès en France, témoignent du niveau élevé des Japonais dans les beaux-arts. Pour les Français, ces artistes japonais, formés et découverts par la France, semblent être au contraire une preuve du prestige de la culture française » [46].

La plus grande exposition d'artistes japonais contemporains en Indochine eut lieu à Hanoi, Haiphong, Hué et Saïgon en octobre-décembre 1941. Dans le cadre de l'exposition, son commissaire d'exposition, l'artiste de renom Fujita Tsuguharu (1886-1968), a donné un cours qui comprenait une analyse comparative de la peinture japonaise et française, mettant l'accent sur l'influence de la gravure japonaise sur l'œuvre des impressionnistes, et mentionnant ces maîtres japonais qui ont travaillé en France, inspirés par l'art français [47].

En juin 1943, trois maîtres vietnamiens célèbres, Nguyễn Nam Sơn, Lương Xuân Nhị (1914-2006) et Nguyễn Văn Ty (1917-1992) furent invités au Japon pour quelques mois à l'occasion d'une exposition d'arts visuels contemporains d'Indochine, incluant les laques de Nguyễn Văn Ty, la sculpture et la céramique. Au cours d'une expédition créative, les artistes vietnamiens rencontrent des collègues japonais, et peignent des scènes de genre et des paysages locaux pour renforcer les liens culturels entre les deux pays [48].

Dans les mêmes années en France, après l'importante Exposition coloniale de 1931 à Paris, qui servit d'apothéose à l'idéologie coloniale et de démonstration éclatante des réalisations de la métropole dans le progrès des institutions artistiques, il existait une organisation pour exposer la peinture vietnamienne à des fins commerciales. Grâce à ces réseaux, une bonne partie des œuvres de la peinture vietnamienne de laque a fini dans des collections privées en Europe⁶. À Paris, l'Agence Économique de l'Indochine (Agindo) organise des expositions-ventes d'œuvres des élèves de l'École. À l'Exposition de 1931, les artistes vietnamiens, qui commençaient à peine leur transition vers les beaux-arts et s'en rendaient compte, traitaient évidemment les œuvres de leurs collègues occidentaux avec une grande révérence, comme en témoignent leurs déclarations : « Ce que nous faisons est bien loin encore de l'expression définitive de notre art, et l'idée de montrer nos essais timides à Paris, la capitale des arts, nous remplit d'anxiétés » ; confronter les grands maîtres vivants, être à deux pas des géants de la peinture, enveloppés par l'ombre auguste du Louvre nous fait déjà trembler » [51]. Jusqu'à la fin des années 1930, les œuvres d'art vietnamiennes apparaissent principalement dans des espaces spécifiquement associés aux colonies (comme les salons d'Agindo), ou lors de l'exposition la plus conservatrice de Paris, le Salon des Artistes Français [52]. Depuis la fin des années 1930, elles émergent aussi dans une petite communauté créative vietnamienne constituée d'étudiants qui avaient poursuivi leurs études artistiques en Europe, et de maîtres qui avaient migré à Paris (Lê Phô (1907-2001), Vũ Cao Đàm (1908-2000), Lê Văn Đệ, entre autres). Parmi eux, cependant, seul Lê Phô, peut-être, a travaillé la technique de la laque - à l'exception de Trần Phúc Duyên (1923-1993) qui, arrivé plus tard en 1954, une fois à Paris, a commencé à privilégier la peinture sur soie et l'huile, apparemment en raison de la plus grande demande pour ces types de peintures, ainsi que des difficultés de travailler avec la laque.

La peinture à la laque au Vietnam se développe activement, et de 1935 à 1946 elle apparaît de plus en plus dans les expositions annuelles. Mais le point culminant

⁶ L'hypothèse, exprimée par Iola Lenzi dans notre correspondance privée, selon laquelle la présence de laques vietnamiennes à Paris, ainsi que d'autres « sources orientales », auraient pu contribuer à la prédilection de l'Art Deco (populaire dans les années 1930 et 1940) pour la laque, à mon avis, est justifiée. En sa faveur, des arguments tels que : l'intérêt pour les laques vietnamiennes en Europe, leur collection accidentelle et/ou intentionnelle, le travail de la laque par un certain nombre de maîtres européens non seulement dans les colonies, mais aussi en France même. En particulier, l'exemple de l'œuvre de Jean Dunand (1877-1942), l'un des plus célèbres maîtres de l'Art Déco et l'un des premiers peintres européens qui travaillaient à la laque orientale *urushi*, est indicatif. En effet, la laque vietnamienne des colonies d'Indochine apparaît pour la première fois en Europe non dans des expositions internationales, mais dans l'atelier d'un maître, ouvert à Paris après la Première Guerre mondiale. Dunand, pour sa part, a collaboré activement avec de nombreux artistes européens d'Art Déco qui ont créé des œuvres de « style oriental » dans son atelier. Aussi, parmi ses assistants figurent plusieurs Indochinois qui connaissaient la laque et qui de plus, comme le notent les chercheurs, étaient moins sensibles à l'effet néfaste allergène des vernis associés à la laque que leurs collègues européens, voir BAUMEISTER, Mechthild [49], et Pintus, V., Baragona, A.J., Wieland, K. *et al.* [50].

de son exposition fut le Salon Unique de 1943 organisé par le dernier gouverneur général de l'Indochine française, l'Amiral Jean Decoux - une exposition d'art à Hanoi présentant des œuvres d'Antoine Watteau, Eugène Delacroix, Claude Lorrain, Paul Cézanne et de récents anciens élèves de l'École Supérieure des Beaux-Arts de l'Indochine [53]. Fait intéressant, alors qu'à l'Exposition de 1931 à Paris, les œuvres des maîtres français travaillant dans les colonies étaient exposées séparément des œuvres d'artistes autochtones des pays coloniaux, au Salon de 1943 à Hanoi, Nguyễn Gia Trí et Trần Văn Cẩn étaient exposés à égalité avec les maîtres reconnus de la métropole.

9. Le développement de la peinture à la laque en République démocratique du Vietnam

À cette époque, le Vietnam fut marqué par de grands bouleversements sociaux et des changements politiques. Après la Révolution d'août 1945 (Cách mạng tháng Tám), et pendant la Guerre de résistance anti-française (1946-1954), certains artistes partirent au front, et d'autres déménagèrent dans le sud du pays, tout comme les maîtres qui terminèrent leurs études dans diverses institutions artistiques en Europe.

En 1945, l'École, qui a diplômé cent-trente-cinq étudiants sur vingt ans, a été fermée. Dans les arts visuels du nord, le thème héroïque commence à dominer, remplaçant les paysages romantiques de salon « bourgeois » et les portraits lyriques de jeunes filles. Tous les liens avec les dirigeants français ont été rompus et, comme l'a noté Nora Taylor, ces événements « ont symboliquement arraché l'art vietnamien à ses fondements européens et l'ont librement mis entre les mains du mouvement indépendantiste » [54].

C'était l'apogée de l'art de la propagande, un moment où des affiches, des dessins au fusain et des croquis au crayon jouent un rôle important. L'idéologie de l'ère nouvelle, qui nourrit l'esprit patriotique des Vietnamiens luttant pour leur liberté, se reflète dans la peinture par des scènes de bataille, ainsi que de nombreux sujets louant le travail des ouvriers et des paysans, et saluant l'unité de l'armée et du peuple. Ces thèmes sont devenus centraux dans les œuvres de Phạm Văn Đôn, Tô Ngọc Vân, Lương Xuân Nhị et d'autres maîtres lors de l'exposition de Hanoi en août 1946, consacrée à la célébration du premier anniversaire de la proclamation de la République. Le slogan avancé « Pour la culture nationale, scientifique et populaire » [55] met l'art au service de l'État.

Pendant les années de guerre, peu de peintures de laque ont été créées en raison de la complexité de la situation politique et du coût élevé des matériaux utilisés. Cependant, même alors, des progrès ont été réalisés dans le développement de cette forme d'art, par des avancées technologiques et dans l'expansion de la gamme de couleurs. Bien sûr, dans un certain nombre d'œuvres, la contrainte du dessin et des ruptures inflexibles des lignes sont perceptibles, causées par la complexité du travail avec des peintures vernies visqueuses, mais l'intérêt pour la laque ne faiblit

pas. En 1955, lors d'une exposition d'après-guerre, les peintures à la laque occupent une place importante.

Sous l'influence de l'Union soviétique et de la Chine communiste, le style du réalisme socialiste, officiellement encouragé par les autorités, arrive au Vietnam. Après 1954, de nombreux artistes vietnamiens étudient en Union soviétique et dans les pays du camp socialiste (Bulgarie, Hongrie, Tchécoslovaquie).

L'association des artistes du Vietnam, créée en 1957, réglemente largement la sphère de l'art, déterminant le statut des artistes en fonction de leurs opinions politiques et du cadre thématique des œuvres, et autorisant, ou pas la participation des artistes dans les expositions, notamment les manifestations internationales ayant lieu à l'étranger. En 1958, pour la première fois, une grande exposition des beaux-arts du Vietnam se tient à Moscou. Cette période est caractérisée par la montée des mouvements de libération nationale dans de nombreux pays d'Asie, d'Afrique, et d'Amérique latine.



Fig. 4. Nguyễn Trọng Niết. *Marché à Muong Khuong*, 1959.

Bois, laque, coquille d'oeuf, peinture de laque, incrustation, 80 x 110 cm.

De la collection du Musée National d'Art Oriental, Moscou (№ 14810 I).

En Union soviétique, le Musée National d'Art Oriental à Moscou promeut activement l'art des pays orientaux, contribuant au renforcement de l'amitié et à l'établissement de liens culturels. Les expositions consacrées à l'art du Vietnam deviennent régulières. Depuis lors, commence la formation de la collection

vietnamienne du musée, qui contient d'excellents exemples de peinture à la laque du milieu du XX^e siècle, et jusqu'aux années 1980.

Les critiques positives des premières expositions d'art vietnamien dans les journaux soviétiques glorifient principalement les exploits des patriotes dans la lutte pour l'indépendance et leur travail désintéressé, plutôt que le mérite artistique des œuvres. Ces thèmes sont devenus le leitmotiv des laques de nombreux maîtres de cette époque : Nguyễn Kim Đồng, Phạm Đức Cường, Nguyễn Đức Cường, Nguyễn Văn Ty, et Nguyễn Đức Nùng. Parmi les œuvres des années 1950 et 1960 de la collection du musée de Moscou, il faut distinguer les peintures de Lê Quốc Lộc (*Le Printemps, Traitement de la rizière*) et de Nguyễn Trọng Niêt (Fig. 4).



Fig. 5. Nguyễn Văn Ty. *Une moisson*, 1960.

Bois (contreplaqué), laque, feuille d'or, peinture de laque, 76,6 x 103 cm.

De la collection du Musée National d'Art Oriental, Moscou (№ 13838 I).

Les paysages représentant des vues infinies, les rizières, les marchés de montagne, les villages de petites ethnies vivant au Vietnam, étaient des thèmes très prisés de cette période.

Dans de nombreuses œuvres, l'or occupe une place importante, intégrant organiquement les principaux moyens picturaux de la peinture à la laque depuis l'époque de l'École Supérieure des Beaux-Arts de l'Indochine. Tantôt le matériel

n'est que deviné (Hoàng Tích Chù, *La Brigade d'Entraide*, 1961), tantôt il domine (Nguyễn Văn Bình, *Le Paysage*, 1961 ; Nguyễn Văn Ty, *Une moisson*, 1960 (Fig. 5) mais dans tous les cas il ravive l'image, améliorant les autres couleurs, et amplifiant l'effet décoratif. Certaines des techniques de Nguyễn Tiên Chung (*Lumière de la lune d'automne*, début des années 1960), en particulier l'utilisation généralisée de coquilles d'œufs, etc., rappellent les premiers travaux de Nguyễn Gia Trí. Nguyễn Như Huân (Thái Hà) a beaucoup travaillé la technique de la laque sculptée. Alliant les techniques graphiques à la peinture, jouant sur le contraste de la surface polie brillante et la matité des taches de couleur, il crée de merveilleuses compositions : le triptyque *Chasse aux daines* (1962), *Au bord du lac de l'épée restituée (Hoàn Kiếm)* (1962), *L'Équipe de ravitailleurs* et *Campagne de nuit* (1962).

Le genre du portrait dans la peinture à la laque s'est manifesté plus tard et sous une forme beaucoup plus limitée que dans la peinture sur soie ou à l'huile. Plusieurs portraits figurent dans la collection du musée de Moscou : *La Fille en noir* (1960) de Phạm Văn Đôn et *Devant le miroir* (1962) de Nguyễn Tư Nghiêm. Parmi les œuvres les plus significatives, on peut citer l'œuvre profonde et sincère de Nguyễn Trọng Kiệm *Le Vieil homme et la fille* (1960) (Fig. 6).

Certains artistes de cette période sont restés fidèles à leurs principes artistiques. Un exemple frappant est Phạm Hậu (1903-1995), un artiste de la même pléiade que les premiers maîtres Nguyễn Gia Trí et Nguyễn Khang, qui a commencé à travailler dans les années 1930, la période dorée de l'art de la laque lorsque ce medium ne servait qu'à célébrer la beauté. Parmi les plus célèbres de ses œuvres années 1930 : *La Pagoda Thay* (1934), divisée en plusieurs panneaux, ainsi que *Le Vent d'été* (1940). Les peintures de Phạm Hậu, comme celles de Nguyễn Gia Trí, étaient très sollicitées par les Européens et se trouvent donc désormais principalement dans des collections privées. En 2019, le tableau de Phạm Hậu *Neuf carpes dans le lac* (1939-1940) a été vendu chez Sotheby's à Hong Kong pour plus d'un million de dollars [56]. Le fils de l'artiste a rappelé qu'après 1954, Phạm Hậu est passé à la création d'œuvres de petit format, car un grand atelier était nécessaire pour créer des peintures à grande échelle, et le nombre d'assistants (pas plus de deux) a commencé à être réglementé [57]. De plus, ces peintures étaient chères à produire, mais ne pouvaient plus être vendues. Par conséquent, Phạm Hậu peint peu, crée de petites toiles décoratives, décore des paravents, est engagé dans l'enseignement, et passe plus tard à la cultivation de bonsaï et la collection d'antiquités. La collection du Musée National d'Art Oriental contient une série d'œuvres de Phạm Hậu (*Un petit garçon avec un coq*, *Un petit garçon avec un canard*, *Un cochon aux cochonnets*, *Une carpe admirant le reflet de la lune*), tous de 1961, qui, comme Nguyễn Khang, incarnait dans la laque les compositions les plus populaires d'estampes populaires de Đông Hồ et Hàng Trống. Un bel ajout à la série est la reproduction en laque de la gravure Hàng Trống de l'artiste Nguyễn Đức Cường (*Le Tigre blanc* du milieu du XX^e siècle).



Fig. 6. Nguyễn Trọng Kiệm. *Le vieil homme et la fille*, 1960.
Bois (contreplaqué), laque, peinture de laque, 90,5 x 60,7 cm.
De la collection du Musée National d'Art Oriental, Moscou (№ 13837 I).

Le patrimoine artistique d'un autre maître célèbre, Trần Văn Cẩn (1910-1994), qui commença sa carrière dans les années 1930, compte plus de mille œuvres (laques, peintures à l'huile, peinture sur soie, illustrations de livres, gravure sur bois). C'est l'un de ces artistes vietnamiens qui a travaillé avec succès dans toutes les techniques. Ses laques des années 1950-1960, *L'Automne* et *Des brodeuses*, impressionnent par l'attention méticuleuse portée aux détails et l'utilisation spectaculaire de la couleur et des coquilles d'œufs.

10. Conclusion

Après l'annonce en 1986 du *doi moi* et la volonté du gouvernement du Vietnam de poursuivre un parcours de réformes visant à moderniser toutes les sphères de la société vietnamienne, l'art vietnamien reçut une puissante impulsion pour son développement.

Grâce à la politique de renouveau et la libéralisation de la société, les artistes se voient offrir une plus grande liberté, la possibilité d'organiser des expositions commerciales, et de vendre directement leurs œuvres. En conséquence, des galeries d'art privées s'ouvrent dans les grandes villes, exposant des œuvres d'une grande variété de genres, y compris des abstractions et des nus, qui étaient auparavant interdits. Depuis le milieu des années 1990, après l'agrandissement de l'aire du Musée des Beaux-Arts du Vietnam à Hanoi, la peinture à la laque produite de 1925 à 1945 est exposée dans son ensemble dans une galerie séparée du musée. Bien que le thème militaire dominât dans les expositions officielles jusqu'à la fin des années 2000, depuis les années 1980 les artistes s'éloignent progressivement de ce thème, créant plutôt des œuvres sur des sujets historiques ou religieux ou encore des images inspirées de l'art populaire, par opposition au réalisme socialiste de la période précédente. Parmi eux se trouvent ceux que l'on appellera plus tard les « grands maîtres du modernisme » ou « les quatre piliers de l'art vietnamien » : Bùì Xuân Phái, Nguyễn Sáng, Nguyễn Tư Nghiêm, et Dương Bích Liên. Ceux-ci, étudiants de la dernière promotion de l'École Supérieure des Beaux-Arts de l'Indochine, formés sous la direction de Joseph Inguimberty et Tô Ngọc Vân, chacun à leur manière, ont eu une grande influence sur l'évolution de l'art moderne vietnamien. Nguyễn Tư Nghiêm (1922-2016), qui a travaillé la laque, à toutes les étapes de son parcours, reste adepte de quelques thèmes, dont celui de la fête et des festivités folkloriques, fondamentales à la vie communautaire vietnamienne (des titres typiques tels que *La Danse ancienne*, *La Fête de la mi-automne*, par exemple), particulièrement dans les années 1970 à 1990. Comme dans les œuvres d'un certain nombre des premiers diplômés de l'École Supérieure des Beaux-Arts de l'Indochine, l'influence profonde de l'art populaire peut être retracée dans l'œuvre de Nghiêm : les estampes de Đông Hồ, ainsi que la tradition folklorique orale. Et ce n'est pas un hasard si le maître inscrit des symboles et des éléments clés de la culture vietnamienne dans ses compositions : les tambours de bronze de Dong Son (Đông Sơn), les figures de dragons, de buffles, et la représentation de personnages

historiques et littéraires (Âu Cơ, Thánh Gióng, Kiều et Kim Trọng). L'évolution de son travail est un exemple frappant de longues années de recherches créatives : de la création de compositions réalistes du milieu du XX^e siècle (*Le Magasin de livres à Hoà Bình*, 1961, Musée National d'Art Oriental) (Fig. 7) aux œuvres dans l'esprit du modernisme, interprétées avec des éléments de cubisme (*Gióng*, 1982, 1990, etc.), souvent sur un fond rouge laque traditionnel. Les laques de Nguyễn Tư Nghiêm, dont l'influence est perceptible dans le travail de jeunes artistes de la fin du XX^e siècle, ont été sélectionnées pour la première exposition internationale d'art récent vietnamien hors du pays depuis la fin de la guerre en 1975, qui s'est tenue en 1991 à Hong Kong.



Fig. 7. Nguyễn Tư Nghiêm. *Le magasin de livres en Hoa Binh*, 1961.

Bois, laque, peinture de laque, 40 x 60 cm.

De la collection du Musée National d'Art Oriental, Moscou (N° 14241 I).

Depuis la fin du XX^e siècle, les artistes vietnamiens participent activement aux expositions internationales, aux biennales et aux triennales d'art contemporain. Certains d'entre eux sont des artistes de l'émigration vietnamienne (Việt Kiều) aux USA, en Australie et en Europe, qui sont revenus au Vietnam et continuent leur pratique artistique à Ho Chi Minh Ville. Les arts visuels vietnamiens se diversifient de plus en plus dans les matériaux, les formes et les genres. La laque a parcouru un long chemin évolutif : du travail de conception en architecture, de décoration intérieure culte, et des produits appliqués manufacturés par des maîtres inconnus, à

la célèbre peinture à la laque signée par des artistes connus. Des siècles de tradition stable, aux changements importants de la période coloniale, en passant par les années de guerre, jusqu'aux changements du *dôi mới* et du marché libre : la laque n'a pas encore épuisé ses possibilités. En plus de la peinture traditionnelle, elle se manifeste déjà dans de nouvelles formes d'art, telles que le design, l'installation et même la performance. Le désir d'élargir les limites de l'environnement de la laque à travers la dématérialisation du panneau de laque, et d'amener ce matériau à un nouveau niveau spatial, devient l'une des idées principales des artistes contemporains qui changent rapidement la scène de l'art du pays. La chronologie a été volontairement limitée, laissant hors du champ de cette étude la période de créativité des artistes des générations post-*dôi mới*, qui suscite aussi certainement un grand intérêt de recherche. Cependant, la peinture à la laque en tant que phénomène unique a émergé et a pris forme en moins d'une décennie, dans les années 1930. Ainsi, chacun des personnages mentionnés dans l'article est un témoin vivant de cette époque. De ce fait, il a semblé opportun de limiter l'étude aux seuls artistes qui étaient reliés directement à l'École Supérieure des Beaux-Arts de l'Indochine, ou indirectement par le biais de leurs contacts artistiques avec les étudiants des premières générations, ceux qui ont été à l'origine de l'art moderne nouveau. Et vivement que les expérimentations avec la laque se poursuivent de nos jours : sans doute y aura-t-il de nouvelles découvertes et chocs artistiques découlant de cette peinture à la laque dont les fondements sont ancrés dans la tradition, et repensés au début du XX^e siècle.

Références

- [1] NGUYỄN, Gia Trí, *Họa sĩ Nguyễn Gia Trí nói về sáng tạo. Painter Nguyễn Gia Trí's Words on Creation*, Ho Chi Minh City, Nhà xuất bản Văn Nghệ, 2009, p. 324.
- [2] LEGOSTAEVA, A. S., « Beaux-arts », in *Ouvrage de référence de l'Institut d'Extrême-Orient de l'Académie des sciences de la Russie « Vietnam contemporain »*, section 7.9, Moscou, ID «Forum», 2015, p. 313. (ЛЕГОСТАЕВА, А. С. «Изобразительное искусство». В: *Справочник ИДВ РАН «Современный Вьетнам»*, раздел 7.9. М.: ИД «Форум», 2015, с. 313).
- [3] LAWLER, Andrew, « Bodies of Evidence in Southeast Asia. Excavations at a cemetery in a Thai village reveal a 4 000-years-old indigenous culture », *Smithsonian Magazine*, February 2009. Consulté le 12. 01. 2021 sur <https://www.smithsonianmag.com/history/bodies-of-evidence-in-southeast-asia-44419614/>
- [4] PASQUIER, M. Pierre, « Préface », in ROBEQUAIN, Charles, *L'Indochine française*, Paris, Horizons de France, 1930.
- [5] SOKOLOV, A. A., « De l'histoire des beaux-arts du Vietnam : expositions, artistes, écoles (première moitié du XX^e siècle) », in *L'Asie du Sud-Est : défis actuels de développement*, numéro XVII, Moscou, Institut d'études orientales de l'Académie des sciences de la Russie, 2011, p. 341-342. (СОКОЛОВ А. А., «Из истории изобразительного искусства Вьетнама: выставки, художники, школы (первая половина XX в.)». В: *Юго-Восточная Азия: актуальные проблемы развития*. Выпуск XVII (ЮВА 2010-2011). М., ИВ РАН, 2011, с. 341-342).

- [6] THÁI, Bá Vãn, « Changer deux fois le modèle esthétique », *Études d'art*, n° 2, 1984, p. 51. (« Hai lần thay đổi mô hình thẩm mỹ », *Nghiên cứu nghệ thuật*, № 2, 1984, tr. 51). Cité par Sokolov, *Ibid.*, p. 342.
- [7] SOKOLOV, A. A., *art. cit.*, p. 343.
- [8] *L'Exposition de 1889 et la Tour Eiffel d'après les documents officiels. Guide illustré*, Paris, Gombault & Singier, 1889.
- [9] MELCHIOR de VOUGÛÉ, Eugène, *Remarques sur l'exposition du centenaire*, Paris, Librairie Plon, 1889.
- [10] MOISEEVA, E. N., « La vitrine de l'Empire : les pavillons coloniaux français à l'exposition industrielle mondiale de Paris de 1889 en tant que facteur de propagande impériale », in *Histoire nouvelle et récente : recueil interuniversitaire d'ouvrages scientifiques*, numéro 23, Maison d'édition de l'Université de Saratov, 2008, p. 91-103. (МОИСЕЕВА Е. Н., «Витрина империи: французские колониальные павильоны на Всемирной промышленной выставке в Париже 1889 года как фактор имперской пропаганды». В: *Новая и новейшая история: межвузовский сборник научных трудов*. Вып. 23. Изд-во Саратовского университета (СГУ), 2008, с. 91-103).
- [11] RUSCIO, Alain, « 29. Du village à l'exposition : les Français à la rencontre des Indochinois », in BANCEL, Nicolas (dir.), *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte, « Poche / Sciences humaines et sociales », 2004, p. 267-274.
- [12] NGUYEN, Thi Tuyet Trinh, *L'Imaginaire colonial français de l'Indochine 1890-1935*, Thèse de doctorat, Tours, Université François-Rabelais, 2014.
- [13] MOYECQUE, Baron de, *Les Arts et les mœurs ou l'Exposition internationale de 1889 – Poème*, Paris, Librairie générale de L. Sauvaire, 1890.
- [14] BIART, Lucien, *Mes promenades à travers l'Exposition : souvenir de 1889*, Paris, A. Hennuyer, 1890, p. 39.
- [15] SOKOLOV, A. A., *art. cit.*, p. 343-344.
- [16] METEGUE N'NAH, Nicolas, *L'Implantation coloniale au Gabon : la résistance d'un peuple*, tome 1, Paris, Éditions L'Harmattan, 1981, p. 16. Cité par SIDOROVA, G. M., « Les expositions coloniales de la France et de la Belgique à la fin des XIX^e et XX^e siècles », in *Où vas-tu, Afrique ? Études historiques et politiques. Compte rendu de la neuvième Conférence des africanistes « L'Afrique dans le contexte des relations Nord-Sud »*, Moscou, L'Institut d'Afrique, 2004, p. 55. (СИДОРОВА, Г. М., «Колониальные экспозиции Франции и Бельгии в конце XIX-XX веков». В: *куда идешь, Африка? Историко-политические этюды. Материалы докладов IX-й Конференции африканистов "Африка в контексте отношений Север-Юг"*. М.: Ин-т Африки, 2004, с. 55).
- [17] DORGELÈS, Roland, *Sur la route mandarine*, Paris-Pondichéry, Éd. Kailash, 1995, p. 39.
- [18] HUYNH-BEATTIE, Boitran, *Vietnamese Aesthetics from 1925 Onwards*, PhD diss., University of Sydney, College of the Arts, 2005, p. 8.
- [19] SOKOLOV, A. A., *art. cit.*, p. 349-352.
- [20] NGUYỄN, Phi Hoàn, *L'Histoire des beaux-arts du Vietnam (Lược sử mỹ thuật Việt Nam)*. Khoa Học Xã Hội. 1970, p. 140.
- [21] SOKOLOV, A. A., *art. cit.*, p. 351.
- [22] SHMELEVA, G. V., *Peinture de chevalet à la laque de la République Démocratique du Vietnam*, Moscou, Nauka, 1970, p. 14. (ШМЕЛЕВА, Г. В. *Станковая лаковая живопись Демократической республики Вьетнам*. М., «Наука», 1970, с. 14).
- [23] *Trois Écoles d'Art de l'Indochine : Hanoi, Phnom Penh, Bien Hoa*, Paris, 1931, Hanoi, Imprimerie d'Extrême-Orient, 1931, p. 17.

- [24] LENZI, Iola, KRAEVSKAIA, Natalia, « Cultural Exchange in Vietnamese Contemporary Art: Loss or Gain? », in *Papers of 4th International Conference on Vietnamese Studies*, Hanoi, 2013, vol. 1, p. 190.
- [25] SCOTT, Phoebe, « Imaging "Asian" Aesthetics in Colonial Hanoi: The École des Beaux-Arts de l'Indochine (1925–1945) », in NAKAMURA, Fuyubi *et al.* (dir.), *Asia through Art and Anthropology: Cultural Translation across Borders*, London: Bloomsbury Academic, 2013, p. 49.
- [26] DURAND, Maurice, *Imagerie populaire vietnamienne*, Paris, École Française d'Extrême-Orient, 1960.
- [27] LEGOSTAEVA, A. S., « Peinture folklorique comme source d'inspiration pour les artistes vietnamiens contemporains », in *Les Rapports scientifiques du Musée national d'art oriental*, numéro XXVII, Moscou, Musée National d'Art Oriental, 2016, p. 152-179. (ЛЕГОСТАЕВА, А.С. « Народная картина как источник вдохновения для современных вьетнамских художников » В: *Научные сообщения Государственного музея Востока*. Выпуск XXVII. М.: Государственный музей Востока, 2016, с. 152-170).
- [28] RABINOVICH, E. I., AFONINA, T. V., « “Guérison de l'âme d'une nation souffrant d'un complexe d'infériorité” : E. Phénollosa et construction de l'histoire de l'art japonais », in *Mémoire culturelle et identité culturelle : compte rendu de la conférence scientifique panrusse (avec participation internationale) des jeunes chercheurs (XI kolosnitsyne lectures)*, Ekaterinburg, maison d'édition de l'Université de l'Oural, 2016, p. 165. (РАБИНОВИЧ, Е. И., АФОНИНА, Т. В. « “Исцеление души нации, страдающей от комплекса неполноценности”: Э. Феноллоза и конструирование истории японского искусства » В: *Культурная память и культурная идентичность: материалы Всероссийской (с международным участием) научной конференции молодых ученых (XI Колосницынские чтения)*. Екатеринбург: Изд-во Уральск. ун-та, 2016).
- [29] ANDRÉ-PALLOIS, Nadine, *L'Indochine, un lieu d'échange culturel? Les peintres français et indochinois (fin XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, École Française d'Extrême-Orient, 1997.
- [30] TAYLOR, Nora Annesley, *Painters in Hanoi: An Ethnography of Vietnamese Art*, 2nd edition. Singapore: NUS Press, 2009.
- [31] SUTHERLAND, Claire, « Repression and resistance? French colonialism as seen through Vietnamese museums », in *Museum and society*, University of Leicester, United Kingdom, n°3 (3), november 2005, p. 153-166.
- [32] TAYLOR, Nora, « Orientalism/Occidentalism: The Founding of the École des Beaux-Arts de l'Indochine and the Politics of Painting in Colonial Việt Nam, 1925–1945 », *Crossroads: An Interdisciplinary Journal of Southeast Asian Studies*, vol. 11, n° 2, 1997, p. 29.
- [33] NGUYỄN, Gia Tri, *op. cit.*, p. 250.
- [34] NGUYEN LONG, Kerry, « Lacquer Artists of Vietnam », *Arts of Asia*, January-February 2002, p. 27.
- [35] *Ibid.*, p. 27.
- [36] HUYNH-BEATTIE, Boitran, *op. cit.*, p. 125.
- [37] NGUYEN, Gia Tri, *op. cit.*, p. 316.
- [38] SAFFORD, Lisa Bixenstine, « Art at the Crossroads: Lacquer Painting in French Indochina », *The Journal of Transcultural Studies*. Heidelberg University Publishing, Vol. 6, n° 1, 2015, p. 135.
- [39] NGUYEN LONG, Kerry, *art. cit.*, p. 28.
- [40] SAFFORD, Lisa Bixenstine, *art. cit.*, p. 141-142.

- [41] SAFFORD, Lisa Bixenstine, *art. cit.*, p. 138.
- [42] CHANDLER, David P., STEINBERG, David Joel, *In Search of Southeast Asia: A Modern History*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1987, p. 315-316.
- [43] SHIRAISHI, Masaya, « Phan Bội Châu in Japan » in Vinh Sinh, ed., *Phan Bội Châu and the Đông Du Movement*, New Haven, Yale Center for International and Asia Studies, 1988, p. 52-100. Cité par SAFFORD, *art. cit.*, p. 149-150.
- [44] HUYNH-BEATTIE, Boitran, *op. cit.*, p. 77.
- [45] NGUYEN LONG, Kerry, *art. cit.*, p. 28.
- [46] NAMBA, Chizuru, *Français et Japonais en Indochine, 1940-1945 - colonisation, propagande et rivalité culturelle*, Paris, Karthala Édition, 2012, p. 227-228.
- [47] *Ibid.*, p. 229-230.
- [48] *Ibid.*, p. 228.
- [49] BAUMEISTER, Mechthild, « Jean Dunand - A Master of Art Deco Lacquer », in *Ostasiatische und europäische Lacktechniken: Internationale Tagung des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege und des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS in Zusammenarbeit mit dem Tokyo National Research Institute of Cultural Properties*, München, 11.-13. märz 1999, München: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, 2000, p. 216.
- [50] PINTUS, V., BARAGONA, A.J., WEILAND, K. *et al.*, *Comprehensive Multi-Analytical Investigations on the Vietnamese lacquered Wall-Panel "The Return of the Hunters" by Jean Dunand*. Sci Rep 9, 18837, 2019. Consulté le 20. 04. 2021 sur <https://doi.org/10.1038/s41598-019-55471-6>
- [51] INHA (Institut national d'histoire de l'art), Fonds Victor Tardieu, Archives, 125,07,02, Discours des élèves à l'occasion de mon départ en mission pour l'Exposition 1931. Cité par SCOTT, Phoebe, « Colonial or Cosmopolitan? Vietnamese Art in Paris in the 1930s-40s », *Southeast of Now: Directions in Contemporary and Modern Art in Asia*, vol. 3, n° 2, october 2019, p. 199.
- [52] SCOTT, Phoebe, « Colonial or Cosmopolitan? », *art. cit.*, p. 201.
- [53] TAYLOR, Nora, « Orientalism/Occidentalism... », *art. cit.*, p. 30.
- [54] TAYLOR, Nora, « Orientalism/Occidentalism... », *art. cit.*, p. 32.
- [55] TRUONG, Chinh, « La culture vietnamienne d'hier et aujourd'hui », *La Nouvelle critique*, n°51, Paris, 1954, p. 93.
- [56] NGUYEN, Huu Hon, « La peinture de Phạm Hậu atteint un million de dollars à la vente aux enchères de Sotheby's à Hong Kong » (Tranh Phạm Hậu chạm mốc triệu đô tại Sotheby's Hong Kong) 01.04.2019. Consulté le 14. 02. 2021 sur <https://luxuo.vn/culture/auctions/tranh-pham-hau-trieu-do.html>
- [57] VŨ, Lâm, « Quelques particularités de l'art du maître Phạm Hậu », 2017. (Đôi nét về nghệ thuật của bậc thầy Phạm Hậu). Consulté le 15. 03. 2021 sur <https://tiasang.com.vn/-van-hoa/Doi-net-ve-nghe-thuat-cua-bac-thay-Pham-Hau-10972>.

The Development of Lacquer Painting in Vietnam as a Reflection of Joint and Mutual Vietnamese-French Initiatives

Albina Legostaeva*

The State Museum of Oriental Art, Moscow, Russian Federation

Received 25 July 2021

Revised 10 September 2021. Accepted 30 September 2021

Abstract: This article concerns a unique natural material, lacquer, highly valued by craftsmen of many countries over centuries. In the last two hundred years, professional artists have taken over the material, locating lacquer works in the realm of fine art. In Southeast Asia, it was the Vietnamese masters who made lacquer art their hallmark due to their invention of lacquer painting in the twentieth century. The colonial period and the XXth century, which are considered Vietnam's "golden age" of painting, are highlighted in this article. Analysing the emergence of new culture and art in Vietnam during this period with particular attention to lacquer, the author addresses the "civilizing mission" proclaimed by the French colonial administration, the appearance of the first educational institutions of art and crafts, as well as the opening of the School of Fine Arts of Indochina (l'École Supérieure des Beaux-Arts de l'Indochine). Lacquer art was elevated to new levels thanks to the efforts of the School's teachers, particularly Joseph Inguimberty. The article summarizes the major stages of lacquer painting's development from the time of its inception until the *doi moi* period. It presents the author's thoughts on the impetus for the emergence of lacquer painting, asking whether this emergence was due to the continuity of national art traditions, or the result of Western influences, or joint Franco-Vietnamese / Vietnamese-French initiatives.

Keywords: Lacquer painting, traditional art, modernisation, cultural links, Indochina, Ecole des Beaux-Arts de l'Indochine.

Institut Francophone International -
Université Nationale du Vietnam, Hanoi
Presses Universitaires de Provence

LA FRANCOPHONIE EN ASIE-PACIFIQUE

ISSN 2525-2488



ISBN: 979-103-200-453-1



ISBN: 978-604-300-990-3



Prix/Giá : 396 000 đồng
(15 Euros/18 USD)



Xuất bản với sự hỗ trợ của
Đại sứ quán Pháp tại Việt Nam
Tổ chức đại học Pháp ngữ

Publié avec le concours financier de
L'Ambassade de France au Vietnam
L'Agence universitaire de la Francophonie