

Service de Documentation
Musée de la France d'Outre-Mer

MARCEL BERNANOSE

LES
ARTS DÉCORATIFS
AU TONKIN



Agence
Service de Documentation
Musée de la France d'Outre-Mer

MINISTÈRE DE LA FRANCE D'OUTRE-MER
DOCUMENTATION
2084
1947
MINISTÈRE DE LA FRANCE D'OUTRE-MER

HENRI LAURENS, Editeur
6, Rue de Tournon, Paris-VI^e

Bibliothèque Lettres Arts & Sciences Humaines

D 092 2197975



Centre de Documentation
sur l'Asie du Sud-Est et le
Monde Indonésien
EPHE VI^e Section

LES ARTS DÉCORATIFS AU TONKIN

Agence G. P. M. des Colonies
BIBLIOTHÈQUE
18, Galerie d'Orléans, Palais-National

Service de Documentation
Musée de la France d'Outre-Mer

A LA MÊME LIBRAIRIE

Les Enseignements de la Peinture du Kie-Tsen-Yuan, par Raphaël PETRUCCI. (*Encyclopédie de la peinture chinoise.*) 1 vol. grand in-4°, 500 gravures. 300 fr. Relié toile, 330 fr.

L'Art Bouddhique, par Henri FOCILLON. 1 vol. 24 planches hors texte, 12 fr. (*Collection Art et Religion.*)

L'Architecture (*L'Antiquité*), par François BENOIT. 1 vol. 351 gravures, 20 fr.

L'Architecture (*L'Orient médiéval et moderne*), par François BENOIT. 1 vol. 368 gravures, 20 fr. (*Collection Manuels d'histoire de l'Art.*)

Les Peintres chinois, par Raphaël PETRUCCI. 1 vol. 24 pl. hors texte, 5 fr. (*Collection Les Grands Artistes.*)

La Musique chinoise, par Louis LALOY. 1 vol. 12 pl. hors texte, 5 fr. (*Collection Les Musiciens Célèbres.*)

Styles antiques d'Orient et d'Extrême-Orient, par LIBONIS. 1 vol. in-4°, 250 gravures, 30 fr. (*Collection Styles enseignés par l'exemple.*)

L'Estampe Japonaise, par P.-A. LEMOISNE. 1 vol. in-8, 32 planches hors texte, 7 fr. 50.

L'Art Russe, des origines à Pierre le Grand, par Louis RÉAU. 1 vol. 104 pl. hors texte, 40 fr.

L'Art Russe, de Pierre le Grand à nos jours. 1 vol. 72 pl. hors texte, 25 fr.

Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.

Copyright, by HENRI LAURENS, 1922.

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET C^e. — MÉSNIL (EURE).

MARCEL BERNANOSE

Centre de Documentation
sur l'Asie du Sud-Est et le
Monde Indonésien
EPHE VI^e Section

ASE 1969

BIBLIOTHÈQUE

LES ARTS DÉCORATIFS AU TONKIN

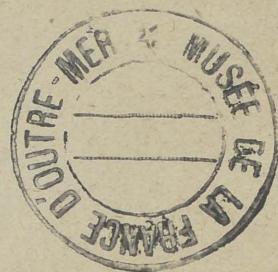
SOIXANTE-QUATRE PLANCHES HORS TEXTE ET
QUARANTE-QUATRE DESSINS DANS LE TEXTE

OUVRAGE PUBLIÉ SOUS LES AUSPICES DU
COMMISSARIAT GÉNÉRAL DE L'INDOCHINE
AUX EXPOSITIONS COLONIALES

PARIS
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON

1922





A MONSIEUR PIERRE GUESDE,

A MONSIEUR HENRI GOURDON,

En témoignage de respectueux dévouement,

MARCEL BERNANOSE.

BIBLIOGRAPHIE

- DUMOUTIER. — *Essais et Etudes sur les Tonkinois* (Hanoï, Schneider, Éditeur).
— *Étude sur le Grand Bouddha* (Hanoï, Schneider).
— *Pagodes d'Hanoï* (Hanoï, Schneider).
— *Symboles chez les Annamites* (Hanoï, Schneider).
— *Le Clergé et les Temples bouddhiques au Tonkin* (Revue Indochinoise, Oct. 1913).
- LEMIRE. — *Les arts et les cultes anciens et modernes de l'Indochine* (Bibliothèque de la Résidence Supérieure du Tonkin, à Hanoï).
- LEFANTI ET RIOTOR. — *Les enfers bouddhiques*.
- ALB. DE POUVOURVILLE. — *L'Art Indochinois*.
- MAYBON. — *Sur l'Art Annamite* (Revue de l'Art Ancien et la Vie Artistique Moderne, Avril 1912).
- M. BERNANOSE. — *Les ouvriers d'art au Tonkin. — Les bijoutiers* (Revue Indochinoise, Sept. 1913).
La 4^e Exposition de l'Amicale artistique franco-annamite (Revue Indochinoise, Janvier 1914).
- HENRI GOURDON. — *Sur l'Art Annamite* (Revue Indochinoise, Juin 1914).
- L. CADIÈRE. — *L'Art à Hué* (Bulletin des Amis du Vieux Hué, Janvier-Mars 1919).
-



INTRODUCTION

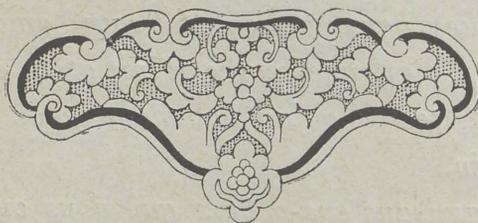
L'ouvrage que nous présentons aux amateurs d'arts extrême-orientaux est une œuvre d'initiation et de vulgarisation, en même temps qu'un hommage rendu aux artisans de notre Tonkin.

Ce sont ces artisans eux-mêmes qui nous ont documenté. Nous avons suivi leur production actuelle pas à pas et nous nous sommes efforcé de n'en présenter que des spécimens courants et caractéristiques.

Nous devons une grande partie de nos renseignements légendaires et historiques relatifs à chacun des arts du Tonkin à Monsieur Hoang-Trong-Phu, tong-doc de Hadong, fils de l'ancien Régent d'Empire, amateur d'art éclairé, gardien respectueux des traditions artistiques du Tonkin. Nous le remercions bien vivement de son obligeance.

Nous exprimons enfin notre profonde reconnaissance à Monsieur Pierre Guesde, Résident Supérieur, Commissaire Général de l'Indochine aux Expositions Coloniales et à

Monsieur Henri Gourdon, Inspecteur Général de l'Instruction publique en Indochine, Directeur technique du Commissariat Général de l'Indochine, pour l'accueil qu'ils réservèrent à notre travail et pour l'intérêt qu'ils lui témoignèrent.



LES ARTS DÉCORATIFS

AU TONKIN

I

RECHERCHES HISTORIQUES

1. Les Sources.

L'ensemble des productions artistiques du Tonkin, de l'Annam et de la Cochinchine qu'il est d'usage aujourd'hui de désigner sous l'appellation générique d'*art annamite*, a ses origines dans l'art chinois. C'est le *maître céleste*, ou plus vulgairement, pour les Annamites, le *grand oncle* chinois qui fit naître ou influença de sa toute-puissance l'art, comme il le fit pour tout autre élément vital de l'Annam.

Cependant il importe de rechercher dans l'histoire de la Chine et plus spécialement dans celle des pays qui nous intéressent, les éléments constitutifs de l'art annamite, autant pour établir la génération de cet art, que pour en comprendre l'esprit et en déduire les fins.

Vers le v^e et le vi^e siècle avant Jésus-Christ, à la suite de trafics entre la Chine et l'Inde, à travers la Birmanie, le culte taoïste — morale des ascètes indiens — fut introduit en Chine.

De Kattigara, Cochinchine actuelle, surnommée *Sud du Soleil*, annexée à l'Empire de Chine un siècle environ avant Jésus-Christ, partaient vers les Indes les jonques chinoises de haute mer et en l'an 166 de notre ère des marchands romains, envoyés de l'Empereur Marc-Aurèle, atteignirent par mer cette partie de l'Empire Chinois. Entre temps, en l'an 67 de notre ère, le bouddhisme était introduit officiellement en pays chinois, sous les espèces de deux moines hindous, porteurs de livres sanscrits et de tableaux représentant des scènes bouddhiques.

Il n'est pas moins utile de se souvenir que, sous la dynastie des T'ang (618-906 après Jésus-Christ), les Arabes par voie de mer et des missionnaires venus de Judée par voie de terre, s'établirent sur différents points de la côte et au Yunnan; tandis que d'une part, les moines hindous expulsés de leur pays d'origine, comme schismatiques, se répandaient vers l'Est, introduisant un peu partout « leurs images sacrées et leurs peintures et leurs canons d'art traditionnels », et que d'autre part « des ascètes chinois parcouraient successivement diverses parties de l'Inde pour visiter la terre sainte du Bouddha et pour brûler l'encens dans les temples les plus célèbres, étudiant le sanscrit, recueillant des reliques et des manuscrits ¹ ». Vers le déclin de la dynastie des T'ang, en 906, après une des périodes les plus florissantes de l'art chinois, l'Annam proclamait son indépendance.

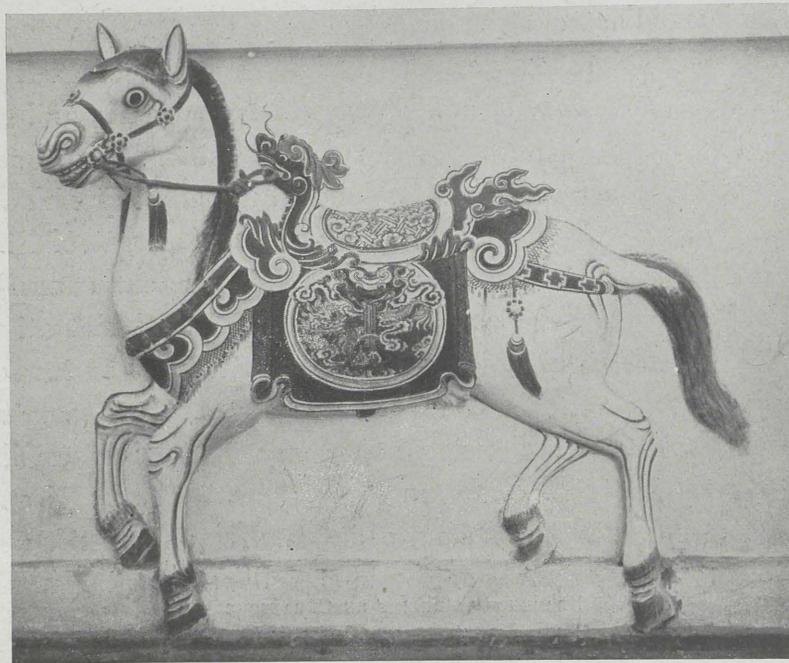
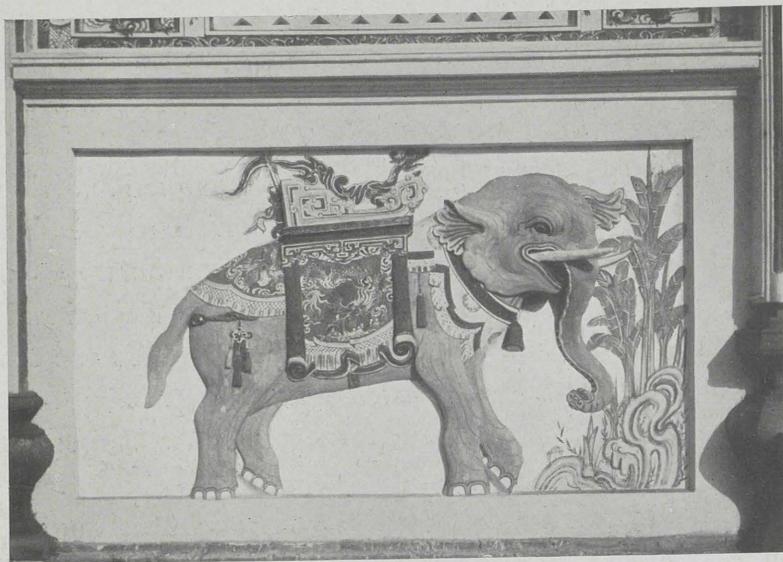
Rappelons encore, afin de pouvoir expliquer plus loin certaines influences orthodoxes et arabes, que c'est à la suite des invasions des guerriers mongols, sous la dynastie des Yuan (1280-1367), à travers le Turkestan, la Perse, la Russie et l'Europe centrale, et des fameux exploits des jonques armées des Ming

1. *L'Art chinois*, de S. W. Bushell, H. Laurens, 1910, p. 20.



Cliché de la Revue Indochinoise.

DRAGON. BAS-RELIEF EN CÉRAMIQUE
Pagode du Petit Lac, Hanoi.



Clichés R. Tétart.

ÉLÉPHANT ET CHEVAL SACRÉS. BAS-RELIEFS EN CÉRAMIQUE.
Pagode de Huong-Canh. Province de Vinh-Yen.



(1368) aux Indes, à Ceylan et en Arabie, qu'il s'établit des points communs entre les arts décoratifs de l'Extrême-Orient et du Levant.

Un idéal religieux, celui de la pensée bouddhique, domine chacune de ces grandes périodes historiques. Cet idéal religieux influença de son pouvoir créateur tout art extrême-oriental : issu des Indes, marqué dès l'origine d'influences grecques et chaldéennes à la suite des conquêtes d'Alexandre, il s'étendit vers l'est de l'Asie, à travers le Turkestan et le Thibet, vers la Chine. Partout il subit l'influence du milieu où il s'implanta ; il s'adapta, créant peu à peu autant d'arts locaux et spécifiés.

En matière d'art, plus qu'en quoi que ce soit, se justifie l'appellation d'*empire du milieu* pour désigner la Chine, car la Chine apparaît dans cette gigantesque poussée d'art et de religion, comme un centre de diffusion des plus importants. L'art annamite comme l'art japonais naquit de l'art chinois.

Avant de poursuivre notre étude, nous voulons justifier notre appellation d'*art annamite* dans le sens que nous avons précisé au début de ce chapitre. Nous venons de fixer l'origine de l'art propre à la race annamite, c'est-à-dire à la race du pays d'Annam, du Tonkin et de la Cochinchine.

Mais il existe en Indochine un autre art, qui, issu de l'Inde également, mais influencé d'arts birman et siamois, apparaît avec des caractéristiques propres, nettement différentes de celles de l'art annamite : nous voulons parler de l'art cambodgien s'étendant à travers le Cambodge et le Laos, dont le plus ancien et merveilleux joyau est Angkor. Ces deux arts ont des caractéristiques aussi différenciées que celles des races cambodgienne et annamite. Il n'y a donc pas d'art indo-chinois, mais il y a un art annamite et un art cambodgien, dont l'ensemble forme les « Arts de l'Indochine ».

« Nous ne croyons plus du tout aujourd'hui à une « race indochinoise », dit M. H. Gourdon, et l'originalité des civilisations indochinoises, s'évanouit à mesure qu'on connaît mieux la civilisation des pays voisins qui les a modelées et façonnées. Il n'est plus davantage permis de parler d'un « art indochinois » quand on sait les différences fondamentales des sources d'inspiration de l'art cambodgien et cham, d'une part, et de l'art annamite, de l'autre¹ ». L'art annamite est donc l'appellation générique dont on use pour désigner l'ensemble des productions artistiques du Tonkin, de l'Annam et de la Cochinchine.

Cependant, pour être plus précis, il faut distinguer entre l'art annamite du Tonkin — celui qui nous intéresse en cet ouvrage — et l'art annamite de Hué. Historiquement, l'un se rattache à l'autre, soit comme dérivant l'un de l'autre, soit comme ayant une origine commune, l'art chinois.

Les documents historiques pouvant servir à établir l'évolution de l'un par rapport à l'autre, nous font défaut. Fort probablement, pendant les périodes d'occupation chinoise, ce fut l'art du Tonkin qui donna l'impulsion à l'art de Hué, tandis que pendant les époques d'indépendance, l'art de Hué prenait son essor — nous verrons plus loin comment — et devenait florissant.

De fait les productions artistiques des deux pays n'ont pas les mêmes caractères. Les motifs de décoration sont certes les mêmes, mais la présentation et l'exécution semblent combien différentes! Cette conception nouvelle fait naître un art différencié propre à un pays, à un milieu.

« Au Tonkin, les sujets ornementaux sont les mêmes qu'en Annam, à part quelques exceptions. Mais ils sont traités d'une

1. Sur l'Art Annamite, de M. H. Gourdon, p. 1.

façon différente : l'ensemble est plus puissant, les détails sont plus massifs, les traits plus accentués. On ne voit pas en Annam les dragons trapus, rablés, mafflus, qui s'entortillent littéralement, parfois en haut relief ou en ronde bosse au bout des arbalétriers ou déroulent leurs anneaux pesants sur les panneaux de pilastres massifs, le long des arêtes faitières au profil fortement accentué. Et les grecques, les feuillages qui accompagnent l'animal fabuleux, sont plus larges, plus épanouis, plus profondément fouillés, en proportion avec la grandeur de la charpente, avec l'ensemble de la maçonnerie.

En Annam, de même que les colonnes sont plus minces et les poutres plus légères, la sculpture comme une fine dentelle, court légèrement à la surface du bois sans pénétrer dans sa profondeur. Elle s'y applique avec plus de sveltesse, avec une grâce plus raffinée, avec distinction... Au type vigoureux, au tempérament énergique et un peu rude de l'habitant du Tonkin, aux vastes plaines du delta, à ses rizières fécondes, à ses larges fleuves, conviennent les formes robustes du dragon, les sculptures massives en plein bois, les traits fortement accentués, les lignes vigoureuses. La grâce, la délicatesse, parfois la mièvrerie de l'art annamite de Hué, correspondent au type fin et élancé, souvent aristocratique des habitants de Hué, à leur culture raffinée et précieuse... Je ne doute pas que, si l'on plaçait côte à côte une grande maison communale du Tonkin et un bâtiment analogue des environs de Hué, ou mieux, deux pagodes bouddhiques, l'une du Nord, l'autre du Sud, ou deux maisons de riches propriétaires, on ne vît immédiatement que l'on peut dire à bon droit qu'il existe deux arts, un art tonkinois et un art annamite ¹... »

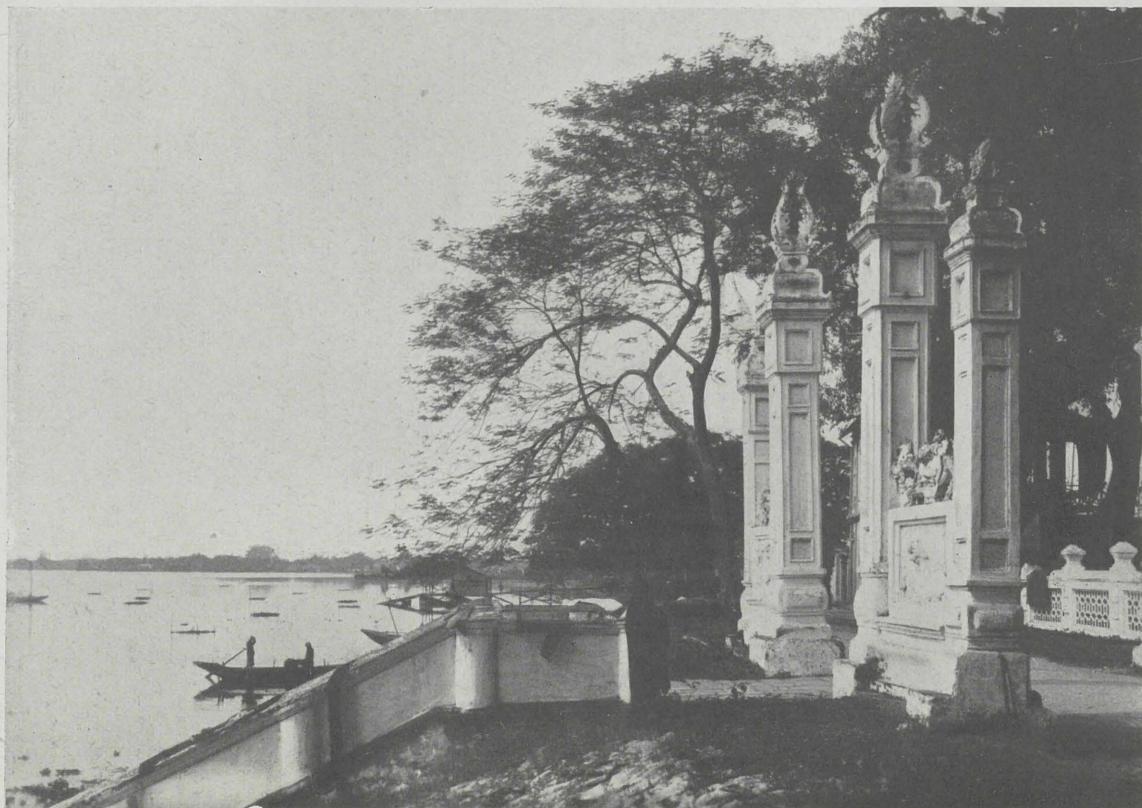
1. *L'Art à Hué*, de L. Cadière, p. 20.

2. Les conditions de développement.

L'art d'un peuple ou d'une race évolue suivant l'histoire de ce peuple ou de cette race. Il faut se reporter aux longues périodes d'invasions et d'asservissement que le Tonkin eut à subir de sa despotique voisine, la Chine, aux sursauts espacés mais tenaces d'un nationalisme farouche, puis à ses années passées sous la tutelle de l'Annam, enfin à celles du protectorat français, pour comprendre la lente et difficile évolution de son art. La race annamite toute millénaire qu'elle soit, a bien peu vécu sa vie! Pendant ces périodes successives d'asservissement ou de tutelle, se forma peu à peu l'état d'âme de l'ouvrier d'art annamite.

Nous allons tenter d'en fixer les éléments en nous introduisant aussi bien dans la famille que dans la société annamite. L'Annamite est respectueux des traditions. S'il ne possède guère de croyances bien nettes, il ne discute aucune de celles qui forment la tradition familiale et sociale. Les dogmes religieux lui sont sacrés, bien que souvent ils ne soient pour lui que superstitions vagues, croyances imprécises. Il est respectueux de l'autorité et de l'ordre, pour avoir subi de nombreuses occupations étrangères et par la nature même de l'organisation sociale et politique du peuple annamite où la loi est sévère et où chacun participant aux affaires communales, devient naturellement conservateur. Il observe la loi (*gia-le*) comme il observe l'usage (*tam-giao*). Il possède enfin le sentiment familial développé à l'égal d'un culte, le *culte des ancêtres*, comportant ses autels et ses rites.

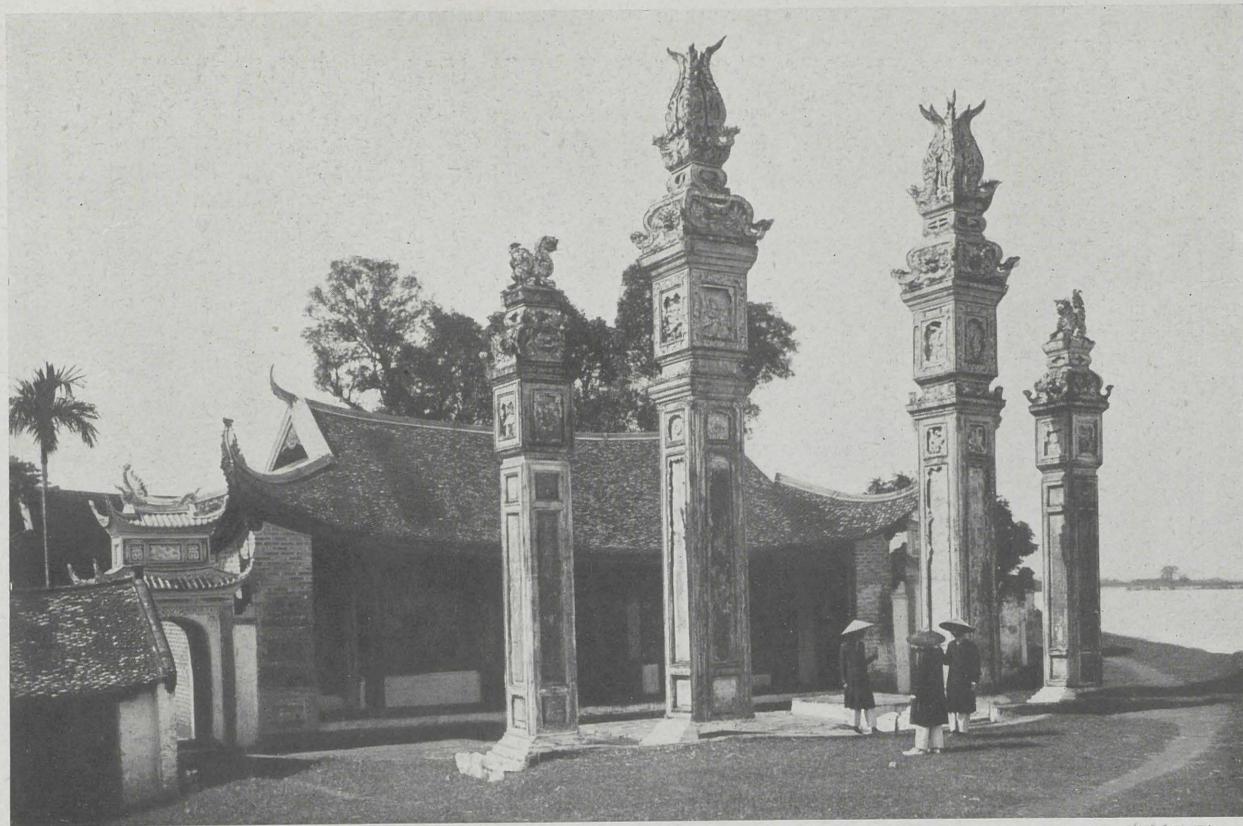
L'état d'« artiste » n'existe pas au Tonkin. On y est sculp-



PORTIQUE DE LA PAGODE DU GRAND-BOUDDHA.
Hanoï.

Cliché de l'auteur.

Pl. III



Cliché R. Tétart

PORTIQUE DE LA PAGODE DES QUATRE-COLONNES.
Province de Hadong.

teur ou incrusteur parce qu'on appartient à une famille de sculpteurs ou d'incrusteurs ou parce que les voisins le sont. On est brodeur comme on serait maçon, sans aucune prétention ni aux salaires élevés, ni aux honneurs.

Au point de vue de l'exécution de son travail, l'artisan annamite fait son œuvre avec la patience, la minutie et la préciosité de celui pour qui le temps ne compte pas. Il travaille tous les jours de l'année, ne prenant de repos qu'à l'époque du *Tét*, nouvel an annamite, fête sacrée et familiale. Dans son travail, il semble se complaire indéfiniment dans la pratique millénaire d'arts totalement dépourvus d'imagination, mais répondant parfaitement aux exigences impériales ou mandarinales, aux aspirations religieuses et aux satisfactions familiales d'un peuple traditionnellement raffiné. Jamais il ne se tourne vers la nature pour lui demander son enseignement puissant, fécond et vivifiant. Il ne crée pas. Il n'a pas à créer. Il n'oserait le faire d'ailleurs, sous peine de lèse-majesté ou de sacrilège, car les codes et les ordonnances du rituel des Tchéou de 1109 avant Jésus-Christ au code Gialong, règlent les décorations dans leurs moindres détails, en hiérarchisent les motifs et punissent sévèrement les infractions. Son imagination seule peut intervenir dans l'exécution, suivant la matière qu'il travaille, la forme et la valeur de l'objet. Il est comme prisonnier de son art. En somme, c'est un ouvrier d'une habileté, d'une patience et d'une finesse incroyables ; mais il reste ouvrier, fidèle à une tradition et soumis à des usages. Il cherche avant tout à avoir « du métier ».

Ce métier, il le doit aux corporations qui existent au Tonkin. L'étranger qui parcourt la ville indigène de Hanoï, est frappé de trouver les ouvriers d'un corps de métier, artistique ou non, groupés dans la même rue ou le même quartier. Quelquefois même le nom de la rue correspond à ce qui s'y produit, à ce dont on

y trafique : rue du cuivre, rue des tasses, etc. ; si bien que cette ville indigène ressemble plus à une de nos expositions à classification méthodique ou à quelques grands marchés, qu'à la ville comme nous la concevons. Ce groupement a son charme pour l'Européen, son utilité pour l'indigène. On ne peut à cette vue s'empêcher de se reporter à nos siècles si féconds qui précédèrent le XVIII^e siècle, où les corporations firent merveille.

D'autres grands centres corporatifs existent en dehors de Hanoï : Nam-Dinh, Bac-Ninh, Hadong pour ne citer que les plus importants.

A travers la campagne, dans les temples religieux, il n'est pas rare de voir groupés en une sorte d'atelier et sous les ordres de l'un d'eux, des sculpteurs sur bois ou des laqueurs. Les maçons et les charpentiers constructeurs de pagodes, comprennent dans leur « équipe » un maître-décorateur entouré de quelques aides, ou mieux élèves.

Dans ces différents groupes, nous retrouvons l'ancienne hiérarchie de nos corporations, le maître, le compagnon, l'apprenti, travaillant dans une constante communion de pensées, dans un échange perpétuel de remarques instructives, en une confiance simple et durable. L'élève regarde travailler le maître qui n'a pas de secret pour l'élève. Bien plus, les corporations apparaissent effectivement comme l'élargissement d'une même famille, à l'origine tout au moins, bien qu'il existât encore près de Hanoï un village de fondeurs de cuivre, tous plus ou moins parents.

Si le maître existe, le chef d'école est ignoré. Seul le fondateur ou mieux l'importateur de chaque art est vénéré. Il a même généralement sa pagode. De son art, son nom seul reste et se perpétue. Tous les autres artisans sont des anonymes, comme le furent ceux de notre Moyen Age.

Après avoir parlé des corporations, nous ne pouvons passer sous silence l'influence qu'eut la Cour d'Annam sur les décorateurs tonkinois. Le Tonkin étant province d'Annam, quelques-uns de ses meilleurs ouvriers d'art étaient envoyés à Hué, soit à la Cour, soit chez de hauts mandarins, pour y exercer leurs talents. C'était le droit du seigneur. Quelle vie menaient-ils une fois à Hué? Était-ce pour eux une détention, étaient-ils astreints à des travaux forcés? Sans nul doute, ils devaient être installés loin des regards indiscrets. Ils devaient, en tout cas, tirer un énorme profit de cette vie de productions artistiques en commun, sous les directions les plus éclairées et les plus exigeantes de l'époque. Après une dizaine d'années ainsi passées à la Cour, ils revenaient au Tonkin, pourvus d'un diplôme, prêts à s'établir et à faire école.

Il est bien difficile de présenter un tableau d'ensemble du développement historique de l'art annamite. Il est à peine possible de fixer l'origine de chacune des sections de cet art. Nous donnerons, dans chaque chapitre, ces renseignements que la tradition seule a transmis jusqu'à nous. Il serait plus difficile encore, bien que très intéressant, de suivre à travers les années, les transformations successives de la décoration : les documents écrits font défaut. Quant aux œuvres anciennes, elles sont généralement disparues à la suite des bouleversements successifs qu'eut à subir le pays et en raison de la nature des matériaux employés à leur édification et faute aussi d'entretien de ces œuvres. Cependant nous nous efforcerons dans chaque section de présenter les œuvres par époques et de signaler en particulier les plus anciennes, nos investigations ne pouvant guère remonter au delà de trois siècles.

3. L'évolution.

Il nous reste maintenant à étudier ce qu'est devenu l'art annamite depuis l'occupation française. Ce fut une profonde perturbation dans l'art annamite et pour ses décorateurs, que notre venue au Tonkin. Pendant longtemps, devant l'engouement souvent peu éclairé des amateurs de productions tonkinoises¹, l'art traditionnel s'atrophia, pour céder la place à un art commercialisé, à un art d'exportation. « Les amateurs européens n'étaient point nécessairement des connaisseurs ; la production s'est orientée vers les désirs de ces nouveaux clients, aisément satisfaits. Ils étaient de plus en plus nombreux et pressés. Les méthodes de travail s'en sont ressenties. On a travaillé vite, sur une matière médiocre². » L'ouvrier d'art ne chercha plus que l'apparence. Que nous sommes loin alors « de l'époque où il fallait soixante années de sommeil dans la tombe à un arbre coupé d'hier, pour faire un bois propre à l'incrustation³ ».

Les résultats ne se firent pas attendre, les assemblages des meubles jouèrent, les bois éclatèrent, les incrustations sautèrent. On cria à la camelote, à la pacotille. Les nouveaux venus ne se contentèrent pas de porter atteinte à la valeur intrinsèque de l'œuvre, ils s'attaquèrent aussi à la composition, aux motifs déco-

1. « Les jours de marché à Hanoï offraient au début de la conquête, la physionomie la plus pittoresque : on vendait dans toutes les rues devant les portes ; les produits encombraient la chaussée ; il fallait naviguer dans des archipels d'étalages. Les quartiers étant chacun le siège d'une industrie particulière, devenaient ces jours-là autant de foires spéciales : il y avait la foire aux incrustations, la foire aux objets laqués, aux volailles, aux médicaments, aux éventails, que sais-je encore ! C'était le bon temps pour les amateurs de bibelots ». *Essais sur les Tonkinois*, de G. Dumoutier, p. 198.

2. *L'Art Annamite*, de H. Gourdon, p. 10.

3. *L'Avenir du Tonkin*, A. de Pourville, 16 juillet 1913.



Cliché R. Tétart.

PORTIQUE DE LA PAGODE DE MÊ, SUR LE FLEUVE ROUGE.
Province de Phu-Tho.



PORTIQUE DE LA PAGODE DES DAMES.
Pagode de Chua-Lang. Province de Hadong.

Clichés de l'Auteur.

ratifs. On appliqua « les motifs traditionnels à des buffets Henri II et à des tables Louis XV... ». On aboutit à une production méritée ne comptant que des non-valeurs artistiques et ne présentant que des non-sens esthétiques.

L'art ne peut s'internationaliser. Il faut des arts purs, limités à une race. Dans une telle ambiance, l'ouvrier d'art, tel que nous l'avons décrit au chapitre précédent, ne pouvait devenir qu'un bon commerçant, mais un mauvais artiste. Il apparaît comme un être désemparé. Il échappe aux règles absolues. Il se met à créer — lui, si peu créateur — soit sur les indications des amateurs, soit de sa propre initiative. Il compile. Il erre.

Heureusement, des amis des arts annamites, de l'art annamite pur, traditionnel, intégral, apparurent, décidés à combattre cette décadence. Ce mouvement remonte à une quinzaine d'années, au plus. Des sociétés artistiques se formèrent à Hanoï, à Saïgon, à Hué¹, organisant des expositions annuelles. Des œuvres sont refusées, d'autres primées. Les exposants y reçoivent l'enseignement de conférences-critiques. L'administration française créa des cours professionnels, des écoles « pour maintenir les traditions artistiques et relever le niveau de la production », enfin des musées² où sont présentés à l'indigène des spécimens de l'art traditionnel et de l'art chinois³.

Il est intéressant et rassurant de suivre ce mouvement de « res-

1. A Hanoï, l'*Amicale artistique franco-annamite* fut créée en 1909 par M. H. Gourdon, Inspecteur-Conseil de l'Enseignement en Indochine, qui fusionna les efforts antérieurs de MM. G. Bois, Vildieu et Lichtenfelder. A Saïgon, la *Société Coloniale des Beaux-Arts*, présidée par M. E. Outrey, Résident Supérieur, Député de la Cochinchine.

A Hué, la *Société des Amis du Vieux Hué*.

2. Le Musée Agricole et Commercial de Hanoï, reçoit en dépôt après examen et pour la vente, de nombreuses productions artistiques du Tonkin. Depuis 1903, il eut, sous la direction de M. Crevost, sur les artisans annamites, une influence considérable.

3. Musée de l'Ecole Française d'Extrême-Orient, à Hanoï.

saisissement » : intéressant, si on examine les résultats appréciables déjà obtenus et dont nous présentons des exemples dans le dernier chapitre de notre ouvrage ; rassurant, si on observe ce mouvement du point de vue de l'histoire.

On a tenté de discréditer l'art annamite en le comparant à l'art chinois et à l'art japonais. Certes, l'art annamite apparaît avec les empreintes du maître « céleste », mais ces empreintes, il les gardera tant que l'Annam et le Tonkin resteront terres de Bouddha. D'autre part, comment comparer les productions de l'esclave à celles du maître, surtout quand ce maître est despotique, méprisant, égoïste ? Un pays riche, possède un art riche et inversement.

L'art japonais, qui apparaît généralement comme un art original, semble de plus en plus « avoir évolué dans l'orbite chinoise ». « On a trop souvent regardé l'art japonais comme formant un tout original, comme se suffisant presque à lui-même pour l'explication de ses caractères et de son développement. Si l'originalité de l'art japonais reste entière du point de vue européen, elle se réduit dès qu'on observe cet art à travers les quarante siècles de la civilisation chinoise. Les influences qu'il a subies et que l'on considérait trop comme étant venues simplement alimenter sa flamme propre, prennent plus d'importance à l'examen¹. »

L'art japonais suivit la fortune de son pays.

L'art annamite a trouvé dans la France et dans quelques Français avertis, une protection éclairée, généreuse, respectueuse des traditions locales. Mais il faut maintenant lui créer des débouchés plus nombreux. Il faut que l'ouvrier d'art annamite trouve en face de lui des amateurs éclairés, difficiles, connaisseurs (des prix mêmes). Il reviendra définitivement à l'art

1. *L'Art Chinois*, de S. W. Bushell, p. 11.

probe d'autrefois. Il atteindra peut-être à des formes originales, puissantes, définitives, caractéristiques d'un style. Atteindra-t-il à une « renaissance » ? Il pourra au moins participer au grand mouvement actuel en faveur des arts décoratifs et des arts extrême-orientaux en particulier.

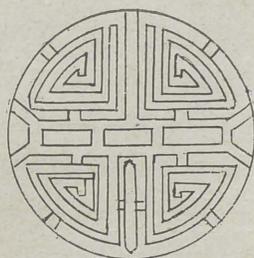


FIG. 1. — CARACTÈRE *THO*
(stylisé).

Agence Générale des Colonies
BIBLIOTHÈQUE
18, Galerie d'Orléans, Palais-Royal

CONSIDÉRATIONS ARTISTIQUES

1. Caractéristiques.

L'art annamite traditionnel est essentiellement décoratif. Il ne comporte pas une production qui soit conçue pour se suffire à elle-même et pour être écartée d'une conception ou d'un ensemble architectural. Tout collabore à la décoration d'une même œuvre. C'est cette collectivité d'efforts, l'unité et l'harmonie en résultant, qui causent notre émotion première à la vue d'un ensemble annamite et qui animent d'un souffle vital cet ensemble. Nous pourrions presque dire que l'art annamite pur est resté à l'âge de la fresque, décoration soumise aux règles d'un ensemble, qui évoque en nous l'époque féconde où les arts majeurs et mineurs fusionnaient encore, ainsi que les artisans et les artistes.

Si nous passons du temple religieux à l'édifice public, de l'édifice public à la maison particulière, nous ressentons au spectacle de leur décoration une impression d'identité. Et cette impression s'accuse, si, après un examen général, on entre dans le détail. Les motifs de la décoration semblent se répéter, les principes ont un air de parenté.

Effectivement, les motifs mêmes de la décoration annamite sont

invariables et en nombre limité. Ils sont immuablement adoptés et inlassablement révévés. Les quelques souvenirs historiques et les quelques aperçus sur la société et sur la psychologie annamite, que nous avons présentés précédemment, nous permettront de mieux comprendre l'origine et la raison de cette décoration à « motifs » conventionnels.

Les plus anciennes expressions artistiques sont nées des vieilles légendes chinoises et des doctrines bouddhistes et taoïstes que les Tonkinois ont fait leurs. Le symbole « à sens votif » est né dans cette atmosphère de croyances et de superstitions. Des symboles très simples tirés des éléments qui nous entourent, apparurent les premiers : une grenade avec les nombreux grains qui la constituent symbolise la fécondité ; le tigre, roi des animaux de la terre asiatique, symbolise la force des éléments terrestres ; une sapèque, la richesse.

Le caractère chinois *chéou* (*tho* en annamite) signifiant longévité, une fois matérialisé d'une façon quelconque soit simplement tracé au mur, soit porté en amulette, évoquera constamment l'idée de longévité, et la croyance aidant, deviendra comme une assurance de longue vie (fig. 1, 2, 3).

Une autre forme de symbolisme consiste à représenter des mots à double sens : le caractère *phuc*, signifie à la fois bonheur et chauve-souris ; l'image d'une chauve-souris correspondra à une idée de bonheur. La chauve-souris est l'animal du bonheur.

La figure 36, représente entre autres choses un oiseau à côté d'un bambou. Le mot *chuc* signifie à la fois bambou et souhait ; le mot *tuoc* signifie à la fois moineau et haut grade. Cette branche de bambou et ce moineau assemblés signifient « souhaits de haut grade ».

Peu à peu, toute une faune et une flore réelles ou mythologiques, des éléments de la nature, des signes géomantiques,

de simples objets d'usage courant, contribuèrent à former l'ensemble des symboles votifs.

Ce n'est que par la connaissance de ces symboles que l'on peut apprécier une décoration annamite et en goûter les charmes. Nous tenterons dans le chapitre suivant de les classifier.

Ces éléments artistiques adaptés à une société hiérarchisée



FIG. 2. — CARACTÈRE *THO*
(longévitè).

et fortement réglementée comme nous l'avons vu, ne pouvaient manquer d'être hiérarchisés eux-mêmes et d'avoir une destination conventionnelle. Mis à la portée d'un peuple essentiellement traditionaliste et simple, ils devaient fatalement se perpétuer, se styliser à force de servir, se cristalliser en certains modèles.

La décoration annamite est le reflet de sa société, société respectueuse de l'autorité : à telle classe correspond telle décoration, société stylée : les attitudes conventionnelles des sujets



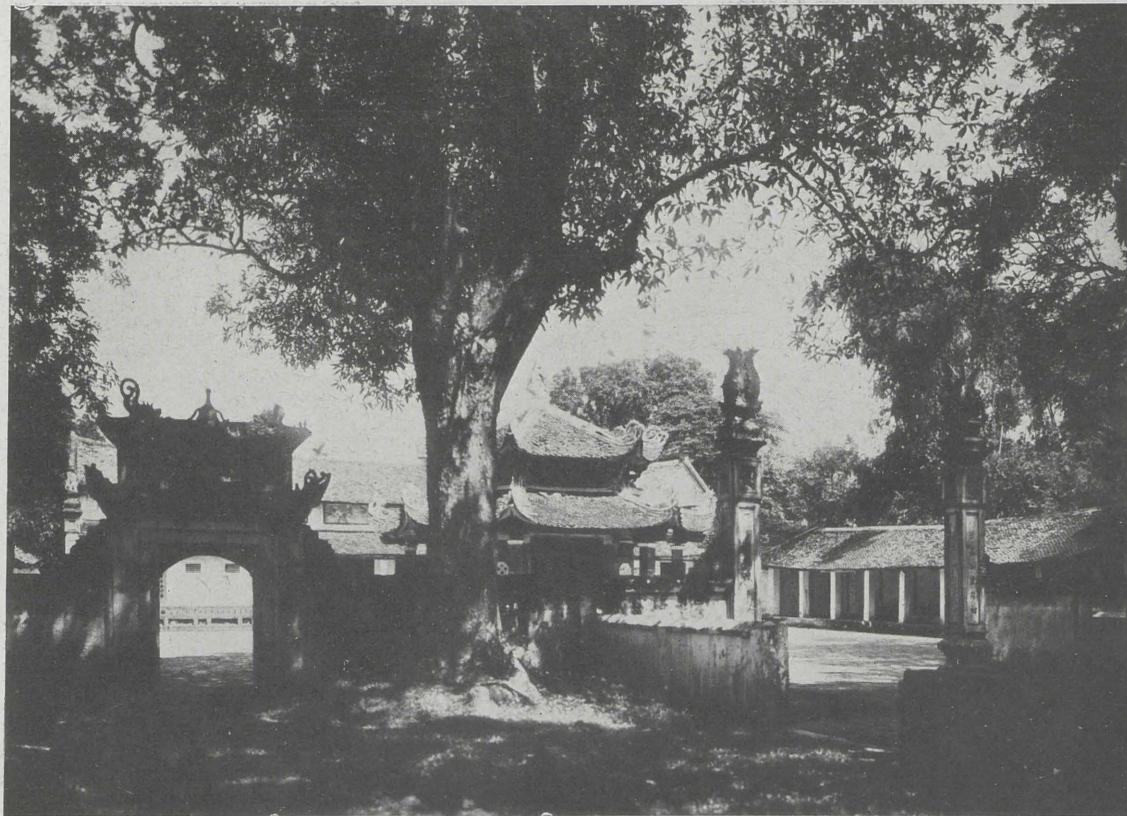
Cliché. R. Tétart.

PORTE D'ENTRÉE DE LA PAGODE DES CORBEAUX. *Vue de côté.*



Cliché de l'auteur.

PORTE D'ENTRÉE DE LA PAGODE DES CORBEAUX. *Vue de face.*
Hadong.



Cliché R. Tétart.

COURS INTÉRIEURES DE LA PAGODE DES DAMES,
Chua-Lang. Province de Hadong.

de la statuaire ou des bas-reliefs sont les attitudes cérémoniales, société superstitieuse plus que pieuse peut-être : les caractères chinois, les animaux fabuleux, les signes cabalistiques parmi lesquels vivent ses membres, les rassurent sur l'avenir et leur rendent la vie plus douce.

La décoration annamite est aussi le reflet de la mentalité annamite. L'Annamite est causeur, s'étendant en mille détails, tout comme le décorateur qui se perd en des préciosités infinies. Il est retors et digressif dans sa conversation tout comme les lignes sinueuses, méandreuses et recoupées qui constituent les bordures et les fonds des décorations. Il aime à parler par paraboles : la décoration symbolique et votive est bien faite pour le satisfaire. Il a un respect profond des grades, il aime les honneurs et les fonctions publiques : la décoration annamite offre sans cesse à la vue « les armes du docteur », les pinceaux, le coffret à diplômes. Il est attiré par la pondération des *philosophes*, et la disposition symétrique des *Van-Mieu* (temples des lettrés), qui donne l'image de l'équilibre de toutes choses, comme le caractère chinois *Tchong* (le milieu de chaque) chose, le séduit : tout est symétrique en décoration annamite. Il aime la poésie. Il est sentimental sous un extérieur froid. Les « plantes amies » que nous verrons plus loin, le charment. Elles évoquent en lui quelque chant bucolique ou quelque poème d'amour. Les armes et les animaux symboliques sont pour lui le rappel d'histoires étranges, d'épopées légendaires qui forment le répertoire du théâtre annamite, où il va si volontiers passer de longues soirées, des nuits entières même. Et enfin, il faut le dire, l'Annamite aime la vie : « les huit joyaux » (fig. 5) qui procurent aux hommes le bonheur et les jouissances, sont bien faits pour lui plaire.

2. Motifs décoratifs.

Dans la décoration annamite, le motif est généralement présenté sur un *fond* limité par une *bordure*. Les différents fonds et bordures seront étudiés après les motifs, que nous avons tenté de grouper, afin de faciliter au lecteur son initiation aux arts annamites.

Cette classification n'est pas limitative, loin de là. Elle est même variable suivant les auteurs, les époques et les régions. Elle comprend trois groupes de motifs décoratifs :

1° — Celui qui est formé par les *caractères chinois*, qui semble indéfini.

2° — Celui formé par les *symboles des anciennes légendes*, qui peut se réduire aux *huit trigrammes* et au *yin-yang*.

3° — Celui des *symboles religieux* qui comprend :

les *huit joyaux* ;

les *huit génies* ou *fées* ;

les *huit animaux* (dont les quatre animaux symboliques) ;

les *huit plantes* (dont les quatre plantes symboliques).

LES CARACTÈRES. — « La Chine range l'écriture parmi les beaux-arts et place même au-dessus du peintre le calligraphe qui sait écrire élégamment en traits larges et vigoureux, d'un pinceau coulant et facile¹. »

« La nature même de l'écriture chinoise, dit M. Paléologue², impose à celui qui en veut tracer les caractères une étude, une éducation de l'œil et de la main, analogues à celles qu'exige le dessin. Les traits de ces caractères ont, en effet, des ténuités,

1. *L'Art Chinois*, de Busheil, p. 27.

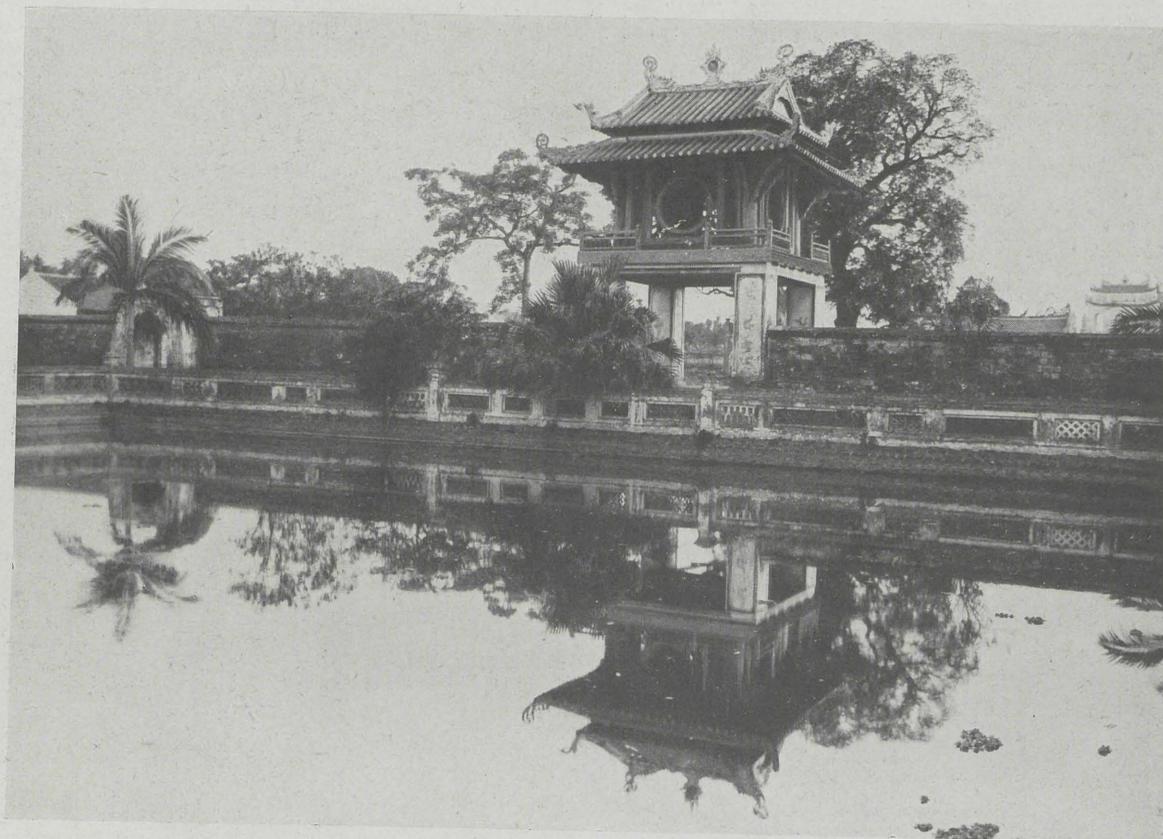
2. *L'Art Chinois*, de M. Paléologue, p. 242.



BATIMENT CENTRAL DE LA PAGODE DES QUATRE-COLONNES.
Province de Hadong.

Cliché R. Tétart.

pl. IX



PAVILLON DE LA LECTURE DE LA PAGODE DES CORBEAUX.
Hadong.

Cliché R. Tétart.

des souplesses, des brusqueries d'arrêt, des grâces de courbure, des énergies soudaines ou des écrasements progressifs qu'un très long apprentissage du coup de pinceau peut seul donner. C'est, en outre, une opinion reçue des lettrés que les caractères de l'écriture transmettent à l'idée qu'ils expriment quelque chose de leur beauté graphique, et que la pensée qu'ils enveloppent prend en eux une nuance délicate, un tour particulier (fig. 2). »

L'écriture chinoise fut au début la figuration approchée des choses. Elle fut donc un ensemble de symboles. De là à ce qu'elle devienne décorative, il n'y avait qu'un pas. Le caractère devenait donc à la fois symbole et décoration. Certains caractères, symboles du bonheur et de la longévité, ont reçu des adaptations artistiques de tous genres. Ce sont les caractères *phuc* et *tho* qui sont le plus souvent stylisés. On les traite de cent manières différentes. Ils finissent même par se confondre l'un l'autre quand ils ont atteint un certain degré d'ornementation. Nous avons une collection de quatre-vingt-dix figurations décoratives du caractère *tho* (fig. 3) où nous voyons ce caractère prendre tour à tour l'aspect d'un caractère stylisé, d'une figure géométrique, d'une constellation, d'un attribut géomantique, d'une cloche, d'un brûle-parfums, d'une tête humaine même... Ce sont autant d'adaptations qui permettent de faire usage de ce caractère dans de nombreuses circonstances de la vie, dans différentes sciences, dans des ornements architecturaux comme des écrans, des fenêtres...

Les caractères chinois sont figurés sur des panneaux votifs, sur des broderies, sur de simples papiers qui ornent, au moment du nouvel an, jusqu'aux plus humbles demeures. Ils sont vénérés au point qu'il n'est pas rare de voir de vieux lettrés se baisser, dans la rue, pour ramasser des papiers déchirés, même souillés, portant des caractères, afin de les brûler une fois rentrés chez eux.

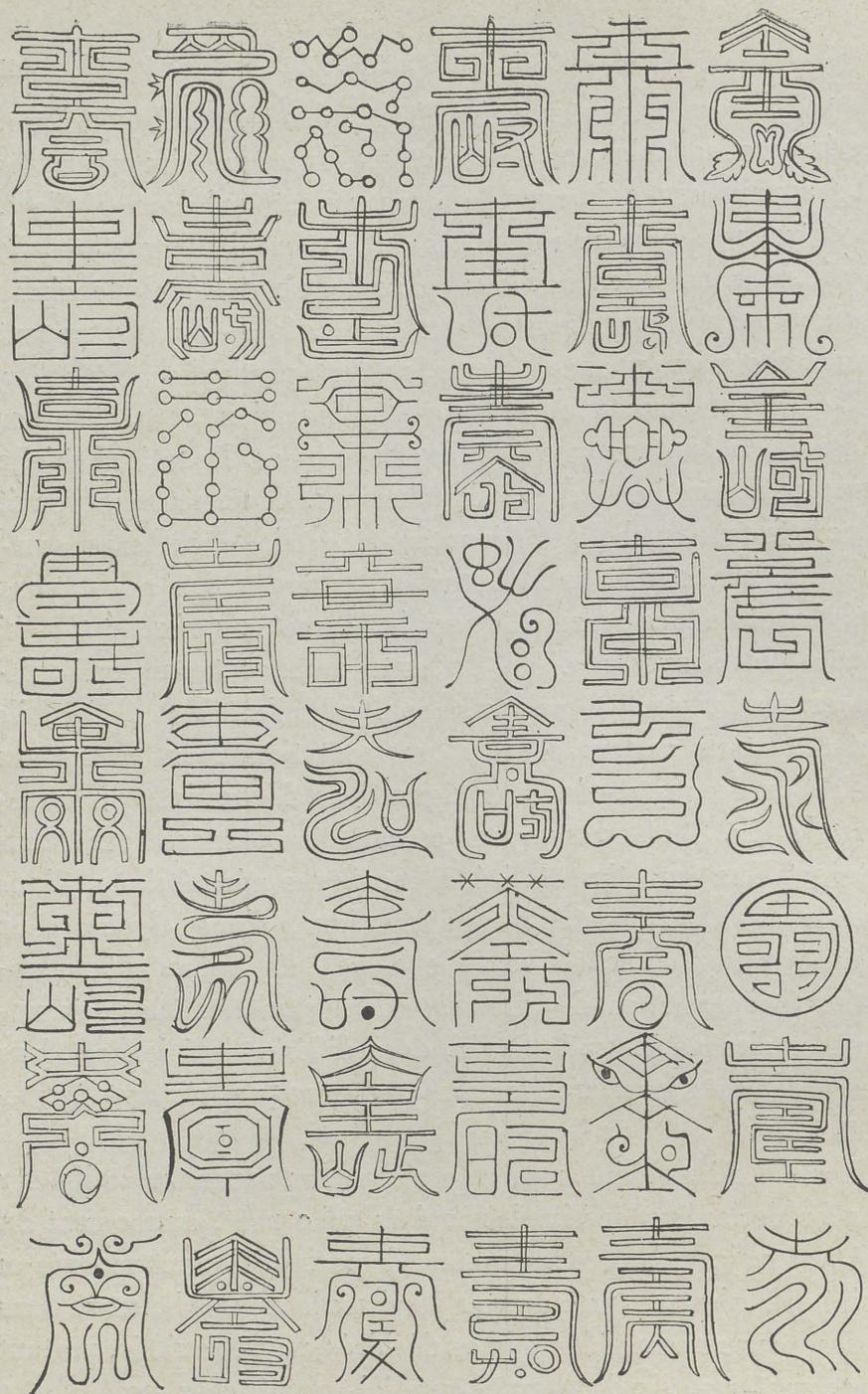


FIG. 3. — DIVERSES FIGURATIONS DU CARACTÈRE 'THO
(longévité).

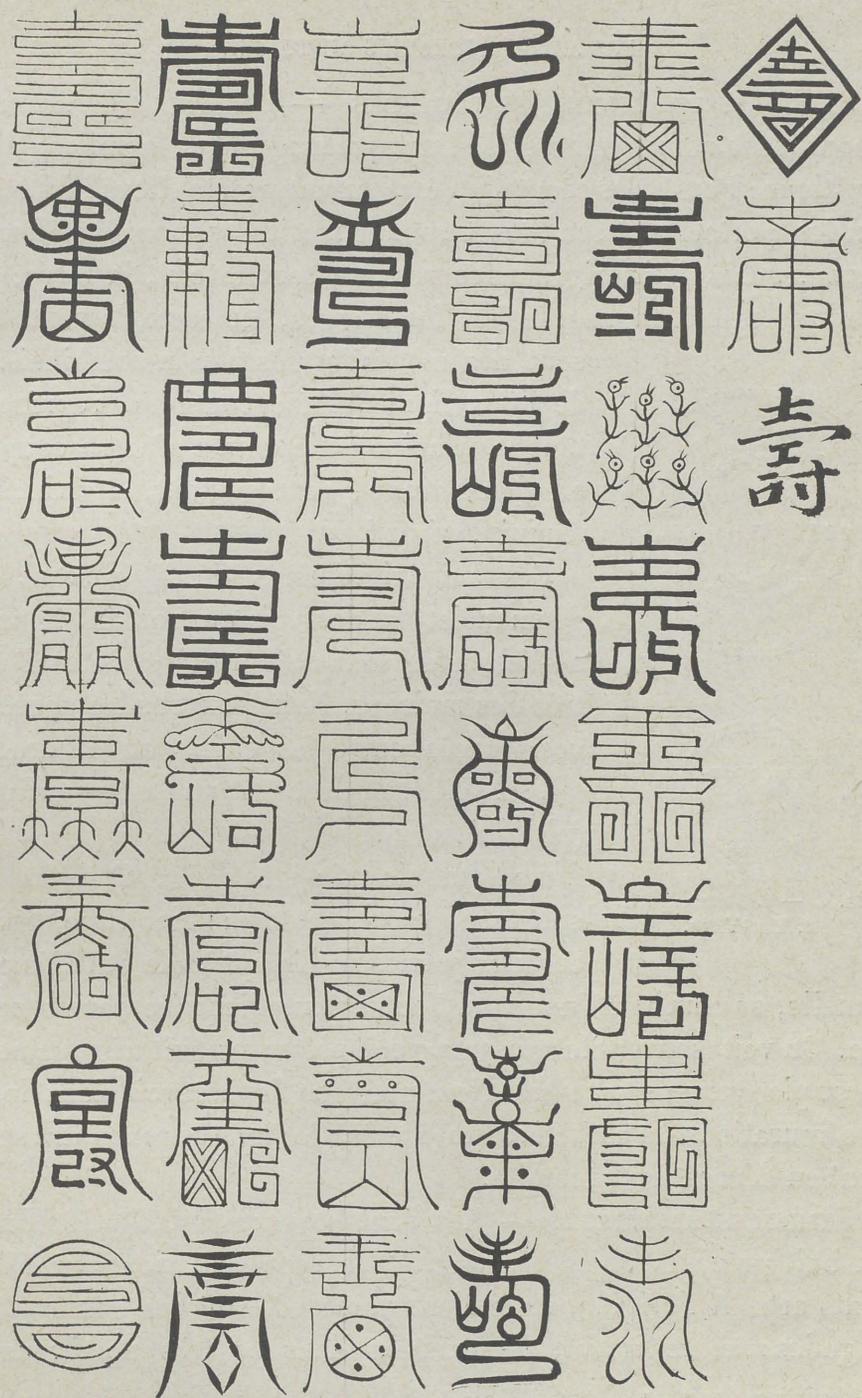


FIG. 3 (suite). — DIVERSES FIGURATIONS DU CARACTÈRE THQ
(longévitè).

SYMBOLES DES ANCIENNES LÉGENDES. — Les *huit trigrammes* « sont les fameux symboles de l'antique magie et de la philosophie mystique ; Fou-hi les reçut d'un être surnaturel, le cheval dragon, qui les portait sur son dos lorsqu'il sortit des eaux du Fleuve Jaune... Ces huit trigrammes représentent le ciel, la terre, la foudre, les montagnes, le feu, les nuages, les eaux, le vent. Ce sont des motifs formés par la combinaison de deux lignes, l'une continue, représentant le principe mâle, *yang*, l'autre coupée en deux traits, représentant le principe féminin, *yin* »¹.

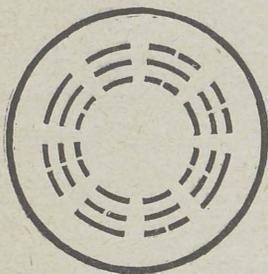


FIG. 4. — 1. TRIGRAMMES.
2. YIN-YANG.

Ces huit trigrammes (fig. 4) servent en géomancie. On les voit au Tonkin, figurer au-dessus de presque toutes les portes d'entrée des maisons. Nous pouvons les apercevoir placés entre les enfers et le paradis (pl. XXXIII), et décorant un brûle-parfums (pl. LIX, n° 2).

Le symbole *yin-yang* (fig. 4) figure la substance créatrice du monde. Il se divise en deux parties, l'élément mâle et l'élément femelle, se courbant l'une vers l'autre pour s'inscrire dans le cercle. On voit souvent le *yin-yang* compléter les huit trigrammes, en se plaçant en son centre. Nous pouvons l'apercevoir dans deux des figurations du caractère *tho* (fig. 3). Ce signe se rencontre souvent en décoration annamite.

SYMBOLES RELIGIEUX. — Les *huit joyaux* (fig. 5) (*bat buu*, ou huit précieux objets), servent à la représentation des différents arts. A l'origine, ils étaient placés devant les génies des pagodes ; actuellement, ils existent dans de très nombreuses

¹ S. W. Bushell, *L'Art Chinois*, p. 3.

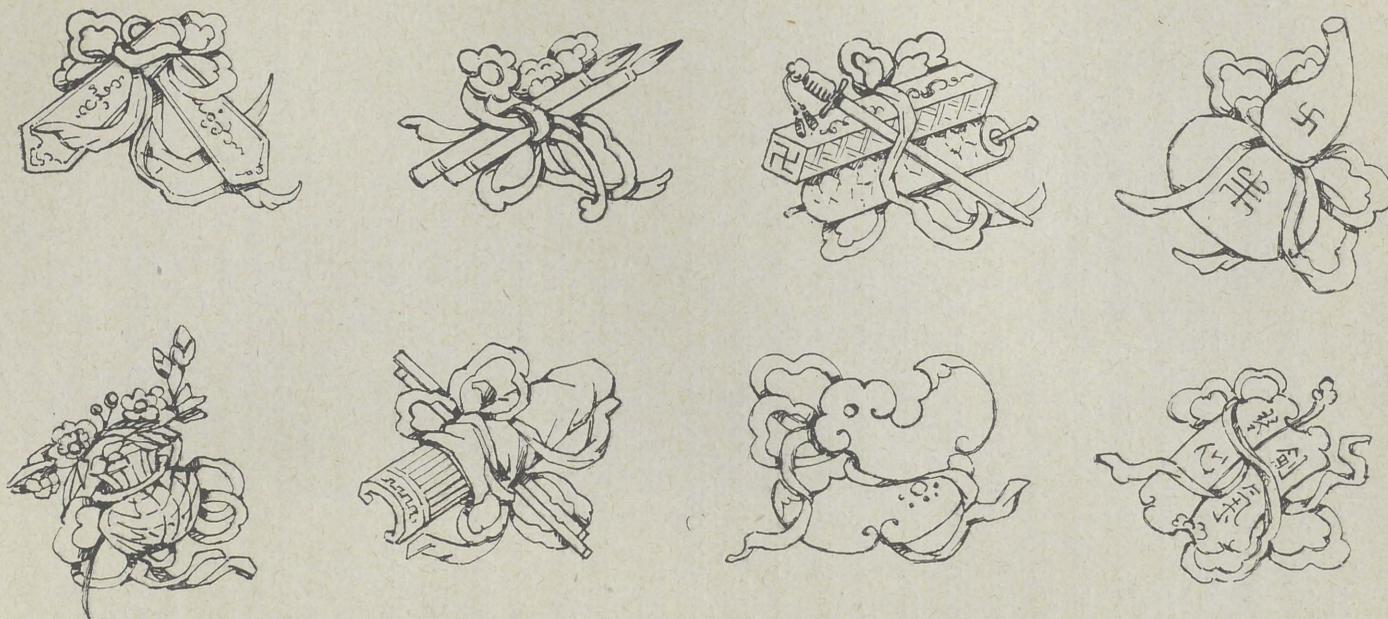


FIG. 5. — LES HUIT JOYAUX.

1. Les ailes de chapeau. — 2. Les pinceaux. — 3. Les livres et épée. — 4. La gourde. — 5. La corbeille de fleurs. — 6. Les instruments de musique. — 7. Le Kim-Khanh. — 8. L'éventail.

décorations artistiques. Ces huit joyaux étaient les armes du docteur, grade de lettré; du docteur, ils sont passés au savant, puis au sage. Leur signification s'est de plus en plus étendue à tout ce qui est sagesse, bonheur, bonheurs de tous genres. Ils se rencontrent très fréquemment dans la décoration annamite et, par leur importance, ils méritent une étude détaillée. Les huit joyaux sont d'origine chinoise¹; mais s'adaptant au Tonkin, ils subirent des transformations. Leur nomenclature est différente de la nomenclature chinoise. Elle évolue même au Tonkin, suivant les époques et les régions.

G. Dumoutier donne la série suivante : les deux flûtes accouplées, la guitare, la corbeille à fleurs, l'éventail, le livre, les tablettes littéraires, le tam-tam de pierre, la calebasse². Elle est différente de celle que nous figurons et semble moins complète. Cette série nous a été procurée par M. Dao-Huong-Mai, de Hanoi³. Elle comprend, suivant l'ordre de notre figuration (fig. 5) :

1° Les *ailes* du chapeau de mandarin (qui correspondent aux tablettes littéraires de G. Dumoutier). Ce motif symbolise le grade de docteur ès lettres, si en honneur depuis les Lê, grade qui comportait un chapeau garni de telles ailes.

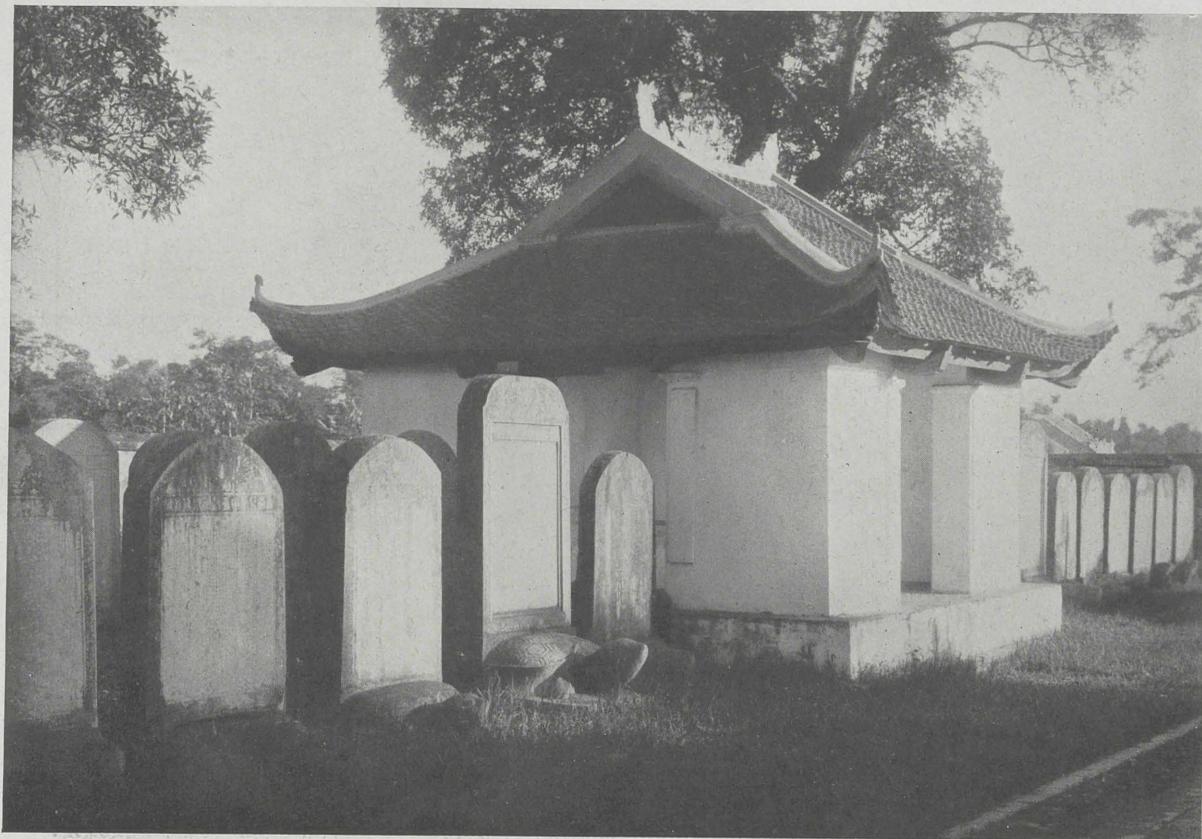
2° Les *deux pinceaux*.

3° Les *livres et épée*. Très anciennement les étudiants s'exer-

1. S. W. Bushell, *L'Art Chinois*, p. 237. — Symboles taoïstes. — Les huit attributs des immortels : l'éventail avec lequel Tchou-li T'Siuan ranime les âmes des morts; l'épée du pouvoir surnaturel brandie par Lieou-Tong-pin; la gourde magique du pèlerin de Li T'ie-Kouai; les castagnettes de Ts'ao Kouo-ts'iu; le panier de fleurs porté par Lan Ts'ai-ho; le tube de bambou et les verges de Tchang-Kouo; la flûte de Han Siang Tseu, la fleur de lotus de Ho Hien Kon.

2. G. Dumoutier, *Symboles, Emblèmes, Accessoires du Culte annamite* (Schneider, éditeur, Hanoi), p. 116.

3. Nous remercions M. Dao-Huong-Mai, lettré, maître-sculpteur et incrusteur, pour les nombreux renseignements précieux qu'il nous a donnés.

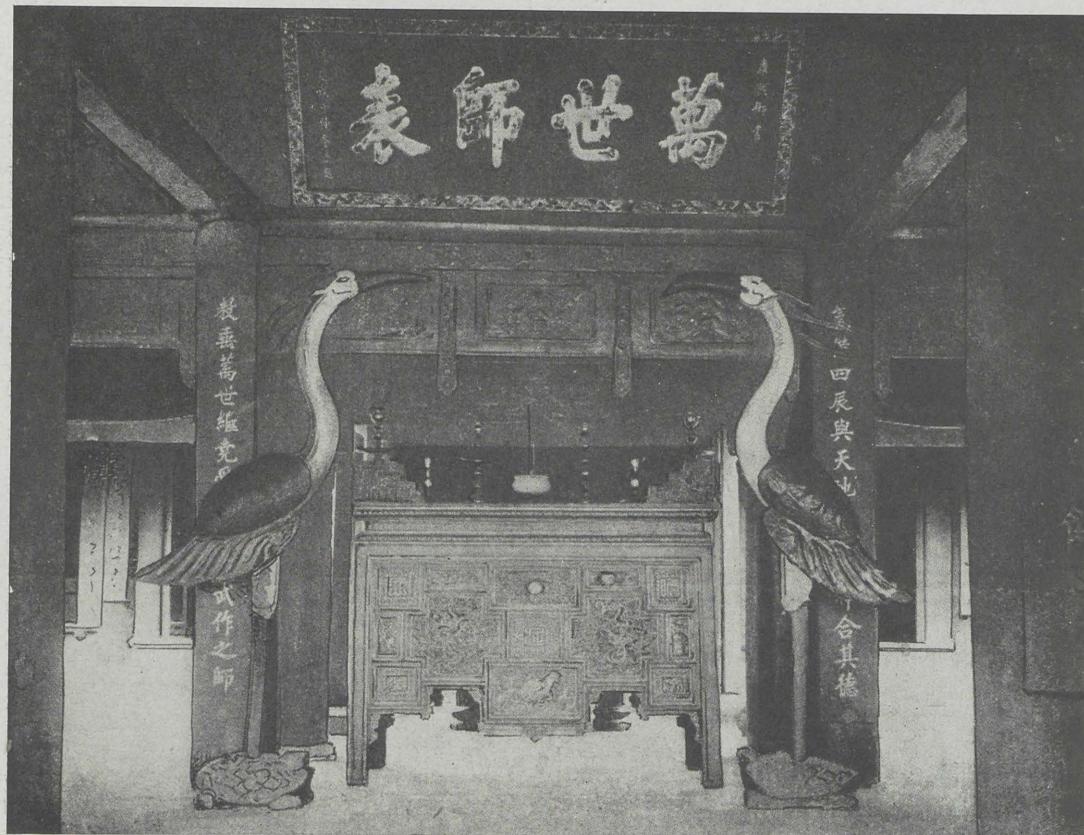


STÈLE DE LA PAGODE DES CORBEAUX.
Hadong.

Cliché R. Tétart

PL. XI





AUTEL LAQUÉ DE LA PAGODE DES CORBEAUX.
Hadong.

Oiché de la *Revue Indochinoise*.



çaient aux armes dont la connaissance était exigée aux concours. Quant aux livres, l'un est enfermé dans une sorte de boîte portant le *svastika*,卐, emblème bouddhiste d'heureux augure apparaissant très souvent dans la décoration annamite, l'autre est une feuille enroulée à l'image des rouleaux de papier dont se servent les lettrés d'Extrême-Orient. Cette sorte de tube est peut-être aussi l'image d'une serviette dans laquelle, aux temps les plus lointains avant la fabrication du papier, on roulait les feuilles d'arbres sur lesquelles on écrivait. C'est de cette bande de papier enroulée cylindriquement qu'est née, à l'image du papier se déroulant, une figure décorative très souvent employée. Nous la voyons formant le contour des écrans (pl. XXIII), garnissant des façades architecturales (pl. VII), présentant des sentences votives en laques, apparaissant un peu partout comme fronton ou couronnement (pl. XXVIII), servant même en ameublement (pl. XXIV et XXVI).

4° La *gourde à alcool*. Le docteur partant en promenade se faisait accompagner d'un petit garçon porteur de cette gourde. Il buvait au cours de sa promenade et composait des poésies sous l'influence de l'alcool. Par extension, cette gourde à deux panses représenta l'abondance des biens. Elle figure très souvent sur les arêtes faîtières des temples bouddhiques (pl. VIII), au sommet des tombeaux de bonzes (pl. XVIII), au sommet des portiques de temples (pl. VI).

5° La *corbeille de fleurs*. Ce sont les fleurs recueillies au cours de la promenade du docteur. Il les placera sur sa table. Elles seront pour lui une source d'inspiration.

6° Les *instruments de musique* composés d'une cithare se présentant à demi sortie de son étui et de deux flûtes, ou deux morceaux de bois dur servant à cadencer.

7° Le *Kim-Khanh*, en pierre sonore (correspondant au

itation
t et le
en
on

tam-tam de pierre de G. Dumoutier) fait à l'image des gongs de bronze des temples bouddhiques. Cette pierre sert de presse-papiers. Mais une fois reçu à ses examens, le docteur la remplacera par une plaquette en or de même forme, décoration offerte par l'empereur (v. chap. vi, fig. 35).

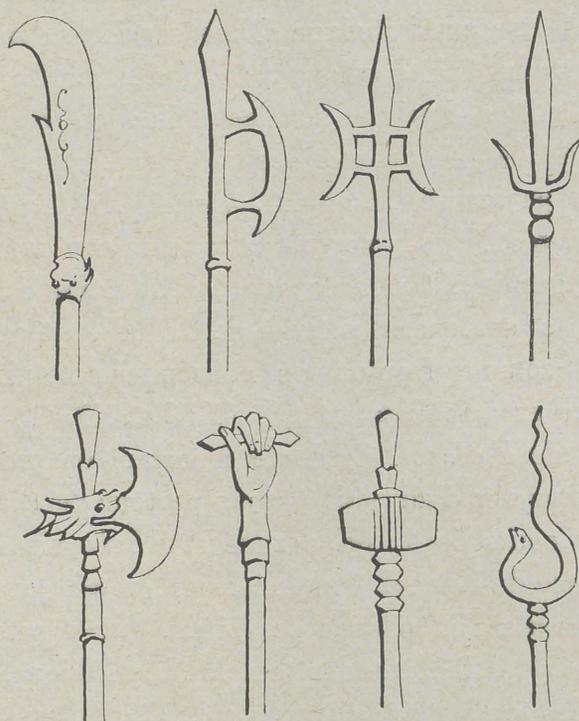


FIG. 6. — LES HUIT ARMES.

8° *L'éventail*. Cette forme d'éventail est réservée aux lettrés. A ces huit joyaux, se rattachent les *huit armes* (fig. 6) (*toa kich*, placer les armes). Elles étaient faites en fer ou en cuivre. Maintenant on les rencontre très souvent aux entrées des pagodes, soit en cuivre, soit en bois laqué et doré. On les retrouve aussi en broderie et en incrustation.

Il faut mentionner ici aussi les *huit génies* et les *huit fées*,

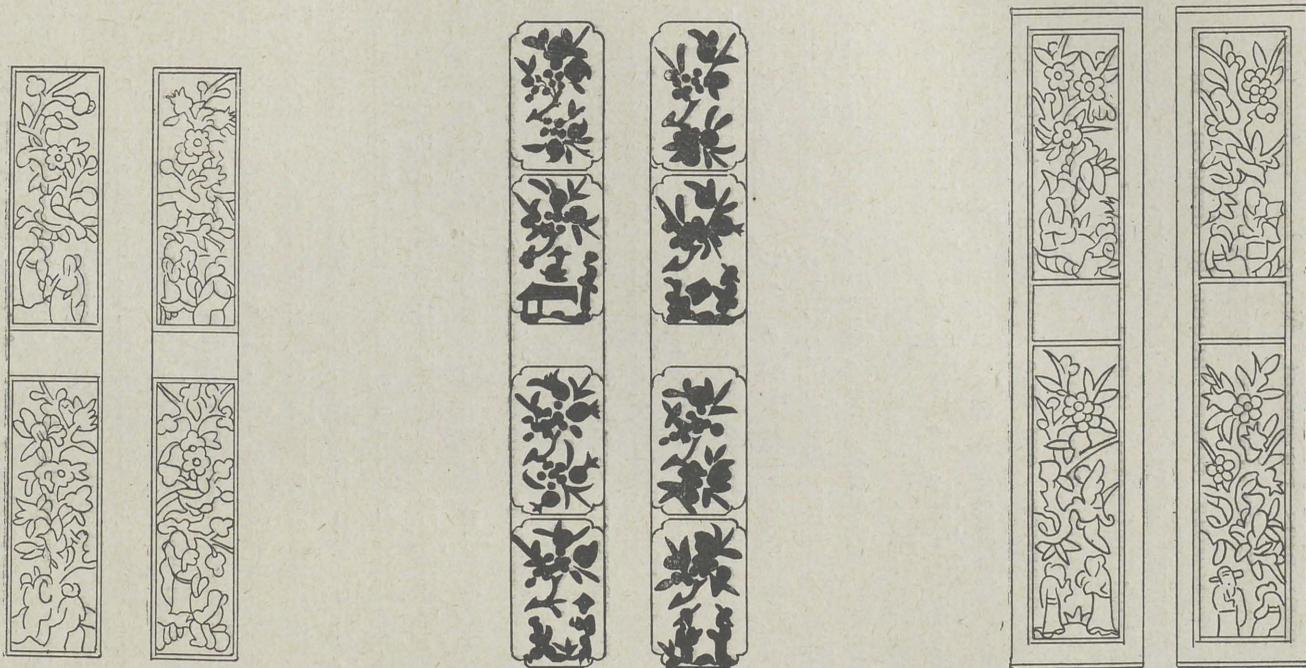


FIG. 7. — TROIS FIGURATIONS DES HUIT GÉNIES.
 (Garnitures en argent ciselé de chapeaux de femmes.)

Centre de Documentation
 sur l'Asie du Sud-Est et le
 Monde Indonésien
 EPHE VI^e Section

qu'on rencontre plus rarement. Nous les présentons (fig. 7) extraits de travaux de ciselure sur argent.

Les *huit animaux* comprennent le dragon, le phénix, la licorne, la tortue, le poisson, la chauve-souris, le lion et le tigre. A ces huit animaux, il faut ajouter la cigogne ou grue qui joue un rôle particulier dans la décoration annamite.

Les quatre premiers ont une importance toute particulière. Ce sont les *animaux symboliques* : le dragon représente l'excellence; le phénix, la noblesse; la licorne, la force; la tortue, la longévité.

Les quatre figures ou octants de l'uranoscope chinois étaient le dragon bleu, la tortue noire, le tigre blanc et l'oiseau rouge. Le dragon et la tortue sont restés, le tigre a été remplacé par la licorne, et l'oiseau rouge qui n'était qu'un aigle aux griffes énormes fut orné des plumes du paon et devint le phénix, représentatif de l'impératrice, d'où son caractère de noblesse.

Des quatre animaux symboliques, c'est le *dragon* qui tient la place prépondérante. Il a, à la fois (pl. I), un corps de serpent et de caïman recouvert d'écailles de poisson. Ses pattes se terminent par des griffes de rapace. Sa tête ressemble à celle du griffon antique, les crocs saillants, les yeux fulgurants; elle est garnie de cornes. Il a généralement une attitude agressive. Il est, en décoration plane représenté, entouré de nuages (figurés par une suite de volutes festonnées), parce qu'il est le symbole des éléments du ciel. Il est la force, la toute-puissance, l'*excellence*. Aussi, par extension, est-il devenu l'apanage du roi. Du roi, il s'est étendu à l'homme en général, opposé à la femme dont le signe est le phénix. Le dragon royal a cinq griffes; autrement, il n'en a que quatre.

On rencontre partout le dragon en décoration annamite : en architecture, il garnit les arêtes faîtières et latérales des tem-



Pl. XIII



Cliché R. Tétart.

PAGODE DE NHAT-TRU (MOT COT).
Hanoï.

Pl. XIV



OBÉLISQUE DU PINCEAU
Pagode du Petit Lac. Hanoi.



Clichés de l'Auteur.

PORTE D'ENCEINTE.
Palais de Hadong.

ples et des maisons, il décore les pignons (pl. IX), il constitue des pagodons originaux (pl. XV), il apparaît dans les bas-reliefs (pl. I), il fournit de nombreux motifs à la sculpture sur bois, soit des torsades pour les colonnes, soit des frontons entre travées, soit des terminaisons pour les pannes faîtières ou les arbalétriers, soit dans les objets d'ameublement (pl. XXIII), soit sur les cuivres (pl. XXXVII, n° 1), en orfèvrerie (fig. 31, 34, 35), soit en laques (fig. 15), soit en incrustation, en broderie (fig. 37), sur les stores même (pl. LI).

Dans ces décorations, le dragon n'apparaît pas toujours de la même façon. Tantôt il est seul, dans les airs, comme luttant avec une boule garnie de flammes (fig. 37).

Pour l'explication de cette figuration, nous ne pouvons faire mieux que de reproduire celle de E. Chavannes.

« Le dragon est représenté avec une boule et l'on dit communément que le dragon joue avec une perle. Il représente l'excellence. Quelle en est la raison? Le dragon préside aux eaux et à la pluie en temps de sécheresse, on l'invoque pour que la pluie fécondante vienne sauver les moissons. Il est donc naturel que chez un peuple agricole comme les Chinois, le dragon dispensateur de la fertilité des champs, devienne le symbole de ce qu'il y a de plus puissant et de meilleur au monde.

Qu'est-ce alors que le disque, si improprement appelé *perle*, par le vulgaire? On a prétendu que c'était le soleil que les nuages pluvieux s'efforcent de cacher. Mais M. Hirth (*Chinesische Studien*, I, p. 231-242) a proposé une explication plus vraisemblable; il appelle notre attention sur la petite volute qui se trouve toujours à l'intérieur du disque; cette volute est marquée aussi sur certains dessins, sur les tambours que le dieu du tonnerre frappe à tour de bras; elle est l'image du roulement du tonnerre; de fait le caractère de l'écriture qui désigne le tonnerre, était formé

primitivement d'une simple ligne enroulée sur elle-même. Le disque avec lequel joue le dragon est donc le tonnerre, les lignes sinueuses qui l'entourent sont les nuages et c'est un vieux mythe de l'orage qui se trouve ainsi figuré.

Peut-on aller plus loin encore et montrer pourquoi le dragon préside à la pluie? Le dragon a des pattes et des écailles, il rappelle l'alligator qui existait autrefois dans les fleuves de Chine et dont il reste encore quelques rares spécimens dans le Yang-tsé. Le crocodile, animal aquatique, est naturellement associé à l'idée des eaux; il se cache en hiver, mais au printemps et au commencement de l'été, au moment où tombent les grandes pluies, il apparaît pour se livrer à ses ébats. Les Chinois ont pris l'effet pour la cause et ils ont dit que les nuages accompagnent le dragon. Voilà comment l'alligator est devenu un être surnaturel, assembleur de nuages, comment la fantaisie des artistes en a fait un animal fantastique, comment le souvenir du rôle qu'on lui attribuait dans les orages est marqué dans le disque du tonnerre et dans les nuages au milieu desquels il se joue, comment enfin l'idée de la fertilité provoquée par les pluies a fait du dragon le symbole de l'excellence¹. »

Tantôt le dragon est représenté, — toujours pour les mêmes raisons — comme dispensateur des eaux. Un jet puissant jaillit de sa bouche, dirigé vers la terre ou les eaux d'où émerge généralement un poisson, symbolisant toute la faune aquatique. C'est le motif « le dragon et le poisson jouant avec les eaux ». D'autres fois, sortent des eaux, poissons, carpes, évettes, lotus, tendus vers le monstre tout-puissant (pl. I).

Ou bien deux dragons sont figurés symétriquement par rapport à une boule. Dans ce cas, ces dragons ont une attitude paci-

1. *De l'expression des vœux dans l'art populaire chinois*, par E. Chavannes (*Journal asiatique* de septembre-octobre 1901, p. 193).

fique. Ce sont « les dragons rendant hommage à la lune ». Cette scène se trouve sur les arêtes faîtières des pagodes (pl. IX), sur les soubassements en architecture ou en sculpture sur bois (pl. XXIII), en laques, en broderie (pl. LXIII, n° 1), en décoration sur métaux (fig. 34, 35).

Le dragon est figuré aussi, face à face, luttant avec un tigre. C'est la lutte des éléments du ciel contre les forces terrestres.

La tête seule du dragon est représentée de face, soit en sculpture aux extrémités des bois, aux angles des pieds de lit de camp (pl. XXV), soit en céramique (pl. XXXI et XXXII), soit en broderie ou en bijouterie (fig. 34, n° 1). Il porte généralement alors, dans la gueule entr'ouverte, le caractère *tho*.

Le corps du dragon subit des transformations dans ses différentes représentations; la plus fréquente est la substitution de plantes ou de fleurs à tout le corps, dont il ne reste de l'animal primitif que la tête et la queue (fig. 14, pl. LXIV). C'est le « dragon fleuri ». On voit aussi — dans les cuivres ou les bois — le corps devenir uni comme celui des lézards. Il ne porte plus d'écaillés. Il est aminci, les pattes n'ont plus que trois griffes. La queue est fendue en deux.

Un aigle aux griffes énormes fut paré des plumes du paon et devint le *phénix* (v. p. 22). Il fut adopté par l'impératrice, comme signe personnel (par opposition avec le dragon qui était celui de l'empereur) et devint le symbole de la *noblesse*. Par extension, de l'impératrice, il passa à la femme en général; si bien qu'aujourd'hui le phénix est surtout l'emblème de la femme et de tout ce qui est féminin. Ce phénix est représenté avec des pattes d'échassier et un bec d'aigle. Il est très décoratif, avec ses ailes longues et découpées, que l'on stylise soit en médaillon (pl. XXVIII), soit en groupant en carré quatre phénix pour obtenir des couronnements de piliers de pagodes (pl. IV, V, VII).

La *licorne* est simplement pour les Annamites le « cheval dragon ». Le corps est celui d'un cheval recouvert d'écaillés, la tête est celle du dragon (fig. 15). Elle apparaît en bas-relief aux portes des pagodes. En raison de sa résistance, elle représente la *force*. Elle entre surtout en composition avec les autres animaux symboliques (fig. 15; pl. XXXVII, n° 1; fig. 29, 32), ainsi que dans les sculptures sur bois.

La *tortue* en raison de sa longévité légendaire et pour sa résistivité aux charges de sa carapace, est l'emblème de la *longévité* et de la solidité. On la voit dans les cimetières soutenir les stèles funéraires (pl. XI); dans les pagodes, c'est sur elle que se dresse la cigogne (pl. XII, XXV). Elle se présente aussi en composition avec les autres animaux symboliques.

Le *poisson* est signe d'*abondance*. Il orne les arêtes faitières des temples, des « van-mieu » en particulier, disposé en ce cas comme le dragon. Deux poissons sont placés symétriquement par rapport à la lune, les queues sont stylisées en volutes et spirales d'un effet très gracieux et très ornemental (pl. VII, VIII, X).

La *chauve-souris* est l'emblème du *bonheur*. Nous avons vu comment précédemment. Sa forme stylisée s'adapte merveilleusement à certains éléments de décorations : les bordures (pl. XXV), les médaillons, les écoinçons, les encoignures ou les angles (pl. XXXVIII, n° 3). Les chauves-souris sont parfois groupées par cinq. Ce sont les « cinq chauves-souris fétiches » que l'on voit peintes aux façades des maisons. Nous présentons de la chauve-souris une adaptation très gracieuse en sculpture sur bois (pl. XXIV et XXVI).

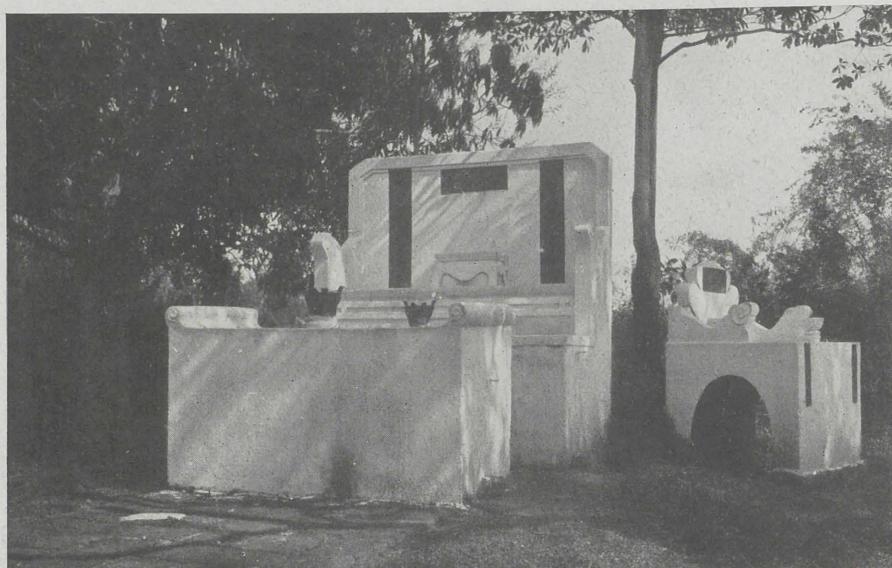
Le *lion* apparut dans la décoration chinoise avec le bouddhisme. « Il y figura comme le défenseur de la loi et le protecteur des édifices sacrés. » Au Tonkin, il semble symboliser la



PAGODON DE LA PAGODE DUOM.
Province de Thai-Nguyen.

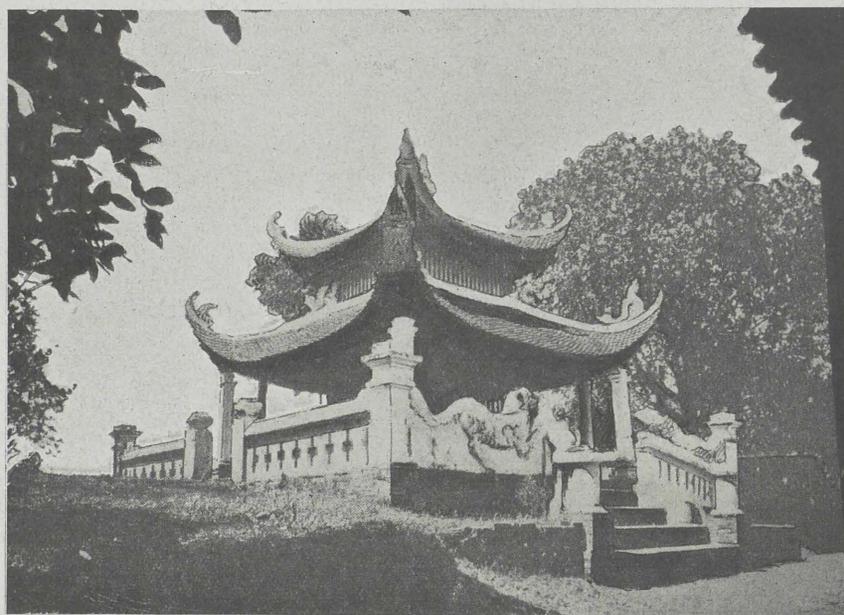
Cliché R. Tétart.

Pl. XV



Cliché de l'Auteur.

TOMBEAUX.
Route de Thai-Ha-Ap. Hadong.



Cliché Revue Indochinoise.

TOMBEAU ROYAL.
Pagode de Coloa.

clémence. Il a une tête de griffon, deux gros yeux ronds, une longue crinière, la queue généralement relevée et à longs poils ; il a une patte posée sur une boule. On le rencontre au Tonkin, surtout au sommet des colonnes placées à gauche et à droite des entrées de pagodes (pl. IV, XXXI et XXXII) ou des piliers ornant des entrées de maisons ou sur des brûle-parfums (pl. XXV, fig. 36).

Le *tigre* symbolise la *force terrestre*, par opposition avec le dragon qui représente la force des éléments célestes. C'est dans une attitude de lutte contre le dragon qu'on le voit généralement. C'est seul aussi qu'on le figure, dans une attitude puissante de bête aux aguets (pl. VII, et verso de la couverture).

Le *glouton* (pl. LIX, n° 2), employé surtout en décoration des bronzes, semble être une adaptation du tigre à quelque bête marine.

Nous plaçons à part la *cigogne* (ou grue) dont le symbolisme de *longévité* en raison du grand âge qu'elle peut atteindre, d'après la légende, semble faire double emploi avec celui de la tortue. L'emploi de la cigogne est essentiellement cultuel. Elle est figurée, les ailes repliées, dans une attitude droite et raide, posée sur une tortue. Les cigognes sont placées symétriquement, par rapport à l'autel qu'elles gardent (pl. XII, XXV).

Il faut enfin signaler la présence au Tonkin de quelques figurations du *cheval* et de l'*éléphant*. Le cheval est figuré en bois laqué et peint dans des pagodes élevées en l'honneur de quelque guerrier (pagode des Deux Sœurs, à Hanoï, pl. II, XXXII). Les éléphants servent de gardes aux entrées de pagodes. Ils sont debout ou accroupis et harnachés (pl. II, XX, XXXI). Ces deux animaux n'ont aucun caractère symbolique.

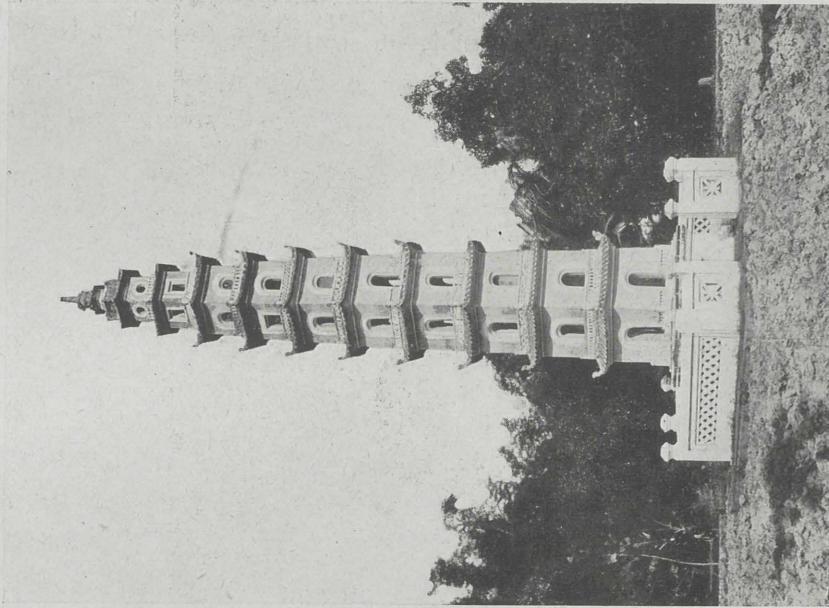
Les *huit plantes* comprennent les quatre *plantes des saisons*, le prunier qui symbolise l'hiver ; la pivoine, le printemps ; le

lotus, l'été; le chrysanthème, l'automne, auxquelles on peut ajouter le pêcher, le pin, l'amarillis, le bambou. Sur cette série chevauche un autre groupe, les *plantes amies* qui sont : le prunier, le chrysanthème, le bambou, l'amarillis.

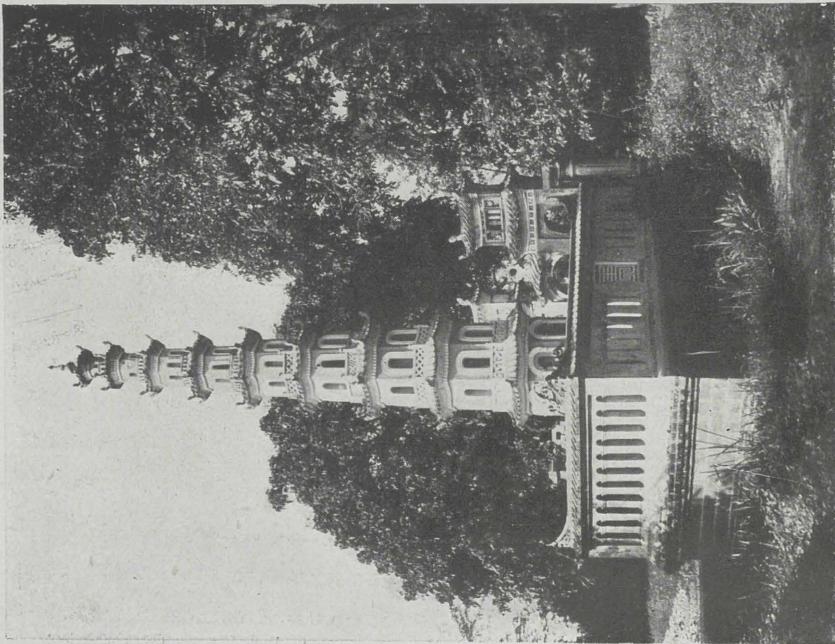
Pour les plantes, moins encore que pour les animaux, ces séries sont fixes. Les auteurs varient, les artisans aussi. Cependant dans la série précédente, nous présentons toutes les plantes que l'on rencontre généralement dans la décoration annamite du Tonkin.

Le *pêcher* joue un rôle spécial et très important parmi les plantes symboliques. La légende chinoise le faisait l'arbre de vie du paradis. Au Tonkin, la légende est plus simple, car le pêcher n'y pousse que dans la haute-région du côté du Yunnan; c'est dire si autrefois il était inconnu dans le delta ou basse-région. Il y symbolise simplement la longévité, l'*immortalité*. En décoration, les rameaux de pêcher fleuris sont assez souvent employés. La fleur de pêcher figure avec quatre pétales, tandis que celle du prunier en a cinq. C'est à peu près la seule façon de distinguer les deux plantes (fig. 9). Une branche fleurie de prunier (fig. 8, n° 1) est figurée avec des caractères signifiant « les fleurs de prunier sont celles qui s'ouvrent les premières ».

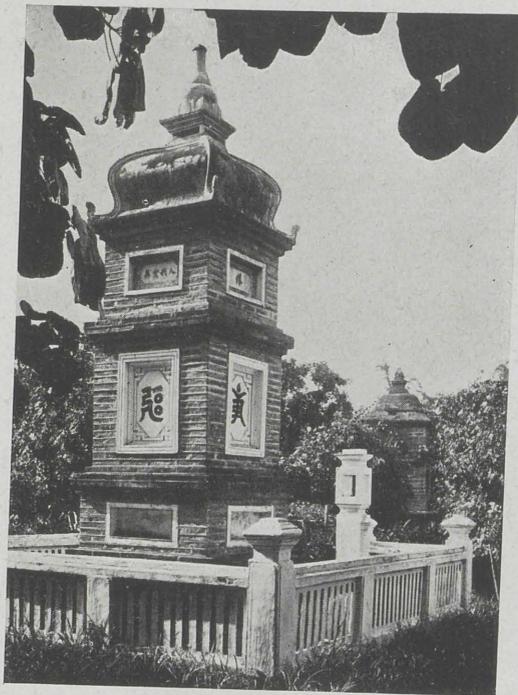
Le *lotus* joue aussi un rôle important en décoration annamite, à l'instar de celui qu'il a joué dans les décorations égyptiennes, indiennes, chinoises. Il y symbolise la génération, parce que sortant de l'eau fécondante. Il symbolise surtout la *pureté*, car il présente toujours au-dessus des eaux une fleur pure dont les pétales, à la fraîcheur du matin, se couvrent de gouttelettes d'eau. La fleur de lotus non ouverte figure au sommet des tombeaux de bonzes, ou des colonnes architecturales (pl. XXXI et XXXII). C'est sur la fleur de lotus épanouie que sont placés, en statuaire, les bouddhas bienheureux. Nous présentons (fig. 8, n° 2) une



Clichés de l'auteur.



TOMBEAUX A ÉTAGES.
Monastère de Lien-Phai. Hanoi.



Cliché de l'auteur.

TOMBEAU DE BONZE.
Monastère de Lien-Phai.



Cl. Ecole française d'Extrême-Orient.

TOMBEAU EN PIERRE DU FONDATEUR DU MONASTÈRE DE LIEN-PHAI.
(Entouré de tombeaux en maçonnerie de briques.)

garniture de chapeau de femme, figurant un plant de lotus et des caractères signifiant « la fleur qui s'ouvre toute blanche est de bon présage ».

La *pivoine*, en raison de sa couleur rouge, représente la richesse, le bonheur.



FIG. 8. — FIGURATIONS DE QUATRE PLANTES SYMBOLIQUES, PRUNIER, LOTUS, CHRYSANTHÈME, BAMBOU.
(Garniture de chapeaux de femmes, argent ciselé.)

La figure 8, n° 3, représente une branche de *chrysanthèmes* fleurie; deux papillons se posent sur les fleurs. La légende signifie « le chrysanthème s'ouvre en automne avec les premières neiges ».

Le *pin*, toujours vert, représente la *vigueur* (pl. LV).

Le *bambou* est l'arbre de la vie terrestre. Il symbolise la *philosophie*, la sagesse qui aide à supporter la vie. La figure 8, n° 4, représente des branches de bambou, avec les mots « heureux ceux qui s'abritent sous le bambou ». Une branche de bambou figure en tête de tout enterrement, image de la vie brisée.

Les *huit fruits* employés en décoration annamite sont la pêche, la grenade, la prune, la poire, la main de bouddha, la pomme-cannelle, le raisin, la courge. Les premiers forment le groupe des quatre fruits symboliques : la pêche, la longévité ; la grenade, la fécondité ; la prune, la force ; la poire, l'amitié.

La *pêche* en décoration est, en raison du pouvoir attribué au pêcheur, une sorte de porte-bonheur. Les vieillards tonkinois qui célèbrent leurs noces d'or, distribuent à leurs petits-enfants une amulette en argent (fig. 11). C'est une branche de pêche couverte de fleurs et portant deux fruits (ces fruits ont une forme conventionnelle). Les caractères signifient « souhaits de longue vie ».

Un couvercle de boîte à bétel en argent (fig. 9) présente les quatre fruits symboliques. On y reconnaît les pêches par leur forme conventionnelle et à ce que les fleurs ont quatre pétales ; à sa droite sont les grenades, puis les prunes, enfin les poires, figurées aussi d'une manière assez spéciale.

La « *main de bouddha* » (fig. 10) (dont la peau rappelle celle du citron et la saveur celle du pamplemousse), présente des protubérances plus ou moins allongées qui en font le symbole de la fécondité. Elle figure sur des bas-côtés de meubles, en raison de ce qu'elle fait partie de la décoration de la maison, car on ne la mange pas ; on la dispose sur un vase, la conservant ainsi le plus longtemps possible.

Le *raisin* apparaît en décoration généralement avec les écu-reuils (pl. XXII, 3; fig. 33) soit en sculpture sur bois, soit sur certains cuivres (pl. LXI, n° 2).

La *courge* qui semble se confondre avec la gourde, a été rencontrée parmi les « huit joyaux ».

Certaines déformations ou stylisations des plantes que nous



FIG. 9. — LES QUATRE FRUITS SYMBOLIQUES
(Couvercle en argent ciselé d'une boîte à bétel.)

venons de citer, constituent dans la décoration annamite ce que nous pourrions appeler des *liaisons* ou des *terminaisons*; on les rencontrera en architecture et dans les arts du bois, ou en broderie.

Nous avons dit précédemment que les motifs de décoration étaient présentés sur un *fond* généralement entouré de *bordures*. Ces fonds servent à présenter le motif, à le mettre en relief, et cependant quel travail ils représentent souvent eux-mêmes! Ils sont empruntés à certaines figures géométriques ou à des objets courants, ou à la nature. Les plus simples sont formés d'un qua-

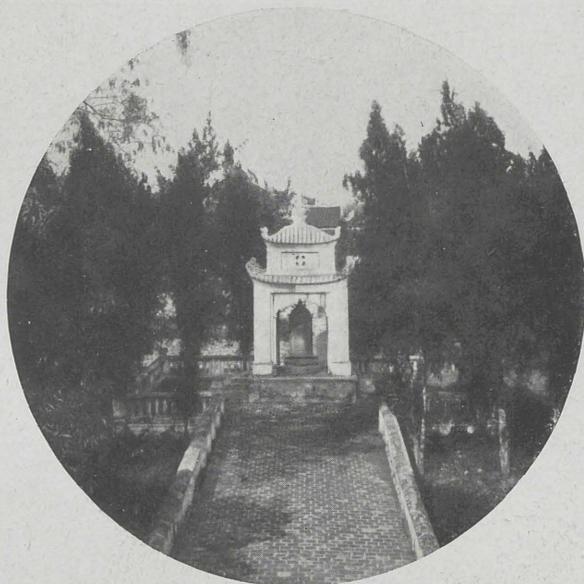
drillage en losange (fig. 28) ou en hexagone (pl. XXII, 2); d'autres sont formés par des cercles se recoupant ou entrelacés, ou des arcs de cercle (fig. 15, 27) ou sont obtenus par la superposition de sapèques (fig. 35) ou de nuages. Un des fonds les



FIG. 10. — MAIN DE BOUDDHA STYLISÉE.
(Dessin original.)

plus employés et des plus heureux décorativement, est celui obtenu par la stylisation du *svastika*, dont les extrémités sont prolongées régulièrement et excentriquement (fig. 9) (pl. XXXVI, n° 4).

Les bordures se présentent généralement sous forme de *grecque* ou de *feston* : grecque continue, c'est-à-dire la ligne qui s'enroule et se déroule indéfiniment (pl. XXXVI; XXXVII,



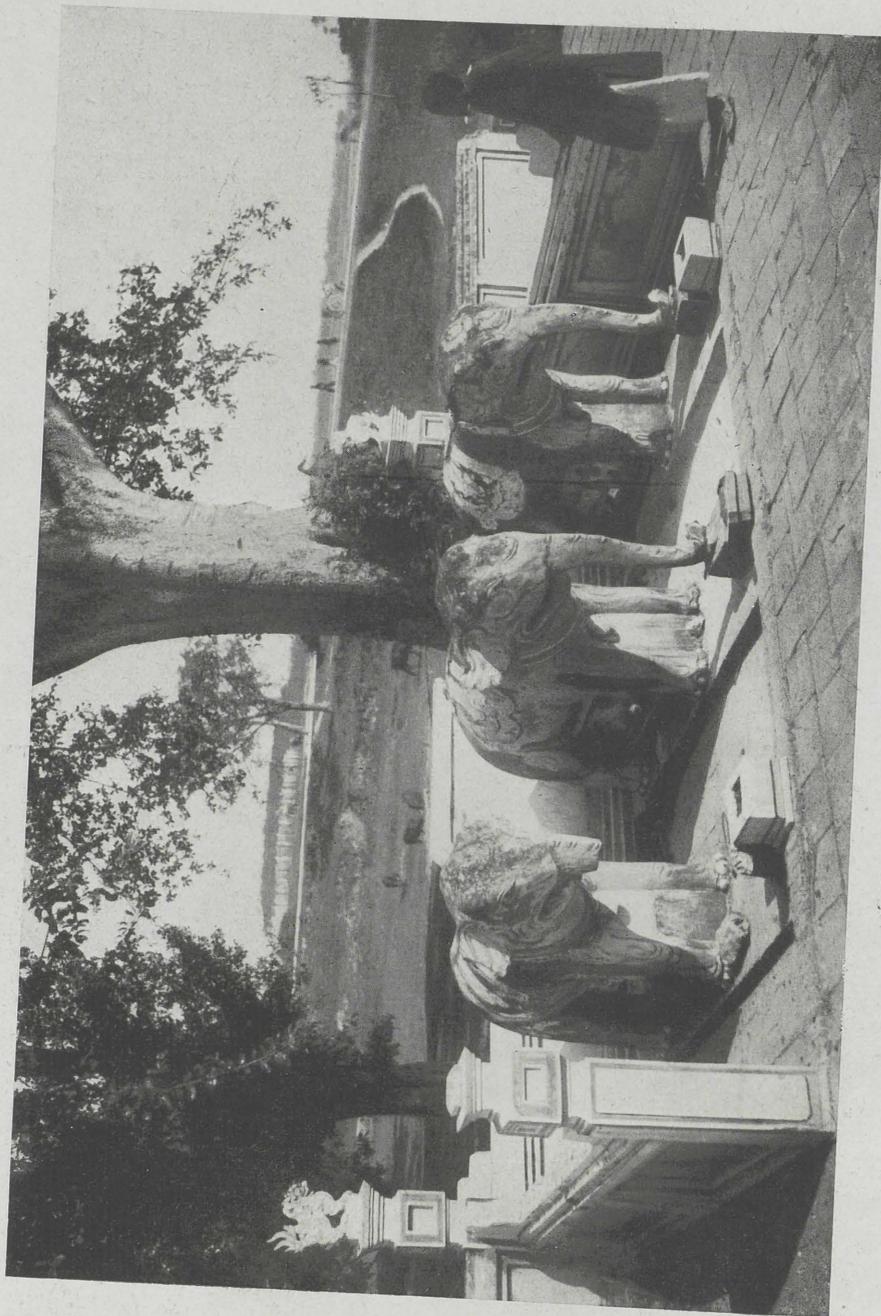
Cliché de l'auteur.

STÈLE.
Palais de Hadong.



Cliché R. Tétart.

STÈLE IMPÉRIALE.
Grotte des Merveilles, en baie d'Along.



Cliché R. Tétiart.

ÉLÉPHANTS, GARDES DE LA PAGODE DE BA-VOL.
Phuc-Yen.

n° 1) ou la grecque qui se ferme (fig. 35) ancien motif de décoration qui se trouve sur les vieux bronzes chinois, sur les vases étrusques et grecs.

La grecque sert non seulement de bordure aux fonds. Dans certaines décorations, elle devient motif même : par exemple aux arêtes faîtières des pagodes ou des maisons (pl. XXXI et XXXII) ou même en devenant une étagère, toute simple ou très surchargée, qu'on rencontre incrustée ou sculptée sur bois (pl. LXI, n° 1).

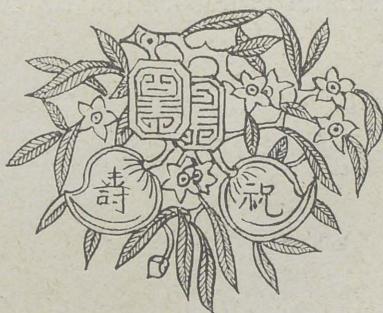
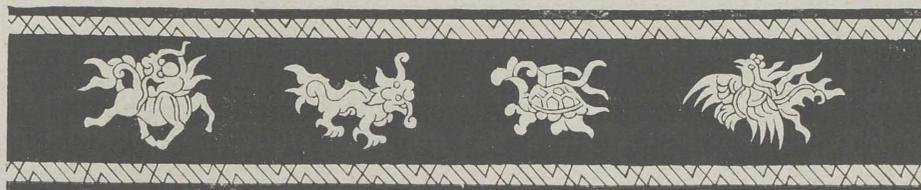


Fig. 11. — FLEURS ET FRUITS SYMBOLIQUES.
(Amulette en argent éiselé.)

Les festons sont faits de dentelures (fig. 29, n° 1), de rosaces juxtaposées (fig. 27), de simples arcs de cercle, ou encore d'une suite de figures représentant la courbure du *Kim-Khanh* (fig. 30, 32), dont le dessin semble provenir de la figuration des nuages (fig. 14).

D'autres festons employés en ameublement ou en céramique sont comme une suite d'anneaux constitués soit par des fragments de grecques, soit par des nuages, dans lesquels s'entremêlent des caractères, le svastika et parfois le *nœud indébrouillable*, *tchang*, emblème bouddhiste que nous voyons sur la bordure supérieure de dossiers de meubles (pl. XXIV, XXVI), comme socle de support de gong (pl. XXXIX).

Il nous reste à parler des *couleurs* qui sont appliquées soit en architecture, soit en céramique, soit dans les broderies. Le rituel des Tchéou, du XII^e siècle avant Jésus-Christ, a réglé l'affectation des couleurs : le jaune pour la terre, le rouge pour le soleil, le bleu pâle pour la lune, le sang-de-bœuf pour les objets du culte. La légende veut aussi que l'Empereur Houang-Ti, ayant affecté une couleur à chaque classe de la société, choisit le jaune pour la famille impériale. Les traditions se sont conservées en partie, le jaune est la couleur impériale, le rouge sang-de-bœuf est la couleur de la décoration intérieure des pagodes.



III

DÉCORATION ARCHITECTURALE

1. Principes.

Nous avons dit précédemment l'impression de ressemblance, de parenté que l'on ressentait à la vue des intérieurs annamites, qu'il s'agisse d'un intérieur de temple ou de celui d'une maison particulière. Cette impression est celle aussi que l'on a, soit en visitant les villes du Tonkin, soit en parcourant la campagne parsemée de temples religieux, à la vue des différentes manifestations de l'architecture annamite : ce sont toujours des portiques, toujours des édifices à trois travées et les mêmes toits lourds et surbaissés, relevés aux extrémités. Cependant cette monotonie d'aspect disparaît, toutes ces pagodes, tous ces *dinh*¹, tous ces autels, toutes ces maisons, apparaissent différents, quand on veut bien les examiner de plus près. Hanoï seule possède, d'après un dicton annamite, autant de pagodes qu'il y a de jours dans l'année.

Il sortirait du cadre de notre ouvrage d'étudier l'architecture annamite. Cependant il importe d'en dégager quelques principes essentiels. L'architecture annamite est bien celle d'un pays ne possédant que du bois et de la terre à poteries, n'ayant pas ou

1. *Dinh*, maison commune.

presque pas de pierre, ne connaissant pas l'usage du fer et ayant trop peu de bronze pour l'utiliser en construction.

Des colonnes énormes de bois, au fût cylindrique, soutiennent l'œuvre. Elles sont ou noyées dans la maçonnerie de briques au pourtour de l'édifice, ou apparentes à son intérieur, déterminant des colonnades entre chaque travée. La charpente de la toiture est formée de grosses fermes aux bois carrés, ou ronds, parfaitement assemblés. « L'architecte annamite est en somme et surtout charpentier et sculpteur¹. » Ces colonnes de bois supportent un toit incurvé et surbaissé, relevé aux extrémités, en forme du *ting* chinois, à l'image de l'ancienne tente des nomades mongols, dit-on. La pierre, provenant du Nord-Annam, simplement taillée sert de soubassement à ces colonnes.

L'incendie, l'âge, les guerres détruisent facilement de telles œuvres. C'est ce qui explique le peu d'anciens monuments au Tonkin. Et cependant, il est cité dans les fastes du Tonkin, des rois, grands constructeurs, couvrant le pays de temples et de palais. Il y est question d'un roi Dinh-Tien-Hoang qui fit une capitale magnifique à Hoa-lu. On y parle aussi des palais du roi Yen-duong élevés à Coloa, dans la province de Bac-Ninh, de bien d'autres encore. « Que reste-t-il des palais et des forteresses de Long-Tanh, de Coloa, de Dai-la ? — quelques levées de terre. Les plus vieilles et les plus vénérées des pagodes, où le culte est traditionnel depuis le Moyen Age, n'ont vraiment d'ancien que les arbres séculaires qui les abritent et qui souvent en furent l'origine ; les bâtiments ont été tant de fois ruinés et reconstruits au cours des siècles que seuls, peut-être, les dés de marbre des piliers et les dalles de pierre du soubassement sont contemporains de la dédicace du temple². »

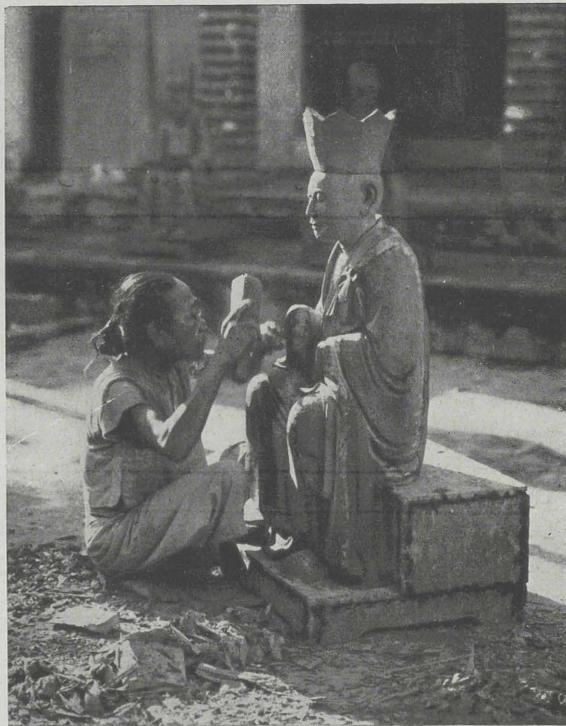
1. H. Gourdon (*loc. cit.*, p. 5).

2. H. Gourdon (*loc. cit.*, p. 3).



Cliché Dao-Huong-Mai.

1. ATELIER DE SCULPTEURS ANNAMITES.



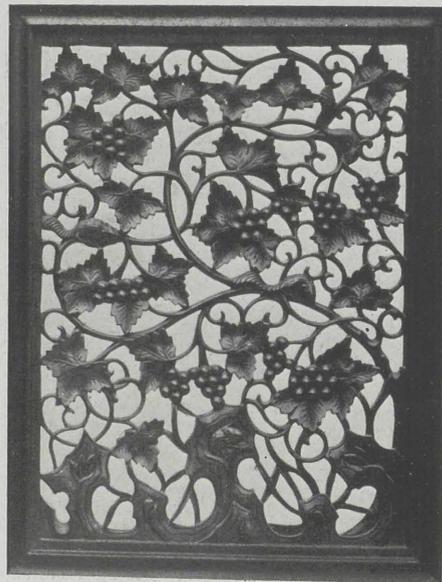
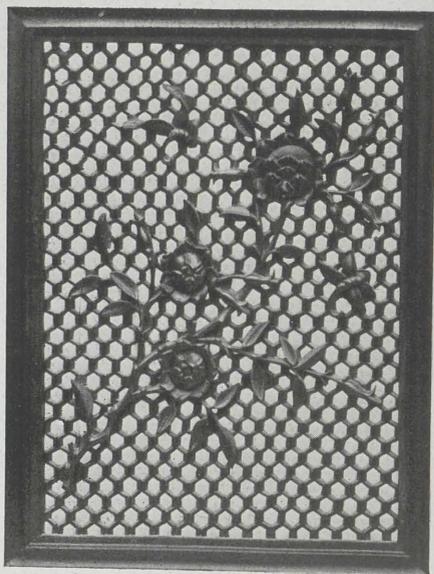
Cliché R. Tétart.

2. STATUAIRE.



Cliché Ng. v. Xuan.

1. BAHUT ET SELLETES SCULPTÉS.



Clichés de l'Auteur.

2. PORTES DE BAHUT EN *gu* SCULPTÉ.

L'architecture annamite est bien celle aussi d'un pays au climat tropical, où il importe de s'abriter contre le soleil, les vents, les pluies et l'humidité. Elle est propre aussi à une société où tout est codifié et soumis à l'influence religieuse. Le rituel des Tchéou, dont nous avons déjà parlé à maintes reprises, imposé par le dominateur chinois, est resté au pays d'Annam, à travers les siècles, adopté par les souverains annamites, corrigé et adapté par Gialong.

Les caractères architectoniques essentiels sont communs au palais et à la pagode, à la maison du mandarin et à la maison particulière.

Le *gros-œuvre* une fois réalisé, apparaissent les décorateurs. Les maçonneries de briques sont recouvertes d'un enduit formant crépi, puis blanchies à la chaux. Les piliers des façades et les colonnes des portiques sont garnis de leurs appliques et de leurs couronnements, lions, phénix dont la stylisation des ailes et de la queue rappelle celle de nos feuilles d'acanthé, poissons stylisés ou dragons hiératiques. Les bas-reliefs des écrans ou des bas-côtés, faits d'une pâte d'argile fin, de papier et de chaux (pl. I) apparaissent sous les aspects de tigres superbes ou de dragons menaçants, de chevaux ou d'éléphants sacrés (pl. II), de génies légendaires.

Les couleurs sont ensuite appliquées, couleurs vives, délayées dans un lait de chaux et de colle, sorte de badigeon pour fresque, jetant des notes gaies dans la sévérité des façades. C'est ainsi que l'on peint les « gardes » qui sont à droite et à gauche de l'entrée, les bas-reliefs décoratifs, les animaux symboliques, les grecques ornementales, les accents d'angles qui décorent les arêtes des toitures et les pignons, les scènes religieuses qui dominent les portiques. Enfin, on peint les caractères chinois disposés horizontalement au-dessus des portes ou verti-

calement le long des piliers, annonçant la nature du temple, à qui il est dédié, les vertus qu'il consacre, ou les principes qu'il honore.

L'intérieur disparaît littéralement sous les revêtements de bois sculptés et incrustés, de panneaux et de statues laqués, noirs, rouges et or, de broderies aux couleurs vives. Les cuivres viendront par la suite donner à ces intérieurs leur éclat métallique, leur caractère de mysticisme par les sacrifices qu'ils évoquent.

L'orientation des bâtisses est fixée par la loi et la géomancie.

2. Pagodes.

La construction type au Tonkin est la pagode. La maison particulière même en dérive, plus ou moins décorée, adaptée à la vie familiale. Le temple bouddhique s'élève de préférence parmi les arbres séculaires qui émergent comme par îlots, au milieu de la rizière ou bien au bord d'un lac (pl. III), ou sur la rive d'un fleuve (pl. IV, V). Les portiques blancs qui apparaissent à travers la verdure, ou ceux qui dominent un escalier accédant à un lac ou à un fleuve, sont l'indice d'une pagode. Il faut chercher dans les pratiques du culte taoïste, exercées par des ascètes écartés du monde, vivant sur les montagnes ou dans les forêts, l'origine de tels usages.

L'entrée d'une pagode est constituée par un simple portique (pl. VI) ou par une porte monumentale à trois entrées (pl. VII). A droite et à gauche sont les gardes, figurés par des guerriers ou des animaux; après une succession de cours et de portes, après avoir contourné des pagodons ou des kiosques (pl. VIII), on accède au bâtiment principal de la pagode, celui où se trouvent l'autel principal et les divinités (pl. IX). Ce bâtiment est géné-



Cliché Dao Huong-Mai.



Cliché de l'auteur.

ÉCRANS SCULPTÉS ET INCRUSTÉS.



Cliché Ng. V. Xuàn.

1. ENSEMBLE DE FAUTEUILS ET DE TABLE SCULPTÉS.



Cliché de l'auteur.

2. DÉTAIL DES SCULPTURES.

ralement à trois travées. Celle du milieu est la principale ; les fidèles s'y rangent, tandis qu'au fond et perpendiculairement se dresse l'autel derrière lequel, en gradins, s'étagent les différentes divinités. A droite et à gauche de l'autel principal, face aux travées latérales, s'élèvent des autels aux génies, derrière lesquels sont les tablettes des bonzes décédés ou des bienfaiteurs du pays.

Puis ce sont les dépendances de la pagode comprenant des autels affectés à des cultes spéciaux, comme le culte des « trois mères » et la demeure des bonzes. Enfin les jardins où reposent de leur dernier sommeil, les prêtres de Bouddha.

Des monastères bouddhiques ou bonzeries sont construits à l'image de ces temples. Le plus curieux monastère du Tonkin est celui de Lien-Phai, situé près de Hanoï, à l'écart de la route de Hué. Nous devons le citer ici, non seulement pour l'influence heureuse qu'il eut autrefois dans le pays, mais pour les curiosités artistiques qu'il est seul à posséder et qu'il sait entretenir pieusement. Nous en reparlerons au sujet des tombeaux.

Il faut citer des pagodes ayant un caractère spécial comme les *Van-Mieu* ou temples des lettrés, dont un spécimen ancien et intéressant, la pagode de Confucius ou pagode des Corbeaux, se trouve dans la province de Hadong, au sortir de Hanoï. Les bâtiments et les jardins y sont rigoureusement symétriques, pour équilibrer chaque chose et donner le repos à l'esprit. Sa porte d'entrée (pl. VII) présente un tableau d'ensemble des différentes expressions décoratives que nous avons citées. Dans la partie centrale de la porte, nous voyons en bas, à droite et à gauche de l'entrée, deux ouvertures ajourées, dont le dessin est le caractère *tho* stylisé. Le balcon de l'étage est orné d'une grecque. L'arête faîtière de l'étage est faite des deux poissons jouant avec la lune, les accents des pignons latéraux sont formés,

les uns par des ailes de phénix et les autres par des volutes s'harmonisant avec les queues des poissons de l'arête faîtière. Les piliers limitant latéralement cette partie centrale sont surmontés de couronnements décoratifs formés par quatre phénix réunis par les ailes. A droite et à gauche sont deux panneaux en bas-relief; l'un représente le tigre, l'autre le dragon. Ces deux panneaux sont surmontés par des cartouches figurés à l'image de papiers déroulés, formant liaison avec les piliers de la porte.

La première enceinte franchie, on rencontre le pavillon de la lecture, petit kiosque de bois laqué rouge soutenu par des pilastres de maçonnerie peints (pl. X). Apparaissent ensuite la pièce d'eau bordée à droite et à gauche par une double rangée de stèles érigées sur des tortues de pierre (pl. XI), puis la cour d'honneur, enfin les autels laqués (pl. XII).

Certaines pagodes sont consacrées aux génies, comme la pagode de Ngoc-Son ou de l'île de Jade, au milieu du petit lac à Hanoï, élevée au génie taoïste de la littérature, Van-Xuong, le dieu des Belles, qui habite la grande Ourse et à qui depuis cinq cents ans les savants tonkinois viennent régulièrement faire leurs dévotions. A l'entrée de cette pagode, pas de garde. Ses armes sont le portique de l'encrier et l'obélisque du pinceau (pl. XIV).

D'autres pagodes sont élevées à la mémoire de héros, ayant participé aux guerres d'autrefois et ayant délivré leur pays du joug chinois : la pagode de Bach-Ma, rue des Pavillons Noirs à Hanoï, dédiée au général Cao-Bien, la pagode des Deux Sœurs Trung, surnommées les deux Jeanne d'Arc tonkinoises (38 ap. J.-Ch.).

Une pagode des environs de Hanoï mérite d'être citée, parce que, seule de son genre, audacieuse autant qu'élégante : la pagode de Nhat-Tru (Môt-Côt, la colonne) ou pagode des Lotus, érigée sur une colonne de maçonnerie de briques, soutenue par des consoles de bois gracieusement disposées (pl. XIII).

Enfin s'élèvent, soit en plein champ, soit au pied d'un arbre, de petits autels intéressants par leur décoration particulière. Ce sont les autels dédiés aux fées bienfaitantes, ou au tigre tout-puissant, ou aux âmes errantes (pl. XV).

De l'architecture militaire d'autrefois, il ne reste rien. Les portes et les débris de forteresse que l'on rencontre au Tonkin n'ont aucun caractère annamite. Cependant, ne faut-il pas rattacher à cette architecture militaire, certaines portes basses et trapues, surmontées d'un étage pour le poste de surveillance, comme il en existe parfois aux angles des enceintes de grandes propriétés particulières (pl. XIV)?

3. Tombeaux.

En dehors des pauvres et tristes cimetières communaux, ne présentant comme tombeaux que des levées de terre, revêtues ou non d'une dalle, on rencontre un peu partout les tombeaux annamites, soit dans les jardins, soit dans les champs, au carrefour des routes, à l'orée des bois, enfin dans les endroits élevés et déserts.

Les tombeaux les plus propres au pays et les plus rares aussi, sont ceux en forme d'autel. Dans la pl. XVI, l'un de ces tombeaux est fait d'un seul autel, l'autre est en deux parties : le tableau avec les bandes votives et le brûle-parfums, l'autel portant un vase destiné à recevoir les baguettes d'encens.

Des Annamites pieux et fortunés se font enterrer dans les jardins des pagodes ou les cimetières des monastères. Le tombeau particulier le plus luxueux du Tonkin est celui d'une femme annamite enterrée au monastère de Lien-Phai. Le tombeau de gauche, (pl. XVII), représente ce monument vu de derrière. C'est une tour à neuf étages, surmontée d'une *gourde* d'abondance. L'enceinte

qui entoure ce monument est de style bas-annamite. Le fût cannelé des colonnes est occidental.

Les tombeaux royaux du Tonkin étaient autrefois élevés à la manière d'un pagodon. Nous figurons celui qui se trouve dans la pagode de Coloa. C'est une réduction de temple bouddhique. Il est composé essentiellement par la superposition de deux toitures aux ailes fortement relevées (pl. XVI).

Actuellement ils sont en général de forme polygonale, la plateforme supérieure est une dalle de marbre blanc et noir. A droite et à gauche se trouvent des statues de pierre représentant des guerriers, des philosophes et quelquefois des chevaux. Ces statues sont des imitations des statues laquées de pagodes ou des reproductions de celles qui ornent les mausolées de Chine.

Les tombeaux des bonzes et des bonzesses sont les plus intéressants et les plus caractéristiques. Ils ont la simplicité de lignes et la sobriété de décoration qui conviennent à un monument funéraire. Ils sont disposés dans des jardins, parmi les banians, les bambous, les frangipaniers, les figuiers. Ce sont des massifs de maçonnerie de briques, à quatre ou six pans, formant étages (le nombre des étages varie suivant le grade du bonze). La brique reste à nu, tandis que seuls les panneaux latéraux sont décorés de caractères. Les caractères chinois donnent le nom du bonze ; tandis que les caractères sanscrits représentent les éléments de la nature. Le dôme qui surmonte l'ensemble est une réminiscence de la *stupa* indienne. Une gourde à un ou deux renflements domine ce dôme. Ces tombeaux sont parfois entourés d'une petite enceinte. L'entrée est marquée par deux piliers surmontés d'une sorte de lanterne en maçonnerie (pl. XVIII, n° 4). Au monastère de Lien-Phai, existe un tombeau de bonze, fait en pierre calcaire. C'est celui du fondateur de ce monastère, le fils du prince Tinh-Tien-Quang, ancien vice-roi du Tonkin. Ce tom-



INTÉRIEUR DU PALAIS DE S. E. LE KINH-LUOC HOANG-CAO-KHAI.
Hadong.

Cliché R. Tétart.



CANAPÉS SCULPTÉS.

Clichés R. Tétart

beau se trouve parmi une triple rangée d'autres monuments élevés à l'emplacement de l'ancien palais royal du fondateur (pl. XVIII, n° 2).

La seule manifestation, au Tonkin, de l'art de la pierre sculptée est la *stèle* taillée dans le calcaire gris ou dans le marbre, et sur laquelle, en caractères chinois, est retracée la vie du commémoré et sont indiqués son nom, son grade, la date de sa mort. L'inscription est entourée d'une grecque faite de nuages, pour évoquer l'idée que l'âme du mort flotte dans les airs. Le haut est décoré par les deux dragons faisant face à la lune (pl. XIX, n° 2); en dessous de la lune est parfois le *yin-yang*. La stèle repose généralement sur une tortue, emblème de la longévité (pl. XI). Parfois les stèles commémoratives sont abritées sous un pagodon (pl. XIX, n° 1).

La *statuaire* n'existe que par la représentation de personnages légendaires, de gardes (pl. XXV), d'éléphants et de chevaux (gardes de pagodes) (pl. XX), des lions ou des objets de culte, des socles (pl. XXV). Ces sujets, taillés dans un calcaire gris, rappelant par l'aspect le granit belge, représentent les animaux symboliques et les motifs de décoration que nous connaissons, ou sont de simples reproductions de statues de bois laquées. Une seule œuvre au Tonkin offre les caractères de la statuaire, le relief et la vie. Elle se trouve à la pagode du Grand-Bouddha, à Hanoï. Elle représenterait « l'artiste à qui l'on doit le Grand Bouddha¹ ». Elle est placée à droite de l'autel, dans l'ombre. Il faut s'approcher pour découvrir la finesse des traits, la profondeur et la douceur du regard. La tête seule est apparente, le corps est recouvert d'une étoffe rouge.

1. G. Dumoutier (*loc. cit.*, p. 116).

IV

DÉCORATION DU BOIS

1. Sculpture.

Le bois, en décoration, n'a pas un rôle moins important que celui qu'il joue dans la construction annamite. La charpente de l'édifice disparaît dans les moindres parties apparentes sous les bois sculptés, sous les bois sculptés et laqués ou enfin sous les bois sculptés, incrustés et laqués. Les ouvertures et les entrecolonnements sont garnis par des décorations de mêmes genres. Les autels et les meubles, faits de la même matière et décorés suivant les mêmes moyens, viennent enfin compléter « l'intérieur ».

Le décorateur annamite est avant tout sculpteur, laqueur et incrusteur. Les trois « *arts du bois* » : la sculpture, le laquage, l'incrustation, forment la base de la décoration annamite. Les autres arts décoratifs n'apparaissent que comme accessoires des précédents, en venant s'adapter à eux.

L'ouvrier annamite a toutes les qualités de patience, de finesse pour accéder à une exécution parfaite en sculpture. Il n'a pas à créer ou à imaginer, ni à composer, ni à animer la matière. Il a simplement à « exécuter » des modèles qu'il connaît depuis toujours.

Le dessinateur en sculpture a bien à faire quelque effort d'imagination pour varier la présentation et adapter le motif décoratif à la matière qu'il travaille, à la forme et à la valeur de l'objet, à sa destination et à la qualité de celui qui en fait la commande. Et c'est là seulement que l'imagination intervient. La valeur de la décoration est dans l'exécution de l'œuvre.

Une fois le dessin préparé, collé sur le bois à sculpter, quand il suffit d'exécuter, c'est-à-dire ciseler le bois suivant des lignes et des courbes tracées, si ténues soient-elles, ou l'évider jusqu'à en faire une dentelle, ou des torsades ajourées qui ne sont comparables qu'aux plus fins ivoires ciselés, quel artisan mieux que le sculpteur annamite peut réussir? Il se complaît dans ces ouvrages minutieux; le temps n'existe pas pour lui; il est ignorant de son état de pauvreté qui confine à la misère; il a le tempérament qui fait l'artisan maître de ses nerfs. Pour travailler, il est installé simplement sous un hangar (pl. XXI, n° 4). Il se tient accroupi, penché vers son travail. Avec quelle facilité, quelle précision et quelle patience il poursuit son œuvre!

Les sculptures de moindre valeur ne sont que des champlévages réguliers et monotones qui rendent le travail comparable, par l'aspect, à un repoussé sur métal. Mais généralement elles se présentent à la manière du bas-relief; un travail assoupli et minutieux fait disparaître les angles et les aspérités; les reliefs se fondent dans la masse du bois. Ou bien elles font du bois une pièce ajourée à la manière de quelque fer forgé. Le motif de la décoration, attribut religieux quelconque ou branche de fleurs, se détache en relief sur un fond, l'ensemble étant taillé en plein bois (pl. XXII, n° 2 et 3). Et c'est bien là que devrait s'en tenir le sculpteur annamite. Il ne faudrait pas que sa dextérité en fit parfois un imprévoyant, sacrifiant au détail la tenue de l'œuvre et sa solidité.

Au Tonkin, le bois de charpente est essentiellement le *lim*. Il sert à la construction des fermes, des colonnes et des portiques. C'est un bois assez fibreux, d'aspect marron, dangereux étant vert au point de faire cracher le sang aux ouvriers, pendant les premiers jours qu'ils le travaillent. Il est difficilement combustible et ne se laisse pas attaquer par les termites. Il ne sert pas pour la fabrication des meubles. D'autres bois de charpente sont le *xoan*, le *gie-loi* ou chêne, le *song-sang*.

Les essences de valeur employées pour le mobilier sont : le *trac*, le *gu*, le *bois de santal* (*hoang-daù*), le *bois de camphrier* (*gia-huong*), le *bois de rose*.

Le *trac* est le premier des bois d'ameublement, tant par la finesse de son grain que par la beauté de son teint. Il est pourpre-foncé étant fraîchement coupé ; en vieillissant il devient brun-violet et violet-noir. La finesse de son grain lui permet de présenter après le ponçage et le lissage, une surface unie et brillante. Il a les défauts d'être très difficile à travailler, d'exiger de nombreuses années d'attente avant l'usage et d'être très combustible. C'est le bois le plus lourd du Tonkin : un mètre cube de *trac* pèse 1150 kilogrammes.

Le *gu* est un bois jaune marron, de grain assez fin, et facile à sculpter. Il est utilisé en ameublement. Bien moins rare et moins coûteux que le précédent, il n'en est que plus employé. Passé à la teinture, il donne des imitations de *trac* à s'y méprendre, même pour les connaisseurs.

Le *bois de santal* est très fin, odorant, de couleur ocre jaune ; il est utilisé pour la fabrication des petits objets d'ameublement, comme petits bahuts, coffrets. Il entre aussi, combiné avec le *trac*, dans la confection des panneaux ou meubles à deux teintes.

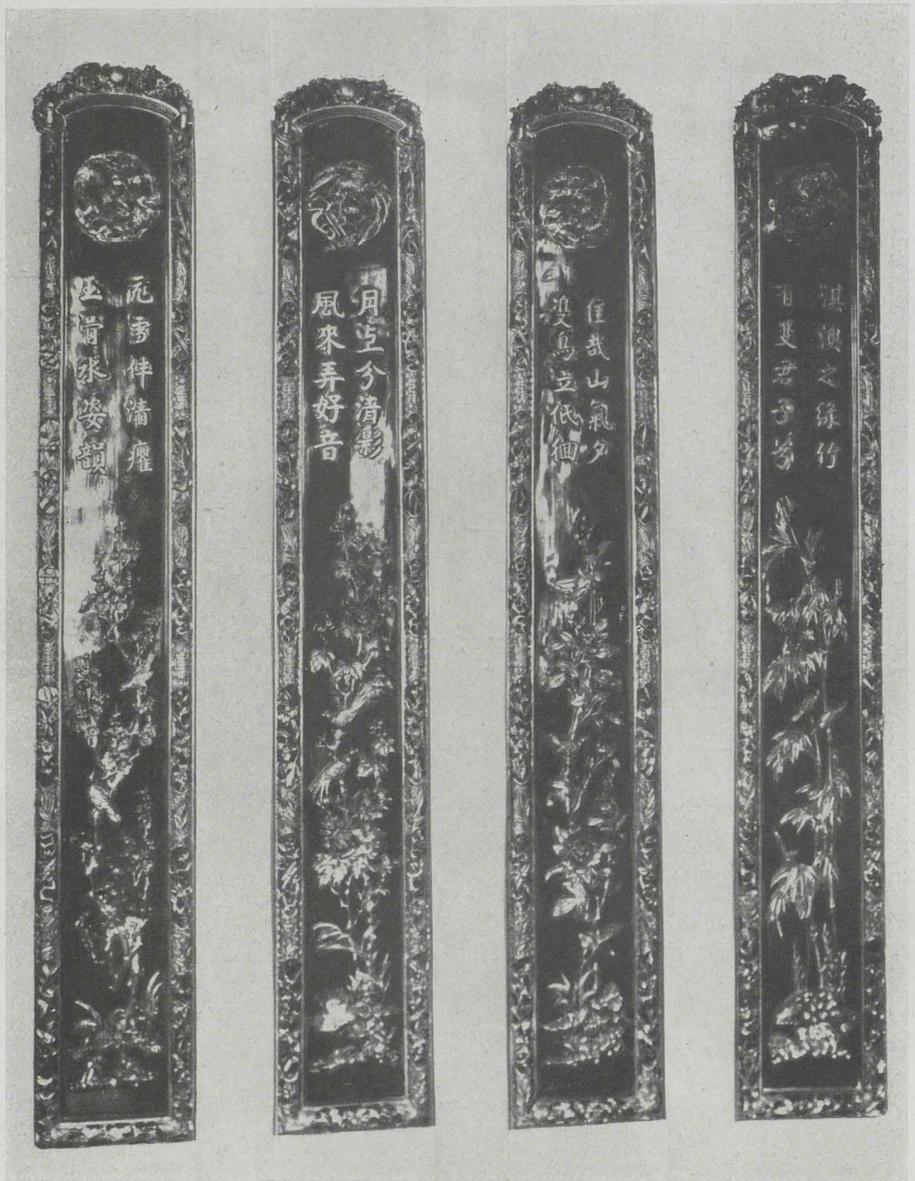
Le *bois de camphrier*, plus veiné que le précédent, dégage une odeur de camphre pendant deux ou trois mois ; il n'est pas dur.



STATUES EN BOIS LAQUÉ. GARDIENS.
Pagode des Dames. Province de Hadong.

Clichés R. Tétart.

PL. XXXVII



PANNEAUX LAQUÉS (ROUGE ET OR).

Cliché de l'auteur.

Le *bois de rose* exhale, pendant peu de mois aussi, un léger parfum de violette. Il est aussi cher que le *trac* et ne sert que pour des ouvrages de petites dimensions et de grande valeur.

L'Annamite ne sait pas soigner les bois d'ameublement. Il se contente d'en faire provision, ignorant les traitements d'étuvage et de dessiccation méthodique que doivent subir de tels bois, avant d'être ouvragés.

Il reste enfin une catégorie de bois utilisés en ameublement pour les sculptures laquées. Ce sont le *gioi* et le *vang-tam*. Le premier est lourd, le second léger. Ils ont les mêmes propriétés et sont tous deux de couleur jaune verdâtre. La sculpture en est facile ainsi que le laquage. Bien que légers et tendres au point d'être taillés au couteau, ils sont aussi chers que le *lim* et aussi résistants.

Hanoï, Nam-Dinh, Bac-Ninh, Hadong sont les principaux centres de sculpture sur bois.

Le sculpteur annamite n'a à sa disposition qu'un nombre très restreint d'outils et des plus rudimentaires (fig. 12). Ce n'est qu'à son adresse qu'il doit de pouvoir, avec un tel outillage, sortir de ses mains, de telles œuvres.

1° Le *chang cai*, gouge de menuisier plus que de sculpteur, servant pour le gros-œuvre (fig. 12, n° 1).

2° Le *chang cham*, gouge oblique (fig. 12, n° 2), également en forme de pied-de-biche, avec laquelle le sculpteur exécute presque tout son travail. Ce ciseau qui nous paraît si mal commode est manié par le sculpteur annamite avec une aisance et une dextérité admirables.

Enfin, quelques petits ciseaux carrés ou ronds, de tailles

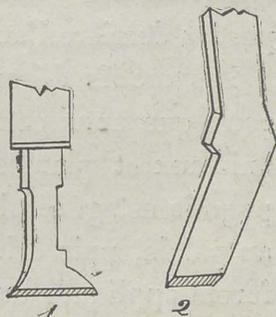


FIG. 12. — GOUGES DE SCULPTEUR ANNAMITE.

différentes, quelques limes fines pour parachever les sculptures sur bois durs, complètent et terminent l'outillage du sculpteur annamite.

A l'origine et pendant longtemps la production du sculpteur fut destinée aux temples religieux. Les colonnes des pagodes furent sculptées ou recouvertes de longs panneaux verticaux sculptés. Les portiques furent décorés à même le bois, ou recouverts de frontons ou d'écrans sculptés. Les autels sculptés présentèrent des retables ajourés. Les statues laquées furent disposées derrière l'autel, en gradins.

Les motifs décoratifs appliqués à toutes ces décorations sont ceux que nous connaissons déjà : caractères, symboles votifs, animaux et plantes symboliques. L'ensemble sculptural de la pagode est généralement laqué. Du temple, la décoration passa au palais, puis à la maison, gardant ses motifs hiératiques qui furent appliqués au mobilier même.

Rappelons brièvement l'histoire du mobilier annamite. Le premier meuble annamite fut une caisse montée sur roues pleines, sur roues, en cas d'incendie. Cette caisse était plate et assez vaste comme surface, pour servir de lit. C'est là sans doute, l'origine du lit de camp actuel. C'est d'ailleurs vers cette époque qu'apparaît le lit de camp en bambou et les sièges de même matière. Le mobilier se complète par une sorte de vaste malle en bois, semblable à nos anciens coffres et montée sur quatre pieds, afin de l'éloigner du sol (ce meuble n'est pas complètement disparu). Les sièges consistaient en de simples tabourets dont la forme existe toujours, réalisés surtout en bambou. Ce mobilier rudimentaire et primitif ne comportait aucune décoration et correspondait à l'âge de la paillote, qui a suivi celui de la case muong ou case sur pilotis.

Le mobilier évolua avec l'art architectural. Il trouva tout natu-

rellement ses formes en s'adaptant non seulement à l'édifice, mais au climat, aux pratiques pieuses et aux usages.

La maison comprend trois travées principales et deux travées latérales en appentis. Des séries de colonnes délimitent nettement les travées. Cette disposition de l'édifice en trois travées est traditionnellement respectée. Elle est passée des palais royaux aux maisons particulières. Elle se reconnaît même dans les pailloles des campagnes.

La travée du milieu, celle d'honneur est la travée ancestrale. Elle est plus large que les autres et plus profonde. A l'entrée, derrière un écran (pl. XXIII, n° 1), ou un rideau de verdure, une double rangée de longs canapés lourds et sculptés (pl. XXVI) et de fauteuils alternant avec de petites tables (pl. XXIV), conduit au lit de camp, centre de la vie familiale (pl. XXV).

Le lit de camp présente une surface rectangulaire de deux mètres carrés environ, à soixante centimètres du sol. Les plus simples lits sont faits de deux pièces de bois énormes, posées sur tréteaux. Les plus décoratifs sont sculptés, quelquefois laqués. La surface du lit de camp présente l'aspect uni et brillant d'un miroir, les pieds eux-mêmes trapus et décorés sont reliés par un bandeau de motifs symboliques ou par un feston ajouré à l'image de celui qui relie les deux pieds d'un fauteuil. Ce lit de camp est surtout réservé au chef de famille. C'est lui qu'on indique comme siège, à l'hôte de marque qu'on veut honorer. Ce lit de camp est le centre de toute réunion de famille, les parents et les amis en étant rapprochés ou éloignés suivant leur degré de parenté ou d'intimité. C'est sur le lit de camp, assis ou couchés, la tête reposant sur un oreiller laqué que les familiers devisent indéfiniment. Le moment venu, c'est sur le lit de camp que l'on dispose la fumerie à opium.

En avant du lit de camp est une table sur laquelle sont posées

des boîtes à bétel et à tabac. Des bahuts, des sellettes, des étagères (pl. LXI, n° 4) complètent le mobilier. Les bahuts sont bas et larges, à quatre panneaux dont deux, ceux du milieu, sont à glissières latérales; ou bien ils sont à deux étages suivant le même dispositif (pl. XXII).

Au fond de la travée, derrière le lit de camp, et face à l'entrée principale, s'élève l'autel des ancêtres, tabernacle où sont disposées les tablettes commémoratives des aïeux disparus et au pied duquel brûlent constamment, à leur pensée, les baguettes d'encens ou josticks. Cet autel existe dans toute demeure bouddhique; chez les pauvres, il figure au moins en image, tandis que d'autres fois, il se dresse énorme, imposant, sculpté, laqué et doré, rutilant par ses laques, étincelant par ses ors.

Les colonnes de la maison sont revêtues de panneaux sculptés, laqués, incrustés et dorés; d'autres panneaux et frontons de même genre encadrent symétriquement l'autel ancestral, augmentant le caractère religieux qu'offre l'intérieur annamite.

Les travées latérales, réservées aux enfants ou aux inférieurs, sont moins larges, mais décorées suivant les mêmes principes.

Il faut citer aussi les cercueils. Ils sont offerts par les enfants aux parents et disposés soit dans les dépendances de la maison, soit sous le lit de camp; les cercueils taillés dans les meilleurs bois sont sculptés, laqués et dorés. Leur décoration est semblable à celle des stèles.

2. Laques.

L'origine des laques tonkinois reste confuse. Les laqueurs la fixent dans la province de Phutho, où leur premier maître Trân-Tuong-Công, devenu le génie des laqueurs, a sa pagode. La tradition ne nous fait pas savoir si les premiers laqueurs du Ton-



GÉNIES. STATUES LAQUÉES.
Pagode de Lim. Province de Bac-Ninh.



Clichés R. Tétart.

GÉNIES. STATUES LAQUÉES.
Pagode de Huong-Canh. Province de Vinh-Yen.



Cliché R. Tétart.

BONZES ET DIVINITÉS TAOISTES. STATUES LAQUÉES.
Pagode de Lim. Province de Bac-Ninh.

kin se formèrent en Chine, ou s'ils se formèrent au contact des laqueurs du Yunnan qui, dès la dynastie des Song (960-1279 ap. J.-C.), possédaient en cet art le centre important de Tali-fou. Les laqueurs pendant longtemps restèrent groupés autour de Phutho et de Hanoï. Par la suite, ils créèrent à Bac-Ninh un autre centre important de leur art. Dinh-bang, dans la province de Bac-Ninh, est réputée pour ses travaux en laque noire.

La laque est un produit végétal et non une composition comme les vernis pour bois dont on se sert en Occident. Elle est liquide et de consistance sirupeuse. Elle provient d'arbres ou d'arbustes d'essences diverses, mais surtout de l'arbre à laque, que les Tonkinois appellent *cây-son*.

L'arbre sur lequel on pratique une légère incision après avoir enlevé l'écorce sur quelques centimètres carrés, laisse échapper une sève laiteuse qui noircit à la lumière solaire. Aussi pratique-t-on l'incision de nuit. Ou bien si on la fait de jour, on relève très souvent les godets chargés de sève, avant que la lumière du jour ait produit son nuisible effet sur la laque. On laisse ensuite cette sève reposer en vase clos. L'eau se dépose, on décante et on filtre ; le résidu est la laque. La laque est recueillie et conservée dans des paniers en bambou imperméabilisés. Le Tonkin n'utilise pas toute sa production en laque. L'excédent est exporté en Chine, dont les laqueurs apprécient hautement les qualités — et le prix — du produit indochinois.

La laque est employée à la manière d'un vernis, par couches successives. Les applications les plus simples sont faites en raison de ses qualités préservatrices. C'est au moyen de la laque qu'on rend le bois des ponts imperméable ainsi que des objets d'usage courant comme boîtes et chapeaux indigènes ou « paillotes ». Les Tonkinois en font même des applications sur leurs dents.

A ces qualités de *préservation*, s'ajoutent d'autres qualités, qui, au fur et à mesure de leur découverte, ont fait de la laque un moyen précieux de décoration. La laque donne la *luminosité* par sa surface brillante, aux objets qu'elle recouvre. Elle leur donne aussi la *couleur*, une couleur profonde, par les éléments tinctoriaux qu'on peut parfaitement lui incorporer; enfin, l'*éclat* par les rehauts de dorure qu'elle permet d'appliquer et qu'elle recouvre sans les faire disparaître grâce à sa *translucidité*. L'application de la laque transfigure les objets qu'elle revêt. La laque les rend agréables à la vue, onctueux au toucher. Elle les anime par l'éclat qu'elle leur donne, par la richesse des couleurs dont elle les orne. Elle les rend durables.

La laque est le plus généralement appliquée sur le bois, bois uni, bois sculpté ou bois incrusté. Elle l'est aussi sur bambou uni ou tressé, sur carton-pâte, sur cuir. Elle est toujours appliquée par des « aplats ». Le Tonkinois ignore l'art des laques sculptés, c'est-à-dire des laques qui forment sculpture dans leur épaisseur même.

Les laques religieux sont constitués par des pagodes entières, comme la pagode de Nhat-Tru (pl. XIII), par les autels de pagodes qui apparaissent entièrement laqués et dorés (pl. XII), les garnitures de ces autels, les animaux symboliques, les statues (pl. XXVII, XXIX, XXX), les colonnes et les panneaux votifs qui les décorent, les accessoires cultuels, les dais de procession.

Les laques domestiques sont, en ameublement : les autels ancestraux, les tablettes des ancêtres, les cigognes (pl. XXV), les armes, les frontons votifs (pl. XXV), les panneaux à sentences des colonnes (pl. XXV), les lits de camp (pl. XXV). Les panneaux formant tableaux aux murs (pl. XXVIII) et parmi les objets d'usage courant, les boîtes de tous genres, boîtes à bétel et à tabac, boîtes de cérémonie à plusieurs cases et étages, servant à dis-

poser les confiseries, les boîtes à anse formant paniers, incrustées ou non, enfin des coussins en cuir.

Les tambours pour processions, les *tam-tam* de théâtre sont laqués aussi.

Les objets une fois préparés dans leur ensemble, c'est-à-dire ou tressés s'il s'agit de paniers, ou cousus s'il s'agit de coussins, ou assemblés, sculptés et incrustés s'il s'agit d'objets de bambou ou de bois, sont remis au laqueur.

Le bois le plus employé pour la fabrication des pièces qui doivent être sculptées et laquées, est le *gioi* ou bois de cercueil, bois jaune, très léger et très résistant. Le bois de jacquier sert pour les statues.

TECHNIQUE. — Le laqueur doit prendre des précautions pour son installation. Il doit éviter le grand air qui lui apporterait des poussières. Il doit aussi se préserver contre la lumière qui agit sur la couleur de la laque. Aussi les ateliers de laqueurs sont-ils sombres et mal aérés. Toute une catégorie de laqueurs travaillent dans les pagodes.

Le laqueur enduit avec une pâte composée de laque et de terre argileuse très fine (*son-hom*) la surface à laquer. Il en mastique toute la surface de l'objet, bouche les interstices et laisse sécher. Muni d'une pierre-ponce, il frotte la surface enduite jusqu'à ce qu'elle devienne unie et brillante. L'opération est délicate quand il s'agit de poncer des bois finement sculptés. Il se sert alors de tout petits morceaux de pierre. Cette première opération est faite deux ou trois fois pour des pièces délicates et complexes.

Le ponçage étant terminé, le laqueur passe au moyen d'une brosse plate une première couche de laque pure. Il a eu le soin de filtrer la laque, opération qui se fait en tordant la laque dans un linge de coton. La surface laquée devient brune. On

fait sécher cette première application de laque. Il faut dix à quinze jours par temps sec, trois ou quatre jours s'il fait humide. Pour accélérer la dessiccation de la laque, on recouvre l'objet d'un linge mouillé. La laque ne sèche bien et ne « prend » vite qu'à l'humidité.

Est apposée ensuite la deuxième couche de laque qui est destinée à donner la couleur à l'objet. La laque rouge est obtenue en mélangeant à la laque pure, de l'huile de cinabre qu'on prépare en délayant du cinabre (vermillon) dans une huile végétale cuite, donc adhérente et siccativ.

La laque noire est obtenue parfois en introduisant dans la laque pure, du noir de charbon délayé au préalable dans une essence végétale, mais le plus souvent en disposant au jour de la laque rouge, dans un grand évent, et en la remuant à l'aide d'une forte spatule. C'est ainsi qu'on a la meilleure laque noire. Il faut d'ailleurs avoir le « tour de main » pour obtenir un beau noir.

La laque marron est le résultat du mélange de la laque noire et de la laque rouge ; on la forme aussi en reprenant la préparation de la laque noire au jour et en la suspendant en cours d'exécution, quand on a atteint la teinte marron désirée.

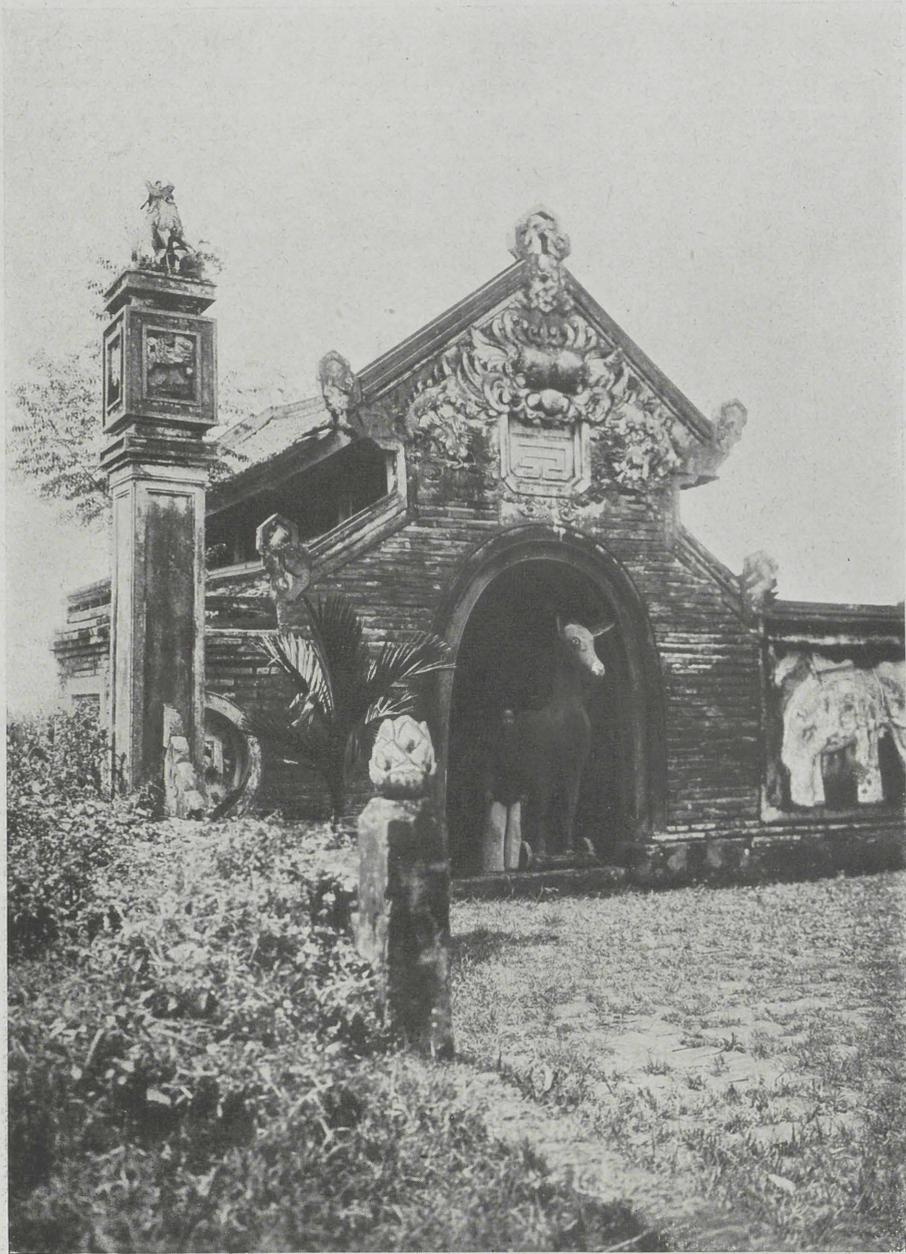
La laque jaune, très rare, est donnée par de la « gomme-gutte » malaxée dans de la laque pure.

Ce sont les seules laques colorées du Tonkin. Les autres couleurs incorporées à la laque s'altèrent indéfiniment, jusqu'au noir. Les procédés spéciaux des laqueurs chinois et japonais qui emploient des laques « blanc d'argent » vertes et carminées, ne sont pas en usage au Tonkin, au moins pour la production locale. Les couches de laque colorée sont posées plusieurs fois, trois, quatre et même cinq fois suivant la valeur de l'objet à laquer. Entre chaque couche, il faut attendre la



Cliché R. Tétart.

ÉLÉPHANT SACRÉ EN BOIS SCULPTÉ ET LAQUÉ.
Pagode de Xuang-Lung. Province de Phu-Tho.



Cliché R. Tétart.

CHEVAL SACRÉ EN BOIS SCULPTÉ ET LAQUÉ.
Pagode de Xuang-Lung. Province de Phu-Tho.

dessiccation, puis poncer. Le ponçage, pour les laques noires, est fait au moyen d'un charbon comme de la plombagine pour obtenir de beaux noirs bleutés.

L'opération du laquage est ainsi terminée si l'objet ne doit qu'être teinté et ne comporte ni dorure, ni dessin. S'il s'agit



FIG. 13. — DESSINATEUR SUR LAQUE.

d'un incrusté, on doit veiller à ce que la nacre soit apparente, après les différentes applications de laque. Si l'objet doit comporter une décoration, dessin ou dorure, il est alors recouvert d'une légère couche de laque mélangée d'huile. Après le séchage de cette nouvelle couche, il est porté chez le dessinateur.

Ce dessinateur sur laque travaille étendu ou mieux accroupi sur une natte (fig. 13). La plupart du temps il est mal éclairé,

soit par une petite porte de côté s'il est au rez-de-chaussée, soit par une minuscule lucarne s'il travaille à l'étage. Son matériel est très simple : quelques pinceaux très fins offrant une pointe

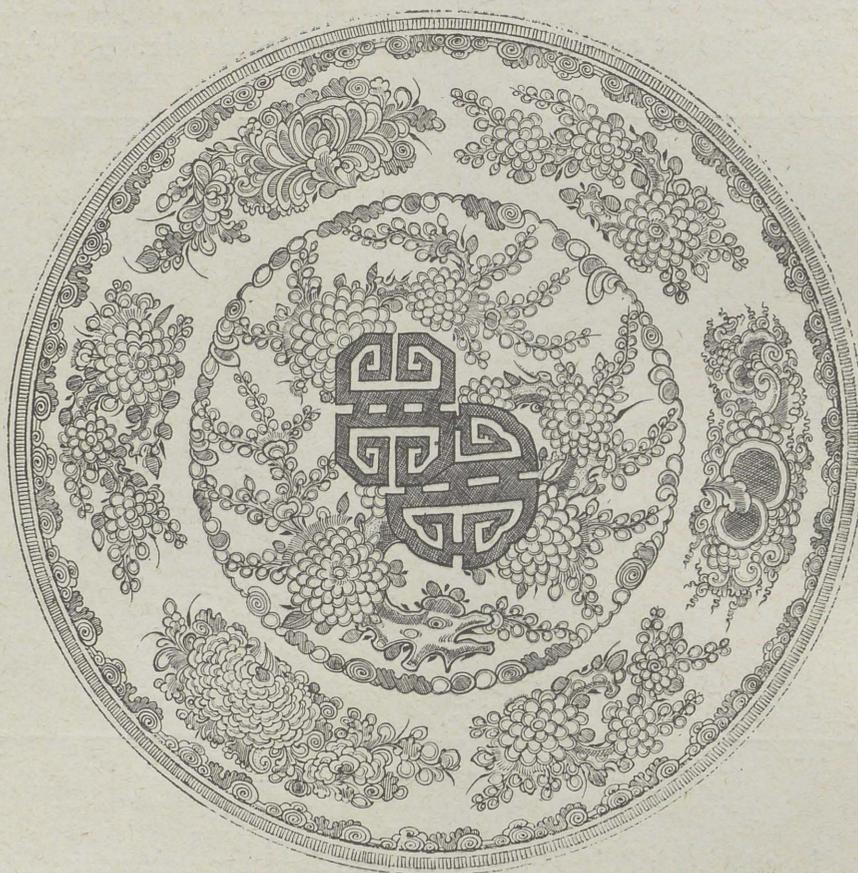


FIG. 14. — DESSIN POUR COUVERCLE DE BOÎTE LAQUÉE
(dessus).

de quelques millimètres, une petite tasse contenant la laque, un compas formé par deux morceaux de bambou reliés à une extrémité et dont l'écartement est obtenu par une cale du même bois fixée entre les deux branches, enfin des feuilles d'or et



FIG. 15. — DESSIN POUR COUVERCLE DE BOÎTE LAQUÉE
(rebord).

d'argent, minces plaquettes obtenues par martelage¹. Le silence règne dans l'atelier du dessinateur. Il n'est rompu que par les porteurs d'objets à laquer. Le dessinateur sur laque est d'une sûreté de main prodigieuse, sa façon de travailler l'indique et son maintien l'exige : la main verticalement placée n'a de point d'appui que le poignet ; le pinceau tenu et commandé par trois doigts reste constamment vertical.

Il n'a pas de modèles. Les cadres et les cercles enveloppant les motifs sont seuls tracés au préalable (fig. 14, 15). Aucun autre tracé préliminaire, aucune mesure, aucun repère. Les mille courbes qui apparaissent dans les modèles figurés — ensemble des dessins d'un couvercle de boîte à bétel — volutes simples, doubles ou triples, hachures, spirales concentriques ou excentriques sont faites avec une facilité et une vitesse surprenantes. Il met un jour pour dessiner une telle pièce. Son travail lui rapporte quelques dizaines de cents ! Il ne quitte des yeux son travail que pour reprendre un peu de laque à l'extrémité effilée de son pinceau, ou lever un instant, vers le rare visiteur, un regard empreint de simplicité et de résignation. Sa seule distraction pendant son travail est de tirer de son *cai-dieu* (pipe-à-eau) l'unique et longue aspiration qu'offre une « pipe » tonkinoise. A Hanoï, pour une cinquantaine de magasins de laque existant, il y a environ douze dessinateurs qui ont tous appris leur métier auprès d'un « patron ». Ils ont dessiné sur verre pendant un mois ou deux pour s'exercer et apprendre « les modèles ». Après cet apprentissage, ils sont mis au travail des objets simples ou renvoyés.

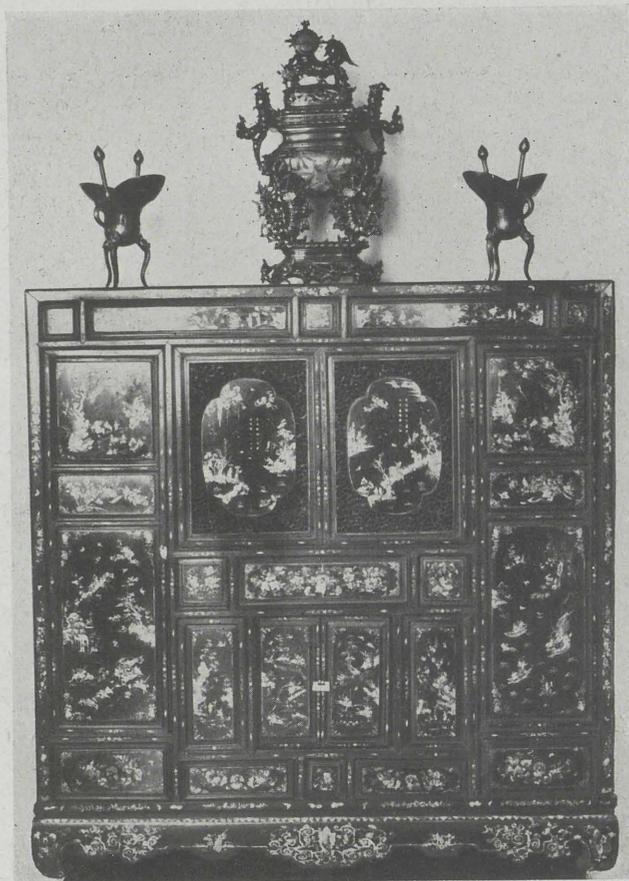
Les motifs de décoration appliqués à la laque sont tous ceux que nous connaissons : symboles de tous genres, grecques,

1. Les fabricants d'or et d'argent en feuilles sont installés à Hanoï, rue du Coton.



Cliché R. Tétart.

LE PARADIS ET L'ENFER.
Pagode des Dames. Province de Hadong.



Clichés de l'auteur.

1. BAHUT INCRUSTÉ ANCIEN.
2. COUVERCLE DE BOÎTE.
Nacre sur écaille.

festons, caractères. Dans les modèles 14, 15, nous retrouvons les fleurs, les animaux symboliques, les caractères stylisés, le dragon « au corps fleuri ».

Quand son travail est presque sec, le dessinateur applique l'or ou l'argent, ou l'étain, par simple pression, à la manière de nos doreurs. Les feuilles d'or ne sont employées que pour les objets de grande valeur. L'argent ou l'étain donnant l'impression de l'or, à travers la laque, remplace généralement l'or. Ainsi préparé, l'objet est remis par le dessinateur au laqueur qui applique une légère et dernière couche de laque mélangée d'huile, en manière de vernis.

STATUES LAQUÉES. — Cette manifestation des arts annamites est essentiellement religieuse : bouddhiste ou taoïste. Ce n'est que dans les pagodes que l'on rencontre les artisans d'un art — celui de la statue laquée — qui se rattache beaucoup plus aux laques qu'à la sculpture sur bois. Daphuc (province de Sontay) est célèbre par ses statues laquées. Les outils « du tailleur » de bois sont des ciseaux de grosseurs différentes et un maillet fait d'un simple morceau de *trac*. Le bois qu'il utilise est celui du *jacquier*, de couleur jaune verdâtre, résistant et facile à tailler.

Le bois ne sert qu'à former la carcasse de la statue (pl. XXI, n° 2). Il est taillé grossièrement, comme équarri à coups de ciseau pour donner ce que nous pourrions appeler la « maquette » de la statue. Si la statue est volumineuse, elle est faite de plusieurs morceaux de bois réunis par des pivots et des assemblages assez savants.

La maquette étant ainsi préparée, le statuaire fait disparaître les interstices des assemblages, toutes les rugosités et les angles qu'offre le bois taillé, au moyen d'une sorte de pâte faite d'argile fin et de laque. Cette pâte ne sert qu'à mastiquer l'ensemble ;

le statuaire en fait le moyen de sa plastique ; c'est une véritable pâte à modeler qui sert à faire les détails, les plis des vêtements, les garnitures, les traits de la figure. Quand le tout est bien sec, l'artisan ponce son ouvrage. Après des modelages et des ponçages successifs, la statue est laquée et dorée, suivant les procédés employés pour les laques ordinaires. G. Dumoutier rapporte un détail curieux à ce sujet. « Quand le sculpteur et le laqueur ont terminé une statue et qu'ils la livrent au temple, ils ont soin de ne pas peindre la prunelle de l'œil ; c'est le bonze qui, au moyen d'un pinceau, doit procéder à cette opération lors de la consécration, laquelle donne lieu à une fête religieuse que l'on appelle l'*ouverture des yeux des Boud-dhas* ¹. »

Les statues d'un temple sont de deux ordres : le premier, bouddhiste et lamaïque ; le second, taoïste.

Les mains, le visage et les vêtements d'une statue bouddhique ou lamaïque sont dorés. Les mains et le visage d'une statue taoïste, c'est-à-dire relevant d'une forme de culte localisé, sont roses ; les vêtements sont de diverses couleurs. Les divinités bouddhiques seules ont, pour piédestal, une fleur de lotus épanouie.

Un temple bouddhique présente obligatoirement certaines statues. Si le temple est trop pauvre pour les avoir en bois laqué, il les possède en terre peinte. Ces statues sont celles des dieux du paradis et des juges de l'enfer, les génies bienfaisants de la terre et les gardiens (pl. XXVII). Suivant sa richesse, la pagode a d'autres statues plus ou moins nombreuses.

Toutes ces statues bouddhiques ont le type aryen, les yeux sont presque clos, le lobe des oreilles est très allongé, la

1. *Le clergé et les temples bouddhiques*, de G. Dumoutier (*Rev. Indochinoise*, oct. 1913, p. 453).

bouche est petite, les lèvres très minces ; la tête est couronnée ; une expression extatique est sur le visage ; les plis larges et accentués des draperies sont dus à une réminiscence du costume des anciens moines bouddhistes indiens. Le *svastika* figure sur la poitrine ; les bras pendent le long du corps ; les mains ramenées en avant, se touchant du bout des doigts, tiennent entre elles la perle du bonheur. Le sujet accroupi sur les jambes repliées semble sortir d'une fleur de lotus entr'ouverte. Les vêtements, le visage, les mains et les pieds sont dorés.

Les divinités lamaïques se distinguent des divinités bouddhiques par le casque noir qui couvre leur tête et la marque *una* (petit disque d'or ou noir) qu'elles ont au front.

Toutes ces statues sont empruntées à la statuaire religieuse, indienne et chinoise.

Les pagodes peuvent posséder des statues autres que celles des divinités bouddhiques. Une sorte de religion naturelle faite de paganisme et d'ascétisme, le *taoïsme*, s'est développée au Tonkin comme en Chine, parallèlement au bouddhisme, avec ses dogmes ou mieux ses superstitions, ses divinités et ses génies spécifiés. Le type populaire des génies taoïstes est *Ong Phât*, qui, vivant sur la montagne, se nourrissait de la rosée du matin. Véritable squelette drapé, il est représenté d'une manière saisissante ; les os saillent de toutes parts, les yeux sortent des orbites ; un rictus superbe l'élève au-dessus des humains. A sa vue et par contraste, on ne peut s'empêcher de penser à la divinité *Ri-lac*, bienheureux Bodhisattva, énorme et gras-seux, obèse et souriant qui doit apparaître, sur terre dans des siècles.

Des divinités ou des génies locaux (pl. XXIX) sont rattachés au culte taoïste, ainsi que d'anciens bonzes vénérés (pl. XXX), de grands rois ou des guerriers fameux, des artisans célèbres, des

bienfaiteurs du pays. On leur élève une statue pour les honorer et les diviniser, pour perpétuer leur souvenir à travers les générations à venir. C'est, par exemple, au village de Ling-Lang, près du Pont-de-Papier, dans une pagode de bonzesses, la statue du roi Thanh-Ton, de la dynastie des Ly. C'est aussi, dans la pagode des Deux-Sœurs, à Hanoï, les statues des deux héroïnes tonkinoises qui moururent en 38 après Jésus-Christ.

Généralement dans les pagodes bouddhiques, les statues taoïstes sont placées sur les autels latéraux. Elles ne portent, en principe, aucune dorure; les vêtements sont simplement laqués brun ou colorés; les chairs apparentes sont laquées rose. Ces statues sont assises ou posées sur un piédestal quelconque, mais qui n'est jamais une fleur de lotus.

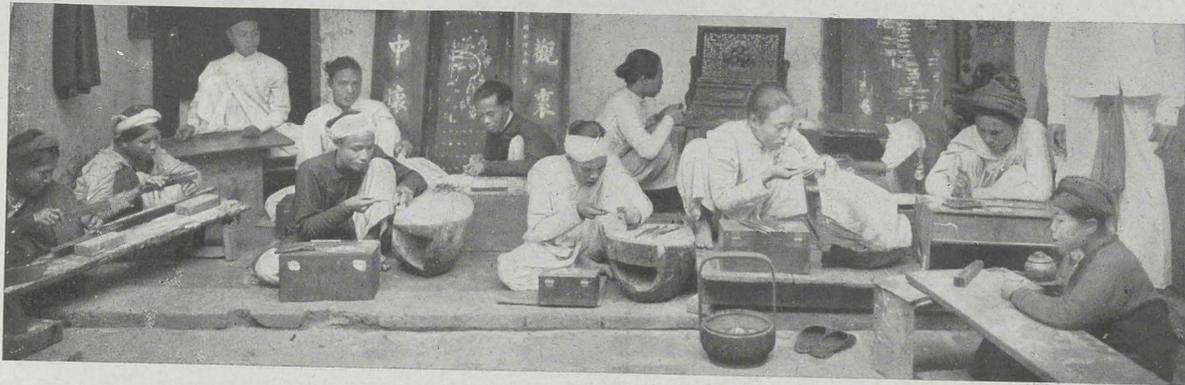
Les gardiens de pagodes, éléphants et chevaux sacrés, placés à droite et à gauche des portes d'entrée, sont taillés dans le bois (pl. XXXI, XXXII) plus souvent que dans la pierre.

Il faut accorder aux statues taoïstes des qualités et une valeur artistiques, qu'on ne rencontre guère ailleurs dans les arts annamites. Ces statues ont de la vie, par leur présentation souvent caricaturale; elles évoquent la réalité par des attitudes qui pourraient sembler à première vue ridicules, mais qui sont classiques pour l'Annamite. Les regards ont de l'expression, doux ou menaçants suivant les sujets. Les statues taoïstes représentant des guerriers, des bonzes, des génies du Tonkin, sont œuvres purement locales. Et il est fort intéressant de rechercher en elles, ce qu'il y a d'un artiste en un artisan tonkinois.

Il existe parfois, dans les pagodes bouddhiques, soit derrière les autels, soit le long des travées latérales, des tableaux de grandes dimensions et aux teintes vives, où apparaissent de nombreux personnages. Ce sont des scènes d'enfer ou de paradis (pl. XXXIII). Les sujets et les fonds sont modelés entièrement



INCRUSTÉS.



ATELIER D'INCRUSTEURS

Clichés D. H. Mai.



Cl. de la *Revue Indochinoise*.

BRONZES DE LA PAGODE DES CORBEAUX
Hadong.

avec une pâte faite de terre fine, de papier de bambou et de laque. Quand l'ensemble est sec, il est simplement peint avec des badigeons de couleurs employées pures.

3. Incrustation.

L'origine de l'incrustation au Tonkin semble assez mal établie. Au dire des plus instruits parmi les vieux incrusteurs, sous la dynastie des Lê, un mandarin annamite, ambassadeur en Chine, aurait rapporté à ses compatriotes quelques spécimens d'incrustation chinoise, — sorte de marqueterie de nacres sur bois laqué. — Cette décoration du bois, par les irisations des nacres, plut et fit des adeptes parmi les artisans annamites. L'un d'eux, Nguyen-Kim, se serait distingué dans ce nouvel art, au point d'être considéré par certains, comme l'« inventeur » de l'incrustation. Il aurait eu sa demeure à Chuyen-Nghiep, village de l'arrondissement de Phu-Xuyen, dans la province de Hanoï. Là, il aurait fait des élèves qui se seraient établis les uns à Nam-Dinh, les autres à Hanoï, dans la partie basse de la ville, au village de Cuu-Lau. A Cuu-Lau, Nguyen-Kim, reconnu comme génie protecteur, avait son temple. Aujourd'hui, ce temple n'est plus et la rue Paul-Bert remplace la rue principale de ce village.

L'art de l'incrustation évolua rapidement. A la venue des Français au Tonkin, il était représenté par ce qu'on est convenu d'appeler « les anciens incrustés » comprenant surtout des meubles et des objets d'usage domestique, bahuts (pl. XXXIV, n° 1), tables, paravents, panneaux votifs, plateaux à thé, pipes à eau, boîtes à bétel et que l'on distingue des incrustés modernes par le brillant de leur bois et la patine jaunâtre qui recouvre les nacres. Ces incrustés offraient un dessin très affiné, le bois et la nacre étaient de tout premier choix. Ils étaient souvent rehaussés

d'ivoire. Les assemblages étaient recouverts de garnitures d'argent.

Avec la sécurité, le droit de propriété, la liberté de produire que la France donna aux artisans indigènes et devant l'engouement des Français pour les « incrustés » si facilement transportables et si appréciés dans la Mère Patrie, l'art de l'incrustation prit un développement particulier. Certes, des incrusteurs peu respectueux de leur art, produisirent, pour la vente, des objets de qualité inférieure. Ils firent ainsi un tort considérable à l'incrustation tonkinoise qui pendant longtemps resta dépréciée. Des incrusteurs honnêtes et de talent, hommes de métier consciencieux, voulurent remonter ce courant néfaste. Peu à peu, ils produisirent des œuvres de haute valeur, au point qu'elles permettent de dire avec justice « les fameuses « vieilles incrustations » ne soutiendraient pas la comparaison avec certaines pièces modernes, d'une production peu courante, il est vrai, parce que très chères¹ ».

L'incrusteur affina son art; la marqueterie aux tons grisâtres de nacre éteinte devint une incrustation d'une finesse inconcevable, étincelante, rutilante. La nacre devint la matière colorante qui devait animer de ses flammes tout dessin, si fin soit-il. La nacre est maintenant présentée, dans les œuvres d'art, d'une façon magistrale : son choix est de tout premier ordre, sa disposition suit, par ses tons et à l'insu de l'incrusteur, les lois des couleurs. Elle est enfin ornée d'une fine gravure noire rehaussant la valeur du dessin (pl. XXIII, n° 2). Par un raffinement d'art, les nacres sont souvent incrustées elles-mêmes d'autres nacres, ce qui donne *la nacre sur nacre* et dont les effets lumineux sont heureux, sinon parfois saisissants. Enfin les motifs d'incrustation

1. *Sur l'art annamite*, de H. Gourdon, p. 7.

sont sertis par un fin contour de nacre qui rehausse le trait, les reliefs du dessin et qui sert de liaison avec la matière incrustée.

Les incrusteurs étendirent les ressources de leur art. Les applications et les destinations de l'incrustation se multiplièrent en complétant d'autres arts décoratifs : de nombreux objets mobiliers sont à la fois sculptés et incrustés, ou sculptés, incrustés et laqués (pl. XXXV, n° 4).

Le laquage et l'incrustation n'étaient autrefois combinés que pour la décoration des panneaux à sentences et surtout des boîtes à bétel. Ils le furent pour d'autres objets domestiques, des meubles, bahuts (pl. LVII, n° 4), autels.

L'incrustation de la nacre se fit non seulement sur bois, mais sur d'autres matières, comme l'écaille de tortue de mer. (Les tortues de mer sont nombreuses et atteignent de grandes dimensions dans les mers de Chine.) Cette incrustation donne de bons résultats, soit de riches couvercles de boîtes (pl. XXXIV, n° 2) ou de ravissants petits écrans, ou des paravents (pl. LVIII, n° 2).

Dans des objets rares, la nacre est à la fois incrustée et en relief, ce qui met en pleine valeur les feux des nacres. Ces nacres en relief sont à l'incrustation, ce que sont à la peinture, les empâtements des couleurs. Parfois même on rencontre enchâssés dans la nacre, des coraux et des jades, présentant pour le bonheur des yeux, deux notes vives et complémentaires.

Il convient enfin de mentionner des incrustations mixtes de nacre et de métal. La nacre alterne avec le cuivre rouge et l'argent. L'effet est heureux, si le sujet est simple.

Les centres d'incrusteurs sont assez nombreux, maintenant, au Tonkin. Les plus importants d'entre eux sont Hanoï, Hadong, Bac-Ninh, Nam-Dinh.

TECHNIQUE. — Les nacres utilisées en incrustation tonkinoise sont tirées de grosses coquilles provenant de l'Annam, princi-

pablement des golfes de Quang-tri et de Quang-binh, ou de coquilles venant de Cochinchine; parfois — et ce sont les plus mauvaises — de Singapore et de Colombo¹. Elles se présentent sous un aspect terreux. Elles ont le volume des grosses conques de l'Atlantique. Les nacres qu'on en tire sont irisées suivant des portions de prisme et dans toute leur épaisseur; elles ne présentent donc que les tons de deux ou trois couleurs. Elles sont de l'usage le plus commun.

Le Japon possède une sorte de nacre très fine à cinq couleurs (les incrusteurs comptent le nombre des couleurs d'une nacre, comme les diamantiers comptent les feux des pierres précieuses). Cette nacre est utilisée par les incrusteurs tonkinois. Elle se présente à la surface d'une grande coquille plate et sert généralement à représenter les oiseaux, les fleurs ou les papillons.

Une petite coquille, provenant de Cuu-Khong, percée de neuf trous, recèle une nacre donnant une véritable opalescence de tons vert, bleu, violet et rouge. Elle est utilisée dans les travaux de hauts prix et pour rehausser, en s'enchâssant dans d'autres nacres, quelque détail précieux comme le cœur d'une fleur, l'extrémité de la queue d'un phénix ou pour exprimer l'irisation des yeux de plumes de paon.

Enfin, les moules de mer, dans la région de Thanh-hoa, fournissent une nacre dont les tons chauds, orangés et cuivrés, servent dans des détails ou dans certains fonds.

Les bois pour incrustation sont le *trac*, l'*ébène*, le *gu*. Ce sont des bois durs, d'un grain très fin. Ils doivent être bien asséchés, sans être cassants. La durée d'un « incrusté » dépend de l'état du bois. Le moindre travail du bois fait « sauter » la nacre.

1. Les coquilles à nacre se vendent de 10 à 50 piastres les 100 kilogr., suivant la provenance. Les meilleures, légères et rondes, se vendent à la pièce, 4 ou 5 piastres. Une coquille de Cuu-Khong vaut 5 à 6 piastres.



1. DÉTAIL DE PLATEAU EN CUIVRE CISELÉ.



Clichés de l'Auteur.

2. CUIVRES DOMESTIQUES.

Au premier plan, de gauche à droite : bouilloire, marmite, crachoir ; au deuxième plan : plateau.



1. CRACHOIR EN CUIVRE CISELÉ. 2. CHAUFFERETTE EN CUIVRE CISELÉ ET AJOURÉ.



3. COFFRET EN ÉTAIN CISELÉ.



4. CUIVRES NIELLÉS.

Clichés de l'auteur.

Les incrusteurs (pl. XXXV, n° 2) ne se servent dans leurs travaux que de *limes* taillées sur une seule face et de *pointes* (fig. 16) :

1° *cai rua vuong* (lime carrée) servant à limer la nacre intérieurement et à angle droit,

2° *cai rua la* (lime en forme de feuille) pour creuser les petits angles intérieurs et affiner les contours extérieurs de la nacre,

3° *cai rua long mo*, destinée comme sa forme l'indique, à creuser les courbures ovales,

4° *cai rua bo ruc*, sert à pratiquer les trous et concavités,

5° *cai rua con bo ruc*, plus fine que la précédente, pour creuser les petits trous dans la nacre,

6° *cai dui*, simple pointe qui sert, avant les deux précédentes, pour amorcer la perforation de la nacre.

L'outillage se complète par des ciseaux à froid, et des scies servant à briser et à débiter les coquilles, par une lame de fer dont les deux extrémités sont taillées en biseau et appointées, *con dao tach* (fig. 16, n° 7) servant à graver la nacre, enfin d'un étau à main servant à tenir le morceau de nacre.

Pour en extraire la nacre, on brise la coquille à coups de marteau donnés sur un ciseau à froid ou en la sciant suivant la plus grande courbure. Les plus grands morceaux de nacre sont

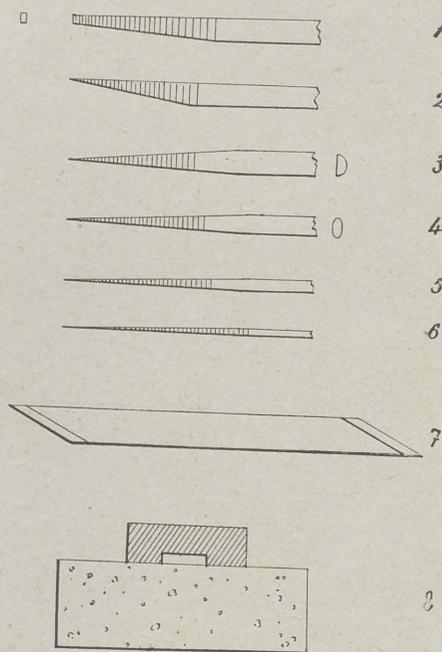


FIG. 16. — OUTILLAGE D'INCRUSTEUR.

redressés à la vapeur d'eau. Les autres sont aplanis et amenés à l'épaisseur voulue, soit un demi-millimètre environ, par un



FIG. 17. — DESSIN ORIGINAL POUR INCRUSTATION.

ponçage pratiqué de la manière suivante : la nacre (fig. 16, n° 8) logée dans l'excavation d'un morceau de bois est usée par frottement à la surface d'une pierre. Les morceaux de nacre ainsi

préparés sont ensuite rangés par nuances, prêts à servir selon les teintes de la décoration.



FIG. 18. — DESSIN ORIGINAL POUR INCRUSTATION.

L'incrustation n'est pas faite directement sur la matière à incruster. L'artisan tonkinois passe par l'intermédiaire d'un dessin représentant en noir le motif que la nacre illuminera de

Centre de Documentation
sur l'Asie du Sud-Est et le
Monde Indonésien
EPHE VI^e Section

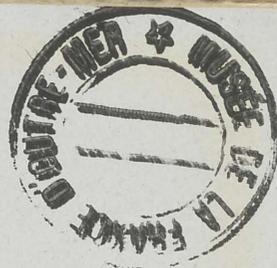
ses feux. Les dessins d'abord simples, motifs symboliques, fruits, fleurs stylisées, grecques, devinrent de plus en plus complexes; aucun détail, si délicat soit-il, n'arrête l'incrusteur. Des légendes antiques, des scènes entières de la vie champêtre, des scènes religieuses ou historiques, avec plusieurs plans, de nombreux sujets, des détails, sont représentés à l'infini. Les paysages, les



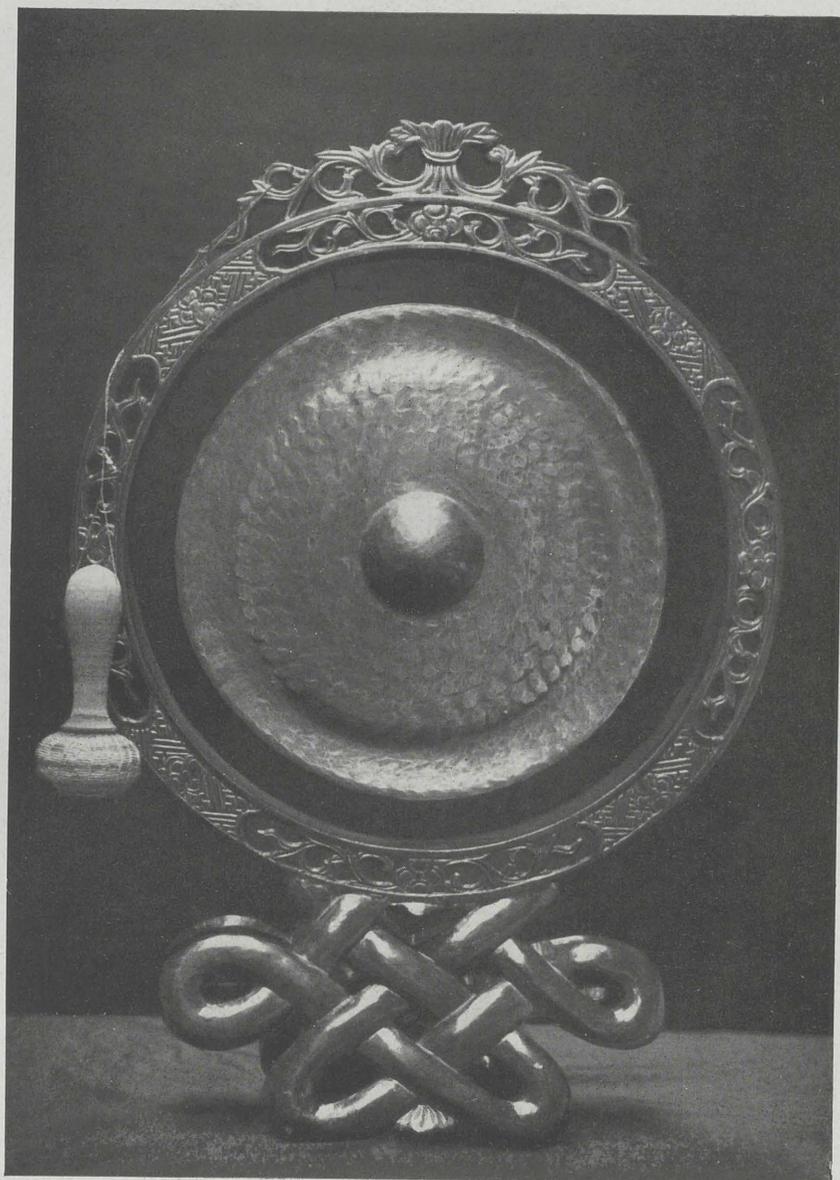
FIG. 19. — DESSIN ORIGINAL POUR INCRUSTATION.

ciels, les arbres, les fleurs, les sujets, sont décrits dans leurs masses, comme dans leurs moindres détails, avec les oppositions et les harmonies nécessaires.

L'artisan fait le dessin de son motif de décoration sur un papier de bambou très fin et à deux exemplaires (fig. 17, 18, 19, 20). De l'un de ces deux dessins, il découpe les parties principales, suivant les nuances. Il les colle une par une sur les morceaux de nacre de nuances voulues. De la nacre maintenue dans un étau, il élimine, à la lime, les parties inutiles c'est-à-dire ce qui dépasse le dessin.

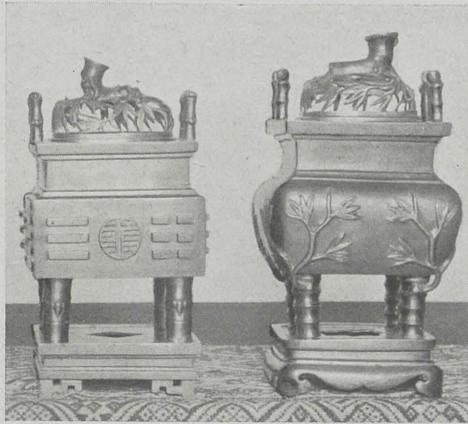


Pl. XXXIX



Cliché R. Tétart.

GONG.



Cliché Ng. v. Xuan.

1. BRÛLE-PARFUMS EN BRONZE.



Cliché de l'auteur.

2. BRÛLE-PARFUMS EN BRONZE.

Chaque fragment de motif étant ainsi préparé séparément est posé et même collé, provisoirement, sur le bois à incruster, le deuxième dessin servant de guide. La reconstitution du dessin au moyen des morceaux de nacre est faite suivant une marche concentrique, pour la cohésion de l'ensemble. Avec une pointe, le dessin est tracé à la surface du bois suivant le contour de la



FIG. 20. — DESSIN ORIGINAL POUR INCRUSTATION.

nacre. Quand ce dessin est fait, la nacre est retirée et le bois est champlé à l'aide de pointes et de petits ciseaux, dans les parties où doit être incrustée la nacre. Cette opération du champlé est très délicate; c'est d'elle que dépend la qualité de l'incrusted. Ce sont des femmes qui font ce travail.

Le bois étant sculpté et le logement de la nacre préparé, on enduit les cavités d'un mastic de laque et de sciure du même bois. On applique alors la nacre sur ce mastic, par compression. Après dessiccation du mastic — ce qui demande plusieurs jours

— la surface incrustée est frottée à la pierre-ponce, jusqu'à ce que les nacres et le bois soient au même niveau.

La dernière opération consiste à graver la nacre, à l'aide du *con dao tach*, pour indiquer les détails (traits du visage, feuillages, plumes...) ou les ombres, à tamponner ensuite ces tailles au noir de suie et à essuyer la surface. L'ensemble est enfin ciré.

L'incrustation n'est pas née au Tonkin, loin de là! Si les Annamites reportent au xvii^e siècle l'apparition de l'incrustation dans leur pays, nous savons par ailleurs que les meubles égyptiens de la xviii^e dynastie portaient des traces d'incrustation, qu'au Moyen Age, des incrustés d'Orient étaient introduits chez nous sous l'appellation d' « œuvre de Damas », que François I^{er} en 1529, possédait « un chalice marqueté à feuillages de nacre de perle, fait au pays d'Indye »¹, qu'enfin les incrustés de Canton, dès le xvi^e siècle, étaient connus des Occidentaux.

Mais toutes les incrustations connues, ne sont que marqueteries, grossières parfois, auprès des incrustés tonkinois. Plus que toute autre production du Tonkin, l'incrustation a pris le « caractère de grâce, de finesse un peu tendre, parfois de préciosité discrète » de la race annamite; elle a pris, entre les mains tonkinoises, un caractère d'incontestable originalité et de haute valeur décorative.

1. Extrait des « *Dépenses secrètes de François I^{er}* » (*L'Ebénisterie*, par H. Havard, p. 10).

DÉCORATION DU METAL

1. Cuivre et bronze. Étain.

Les origines de l'art du cuivre, au Tonkin, nous sont données plus par la légende que par l'histoire. D'après les annales de l'Annam, l'usage du cuivre, au Tonkin, date du règne de Lê-Dai-Hanh (980 ap. J.-Ch.). Cet empereur aurait eu le premier l'idée d'utiliser le cuivre en faisant fabriquer des sapèques. Le cuivre n'eut pas d'autre usage, jusqu'au règne de l'empereur Ly-Than-Ton (1127 de notre ère).

C'est à cette date que remonte la légende du bronze. L'empereur Ly-Than-Ton, atteint d'une maladie inconnue, avait le corps couvert d'une épaisse fourrure et, comme l'aurait fait un tigre, il mordait toute personne qui l'approchait. Un bonze du nom de Khong-Lo, originaire de la province de Ninh-Binh, proposa de guérir l'empereur. Il réussit. Pour le récompenser, Ly-Than-Ton voulut élever le bonze à la dignité de mandarin; Khong-Lo refusa, préférant, pour toute récompense que l'empereur lui remit une certaine quantité de cuivre, prélevée sur le dépôt impérial. Avec ce cuivre, Khong-Lo fabriqua des cloches d'abord, puis des objets d'usage courant. Son exemple ayant

été suivi, la fabrication des « *cuièvres* » se répandit dans tout le pays. Ce serait ainsi que Khong-Lo serait devenu le patron ou génie de tous les artisans du cuivre, au Tonkin.

Il existe une deuxième version de la légende du génie Khong-Lo. Un pauvre, du nom de Khong-Lo, avait été accueilli par pitié à la Cour de Chine. Ayant été autorisé à prendre un peu d'or dans le trésor royal, il en remplit son panier et s'en fut au Tonkin, son pays d'origine. Il s'arrêta à Sept-Pagodes, où de son or il fit une cloche de bronze ; par quel moyen ? — la légende ne nous le dit pas. Au son de cette cloche, un buffle croyant entendre les appels de sa mère, accourut de Chine, traversa le Tonkin et ayant dépassé Sept-Pagodes, il n'entendit plus le son de la cloche. De colère, il laboura la terre de ses cornes. Il forma ainsi le lit de la rivière Song-To-Lich. Il s'arrêta au Grand-Lac, près de Hanoï, à l'endroit où s'élève aujourd'hui la pagode du « Grand-Bouddha », pagode devenue célèbre pour la statue de bronze qu'elle possède. Au passage terrifiant du buffle, et croyant que l'empereur de Chine le faisait arrêter, Khong-Lo bascula la cloche dans le « fleuve aux six branches ». Par la suite, il enseigna à ses compatriotes l'art de travailler le cuivre et de couler le bronze.

La pagode de Khong-Lo, génie des artisans du cuivre, se trouve rue de la Mission, à Hanoï. Il a sa pagode aussi à Pholai, près de Sept-Pagodes. L'anniversaire de sa naissance est célébré le premier jour du 11^e mois annamite ; celui de sa mort, le premier jour du 12^e mois, et celui de la fonte de la cloche, le 3^e jour du 3^e mois.

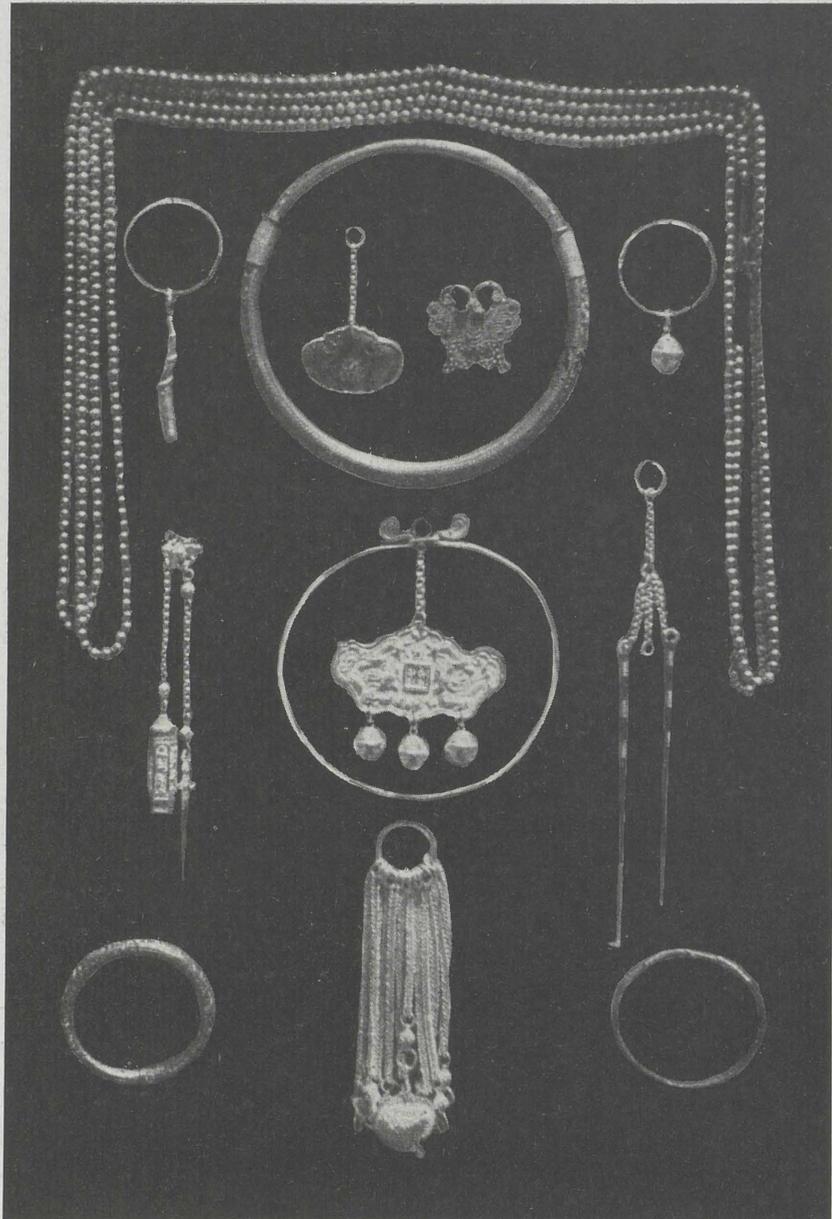
De ces légendes, on doit retenir le caractère précieux qu'avait alors le cuivre et déduire ensuite que c'est de Chine qu'est venu au Tonkin l'art de travailler le cuivre. Autrefois, en Annam, les cuièvres domestiques étaient considérés comme objets



GARNITURES D'AUTEL, EN ÉTAIN.
Pagode de Hung-Vuong, Co-Tien, Province de Phu-Tho.

Cliché R. Tétart.

Pl. XII



Cl. *Revue Indochinoise.*

BIJOUX ANNAMITES.

de luxe. Dans les grandes familles, ils faisaient partie des présents de mariage : on devait, par exemple, offrir vingt ou trente plats s'emboîtant parfaitement l'un dans l'autre. Cette considération que l'on avait pour les objets en cuivre, existe encore dans le nord du Tonkin, parmi les races *tho*. En Annam et au Tonkin, dans bien des familles les « *cuires* » font partie du patrimoine.

La tradition nous rapporte aussi que les plus anciens bronzes du Tonkin qui sont à la pagode de Confucius ou pagode des Corbeaux, près de Hanoï, datent du *x^e* siècle, c'est-à-dire de l'époque de la construction de la pagode.

G. Dumoutier fait remonter à deux siècles, la statue en bronze du Grand-Bouddha de Hanoï¹, et à la deuxième moitié du *xviii^e* siècle, la statue qui se trouve à la pagode de Cû-linh, près de Hanoï².

Plus tard, sous le règne de Minh-Menh (1820-1840), un ouvrier ciseleur habitant le village de Dai-Bai (province de Bac-Ninh), appliqua aux objets de cuivre le procédé de la niellure, incrustation dans le cuivre, de fils et de fines lamelles d'argent, d'étain et de bronze.

Les objets en cuivre et les bronzes qui existent au Tonkin, sont d'origine chinoise. Leur forme l'établit suffisamment. Les cuires d'usage domestique sont généralement la reproduction des mêmes objets qui existaient ou existent encore soit en bois, soit en terre. Les bronzes sont nettement de forme chinoise. Les plus vieux bronzes du Tonkin, ceux de la pagode des Corbeaux, à Hadong, ont été faits en Chine ou ont été copiés sur des bronzes de Hué qui sont eux-mêmes de modèle chinois.

1. *Le clergé et les temples bouddhiques*, de G. Dumoutier (*Rev. Indochinoise*, oct. 1913).

2. *Essais sur les Tonkinois*, de G. Dumoutier, p. 116.

(pl. XXXVI). Le corps du brûle-parfums est inspiré du trépied de Woutchouan, de la dynastie des Tchéou (XII^e siècle avant J.-Ch.); il porte en relief à la naissance de chaque pied l'effigie du monstre *taotie* tel qu'il est représenté sur les vases à sacrifices de la dynastie des Chang (XVII^e siècle av. J.-Ch.). Les anses, dragons stylisés, semblent originaux. Le vase est orné de festons et de grecques qui datent des mêmes époques. La partie supérieure du vase est celle d'un cuivre domestique; le support est fait en forme de tabouret à quatre pieds. Si la forme des cuivres et des bronzes est d'origine chinoise, leur fabrication et leur décoration sont bien locales. Des centres de production importants se sont peu à peu formés et développés à Hanoi (village de Ngu-xa), à Bac-Ninh (village de De-Câu), à Nam-Dinh.

La matière première, le cuivre, provient du Yunnan et du Tonkin où existent des gisements de pyrite cuivreuse. Les Annamites profitèrent des connaissances des Chinois sur les alliages, connaissances qui remontaient au XXX^e siècle avant J.-Ch. et qui n'avaient pu être acquises par les Célestes que par l'expérience et à la suite de longs tâtonnements. Le bronze ou « *métal mélangé* » fut, en principe, composé de cinq parties de cuivre et d'une partie d'étain, pour la fabrication des cloches et des gongs. Ils apprirent, en outre, des Chinois, que si au cuivre et à l'étain, on ajoute du plomb, dans une faible proportion, on obtient un alliage très fusible, de grain très fin et de belle coloration. Cet alliage en trois parties se fait suivant les proportions : trois parties de cuivre, une d'étain et un sixième de plomb; c'est le bronze des brûle-parfums.

Souvent l'étain n'est pas pur, il contient du plomb et du zinc. C'est grâce à la présence du zinc que les cuivres séjournant soit dans la terre, soit dans l'eau boueuse du Tonkin,

obtiennent une certaine patine. Les altérations de la surface qui forment la *patine*, sont dues aux réactions sur le métal des produits azotés de la terre. Beaucoup de pièces de bronze annamite contiennent trop de métaux blancs. Elles offrent alors une moindre résistance et ont moins de valeur. On les reconnaît à leur tonalité générale, jaune-grisâtre.

A vrai dire, les chiffres que nous venons de donner sont plus ou moins suivis. Pour constituer ses alliages, le bronzier se sert un peu de ce qu'il a sous la main. Si bien que les résultats sont irréguliers et la production défectueuse.

*
* *

Au Tonkin, des arts du cuivre et du bronze, c'est celui du cuivre qui est le plus intéressant et qui offre le plus d'originalité. Le travail du cuivre est généralement, en tout pays, à l'origine de la mise en valeur des métaux. Il est appliqué à des objets d'usage domestique, rehaussés ou non de motifs décoratifs. Il permet de confectionner des objets d'ameublement solides, maniables par leur faible poids et peu chers. Certains cuivres domestiques du Tonkin méritent de retenir l'attention par leur forme harmonieuse. Il semble parfois en considérant une bouilloire ou une marmite annamite (pl. XXXVII) qu'un effort ou mieux qu'une suite d'efforts aient été faits pour atteindre à une telle forme devenue maintenant intangible. L'art peut, en effet, être appliqué aux objets usuels les plus humbles et résider en leurs formes. C'est une grande satisfaction de se servir d'un objet usuel dont la forme définitive et harmonieuse est jointe à des avantages pratiques.

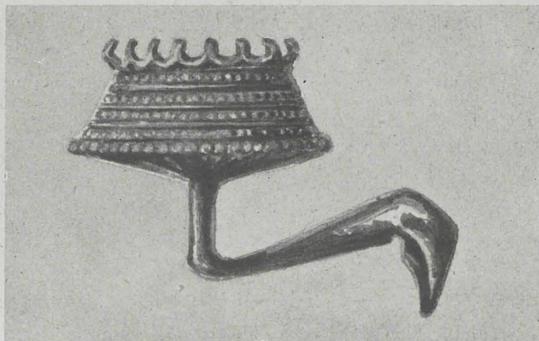
Ces cuivres, généralement en métal rouge, sont faits par *martelage* et *emboutissage*. L'artisan se sert d'une plaque de cuivre

pur qu'il martèle d'une main, tandis que de l'autre, il la tourne peu à peu sur une enclume ou sur un mandrin. Il « ramasse » d'abord le métal sur lui-même, pour ensuite le développer ou le retreindre suivant les besoins (c'est ce qui explique pourquoi il y a au centre et au fond de chacun de ces objets comme un départ en rayonnement). De temps à autre, il fait passer l'objet écroui au feu afin qu'il ne soit pas cassant ; en même temps le cuivre acquiert de belles teintes irisées allant de l'orange au violet pourpre.

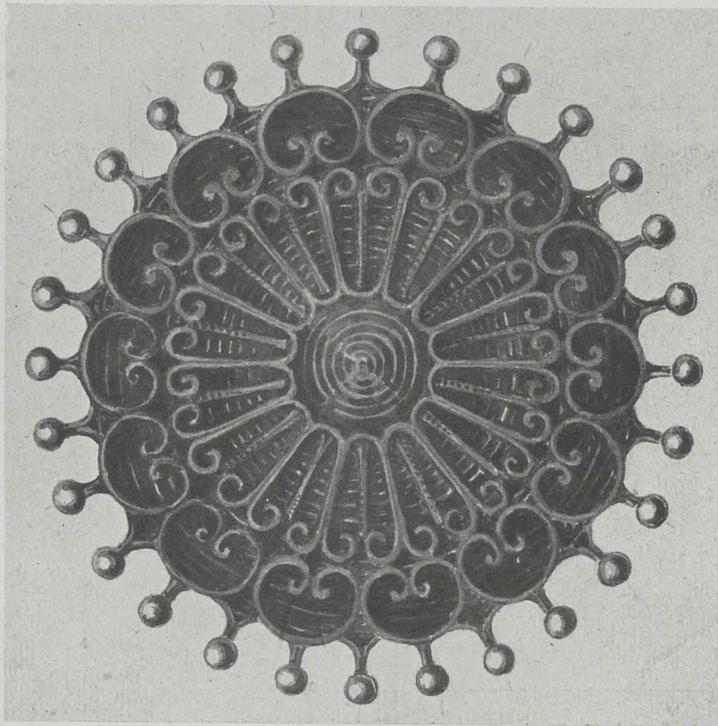
S'il veut obtenir un martelage apparent, l'artisan frappe directement le métal sur l'enclume. L'objet présente alors des facettes qui lui donnent un aspect agréable ; ainsi sont faites les bouilloires. La marmite de la planche XXXVII n'a le martelage apparent qu'à la base de sa cuvette. Au contraire, il recouvre l'enclume d'un linge épais s'il ne veut pas rendre le martelage apparent. Les anses, les becs sont rivés.

Pour certaines pièces, le martelage est poursuivi jusqu'à l'emboutissage. C'est ainsi que l'artisan annamite fait des vases ou des parties de vase. Ces parties de vase sont assemblées soit par une soudure à l'étain (l'Annamite ignore la soudure du cuivre au cuivre), soit par emboîtement : ainsi est fait le grand vase (crachoir) de la planche XXXVII.

Une grande quantité d'objets en cuivre figurant dans les intérieurs du Tonkin sont ciselés. Le travail au repoussé ou plus simplement le *ciselage*, très apprécié des Annamites, est généralement appliqué à des objets sortant de l'ordinaire, par exemple, à un grand plateau servant à présenter les plats (pl. XXXVII, n° 1). La feuille de cuivre après avoir été martelée en disque, subit un « défoncement » qui donne le fond du plateau. L'artisan se contente de tracer les cercles et d'indiquer les repères principaux, à l'aide d'étampes fort simples. Le motif central est le caractère



BOUTON D'OREILLE (Grossi quatre fois).



Dessins de l'auteur.

DÉTAIL DE LA DÉCORATION EN FILIGRANE, DU DESSOUS DU BOUTON D'OREILLE (Grossi huit fois).



Clichés Ng. v. Xuan.

POTERIES ANNAMITES.
École Professionnelle, Hanoï

tho stylisé, entouré d'un feston et des quatre animaux symboliques se détachant sur un fond de *svastika* stylisés. Le bord du plateau est décoré de fruits symboliques présentés sur différents fonds et limités par des grecques.

Le ciselage par étampage est appliqué à quantité d'autres objets, vases, boîtes, plateaux et à des pièces de services de fumerie. Le cuivre est repoussé à petits coups de marteaux donnés sur des étampes. Par frappes successives, on obtient l'interprétation simplifiée et stylisée de sujets, d'animaux ou de plantes symboliques. A petits coups de burin donnés de biais, le ciseleur arrive à former les écailles des dragons. C'est la ciselure au repoussé si en honneur chez nous au Moyen Age. Le ciseleur annamite réalise, dans ce travail, des pièces très fines et des ensembles très agréables. Il procède comme l'orfèvre et se sert des mêmes étampes (v. chap. suivant et fig. 24).

Des cuivres ciselés sont ajourés. Les vides sont obtenus par un « reperçage » qui rappelle notre ciselure dite « arrachée » (pl. XXXVIII, n° 2). Le motif de décoration devient ainsi plus apparent.

*
* *

Le bronze est utilisé au Tonkin pour la fabrication des objets cultuels, des cloches, des statues et de quelques pièces décoratives d'ameublement. La fonte des objets « en massif » ou « en plein » fut pratiquée au début de l'art du bronze. Ce procédé est encore en usage pour faire certaines pièces de petites dimensions (fruits ou animaux symboliques) ou des pièces détachées (parties de candélabres d'autel). Mais ce sont bien, avec des moyens rudimentaires, nos procédés de la *fonte au sable et à pièces rapportées* ou à *la cire perdue* qui sont employés par les Annamites.

La statue du Grand-Bouddha, statue du guerrier Tran-Vu, a près de quatre mètres de haut et pèse plusieurs tonnes. Si ce n'est l'unique spécimen au Tonkin de la statuaire de bronze, elle est l'unique statue ayant de telles caractéristiques. Elle est certainement l'œuvre de fondeurs chinois. Elle a été fondue « à la cire perdue », seul procédé employé par les statuaires chinois qui ont obtenu ainsi les œuvres les plus considérables.

Les bronziers annamites employèrent le procédé de la fonte « à la cire perdue » tant qu'ils ne firent que peu d'œuvres, mais quand ils industrialisèrent leur production, ils employèrent des procédés mixtes. Leur travail est facilité par le fait qu'ils ont recours à un modèle déjà existant. Ils font le « noyau » et la « chape » avec une terre à poterie argileuse mélangée de cendres de paille de riz ou de bale de paddy. Ayant « maigri » le noyau, l'ayant replacé dans la chape, ayant ménagé les « événements », ils versent à l'aide d'un creuset en terre, le métal en fusion dans l'espace libre entre le noyau maigri et la chape. Les bronzes que l'on a surnommés ironiquement les « vermicellés », et que les Annamites ne font d'ailleurs plus aujourd'hui, présentent des parties nécessairement fondues « à la cire perdue » (pl. XL, n° 2).

Les assemblages des pièces séparées sont faits au moyen de pivots (montage des sujets) ou par accrochage (fleurs formant anses d'un brûle-parfums) ou par vissage (chandelières d'autels).

Après la fonte et l'assemblage, l'ensemble est repris, afin de faire disparaître les défauts apparents. Le bronze est ciselé, poncé et poli : toutes traces de jet, de soufflure, disparaissent dans les meilleures œuvres ; les arêtes sont avivées, les contours accentués et les détails repris au poinçon et au brunissoir.

Les cloches de dimensions souvent considérables sont fondues suivant les mêmes procédés. Le modèle est cylindrique, présentant peu d'ornements (fig. 21). Le fondeur annamite n'a pas à

se préoccuper de la dimension de la cloche, ni de l'alliage à composer en vue d'établir des accords harmoniques entre plusieurs cloches, ni des qualités particulières de son, puisque les carillons n'existent pas en Annam. Les cloches sont toujours isolées.

Les *niellures* annamites sont des incrustations de métal sur métal ne comportant aucun émail. C'est un procédé de décoration usité en Chine depuis les temps les plus reculés ; les Chinois sont passés maîtres en cet art, de même d'ailleurs que les Persans et les Arabes. Le nielleur tonkinois apparaît donc en cet art comme un débutant, puisqu'il n'en applique les procédés que depuis le siècle dernier. Sur le cuivre à incruster, généralement du cuivre rouge ou du cuivre patiné, le nielleur passe, suivant le dessin à reproduire, un poinçon très fin et pratique dans l'épaisseur du métal une gravure dans laquelle est incrusté par compression, un fil ou une lamelle d'argent, de bronze ou de cuivre jaune. Il lime et polit la surface : les incrustations apparaissent nettement.

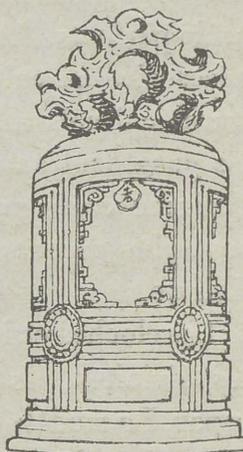


FIG. 21. — CLOCHE
ANNAMITE.

*
* *

Les cuivres et bronzes rituels existent dans les pagodes et dans les maisons. Dans les pagodes, ce sont des statues, des garnitures d'autel, des cloches et des gongs. Les garnitures d'autel sont à cinq ou sept pièces, soit : la lampe ou brûle-parfums, le vase à encens et celui à baguettes d'encens et une ou deux paires de candélabres. La garniture traditionnellement

tonkinoise est à sept pièces. A cette garniture, il faut rattacher le plateau à offrandes, grand plateau monté sur pieds, et des supports pour bols à alcool. Ces garnitures d'autel ne sont pas nécessairement en cuivre. Elles furent à l'origine faites en terre, puis en bois. Dans les pagodes taoïstes et sur bien des autels ancestraux, elles figurent en bois laqué (pl. XII). Parfois dans une telle garniture de bois laqué apparaît, seul en cuivre, le brûle-parfums. La présence sur l'autel de ces garnitures est nécessaire au culte; les plus pauvres pagodes ont ces accessoires cultuels en papier doré; les plus riches, suivant le culte, les possèdent en cuivre ou en étain. La garniture d'autel fut à l'origine créée pour le culte des ancêtres; les brûle-parfums sont plus récents et ne firent leur apparition qu'avec le bouddhisme.

Les cloches et les gongs servent, dans les pagodes, à invoquer les divinités. Ils marquent aussi les heures des prières et des repas. Le modèle de cloche est unique et simple (fig. 21). Quelles que soient leurs dimensions, les cloches sont faites suivant le même modèle et avec la même décoration. Ce sont deux dragons accouplés qui forment l'anneau de suspension. La surface apparente est très peu décorée et présente des médaillons en relief sur lesquels on frappe extérieurement pour produire le son.

Les gongs de pagode, à l'image des gongs de pierre sonore, ont une forme d'origine chinoise. Ils représentent deux « *Kim-Khanh* » assemblés par la base. Ils portent des inscriptions commémoratives. Certains gongs sont faits en cuivre martelé, suivant la forme de la « paillote » ou chapeau des femmes tonkinoises (pl. XXXIX).

Les cuivres et bronzes rituels des maisons sont ceux qui figurent sur l'autel des ancêtres. Ils comprennent lampe, vases à encens et à baguettes, candélabres, plateaux à offrandes. Par-



Cliché R. Tétart.

Centre de Documentation
sur l'Asie du Sud-Est et le
Monde Indonésien
EPHE VI^e Section

COSTUMES DE THÉÂTRE ANNAMITE.



Cliché de l'auteur.

COSTUME DE CÉRÉMONIE DE BONZE.



fois apparaît parmi les cuivres de l'autel des ancêtres, un brûle-parfums décoré de bambou, arbre de vie (pl. XXXIV, n° 1). Les quatre pieds représentent des racines de bambou ; le corps du brûle-parfums disparaît sous les feuillages ; le couvercle est surmonté d'un tronc de bambou recourbé et présentant une section bien nette. Cloches et gongs de petites dimensions, parfois réduits à de simples disques métalliques, servant à invoquer l'âme des ancêtres, complètent les cuivres rituels.

Les cuivres martelés et ciselés constituant les cuivres domestiques comprennent des bouilloires, des marmites (pl. XXXVII, n° 2), des vases, des chaufferettes (pl. XXXVIII, n° 2), en cuivre rouge ; des plateaux sur pieds ou non (pl. XXXVII, n° 1), des crachoirs unis (pl. XXXVII, n° 2) ou ciselés (pl. XXXVIII, n° 1), des cuvettes, des boîtes à bétel, à tabac, des accessoires de fumerie, en cuivre jaune.

Dans la maison, le crachoir (pl. XXXVII, n° 2), d'un demi-mètre de haut environ, est placé devant chacun des pieds antérieurs du lit de camp. Il est la représentation d'un crachoir en poterie très commun au Tonkin. Sa forme est chinoise mais rappelle aussi celle d'un vase arabe en forme de lampe de mosquée. La marmite à riz (pl. XXXVII, n° 2) est d'origine chinoise, mais on ne peut s'empêcher de rapprocher sa forme de celle de certaines coupes arabes de Mossoul, datant du XIV^e siècle.

Les cuivres ciselés sont des objets de haut luxe chez les Annamites. Cependant certains ne sont que des reproductions de pièces d'orfèvrerie en argent et en or, boîtes à bétel, fumeries à opium.

Les cuivres fondus sont presque uniquement représentés par de grandes marmites décorées de margouillats. Ces ustensiles ne servent qu'aux grandes fêtes.

Les cuivres niellés comptent des vases, des plateaux, des chaufferettes (pl. XXXVIII, n° 4).

Avant l'occupation française, quelques « bronzes » ornementaux figuraient dans les riches intérieurs annamites. Le plus ancien de ce genre est une simple boule parfaitement unie et brillante reposant sur trois pieds épais et courts. De cette sphère d'environ vingt-cinq centimètres de diamètre, se détachait à son sommet une calotte sphérique formant couvercle. Cet objet n'avait nullement la destination d'un brûle-parfums, et était purement décoratif. De petites cigognes existant jusque-là en bois sculpté, furent remplacées par des cigognes en bronze ; le premier modèle fut une cigogne portant sur le bec un bougeoir droit, le deuxième modèle fut une cigogne portant un vase sur le dos. Le piédestal était rectangulaire. Les « huit armes », copies des armes en bois laqué, furent coulées en bronze. Des brûle-parfums apparurent ; ce furent ceux que les Annamites appellent « le modèle des Ming », réductions de toutes tailles, plus ou moins inspirées des vasques de bronze énormes du palais impérial de Hué qui sont elles-mêmes des imitations des trépieds chinois. Puis un brûle-parfums ajouré, orné de raisins et d'écu-reuils ; puis un modèle à quatre pieds (pl. XL, n° 1) orné de feuillage de bambou ou des trigrammes. Ces deux bronzes empruntent leur forme aux « hiang lou » de la dynastie des Ming.

*
* *

L'étain provenant de Mong-tsé (Yunnan) est travaillé rue des Paniers, à Hanoï, par de rares spécialistes. La production est d'ailleurs assez faible. Les procédés de travail du cuivre sont appliqués à une matière beaucoup plus souple. Le travail en étain le plus important est la confection des objets cultuels figurant sur les autels taoïstes : brûle-parfums, candélabres,

vases (pl. XLI). L'étain sert aussi à faire des coffrets et boîtes de tous genres (pl. XXXVIII, n° 3), à bétel, à tabac, des plateaux, et de petits vases.

2. Orfèvrerie.

Le plus grand centre de production d'orfèvrerie indigène au Tonkin est Hanoï. Les bijoutiers y occupent la rue des Chan-

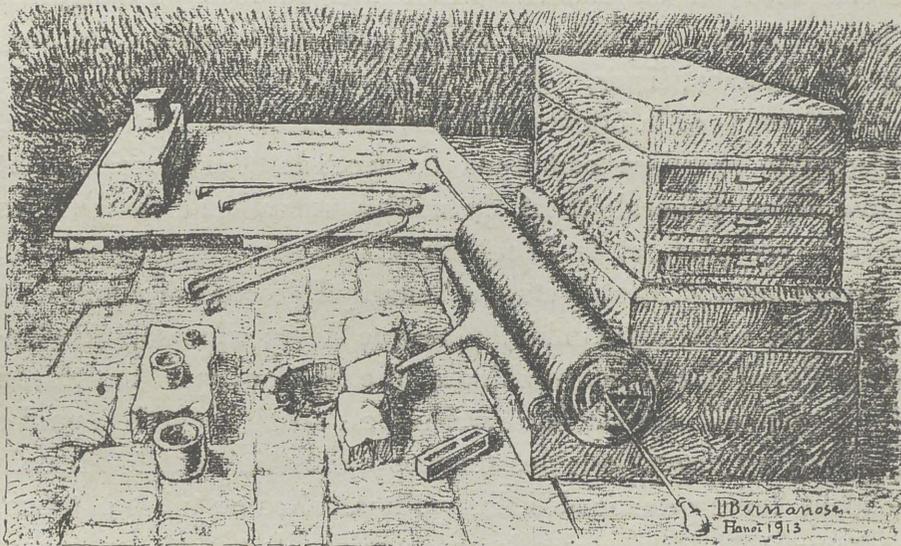


FIG. 22. — ATELIER D'ORFÈVRE.

geurs et la rue des Paniers, rues tortueuses et animées, adjacentes à la rue principale de la cité annamite. Nam-Dinh, Bac-Ninh ont leurs bijoutiers aussi. Thai-binh s'est fait une place à part, avec ses travaux réputés en *argent plaqué or*.

L'atelier du bijoutier, sorte d'auvent couvert, donne immédiatement sur la rue. Il est essentiellement composé d'un massif de maçonnerie de deux à trois mètres carrés supportant tout le matériel de l'orfèvre (fig. 22). Ce matériel se compose d'un

meuble bas et rectangulaire, comportant à sa partie supérieure trois ou quatre tiroirs renfermant le petit outillage, une balance de précision de forme romaine, des lingots d'or et d'argent, des creusets en terre, des objets en cours de fabrication; à sa partie inférieure et débordant sa base, un cylindre horizontal. Ce cylindre renfermant un piston mû par une tige située en son axe et mobile latéralement, constitue la soufflerie (*cai-be*). Le foyer est un peu en avant de la soufflerie. Cette installation se complète par un matériel primitif, un ou deux billots garnis d'une enclume, une lampe à chalumeau, des marteaux, pinces, burins, étampes, limes.

L'orfèvrerie et la bijouterie si intimement liées l'une à l'autre, puisque la première comprend la seconde (l'orfèvrerie étant d'une façon générale l'art de mettre en valeur artistique les métaux précieux, et la bijouterie étant l'art de confectionner, avec ces métaux, des objets d'art susceptibles de faire partie de la parure) sont, au Tonkin, plus que liées; elles sont fusionnées. Parmi les bijoux tonkinois, il en est qui, par leur raison d'être, appartiennent à l'orfèvrerie, tels sont : le petit « panier à bétel » en argent que les femmes aisées tiennent à la main pendant leurs promenades, les petites boîtes ou tubes à tabac, à chaux, à fard ou encore les nécessaires de toilette en argent ou en or, suspendus à la taille des femmes par de petites chaînettes.

La mise en œuvre du métal se fait exclusivement au marteau. Les lingots de matière précieuse sont mis en fusion dans des creusets de terre réfractaire et coulés ensuite dans un creuset en métal (*thao*). Ce creuset est divisé en plusieurs cases de volumes différents; chaque case correspond à un objet déterminé (fig. 23, n° 1).

L'or ou l'argent en lingots est soumis au *dressage* et à l'*em-*



DÉCORATEUR SUR PAPIER.

Cliché R. Tétart.

PL. XLVII



1. GARDE. Peinture



2. PORC PORTE-BONHEUR. Estampe en trois couleurs.

boutissage. Les nombreux marteaux ou maillets dont se servent nos orfèvres sont remplacés par un seul outil de même genre, le *buá-vá* qui sert à la fois de maillet à dresser, de marteau à emboutir, de marteau à bouge, de marteau à planer. Sa forme est curieuse, son usage agréable. Il est entièrement en bois,

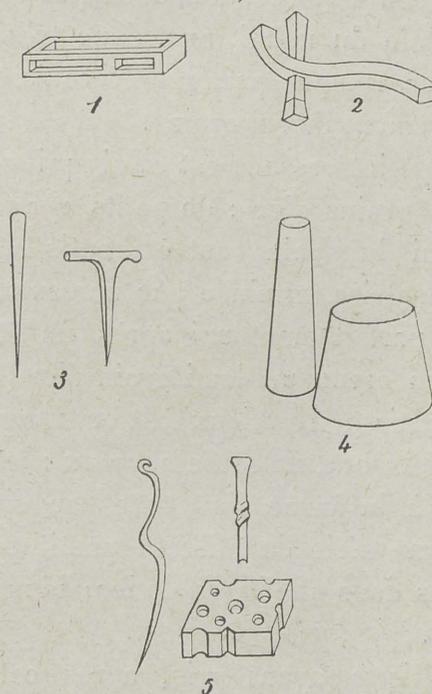


FIG. 23. — OUTILLAGE D'ORFÈVRE.

sauf la partie utile qui est en cuivre (fig. 23, n° 2). L'orfèvre annamite se sert cependant pour le travail de l'étampage d'un petit marteau à manche droit. Le dressage du métal se fait par martelage sur enclume. L'emboutissage des objets ordinaires se fait sur des bigornes, très simples, constituées par une série de tiges en fer, à tête arrondie, *long* (fig. 23, n° 3). Celui des petits objets (tubes ou boîtes à fard) se fait sur un « tas »

cylindrique à une de ses extrémités, *con chim* (fig. 23, n° 3) ou directement au mandrin.

L'emboutissage (opération par laquelle on fait passer le métal d'une surface plane à une surface courbe) se fait à froid, contrairement à la manière occidentale, suivant laquelle cette opération est faite à chaud. Le bijoutier annamite peut emboutir à froid, parce qu'il emploie du métal pur, donc très malléable et ne risquant pas de se rompre pendant l'écroutissage, c'est-à-dire pendant le resserrement de ses grains.

Un emboutissage intéressant est celui qui est pratiqué dans la fabrication des grains d'or : de petits cylindres d'or dont le diamètre est celui du grain sont emboutis à petits coups de marteau sur une matrice terminée par une extrémité sphérique ; le grain devient parfaitement uni après un étampage sur une matrice portant en creux un demi grain d'or (fig. 23, n° 5).

Un autre emboutissage curieux est en usage dans la fabrication des bracelets et des colliers creux : le métal ayant été dressé et amené à la forme d'un tube par simple martelage, est passé dans une série de filières constituées par des trous coniques pratiqués dans une barre de fer ; la matrice devient en ce cas extérieure.

Le tube métallique ayant pris, après cette opération, la forme d'un cylindre parfait, est garni de cire à l'intérieur et est embouti au marteau, autour d'une matrice constituée par un cône de bois, sur laquelle est calibré le bracelet ou le collier (fig. 23, n° 4). L'objet devient ainsi circulaire ; il est prêt à être ciselé.

La pièce d'orfèvrerie ou le bijou est amené à sa forme par l'artisan annamite, par les seules opérations du dressage et de l'emboutissage ; le moulage ne permettant pas le travail au repoussé n'est pas usité.

Le *ciselage au repoussé* est la partie incomparablement intéressante de l'art de l'orfèvre annamite. C'est là que sont mises en valeur les qualités admirables du travailleur patient et adroit qu'est l'ouvrier d'art indigène. La plaque de métal devant être ciselée est disposée à chaud sur une couche épaisse de cire; ou bien, si l'objet a été précédemment embouti, de la cire est coulée à l'intérieur. Le tracé du dessin est fait, par les ouvriers les plus habiles, directement sur le métal, dans ses grandes lignes, soit au crayon, soit à la pointe sèche. Sinon, le dessin est préparé sur une feuille de papier de bambou très mince ou est constitué par un calque repris au noir sur un ancien modèle. Ce dessin est disposé sur le métal et l'artisan le reproduit légèrement à petits coups de marteau donnés sur une étampe très fine. Étant ainsi indiqué, le dessin est repris directement dans ses détails. Les gros reliefs, comme une tête de dragon par exemple, sont faits de suite après le tracé. L'objet est dégagé de la cire, le relief est accusé par étampage et l'objet remis sur cire.

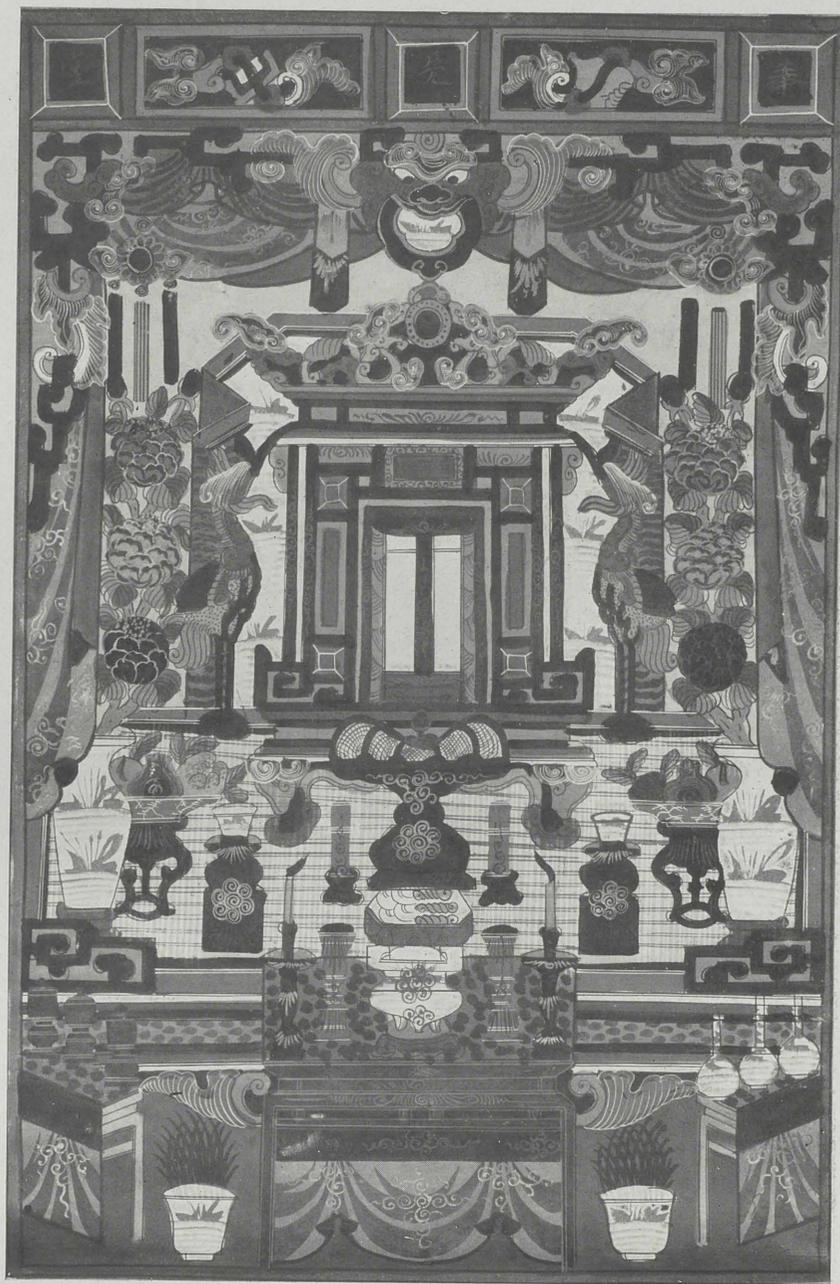
Le ciselage au repoussé, par étampage, consiste à transformer la surface du métal à l'aide d'*étampes* soumises à une succession de légers coups de marteau. L'étampe est une petite tige de fer ou de cuivre, martelée, limée ou gravée à l'une de ses extrémités, de telle façon qu'à chacune de ses frappes, le métal présente en creux la gravure en relief de l'étampe ou inversement. L'orfèvre annamite a, à sa disposition, une série relativement considérable d'étampes qu'il confectionne lui-même. Il suit un ordre méthodique dans l'étampage. Il commence par les bordures, il continue par les détails du dessin, il termine par les fonds.

Nous en déduisons la classification suivante des étampes, (fig. 24).

1,	<i>cai ve thuc mat rong</i>	Étampe pour les yeux d'oiseau et de dragon,
2,	» <i>tia con</i>	» pour les cheveux, les plumes,
3,	» <i>dong</i>	» pour les petits reliefs,
4,	» <i>thuc dau rong</i>	» pour les gros reliefs (barbes de dragon),
5,	» <i>thuc canh cay</i>	Étampe pour les reliefs moyens (branches d'arbre),
6, 7,	» <i>chung quanh mat rong</i>	» pour les cercles des yeux,
8,	» <i>chenh la chuc</i>	» pour les nervures des feuilles,
9,	» <i>chenh van</i>	» pour les feuilles et les nuages,
10,	» <i>dut</i>	» pour couper,
11,	» <i>vay rong</i>	» pour les écailles du dragon,
12,	» <i>thuc</i>	» à repousser (préparation des gros reliefs),
13,	» <i>ha nhan</i>	» pour préparer la surface du fond,
14, 15, 16,	» <i>cat nen</i>	» pour préparer les fonds de différentes surfaces,
17,	» <i>hot</i>	» pour les fonds pointillés,
18, 19, 20, 21,		» pour bordures diverses.

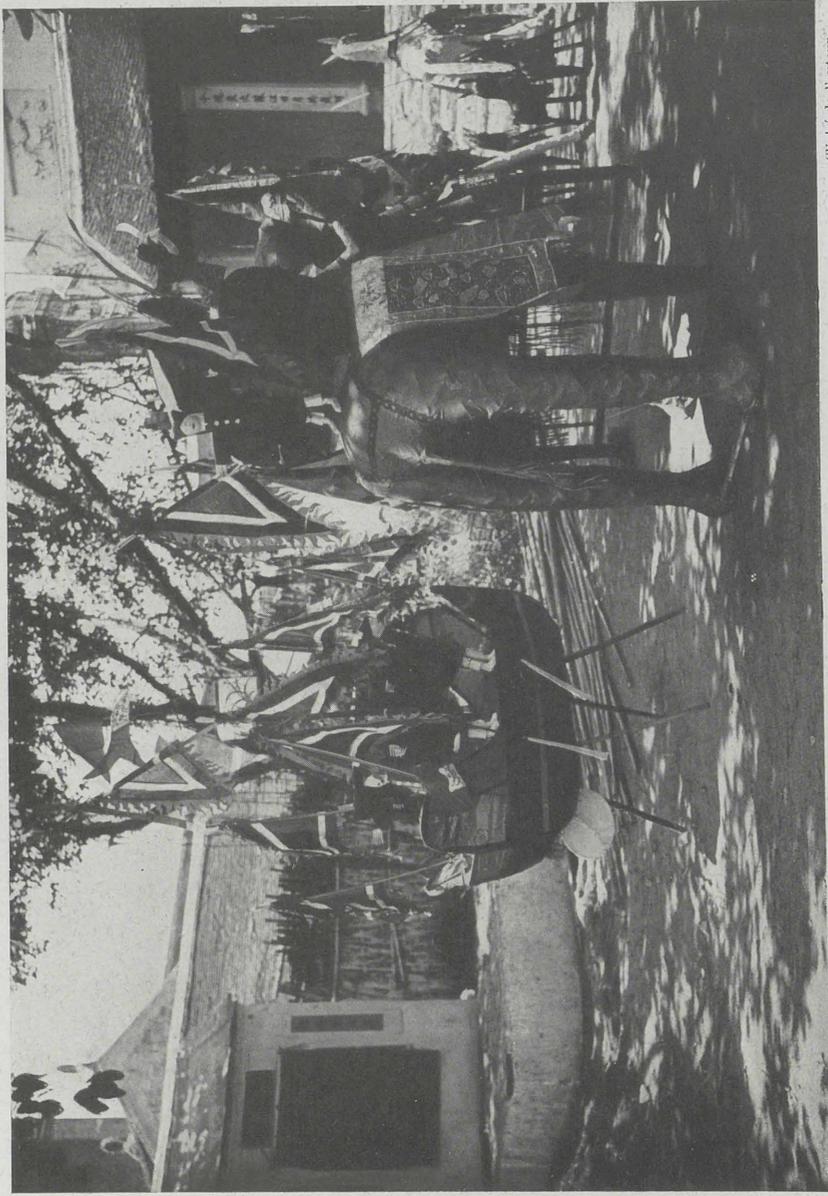
Quand l'objet est entièrement ciselé, on le fait passer au feu, afin de le délivrer complètement de la cire; l'ensemble est terne mais après le finissage, un relief net, rehaussé de vives lumières, se détache sur un fond mat.

Le montage des pièces d'orfèvrerie ou de bijouterie annamite est simple. Il ne nécessite que l'intervention de la *soudure*. Cette opération délicate qui consiste à réunir les différentes parties d'un objet, au moyen du même métal que celui de cet objet, est fort habilement exécutée par les Annamites, comme il est nécessaire, d'ailleurs, de le faire sous peine de détruire tout le travail antérieur. La méthode employée par l'orfèvre annamite est la plus simple de celles usitées par nos orfèvres : la soudure



GRAND AUTEL. Peinture.

Pl. L



Cliché de l'auteur.

EX-YOTO.

au chalumeau « à vent forcé ». Les parties à souder ayant été parfaitement grattées sont reliées par des ligatures de fil de fer. On passe le « fondant » constitué par de la potasse ;

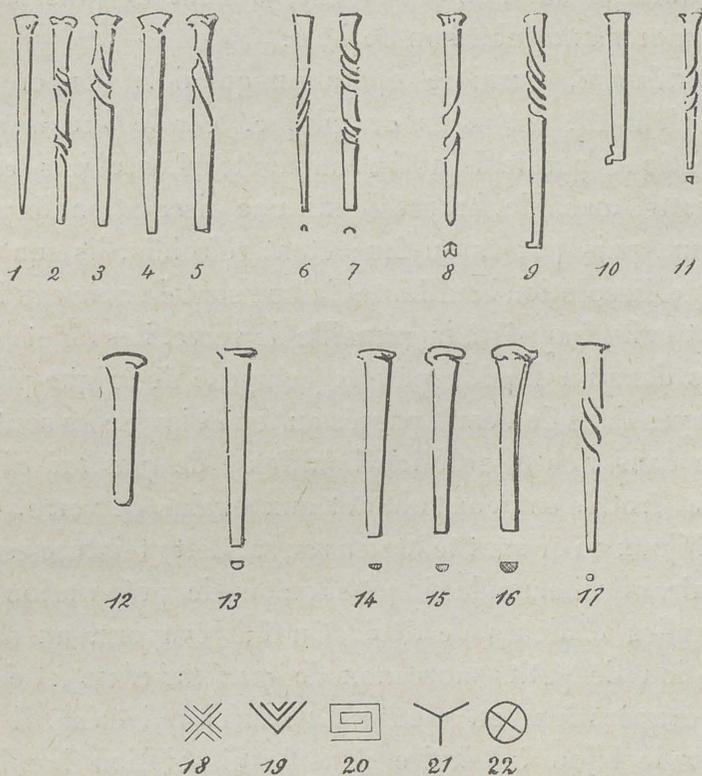


FIG. 24. — ÉTAMPES D'ORFÈVRES.

par endroits, on dispose les morceaux de soudure et on porte la pièce au rouge blanc.

S'il y a deux soudures successives à faire sur un même objet, la première soudure est préservée soit par l'emploi d'une soudure plus fusible que la première, soit en recouvrant la première soudure par une pâte de chaux et d'alun. Cette double soudure est assez rare et n'existe guère que dans la fabrication du

« plaqué ». Les différentes soudures sont préparées suivant des proportions bien déterminées¹. L'outillage nécessaire est très simple : la flamme d'une lampe à huile ou à alcool est projetée au chalumeau sur l'objet présenté à bout de pinces ou placé sur un morceau de charbon de bois.

Le *finissage*, dernière opération qui doit donner au métal l'éclat définitif, est assez compliqué, car le brunissage n'est pas pratiqué par le bijoutier annamite. Les objets en argent sont frottés au sable, brossés dans une dissolution de potasse et de chaux, puis passés au feu ; étant refroidis, ils sont plongés dans une dissolution bouillante d'alun, sont de nouveau frottés au sable et enfin frappés à la grenaille de verre. Les objets d'or sont brossés dans un liquide pâteux (composé de brique pilée et de sel délayés dans de l'eau), passés au feu et lavés ; ils sont plongés ensuite dans une dissolution bouillante de *qua tai chua* (fruit acide) et frottés enfin au sable et aux grains de verre.

Les bijoux en or sont teints en rouge. Cette teinture est difficile à obtenir, elle demande cinq à six mois de préparation pendant les grandes chaleurs de l'été. On fait évaporer au soleil une macération de petits morceaux de *qua tai chua* et de citron ; après évaporation, on ajoute du soufre pulvérisé. Il suffit de plonger le bijou à teindre dans la dissolution bouillante de cette pâte à laquelle on ajoute quelques morceaux du même fruit. En une heure environ, l'or pur prend une teinte car-

1. Composition des différentes soudures :

Pour souder des fragments d'argent pur, la soudure est composée dans la proportion de 7 grammes d'argent pour 2 grammes de cuivre jaune. (Pour deux soudures successives, la deuxième soudure est composée de 7 grammes d'argent pour 3 grammes de cuivre jaune).

Pour souder des fragments d'argent de piastres fondues (titre 0,900), la soudure est de 3 grammes de cuivre jaune pour 7 grammes d'argent.

Les soudures d'or sont préparées suivant les mêmes règles, mais le cuivre rouge y remplace le cuivre jaune.

DÉCORATION DU MÉTAL

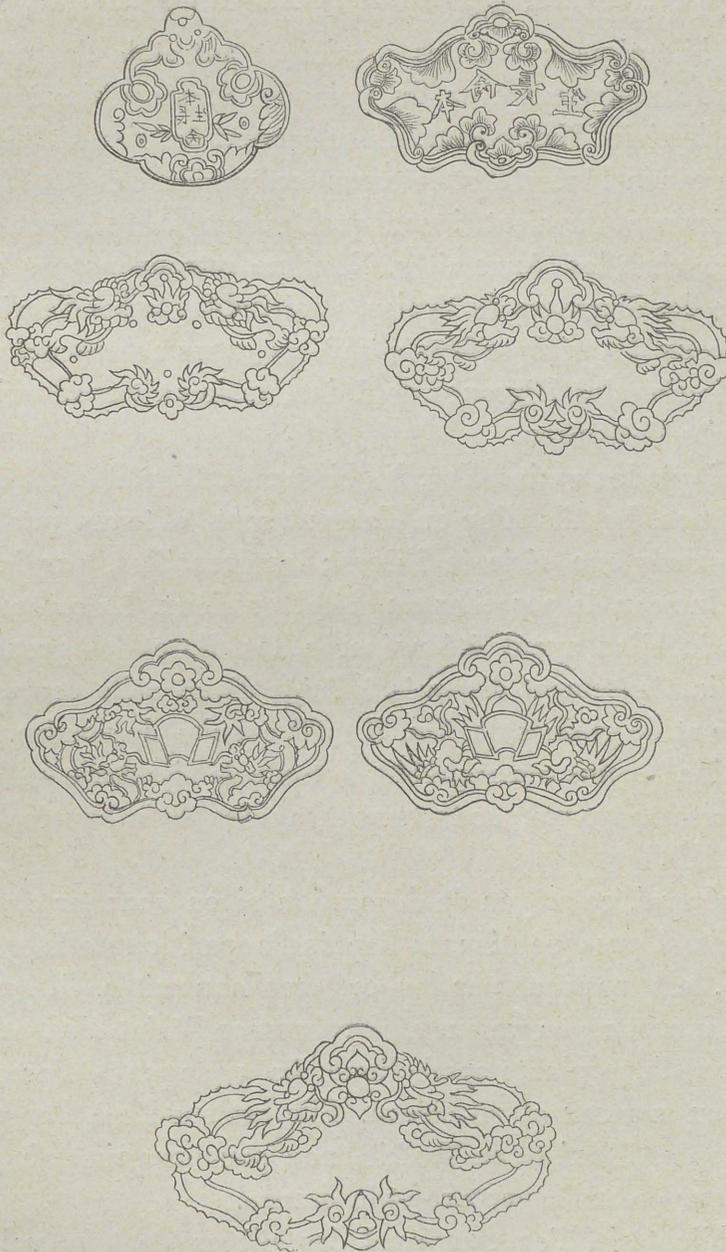


FIG. 25. -- KHANH POUR ENFANTS, EN ARGENT CISELÉ.

minée. La meilleure teinture tient pendant deux mois à peine.

Les bijoutiers annamites oxydaient autrefois l'argent en le frottant simplement avec du noir de fumée malaxé dans de l'huile de ricin. Maintenant, ils se servent de teinture d'iode.

La grande légèreté et le caractère précieux de la *bijouterie en filigrane* devaient immanquablement mettre cet art en honneur chez les Annamites. Nous ne retrouvons pas la façon célèbre des filigranes de Venise, « véritables toiles d'araignées » ou de ceux d'Amérique faits « à vide », nous ne rencontrons pas la perfection des filigranes de Chine, mais un travail qui retient et mérite l'attention.

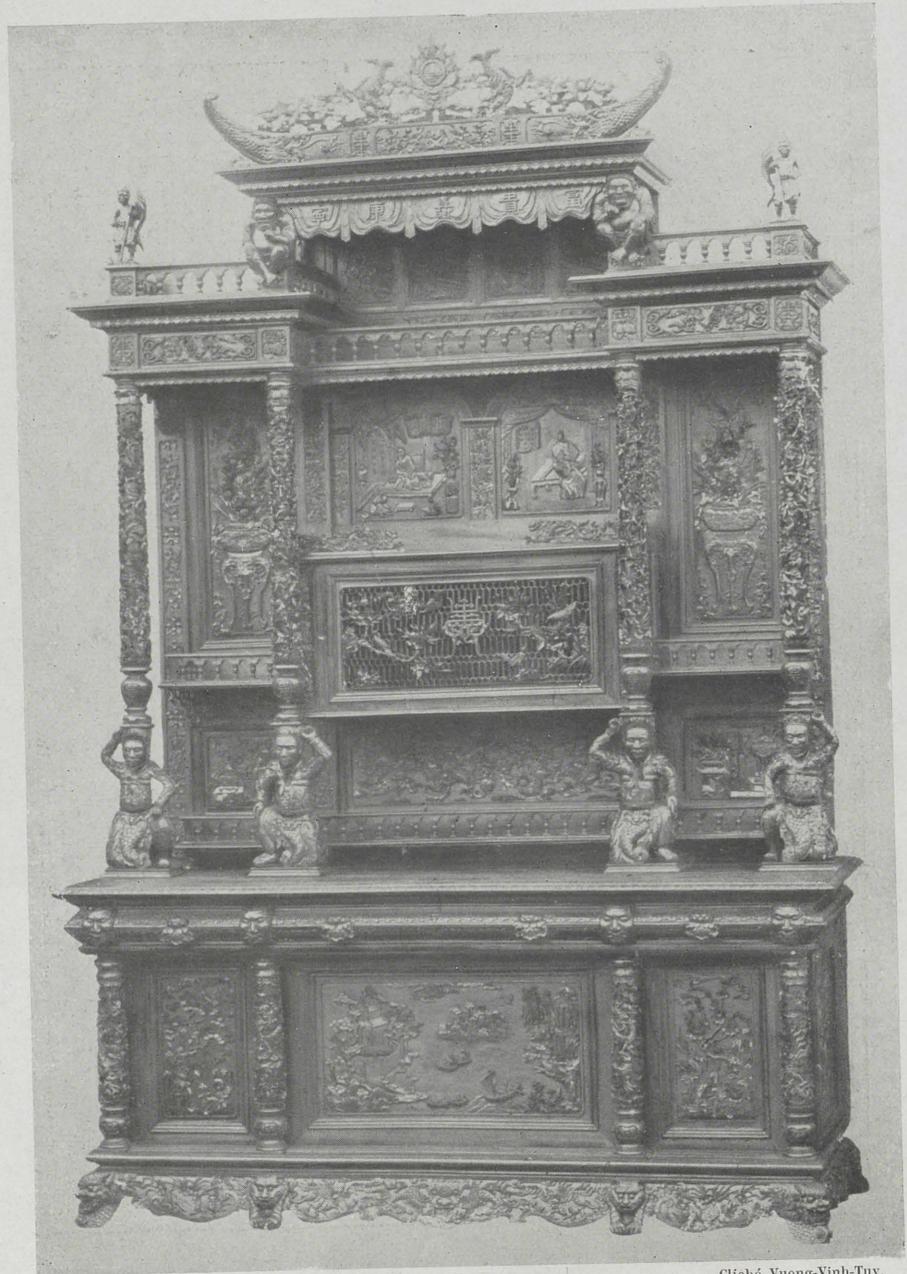
Ainsi que les grains d'or, les bijoux en filigrane sont faits par les femmes. Les fils d'or ou d'argent sont obtenus par simple étirage dans une série de filières ; les grenailles, par la fusion au chalumeau de parcelles du métal précieux. La carcasse très mince du bijou ayant été préparée, les fils et les grenailles y sont minutieusement disposés à l'aide d'une colle composée de potasse et de graines de *lim*. Il suffit ensuite de souder. L'ornementation la plus remarquable de toute la bijouterie en filigrane tonkinoise se trouve, modestement, au dos de la boucle d'oreille (pl. XLIII).

Le *plaqué*, ce moyen de décoration si en honneur chez nous autrefois et presque disparu depuis l'apparition de la galvanoplastie, est pratiqué par les orfèvres annamites. Il sert seulement à mettre en valeur et à rehausser l'éclat d'un caractère votif, ou d'une plante symbolique. La « plaque » d'or est préparée au marteau et au ciseau. Elle est soudée à l'argent. La galvanoplastie existe au Tonkin, non pour supprimer le plaqué, mais pour créer l'argenture et la dorure.

La bijouterie d'or comprend des pièces dont la valeur est surtout constituée par le poids et la pureté du métal dont elles



DÉCORATION DE STORE.



Cliché Vuong-Vinh-Tuy.

BUFFET. Styles compilés.

sont faites : d'épais anneaux d'oreille (*khuyen deo tai*), des bagues, de lourds bracelets plats et extensibles (*xuyen*). Les colliers rappelant les torques romains et les bracelets ronds à vis, finement étampés, sont saïgonnais plus que tonkinois. Les femmes annamites du Tonkin portent au cou de multiples rangs de petits grains d'or (pl. XLII).

Les bijoux d'or réalisant un effet décoratif sont les boutons d'oreille (*hoa tai cuong ra*) (pl. XLIII) et les boutons de vêtement traités en filigrane. Les bijoux en argent sont très nombreux. Ils comprennent les modèles des bijoux en or qui sont également faits en argent ; des bijoux pour enfants, anneaux de jambes, colliers terminés par un cadenas (qui attache l'enfant à la vie) et des amulettes diverses, pouvant être suspendues à ce collier, des *Khanh* (petites plaquettes

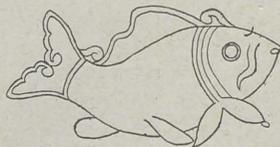


FIG. 26. — BRELOQUES-AMULETTES
POUR COLLIER D'ENFANT
(Argent ciselé).

d'argent dont la forme est empruntée à la décoration décernée par l'Empereur d'Annam) portant quatre caractères signifiant « origine, vie, étendue, existence » (fig. 25) ; enfin, diverses breloques représentant des animaux symboliques (fig. 26).

L'argent sert à fabriquer des chaînettes à maillons carrés très fins rattachant à la ceinture qui orne la taille des femmes tonkinoises, soit un nécessaire de toilette (cure-dent, cure-oreille, cure-ongle, cure-langue) (pl. XLII), soit un trousseau de clefs et de minuscules boîtes à chaux et à tabac (fig. 27, 28).

Il sert aussi à faire des garnitures de chapeaux de femmes. Les femmes annamites du Tonkin portent un large chapeau

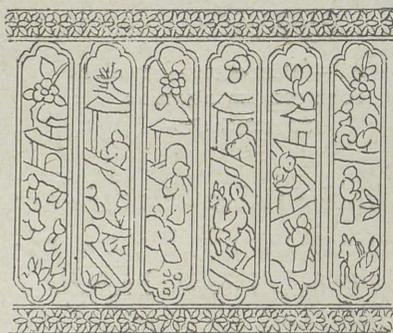
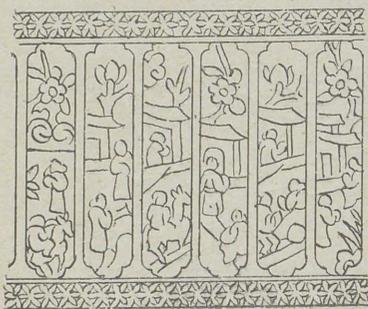
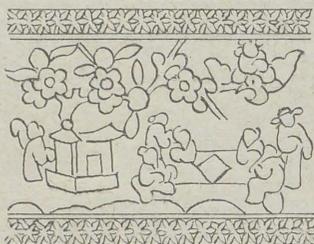


FIG. 27. — DÉCORATIONS DE BOITES
A CHAUX
(En argent ciselé).

qui y figurent sont en plaqué or. Ce cône est surmonté d'une pointe pyramidale, en or ou argent, vissée à l'intérieur du cha-

peau rond en feuilles de latanier dont le rebord circulaire est garni à l'intérieur et latéralement de deux tiges en argent ciselé portant en leur milieu un anneau où s'attache un énorme gland de soie. Ces tiges s'appellent *the*. Dans le fond de ce chapeau est une barrette circulaire servant à poser le chapeau sur la tête. L'attache de cette barrette est ornée d'un petit disque également en argent ciselé (fig. 8).

Ces *the* sont rehaussés de dessins représentant les animaux ou les plantes symboliques (fig. 29, n° 1, 2, 4), les génies (fig. 7) ou les fées, ou des passages d'œuvres littéraires (fig. 29, n° 3, quatre passages tirés du livre des 24 piétés filiales).

Le chapeau conique des Annamites, appelé vulgairement « pailote » fait de feuilles de latanier ou de pennes assemblées, est garni à son sommet d'un cône d'écaille ou de nacre, le plus souvent d'un cône en argent ciselé. Les symboles

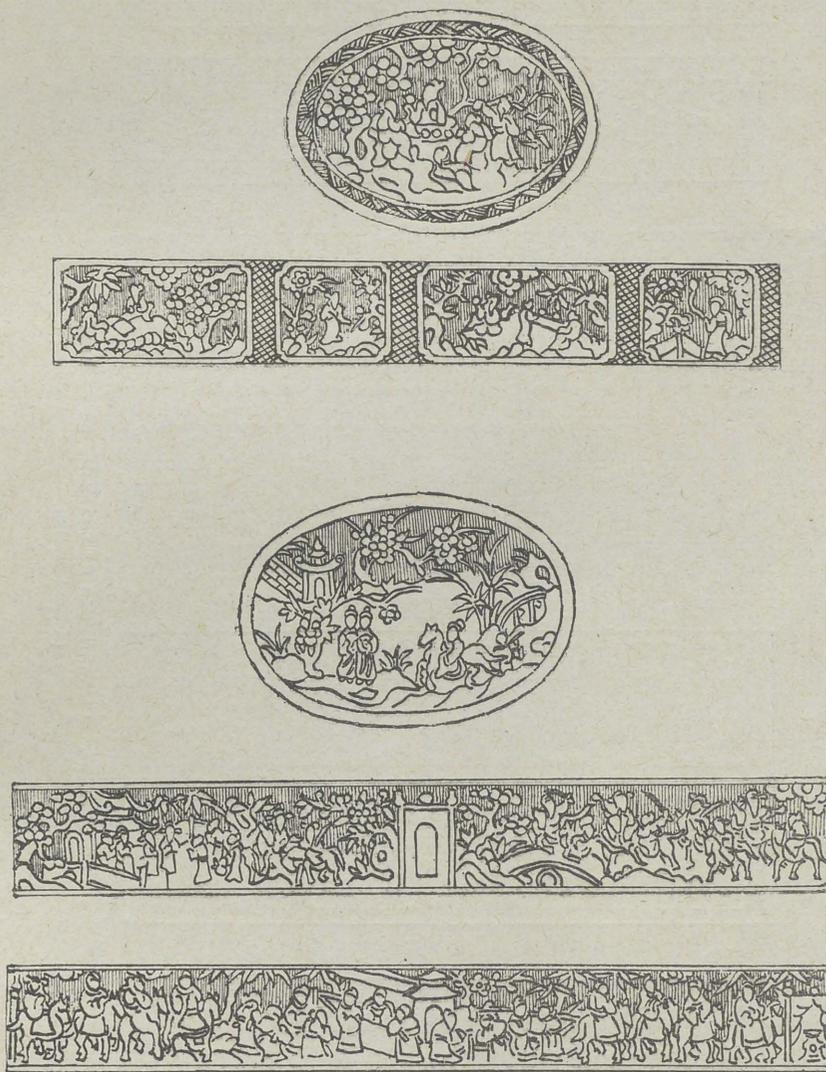


FIG. 28. -- DÉCORATIONS DE BOÎTES A TABAC
(En argent ciselé),



FIG. 29. — GARNITURES DE CHAPEAUX DE FEMMES
(Argent ciselé).



Cliché R. Tétart.

MEUBLE DE SALON, SCULPTÉ ET INCRUSTÉ.



1. MEUBLE DE SALON, SCULPTÉ ET INCRUSTÉ.



2. BIBLIOTHÈQUE.

Clichés Dh. Mai.

peau. Cette garniture conique de la paillote s'appelle *cai chop non*.

La décoration des *cai chop non* est très variée et toujours



FIG. 30. — GARNITURES DE CHAPEAUX D'HOMMES
(Argent ciselé).

symbolique : enchâssés au milieu d'un motif figurant des papillons voltigeant parmi les vrilles et les fleurs d'un plant de citrouille, quatre caractères signifient « tel père, tel fils » (fig. 30) ; ou bien dans les nuages, des dragons se jouent au milieu de sapèques, c'est-à-dire l'excellence alliée à la richesse (fig. 31) ; ou encore entre les quatre animaux sym-

boliques se détachent quatre caractères signifiant « qu'il vous advienne ce que vous désirez » (fig. 32); ce sont aussi des écureuils parmi des vignes chargées de grappes de raisin (fig. 33). Tous ces motifs très décoratifs et finement exé-



FIG. 31. -- GARNITURES DE CHAPEAUX D'HOMMES
(Argent ciselé).

cutés sont encadrés par des grecques ou des festons de tous genres. Les chapeaux de mandarins sont garnis d'une banderole en argent ciselé (fig. 34, deux dragons faisant face à la boule enflammée). Les extrémités de chacune des ailes (*canh chuon*), adaptées latéralement aux chapeaux, sont garnies d'une petite pièce en argent (fig. 34, n° 1). La figure 35 représente deux décorations annamites, le *Kim-Khanh* portant six carac-



FIG. 32. — GARNITURES DE CHAPEAUX D'HOMMES
(Argent ciselé).



FIG. 33. — GARNITURES DE CHAPEAUX D'HOMMES
(Argent ciselé).



FIG. 34. — GARNITURES DE CHAPEAUX DE MANDARINS
(Argent ciselé).

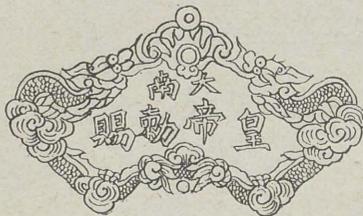


FIG. 35. — DÉCORATIONS HONORIFIQUES.

tères « le roi d'Annam accorde ce brevet », le *the-bai* (deux dragons rendent les honneurs à la lune) plaque portée à la cour par les *doi* et les *quan*, ainsi que par les sorcières (*badong*) qui se tiennent dans les pagodes.

L'orfèvrerie d'or ou d'argent présente des boîtes à tabac, des cornets à cigarettes, des boîtes à bétel, à arec, à chaux, des crachoirs, des garnitures de pipes à eau (*cai-dieu*) et de pipes à opium, de rares et luxueux services de fumerie à opium. La figure 36 reproduit des décorations de cornets à cigarettes annamites. (Ces étuis à cigarettes sont tronconiques, les cigarettes anna-

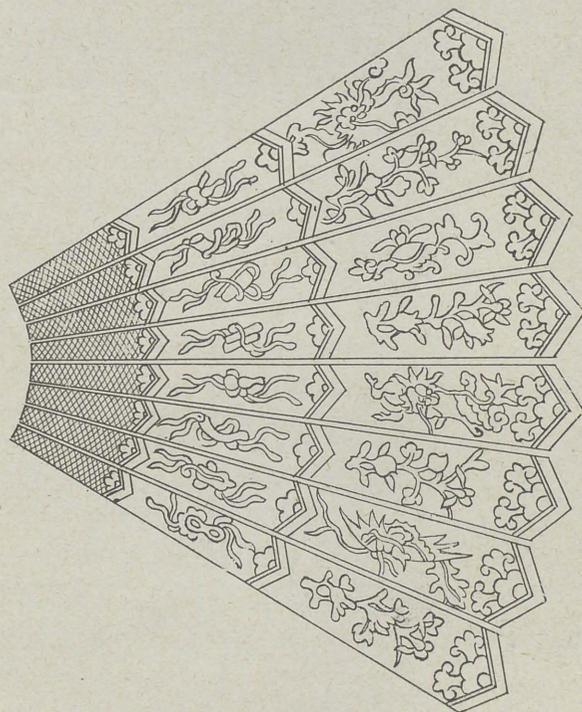
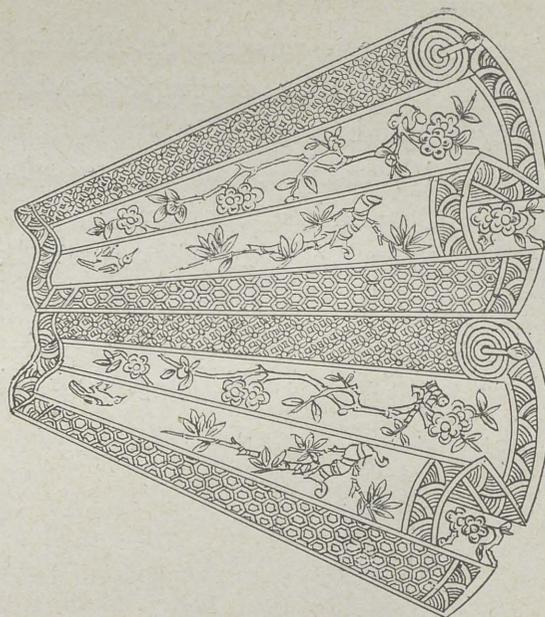


FIG. 36. — DÉCORATIONS DE CORNETS A CIGARETTES
(Argent ciselé).

mites étant coniques). L'une représente des branches de plantes symboliques, prunier et bambou, accompagnées d'un vœu, un oiseau se trouvant près du bambou (v. p. 15); l'autre, les « huit objets précieux » et les animaux symboliques alternant avec « les plantes amies ». Des fonds et des bordures caractéristiques rehaussent ces décorations. La figure 9 présente la décoration d'un couvercle de boîte à bétel.

Les boîtes à chaux (fig. 27) sont ornées de scènes légendaires extraites de poèmes populaires ou historiques de même que les boîtes à tabac (fig. 28).

DÉCORATION DES POTERIES

G. Dumoutier fait remonter les origines de l'art de la poterie au II^e siècle avant notre ère¹. Un Chinois nommé Hoang-Quang-Hung aurait instruit les Annamites en cet art. Il se serait installé au village de Dau-Khé dans la province de Hai-Duong. De ce village, des potiers seraient partis pour s'installer à Bat-trang (province de Bac-Ninh), à Lang-Khanh, puis, en 1465, à Tho-Ha (province de Bac-Giang). Le Chinois Hoang-Quang-Hung et son premier élève annamite auraient leur temple à Tho-Ha.

La tradition accorde à l'art de la poterie annamite, dans les temps reculés, un éclat presque légendaire qui nous laisse bien un peu sceptiques, si l'on considère la production actuelle des potiers annamites. Aux VIII^e, IX^e, X^e siècles de notre ère, les potiers du Tonkin auraient, en céramique architecturale, réalisé des revêtements et des décorations de tous genres en terres vernissées polychromes.

A une époque tout à fait imprécise se serait créée la légende des « bleus de Hué » dont il ne reste rien, sinon des attributions incertaines. Il semble plus logique de supposer que cette production a été l'œuvre de potiers chinois installés au Tonkin

1. *Essais sur les Tonkinois*, de G. Dumoutier, p. 77.

ou en Annam et que la qualité de l'art de ces potiers est disparue de ces régions, en même temps qu'eux-mêmes disparaissaient ou retournaient en Chine.

Les plus anciens documents authentiques et intéressants en cette matière sont les poteries anciennes de Tho-Ha et de Bat-trang qui figurent actuellement au Musée de l'École française d'Extrême-Orient, à Hanoi. Ces poteries témoignent de véritables qualités artistiques. Elles ne figurent d'ailleurs plus dans la production actuelle de ces deux centres qui existent encore.

Les poteries actuelles du Tonkin se présentent sous l'aspect de terres cuites vernissées ou non, ou de terres cuites décorées et émaillées gris-bleu, enfin de porcelaines moins qu'ordinaires, décorées et également émaillées gris-bleu. En considérant cette production, on est tenté d'établir un rapprochement historique entre l'art actuel de la poterie annamite et celui de la poterie chinoise; on constate que les potiers annamites sont, en leur art, au point où les potiers chinois en étaient deux siècles avant notre ère. Les potiers annamites semblent s'être confinés en une production exclusive d'objets ménagers, d'ustensiles culinaires et de quelques accessoires culturels où la décoration n'existe quasi pas.

En poterie vernissée, la décoration consiste en filets, traits, hachures ou accents, sans arrangement, formant en ton sur ton des festons pour les bols, ou de vagues arabesques pour les vases, les légumiers ou les jarres. La décoration en relief, toute primitive, des terres cuites vernissées ou non est d'un modelage grossier.

Le seul caractère artistique que présentent bien des poteries annamites ordinaires est dans l'harmonie de leurs formes et la pureté de leur ligne. Certains pots de Tho-Ha évoquent la silhouette des amphores grecques; des jarres de Huong-Canh,

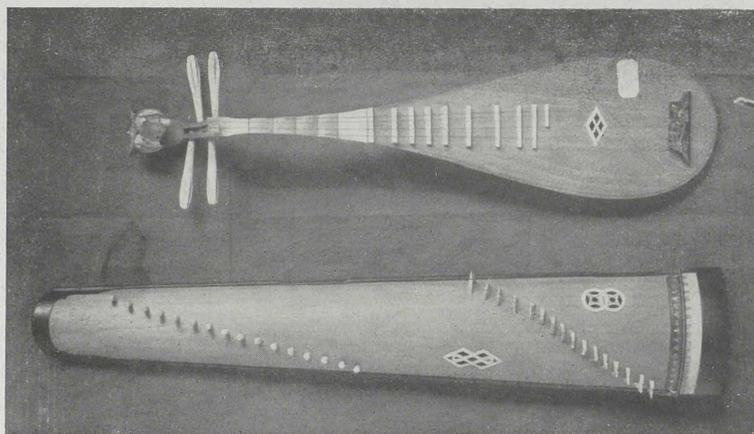


Cliché de l'auteur.

DÉTAIL DE PORTE SCULPTÉE SUR TRAC.



1. LAQUES.



Clichés Ng. v. Xuan.

2. INSTRUMENTS DE MUSIQUE.

des vases de Battrang rappellent certains vases étrusques.

Les matières premières nécessaires à la fabrication des poteries, terre argileuse, kaolin, cendres spéciales — le colorant excepté — se trouvent sur place. Des centres actuels de fabrication des poteries sont nombreux au Tonkin. Presque chaque province possède une ou plusieurs fabriques de poteries ordinaires. Les seules poteries présentant quelques caractères décoratifs sont celles de Tho-Ha (province de Bac-Giang), Phulang et Battrang (province de Bac-Ninh), Huong-Canh et Ngoc-Canh (province de Vinh-Yen).

Les Chinois ont instruit les potiers annamites de l'usage du « tour à potier » inventé par le légendaire empereur Houang-Ti qui fut potier avant d'être empereur, plus de vingt-deux siècles avant notre ère.

Les pièces ayant été façonnées au tour, puis engobées c'est-à-dire recouvertes d'un enduit de terre de kaolin, sont prêtes à être décorées. Avec un bleu de mauvaise qualité¹, le potier trace un filet circulaire au bord supérieur de l'objet qu'il décore, en actionnant d'une main le « tour » tandis que de l'autre, guidée par l'annulaire, il applique à la surface de l'objet la pointe très fine d'un pinceau. Puis, avec un gros pinceau, il fait rapidement les autres dessins. La pièce est ensuite émaillée et cuite².

Les poteries ménagères comprennent parmi les terres simplement cuites, des jarres et des vases de toutes dimensions, des cercueils à ossements et comme terres cuites vernissées ou porcelaines vernissées, des tasses, bols, légumiers, cuvettes, pots, vases, pipes à eau, burettes à alcool, théières. Battrang produit

1. Ce bleu (*dai-thanh*) pour poteries est vendu par des Chinois, rue du Coton et rue des Paniers, à Hanoï.

2. Une étude scientifique sur la *Poterie indigène au Tonkin* a été faite par M. Barbotin, directeur de l'École professionnelle de Hanoï (*Bull. Économique de l'Indochine*, n° 98, 99, sept.-déc. 1912).

des vases à émail craquelé, décorés en relief et de petites théières assez fines, en terre rouge, vernissées rouge.

Les terres fines de Moncay sont exportées de Moncay, mais ont été faites en Chine.

Les poteries domestiques consistent en brûle-parfums, vases d'autel ancestral, candélabres, animaux symboliques. Ces poteries ont des formes qui sont celles des premiers bronzes annamites. Dans les familles pauvres, les accessoires culturels sont constitués par des poteries.

Depuis quelques années, l'École professionnelle de Hanoï a, par son enseignement, perfectionné considérablement l'art des potiers annamites. Les modèles furent multipliés, les procédés perfectionnés. Il y est tenté une rénovation très intéressante des terres cuites de Tho-Ha et des anciens grès craquelés de Batrang (brûle-parfums, vases, vasques, animaux symboliques, statuettes) (pl. XLIV).

DÉCORATION DES TISSUS

Les renseignements historiques et légendaires sur la décoration des tissus font défaut. Les brodeurs annamites font remonter leur art au xvi^e siècle.

Instruits des procédés chinois, les premiers brodeurs étaient établis dans la partie de la rue Jules-Ferry, à Hanoï, où sont installés aujourd'hui encore les principaux brodeurs de cette ville.

Leur production fut, au début, essentiellement religieuse. Les tissus brodés vinrent compléter la décoration des temples en ajoutant leurs couleurs vives aux ors des laques et aux reflets métalliques des cuivres, jetant comme des notes de gaieté et de vie en ces intérieurs peu éclairés et assombris par les bois foncés qui les constituent et les ornent. Du temple, les tissus brodés s'étendirent à la maison particulière, afin d'ornez les autels ancestraux et pour rehausser l'éclat des cérémonies familiales ; puis au théâtre, afin d'aider aux réalisations de scènes légendaires.

Les tissus employés sont des cotonnades, des molletons, des flanelles, de la soie unie ou satinée, des crépons de soie ; tous, de couleur rouge, jaune, bleue, verte.

La décoration annamite des tissus consiste en applications de tissus sur tissus (flanelle sur flanelle, ou soie sur flanelle ou soie

sur soie), ou en applications de fils sur tissus, c'est-à-dire broderie. Les fils servant à broder sont dorés ou en soie (soie floche ou cordonnnet de soie) et sont teints par les Tonkinois eux-mêmes.

Les motifs de décorations appliqués ou brodés sont les animaux symboliques, les plantes symboliques, les huit joyaux, des scènes taoïstes, des caractères énonçant des vœux, des maximes, des sentences philosophiques, des proverbes. Les encadrements consistent en grecques et festons. De minuscules glaces encadrées sont fixées par endroits, au tissu, faisant miroiter l'ensemble.

Les broderies sont exécutées sur métier. Ce métier est un simple cadre de bambou, à chevilles permettant de tendre à volonté le tissu à décorer. Comme pour une incrustation de nacre ou une ciselure sur cuivre ou sur argent, le motif de décoration est dessiné sur papier et appliqué sur le tissu. Le brodeur a ce dessin comme guide, n'ayant plus, en cours d'exécution, qu'à se préoccuper du choix et de la disposition des soies qu'il applique (fig. 37).

Les tissus décorés sont : les frontons d'autel ou de portique (*cao-doi, y-mon*), bandes transversales dont les motifs sont entrecoupés de pendants; les panneaux verticaux placés à droite et à gauche des frontons; les panneaux servant à garnir le devant et les côtés de l'autel; les bannières de procession portant des invocations divines; les parasols religieux ou princiers, les robes et les toques de bonze (pl. XLVI); les chasubles des porteurs d'emblèmes (tête de dragon portant dans la gueule entr'ouverte le caractère *tho*) soit dans les processions religieuses, soit aux enterrements, soit chez de hauts dignitaires; enfin les costumes de théâtre (pl. XLV).

Les tissus décorés figurant dans la maison annamite dérivent des précédents, quant à la décoration des autels ancestraux. S'y

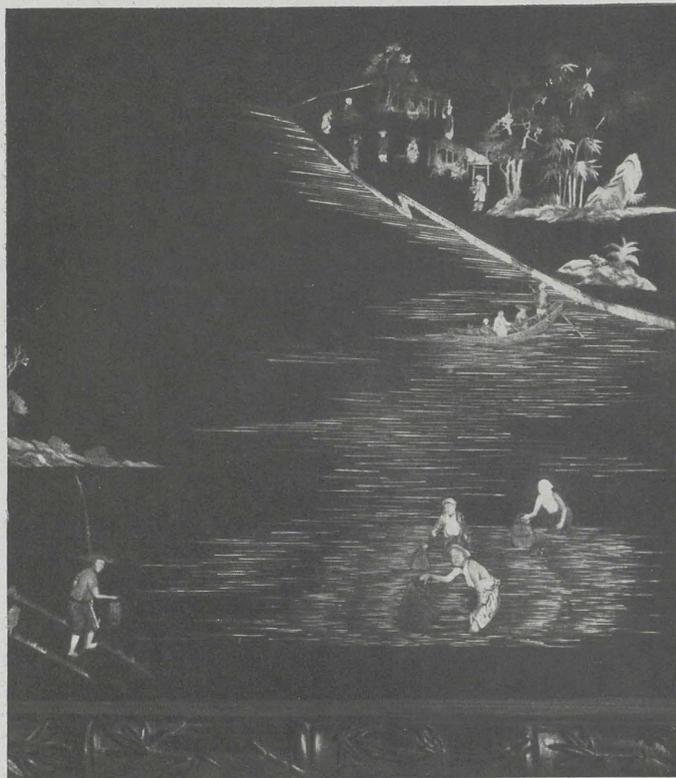


1. BAHUT SCULPTÉ, INCRUSTÉ ET LAQUÉ.

2. BIBLIOTHÈQUE INCRUSTÉE.



Clichés D. H. Mai.



1. TABLEAU INCRUSTÉ (Détail).



2. PARAVENT INCRUSTÉ
(Nacre sur écaille).



Clichés de l'auteur.

3. COUVERCLE DE COFFRET INCRUSTÉ.

ajoutent les *co*, panneaux offerts entre particuliers, en témoignage de reconnaissance ou lors des principaux actes de la vie familiale ou civile, à l'occasion d'un mariage, d'un anniversaire, d'une fête, d'un enterrement. Ils expriment des vœux de bonheur,



FIG. 37. — DESSIN ORIGINAL POUR BRODERIE.

des félicitations, des consolations, suivant les usages ou sous forme de proverbes ou de citations littéraires. Ces *co* jouent un grand rôle dans la vie annamite. Ils sont présentés non seulement sous forme de bannières, mais comme de vrais tableaux montés sur châssis et encadrés. Ils forment ainsi des panneaux décoratifs. Le fond est fait de soie rouge ; des scènes décoratives sont

appliquées à chaud, en haut et en bas du panneau. Entre ces deux scènes, sur la hauteur de la bande de soie, sont collés verticalement des caractères en velours noir. Ceux-ci sont encadrés par des appliques de symboles en relief et de chauve-souris aux angles.

On fabriquait autrefois, dans la province de Hadong principalement, des tissus de soie brochés, véritables tapis tissés polychromes, destinés aux hamacs des mandarins. Ces tissus disparurent en même temps que l'usage du hamac. Vers 1912, deux métiers à tisser de tels tapis furent reconstitués¹ à Hadong. Ils produisent des soieries aux tons variés et harmonisés, comportant, dans le tissu même le motif de décoration (caractères, fleurs ou fruits symboliques).

1. Ces tissus étaient en voie de disparition, quand M. Hoang-Trong-Phu, Tong-doc de Hadong, s'inspirant des souvenirs de son père, S. E. Hoang-Cao-Cai, ancien Régent d'Empire, tenta d'en restaurer la fabrication. Il put retrouver quelques vieux tisseurs et à force d'efforts, aidé de ces tisseurs et de M. Crevost, directeur du Musée agricole et commercial de Hanoï, il put reconstituer deux métiers à tisser.

VIII

DÉCORATION DU PAPIER

La décoration du papier comme nous la concevons, avec une base de dessin original et créateur, est inconnue de l'Annamite. Il ne ressent pas le besoin de transcrire d'une façon personnelle des impressions de formes et de mouvements; il ne tente pas de fixer la nature, ni la vie. Il se contente de faire, par métier, des images religieuses et superstitieuses, d'un caractère populaire. Ainsi faisant, il ne sort pas — même en l'art de la décoration du papier qui permet toutes les fantaisies — du caractère rituel de toute la décoration annamite. Et nous constatons, une fois de plus, en ce dernier chapitre, l'unité que présente l'ensemble des arts annamites traditionnels et comment les décorateurs annamites sont les artisans d'une même pensée religieuse.

Ce sont des hommes, des femmes, des enfants qui travaillent en commun à la fabrication des diverses décorations sur papier. Ces travaux se font par séries; c'est une industrie, florissante surtout au moment des fêtes, au nouvel an en particulier (pl. XLVII).

Les couleurs, employées en une sorte de détrempe à la colle de poisson ou de riz, sont appliquées vives, par juxtaposition,

suivant les contours d'un dessin préalable, à l'encre de Chine ou estampé.

De nombreuses décorations sur papier sont entièrement faites à la main, exécutées au pinceau. Ce sont des représentations primitives de scènes religieuses empruntées au bouddhisme ou au taoïsme pour l'ornementation des autels ancestraux, ou bien des figurations de personnages légendaires (le dieu de la cuisine, par exemple), d'animaux symboliques ou fabuleux (le dragon et les poissons, le tigre blanc). Ce sont aussi, pour les Annamites pauvres, des dessins d'autels ancestraux garnis de leurs accessoires, de plateaux chargés d'offrandes (pl. XLIX). De grandes bandes de papier rouge ou orange portent des caractères peints à l'encre de Chine et servent à décorer les portes et les colonnes des maisons, en manière de fronton ou de panneaux à sentences votives.

A ces décorations du papier, faites à la main, on peut rattacher celles des parasols et des éventails, faits les uns et les autres de papier imperméabilisé (le papier est enduit, à cet effet, d'huile de kaki). Les parasols jaunes, verts, rouges, décorés de dragons, d'animaux ou de plantes symboliques sont peints et laqués. Certains éventails présentent par transparence des dessins à jour figurant des motifs symboliques.

D'autres décorations sur papier sont faites au moyen d'estampes. Les bois, taillés sur « *gioi* » ou sur « *vang tam* » donnent des impressions en noir, ou concourent à des impressions en plusieurs couleurs. Ainsi sont obtenus les papiers votifs (*vang mu*) servant pour le culte des ancêtres, ou à l'occasion de diverses cérémonies, enterrements, anniversaires, ou enfin pour être offerts aux génies malfaisants. C'est au moyen de différentes planches et à tirages successifs qu'on obtient certaines figurations religieuses ou superstitieuses, comme par exemple, le porc-fétiche



BRÛLE-PARFUMS EN BRONZE.



Clichés de l'auteur.

BRÛLE-PARFUMS EN BRONZE.



Clichés Ng. v. Xuan.

JARDINIÈRES EN BRONZE.

(pl. XLVIII), ou de beaux enfants nus exposés au regard des femmes enceintes.

Est-il permis de rattacher à la décoration des papiers certaines représentations en papier, de maisons, de barques, de personnes, d'animaux, d'objets divers, de tout ce qui nous entoure (pl. L)? Ces offrandes aux défunts (*cai muu*), sortes d'ex-voto qui atteignent parfois des dimensions considérables et des prix élevés, sont faites d'une carcasse de bambou tressé recouverte de papiers aux teintes variées et éclatantes. Elles sont exposées pendant toute la cérémonie anniversaire d'une mort et brûlées ensuite à la pensée du défunt.

Les stores, faits de lamelles de bambou juxtaposées parallèlement, sont peints à la détrempe, à la manière d'un panneau en papier. Le dessin représente des scènes religieuses ou mythologiques comme les deux dragons rendant hommage à la lune (pl. LI).



IX

ÉVOLUTION

Les arts décoratifs du Tonkin évoluèrent considérablement depuis un demi-siècle. Nous savons sous quelles influences. A côté de l'art annamite traditionnel classique, se développa un art nouveau, cosmopolite, susceptible de plaire aux étrangers.

1. Décoration du bois.

SCULPTURE. — Aux raisons qui déterminèrent en général l'évolution des arts annamites, s'ajouta pour cet art, un facteur religieux. Le catholicisme fit de plus en plus d'adeptes en Indochine, et souvent dans les grandes familles annamites. Les prêtres bouddhistes perdant peu à peu leur caractère sacerdotal et leur influence voyaient leurs revenus diminuer. On construisit moins de pagodes ; les équipes de sculpteurs de pagodes, comme elles existaient autrefois, se réduisirent au minimum nécessaire pour entretenir les anciens édifices. Les sculpteurs devinrent plus nombreux dans les centres importants, travaillant pour les indigènes devenus libres de faire construire à leur guise — certains Annamites sont grands amateurs d'art local — et pour les étrangers.

Au début, les modèles furent une barbare et lourde compilation à laquelle était appliquée toute la technique du décorateur annamite. Le résultat fut une sorte d'internationalisation des styles à travers les âges. Nous reproduisons à titre de curiosité un spécimen de telle nature (pl. LII). L'œuvre figurée est considérable; il fallut dix-huit mois à une soixantaine d'ouvriers pour la réaliser.

Mais peu à peu l'art annamite s'appliqua à la décoration de meubles de style nettement apparent. Le meuble fut soigné non seulement dans ses détails décoratifs, mais dans son ensemble. Les assemblages qui laissaient tant à désirer dans les anciens meubles, furent étudiés spécialement; ils sont parfaits dans les meilleures œuvres. L'écran sculpté, planche XXIII, n° 1, est d'inspiration chinoise. Sa décoration présente une accumulation de motifs décoratifs et une finesse d'exécution qui ne nuisent pas à l'harmonie de l'ensemble. Certains meubles de forme européenne sont assez discrètement décorés de motifs annamites (pl. LIV, n° 2).

D'autres fois, le genre « cabinet japonais » est franchement présenté (pl. LIII; LIV, n° 1). De fines sculptures, d'éclatantes incrustations s'adaptent agréablement à de tels meubles.

Certaines productions actuelles atteignent un tel degré de perfection dans l'exécution, une telle valeur plastique et sculpturale qu'il est possible de les comparer à de véritables bas-reliefs (pl. LV).

En *lutherie* même, les décorateurs du bois tentent des adaptations. Ils font des cithares de forme chinoise, des mandolines et guitares, qui ont une bonne sonorité et sont finement décorées de marqueterie et d'incrustation (pl. LVI, n° 2).

« L'art du bois » évolue au Tonkin opiniâtrement à travers toutes les influences qu'il subit.

LAQUES. — Avec les directives nouvelles données par les laqueurs japonais installés à Hanoï, les laques ne pouvaient manquer de devenir un art industrialisé. Des professeurs japonais de laquage firent partie, pendant quelques années, du personnel enseignant de l'École professionnelle de Hanoï. Ayant quitté cet établissement, ils s'installèrent dans cette ville, créant des ateliers où travaillent des laqueurs indigènes. Ce fait explique pourquoi toute une partie des laques produits au Tonkin présentent des caractères purement japonais. Ce sont des boîtes laquées de tous genres, des panneaux incrustés et laqués, des tableaux de laque. Nous représentons (pl. LVI, n° 1) de ces œuvres parmi d'autres purement annamites.

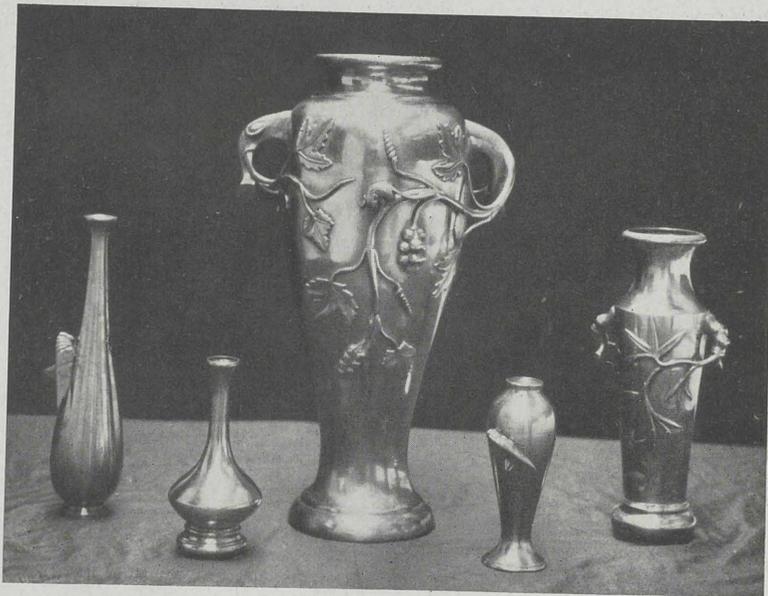
Cependant des laqueurs annamites adaptent leur art aux conditions nouvelles de la vie, sans subir cette influence japonaise. Ils font des meubles laqués, bahuts, tables, guéridons... de fort belle tenue. La planche LVII, n° 1 représente un bahut à la fois sculpté, incrusté et laqué.

INCRUSTATION. — L'art de l'incrustation a atteint un tel degré de perfectionnement et son application a été si généralisée par l'artisan annamite, qu'il ne peut manquer d'exister un certain chevauchement entre ce chapitre et celui de l'incrustation. Beaucoup de travaux incrustés purement annamites peuvent avoir une destination intéressante dans un intérieur occidental, plateaux et coffrets de tous genres, guéridons, bahuts... à condition qu'ils soient de bonne qualité.

L'incrusteur multiplia ses modèles et appliqua son art à des meubles de salon (pl. LIII; LIV, n° 1), des étagères, bibliothèques (pl. LVII, n° 2), tables gigognes, sellettes, coffrets (pl. LVIII, n° 3). Il tenta de faire des tableaux incrustés (pl. LVIII, n° 4), pages ravissantes de couleurs, de technique et de couleur locale.

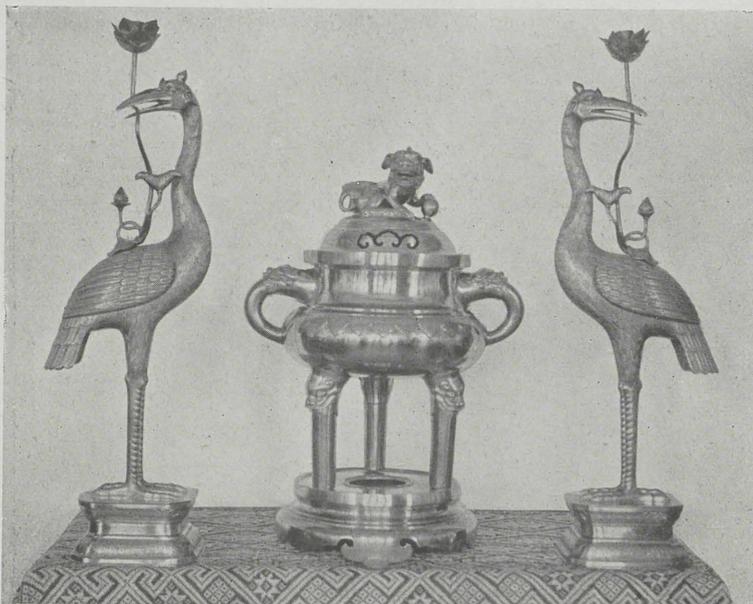


1. BRÛLE-PARFUMS ET VASES EN BRONZE, SUR ÉTAGÈRE SCULPTÉE.



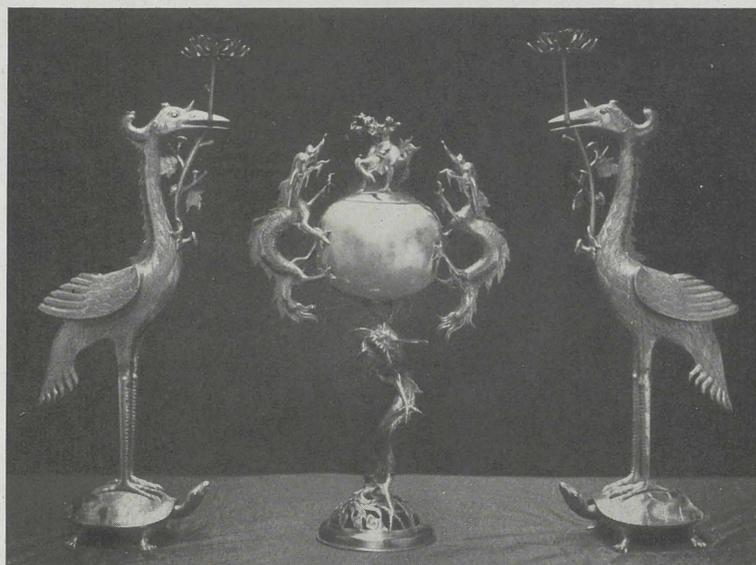
2. VASES EN BRONZE.

Clichés R. Tétart.



Cliché Ng. v. Xuan.

1. CIGOGNES ET BRULE-PARFUMS EN BRONZE.



Cliché R. Tétart.

2. GARNITURE DÉCORATIVE EN BRONZE.

Souvent il groupa plusieurs arts en de petits travaux pour atteindre au bibelot de valeur. La planche LVIII, n° 2, expose un paravent de vingt centimètres à peine de hauteur. Les quatre panneaux mobiles qui le forment, sont faits d'un cadre de *trac* sculpté simulant les troncs et des feuillages de bambou, soutenant un tableau d'écaille qui porte, enchâssé, un précieux incrusté de nacre sur nacre.

2. Décoration du métal.

CUIVRE ET BRONZE ; ETAIN. — Les cuivres et les bronzes présentant comme les incrustés l'avantage d'être très transportables, sinon parfois pour leur poids, du moins en raison de leur destination facile, ne pouvaient manquer de se multiplier sous l'influence occidentale. Les bronzes plaisent généralement : ils ont un cachet bien extrême-oriental ; ils ne trompent pas sur leur stabilité. Ils sont par eux-mêmes très décoratifs.

Les rares modèles de bronzes domestiques ne suffirent certainement pas. Les bronziers empruntèrent des formes aux cuivres chinois, aux faïences chinoises et japonaises. Ils appliquèrent les décorations des uns aux formes des autres. Ils compilèrent. Beaucoup de modèles innovés furent d'une mauvaise tenue, d'un choix malheureux et n'eurent aucun succès. Vers 1906, les bronziers subirent des influences néfastes qui les incitèrent à reproduire des sujets de style Louis XV ou Renaissance.

A partir de 1900, le nombre des modèles ne cesse d'augmenter d'année en année. Peu à peu, les lourdes décorations appliquées souvent à des sujets informes, disparaissent (pl. XL, n° 2). La forme, la pureté de ligne l'emportent sur la décoration qui est appliquée avec mesure et art. Les motifs de décoration, grecques, festons, nuages, apparaissent discrètement. Les animaux symbo-

liques ne figurent plus que dans l'accessoire de l'œuvre : un glouton accroupi ou cabré forme le bouton d'un couvercle, les têtes de dragon constituent les anses de la pièce. Certaines œuvres valent par la simplicité et l'harmonie de leur ligne (pl. LIX, n° 1).

La fonte s'améliore en même temps que la forme. Nombreux sont, à cette heure, les bronzes qui ne présentent ni piqure ni faille et dont l'épiderme est d'un grain satisfaisant.

Cette production de bronzes modernes comprend : brûle-parfums, vases, coupes rappelant les vases à libation des Chang (xvii^e siècle avant J.-Ch.) (pl. XXXIV, n° 1), vasques ou jardinières (pl. LX) et sujets divers, cigognes (pl. LXII), Bouddha (pl. XXII, n° 1).

Les cuivres jaunes ou rouges ciselés, les cuivres niellés sont représentés par des vases de tous genres, des boîtes, des coffrets, des plateaux. Les brûle-parfums se multiplient à l'envi, bronzes ajourés et décorés (pl. LXI, n° 2; pl. LXI, n° 4), bronzes unis (pl. LIX, n° 1).

Des vases élégants sont garnis tantôt par des branches de bambou, tantôt par un rameau de vigne chargé de raisins, ou encore par un dragon aux vertèbres saillantes, enroulé vigoureusement à l'entour du col (pl. LXI, n° 2).

ORFÈVREURIE. — Les orfèvres annamites ont appliqué leurs ciselures précieuses à des pièces d'orfèvrerie et des bijoux d'usage européen. Ils ont réussi à plaire, en traitant d'une façon ravissante des manches de canne et d'ombrelle, des boîtes diverses, de nombreux bijoux, des services ménagers... Ces bijoux sont connus à travers le monde, mais ils ne peuvent malheureusement se prêter à l'exportation. Ils sont faits soit de métal pur, soit à un titre qui empêche leur introduction en France et dans bien des pays.

3. Décoration des tissus.

La broderie sur soie au Tonkin prit, à notre contact, un essor magnifique en des directions nouvelles. L'Exposition de Hanoï en 1902 qui fut un enseignement fécond pour l'indigène, marque l'origine de cette évolution. C'est de cette exposition que date le développement de cette industrie d'art au Tonkin.

Vers 1896, les brodeurs tonkinois commencèrent à exécuter leurs travaux, sur satin de Lyon, en utilisant des motifs de décoration inspirés de dessins chinois, japonais et français. Ils multiplièrent à l'infini les tons de leurs soies à broder et donnèrent une destination nettement occidentale à leur production nouvelle. Ces broderies sur satin de Lyon figurèrent à l'Exposition Universelle de Paris, en 1900. Elles furent remarquées et récompensées. Depuis, cet art n'a cessé de se développer, s'appliquant à d'autres tissus que le satin de Lyon, aux toiles de soie, aux tussors, aux velours, aux peluches de soie. Les points de broderie



FIG. 38. — DESSIN ORIGINAL POUR BRODERIE.

se multiplièrent également, points à plat, points roulés, points de Pékin, broderies en filigrane.

Les expositions de 1912 et 1913, organisées à Hanoï par « l'Amicale Artistique Franco-Annamite du Tonkin », présentèrent des ensembles remarquables de cet art (pl. LXIV). Ces broderies annamites se répandent de plus en plus. Les centres de broderies d'exportation sont maintenant nombreux au Tonkin : Hanoï, Hadong, Bac-Ninh, Nam-Dinh.

Les modèles se présentent très variés et s'adaptent à notre mobilier : coussins, tapis, tentures diverses et de toutes dimensions. Les motifs annamites, dragons, tigres, disparaissent peu à peu ou ne figurent plus qu'en compositions (pl. LXIII, n° 2). Ils sont remplacés par des scènes décoratives où, parmi des fleurs éclatantes, évolue toute une faune d'oiseaux et de papillons. Ce sont des cigognes ou des aigrettes argentées volant à travers des roseaux frissonnant au vent, ou des oiseaux et des paons aux plumes opalescentes parmi des glycines aux dégradations chatoyantes ou des touffes de bambou aux verts irisés (pl. LXIII, n° 1; LXIV). Les brodeurs empruntent aussi leurs sujets à la vie des champs ou aux cérémonies religieuses ou civiles (processions) (fig. 38 et 39).

Des travaux en camaïeu remarquables sont réalisés sur satin ou sur gros tussor. La broderie en filigrane, si usitée en Chine, fournit, sur tussor, des pièces d'ameublement très décoratives et très riches.

Les tissus de soie brochés, enfin, offrent pour l'ameublement des pièces rares qui charment par la qualité du tissu autant que par la distinction des fonds.



Cliché de l'auteur.



Cliché Ag. v. Xuan.

BRODERIES SUR SATIN DE LYON.



Cliché Ng. v. Xuan.

ENSEMBLE DE BRODERIES.
Exposition de l'Amicale artistique franco-annamite. Hanoï, 1913.

4. Décoration du papier.

A dater du moment où l'Annamite entra en relation avec nous, il advint des circonstances où il dut « dessiner ». Des calligraphes lettrés furent sollicités par des Français de représenter des scènes de la vie courante ou des scènes de l'au-delà, comme celles des enfers. Des artisans désireux d'étendre leurs productions durent recourir au pinceau pour créer des modèles nouveaux.

Le sculpteur sur bois, l'incrusteur, l'orfèvre, le brodeur ressentirent la nécessité de devenir dessinateurs, afin de développer leur art.

Ces dessinateurs s'adressèrent tout naturellement aux maîtres chinois dont la manière est à leur portée et dont les recueils populaires d'estampes sont répandus au Tonkin.

Les personnages sont traités suivant des règles fixes ; les paysages sont considérés de points de vue multiples situés sur une ou plusieurs lignes d'horizon infiniment hautes. Tout sujet ou toute chose faisant partie d'un ensemble est traité d'une manière abstraite et sèche et par une représentation essentiellement linéaire. Les détails sont multipliés et soigneusement exécutés. Ils profitèrent par contre des qualités de composition, et des moyens d'expression des maîtres chinois.

Ils s'instruisirent aussi auprès des maîtres japonais. Ils subirent l'influence de notre enseignement qui, les tournant constamment vers la nature, souverain maître en art, leur apprend, suivant les principes énoncés par Ingres, que « dessiner ne veut pas dire simplement reproduire des contours », mais que le « dessin, c'est encore l'expression, le plan, le modelé ».

Ces diverses influences apparaissent nettement dans les pro-



FIG. 39. — DESSIN ORIGINAL POUR BRODERIE.

ductions modernes des artisans annamites. Il suffit de se reporter

aux dernières figures de notre étude. Les planches LIII; LV; LVIII, n° 1; LIX; LXIV marquent une étape.

Nous souhaitons que le dessinateur annamite sache, au milieu des influences variées et parfois opposées qu'il subit, développer son sens artistique et affermir sa conception propre. Nous souhaitons qu'il sache puiser aux différentes sources d'enseignement qui lui sont offertes, les éléments générateurs d'un style caractéristique d'un art spécifié.



TABLE DES FIGURES

	Pages.
Fig. 1. — Caractère Tho (stylisé)	13
Fig. 2. — Caractère Tho (longévit�)	16
Fig. 3. — Diverses figurations du caractère Tho (long�vit�)	20, 21
Fig. 4. — 1. Trigrammes. 2. Yin-Yang.	22
Fig. 5. — Les huit joyaux.	23
Fig. 6. — Les huit armes.	26
Fig. 7. — Trois figurations des huit génies (garnitures en argent)	27
Fig. 8. — Figurations de quatre plantes symboliques : prunier, lotus, chrysanthème et bambou.	35
Fig. 9. — Les quatre fruits symboliques.	37
Fig. 10. — Main de Bouddha stylisée.	38
Fig. 11. — Fleurs et fruits symboliques.	39
Fig. 12. — Gouges de sculpteur annamite.	53
Fig. 13. — Dessinateur sur laque.	61
Fig. 14 et 15. — Dessins pour couvercle de boîte laquée.	62, 63
Fig. 16. — Outillage d'incrusteur.	73
Fig. 17 � 20. — Dessins originaux pour incrustation.	74, 75, 76, 77
Fig. 21. — Cloche annamite.	87
Fig. 22. — Atelier d'orfèvre.	91
Fig. 23. — Outillage d'orfèvre.	93
Fig. 24. — �tampes d'orfèvre.	97
Fig. 25. — Khanh pour enfants, en argent ciselé.	99
Fig. 26. — Breloques-amulettes pour collier d'enfant.	101
Fig. 27. — Décorations de boîtes à chaux.	102
Fig. 28. — Décorations de boîtes à tabac	103
Fig. 29. — Garnitures de chapeaux de femmes.	104
Fig. 30 � 33. — Garnitures de chapeaux d'hommes.	105, 106, 107
Fig. 34. — Garnitures de chapeaux de mandarins.	108
Fig. 35. — Décorations honorifiques.	108
Fig. 36. — Décorations de cornets à cigarettes.	109
Fig. 37 � 39. — Dessins originaux pour broderie.	117, 127, 130

TABLE DES PLANCHES

	Pages.
I. — Dragon. Bas-relief en céramique.....	2
II. — Éléphant et cheval sacrés. Bas-reliefs en céramique.....	3
III. — Portique de la pagode du Grand-Bouddha. Hanoï.....	6
IV. — Portique de la pagode des Quatre Colonnes.....	7
V. — Portique de la pagode de Mè, sur le Fleuve Rouge.....	10
VI. — Portique de la pagode des Dames.....	11
VII. — Porte d'entrée de la pagode des Corbeaux.....	16
VIII. — Cours intérieures de la pagode des Dames.....	17
IX. — Bâtiment central de la pagode des Quatre Colonnes.....	18
X. — Pavillon de la Lecture de la pagode des Corbeaux.....	19
XI. — Stèles de la pagode des Corbeaux.....	24
XII. — Autel laqué de la pagode des Corbeaux.....	25
XIII. — Pagode de Nhat-Tru (Mot-Cot).....	28
XIV. — Obélisque du pinceau. Hanoï. — Porte d'enceinte. Palais de Hadong.....	29
XV. — Pagodon de la pagode Duom.....	32
XVI. — Tombeaux.....	33
XVII. — Tombeaux à étages. Hanoï.....	34
XVIII. — Tombeau de bronze. Monastère de Lien-Phai. — Tombeau en pierre du fondateur du monastère de Lien-Phai.....	35
XIX. — Stèle. Palais de Hadong. — Stèle impériale. Grotte des Merveilles.	38
XX. — Éléphants gardes de la pagode de Ba-Voi.....	39
XXI. — Atelier de sculpteurs annamites. — Statuaire.....	42
XXII. — Bahut et sellettes sculptés. — Portes de bahut en gu sculpté.....	43

	Pages.
XXIII. — Écrans sculptés et incrustés.....	44
XXIV. — Ensemble de fauteuils et de table sculptés. — Détail des sculptures.....	45
XXV. — Intérieur du palais de S. E. le Kinh-Luoc HOANG-CAO-KHAI.....	48
XXVI. — Canapés sculptés.....	49
XXVII. — Gardiens. Statues en bois laqué.....	52
XXVIII. — Panneaux laqués rouge et or.....	53
XXIX. — Génies. Statues laquées.....	56
XXX. — Bonzes et divinités taoïstes. Statues laquées.....	57
XXXI. — Éléphant sacré en bois sculpté et laqué.....	60
XXXII. — Cheval sacré en bois sculpté et laqué.....	61
XXXIII. — Le paradis et l'enfer. Pagode des Dames. Hadong.....	64
XXXIV. — Bahut incrusté ancien. — Couvercle de boîte.....	65
XXXV. — Incrustés. — Atelier d'incrusteurs.....	68
XXXVI. — Bronzes de la pagode des Corbeaux.....	69
XXXVII. — Détail de plateau en cuivre ciselé. — Cuivres domestiques.....	72
XXXVIII. — Crachoir. — Chauffe-rite. — Coffret. — Cuivres niellés.....	73
XXXIX. — Gong.....	76
XL. — Brûle-parfums en bronze.....	77
XLI. — Garnitures d'autel, en étain.....	80
XLII. — Bijoux annamites.....	81
XLIII. — Bouton d'oreille. — Détail de la décoration du bouton d'oreille..	84
XLIV. — Poteries annamites.....	85
XLV. — Costumes de théâtre annamite.....	88
XLVI. — Costume de cérémonie de bonze.....	89
XLVII. — Décorateur sur papier.....	92
XLVIII. — Garde. — Porc porte-bonheur.....	93
XLIX. — Grand autel. Peinture.....	96
L. — Ex-voto.....	97
LI. — Décoration de store.....	100
LII. — Buffet. Styles compilés.....	101
LIII. — Meuble de salon, sculpté et incrusté.....	104
LIV. — Meuble de salon, sculpté et incrusté. — Bibliothèque.....	105
LV. — Détail de porte sculptée sur trac.....	112
LVI. — Laques. — Instruments de musique.....	113
LVII. — Bahut sculpté, incrusté et laqué. — Bibliothèque incrustée.....	116
LVIII. — Tableau incrusté. — Paravent incrusté. — Couvercle de coffret incrusté.....	117
LIX. — Brûle-parfums en bronze.....	120
LX. — Jardinières en bronze.....	121
LXI. — Brûle-parfums et vases en bronze, sur étagère sculptée. — Vases.	124

TABLE DES PLANCHES

135

	Pages.
LXII. — Cigognes et brûle-parfums en bronze. — Garniture décorative en bronze.....	125
LXIII. — Broderies sur satin de Lyon.....	128
LXIV. — Ensemble de broderies.....	129

TABLE DES MATIÈRES

BIBLIOGRAPHIE.....	VI
INTRODUCTION.....	VII
I. — RECHERCHES HISTORIQUES.....	1
1. Les Sources.....	1
2. Les conditions de développement.....	6
3. L'évolution.....	10
II. — CONSIDÉRATIONS ARTISTIQUES.....	14
1. Caractéristiques.....	14
2. Motifs décoratifs.....	18
III. — DÉCORATION ARCHITECTURALE.....	41
1. Principes.....	41
2. Pagodes.....	44
3. Tombeaux.....	47
IV. — DÉCORATION DU BOIS.....	50
1. Sculpture.....	50
2. Laques.....	56
3. Incrustation.....	69
V. — DÉCORATION DU MÉTAL.....	79
1. Cuivre et bronze. Étain.....	79
2. Orfèvrerie.....	91
VI. — DÉCORATION DES POTERIES.....	111
VII. — DÉCORATION DES TISSUS.....	115
VIII. — DÉCORATION DU PAPIER.....	119
IX. — ÉVOLUTION.....	122
1. Décoration du bois.....	122
2. Décoration du métal.....	125
3. Décoration des tissus.....	127
4. Décoration du papier.....	129
TABLE DES FIGURES.....	132
TABLE DES PLANCHES.....	133

