

Le 24 février 2022

Madame Caroline Herbelin
Université de Toulouse-
Jean Jaurès
Département d'Histoire
5 allées Antonio Machado
31058 Toulouse Cdex 9

Objet : *observations supplémentaires au sujet
de l'entretien de Madame Nora Taylor
au magazine américain Michigan Quaterly Review*

Madame Caroline Herbelin,

Je fais suite à mon dernier mail du 7-10-2021 que je vous ai adressé, concernant un colloque sur les Arts d'Extrême-Orient à la Sorbonne en 2014 (je crois), où avait été invitée à cette occasion, la professeure américaine Nora Taylor, spécialisée en Histoire de l'Art. Je souhaiterais apporter des précisions, un nouvel éclairage à mes précédents propos.

Je souhaiterais revenir sur un entretien que Madame Taylor avait accordé il y a un certain temps (en 2005 je crois), à un magazine américain **Michigan Quaterly Review**, sous le titre : « *Pourquoi il n'y a pas eu de grands artistes vietnamiens.* » (ci-joint n°1 copie d'un extrait de cet entretien, trouvé sur internet, traduit en français, via Google).

Je note qu'il y a environ, une centaine d'année, un auteur français L.Cadière, posait une question presque similaire quand il écrivait : « *En matière d'Art, les Annamites, n'ont jamais semble-t-il, eu de grands desseins* » (ci-joint n°2 copie d'un extrait du livre « l'Art à Hué » par la Nouvelle édition de l'association des Amis du Vieux Hué – Imprimerie d'Extrême-Orient)

Au sujet des écoles d'Art, fondées par la France en Indochine, je souhaite revenir sur ce que Madame Taylor a indiqué :

...« les Vietnamiens qui fréquentaient l'école étaient très probablement, les produits de la scolarité française, ou les fils (et quelques filles) de l'élite intellectuelle éduquée en Occident au mieux, et au pire des collaborateurs coloniaux »...

Au vu d'un document attestant de l'existence d'un concours d'entrée aux Beaux-Arts d'Indochine, consultable sur internet (dont ci-joint n°3 un extrait), il fallait réussir un concours d'entrée, pour intégrer l'Ecole des Beaux-Arts de Hanoi. De ce fait, les élèves

n'étaient pas admis, simplement, au vu de leur statut social, mais d'abord; au vu de leur mérite personnel.

Dans la colonie de Cochinchine, pour intégrer l'Ecole des Arts appliqués de Gia Dinh, il était indispensable dans les années 1930, de passer un concours d'entrée et le réussir ; ce concours étant annoncé dans un journal de la colonie ; les élèves qui intégraient l'école percevaient une bourse.

Les explications de Madame Taylor sont courtes, voire stigmatisantes, quand elle dit que les étudiants appartenaient « *très probablement* » à l'une des trois catégories énumérées ci-dessus, d'autant plus qu'il est aisé de recueillir des informations, au moins sur l'admission aux Beaux-Arts de Hanoi, comme je l'ai fait moi-même.

Par ailleurs, ces propos révéleraient, une analyse appauvrie. En effet, Mme Taylor évoque des étudiants dont les parents pour certains, « *auraient été éduqués en Occident* ». En ce qui concerne la migration estudiantine, Mme Taylor semblerait confondre avec une autre période (1955 à 1975), si ce n'est pas, la période actuelle ? Le terme « *éduqués en Occident* » mériterait aussi d'être explicité par Mme Taylor. Pour ma part, je l'interprèterais comme « ayant été formés par la culture occidentale », en faisant abstraction des différences inévitables de mentalités.

Il est difficile d'analyser un contexte général antérieur, en le superposant, à un contexte contemporain, comme le fait apparemment Mme Taylor. En évoquant la période historique des cents dernières années, au Vietnam, il semble important d'analyser en deux temps, le contexte général. En prenant ce contexte à l'envers aujourd'hui, la langue officielle au Vietnam est le vietnamien et les programmes d'éducation sont spécifiques au pays (le Vietnam et la France sont des Etats étrangers l'un à l'autre). Si on remonte aux années vingt ou trente, la situation était différente, comme en Cochinchine, où se trouvaient plusieurs écoles d'Art ; la langue officielle était le français, ce territoire était annexé à la France, et les programmes scolaires étaient spécifiques à cette période. Si on prend la ville de Saigon en exemple, les intellectuels saïgonnais, étaient influencés par la culture française, même sans avoir voyagé, ni avoir été « *éduqués en Occident* ». Ce qui peut paraître anachronique maintenant, ne l'était pas alors.

J'ajouterais aussi pour finir, que le nombre d'élèves originaires du Vietnam, partis étudier en France, était assez confidentiel, durant ces années vingt et trente ; l'auteur D. Hemery a évoqué le nombre de 607 étudiants en 1926.

Par ailleurs, il est intéressant de se pencher sur le terme de « *collaborateurs* ». Si les Tonkinois et les Annamites n'ont jamais eu à la naissance, la nationalité française, les Cochinchinois, étaient Français de naissance, même s'ils n'étaient que des sujets de la France. En prenant pour exemple, la génération devenue majeure, dans les années 1930, la nationalité française leur était conférée à la naissance, sans démarche volontaire de leur part. Ils n'avaient d'ailleurs, pas d'autre nationalité (la double nationalité n'étant pas reconnue à l'époque, en France). Le terme de « *collaborateurs* » est donc inapproprié pour cette génération cochinchinoise, car la notion de collaboration d'après le Larousse, est « une aide apportée à l'ennemi (de 1940 à 1944) ». Et l'ennemi est étranger. Madame Simone Massicot juriste à la sous-direction de la nationalité française, confirme d'ailleurs que seuls, les originaires de Cochinchine et des concessions de Hanoi, Haiphong et Tourane étaient Français. (**ci-joint n°4** un extrait de son livre, consultable sur internet, titre : « Effet sur la nationalité française sur l'accession à l'indépendance... »).

Sauf preuve contraire, Madame Taylor fait peu mention dans son interview à la revue américaine, de la survivance d'un art local qui a perduré, sous forme d'un artisanat d'art, malgré la force de l'influence coloniale, tout au moins au centre du Vietnam ? En effet, L.Cadière dans le livre cité plus haut, décrit cet artisanat d'art, avec beaucoup de détails. De même, Madame Taylor sauf preuve contraire, fait peu mention de l'Art artisanal des minorités ethniques ? .

Par ailleurs, Madame Taylor, en évoquant l'Ecole des Beaux-arts d'Indochine, paraît indiquer 1954 comme une date butoir et fondatrice. Elle dit dans son interview :
...« *En 1954, sous la bannière de la nation nouvellement indépendante du Vietnam (...), elle (l'Ecole des Beaux Arts) a eut un autre objectif* »...

Il ne paraît pas acceptable de décrire l'Art au Vietnam, dans son aspect tant intrinsèque que sociétal, en le réduisant aux thèmes suivants : avant 1954 et après 1954.

Au regret de décevoir Mme Taylor, il y eut une authentique expérience vietnamienne pédagogique, dans l'enseignement des Arts, avant 1954. En effet, les autorités coloniales avaient créé deux écoles d'art à Hanoi, les Beaux-Arts d'Indochine et l'Ecole des Arts appliqués. Vers 1949, l'Ecole des Arts appliqués a été transférée à l'Etat du Vietnam.

Ci-joint n°5 extrait en copie d'un document en vietnamien de 3 pages, émanant du Président du Conseil du Gouvernement, qui indique page 1, en en-tête : décision du 2-8-1952 abrogeant le décret du 4-5-1949, établissant la création d'une Ecole des Arts appliqués à Hanoi. Nous voyant toujours sur cette page 1, le point numéro 2 : il est ainsi établi à Hanoi, une école des Arts appliqués suivant les objectifs suivants.... . Ce document est signé page 3, par Nguyễn Thanh Giung, par Nguyễn Văn Dâng directeur de Cabinet et par Trần Văn Du, directeur de cette école.

Même en admettant, que cette expérience pédagogique entre 1949 et 1954 s'est inspiré de l'expérience occidentale et coloniale, avec quels documents peut-on justifier d'une expérience vietnamienne à Hanoi, authentique et épurée des influences extérieures, à partir de 1954 ?

En guise de préambule, Mme Taylor, semble dévoiler la façon dont elle a du mener ses recherches au Vietnam, quand elle dit :

...« *J'ai parlé avec les gens, je suis allé aux vernissages d'art, j'ai interviewé des artistes, j'ai parlé avec des historiens de l'art, des conservateurs, des critiques et des administrateurs...* » Mener des recherches autour de témoignages, si tel a été le cas, pourrait expliquer les à prioris.

Mme Taylor ajoute précédemment, qu'ayant résidé à Paris elle s'est penché sur « *les discours coloniaux sur l'Art* », mais que cette étude ne lui pas beaucoup appris sur l'Art (vietnamien) lui-même. Tous ces propos mis bout à bout, pourraient expliquer d'autre part, une certaine pauvreté d'analyse.

Enfin, faut-il faire preuve d'un certain angélisme, en collectant en priorité des témoignages humains ? Madame Taylor indique aussi, qu'au moment où elle a commencé son travail, il y avait « *des restrictions sur les lieux de recherche* ». Quel est scientifiquement l'intérêt, d'effectuer des recherches, dans une pareille situation ?

Espérant que ma lettre attirera toute votre attention, veuillez agréer, Madame Caroline Herbelin, l'expression de mes salutations distinguées.

M. Jean-Luc Nguyen



POURQUOI N'Y A-T-IL PAS DE GRANDS ARTISTES VIETNAMIENS?

NORA A. TAYLOR

Volume XLIV , numéro 1 : *Viet Nam: Beyond the Frame (deuxième partie)* , hiver 2005

Permalien : <http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0044.123> [<http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0044.123>]



[<http://quod.lib.umich.edu/m/nqrimage/x-05123-und-01/1?subview=detail;view=entry>]

École des beaux-arts de Hanoi, fondée en 1925, où la plupart des artistes au Vietnam se sont formés.

Le titre de cet essai fait référence à l'article fondateur de Linda Nochlin en 1971 «Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes femmes artistes».

[1] (<https://quod.lib.umich.edu/m/nqrimage/x-05123-und-01/1?subview=detail;view=entry>)

«Why Have There Been No Great Women Artists?» Nochlin soutient non pas que les femmes sont incapables d'être de grands artistes, mais plutôt que les hommes contrôlent essentiellement les processus par lesquels les artistes deviennent célèbres. De même, les artistes des lieux périphériques de la production artistique - c'est-à-dire en dehors des centres du marché de l'art occidental dans des endroits comme le Vietnam - «existent» souvent ou ne sont connus que parce que les galeries occidentales, les maisons de ventes aux enchères ou même les historiens de l'art les ont situés. Le processus d'identification et de localisation de l'art dans un endroit comme le Vietnam qui figure rarement dans l'histoire de l'art nous dit quelque chose sur la façon dont l'histoire de l'art est écrite. En posant la question de savoir pourquoi il n'y a pas eu de grands artistes vietnamiens, je demande essentiellement comment l'histoire de l'art rend compte de l'art vietnamien. Y a-t-il de la place pour de grands artistes vietnamiens dans notre histoire de l'art? Comment écrire une histoire de l'art du Vietnam qui ne place pas les artistes vietnamiens en marge d'une plus grande notion de l'histoire de l'art mais lui donne plutôt une place qui la représente équitablement? Je suis personnellement intéressé par cette question parce que je suis un historien de l'art du Vietnam, et j'ai dû me demander pourquoi l'art vietnamien est toujours considéré comme périphérique à l'histoire de l'art traditionnelle et pourquoi les artistes vietnamiens sont si rarement étudiés dans les enquêtes sur l'art asiatique. Mais je m'intéresse aussi à examiner la manière dont certains artistes vietnamiens et leur public ont construit des identités particulières conformes à des notions d'art asiatique qui peuvent être considérées comme condescendantes alors que d'autres ont remis en question ces notions. En d'autres termes, Je demande ce que signifie être un artiste vietnamien dans un monde en mutation et de plus en plus global. Mes commentaires sont des observations et opinions personnelles basées sur une décennie de recherche sur l'art vietnamien et ne reflètent pas nécessairement les points de vue de tous les artistes vietnamiens.

Cette idée de contester les oppositions centre-périphérie dans l'art poursuit une discussion entre les chercheurs et les érudits asiatiques d'Asie, notamment Alice Yang et John Clark, qui ont plaidé pour un changement dans la façon dont l'histoire de l'art asiatique est écrite, afin de la rapprocher de celle-ci. Réalités asiatiques. [2]

[https://quadlib.univh.edu/m/mqr/art2080.0044.129/-why-hav-there-been-no-great-vietnamese-artists?cmprc=mgprchv&cmprc_id=N3m0teprcpxnemaln&w=17\(129\)1](https://quadlib.univh.edu/m/mqr/art2080.0044.129/-why-hav-there-been-no-great-vietnamese-artists?cmprc=mgprchv&cmprc_id=N3m0teprcpxnemaln&w=17(129)1)

Les érudits du Vietnam se sont également engagés dans ces vues. Keith Taylor, par exemple, a proposé de regarder l'histoire vietnamienne d'un point de vue régional plutôt que occidental. Dans les études occidentales sur les arts asiatiques, les artistes sont traditionnellement considérés comme des entités anonymes. Malgré l'existence de nombreuses biographies d'artistes chinois, les artistes des sphères périphériques telles que l'Asie du Sud-Est ou les îles du Pacifique ont souvent été considérés comme des artistes collectifs, leurs identités se confondant dans un cadre ethnique ou national. Bien que cela soit suffisant pour le passé, lorsque les artistes ont rarement laissé des traces de leurs noms, rendant leurs contributions à la production artistique difficiles à documenter, cela ne fonctionnera pas pour le présent. Malheureusement, la perception selon laquelle les artistes d'Asie du Sud-Est ne se soucient pas de l'originalité ou opèrent en groupe se perpétue dans le monde de l'art contemporain, où des artistes considérés comme indonésiens ou vietnamiens sont exposés en fonction de leur ethno-nationalité plutôt que de leurs réalisations individuelles. De même, les qualités asiatiques sont souvent imposées aux artistes occidentaux qui ont des origines asiatiques. Par exemple, lors d'une récente Biennale de Venise, le pavillon de la France comprenait des artistes français d'origine chinoise qui ont été présentés comme les emblèmes du nouveau maquillage multiculturel de la France. L'accent mis sur leur appartenance ethnique chinoise dans le matériel publicitaire a imposé un fardeau aux artistes, qui devaient alors ne pas être français, mais plutôt confirmer qu'ils étaient toujours essentiellement chinois. Dans mon livre, je regarde comment les artistes vietnamiens ont été vus par leurs professeurs occidentaux, téléspectateurs et consommateurs. J'équilibre cette partialité en me concentrant sur les artistes et leurs relations communautaires à Hanoi. Cela me permet d'individualiser les expériences des artistes et de contextualiser leur travail. [3]

[https://quadlib.univh.edu/m/mqr/art2080.0044.129/-why-hav-there-been-no-great-vietnamese-artists?cmprc=mgprchv&cmprc_id=N3m0teprcpxnemaln&w=17\(129\)1](https://quadlib.univh.edu/m/mqr/art2080.0044.129/-why-hav-there-been-no-great-vietnamese-artists?cmprc=mgprchv&cmprc_id=N3m0teprcpxnemaln&w=17(129)1)

J'ai d'abord été attiré par le Vietnam en tant qu'étudiant diplômé en histoire de l'art de l'Asie du Sud-Est précisément parce que peu de gens en Amérique connaissaient quelque chose sur l'art de cette région. Ayant grandi en Europe et venant de passer plusieurs années à travailler à Paris, je me suis mis à découvrir comment les Français ont écrit l'histoire de l'art de leur ancienne colonie. Cela m'a conduit à explorer les discours coloniaux sur l'art, mais cela ne m'a pas encore beaucoup appris sur l'art lui-même. Ce n'est que lorsque j'ai pu me rendre au Vietnam pour mes recherches sur le terrain que j'ai été confronté à la réalité de l'histoire de l'art vietnamienne. Bien que vivant dans les ateliers d'artistes, il y avait peu d'art vietnamien dans les musées et les archives. Un article de luxe aux yeux d'un gouvernement avec peu de liquidités disponibles pour la préservation, la conservation et la documentation, l'art et son histoire existaient à travers les gens. Je n'avais guère d'autre choix que de recourir à ce que j'appelle une approche ethnographique de mon sujet. J'ai parlé aux gens, je suis allé aux vernissages d'art, j'ai interviewé des artistes, j'ai parlé avec des historiens de l'art, des conservateurs, des critiques et des administrateurs. Le résultat était une histoire de l'art, une séquence chronologique d'événements qui ont affecté les styles et les thèmes artistiques pendant la majeure partie du XXe siècle. J'ai écrit ce que je percevais comme un type d'histoire de l'art qui ressemblait à d'autres histoires de l'art que j'avais lues et étudiées. [4]

[https://quadlib.univh.edu/m/mqr/art2080.0044.129/-why-hav-there-been-no-great-vietnamese-artists?cmprc=mgprchv&cmprc_id=N3m0teprcpxnemaln&w=17\(129\)1](https://quadlib.univh.edu/m/mqr/art2080.0044.129/-why-hav-there-been-no-great-vietnamese-artists?cmprc=mgprchv&cmprc_id=N3m0teprcpxnemaln&w=17(129)1)

[https://quadlib.univh.edu/m/mqr/art2080.0044.129/-why-hav-there-been-no-great-vietnamese-artists?cmprc=mgprchv&cmprc_id=N3m0teprcpxnemaln&w=17\(129\)1](https://quadlib.univh.edu/m/mqr/art2080.0044.129/-why-hav-there-been-no-great-vietnamese-artists?cmprc=mgprchv&cmprc_id=N3m0teprcpxnemaln&w=17(129)1)

Ma recherche s'est concentrée sur Hanoi principalement parce qu'au moment où j'ai commencé mon travail de terrain, il y avait des restrictions sur les lieux de recherche. Les chercheurs invités ne pouvaient, par exemple, voyager librement dans le pays sans obtenir les autorisations nécessaires. Mon visa de recherche avait été facilité par le Centre de recherche coopérative en études vietnamiennes, dirigé par le Dr Phan Huy Le et basé à Hanoi. Il semblait plus facile de rester à Hanoi que d'essayer de parcourir le pays plusieurs fois. J'ai également commencé à réaliser à quel point l'histoire de l'art vietnamienne était centrée sur Hanoi - ce qui signifie que la plupart des historiens que j'ai rencontrés considéraient que le centre culturel du Vietnam était Hanoi. La division géographique entre le nord et le sud s'est reflétée dans le monde de l'art et, pour être juste envers les artistes du sud dont la vie et les œuvres étaient également liées aux notions de «vietnamien», j'ai choisi de concentrer mes recherches sur Hanoi et de ne pas perpétuer l'idée que l'art vietnamien signifiait l'art de Hanoi. Dans cet essai, cependant, j'ai délibérément choisi de parler de l'art vietnamien dans son ensemble pour remettre en question cette hypothèse selon laquelle tout art réalisé au Vietnam est une seule et même chose.

Depuis la fin de ma thèse, j'ai commencé à réfléchir davantage sur le processus d'obtention d'informations sur l'histoire de l'art du Vietnam. Qu'est-ce qui m'a obligé à compiler des données sur la base d'entretiens en direct plutôt que de lire des livres dans l'art vietnamien? Alors que je travaillais sur la cartographie des dimensions de l'art du XXe siècle, la vie des artistes autour de moi changeait rapidement, tout comme la manière dont le monde

associations faites entre l'art français et vietnamien sont quelque peu floues dans l'écriture de l'histoire de l'art par les savants vietnamiens, qui souvent ne qualifient pas les Français d'étrangers. Au contraire, ils ont tendance à s'approprier leurs professeurs comme faisant partie de leurs propres traditions de peinture sous la catégorie de «l'art indo-chinois». [4] (https://www.artsandculture.gov/learning-resources/1247-why-have-there-been-no-great-vietnamese-artists?cmp=emrarchive&empr_id=Narrative+entrepreneur+in+the+west+art+center)

Les maisons de ventes ont également vendu des peintures d'artistes français travaillant en Indochine en tant qu'artistes «indo-européens». Un livre récent d'un historien de l'art français voit la rencontre entre l'art occidental et vietnamien comme le produit d'un échange fructueux voire d'une collaboration entre les Français et les Indochinois. (https://www.artsandculture.gov/learning-resources/1247-why-have-there-been-no-great-vietnamese-artists?cmp=emrarchive&empr_id=Narrative+entrepreneur+in+the+west+art+center)

Si l'on regarde de plus près les mauvaises conditions de vie de la population autochtone par rapport à celles des Français et les opportunités éducatives limitées offertes aux Vietnamiens, il est difficile d'imaginer qu'il y avait une égalité dans la relation entre les artistes vietnamiens et leurs professeurs. Il n'est pas non plus facile d'imaginer un scénario dans lequel des sentiments nationalistes se préparaient à l'école d'art, considérant que la relation enseignant-élève était une relation de respect pour les aînés. Les Vietnamiens qui fréquentaient l'école étaient très probablement les produits de la scolarité française ou les fils (et quelques filles) de l'élite intellectuelle éduquée en Occident au mieux, et au pire des collaborateurs coloniaux. Être artiste à l'époque coloniale, c'était servir les Français. Aller à l'école d'art n'était pas un chemin naturel vers la résistance.

Ce que la période coloniale a accompli, c'est de créer un lien entre les artistes, une communauté basée sur le statut de diplômé de l'école d'art. Des artistes qui étaient autrefois connectés à travers les générations, ayant appris à peindre de leurs pères et grands-pères, ont maintenant appris de leurs aînés, leurs généalogies tracées d'enseignant en élève, de classe de finissants en classe de finissants. La communauté artistique est devenue une force importante après la fondation du gouvernement indépendant du Vietnam et la création d'organisations culturelles parrainées par le gouvernement connues sous le nom de Front de la patrie. Ces organisations étaient gérées par des comités exécutifs et souvent dirigées par des membres du parti communiste. En 1957, l'Association des artistes est créée, gouvernée par des diplômés sélectionnés de l'école d'art coloniale ainsi que des artistes formés dans la caserne des forces révolutionnaires. L'organisation a tenté d'éradiquer les différences dans les antécédents de classe des artistes et d'éliminer la concurrence en offrant des conditions similaires à tous les artistes: une petite allocation, des fournitures et des possibilités d'espace d'exposition dans la galerie de l'association et des concours d'art nationaux. Des peintres militaires issus de milieux paysans et ouvriers ont été regroupés avec des artistes issus de familles d'élites intellectuelles urbaines qui avaient étudié à l'école coloniale. et des possibilités d'espace d'exposition dans la galerie de l'association et des concours d'art nationaux. Des peintres militaires issus de milieux paysans et ouvriers ont été regroupés avec des artistes issus de familles d'élites intellectuelles urbaines qui avaient étudié à l'école coloniale. et des possibilités d'espace d'exposition dans la galerie de l'association et des concours d'art nationaux. Des peintres militaires issus de milieux paysans et ouvriers ont été regroupés avec des artistes issus de familles d'élites intellectuelles urbaines qui avaient étudié à l'école coloniale.

Créer un groupe unifié d'artistes basé sur les idéaux de la classe ouvrière n'était pas une tâche facile. Dans les années 1930, les artistes formaient essentiellement deux groupes: l'un préconisant que les artistes reprennent le rôle d'artisan ou d'ouvrier, et l'autre appelant à une définition plus élitiste, permettant aux artistes de devenir de «beaux peintres». Ces divisions ont continué et, à bien des égards, se poursuivent encore aujourd'hui. Au cours des années 50, cependant, ces divisions ont eu de graves conséquences politiques. J'ai écrit ailleurs sur les divisions de la communauté artistique et leurs conséquences en histoire de l'art à partir de deux perspectives différentes. Une perspective analyse la manière dont certains artistes ont été reconnus au niveau national pour leurs contributions à la nation et ont ensuite été qualifiés de grands artistes ou de héros nationaux. L'autre examine les différences entre les sexes et le rôle que jouent les femmes artistes dans la communauté artistique. Ces deux perspectives touchent à la question des identités nationales et individuelles.

Jusqu'à dans les années 1950, les artistes étaient communément appelés héros nationaux ou grands artistes en raison de leur contribution à la révolution. À Ngoc Van, par exemple, un peintre qui a étudié à l'École, a dirigé des cours de peinture dans les collines du Viet Bac où les troupes Viet Minh s'entraînaient. Il a été le premier à entamer des discussions sur le rôle de la politique dans l'art et le rôle de l'art dans la politique. Il est mort à la bataille de Dien Bien Phu et a reçu le titre de martyr révolutionnaire. Il a également été répertorié dans toutes les anthologies d'art ultérieures comme le «grand maître de l'art moderne». Son titre a été remis en question au Congrès de l'Association des Arts en 1994, lorsque de jeunes peintres ont exigé un changement de son statut. «C'était un peintre terrible», disaient certains. "Mais c'était un héros", ont déclaré d'autres. Les divisions sont tombées dans le sens du nationalisme contre le talent, de la politique contre l'art. Pendant ce temps, les artistes qui n'avaient pas combattu dans la révolution étaient reconsidérés pour leurs contributions à l'histoire de l'art.

L'ART A HUÉ

EN matière d'art, les Annamites n'ont jamais eu, semble-t-il, de vastes desseins. Les palais grandioses, les temples monumentaux sont toujours restés en dehors de leur conception, comme aussi, probablement, en dehors de leurs moyens. Mais leurs petites pagodes, leurs maisons basses et obscures sont décorées avec soin. Les arêtes de la toiture, les piliers de l'entrée, l'écran protecteur, sont couverts d'ornements aux couleurs vives, souvent même criardes, qui s'harmonisent cependant avec les teintes du paysage, avec l'éclat de la lumière. A l'intérieur, le bois des colonnes, patiemment poli, miroite dans sa couleur naturelle, ou resplendit de laque et d'or; les cloisons, les portes, les poutres, les meubles, sont couverts de fines arabesques, de feuillages légers, ou patiemment fouillés à jour; de petits bibelots, délicats et précieux, ornent les tables où sont jalousement enfermés dans le coffre familial. Ce sont ces décors que nous étudierons, dans ce recueil que nous offrons aux « Amis du Vieux Hué ».

Et cette étude fera passer sous nos yeux, successivement, les travaux des fondeurs, des sculpteurs sur bois, charpentiers et menuisiers, des peintres et décorateurs en bâtiments, ou, comme disent tout simplement les Annamites, des maçons. Au besoin, les brodeurs, les orfèvres, les fabricants de stores, les dessinateurs en lettres ou calligraphes, nous fourniront quelques uns des motifs qu'ils traitent.

sous l'égide d'Evariste Jonchère : La section de peinture et le reste de la section de sculpture sont évacués à Son Tâi sous l'égide du professeur Joseph Inguimberty et des peintres Nam Son, Tô Ngọc Vân.

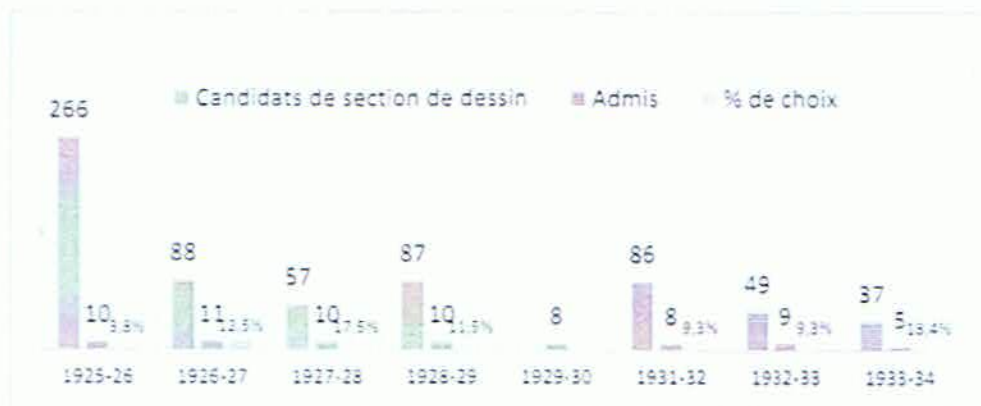
Fonctionnement de la Section des Beaux-Arts (Dessin, Peinture, Modelage, Sculpture et Laque)

Concours d'admission à l'École et cursus des élèves

Le premier concours d'admission à l'École a eu lieu à partir du 5 octobre 1925 simultanément à Hué, Hanoi, Saïgon, Pnom-penh et Vientiane. Il y avait 266 candidats inscrits.⁴⁷⁹ À partir de 1926, chaque année, les concours d'admission ont lieu vers le mois d'août simultanément à Hanoi, Hué, Saïgon, Phnom-Penh et Vientiane.⁴⁸⁰

Normalement, les candidats doivent passer trois épreuves du concours : 1- Un dessin de figure nue exécuté d'après le modèle vivant ; 2- Une composition décorative rendue à l'aquarelle, sur un programme donné, dans l'espèce, une feuille de paravent exécutée ; 3- Une épreuve de perspective élémentaire.⁴⁸¹

Figure 23 : Nombre de candidats de section de dessin de l'année scolaire 1925-1926 à 1933-1934



Sources : Gouvernement général de l'Indochine, *les Rapports au Conseil de gouvernement* (de 1925 à 1935)

Les données trouvées dans les rapports montrent que le nombre des élèves admis est modifié selon la situation de chaque année pour prendre de bons élèves⁴⁸². Par exemple, pour l'année scolaire 1926-1927, le nombre des élèves à admettre avait été fixé à 10, mais une égalité de points obtenus par le dixième et le onzième ont conduit à les classer ex aequo et, étant donné

⁴⁷⁹ Gouvernement général de l'Indochine, *Rapports au Conseil de gouvernement, Session ordinaire de 1926*, 2^e partie, p.482

⁴⁸⁰ Exposition coloniale internationale de 1931, *L'Adaptation de l'enseignement dans les colonies*, op.cit. p.202.

⁴⁸¹ Gouvernement général de l'Indochine, *Rapports au Conseil de gouvernement, Session ordinaire de 1927*, 2^e partie, p.511.

⁴⁸² Gouvernement général de l'Indochine, *Rapports au Conseil de gouvernement (des années 1926-1934)*.

EFFETS SUR LA NATIONALITÉ FRANÇAISE DE L'ACCESSION À L'INDÉPENDANCE DE TERRITOIRES AYANT ÉTÉ SOUS LA SOUVERAINETÉ FRANÇAISE

L'accession à l'indépendance de territoires français a nécessité une législation adaptée aux problèmes particuliers à chacun de ces territoires relative au maintien ou à la perte de la nationalité française des personnes domiciliées dans le territoire au jour du transfert de souveraineté. Le principe selon lequel l'indépendance d'un territoire comporte la perte de la nationalité française de tous les résidents (art. 12 et 13) a dû être tempéré, soit par une législation applicable à ce seul territoire, soit par la signature de Traités ou Convention avec l'Etat indépendant. Simone MASSICOT examine ici comment s'est réalisée la conservation ou non de la nationalité française, aux personnes domiciliées dans les territoires français devenus indépendants. Les principaux critères de base qui ont participé à cette réalisation sont résumés dans un tableau figurant en annexe de cet article.*

Indochine

Antérieurement à 1949, l'Indochine comprenait :

- des territoires français : la Cochinchine (ayant le statut de colonie) et les concessions des villes suivantes : Hanoï, Haïphong et Tourane. Les originaires de ces territoires étaient tous français;
- des pays de protectorats : Annam, Tonkin, Cambodge et Laos, dont les originaires n'ont jamais eu la nationalité française, mais une nationalité propre en application de leur législation respective.

* Attachée principale d'administration centrale à la Sous-Direction des Naturalisations (Ministère des Affaires Sociales et de la Solidarité) jusqu'en 1983.

QUỐC GIA NỸ-NGHỆ, số 574-VP/TTK ngày mồng 2 tháng 8 năm 1952
bởi Sắc-Lệnh số 75-SG ngày mồng 4 tháng 5
năm 1949 và thiết lập tại Hà-nội một trường
Quốc-gia Nỹ-Nghệ.

THỦ-TƯỚNG CHÍNH-PHỦ

Chiếu dụ số 1 ngày 1 tháng 7 năm 1949 tổ-chức và điều-
hành các cơ-quan công-quyền;
Chiếu dụ số 2 ngày 1 tháng 7 năm 1949 tổ-chức quy-chế
các công sớ;
Chiếu sắc-Lệnh số 49-OP ngày 6 tháng 6 năm 1952 được
bổ túc do sắc-Lệnh số 51, 52 và 55-OP, ngày 23 và 25 tháng 6
năm 1952, ấn-định thành phần Chính-phủ;
Chiếu sắc-Lệnh số 33-QP ngày 19 tháng 9 năm 1949 ấn-
định chức-chương của Tổng-trưởng Bộ Quốc-gia Giáo-dục;
Chiếu sắc-Lệnh số 75-SG ngày 4 tháng 5 năm 1949 của
Ngài Thủ-tướng Chính-phủ trung-tương lâm thời Việt-Nam thiết
lập một trường Quốc-gia Nỹ-Nghệ tại Hà-nội, sửa đổi do định-
chính số III-SG ngày 26 tháng 5 năm 1949;
Theo đề-nghị của Tổng-trưởng Bộ Quốc-gia Giáo-dục,

N G H Ị - Đ Ị N H :

Điều thứ nhất. - Sắc-Lệnh số 75-SG ngày 4 tháng 5 năm
1949 nói trên này bãi bỏ và thay thế bằng những điều khoản sau
này :

Điều thứ 2. - Nay thiết lập tại Hà-nội một trường Quốc-
gia Nỹ-Nghệ nhằm mục đích :

- 1/ Đào tạo những thợ chuyên môn về các ngành nỹ-nghệ
và tiểu-công-nghệ;
- 2/ Duy-trì khuyến-khích và cải-thiện các tiểu-công-
nghệ để giúp vào việc khai-sách-trương-nên kinh-tế quốc-gia;
- 3/ Truyền bá trong các giới tiểu-công-nghệ những
phương-pháp và kết quả của nền kỹ-thuật tối-tân;

Điều thứ 3. - Trường Quốc-gia Nỹ-Nghệ thuộc quyền kiểm-
soát trực-tiếp của Tổng-trưởng Bộ Quốc-gia Giáo-dục.

Điều thứ 4. - Hiệu-trưởng và giáo-sư trưởng Quốc-gia
Nỹ-Nghệ được tuyển trong các cựu sinh-viên tốt-nghiệp trường
Cao-đẳng Nỹ-Thuật Hà-nội hay các trường tương đương bên Pháp,
hoặc trong các nhà chuyên môn về ngành nỹ-nghệ.

Chức-vụ đó-công có thể giao cho các cựu học-sinh tốt-
nghiệp trường Quốc-gia Nỹ-Nghệ hoặc các trường chuyên-nghiệp
kỹ-nghệ.

Điều thứ 5. - Hiệu-trưởng giáo-sư và đó-công trưởng
Quốc-gia Nỹ-Nghệ được bổ-nhiệm do nghị-định của Tổng-trưởng
Bộ Quốc-gia Giáo-dục.

.....2.....

Điều 7. - Nhân-viên Hội-đồng giám-khảo kỹ thi mãn-khóa, do quyết-định của Bộ Quốc-gia Giáo-dục cũ theo đề- nghị của Nhà Giám-đốc Học-vụ, sẽ chọn trong các nhân-viên Hội-đồng Quản-trị, nhân-viên nhà trường hoặc các nhân-vật ngoài chuyên môn về ngành Mỹ-nghệ hay tiểu-công-nghệ.

Điều 8. - Hội-đồng giám-khảo kỹ thi mãn khóa gồm có :
một chánh chủ-khảo,
một phó chủ-khảo

nhiều hay ít giám-khảo tùy theo số thí-sinh.

Điều 9. - Kể biệt hai niên-học 1951-1952 và 1952-1953, vì đã qua rồi, kết quả kỹ thi mãn-khóa, do Hội-đồng giáo-sư tổ-chức, căn-cứ vào 2 điểm :

- 1) - Điểm trung-bình các bài học và bài làm trong niên-học (hệ số 1).
- 2) - Điểm trung-bình các bài thi cuối năm (hệ số 2).

Điều 10. - Các Ông Đổng-Lý Văn-Phông Bộ Quốc-gia Giáo-dục, Giám-đốc Học-vụ Bộ Quốc-gia Giáo-dục và Hiệu-Trưởng trường Quốc-gia Mỹ-nghệ Hà-nội chịu nhiệm-vụ thi-bành nghị-định này.

SAIGON, ngày 8 tháng 9 năm 1953

Ký : NGUYEN-THANH-GIUNG

Nơi nhận :

- Nhà Giám-đốc Học-vụ Bộ Q.G.G.D. Hà-nội
- Trường Quốc-gia Mỹ-nghệ Hà-nội (để thi hành)
- Công báo Việt-Nam (3 bản)
- Lưu-trữ công-văn.

SỐ 204-GD/VP/ND

Saigon, ngày 11-9-1953

Phụ ban

Đổng-Lý Văn-Phông,

Ký tên : Nguyễn-Văn-Dang

BAO Y CHÍNH ĐẢN
Hiệu-Trưởng
Trường Quốc-gia Mỹ-nghệ
TRẦN-VĂN-DU



Điều 7. - Nhân-viên Hội-đồng giám-khảo kỹ thi mần-khóa, do quyết-định của Bộ Quốc-gia Giáo-dục cũ theo đề- nghị của Nhà Giám-đốc Học-vụ, sẽ chọn trong các nhân-viên Hội-đồng Quản-Trị, nhân-viên nhà trường hoặc các nhân-vật ngoài chuyên môn về ngành Mỹ-Nghệ hay tiểu-công-nghệ.

Điều 8. - Hội-đồng giám-khảo kỹ thi mần khóa gồm có :
một chánh chủ-khảo,
một phó chủ-khảo

nhiều hay ít giám-khảo tùy theo số thí-sinh.

Điều 9. - Kể biệt hai niên-học 1951-1952 và 1952-1953, vì đã qua rồi, kết quả kỹ thi mần-khóa, do Hội-đồng giáo-sư tổ-chức, căn-cứ vào 2 điểm :

- 1) - Điểm trung-bình các bài học và bài làm trong niên-học (hệ số 1).
- 2) - Điểm trung-bình các bài thi cuối năm (hệ số 2).

Điều 10. - Các Ông Đổng-Lý Văn-Phông Bộ Quốc-gia Giáo-dục, Giám-đốc Học-vụ Bộ Quốc-gia Giáo-dục và Hiệu-Trưởng trường Quốc-gia Mỹ-Nghệ Hà-nội chịu nhiệm-vụ thi-bành nghị-định này.

SAIGON, ngày 8 tháng 9 năm 1953

Ký : NGUYEN-TRANH-GIUNG

Nơi nhận :

- Nhà Giám-đốc Học-vụ Bộ Q.G.G.D. Hà-nội
- Trường Quốc-gia Mỹ-Nghệ Hà-nội (để thi hành)
- Công báo Việt-Nam (3 bản)
- Lưu-trữ công-văn.

SỐ 204-GD/VP/ND
Saigon, ngày 11-9-1953

Phụ ban
Đổng-Lý Văn-Phông,
Ký tên : Nguyễn-Văn-Dang

BAO Y CHÍNH ĐẢN
Hiệu-Trưởng
Trường Quốc-gia Mỹ-Nghệ
TRAN-VAN-DU

