



Nicolas HENNI-TRINH DUC

Le portrait dans l'art du Viêt Nam. Fonctions, mutations, expressions.

Communication présentée le 16 janvier 2020

Article publié le 14 juin 2020

Le portrait a, dans toutes les sociétés, des fonctions, des charges, un rôle social¹. Ce ne sont pas des caractéristiques propres aux cultures étrangères, c'est un trait commun que l'on peut avoir tendance à oublier. Nous nous habituons à notre propre univers iconique et nous oublions parfois de questionner son sens ou son origine. Les singularités de la portraiture viennent de la culture, du milieu où ces portraits prennent leurs places. En l'occurrence la société vietnamienne s'incarne dans le portrait vietnamien ou plutôt s'incarne à travers la pratique du portrait au Viêt Nam, devrions-nous dire pour ne pas réduire sa pluralité en un singulier essentialiste. C'est la force du portrait, refléter le modèle autant que refléter un instant donné en un lieu donné. Ce pouvoir particulier assure l'intérêt des collectionneurs pour le portrait et, a fortiori, pour le portrait de provenance lointaine. Précisons justement ce qui dans les portraits vietnamiens a pu séduire les collectionneurs européens. Quels sont ces éléments, ces distinctions inhérentes et pourquoi produisent-ils cet effet ? Qu'est-ce qu'ils traduisent ?

Un premier constat paradoxal et navrant s'impose, la difficulté d'étudier les collections d'art vietnamien constituées par les amateurs occidentaux du début du XX^e siècle. L'analyse paraît ne pouvoir se faire qu'au gré d'événements exceptionnels tels que successions, dons ou ventes publiques et il est d'ores et déjà intéressant de remarquer que la collection ne nous apparaît que lorsque son créateur, lui, disparaît. Un parallèle captivant avec l'objet même du portrait qui, lui aussi, permet au modèle de dépasser la mort et de demeurer par-delà sa disparition. Une différence de taille toutefois ; au contraire du portrait qui peut difficilement être éclaté et éparpillé, c'est très souvent le cas de la collection qui, ainsi, ne constitue qu'un sursaut de l'âme du collectionneur, un sursis qui ne durerait que le temps d'une exposition de vente. Les collections d'art vietnamien sont d'autant moins aisées à considérer qu'elles sont moins fréquentes, moins prestigieuses et moins célébrées que d'autres types de collections. Un héritage malheureux de la hiérarchie des arts et des civilisations qui a, jusqu'à aujourd'hui – et est-il nécessaire de préciser, à tort – cantonné l'art vietnamien à une place de mauvais copiste de l'art chinois.

Le *Portrait de ma mère* [figure 1] réalisé en 1930 par le peintre vietnamien Nam Son (1890-1973) est incontestablement la pièce maîtresse de la collection d'Henri Sambuc (1864-1944), avocat suisse amateur d'art résidant au Viêt Nam au début du XX^e siècle. La

¹ BRUNEAU, 1981, p. 76.

mère de l'artiste, Nguyễn Thị Lân, est figurée frontalement, assise sur un fauteuil dont on ne distingue que la terrasse et les coins du dossier. Une figure qui frappe par sa monumentalité, permise par une composition resserrée, conjuguée à l'ampleur de son manteau de religieuse bouddhique.



Figure 1 : Nam Sơn (1890-1973), Portrait de ma mère, 1930. Huile sur toile, 95cm, collection privée. Droit d'auteur : Maguy Tran.

L'artiste Nam Sơn l'a réalisé sur le vif, peut-être à l'occasion de l'Exposition Coloniale qui prend place à Paris dans le bois de Vincennes en 1931. Pour la circonstance est bâtie une réplique de palais angkorien – réputé comme le joyau architectural de l'Indochine

française – et c'est en son sein que le tableau est en tout cas présenté à son public pour la première fois. L'exposition d'œuvres vietnamiennes était motivée par l'idée de promouvoir le projet colonial de l'établissement d'une instruction artistique et présenter cette nouvelle génération d'artistes vietnamiens. Une façon de démontrer leurs capacités à mêler culture française et culture vietnamienne, techniques européennes et techniques asiatiques. La tenue de cette Exposition Coloniale correspond d'ailleurs plus ou moins à la clôture de la première promotion de l'École des Beaux-Arts d'Indochine fondée sept ans plus tôt. Une institution dont Nam Sơn était précisément l'un des professeurs et fondateurs. Les œuvres des artistes les plus prometteurs de l'école, élèves et enseignants confondus, doivent agir en vitrine de marque pour le gouvernement colonial. Au moment même où dans le nord du Viêt Nam se soulève le Parti Nationaliste Vietnamien anticolonial, il s'agit de mettre l'accent sur les « bienfaits » de la présence française en Indochine². L'année suivante, en 1932, le *Portrait de ma mère* rejoint les cimaises du Grand Palais à l'occasion du Salon des Artistes Français. Le tableau de Nam Sơn parvient aisément à se distinguer des plus de trois cents autres œuvres cataloguées en tant que portraits lors de ce Salon, dont pas moins de six tableaux intitulés eux aussi *Portrait de ma mère*³. En fait foi la médaille d'argent qu'il reçoit à cette occasion⁴ de même que l'hommage de la sculptrice Yvonne Diéterle (1882 – 1974) qui, émue, écrit au peintre « Elle frappe par la majesté de son aspect, la noblesse des volumes remarquablement équilibrés, la couleur. C'est une œuvre d'art »⁵.

Un cliché anonyme du début des années 1930 [fig. 2] nous montre un groupe d'œuvres de l'École des Beaux-Arts d'Indochine, peut-être l'ensemble même destiné à rejoindre Paris à l'occasion de l'Exposition de 1931. Nous y reconnaissons le *Portrait de ma mère*, bien en évidence sur un chevalet.

² Mutinerie de Yên Bái organisée par le Viêt-nam Quốc-Dân Đảng le 10 février 1930.

³ 302 tableaux sont catalogués comme portraits sur les 2470 œuvres de la section Peinture.

⁴ ANDRE-PALLOIS, 1997, pp. 256-262.

⁵ BEUN, 1952, p. 81.

Figure 2



Figure 2 : Anonyme, sans titre (groupe d'œuvres), c. 1930. Photographie, collection privée. Droit d'auteur : Pham Hai.

Cette photographie nous permet de considérer l'encadrement de l'œuvre. La peinture apparaît circonscrite par des bandes de soie brochée à la façon d'un rouleau suspendu. Nous pouvons d'ailleurs remarquer, accrochée au mur sur la droite, une autre peinture montée en rouleau suspendu. Pourtant, notre tableau jouit d'un second encadrement cette fois composé de baguettes de bois suivant l'usage occidental, un encadrement qui contredit le premier. Cette redondance du cadre est apte à séduire les collectionneurs français qui y trouvent à la fois le goût de l'ailleurs véhiculé par le rouleau suspendu déjà connu de l'Europe par les *kakemonos* japonais rencontrés lors du courant japoniste du siècle dernier, ainsi que la familiarité d'accrochage et d'usage du cadre à l'européenne. L'artiste propose une synthèse pertinente et opportune de deux traditions qui, en outre, permet à son œuvre d'accrocher le regard de façon incomparable. Bien que le montage en rouleau suspendu soit aussi pratiqué au Viêt Nam, ce n'est cependant pas une technique que les amateurs associent immédiatement aux arts de l'ancienne Indochine.

Les rouleaux suspendus sont, au Viêt Nam, surtout limités à une production artisanale et populaire à destination des temples ou des intérieurs en fête. C'est bel et bien le Japon ou la Chine que le montage de soie évoque des civilisations non seulement mieux connues par le public européen, mais aussi perçues comme plus raffinées et dont les productions, indubitablement, sont davantage collectionnées. L'artiste a d'ailleurs choisi de suivre les proportions d'encadrement de tradition japonaise. Le tableau de Nam Sơn semble s'inscrire dans ce contexte du collectionnisme des arts asiatiques. Précisons toutefois que ce rapprochement de l'usage du rouleau suspendu au Viêt Nam et du *kakemono* japonais ne saurait être considéré seulement à l'aune d'une motivation mercantile. Il peut tout aussi bien procéder d'une revendication culturelle des usages ancestraux vietnamiens, une dynamique qui est aussi au cœur du travail de cette génération d'artistes.

Cette association formelle à la pratique picturale japonaise ou chinoise apparaît aussi dans certains portraits produits par Lê Phở (1907-2001) à la même période. De dix-sept ans, le cadet de Nam Sơn le peintre sort de la première promotion de l'École des Beaux-Arts d'Indochine où désormais il enseigne. La peinture *Femme assise* [fig. 3 : <https://www.christies.com/lotfinder/paintings/le-pho-femme-assise-6240190-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=6240190&sid=43be3cc7-2be4-4846-ad30-7a514552d5cb>] qu'il réalise en 1934 rappelle immédiatement le système du rouleau suspendu⁶. Par sa technique, encre et gouache ici appliquée sur soie, par son format allongé, mais aussi par la présence du rouleau représenté derrière le modèle. Ce tigre appartient à un type d'imagerie artisanale typique de Hanoï, plébiscité lors de célébrations et de fêtes. Si la gamme minérale de la peinture permettait déjà un rapprochement avec la peinture japonaise appréciée des collectionneurs français, l'importance accordée au *kakemono* vietnamien participe encore plus à ce rapprochement des cultures.

Avec son *Portrait de l'artiste Lê Thị Lưu*⁷ [fig. 4 : <https://www.christies.com/lotfinder/paintings/le-pho-portrait-of-the-artist-le-5691241-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=5691241&sid=43be3cc7-2be4-4846-ad30-7a514552d5cb>], une huile sur toile de 1935, le peintre a représenté sa camarade de l'École des Beaux-Arts d'Indochine. Nous y retrouvons la même volonté de s'inscrire dans une tradition du rouleau suspendu. Par le format encore une fois, une fenêtre étirée en hauteur qui

⁶ Lot n°108, vente *20th century & contemporary art morning session*, 24 novembre 2019, Christie's, Hong Kong.

⁷ Lot n°3411, vente *Asian 20th century*, 26 mai 2013, Christie's, Hong Kong.

redouble exactement le gabarit de la peinture accrochée au-dessus de Lê Thị Lựu (1911-1988). Il s'agit d'un portrait d'ancêtre, de provenance chinoise, monté justement en rouleau suspendu. Bien que représenté en une touche libre qui fait l'économie de détails, son format, sa composition, la silhouette et les couleurs du vêtement permettent de l'identifier facilement. Plus qu'un motif dans le décor, le choix de Lê Phổ de placer ici cet élément peut être entendu comme une intention de discours sur la tradition du portrait. Parce que le format du portrait de Lê Thị Lựu et le format du portrait chinois sont similaires, l'observateur appréhende les deux œuvres comme une même fenêtre. Seulement c'est une fenêtre dont nous nous serions éloignés afin d'embrasser une scène plus large. Comme Lê Phổ s'est éloigné de la tradition du portrait hiératique pour embrasser une modernité qui porte l'accent sur le naturel. Lê Thị Lựu s'inscrit exactement sous le rouleau suspendu qu'elle poursuit, comme si elle incarnait un avenir, une promesse consciente de son origine, fière de son héritage. Qu'elle soit une femme, la seule en vingt années de promotions de l'École des Beaux-Arts d'Indochine, ne fait que renforcer cette opposition. Une opposition entre l'ancien et le nouveau monde que Lê Phổ se propose de raconter en un seul tableau. Ainsi va-t-il au-delà d'une simple association formelle, il théorise.

Car au regard de la culture vietnamienne le portrait n'est pas seulement affaire de formes, il résonne naturellement par ses fonctions et par ses origines. Intimement lié à la pratique confucéenne du culte des ancêtres, le portrait prend part à l'exercice rituellement opéré par la famille. Son importance peut être explicitée par une maxime attribuée à Confucius « On sert les morts comme les vivants »⁸. En quelques mots, le philosophe antique définit cette notion du mort qui n'est pas vraiment absent, du disparu qui demeure. C'est dans ce contexte que sont élevés, dans les maisons et dans les temples, des autels sur lesquels on opère des dons quotidiens à l'attention des ancêtres. Au travers de ce culte, l'individu s'assure la protection de ses aïeux tandis que l'ancêtre, lui, bénéficie des offrandes et des prières⁹. L'image du défunt exposée sur l'autel, le portrait, vise à pallier cette absence occasionnée par le trépas. Il incarne le disparu par une image – supposément – impérissable qui le supplée dans l'environnement familial et culturel. C'est là l'origine de

⁸ DUONG, 1932, page de garde.

⁹ « Par un fils l'homme gagne l'empire des mondes. Par le fils d'un fils il obtient l'immortalité. Par le fils de ce petit-fils il s'élève au séjour du soleil », VALLOT, 1898. p. 9.

l'usage du portrait dans les foyers vietnamiens¹⁰. Un usage qui a évolué avec le temps et qui n'a pas toujours exclu d'autres fonctions, mais dont la prédominance a marqué son développement et ses mutations. Quand en 1869 Đặng Huy Trứ (1825-1869) ouvre le premier studio photographique vietnamien, la réclame publicitaire proclame d'ailleurs « Pour que cent ans après la mort des parents leur image reste toujours présente et que l'on puisse témoigner sa piété filiale, l'unique moyen c'est la photographie »¹¹.

Depuis les plus anciens portraits peints vietnamiens qui nous soient parvenus, datés du XVII^e et XVIII^e siècle jusqu'aux portraits photographiques modernes à destination culturelle, des constantes de composition et de mise apparaissent. La frontalité du modèle est sûrement l'élément le plus singulier de ce type de portraiture. Elle instaure un rapport direct entre l'observateur et le portraituré, elle favorise une meilleure lisibilité des traits du visage et elle permet une majesté solennelle du modèle. De plus, la stricte frontalité atténue les tentatives d'effets de profondeur ou de volumétrie et propose au contraire une planéité irréaliste. La négation de l'environnement, c'est-à-dire l'absence de tout décor identifiable et profane, procède du même principe : accorder une dimension supra-mondaine à l'image¹². Autant de caractéristiques partagées notamment par les portraits d'ancêtres en Chine, ce que nous rappelle le rouleau suspendu dans le décor du *Portrait de l'artiste Lê Thị Lựu*. Un respect des canons qui est aussi flagrant avec le *Portrait de ma mère* et, dans une autre mesure, la *Femme assise*.

Pourtant ces portraits n'appartiennent pas au genre des portraits de culte ni des portraits d'ancêtres. Si le canon iconographique semble s'accorder au point de livrer une image ambiguë quant à sa nature, il ne faut pas perdre de vue que la finalité diffère. Ici nous avons affaire à des œuvres d'art qui n'ont pas vocation à remplir une fonction spirituelle ou culturelle, tout au plus une fonction sociale. Ces portraits ne reçoivent ni fumée d'encens ni offrandes, mais s'exposent chez le collectionneur, qui, étranger à ce système de croyances, y voit un morceau de bravoure de la part d'un artiste vietnamien formé à l'École des Beaux-Arts d'Indochine. Car la touche du *Portrait de ma mère* appartient résolument à la pratique picturale européenne où la vigueur du pinceau et les contrastes de couleurs cherchent à exprimer une réalité subjective des matières et des lumières. La

¹⁰ Une fonction d'interface que Hans Belting attribue aussi au portrait occidental cf. BELTING, 2017, p. 164.

¹¹ FONTBRUNE, 2015, p. 138.

¹² STUART, RAWSKI, 2001, p. 58.

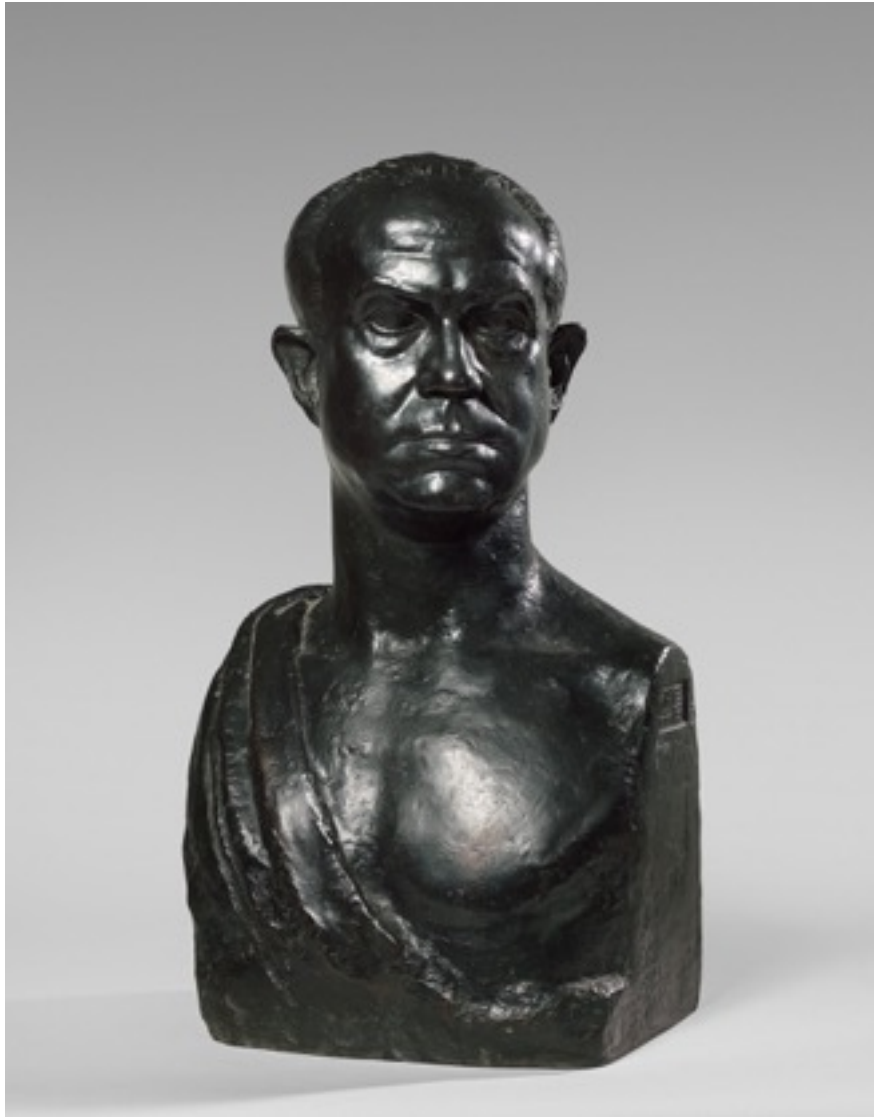
précision des traits de la dame s'oppose au traitement enlevé du tissu et plus encore du fond, abstraitement exprimé en volutes ocre. Une variation moderne de la négation traditionnelle du décor. Cependant Nguyễn Thị Lân s'inscrit dans l'espace actanciel, une présence dont témoigne l'ombre de ses pieds posés sur la terrasse du fauteuil¹³. L'épaisse semelle blanche de la chausse attire inévitablement le regard vers le bas, doit-on y voir une astuce de l'artiste pour s'assurer que l'on ne manque pas de s'incliner devant sa mère ? Car malgré tout, la dimension culturelle du tableau est bel et bien revendiquée, subtilement, par l'artiste qui ajoute deux inscriptions calligraphiques sur la toile. Dans le coin supérieur droit nous lisons 家慈近像 « portrait de ma mère » et en bas à gauche 南子阮文壽拜畫 « le fils Nguyễn Văn Thọ [son nom de naissance] se prosterne en dessinant ». Un double détail non pas destiné au client, mais plus vraisemblablement à lui-même, comme une profession de foi qu'il se devait d'exprimer. Nam Sơn a conscience qu'il n'exécute pas un tableau comme un autre, qu'il s'inscrit dans une tradition formelle et conceptuelle ancienne. Anonyme aux yeux des amateurs français, le portrait s'affirme pourtant comme celui de sa mère, un anonymat incomplet. Par ces inscriptions, Nam Sơn refuse de traiter sa mère comme un modèle ordinaire, comme un sujet parmi d'autres.

Une question sans réponse, mais qui pourtant est au cœur de cet intérêt pour le portrait vietnamien de la part des collectionneurs, demeure. La motivation d'Henri Sambuc, l'acquéreur du *Portrait de ma mère*. Qu'est-ce qui a séduit et convaincu l'avocat et collectionneur suisse d'acquérir le tableau de Nam Sơn ? Ce que nous savons, c'est qu'il l'achète lors de son exposition au Salon des artistes français de 1932 et que, dès l'année suivante, il l'expose dans les locaux parisiens de la Société des Français d'Indochine dont il était le président¹⁴. Il est également difficile d'établir si Sambuc, évoluant entre la France et le Viêt Nam, connaissait le travail de Nam Sơn ou s'ils s'étaient même déjà croisés. Son appétence pour les artistes de l'École des Beaux-Arts d'Indochine semble toutefois être confirmée par la découverte récente d'un portrait en bronze d'Henri Sambuc [fig. 5] réalisé en 1938 par Vũ Cao Đàm (1908-2000), l'un des benjamins de ce groupe d'artistes¹⁵. Sambuc est figuré torse nu, l'épaule drapée dans un style on ne peut plus classique. La culture de l'artiste ne se manifeste que par la signature sigillaire appliquée sous l'épaule.

¹³ BELTING, 2017, p. 182.

¹⁴ Communication orale de Ngô Kim Khôi, petit-fils de Nam Sơn, le 11 janvier 2019.

¹⁵ Lot n° 147, vente *Impressionniste et Moderne 2*, 07 juin 2016, Artcurial, Paris.



Une commande qui résulterait davantage d'une affection personnelle vis-à-vis du sculpteur que de la volonté d'exprimer une identité vietnamienne.

Figure 5 : Vĩ Cao Đàm (1908-2000), Buste d'Henri Sambuc en toge, 1938. Bronze, 60cm. Droit d'auteur : Artcurial.

L'aménagement intérieur du domicile parisien d'Henri Sambuc apporte un éclairage supplémentaire sur le rapport que celui-ci entretenait avec les arts du Viêt Nam. Toutes les pièces de réception du 223 rue de l'Université, de même que sa chambre à coucher, font la part belle à l'artisanat vietnamien. Le mobilier en bois dur – fauteuils, armoires, coffres, consoles – s'accompagne de lanternes, de paravents, de tentures et de sculptures

vietnamiennes. L'inventaire dessine un milieu composé d'une multitude de pièces en provenance du Viêt Nam, associées avec parcimonie à des tapis d'Asie occidentale et à des lustres européens. Un ensemble cohérent qui se veut évocateur d'une riche demeure vietnamienne mâtinée d'éléments étrangers et où le *Portrait de ma mère* prend une place organique. Aussi la collection vietnamienne de Sambuc obéit-elle à un dessein plus large que celui de constituer un rassemblement de pièces individuellement choisies. Il s'agit de créer une atmosphère. Un environnement qui, pour son créateur, estompe les limites de la réalité géographique et lui permet d'évoluer dans son biotope propre. Sa collection lui permet de demeurer ancré dans un décor d'Indochine coloniale, qu'il soit en Europe ou en Asie.

Ainsi comprenons-nous mieux l'attrait que pouvait susciter le *Portrait de ma mère* chez ce collectionneur européen. La peinture de Nam Sơn présente une nature ambivalente. Par son iconographie qui la rattache à un canon établi des siècles plus tôt, l'œuvre possède ce caractère intemporel d'une création qui traverse les âges et les styles, comme un composant essentiel à la culture à laquelle il prend part. L'artiste revendique d'ailleurs cet héritage formel transmis par les nombreuses générations d'artistes qui l'ont précédé. Mais, plus encore que l'acquis iconographique, il investit le portrait d'une charge spirituelle. En rappel de l'usage culturel originel du portrait dans la société vietnamienne, il trace en caractères classiques une formule de piété. Il sait que les amateurs français seront pour la plupart incapables de lire ces quelques mots qui, à leurs yeux, ne feront que participer de l'Orientalisme de l'œuvre. C'est que les portraits peuvent difficilement se départir de leur charge, et, comme nous l'avons vu avec les deux tableaux de Lê Phỗ, l'histoire du portrait est bien souvent exprimée quelque part, lisible comme en filigrane. Toujours est-il que les portraits vietnamiens ne sont pas des artefacts venus d'ailleurs, des *exotica* des cabinets d'antan, des reliques d'un artisanat d'autrefois. Ils appartiennent à l'histoire de l'art précisément par cet héritage qu'ils ont su embrasser et transformer, par cette capacité d'évolution et d'adaptation, ce goût de la permanence parmi les bouleversements, par une universalité surtout. Les portraits vietnamiens, pour ces diverses raisons, prennent une place toute particulière dans les collections. Ils suscitent chez le collectionneur occidental autant un intérêt anthropologique qu'un intérêt artistique ; une double nature qui se traduit par une multitude de prismes de lecture et qui, assurément, fait des portraits vietnamiens un objet d'étude inépuisable.

Bibliographie :

ANDRE-PALLOIS, 1997

ANDRE-PALLOIS Nadine, *L'Indochine un lieu d'échange culturel, les peintres français et indochinois (fin XIX^e-XX^e siècle)*, Paris : Presses de l'École Française d'Extrême-Orient, 1997.

BELTING, 2017

BELTING Hans, WEILL N. (trad.), *Faces. Une histoire du visage*, Paris : Gallimard, 2017.

BEUN, 1952

BEUN A. N., « Rénovation de l'art vietnamien », *Orient-Occident. La revue française d'esprit mondial*, volume 5, numéro 2, 1952, pp. 74-88.

BRUNEAU, 1981

BRUNEAU Philippe, « Le Portrait », *Ramage. Revue d'Archéologie Moderne et d'Archéologie Générale*, Presses Universitaires de l'Université Paris-Sorbonne, 1981, pp. 71-93.

DUONG, 1932

DUONG Tan Tai, *La part de l'encens et du feu. Avec une introduction sur le culte des ancêtres et un aperçu général sur les biens de culte*, Saïgon : Imprimerie de l'Union Nguyen-Van-Vua, 1932.

FONTBRUNE, 2015

FONTBRUNE Loan (dir.), *Les premiers photographes au Viet Nam*, Paris : Riveneuve éditions, 2015.

STUART, RAWSKI, 2001

STUART Jan, RAWSKI Evelyn S. *Worshiping the Ancestors. Chinese Commemorative Portraits*, Washington : Freer Gallery of Art and the Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, 2001.