

## **Questionner la notion d'artiste au confluent de deux cultures : Hàm Nghi (1871-1944), roi du Vietnam puis artiste en France**

Amandine Dabat (Paris IV)

### **Introduction**

La notion d'artiste, telle qu'on la définit dans l'histoire de l'art occidentale, est corrélée à l'idée des Beaux-Arts en tant qu'art noble, par opposition à l'artisanat. Cette distinction épistémologique prend sa source dans l'histoire de l'art occidental. Mais la conception de l'artiste diffère selon les cultures. Au Vietnam, la notion d'artiste a été introduite par les Français avec la création de l'École des Beaux-Arts de l'Indochine à Hanoi, en 1924<sup>1</sup>. Avant cette date, la notion d'artiste n'est pas établie. Ainsi, les artisans ne signent pas leurs œuvres.

À partir de l'exemple précis de l'ancien roi vietnamien Hàm Nghi (1871-1944) qui développa sa carrière artistique une fois exilé en France (à partir de 1889), j'interrogerai ces notions d'artiste et d'artisan, afin de comprendre comment un ancien monarque vietnamien, éduqué dans la culture sino-vietnamienne confucéenne, a intégré la notion d'artiste au contact de la société française. L'étude de cet artiste, situé au croisement de deux cultures aussi éloignées, nécessite de questionner les termes utilisés, afin de ne pas appliquer des concepts occidentaux à une manière différente de penser l'artiste et l'œuvre. Dans un premier temps, nous poserons le contexte artistique vietnamien que Hàm Nghi connut avant son exil, puis nous étudierons le regard que la société française posa sur le roi déchu en tant qu'artiste. Enfin, dans une dernière partie, nous analyserons la façon dont Hàm Nghi lui-même se percevait, artiste ou artisan.

### **Le contexte vietnamien**

Le roi Hàm Nghi, né en 1871, vécut éloigné de l'étiquette de la Cour jusqu'à son accession au trône. Il connut durant son enfance la vie de la population ordinaire, et a dû prendre alors connaissance des divers artisanats pratiqués au Vietnam. En 1884, à l'âge de 13 ans, Hàm Nghi fut installé sur le trône du Đại Nam, ancien nom du Vietnam actuel, que les

---

<sup>1</sup> Nadine André-Pallois, *L'Indochine : un lieu d'échange culturel ? Les peintres français et indochinois (fin XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, thèse de doctorat, Paris : Presses de l'École Française d'Extrême-Orient, 1997.

Français appelaient « Annam » depuis le début de la conquête de l'Indochine. Il reçut dès lors l'éducation littéraire et artistique des princes héritiers du Đai Nam, empruntée pour une grande part à la culture chinoise. Les sources viennent à manquer pour circonscrire avec précision la part artistique de cet enseignement. Mais Hâm Nghi a dû à la fois étudier des exemples de peinture chinoise, référence culturelle du Vietnam mandarinal<sup>2</sup>, et avoir connaissance des travaux des artisans vietnamiens présents à la Cour de Huê.

Les meilleurs d'entre eux, une fois repérés par l'élite vietnamienne, étaient réquisitionnés par le palais, ou envoyés en Chine comme « tributs » à l'Empire. Les artisans brodeurs, incrusteurs, nielleurs, laqueurs, sculpteurs, ivoiristes et bijoutiers étaient regroupés dans des ateliers d'État<sup>3</sup> et séquestrés à la Cour. Arrachés à leur pays natal (c'est-à-dire la région dont ils étaient originaires) et à leurs familles, ils travaillaient tout le reste de leur existence pour la Cour, moyennant une rétribution dérisoire<sup>4</sup>. Ceci a contribué à renforcer la recherche d'anonymat de la part des artisans vietnamiens, qui ne revendiquaient donc pas le statut d'artistes. Ainsi, les signatures sur les pièces terminées sont rares. Quand elles sont présentes, elles n'indiquent pas le nom de l'ouvrier mais reproduisent le caractère de l'atelier, marque de fabrique, qui était généralement un cachet composé de caractères Han<sup>5</sup>. Dans le Vietnam confucéen de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les réalisations des artisans sont d'ordre religieux, décoratif ou utilitaire, mais l'artisan n'a pas le statut d'artiste.

Une tradition picturale existe cependant, celle des estampes populaires, qui sont imprimées à partir de planches de bois sculptées<sup>6</sup>, créées notamment au moment du nouvel an vietnamien. Cet art pictural, produit par le peuple, était destiné à son propre usage. Aucune estampe n'était signée ; c'est encore le cas actuellement. Les élites vietnamiennes ne peignant pas ou très peu, la peinture chinoise est, avant la colonisation, une référence culturelle pour le Vietnam mandarinal<sup>7</sup>.

La Cour de Huê ne faisait pas de distinction entre l'artiste et l'artisan, qui avait l'interdiction d'innover<sup>8</sup>. Henri Oger note :

« On ne trouve pas chez le sculpteur annamite cette plénitude de qualités qui font du sculpteur européen un artiste. L'indigène n'est qu'un « praticien ». Il ignore tout du dessin. Chaque patron d'atelier possède chez lui une collection

---

<sup>2</sup> Sy Ngoc, « Un art populaire », dans Tran Van Can, Huu Ngoc et Vu Huyen, *Peintres vietnamiens contemporains*, Hanoi : Fleuve rouge, 1985, p. 48.

<sup>3</sup> Pierre Huard et Maurice Durand, *Connaissance du Viêt-Nam*, Paris : École Française d'Extrême-Orient / Imprimerie Nationale, 1954, p. 143.

<sup>4</sup> Docteur Hocquard, *Une campagne au Tonkin*, 1892, réédition par Philippe Papin, Paris : Arléa, 1999, p. 83.

<sup>5</sup> Pierre Huard et Maurice Durand, *op. cit.*, pp. 148-149.

<sup>6</sup> Nadine André-Pallois, *op. cit.*, p. 207.

<sup>7</sup> Sy Ngoc, « Un art populaire », *op. cit.*, p. 48.

<sup>8</sup> Docteur Hocquard, *op. cit.*, p. 83.

de modèles de sujets sur des lames de bois très plates. On les reporte au pinceau et l'ouvrier se met au travail, en ne cherchant jamais à s'écarter du canon transmis de génération en génération. »<sup>9</sup>

La hiérarchie sociale plaçait l'artisan loin derrière le lettré qui, lui, jouissait d'une grande considération. Mais cette situation est propre au Vietnam. Les artisans chinois, japonais, coréens, quant à eux, signaient leurs œuvres et étaient honorés comme des « maîtres-artisans ».

L'art dans le sens occidental du terme « Beaux-Arts » n'est donc pas reconnu de la part des Vietnamiens pour leurs propres productions. Les œuvres d'art ne sont pas distinguées de l'artisanat, tout comme l'artiste reste, aux yeux des Vietnamiens, un artisan. C'est donc dans le contexte d'un art vietnamien circonscrit à la conception vietnamienne de l'artisanat, dont les auteurs n'étaient pas reconnus comme artistes, et à travers l'étude de l'art pictural chinois, que Hâm Nghi reçut son éducation de prince héritier à la Cour de Huê.

En juillet 1885, alors que Hâm Nghi règne depuis un an, les Français attaquent la cité impériale de Huê pour imposer le protectorat. Hâm Nghi et ses régents s'enfuient vers les montagnes du centre du Vietnam. Ils mettent en place un gouvernement de résistance contre la colonisation qui dure jusqu'en novembre 1888, date à laquelle le monarque est capturé suite à une trahison et envoyé par les Français en exil à Alger. Le roi déchu débarque en Algérie française à l'âge de 18 ans, dans un pays dont il ignore la culture et la langue.

### **Hâm Nghi artiste : le regard de la société française**

Quelques mois après son arrivée en Algérie française, un officier remarque la prédisposition de Hâm Nghi pour l'art, comme le relate son interprète vietnamien, qui vécut auprès de lui les trois premières années de son exil et qui était chargé de le surveiller et de faire un rapport destiné au gouverneur général de l'Algérie. Cet extrait est daté du 15 novembre 1889 :

« Son Altesse Royale a des dispositions remarquables presque innées pour le dessin (pendant cet hiver quand il faisait mauvais temps, le Prince dessinait pour se distraire et ses dessins, malgré l'ignorance de la loi de la perspective, ne manquent pas de finesse ni d'habileté). »<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Henri Oger, *Introduction générale à l'étude de la technique du peuple annamite : essai sur la vie matérielle, les arts et industries du peuple d'Annam*, 1909, réédition par Olivier Tessier et Philippe Le Failler, Hanoi : École Française d'Extrême-Orient, 2009, vol. 1, p. 44.

<sup>10</sup> Rapport au sujet de Hâm Nghi rédigé par son interprète Trần Bình Thanh, à l'intention du gouverneur général de l'Algérie entre le 10 décembre 1888 et le 15 octobre 1891. Extrait du 15 novembre 1889. Aix-en-Provence, Archives Nationales d'Outre-Mer, ALG GGA 20H11.

Hàm Nghi était surveillé, mais le gouvernement français souhaitait lui rendre l'exil moins pénible, afin d'en faire un monarque pro-français, dans le cas où il aurait été amené à remonter sur le trône. Dans ces conditions, le gouvernement général d'Algérie lui proposa d'être formé à l'art par Marius Reynaud (1860-1935). Ce peintre orientaliste, né à Marseille, s'était installé à Alger en 1881. Il fut membre de la Société des Artistes Français et un peintre particulièrement connu pour ses vues du port d'Alger. Il dispensa à Hàm Nghi, à partir du mois de novembre 1889 et durant plus de quinze ans, des cours de dessin et de peinture académiques. Le roi déchu reçut donc une formation artistique française académique. Il pratiquait le dessin à la mine de plomb, le pastel et la peinture à l'huile en atelier, la peinture sur le motif et la sculpture. Ses sujets étaient des figures humaines, des natures mortes, et des paysages.

Hàm Nghi découvre la notion d'artiste et l'art occidental auprès de Marius Reynaud, mais également par l'intermédiaire des artistes qu'il rencontre à Alger. L'étude de sa correspondance permet de retracer ses réseaux de sociabilité et les milieux artistiques qu'il côtoyait. Ainsi, à Alger, Hàm Nghi fut proche de Pierre Roche, Georges Rochegrosse et Henry Valensi. À partir de l'année 1893, le gouvernement français autorise Hàm Nghi à se rendre en France presque chaque année durant les trois mois d'été. Le roi déchu visite les Salons, les expositions et les ateliers d'artistes. C'est par ce biais qu'il fait la rencontre d'Auguste Rodin. Il fut aussi un ami proche de l'écrivain Judith Gautier, fille de Théophile Gautier, qui lui ouvrit les portes de son salon et lui présenta de nombreux artistes et intellectuels, comme l'indique leur correspondance très fournie.

Le milieu artistique dans lequel Hàm Nghi est introduit crée chez lui une ouverture vers l'art français et ses différentes écoles, parmi lesquelles il choisit quelques influences, notamment les nabis, mais également les impressionnistes, les pointillistes, Gauguin, ainsi que Auguste Rodin et Maillol dans le domaine de la sculpture. En effet, ses séjours répétés dans la capitale offrent au monarque l'opportunité d'apprendre la sculpture auprès de Rodin<sup>11</sup>.

Le roi déchu exposa peu, mais ses rares expositions furent bien reçues par la presse de l'époque. Pour ne citer qu'un seul cas, du 15 au 27 novembre 1926, Hàm Nghi expose trente-huit huiles sur toile, douze pastels et huit sculptures à la galerie Mantelet (Colette Weil) qui était située au 71 rue de la Boétie à Paris. Le catalogue de cette exposition est conservé dans

---

<sup>11</sup> Claudie Judrin et Monique Laurent, *Rodin et l'Extrême-Orient*, exposition au musée Rodin (Paris) du 4 avril au 2 juillet 1979, cat.exp, Paris : Musée Rodin, 1979, p. 111.

les cartons verts de l'INHA<sup>12</sup>. Il est préfacé par l'historien G. Lenotre. Cette exposition fut relatée dans de nombreux journaux et revues, parmi lesquels la revue mensuelle d'art ancien et moderne *L'Art et les Artistes*<sup>13</sup>, la revue hebdomadaire de l'Afrique du Nord *Annales africaines*<sup>14</sup> et le journal hebdomadaire d'actualités nord-africaines, *L'Afrique du Nord illustrée*<sup>15</sup>. La revue *Annales africaines* indique que « de nombreux quotidiens de Paris ne tarissent pas d'éloges sur le talent de peintre du prince d'Annam, Ham Nghi, qui a fait une exposition de ses œuvres à la Galerie Mantelet. Nous applaudissons à ce grand succès ». *L'Afrique du Nord illustrée*, qui publie une photographie de Hâm Nghi s'entretenant avec le peintre japonais Foujita, commente ainsi son travail : « Ses toiles, fort intéressantes, dénotent de réelles qualités d'artiste et surtout une grande sensibilité ». Enfin, un journaliste écrivit à Hâm Nghi en décembre 1926 :

« Permettez-nous de vous féliciter très respectueusement et très simplement pour le si beau et légitime succès que vos œuvres ont trouvé auprès de tous. Et nous avons été fiers de voir comment il avait été célébré, par les officiels comme par les artistes, la presse et les amateurs. »<sup>16</sup>

Hâm Nghi était donc reconnu comme artiste par la société française, par la presse, et par les artistes qu'il côtoyait, avec lesquels il échangea des œuvres, par exemple avec Auguste Rodin : Hâm Nghi reçut un dessin du sculpteur, tandis qu'une esquisse du roi déchu représentant un nu féminin est conservée au musée Rodin. De la même manière, dans une lettre datée de 1903<sup>17</sup>, Pierre Loti remercia Hâm Nghi d'avoir apposé sa signature sur une statuette offerte. Les exemples d'échanges d'œuvres d'arts entre des artistes et l'ancien monarque ne manquent pas. Ce sont des indices explicites du fait que Hâm Nghi était considéré comme artiste par les peintres, sculpteurs et intellectuels qu'il côtoyait.

L'exposition dans la galerie Mantelet au mois de novembre 1926 est aussi l'occasion de nous pencher sur la manière dont Hâm Nghi se considérait lui-même par rapport à son art.

### **Le point de vue de Hâm Nghi : artiste ou artisan ?**

L'étude des œuvres de Hâm Nghi exposées dont nous avons retrouvé la trace nous permet de tenter de comprendre comment l'ancien monarque se percevait. Le catalogue de

<sup>12</sup> Catalogue d'exposition, *Exposition du Prince Tû-Xuan (Prince d'Annam)*, du 15 au 27 novembre 1926, Galerie Mantelet (Colette Weil). Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, cartons verts.

<sup>13</sup> Armand Dayot (dir.), *L'Art et les Artistes*, nouvelle série, 21<sup>e</sup> année, tome XIV (oct. 1926 – fév. 1927), n° 71, novembre 1926, Paris, 1927, p. 69.

<sup>14</sup> *Annales africaines*, 39<sup>e</sup> année, n° 1, 7 janvier 1927, (Alger), 1927, p. 12.

<sup>15</sup> *L'Afrique du Nord illustrée*, nouvelle série, 21<sup>e</sup> année, n° 292, 4 décembre 1926, Alger, 1926, p. 3.

<sup>16</sup> Lettre de P. Peytel à Hâm Nghi, 9 décembre 1926. Archives privées.

<sup>17</sup> Lettre de Pierre Loti à Hâm Nghi, juillet 1903. Archives privées.

l'exposition de 1926 conservé à l'INHA ne contient pas de photographies, mais les titres des œuvres sont descriptifs. Parmi les toiles conservées, la plupart dans des collections particulières, un certain nombre comporte une étiquette sur le châssis, indiquant un numéro. La comparaison des thèmes des toiles numérotées aux titres de celles répertoriées dans le catalogue de l'exposition qui portent les mêmes numéros permet de restituer les œuvres. Par exemple, cette huile sur toile, qui porte le titre « *Sur la route d'El Biar (Alger)* », est signée, et datée de 1915. L'étiquette collée au dos du tableau, qui porte le numéro 14, correspond au numéro indiqué dans le catalogue de l'exposition. Cette huile sur toile a été vendue le 24 novembre 2010 à Drouot. Cette œuvre, ainsi que toutes celles répertoriées dans le catalogue de l'exposition, qui ont été conservées, nous permettent de mettre en avant un fait significatif.

Les œuvres qui ont été exposées comportent systématiquement la signature de Hâm Nghi, composée de ces deux caractères chinois : 春子, lus avec la prononciation vietnamienne : Tữ Xuân. Ces mots signifient « Fils du Printemps ». Ce nom d'artiste que Hâm Nghi avait choisi est le surnom qui lui avait été donné lorsqu'il était enfant, par lequel il était appelé par ses proches. Hâm Nghi signait ses œuvres soit par ces deux caractères chinois, soit par leur translittération en alphabet latin, en les notant de gauche à droite. L'adoption d'un nom d'artiste correspond à l'usage vietnamien selon lequel les lettrés renommés s'attribuaient un pseudonyme (*hiệu*). Hâm Nghi détourne en quelque sorte cette coutume en utilisant son pseudonyme comme nom d'artiste. Ceci indique aussi que le roi déchu, qui avait reçu une formation à la fois littéraire et artistique, se considérait peut-être avant tout comme un lettré. Le fait que, contrairement aux artistes et artisans, les lettrés jouissaient d'une grande considération au Vietnam, confirmerait le fait que Hâm Nghi ne chercha pas à être reconnu en tant qu'artiste ou artisan. Ceci doit être vérifié par une analyse de l'œuvre de l'ancien monarque.

Si l'on se réfère à l'exposition de 1926, aux yeux du public, du milieu artistique, et à ses propres yeux, Hâm Nghi peut être qualifié d'artiste dans le sens occidental du terme. Il a en effet choisi de se conformer, dans une certaine mesure, à ce que la société française attendait de lui. Or par d'autres côtés, Hâm Nghi ne se comportait pas comme un artiste français. Il signait rarement ses œuvres. Seules celles qui ont été exposées étaient systématiquement signées, soit parce qu'il les considérait comme étant plus abouties, soit parce qu'il s'est conformé aux attentes de la société française vis-à-vis d'un artiste, en signant les œuvres destinées à être exposées. De plus, Hâm Nghi exposa très peu ses œuvres. Il refusa toute sa vie de les vendre, mais il en offrait régulièrement à des amis. Une petite carte jaunie,

qui accompagnait le tableau qui a été vendu aux enchères en est un parfait exemple. Sur cette carte est notée la mention manuscrite « *don du Prince d'Annam* ». L'œuvre de Hâm Nghi devait, selon lui, rester cachée. Ceci rejoint la recherche d'anonymat des artisans vietnamiens, mais est également lié au fait qu'en tant que roi destitué, prisonnier de la France, Hâm Nghi était surveillé en permanence. Il devait donc tenter de préserver sa vie privée, l'art faisant partie de cet espace intime. Ses rares expositions furent organisées par des amis, qui insistaient pour qu'il présente son travail au public. Enfin, ses œuvres exposées, qui entrent dans la catégorie occidentale des Beaux-Arts, ne représentent qu'une partie de sa production artistique.

Hâm Nghi ne limita pas aux Beaux-Arts son intérêt pour l'art. La description que le diplomate et géographe Charles de Varigny fit de son atelier est éloquente : « Des livres sur une table, des tableaux, des grisailles, des dessins aux murs, des chevalets supportant des toiles inachevées, des pupitres à musique, des appareils photographiques, dénotaient un esprit curieux, avide de comprendre, de savoir, de créer, [...] abordant simultanément les voies nouvelles qui s'ouvraient devant lui, s'engageant d'instinct dans celles qui répondaient le mieux à ses goûts, et dont, comme il le disait, « il comprenait le mieux le langage ». »<sup>18</sup> À cette énumération nous pouvons ajouter la menuiserie et la vannerie<sup>19</sup>.

L'art pouvait représenter pour Hâm Nghi l'espace de liberté individuelle dont il était privé par son statut d'exilé politique, et dont il n'avait pas pu véritablement jouir auparavant en raison de sa condition de monarque. L'ouverture vers l'art occidental apporta à Hâm Nghi la conception d'un art qui n'avait pas à répondre à des commandes, à suivre des modèles. Le roi déchu prit aussi la liberté de travailler différents corps de l'artisanat, la vannerie et la menuiserie. Hâm Nghi conçut par exemple trois meubles : un lit, un fauteuil bas, et un ensemble comprenant une armoire et une commode. Ce mobilier fut fabriqué à Alger dans les bois très répandus de citronnier, d'oranger et de cyprès. Le roi déchu utilisait des matériaux locaux, couramment utilisés en menuiserie. Sa technique de fabrication était occidentale. La facture de l'ensemble du mobilier conservé nous indique en effet qu'il a été fait à l'aide d'une combinée, machine réglable qui permet de raboter les planches et sur laquelle on monte les outils nécessaires pour tailler les tenons et les mortaises. Les meubles sont assemblés avec une extrême précision, la technique des tenons, mortaises et bouvets étant parfaitement réalisée, ainsi que les panneaux de bois juxtaposés et collés. Ces meubles, dessinés par Hâm Nghi, ont été très probablement fabriqués dans l'atelier d'un menuisier. Aucune source ne

---

<sup>18</sup> Charles Gosselin, *Le Laos et le protectorat français*, Paris : Perrin et C<sup>ie</sup> Libraires-éditeurs, 1900.

<sup>19</sup> Lettre de Suzanne Meyer-Zundel à Hâm Nghi, 18 janvier 1916. Archives privées.

nous indique la présence d'une combinée dans l'atelier du roi déchu, mais plusieurs passages de sa correspondance semblent indiquer que Hâm Nghi fabriquait lui-même ces meubles, peut-être avec l'aide d'un professionnel. En tant qu'artisan, Hâm Nghi développa une technique très élaborée, tandis qu'il exprima sa dimension créatrice dans ses choix stylistiques.

La liberté de choisir des influences française, mauresque ou sino-vietnamienne est en effet une des caractéristiques du travail de Hâm Nghi. Le mobilier qu'il fabriqua est représentatif de ce parti pris artistique. Le monarque agrémenta le chevet de ce lit ajouré de barreaux entre traverses, d'un motif lui aussi ajouré, dessinant ce caractère chinois stylisé : 囍, qui se prononce *xi* dans la transcription phonétique chinoise. Ce caractère, qui signifie le bonheur, était très utilisé lors des mariages. Ce fauteuil bas est à dossier, accotoirs et assise à barreaux ajourés, traits caractéristiques du mobilier conçu par Hâm Nghi. Ce travail du mobilier à barreaux ajourés était répandu au Vietnam<sup>20</sup>. Enfin, l'armoire, en bois d'oranger, pendant d'une commode en cyprès, qui porte un décor de style néo-mauresque, est un autre exemple de la diversité du savoir-faire et de la créativité du roi déchu. Aucun de ces meubles n'a été signé par Hâm Nghi. Leur authenticité est confirmée par l'histoire de leurs propriétaires, ce qui nous permet de mesurer leur valeur symbolique et matérielle. Ce mobilier était destiné à un usage familial. Le lit, par exemple, était celui de Hâm Nghi.

Le roi déchu appréhenda l'art et l'artisanat d'une manière non hiérarchisée, significative de sa culture sino-vietnamienne. Son attitude fut marquée et stimulée par une curiosité pour les différentes expressions artistiques. Ancien monarque, il n'avait pas besoin d'une reconnaissance en tant qu'artiste, mais sa sensibilité littéraire et artistique le porta à découvrir différentes formes d'art.

## Conclusion

Étudier la figure de l'ancien monarque vietnamien Hâm Nghi, devenu artiste en France, nécessite donc d'analyser non seulement le regard que la société française posa sur lui en tant qu'artiste, mais également de prendre en compte la façon dont lui-même se percevait. Car l'objectif d'une telle étude n'est pas d'appliquer des concepts déjà existants, mais de dessiner les contours de ce que signifiait pour le roi déchu le fait de pratiquer ce que nous appelons les Beaux-Arts et l'artisanat, dans le contexte de son exil en France. Hâm Nghi était

---

<sup>20</sup> Henri Oger, *op. cit.*, vol. 2, pl. 38, image A ; pl. 284, rg. 1, image C ; pl. 325, image A.



reconnu en tant qu'artiste par le milieu de l'art et par la presse. L'étude de son œuvre invite l'historien d'art à le définir comme artiste, comme le montre le titre de cette communication. Mais l'analyse de la façon dont Hâm Nghi lui-même se percevait doit nuancer notre propos. L'intérêt du roi déchu pour l'art s'inscrivait dans une démarche plus globale, liée à la notion de lettré vietnamien. Le nom d'artiste qu'il avait choisi, qui correspond à un pseudonyme littéraire au Vietnam, illustre le positionnement du roi déchu en tant que lettré vietnamien, dont la culture était à la fois littéraire et artistique. Ainsi, Hâm Nghi développa sa créativité à travers différentes formes artistiques, au-delà de la distinction entre artiste et artisan.

### **Bibliographie**

Nadine André-Pallois, *L'Indochine : un lieu d'échange culturel ? Les peintres français et indochinois (fin XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, thèse de doctorat, Paris : Presses de l'École Française d'Extrême-Orient, 1997.

Charles Gosselin, *Le Laos et le protectorat français*, Paris : Perrin et C<sup>ie</sup> Libraires-éditeurs, 1900.

Docteur Hocquard, *Une campagne au Tonkin*, 1892, réédition par Philippe Papin, Paris : Arléa, 1999.

Pierre Huard et Maurice Durand, *Connaissance du Viêt-Nam*, Paris : École Française d'Extrême-Orient / Imprimerie Nationale, 1954.

Claudie Judrin et Monique Laurent, *Rodin et l'Extrême-Orient*, exposition au musée Rodin (Paris) du 4 avril au 2 juillet 1979, cat.exp, Paris : Musée Rodin, 1979.

Sy Ngoc, « Un art populaire », dans Tran Van Can, Huu Ngoc et Vu Huyen, *Peintres vietnamiens contemporains*, Hanoi : Fleuve rouge, 1985.

Henri Oger, *Introduction générale à l'étude de la technique du peuple annamite : essai sur la vie matérielle, les arts et industries du peuple d'Annam*, 1909, réédition par Olivier Tessier et Philippe Le Failler, Hanoi : École Française d'Extrême-Orient, 2009.

### **Sources journalistiques**

*Annales africaines*, 39<sup>e</sup> année, n° 1, 7 janvier 1927, (Alger), 1927.

*L'Afrique du Nord illustrée*, nouvelle série, 21<sup>e</sup> année, n° 292, 4 décembre 1926, Alger, 1926.

Armand Dayot (dir.), *L'Art et les Artistes*, nouvelle série, 21<sup>e</sup> année, tome XIV (oct. 1926 – fév. 1927), n° 71, novembre 1926, Paris, 1927.

### **Fonds d'archives**

Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, cartons verts.

Aix-en-Provence, Archives Nationales d'Outre-Mer, fonds du gouvernement général de l'Algérie.

Fonds d'archives privées.