

## Échange d'art aux colonies : à propos de quelques architectures vietnamiennes chargées d'histoire

Au seuil de son *Histoire des colonisations*, Marc Ferro se demandait : « Il est symptomatique que, dans les grandes œuvres de réflexion sur la mémoire ou le passé – de la France –, il n'est jamais question des sociétés coloniales : est-ce une omission, un acte manqué, ou un tabou ?<sup>1</sup> » La question demeure d'actualité. Ce n'est pas que le passé colonial « ne passe pas », c'est plutôt qu'il passe « à côté ». On en traite comme une spécialité annexe de l'histoire nationale alors que tous les secteurs de la vie eurent partie liée avec l'« empire » : la politique avec les institutions, la société avec les mouvements de population, l'économie avec les courants d'échange, la culture avec la circulation des objets et des usages. Si la période coloniale a marqué, comme le proposait Marc Augé, l'accès « des peuples colonisés à l'avant-garde de l'histoire du monde, en ce sens qu'ils ont été les premiers affrontés à la mondialisation de la planète, à la mondialisation de notre histoire<sup>2</sup> » les sociétés européennes n'en sont pas non plus sorties inaltérées. La société française garde en elle-même des survivances de l'époque coloniale, à commencer par les distinctions qu'elle opère au sein de sa population qualifiée d'« immigrée ». Dès lors, toute interrogation sur le passé de la France devrait poser systématiquement la question coloniale. Dans ce contexte, que dire de l'histoire de l'art ? Or, que serait l'œuvre de Delacroix sans le voyage algérien dans le sillage de la conquête ? Que serait l'œuvre de Matisse sans la rencontre avec l'art non-figuratif du Maroc alors tout juste passé sous tutelle française ? La « découverte » de l'art nègre par Derain et Picasso au moment où éclate le scandale du travail forcé au Congo, ne procède-t-elle pas, en définitive, de l'attitude d'annexion matérielle et spirituelle qui fut celle de la civilisation européenne à l'égard des « peuples lointains » jusqu'après la seconde guerre mondiale ? Sous le rapport de l'héritage matériel se dessine une véritable « archéologie de la France coloniale » entendue comme étude de la totalité de l'équipement technique et artistique inhérent à l'expansion nationale du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Avoir une vision « coloniale » de l'histoire de l'art c'est s'efforcer d'avoir une vision « mondiale » des phénomènes culturels et artistiques actuels. D'autre part, l'organisation de la vie sous des latitudes inhabituelles devait susciter une nouvelle formulation des fins sociales recherchées et des moyens techniques mis en œuvre dans la constitution de l'équipement technique et artistique. D'autre part, cet équipement se constitua au contact d'usages exotiques. Ainsi, le choix du colonisateur déclina la gamme des possibilités qui s'offraient à lui, de la transposition de ses savoir-faire sans changement à l'adoption intégrale des usages de l'indigène, en passant par un métissage technique ou l'invention de

<sup>1</sup> Marc Ferro, *Histoire des colonisations*, Paris, Le Seuil.

<sup>2</sup> Marc Augé, Dossier sur les lieux de mémoire, *Le Magazine littéraire*, 1993.

<sup>3</sup> Archéologie entendue dans le sens d'« étude du produit du travail humain » et définie par Philippe Bruneau et Pierre-Yves Balut dans le cadre de leur séminaire à l'université de Paris-Sorbonne et dans les livraisons successives de la *Revue d'archéologie moderne et d'archéologie générale (RAMAGE)*. Je reprends ici des éléments développés dans « Esquisse pour une archéologie de la France coloniale », *RAMAGE* numéro 13, 1996-1998, p. 65-78

nouveaux outils, engendrant de nouveaux styles. Mais, en symétrie, l'équipement des populations indigènes doit lui-même être pris en considération dans ses infléchissements, le phénomène colonial mettant en jeu des situations d'« échange d'art » devant être analysées de manière précise.

Pour aujourd'hui, abordons une étude de cas tirée de l'architecture coloniale au Viêt Nam. Du point de vue de l'histoire stylistique de l'architecture, le bâti colonial au Viêt Nam entre 1860 et 1945 peut s'analyser en trois temps. Premier temps, une architecture d'ingénieurs, fonctionnaliste, parfois préfabriquée et importée comme l'hôpital Grall à Saigon. Produite par les ingénieurs de la Marine, cette architecture liée à la situation de conquête et à sa progression s'observe de 1860 dans le sud du Viêt Nam, à 1890 dans le nord. Deuxième temps, à partir de 1870 entrent en scène les architectes du service des bâtiments civils, praticiens issus de l'École des beaux-arts qui propagent outre-mer l'éclectisme historiciste parisien<sup>4</sup>. Les protagonistes majeurs de cette phase, Alfred Foulhoux et Henri Vildieu, pourvoient en édifices administratifs Saigon puis Hanoi, apportant une empreinte stylistique unitaire au paysage urbain dans une perspective assimilatrice de la colonie à la métropole. La résidence supérieure du Tonkin construite à Hanoi en 1919 par Adolphe Bussy constitue le dernier projet d'envergure exécuté de cette manière. Troisième temps, à partir de cette date et jusqu'à la guerre d'Indochine, l'art de bâtir se diffracte en trois mouvements stylistiques : 1) le modernisme international repérable dans de grands équipements comme l'aéroport de Hanoi par Félix Godard en 1936 mais aussi dans l'habitat privé 2) le régionalisme français dans ses variantes néo-provençale, néo-basque ou néo-normande dont l'expression la plus spectaculaire demeure l'architecture de villégiature de Dalat 3) le « style indochinois » qui désigne l'invention raisonnée d'un style propre à la colonie, immédiatement identifiable, qui mêle des éléments occidentaux et asiatiques pour produire des objets architecturaux inédits. C'est la rencontre entre l'art de bâtir importé, à la française, et l'art de bâtir local à la vietnamienne, d'où provient ce « style indochinois », qui nous intéresse exclusivement ici.

Comme toute réalité d'analyse, le parcours chrono-stylistique qui vient d'être proposé est nécessairement schématique. Si le « style indochinois » se formule explicitement à l'occasion des grands chantiers conduits par les architectes du service central d'urbanisme et d'architecture créé en 1923 sous la direction d'Ernest Hébrard, il procède d'une amplification rationalisée de processus architecturaux à l'œuvre dans les réalisations les plus spontanées de la rencontre coloniale. À travers quatre cas de bâtiments, dont deux se situent durant le temps de la conquête et deux au temps de la domination acquise, abordons concrètement le phénomène d'échange d'art et l'émergence du « style indochinois » au Viêt Nam entre 1860 et 1945. Reliés par leur style, ces exemples le sont aussi par leur destination patrimoniale, soit construite avec le temps parce qu'ils sont devenus des sites d'attachement mémorial, soit originelle en leur qualité de musées.

### **L'hôtel de la compagnie des Messageries maritimes à Saigon, actuel musée du souvenir Hô Chi Minh construit en 1863**

Voici tout d'abord un objet modeste, des débuts de la colonisation, l'immeuble des messageries maritimes construit à Saigon à l'embouchure de l'arroyo Chinois en 1863 pour loger l'administration de la compagnie. Il s'agit d'un des premiers bâtiments coloniaux de Saigon où l'installation française date de 1860, année durant laquelle la société des messageries passe aussitôt un accord avec le gouvernement à Paris pour organiser les services postaux vers l'Extrême-Orient<sup>5</sup>. Au débouché des

---

<sup>4</sup> Sur ce sujet, voir par exemple le catalogue de l'exposition *Paris s'exporte*, sous la direction d'André Lortie, Pavillon de l'Arsenal, Paris, 1995.

<sup>5</sup> R. Girault, « L'établissement de la Compagnie des Messageries Maritimes à Saigon », *Bulletin de la Société des études indochinoises*, 4e trimestre 1949.



© Léonard de Selva

voies de navigation de Saigon, cet édifice modeste possède une importance capitale : il constitue une étape dans l'immense réseau de communications qui se dessine à cette époque sur la surface du globe. Mais comment s'effectue la construction d'un édifice de cette nature, à Saigon sous le Second Empire ? En 1861, deux agents de la compagnie débarquent. Ils apportent un avant-projet des installations à créer. Pendant les négociations avec le service des travaux publics pour définir l'emplacement des installations, les deux agents s'affairent, l'ingénieur Palicot parcourt la région pour inventorier les matériaux possibles tandis que l'ingénieur Maucher installe des fours à chaux au cap Saint-Jacques. Le service des travaux publics, quant à lui, lève les plans des terrains impartis. Depuis La Ciotat en France, le directeur des ateliers rédige un *Mémoire sur la distribution hypothétique des ateliers de Saigon*. Le dispositif doit permettre de faire fonctionner les sept navires affectés à la ligne jusqu'à Hong-Kong. La conception du bâtiment et son caractère métissé résultent directement des conditions de précarité dans lesquelles se situent les maîtres d'œuvre : méconnaissance des ressources locales en matériaux, absence de main d'œuvre et inexpérience de l'organisation des chantiers sur place. Pour contourner ces manques, la charpenterie métallique de la caserne de la Marine édifée en 1873 sera entièrement importée de France et pour construire l'hôtel du gouverneur général l'architecte Achille Hermitte fera venir des ouvriers de la colonie britannique de Hong-Kong. On peut penser que le bâtiment qui nous occupe procède du pragmatisme des ingénieurs et de leur utilisation des savoir-faire locaux en matière de maçonnerie de brique et de couverture de tuiles. En d'autres termes, la réalisation du programme proprement colonial d'une succursale commerciale emprunte pour son exécution aux techniques vernaculaires. Le bâtiment consiste en un simple immeuble élevé sur trois niveaux et coiffé d'une toiture à croupe telle que les fabriquent les artisans vietnamiens. La ligne de faite s'orne même de sinueux motifs de dragons. Le corps se trouve littéralement enfermé dans une galerie à double hauteur qui forme véranda et couloir de circulation. Cet édifice, qui réalise d'emblée un échange d'art architectural par la rencontre d'un projet occidental avec des procédés de construction indigènes, frappe par l'évidence de son parti. Pour imaginer la combinaison de ce bâti avec une toiture asiatique, ses concepteurs profitent néanmoins de l'expérience acquise en Louisiane, au Sénégal et au Brésil, où la compagnie est déjà implantée. Le dispositif de la véranda, en particulier, forme la réponse technique de régulation thermique commune aux climats tropicaux<sup>6</sup>. Sans doute les ingénieurs de la compagnie observent-ils que le type de couverture retenu a sa raison d'être sous le ciel de Cochinchine et que l'utilisation des compétences locales occasionne autant d'économie. Ainsi, à la différence des ingénieurs de la Marine ou des architectes du service des bâtiments civils qui ne regardent alors aucunement les procédés de construction vietnamiens, ils adaptent des techniques locales à leur pragmatisme commercial. Ce faisant, ils inventent un objet inédit : les motifs des dragons sur la toiture – dont il faudrait également analyser le passage de l'architecture vietnamienne à un édifice colonial –, la couleur de la tuile et de l'enduit jaune, contribuent à sa parfaite cohérence avec le paysage. Qualifié lors de sa réalisation de

<sup>6</sup> Ph. Miller-Chagas, « Le climat dans l'architecture des territoires français d'Afrique », in *Architectures françaises outre-mer*, sous la direction de Maurice Culot et Jean-Marie Thiévaud, Liège, Paris, éditions Mardaga, 1992.

« belle construction européenne avec une élégante toiture de pagode chinoise », fiché au milieu d'un jardin verdoyant et bien visible depuis les quais de la rivière, ce bâtiment est devenu une sorte d'emblème de la ville. Son style métissé en a facilité l'appropriation patrimoniale : appelé « Maison du dragon », l'édifice abrite un musée du souvenir à Hô Chi Minh, rappelant comment le premier héros national du Viêt Nam s'embarqua ici en 1911 pour son périple occidental afin de, comme dit le guide, « libérer sa patrie de l'esclavage ». La mutation du site en lieu mémorial n'a rien de fortuit. À ce croisement de routes fixé par la mondialisation coloniale se sont rencontrés deux savoir-faire architecturaux. S'y croisent aujourd'hui des imaginaires historiques faits de départs et d'arrivée des anciens colonisés comme des anciens colonisateurs.

### **L'hôtel épiscopal de Hanoi construit en 1876**



© Léonard de Selva

Considérons maintenant un deuxième exemple, lié cette fois à l'implantation française dans le nord du Viêt Nam. Il s'agit de l'hôtel épiscopal de Hanoi construit en 1876. Si les missionnaires sont présents au Tonkin depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, ils prennent garde à se tenir en dehors des centres de pouvoir vietnamiens. Avec l'avancée de la présence française, monseigneur Puginier transfère le siège de son évêché de Kê So à Hanoi, en 1886. En attendant, l'accroissement du village chrétien à l'ouest du Petit-Lac et l'organisation de la concession française à partir de 1873 sont concomitants. Aidé de l'ingénieur militaire Dupommier, le père Landais construit au lieu du futur siège épiscopal l'un des premiers bâtiments en dur du Hanoi colonial, toujours en place. Bien que modeste, l'habitation offre un exemple très rare d'architecture des débuts de la colonisation. Par son éloignement dans le temps, cet édifice pourra être tenu, pour une conscience soucieuse d'un patrimoine colonial, pour les chrétiens tonkinois mais aussi pour les Hanoïens simplement curieux du passé, comme un vestige particulièrement attachant. Comme dans le cas de l'immeuble des messageries maritimes de Saigon, le métissage des techniques employées s'explique selon toute vraisemblance par une collaboration entre le maître d'œuvre français et les artisans vietnamiens. Comme les ingénieurs attachés aux grandes sociétés commerciales, les missionnaires possédaient une bonne expérience de l'art de bâtir sous des latitudes lointaines. La combinatoire de la résidence épiscopale de Hanoi associe une toiture à croupe, en tuiles, terminée aux extrémités par des motifs décoratifs dressés vers le ciel, à une galerie périphérique tenue par des piles maçonnées de section carrée dans sa partie basse et par des poteaux de bois à l'étage : on reconnaît là le prototype de la véranda coloniale. Les ouvertures en arc brisé, sans raison fonctionnelle puisque façonnées dans la brique, apportent un discret signal

d'appartenance religieuse. Les caractéristiques de l'architecture indigène employées ici pour des raisons utilitaires se retrouveront, passées au crible d'une analyse culturelle savante, dans les productions des architectes attachés au gouvernement général de l'Indochine un demi-siècle plus tard.

### **Le musée Blanchard de la Brosse, actuel musée d'histoire construit à Saigon en 1929**



© Léonard de Selva

La construction du musée Blanchard de la Brosse à Saigon en 1929 est l'aboutissement d'une longue genèse qu'il est intéressant de suivre. Il faut dire en préalable que le musée appartient, avec la gare ou la banque, à ces programmes architecturaux issus de la Révolution industrielle, totalement inconnus des sociétés extra-européennes et que l'expansion occidentale impose au gré de ses implantations outre-mer. Dans la politique coloniale, le musée n'est pas du tout un lieu d'agrément superfétatoire : comme le jardin botanique sert à inventorier les richesses naturelles à exploiter, le musée sert à s'approprier la connaissance culturelle des sociétés locales à gouverner. On ne s'étonne donc pas de constater que le projet du musée de Saigon est aussi ancien que la colonie elle-même et qu'il trouve place en bordure du jardin botanique. Dès les premiers temps de la conquête se forme en effet la Société des études indochinoises, organisme savant où se rassemblent les notabilités politiques et économiques saïgonnaises, qui parvient à faire construire un premier musée en 1887. Cependant, dès sa construction, ce bâtiment est attribué au gouverneur de la Cochinchine, poste qui se crée lorsque le gouvernement général est institué à Hanoi.

Comment le musée Blanchard de la Brosse – ce nom est celui du gouverneur de la Cochinchine signataire de l'arrêté portant sa création – prend-il ses caractères stylistiques ? Il faut ici considérer une conjonction de facteurs culturels qui trouveront dans ce musée une concrétisation sous la forme d'un bâtiment d'exposition permanente. Tout d'abord vient l'archéologie. Il faut mesurer l'extraordinaire révélation des ruines khmères du site d'Angkor liée à la conquête du Cambodge. Dans le nord du Viêt Nam, l'École française d'Extrême-Orient (EFEO) commence ses travaux à partir de 1900. La péninsule indochinoise devient terre d'élection pour des savants de très haut niveau. Cette effervescence archéologique débute à Saigon puisque dès les années 1860 des trouvailles fortuites de sculptures khmères et chames agrémentent le jardin botanique. Cette curiosité scientifique est aussi le fait d'amateurs avertis tel le général Beylié ou de collectionneurs comme le docteur Holbé. Conjointement, une volonté politique se fait jour : le monde colonial saïgonnais entend se donner une identité propre, le musée en est l'un des instruments. En 1917, le gouverneur général Albert Sarraut relie expressément le projet au développement du tourisme, en souhaitant pour Saigon « quelque chose d'analogue à ce qu'on voit à Paris, au Trocadéro<sup>7</sup>. » À l'époque on pense donc à un musée ethnographique. Autre composante, par son rôle de vitrine, le musée a aussi partie

<sup>7</sup> Session du Conseil supérieur de la Cochinchine, 16 novembre 1917 (Inspection générale des travaux publics, H7 R 61 815, Archives nationales du Viêt Nam, fonds n°1, Hanoi).

liée avec les grandes expositions éphémères, comme l'exposition coloniale organisée à Marseille en 1922. Ce sont les équipes indochinoises, y compris des architectes du service des bâtiments civils de l'Indochine, qui préparent les pavillons de cette exposition dédiés à la colonie d'Extrême-Orient. George Groslier, grand orientaliste, lui-même architecte et peintre, conservateur du musée de Phnom-Penh, était commissaire de la partie indochinoise de l'exposition de Marseille et à ce titre auteur d'une « rue annamite » très remarquée. Après les savants de l'EFEO, pour les besoins de ces représentations spectaculaires, des praticiens français étudient de près des savoir-faire locaux. Comme cette exposition de Marseille a eu un grand retentissement, un événement analogue est prévu à Saigon pour 1926. Cette manifestation relance le projet de construire un lieu d'exposition définitif, ouvert au public en permanence.

Toutes ces volontés successives s'accompagnent de projets architecturaux. En 1918, c'est George Groslier qui est chargé d'établir un cahier des charges. En ce qui concerne le style du bâtiment on y lit : « Les architectes demeurent entièrement libres » ; il leur est toutefois recommandé « de s'inspirer de vues très simples, de goût français, de rechercher la pureté des lignes qui s'harmonisent avec la belle lumière des pays tropicaux. » De « goût français » : on est en guerre, l'affirmation nationale prime et le « style indochinois » peut encore attendre ! Cependant, le concours a lieu, un projet est retenu mais les difficultés économiques dues au conflit mondial font avorter l'entreprise. En 1924, Ernest Hébrard entre en scène : en qualité de chef du service central d'Architecture et d'urbanisme il est saisi du projet d'exposition « intercoloniale » de Saigon. Le programme initial comprend un « musée commercial et ethnographique », un « palais du riz et de la Cochinchine » et un pavillon artistique regroupant les écoles d'art locales. C'est là, au sein du bureau d'études dirigé par Ernest Hébrard que l'on voit émerger toute une réflexion sur ce que doit être l'art de bâtir en milieu indochinois. À travers une série d'expérimentations, dont le projet de façade latérale de 1924 par Jean-Yves Claeys est une étape art déco, vient au jour une manière expressément asiatique exprimée par le « palais du riz » d'Auguste Delaval. À travers ces essais se formule le « style indochinois », style créé de toutes pièces comme un signal identitaire d'appartenance à la colonie d'Extrême-Orient. Il n'est pas indifférent que le « style indochinois », défini et théorisé par Ernest Hébrard seulement quelques années plus tard, s'applique en premier lieu à un projet d'exposition et de musée. Si l'exposition est abandonnée, en 1927 l'acquisition de l'importante collection Holbé, constituée en majorité de sculptures, relance le projet sous la forme d'un musée archéologique dont la réalisation est confiée à Auguste Delaval. L'architecte reprend alors les dessins de son « palais du riz » : à l'intérieur d'un rectangle une rotonde centrale distribue le plan en forme de croix. Comme le bâtiment a été conçu avant que ne soit arrêté son contenu, ce dernier se répartit suivant l'espace disponible. Ainsi les deux grandes sections des collections, l'une constituée par les objets de la famille indienne – les arts khmer et cham –, l'autre par les vestiges de la famille chinoise – l'art de l'Annam et du Tonkin –, correspondent à chacune des deux ailes. L'aménagement intérieur révèle comment l'architecture vietnamienne est intégrée à ce projet : les deux parcours s'ouvrent chacun sur un patio qui rappelle la cour intérieure aménagée en jardin de l'habitat mandarinal chinois et vietnamien. La façade demeure quant à elle tout à fait classique dans sa symétrie et l'articulation des parties. Bien que postérieur à d'autres exemples d'architectures relevant du « style indochinois », le musée de Saigon représente à travers sa longue gestation, l'une des premières tentatives raisonnées d'intégration d'éléments asiatiques dans une réalisation moderne.

### **Le musée Louis Finot construit en 1931 à Hanoi, actuel musée d'histoire**

Observons maintenant un quatrième objet architectural, à savoir le musée de l'École française d'Extrême-Orient à Hanoi qui requiert son architecte, Ernest Hébrard, de 1925 à 1931. Quand le projet émerge, dans les années 1920, Hanoi a déjà un musée de séries économiques et

ethnographiques, le Palais des expositions rebaptisé par la suite Musée de l'homme. Il s'agit donc, pour ce nouveau musée de l'EFEO, de construire un conservatoire de pièces archéologiques.



© Léonard de Selva

Le chantier donne à l'architecte l'opportunité d'inscrire dans l'espace hanoïen le manifeste du « style indochinois ». Réceptifs à ses idées, les représentants de l'institution commanditaire collaborent assidûment à l'ouvrage. Charles Batteur, membre permanent de l'école et lui-même architecte, enseignant à l'École des beaux-arts de l'Indochine, prête la main à de nombreux dessins de détail et conduit les travaux. Le séjour d'Ernest Hébrard à la Villa Médicis, durant lequel il avait effectué des relevés à Ostie et donné une restitution du palais de Dioclétien à Split, le prédisposait à observer avec minutie les thèmes de l'architecture asiatique afin de les transposer dans un bâtiment moderne. L'édifice résulte par conséquent de la rencontre entre le programme européen du musée et son traitement qui emprunte au répertoire extrême-oriental. La destination culturelle de l'édifice donne à Ernest Hébrard la liberté de façonner les formes selon ses désirs. En effet, là où le « style indochinois » devait être argumenté avant d'être accepté dans le cas d'un bâtiment administratif, il semble aller de soi pour un musée. Par application du principe académique d'adéquation du style à la fonction, il paraît naturel que des objets asiatiques soient présentés dans un bâtiment de caractère également asiatique. Bien que s'appuyant sur des études de cas précis, l'architecte ne reproduit pas tel ou tel modèle mais regarde le plus grand nombre possible d'exemples d'architecture de l'Inde au Japon en passant par la Chine et l'Indochine, pour tenter, conformément à sa vision rationaliste, d'en dégager les invariants plastiques. Le dialogue avec les savants de l'École française d'Extrême-Orient – dont l'aire d'étude ne se limite pas à la péninsule ainsi que le nom l'indique – élargit considérablement le champ des références. Dans un premier temps, le musée devait refléter l'extension géographique de l'institution : « C'est ainsi que, notamment à l'extérieur, les couvertures, qui rappellent les combles de quelques monuments chinois et annamites, auront partout des mouvements analogues à ceux des toits d'édifices siamois, cambodgiens ou laotiens ; que les auvents, émaillés, pourront faire penser à certaines constructions indiennes ; alors que l'ensemble des façades, polychrome, évoquera un peu l'art du Japon, sans que, toutefois, ces éléments coordonnés fassent oublier l'inspiration française du tout. »<sup>8</sup> Sans doute est-ce cette « manière française » qui unifie les motifs de différentes provenances, suivant en cela la démarche de l'éclectisme architectural hérité du XIX<sup>e</sup> siècle qui procède d'apports amalgamés. Par rapport à cet exposé de la méthode, la réalisation s'oriente vers une intégration des éléments sino-vietnamiens au détriment des autres sources. Mais au-delà d'un simple habillage

---

<sup>8</sup> *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, 1926, p. 445.

décoratif, c'est la qualité spatiale du bâtiment qu'Ernest Hébrard cherche à caractériser. Le thème de la galerie s'accorde avec la forme du *dinh*, la maison commune des villages tonkinois, étirée en longueur, tenue et rythmée par des poteaux de bois dont la finesse contraste avec l'énorme masse du toit. L'avant-corps octogone du musée s'apparente quant à lui à une pagode à étages par son plan centré et son toit polygonal. Pour les façades, l'architecte repense entièrement la désormais traditionnelle véranda pour en faire une véritable grille de protection thermique et de réglage lumineux. Sur le plan formel, ce dispositif fonctionnel reprend les systèmes d'attache par consoles visibles dans l'architecture sino-vietnamienne en les transposant d'un système de charpenterie en bois à une ossature de béton armé. Par ailleurs, l'égalité entre la hauteur des colonnes et leur espacement conduit à la répétition d'un module carré que l'on retrouve dans l'architecture chinoise. Le jeu des reliefs sur lesquels s'accrochent la lumière et des creux où se nichent les ombres procure une animation graphique inédite dans l'art colonial.

Profane par sa fonction scientifique et pédagogique, le musée jouit pourtant de l'aura sacrée attachée à l'art et à l'histoire. À Hanoi, ce sanctuaire introduit l'Européen aux vieilles civilisations de l'Asie. Le musée apprivoise en quelque sorte cet « héritage ». De plus, par son apparence, il marque l'appropriation de la technique du colonisé par les Occidentaux. C'est dans ce mouvement complexe d'échanges que se façonne l'identité coloniale, nécessairement ambivalente. Pour les Vietnamiens de 1930, le musée de l'École française d'Extrême-Orient manifeste le passage obligé à la modernité culturelle, à l'aménagement du temps historique à l'Occidentale. Aujourd'hui, dès l'entrée, le visiteur passe sous le mot fameux de Hô Chi Minh : « Rien n'est plus précieux que l'indépendance et la liberté. » Les pièces archéologiques qui servaient à évoquer le passé révolu des civilisations indochinoises ont été arrangées en un parcours qui illustre l'émergence de la nation vietnamienne. Voilà en quelque sorte une appropriation croisée de motifs historiques, architecturaux et politiques qui forment un véritable écheveau d'échange d'art.

Ces quatre exemples, deux d'architecture non savante, sans architecte au sens professionnel du terme, et deux émanant de praticiens reconnus, montrent comment le métissage architectural n'a pas attendu d'être théorisé au cours des années 1920 pour se pratiquer spontanément au Viêt Nam mais comment il naît de la situation coloniale elle-même. Il faudrait à ce titre signaler maints exemples de constructions d'entrepreneurs à l'usage aussi bien des colons que des Vietnamiens ou bien, en symétrie, l'architecture impériale dont l'étude montrerait l'infléchissement depuis la cité de Huê aux villas de l'empereur Bao Dai en passant par le mausolée de l'empereur Khai Dinh. Il n'est pas indifférent de noter que la première tentative raisonnée par un professionnel vienne de l'archéologue Henri Parmentier : son sujet de diplôme d'architecte présenté en 1905 consiste en une villa adaptée au climat du Tonkin où s'amalgament les caractéristiques de la maison vietnamienne, toiture de tuiles débordante soutenue par une véranda, avec la distribution d'une résidence européenne<sup>9</sup>. Dans sa version savante, le « style indochinois » emprunte les voies de l'historicisme cher à la tradition académique. Comme l'architecture régionaliste en France dont elle est contemporaine, l'architecture de « style indochinois » se réclame d'une adéquation entre le matériau, la forme, le climat et les mœurs. Comme elle également, elle donne lieu à des variantes : au « néo-vietnamien » des édifices hanoïens d'Ernest Hébrard s'ajoute le « néo-cham » du musée de Tourane par Henri Parmentier, ou le « néo-khmer » du musée de Phnom-Penh par George Groslier. L'intégration d'éléments indochinois complète de manière inattendue la gamme des styles régionaux qui fleurissent en France. Or, on sait que ces styles régionaux engagent l'identité de chaque province. Ainsi, grâce au « style indochinois » on unifie par l'art de bâtir le Viêt Nam, le Laos et le Cambodge dans un ensemble qui n'a de cohérence que dans la réalité politique coloniale. Ce faisant, on donne corps à une identité

---

<sup>9</sup> « Une habitation au Tonkin », *La Construction moderne*, 10 juin 1905, p. 439 ; *L'Architecture*, 1905, p. 207.



coloniale indochinoise partie prenante de l'identité française dans un jeu d'emboîtement des « petites patries » dans la « grande patrie ». Les architectures construites par Raphaël Guy et ses émules en Tunisie ou le « néo-soudanais » des territoires d'Afrique occidentale donnent forme sur d'autres aires coloniales à une même appartenance identitaire. Enfin, il n'est pas indifférent non plus que ce « style indochinois » émerge de manière majoritaire sur le programme du musée colonial, site culturel où viennent se confronter les enjeux de représentation des sociétés en présence au croisement de l'archéologie, de l'ethnologie, des expositions commerciales et de l'économie, de l'enseignement et du tourisme. De part sa destination initiale et son historicisme méthodique, le « style indochinois » dans sa version savante a d'abord servi d'écrin aux conservatoires archéologiques à l'occidentale, relais d'une construction de la mémoire par la société vietnamienne de l'indépendance. En symétrie, outre le passage du temps, les caractères inclus d'échange d'art dans sa version spontanée ont vraisemblablement favorisé la fixation patrimoniale ultérieure, à une échelle nationale au musée du souvenir à Hô Chi Minh à Saigon, mais aussi, bien qu'à un degré plus restreint, au palais épiscopal de Hanoi.