

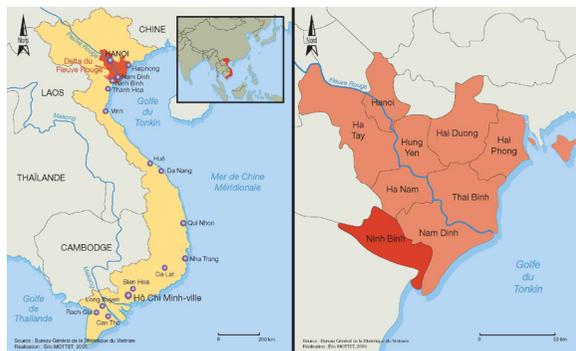


« *Le Vietnam,*
enchevêtrements et vie tranquille »

Anne Delière,
lundi 12 janvier 2026.

Localisation du Vietnam et provinces du delta du fleuve Rouge.

Le Vietnam est un pays qui s'étire au Nord, depuis les chaînes de montagnes vers des espaces d'eau à l'Est et au Sud de ses terres. La mer l'épouse, le cerne, lui offre de vastes plaines et des littorales. L'eau lui confère également deux pôles deltaïques, celui du fleuve Rouge, au Nord, et le grand réseau de voies d'eau du Mékong, au Sud. Le fleuve Rouge prend sa source en Chine, dans la province du Yunnan, et coule vers le sud en s'achevant par un delta à l'est de Hanoi. Là est le berceau historique de la civilisation vietnamienne, dans le Nord du pays.



Delta du fleuve Rouge.

Le réseau hydrographique naturel a été modifié depuis des siècles par l'intervention constante de l'homme dans sa quête de maîtrise de l'eau notamment pour la mise en valeur des terres fertiles du delta. Son activité

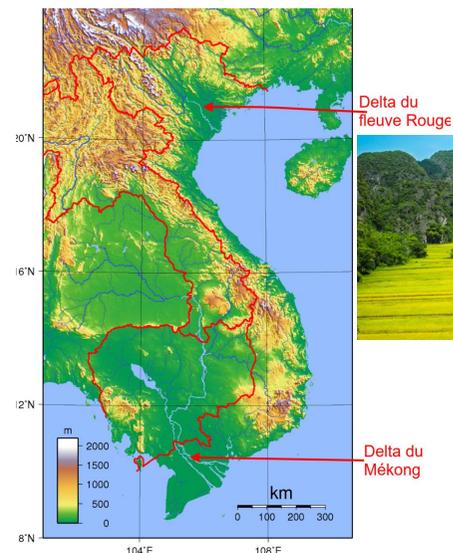
économique traditionnelle est principalement la riziculture irriguée.

Ces roues en bambou servent à irriguer les rizières dans la réserve naturelle de Pu Luong.

Chefs-d'œuvre d'artisanat, elles aident à irriguer les champs, principalement les rizières, tout particulièrement pendant la saison sèche.

Marché aux poissons, delta du fleuve Rouge.

Depuis la fin des années 1980, le Vietnam s'est engagé dans une dynamique de croissance urbaine soutenue, associée à une relative libéralisation économique. L'urbanisation du delta résulte de plusieurs facteurs : croissance démographique naturelle des



Delta du fleuve Rouge

populations urbaines, mouvements migratoires des campagnes vers les villes, transformation progressive de bourgs ruraux en centres urbains, absorption de groupements ruraux à la périphérie des villes en extension et développement économique et industriel. Ce qui implique depuis quelques années une transformation de ses paysages à un rythme spectaculaire.

(Dossier : L'Asie face au développement durable : dynamisme, enjeux et défis

L'urbanisation de la ville de Ninh Binh dans le delta du fleuve rouge (Vietnam) : mise en perspective des forces et faiblesses de la gestion du risque d'inondation.

Éric Mottet et Yann Roche <https://doi.org/10.4000/vertigo.7782>)

Le col de Ma Pi Leng situé en province montagneuse de Ha Giang (plus de 2000 m. d'altitude).

L'approche de sa géographie, de ses paysages et des mouvements de populations pourrait nous perdre d'admiration - mais comme pour de nombreux pays, les richesses du vivant



sont menacées par la croissance économique rapide conjuguée aux effets du changement climatique.

Paysages et mosaïque ethnique du Vietnam du Nord

La saison de riz à Sapa, cultures en terrasses en région montagneuse.

Comme la plupart des pays du Sud-Est asiatique, le Vietnam est



Marché aux poissons, delta du fleuve Rouge.

pluri-ethnique. La géographie de ce peuplement se caractérise par une opposition démographique et ethnique entre les régions basses, densément peuplées de Kinh (le groupe majoritaire ou les Viêts), et les régions montagneuses parsemées d'une cinquantaine de groupes ethniques. Les Kinh occupent à peine un peu plus du tiers du pays mais représentent 87 % de la population, concentrés essentiellement dans les deux régions deltaïques du fleuve Rouge et du Mékong, ainsi que dans les plaines.

La répartition des grands groupes ethnolinguistiques du Vietnam.

La répartition de la population est liée à un système d'occupation de l'espace basé sur des relations politiques de dominance entre montagnards et habitants des plaines.

Menée par le nouveau gouvernement nord-vietnamien, la redistribution de la population s'est organisée dès la fin de la guerre coloniale. Les Kinh devinrent les acteurs principaux de cette politique dite « civilisatrice », avec pour principale mission « d'éduquer » les minorités montagnardes, jugées



Le col de Ma Pi Leng situé en province montagneuse de Ha Giang (plus de 2000 m. d'altitude).

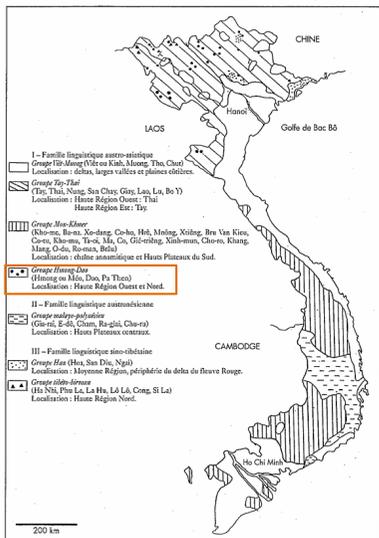
Paysages et mosaïque ethnique du Vietnam du Nord



La saison de riz à Sapa, cultures en terrasses en région montagneuse.

archaïques. Parallèlement, les groupes ethniques montagnards furent « encouragés » à se fixer dans les vallées pour y créer des coopératives, épaulées par les populations Kinh déplacées.

Fig. 1 - La répartition des grands groupes ethnolinguistiques du Vietnam



La répartition des grands groupes ethnolinguistiques du Vietnam.

Le **groupe Hmong** fait partie de la famille linguistique austro-asiatique qui est répartie en deux groupes linguistiques : le groupe *môn-khmer* (Sud-Est asiatique : Cambodge, Laos, Vietnam et Malaisie) qui compte 132 langues, et le groupe *munda* (Inde) qui en compte 21.

On suppose qu'elles sont les langues des autochtones de l'Asie du Sud-Est et de l'est de l'Inde, dans le sens où leur présence serait antérieure aux langues taidai, austronésiennes, sino-tibétaines et indo-européennes, apportées par des migrations postérieures.

Présence des Hmong (l'un des groupes ethniques les plus importants d'Asie du Sud-Est) à Sapa en région montagneuse du Nord Vietnam.

Vallée des pruniers de Na Ka, au cœur des montagnes de Moc Chau (Nord-Ouest Vietnam). Femmes Hmong en costume traditionnel avec des motifs fleuris.

Les agriculteurs locaux de la communauté Hmong perpétuent des traditions centenaires dans la culture des pruniers. Alors que les minorités ethniques vivant sur les sommets ou les versants comme les Dao et les Hmong étaient habituées à défricher les versants montagnards pour y cultiver du riz pluvial ou du maïs, ces minorités doivent s'initier au labourage et aux autres techniques minutieuses de la riziculture inondée. Il leur faut aussi apprendre le maniement de nouveaux outils et développer des modes d'élevage différents. Enfin, elles doivent faire face à de nouvelles maladies telles que le paludisme. En se fixant dans les vallées, ces minorités offrent aussi à leurs enfants la possibilité d'aller à l'école et d'avoir un meilleur suivi médical.

Peuples des montagnes.

[...] À la suite de la réunification du pays en 1975, la situation dans



Présence des Hmong (l'un des groupes ethniques les plus importants d'Asie du Sud-Est), à Sapa en région montagneuse du Nord Vietnam.



Vallée des pruniers de Na Ka, au cœur des montagnes de Moc Chau (Nord-Ouest Vietnam).



Femmes Hmong en costume traditionnel avec des motifs fleuris.

les montagnes du Nord-Vietnam s'aggrave et les conditions de vie se dégradent très vite.

Aujourd'hui, dans ces régions montagneuses, les plus sérieux problèmes sont liés à la croissance démographique qui, associée au manque de terres, entraîne la déforestation, la dégradation des bassins versants et un appauvrissement économique et culturel



des minorités ethniques. Pendant longtemps, le Vietnam s'est contenté de déplacer des Kinh et de fixer des minorités dans les vallées afin d'atteindre des objectifs politico-économiques fixés par Hanoi et bien éloignés de la réalité.

(Article : Redistribution spatiale de la population et collectivisation au Nord-Vietnam : délocalisation des Kinh et sédentarisation des minorités Delphine Schaeffer- Dainciart)

Le paysage culturel et spirituel du Vietnam

1/ une pièce de CERAMIQUE : une autre conception de la conservation-restauration

2/ TAMBOURS en BRONZE de la culture Đông Sơn (civilisation protohistorique, entre le VII^e siècle ANE et le II^e siècle)

3/ PATRIMOINE ARCHITECTURAL

4/ LA STATUAIRE EN TERRITOIRE CHAMPA

5/ TOURMENTES du XX^e siècle

Le paysage culturel et spirituel du Vietnam

Au contraire de certains autres pays asiatiques comme la Corée et le Japon, le Vietnam, pays émergent dont les campagnes vivent encore dans la tradition alors que quelques grandes villes s'ouvrent largement au monde moderne, est encore à la recherche d'un nécessaire équilibre.

J'ai pris l'option, non d'un parcours chronologique ou historique, mais celui de privilégier des temps forts du développement du pays, de leurs créations dans la proximité des deux grands voisins, la Chine et l'Inde, mais aussi des Khmers, et autres, ...

Selon des récits et rapports de découvertes archéologiques, à partir des collections d'arts vietnamiens dans différentes musées (Musée royal de Mariemont à Morlanwelz, Musée royaux d'Art et d'Histoire (MRAH) à Bruxelles, Musée Guimet à Paris, Musée Cernuschi à Paris, ainsi que des musées au Vietnam) qui m'ont offert quelques pièces d'une profonde beauté.



1/ une pièce de CERAMIQUE : une autre conception de la conservation-restauration

Pot à chaux, grès à glaçure verte et ivoire, H. 10, 5 cm, Vietnam, fours de Bat Trang (près de Hanoi), XVI^e S., Morlanwelz, Musée royal de Mariemont (photo M. Lechien).

1/ A partir d'une pièce de CERAMIQUE, conception de la conservation-restauration au Vietnam.

Pot à chaux, grès à glaçure verte et ivoire, H. 10, 5 cm, Vietnam, fours de Bat Trang (près de Hanoi), XVI^e S., Morlanwelz, Musée royal de Mariemont (photo M. Lechien).

Ce pot à chaux en grès du XVI^e siècle, petit récipient d'apparence modeste mais indispensable dans la fabrication de la chique de bétel. Symbole de fraternité et d'hospitalité associé à tout événement social ou religieux de quelque importance. Au Vietnam, un pot à chaux usagé ou cassé n'est pas jeté au rebut mais le plus souvent confié aux racines d'un banyan sacré.

Ce pot est associé à un article : « De Mariemont à Hanoi : conservation et restauration des céramiques d'Extrême Asie » écrit en 2007, par Catherine Noppe, conservatrice en charge de la section des Arts d'Extrême-Orient au Musée royal de Mariemont. (<https://doi.org/10.4000/ceroart.205>)

Le Musée de Mariemont a su saisir l'opportunité offerte en 2000 par l'Association pour l'Éducation et la Formation à l'Étranger (APEFE) de devenir partenaire scientifique d'une coopération de longue durée avec le Musée national d'Histoire du Vietnam à Hanoi en vue d'y former de jeunes conservateurs-restaurateurs. Au sein des musées, la conservation-restauration des pièces les plus remarquables est généralement confiée à des artistes issus des villages artisanaux de potiers. Le delta du fleuve Rouge fut autrefois une terre de potiers. Après les guerres civiles de la fin du XVIII^e siècle et les tourmentes du XX^e siècle, face à la modernisation actuelle du pays, il ne reste aujourd'hui que quelques-uns de ces villages.

Dans ce pays où le culte des ancêtres est le fondement même de la famille et pèse d'un poids très lourd dans la société, la fierté et le respect légitimement éprouvés envers les chefs-d'œuvre créés dans le passé ont, en matière de conservation, une conséquence immédiate. Difficile de faire passer la conception d'une simple conservation ou celle d'une intervention minimale : elles apparaissent comme un manque de respect envers le génie des générations précédentes qui ont permis la transmission du métier à leurs descendants.

Une autre caractéristique de la pratique vietnamienne est difficile à comprendre pour les partisans que nous sommes de l'authenticité. La volonté quasiment systématique de copier certaines œuvres majeures pour l'exposition, alors que les originaux sont enfermés dans des coffres bien gardés – et de ne

pas mentionner comme telles les copies – une pratique discutable. « Si notre confiance en l'apport des sciences influence considérablement notre vision de la conservation-restauration, en Asie, c'est avant tout l'esprit d'une œuvre qu'il importe de conserver, bien avant sa matière. Dans les pays d'Asie où la Nature s'acharne souvent à faire disparaître les vestiges matériels du passé, le patrimoine immatériel vivant, partagé par toute une communauté, paraît plus essentiel. »

2/ TAMBOURS en BRONZE de la culture Đông Sơn (civilisation protohistorique, entre le VII^e siècle ANE et le II^e siècle)



Présentation d'une partie de la collection d'antiquités vietnamiennes des MRAH à Bruxelles, achetée au collectionneur belge Clément Huet en 1952.

Présentation d'une partie de la collection d'antiquités vietnamiennes des MRAH à Bruxelles, achetée à l'homme d'affaires et collectionneur belge Clément Huet en 1952.

Il a vécu et travaillé dans le nord du Vietnam de 1914 à 1938. Les objets les plus intéressants sont des tambours en bronze de Đông Sơn, ainsi que des céramiques des dynasties des Ly et Trần (du XI^e au XV^e siècles).

L'aire d'influence de la culture de Đông Sơn s'étend de la vallée du fleuve Rouge jusqu'à la cité de Hué. Dans cette zone ont été retrouvés des vestiges témoignant de son unité culturelle, linguistique et politique, dès 500 ANE (le Vietnam protohistorique).

2/ TAMBOURS en BRONZE de la culture Đông Sơn (civilisation protohistorique, entre le VII^e siècle ANE et le II^e siècle)



Le tambour de Sao Vàng (province de Thanh Hoa- Centre), bronze, H. 86 cm, diam. 116 cm, II^e-I^{er} siècles ANE, culture Đông Sơn, Hanoi, Musée national d'histoire du Vietnam.

Le tambour de Sao Vàng (province de Thanh Hoa - Centre), bronze, H. 86 cm, diam. 116 cm, II^e-I^{er} siècles ANE, culture Đông Sơn, Hanoi, Musée national d'histoire du Vietnam.

Sur sa surface, une étoile en relief à 12 rayons. Il comporte deux paires d'anses gaufrées de motifs d'épis de riz. Les « tambours » (ou gongs), des instruments de musique cérémoniels somptueusement décorés de motifs géométriques, de scènes de vie quotidienne, de rituels et de combats.

Tambour en bronze, provenance de Sông Đà, culture Đông Sơn II, milieu du I^{er} millénaire ANE, Paris, Musée des arts asiatiques - Guimet.

Les motifs figuratifs représentent des animaux stylisés et



Tambour en bronze, provenance de Sông Đà, culture Đông Sơn II, milieu du I^{er} millénaire ANE, Paris, Musée des arts asiatiques - Guimet.

des scènes de la vie quotidienne (troupeaux de cerfs, oiseaux aquatiques, bateau, maisons sur pilotis, ...).

La jarre en bronze de Kinh Hoa 2, H. 54,5 cm, diam. du couvercle : 41,4 cm, IIIe-IIIe siècles, culture Đông Sơn (Nord Vietnam).

Sur le couvercle, une étoile à 16 branches en relief, et la présence de 6 pélicans dont un a été brisé ne laissant que des traces de pattes. Autour se trouvent des motifs concentriques ainsi que l'image d'un navire de guerre considérée comme reflet de la vie fluviale des habitants de Đông Sơn.

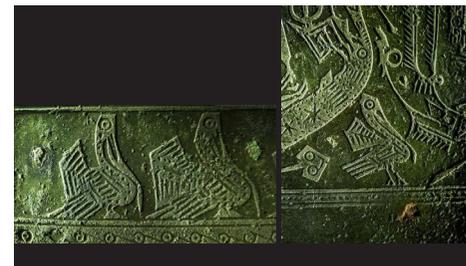
Les bronzes anciens trouvés au Vietnam sont totalement différents de ceux des dynasties Shang et Chu en Chine tant dans la création des formes que dans la décoration et dans l'alliage. On peut dire sans hésitation qu'il s'agit d'une production purement locale très peu influencée par les bronzes chinois. Plus de 200 vestiges de la culture de Đông Sơn (développée entre le VIIe siècle ANE et le IIIe siècle) sont répertoriés au Vietnam, répartis essentiellement dans les bassins de trois grands cours d'eau : le fleuve Rouge



La jarre en bronze de Kinh Hoa 2, H. 54,5 cm, Diam. du couvercle : 41,4 cm, III^e-II^e siècles, culture Đông Sơn (Nord Vietnam).

(les provinces du delta du fleuve Rouge, Nord), la rivière Ma (province de Thanh Hoa, Centre) et la rivière Ca (province de Nghệ An, Centre). Les Đông Sơn s'épanouissent d'une économie basée sur la pêche, la chasse et l'agriculture centrée sur la culture du riz humide – lançant les grandes transformations de la zone méridionale du delta du fleuve Rouge et de ses parties montagnardes en une vaste terre rizicole.

La brillante civilisation protohistorique de Đông Sơn « disparaît » avec l'anéantissement du royaume de Nam-Viet en 111 ANE intégré de force à l'Empire chinois qui convoitait depuis longtemps les richesses économiques, les produits exotiques, les techniques, ...



« Ancré au monde chinois du point de vue intellectuel, et en même temps curieusement conscient de son identité ethnique, le Vietnam, doté d'une sensibilité particulière,

refusera toujours l'assimilation totale à laquelle aspirait la puissance tutélaire. » (L'Art de l'Asie du Sud-Est, Editions Citadelles & Mazenod, 1994, p.311).

Malgré cela, les vietnamiens ont su créer un patrimoine subtil et émouvant, conforme à leur personnalité propre, héritée en partie de leurs ancêtres et de la période protohistorique.

° architecture – reliefs des charpentes et des panneaux des intérieurs des édifices

° statuaire profondément liée à la vie religieuse et aux cultes, conservée in situ, les statues poursuivent leur vie tranquille dans les temples

° la céramique (appréciée des collectionneurs japonais et exportées en Asie depuis plusieurs siècles) prend place parmi les objets de l'exigeante cérémonie du thé.

3/ PATRIMOINE ARCHITECTURAL



Tour-stupa de But Thap, pierre blanche, H. 13 m., XIII^e siècle, au Nord-Est de Hanoi.

3/ PATRIMOINE ARCHITECTURAL

Tour-stupa de But Thap, pierre blanche, H. 13 m., XIII^e siècle, au Nord-Est de Hanoi.

Architecture bouddhiste vietnamienne : la pagode de But Thap construite au XIII^e siècle par le moine Huyen Quang, a été agrandie et restaurée à plusieurs reprises au fil des siècles. Il ne subsiste rien des nombreux établissements religieux fondés entre le III^e et le IX^e siècle, dans ce pays anciennement bouddhisé par les moines theravadas, puis par les adeptes du Grand Véhicule. Encore moins des modestes logis paysans construits essentiellement en recourant aux ressources végétales. Un véritable art du bois s'élabore à partir de la variété des essences et leur qualité, et par le développement de la batellerie et de la construction navale civile et militaire. Les charpentiers acquièrent une expérience et un savoir-faire considérables. Le climat très humide, la voracité des insectes, la brutalité des guerres, combinés à la conception orientale de la reconstruction, n'ont laissé aucune trace du patrimoine vietnamien de la période de la domination chinoise



Dinh Dinh Bang, maison traditionnelle en bois, 1700-1736, province de Bắc Ninh (Nord Vietnam).

Dinh Dinh Bang, maison traditionnelle en bois, 1700-1736, province de Bắc Ninh (Nord Vietnam).



Elle est un exemple majeur d'architecture communautaire vietnamienne traditionnelle. Cette bâtisse a été rebâtie après sa destruction lors de la première guerre d'Indochine. Elle présente un grand toit recouvert de tuiles épaisses et larges, avec des avant-toits courbés remarquable pour ses vastes débordements qui sont les plus longs parmi les structures traditionnelles en bois du



Vietnam.

Le bâtiment est soutenu par une robuste structure de colonnes en bois. Une attention est portée à la charpente qui, en l'absence de plafond, participe à la définition des volumes et rythme les espaces intérieurs. À l'origine, Đình Đình Bảng servait de lieu de culte à trois divinités agricoles - Cao Sơn Đại Vương (Dieu de la Terre), Thủy Bá Đại Vương (Dieu de l'Eau) et Bạch Lê Đại Vương (Dieu des Cultures). Ces divinités étaient vénérées par la communauté agricole locale, qui priait pour un climat favorable et des récoltes abondantes. Chaque année, au 12e mois lunaire, les villageois organisent un festival pour prier pour une année agricole prospère.



L'architecture vietnamienne traditionnelle se caractérise par un goût pour l'horizontalité et la consciente adaptation au paysage. Pas de recherche d'une monumentalité verticale liée au désir de vénérer. Les valeurs d'harmonie et de fusion prédominent, et l'élan ne se fait pas vers le ciel. Le sentiment qui prévaut

lors de la visite d'un beau site vietnamien est celui d'un bien-être physique, d'une paix de l'âme où les yeux et l'esprit se trouvent en accord avec les dimensions et les lignes de la construction, faisant écho au paysage environnant. (L'art de l'Asie du Sud-Est, Editions Citadelle & Mazenod, 1994.)



4/ LA STATUAIRE EN TERRITOIRE CHAMPA

Bouddha, Dong Duong (province de Quang Nam), bronze, 119 x 38 x 38 cm, c. VIII^e-IX^e siècle, Hô Chi Minh-Ville, Musée d'histoire du Vietnam.

4/ LA STATUAIRE EN TERRITOIRE CHAMPA

***Bouddha*, Dong Duong (province de Quang Nam), bronze, 119 x 38 x 38 cm, c. VIII^e-IX^e siècle, Hô Chi Minh-Ville, Musée d'histoire du Vietnam.**

Cette image de Bouddha en bronze fondue à cire perdue, est à ce jour la plus grande à avoir été retrouvée presque intact en Asie du Sud-Est. L'épaisseur de métal pour l'ensemble de la pièce, qui a gardé son noyau d'argile ferrugineuse, n'excède pas les 10 mm et descend jusqu'à 2 mm à certains endroits (ce qui explique les fentes et lacunes observées).

Le bras droit, qui faisait en partie défaut, a été restitué dans la position la plus vraisemblable en fonction du geste

d'argumentation (*vitarkamudra*) exécutée par la main, pouce et index joints. Le socle lotiforme incisé de deux rangées de pétales divergents, a lui aussi été retrouvé brisé. La statue y est fixée au moyen de tenons placés sous la plante des pieds.

Le Bouddha (l'Eveillée) est figuré selon les canons iconographiques habituels de l'Inde et des pays du Sud-Est. Debout, en position frontale (*samapada* : les pieds placés de manière identique), il est vêtu du costume monastique traditionnel composé de l'antaravasana (vêtement intérieur de dessous) – un long drapé enserrant les jambes, dont seule la partie inférieure est visible à hauteur des chevilles – et de l'*uttarasanga* (vêtement de dessus – une ample pièce de tissu enveloppant tout le corps et laissant l'épaule droite découverte selon l'une des deux manières possible de la porter. La tête porte une protubérance crânienne, à l'arrière de la tête une petite excroissance de métal marque l'emplacement d'un nimbe aujourd'hui disparu qui manifestait l'apparence irradiante du Bouddha.

Cette œuvre a généré de multiples interprétations. Elle apparaît proche des bronzes cinghalais (Sri Lanka) par ses proportions et le traitement du costume très proche du corps et présentant un plissé en ondes concentriques, l'expression du visage, avec les grands yeux ouverts. Le geste de préhension (*katakamudra*) – *mudra* ou position des mains - de la main gauche, est attesté dans la tradition cinghalaise et de l'Inde du Sud (les sculpteurs d'Amaravati). Rien ne permet de déterminer avec certitude le lieu de fabrication du Bouddha. Il est à relever les sourcils épais, ondulants et continus, alors que rien de comparable n'existe dans les canons esthétiques des deux traditions citées. Ce traitement grossier et maladroit des sourcils a été repris, pour en quelque sorte « chamiser » la sculpture. Ce qui laisserait penser que la sculpture a peut-être été consacrée ou reconsacrée lors de

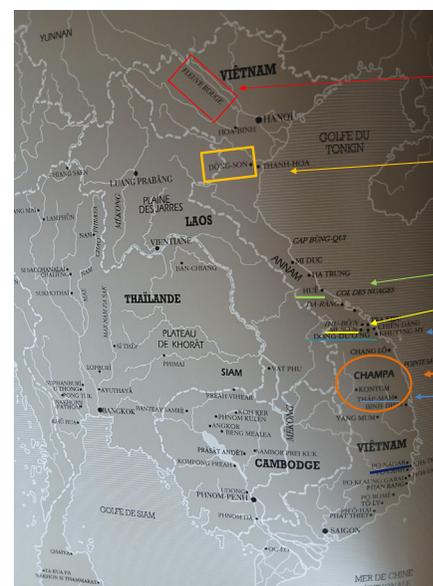
son arrivée en territoire champa, si l'on considère l'importance de la cérémonie de l'ouverture des yeux (netraprastitha nayanonmilana) dans les rituels religieux.

(*Trésors d'art du Vietnam, les sculptures du Champa Ve-XVe siècles*. Catalogue, pp.207-209.)

Les opérations font du rituel de l'« ouverture des yeux » une métaphore de l'Éveil, et il est significatif à cet égard qu'il puisse prendre la forme concrète d'un dévoilement. Dans les rituels de l'Asie du Sud-est, l'accent y est mis sur la transformation de l'objet en relique de substitution au *dhamma* (ou l'enseignement vivant du Bouddha), par l'apposition de textes, par le transfert des pouvoirs inhérents à ces textes, de ceux mis en œuvre dans la méditation des moines officiants et de ceux déjà présents dans la statue principale, voire par l'équivalent d'une ordination : le rituel de l'« ouverture des yeux » y est mis en scène de manière à souligner qu'il s'agit d'une métaphore de l'Éveil ; la statue y est conduite par une formation reproduisant les étapes de la progression de Siddhârta Gautama vers la Bodhi (ou Eveil spirituel qui souligne comment ce prince ascète est parvenu seul à la connaissance juste).

Nous voici donc au cœur de pratiques culturelles et artistiques. Au Ve siècle, le bouddhisme se développe dans les régions continentales. De nombreux missionnaires bouddhistes érudits et des professeurs venus de l'Inde y étaient en résidence, travaillant sous la protection royale. On peut déduire que le royaume de Champa comptait de grands monastères assortis de bibliothèques abritant un grand nombre de textes sacrés de l'Inde. Les temples consacrés aux divinités bouddhiques et hindoues suivaient les mêmes concepts architecturaux conformément à la tradition indienne. Les sanctuaire (Kalan) étaient en général de forme

cubique, posés sur une base surélevée, avec un toit à étages dont la structure et l'ornementation fortement symbolique rappelaient la montagne cosmique, le Meru, axe du monde. La demeure vénérée est gardée par des sentinelles redoutables, entourée de statues et ceinte d'édicules disposées de façon ordonnée pour abriter les statues des divinités des Orient ou des planètes. Des représentations d'êtres célestes, de danseurs et de musiciens divins, d'animaux mythologiques censés peuplés les différents niveaux de l'univers, faisaient partie intégrante de l'ensemble. Il ne reste malheureusement que de très rares traces matérielles de ces monastères et temples.



Fleuve Rouge, berceau de la civilisation du Vietnam

Culture de Đông Sơn développée entre le VII^e siècle ANE et le II^e siècle, Vietnam protohistorique

Ville de Hué
My Son. Temples dédiés à Shiva

Dong Duong. Monastère bouddhique

Champa
Thap Mam

Po Nagar, temple Cham dédié à la déesse Yan po Nagar

Carte de l'ouvrage *L'art de l'Asie du Sud-Est*, Editions Citadelles & Mazenod, 1994.

Carte de l'ouvrage *L'art de l'Asie du Sud-Est*, Editions Citadelles & Mazenod, 1994.

Le royaume de Champa :

Les Cham ont imposé une culture dominante en Indochine, aux côtés de l'art Khmer. Le terme Cham désigne une série de

petits états côtiers qui se sont développés au cours du premier millénaire le long des rivages du Centre Vietnam. Les populations établies exploitaient les étroites bandes de terres cultivables pour le riz. Ils tiraient également parti de leur proximité avec les côtes et les grandes routes commerciales qui reliaient la Chine et les îles du Sud-Est asiatique, ou menaient vers l'Ouest, à l'Inde et à la Méditerranée. Ces états jouèrent un rôle de puissance dominante en Asie du Sud-Est.

Les souverains Cham dès la fin du IIe siècle avaient trouvé dans la culture indienne importée des éléments nouveaux leur permettant de formuler et d'affirmer leur identité nationale. Des facteurs témoignent de l'influence déterminante de l'Inde dès le Ve siècle : l'adoption du sanskrit, des éléments de la philosophie et du calendrier indiens, l'utilisation de la brique pour la construction des temples, l'emprunt de son iconographie religieuse.

Les archéologues émettent l'hypothèse du rôle important joué aussi par la Chine des Han (206 ANE-220) dans la formation de la civilisation Cham à ses débuts.



Déesse Yan po Nagar, fronton de la tour centrale du sanctuaire, temple Cham Po Nagar, Nha Trang, fin Xe siècle - début XIe siècle.

Déesse Yan po Nagar, fronton de la tour centrale du sanctuaire, temple Cham Po Nagar, Nha Trang, fin Xe siècle - début XIe siècle.

« Durant des siècles, le pays Cham et ses rois ont honoré deux divinités shivaïtes dont les personnalités paraissent constituées d'emprunts au substrat local. Le culte de la déesse du pays, Yang Pu Nagara est une manifestation des croyances cham en une déesse de la Terre ; le culte de Shiva, sous le nom de Bhadresvara avec ses variantes, place les rois du Champa sous la protection du monde céleste. Bhadresvara est le dieu de la royauté, Bhagavati – Yang Pu Nagara – la déesse de la terre cham. Toutefois, lorsque la protection de la terre et de ses rois ne fut plus effective, ces cultes indissociables du pouvoir royal s'affaiblirent jusqu'à disparaître.

» (Trésors d'art du Vietnam, les sculptures du Champa Ve-XVe siècles. Catalogue réalisé sous la direction de Pierre Baptiste et Thierry Zéphir, 12 octobre 2005-9 janvier 2006, Paris, Musée Guimet, p.47.)

Fondatrice légendaire du royaume de Champa, la déesse debout sur un buffle, a quatre bras et tient le vajra (symbole représentant l'indestructibilité et l'immuabilité), un lotus et un disque. Selon la légende, cette déesse vénérée comme la mère créatrice de la terre et des êtres vivants, a enseigné à son peuple l'agriculture, le tissage et d'autres savoirs essentiels.

La famille traditionnelle cham était matrilocale et matrilineaire. Le culte des esprits de la nature était très important, parce qu'on supposait que les âmes des ancêtres trouvaient la paix dans leur tombe seulement après sept ans de prières. La culture indienne des anciens Champa a laissé quelques influences et les rites dans les vieux temples chams honorent toujours les héros déifiés du passé.

Les Chams, en reconnaissance de ses bienfaits, ont érigé ce

monument pour lui rendre hommage.
Yan po Nagar restera la personnification de la Terre nourricière et continuera d'être honorée sous une forme « vietnamisée » jusqu'à l'époque moderne.



Po Nagar, temple Cham fondé avant 781, au bord de la rivière Nha Trang, principauté de Kauthara, l'actuelle Nha Trang (Vietnam).

Po Nagar, temple Cham fondé avant 781, au bord de la rivière Nha Trang, principauté de Kauthara, l'actuelle Nha Trang (Vietnam).

La restauration du temple de Po Nagar a été menée au début de 1906, par l'archéologue et architecte français Henri Parmentier (1871-1949, Fr.) membre de l'Ecole française d'Extrême Orient.

Musée de la Sculpture Cham, vue extérieure, dans la ville de Đà Nẵng – centre du Vietnam.

Le musée consacré aux arts du Champa fut nommé à l'origine Musée Henri-Parmentier, du nom de son créateur qui a dessiné les plans de l'édifice dès 1915 et imaginé les espaces intérieurs présentant les collections des sites tels que le sanctuaire de Mỹ



Musée de la Sculpture Cham (initialement appelé Musée Henri-Parmentier), vue extérieure, Đà Nẵng (près de la rivière Han). Edifié selon les plans d'Henri Parmentier dès 1915 et ouvert en 1919.



Sơn, de Trà Kiệu, de Đồng Dương, Tháp Mẫm, de Quang Tri, de Quảng Ngãi, de Bình Định et de Kon Tum.
Il sera rebaptisé Musée de la Sculpture Cham, en 1954.

Monastère bouddhique de Đồng Dương (Quang Nam) lors du chantier de fouilles d'Henri Parmentier (debout à gauche) et



Monastère bouddhique de Đồng Dương (Quang Nam) lors du chantier de fouilles d'Henri Parmentier (debout à gauche) et de Charles Carpeaux, en 1902 (photothèque EFEO, PAR00952, cliché H. Parmentier).

de Charles Carpeaux, en 1902 (photothèque EFEO, PAR00952, cliché H. Parmentier).

Dès le XIXe siècle, des découvertes et sauvegardes de l'architecture et de la statuaire ancienne sont menées par l'Ecole française d'Extrême-Orient. Henri Parmentier va déployer une mission archéologique en Indochine et rejoindra l'EFEO en 1900. Son rôle est « de travailler à l'exploration archéologique et philologique



L'objet de la vénération était une triade, constituée du **Bouddha**, de Lokeshvara ou Seigneur du monde, et d'une déesse jouant le rôle d'épouse de ce dernier. Le roi Indravarman II consacre l'ensemble du site à Laksmindra-Lokesvara, son dieu personnel.

Les croyances et cultures bouddhistes ont coexisté avec l'hindouisme à Champa.

Le temple de Đồng Dương (près de My Son), IX^e siècle, Vietnam, photographie c. 1942.

de la presqu'île indochinoise, de favoriser par tous les moyens la connaissance de son histoire, de ses monuments, de ses idiomes ». (Trésors d'art du Vietnam, les sculptures du Champa Ve-XVe siècles. Catalogue réalisé sous la direction de Pierre Baptiste et Thierry Zéphir, 12 octobre 2005-9 janvier 2006, Paris, Musée Guimet, p.3.)

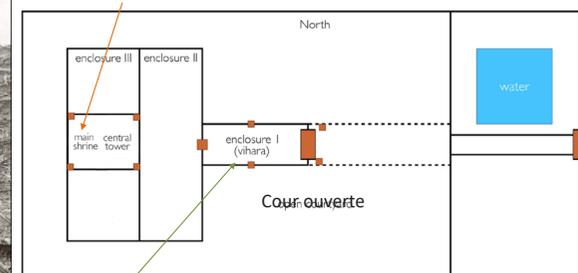
Le temple de Đồng Dương (près de My Son, dans l'ancienne province d'Amaravati), IXe siècle, Vietnam, photographie c. 1942.

Ce grand monastère a été fondé en 875 par le souverain le plus

puissant d'Indrapura, Indravarman II, fervent défenseur du bouddhisme au Champa (près de My Son). L'organisation spatiale des complexes bouddhiques de cette période, indique que l'objet de la vénération était une triade, constituée du Bouddha, de Lokeshvara ou Seigneur du monde, et d'une déesse jouant le rôle d'épouse de ce dernier. Le roi Indravarman II consacre l'ensemble du site à Laksmindra-Lokesvara, son dieu personnel. Ce complexe architectural a dû être un des ensembles religieux les plus impressionnants de l'ancien Champa. Il laissera de nombreuses traces tangibles de son influence dans les régions de l'Asie du Sud-Est gagnées à la foi bouddhique. Les vestiges archéologiques — en particulier des sculptures et des reliefs aujourd'hui conservés dans des musées — témoignent des riches croyances et cultures bouddhistes qui ont coexisté avec l'hindouisme à Champa.



Sanctuaire principal pour la divinité



Le *vihara*, logement des moines bouddhistes

Le temple de Đồng Dương (près de My Son), IX^e siècle, Vietnam, photographie c. 1942.

Plan du temple Đồng Dương - les formes brunes font référence à certaines traces existantes de la structure d'origine.

Les chercheurs ont reconstruit le temple sur papier à partir de vieilles photos et de plans archéologiques. Les sanctuaires, de plans carrés et aux superstructures en faux étages, reprennent les mêmes conventions architecturales que les temples hindous.

A l'origine, le temple se composait de trois enceintes (I, II, III) en brique dans un enceinte fortifiée : un vihara, un long couloir à colonnes et un sanctuaire principal.

Le vihara constituait la première enceinte et était disposé dans une cour ouverte.

La seconde enceinte consistait en une salle avec des piliers reliant le vihara au sanctuaire principal et à la tour centrale. À l'origine, la salle comportait des portes qui s'ouvraient à l'est et à l'ouest. Prêtres et moines utilisaient ce couloir pour les préparatifs cérémoniels, et il servait également d'espace pour la réalisation des rituels. Cet espace intermédiaire peut être interprété comme une préparation spirituelle des visiteurs à l'entrée du sanctuaire principal qui contient le sanctuaire pour la divinité.

Le troisième enclos du temple Đồng Dương abrite la zone principale du sanctuaire, qui consiste en une tour centrale entourée

de neuf sanctuaires. Très peu de cette architecture subsiste. Cependant, certaines sculptures ont été retirées du temple avant la guerre du Vietnam qui a fait rage des années 1950 aux années 1970, période durant laquelle une grande partie de la structure restante a été perdue. Ces vestiges sculpturaux, une sculpture grandeur nature du Bouddha et deux énormes piédestaux d'autel avec des reliefs narratifs, sont aujourd'hui conservés au musée voisin de la sculpture cham de Đa Nãng.

Bouddha colossal, grès, IX^e siècle, à l'origine dans la salle du temple de Laksmindra-Lokesvara, Dong Duong (province de Quang Nam).

La statue colossale de Bouddha assis en majesté sur un trône parmi les disciples, les moines et les fidèles en prière correspond au Bouddha historique. Le geste des mains posées sur les genoux constitue peut-être une variante du geste de la prise de la Terre à témoin, traduisant le moment ultime de la victoire, lorsque l'Éveil est enfin atteint. De part et d'autre, probablement deux figures de bodhisattva. L'ornementation élaborée du piédestal atteste du

Bouddha avec de part et d'autre, probablement deux figures de bodhisattva (*bodhi* : l'éveil – *sattva* : être; êtres humains ou divins qui ont atteint l'état d'éveil)



Bouddha colossal, grès, IX^e siècle, à l'origine dans la salle du temple de Laksmindra-Lokesvara, Dong Duong, Quang Nam.

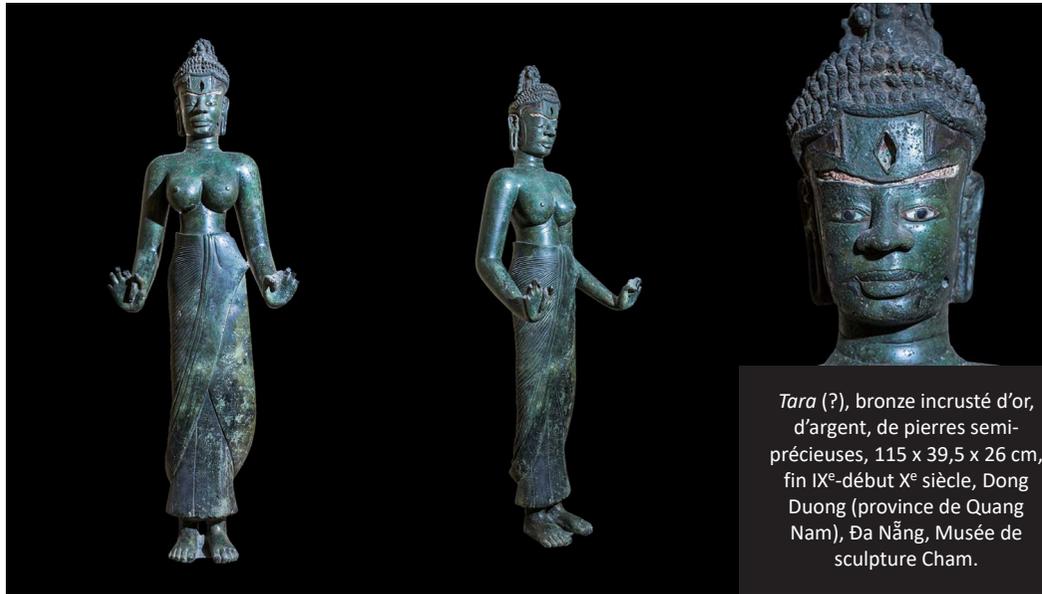


Le piédestal rectangulaire de l'autel du Bouddha, grès, trois sections (124 x 222 x 70 cm), IX^e siècle, provenant du temple de Đồng Dương, Đa Nãng, Musée de sculpture Cham.

rôle important de son culte au sein du monastère.

Le piédestal rectangulaire de l'autel du Bouddha, grès, trois sections (222 x 124 cm x 70 cm), IXe siècle, provenant du temple de Đồng Dương, Đa Năng, Musée de sculpture Cham.

Il est sculpté de scènes narratives figurant les épisodes de la vie de Bouddha historique Sakyamuni. Chaque scène est encadrée par une bordure décorative. De grands lions gardiens sont placés en alternance avec les niches carrées rythmant ce piédestal.



Tara (?), bronze incrusté d'or, d'argent, de pierres semi-précieuses, 115 x 39,5 x 26 cm, fin IX^e-début X^e siècle, Dong Duong (province de Quang Nam), Đa Năng, Musée de sculpture Cham.

***Tara* (?), bronze incrusté d'or, d'argent, de pierres semi-précieuses, 115 x 39,5 x 26 cm, fin IX^e-début X^e siècle, Dong Duong (province de Quang Nam), Đa Năng, Musée de sculpture Cham.**

Ce chef-d'œuvre de l'art du bronze représentant la déesse que les fidèles connaissaient sous l'épithète générique de Bhagavati (la Bienheureuse) a été mis au jour en 1978 sur le site par un paysan

cherchant à glaner quelques briques dans les ruines proches de la première enceinte du grand temple de Dong Duong.

Cette statue devait être vénérée dans une des tours située de part et d'autre de la tour principale.

Le visage hiératique, sévère aux yeux largement ouverts incrustés de pierres semi-précieuses, les larges sourcils jadis incrustés, la stylisation des oreilles et les proportions particulières du nez, sont caractéristiques de l'art du style Dong Duong. Sur le front, la cavité en losange où devait se loger une pierre précieuse,

le troisième œil (?), de petites mèches géométriques donnent à la coiffure l'apparence d'un casque. Taille fine et haute, buste généreux, bras démesurément allongés.

Le costume apparaît d'une grande originalité : constitué de deux vêtements superposés, il se compose d'une longue jupe de forme traditionnelle, sur laquelle vient se draper une grande pièce d'étoffe creusée de magnifiques plis.

(*Trésors d'art du Vietnam, les sculptures du Champa Ve-XVe siècles. Catalogue, pp.210-211.*)

Les temples Cham de My Son (groupes B, C, D). L'édifice au premier plan (C1) date du VIII^e siècle, il était dédié à Shiva.

L'influence religieuse la plus déterminante observée est celle du Sivaïsme.

Shiva était prédominant parmi les dieux indiens au Champa que certains considéraient comme la divinité tutélaire des capitales et des royaumes chams. Il était représenté à la fois sous une forme anthropomorphe et sous celle, symbolique, du linga. Le



Tara (?), bronze incrusté d'or, d'argent, de pierres semi-précieuses, 115 x 39,5 x 26 cm, fin IX^e-début X^e siècle, Dong Duong (province de Quang Nam), Đa Năng, Musée de sculpture Cham.



Les temples Cham de My Son (groupes B, C, D). L'édifice au premier plan (C1) date du VIII^e siècle, il était dédié à Shiva.

plus ancien linga connu fut institué par le roi Bhadravarman Ier vers la fin du IV^e siècle et installé dans un temple de My Son.

Lingam, Xe siècle, près du temple « B4 » du sanctuaire de My Son.

Le lingam ou linga (en sanskrit, « signe ») est un objet dans lequel



Lingam ou linga (en sanskrit लिङ्ग « signe »), X^e siècle, près du temple « B4 » du sanctuaire de My Son.

Shiva est présent. Quand on l'y invoque, il est conçu comme un pratika (symbole de dévotion). Dressé, souvent d'apparence phallique, il est une représentation classique, dite aniconique, de Shiva en tant que Brahman (« Absolu, Âme universelle »). On peut voir dans le succès du sivaïsme (religion élue du Champa) et du culte du linga un lien entre les deux conceptions du sacré : non seulement le linga perpétue le génie du Sol mais l'eau lustrale qui lui est offert aboutit à la cuve à ablution (yoni). Autrement dit, elle lubrifie le sol. Cette terre nourricière où le village a élu domicile est gardée selon les croyances anciennes par un protecteur, le dieu ou l'esprit du Sol, à qui ils rendent un culte. Il s'inscrit dans de nombreuses croyances populaires telles que le culte de la nature, les dieux humains, les divinités animales, le culte des ancêtres et du génie tutélaire des villages,

...

Et la manifestation de la matrilinearité (ou primauté du droit maternel) en religion et politique, va unifier les groupes de cultures dominantes tel le royaume champa. Cela se manifeste par l'importance capitale de Po Nagar « la déesse du Pays ». Les Cham occupaient la plus grande partie des côtes du centre du Vietnam, du Ve au XVe siècle (absorption totale en 1471 par la poussée vers le Sud des Vietnamiens. Si le Champa continue d'exister, il ne sera plus jamais puissant pour vraiment affronter et mettre en danger le pouvoir vietnamien. Les Cham ont essaimé dans le delta du Mékong et au Cambodge, où leurs soieries ont acquis une grande réputation, mais cet artisanat a été anéanti par les Khmers.)

Habillage sculpté du piédestal de My Son E1, détail : divinités atlantes en attitude de vol, grès, 55 x 270 x 332 cm, VII^e siècle, Đà Nẵng, Musée de sculpture Cham.

Les temples de My Son furent édifiés à différentes époques et



Habillage sculpté du piédestal de My Son E1, détail : *divinités atlantes en attitude de vol*, grès, 55 x 270 x 332 cm, VII^e siècle, Đa Nãng, Musée de sculpture Cham.

durant plusieurs siècles. La plus ancienne inscription retrouvée sur le site remonte au IV^e siècle, peut-être correspond-t-elle à la date de fondation du site sacré mentionnant l'intention du roi d'attribuer les terres circonscrites entre différentes montagnes, au pied du mont sacré Mahaparvata situé au Sud, au dieu Bhadresvara (ou Shiva), ce dernier apparaissant dès lors comme la divinité principale de cet ensemble.

De toutes les tours de My Son, celles du groupe E sont considérées comme les plus anciennes.

Ce piédestal pourrait supporter une structure architecturale au sein de laquelle était placé un linga.

Soubassement du piédestal de My Son E1, grès, détail : un flutiste jouant et un ascète tenant un fouet et donnant des explications à un disciple.

L'adoption des grandes religions de l'Inde entraîne le développement d'un art architectural et sculptural générateur de grands complexes sacrés. De nombreuses statues de cultes personnifient et gardent les sanctuaires. Elles sont dispensatrices



Soubassement du piédestal de My Son E1, grès, détail : un flutiste jouant et un ascète tenant un fouet et donnant des explications à un disciple.

privilegiées de bienfaits auprès des fidèles, et témoignent d'une grande tradition dans leur exécution. A côté des statues principales, l'art cham a livré une grande quantité de sculptures participant au décor des monuments. Des gardiens de portes monumentaux, des pièces de décor architectural (bas ou hauts-reliefs disposés en frise et ornant les soubassements ou les parties hautes des édifices, des antéfixes, ou encore des linteaux, des tympanes et autres pièces ornementales).

Guerrier en vol (élément de décor architectural), My Son, tour-sanctuaire C1 (?), (province de Quang Nam), grès, 45 x 45 x 26 cm, Xe siècle, Đa Nãng, Musée de sculpture Cham.

Probablement placé dans les parties hautes de l'édifice qu'il décorait, les jambes repliées sous le corps et rejetées vers l'arrière. Prenant part à quelque combat céleste, il évoque peut-être les armées divines ou les luttes auxquelles se livrent les turbulentes divinités de l'atmosphère, tels les marut, associées aux vents, à la pluie, à l'orage, à l'éclair qui jaillit lorsque leurs armes s'entrechoquent.



Guerrier en vol (élément de décor architectural), My Son, tour-sanctuaire C1 (?), (province de Quang Nam), grès, 45 x 45 x 26 cm, Xe siècle, Đà Nẵng, Musée de sculpture Cham.

Ce guerrier armé d'une épée et d'un bouclier, porte un ensemble de bijoux – diadème bas à petits fleurons, pendants d'oreilles et un costume drapé court à poche latérale. Sa coiffure consiste en un gros chignon sphérique porté bas à l'arrière du crâne (coiffure souvent représentée à partir du Xe siècle). (Trésors d'art du Vietnam, les sculptures du Champa Ve-XVe siècles. Catalogue, p.265.)



Shiva dansant, tympan, tour-sanctuaire C1 My Son (province de Quang Nam), grès, 143 x 170 x 23 cm, c. VIII^e siècle, vestiges conservés à My Son.

Shiva dansant, tympan, tour-sanctuaire C1 My Son (province de Quang Nam), grès, 143 x 170 x 23 cm, c. VIII^e siècle, vestiges conservés à My Son.

Comme en Inde et dans les autres pays indianisés d'Asie du Sud-Est, les danseurs et danseuses étaient attachés aux complexes religieux et y exerçaient leur art à la gloire des dieux. Qu'il s'agisse des danses rituelles qui se déroulaient dans l'enceinte des temples et dont le souvenir est évoqué dans l'art cham par de nombreuses sculptures ou de celles qu'exécutaient les divinités elles-mêmes, le nrta/nrtya (danse, pantomime) a joué un rôle considérable dans la culture religieuse du Champa ancien. Il est difficile de préciser le symbolisme exact des représentations de Shiva dansant (108 modes de danses peuvent être exécutés par Shiva). D'une façon générale, la danse violente de Shiva est d'abord associée à l'idée de la destruction.

Sur ce tympan, l'absence de démon sous les pieds de Shiva, semble indiquer que le sculpteur a voulu représenter un autre mode de danse. Peut-être la « danse du crépuscule ».

La composition s'organise autour de Shiva ayant probablement 10 bras (partie centrale fort abimée) placé sur un piédestal sous lequel apparaît le taureau couché Nandin (« l'Heureux », « le réjoui ») à la fois la monture de Shiva, son emblème et Shiva lui-même, celui de droite, peut-être le donateur dont les mains exécutent le geste d'offrande. Il est accompagné de musiciens (flutiste, joueur de tambour) et l'ascète squelettique accompagnant sa propre danse d'un petit tambourin en forme de sablier. A droite figure le jeune garçon, l'un des enfants du couple divin, représenté nu et portant sa coiffure caractéristique à trois mèches. Parvati (« la fille de la montagne »), l'épouse de Shiva. La partie supérieure du tympan est occupée par des nuées au sein desquelles apparaissent d'autres divinités.

(Trésors d'art du Vietnam, les sculptures du Champa Ve-XVe siècles.

Catalogue pp.187-188.)

Shiva dansant, tympan, tour-sanctuaire H1 My Son (province de Quang Nam), grès, 177 x 123 x 28 cm, fin XIIe-début XIIIe siècle, vestiges conservés à My Son.

Ce tympan sculpté dans des grès de nature différente appartenait à la tour-sanctuaire principale et prenait place au-dessus de la porte d'entrée, à l'Est. Sa ligne en ogive est caractéristique des changements intervenus dans la forme des tympan (précédemment en demi-cercle, cette forme ogivale va doucement acquérir une ligne plus élancée). Le dieu occupant toute la hauteur du tympan est probablement Shiva, identifiable au rosaire (aksamala) tenu dans la deuxième main droite, le cordon brahmanique en forme de naga (le serpent) et le fait que le dieu soit représenté en attitude de danse sur une fleur de lotus à deux rangs de pétales. Il semble esquisser le geste de sauvegarde (abhayamudra) de la main antérieure droite. Le geste exécuté par les deux mains postérieures, placées au-dessus de la tête, se révèle spécifique de l'art cham à partir du XIIe siècle et demeure obscur. De part et d'autre de Shiva, deux orants agenouillés tiennent chacun un lotus en bouton dans leurs mains jointes en attitude d'hommage (anjali). Ils sont placés sur des makara qui, eux-mêmes maintiennent des fleurs semblables dans leur trompe dressée. Les mèches miniatures torsadées soulignent les yeux et la gueule ouverte des makara appartient au répertoire décoratif du style de Thap Mâm.

L'intérêt de cette pièce tient dans les influences khmères très nettes qu'elle expose : le visage de Shiva (contour géométrique, bouche large, yeux clos), les proportions amples de son corps, ses parure (diadème et boucles d'oreilles). Ce qui témoignent des contacts très nombreux entre le Cambodge et le Champa.

(*Trésors d'art du Vietnam, les sculptures du Champa Ve-XVe siècles. Catalogue, p.301.*)



Dragon-makara, figure d'échiffre, Thap Mâm (province de Binh Dinh), grès 114 x 56 x 90 cm, c. XII^e-XIII^e siècles, Paris, Musée national des Arts asiatique-Guimet.

Dragon-makara, figure d'échiffre, Thap Mâm (province de Binh Dinh), grès 114 x 56 x 90 cm, ca. XIIe-XIIIe siècles, Paris, Musée national des Arts asiatique-Guimet.

Grande originalité de certaines pièces du bestiaire imaginaire de Thap Mâm, comme la posture de ce dragon-makara, incomplète, ne semble pas trouver son origine dans le répertoire traditionnel du Champa. Il relève plutôt d'un type de figure d'échiffres (ou de soutènement) sino-vietnamiennes dont on trouve des exemples assez proches dans certaines pagodes du Nord du pays, dans la banlieue de Hanoi, Chua, ... Ce dragon est issu de l'union de différents animaux : la tête tient du makara - animal aquatique du bestiaire mythologique de l'Inde - dont elle présente la gueule allongée munie de dents acérées, de l'éléphant dont elle possède les défenses et peut-être la trompe enroulée et du lion. Les oreilles en cornet, allongées, la petite barbiche en pointe sous le menton, achèvent de rendre ce fascinant animal aussi hybride qu'étrange.

(*Trésors d'art du Vietnam, les sculptures du Champa Ve-XVe siècles. Catalogue, p.307.*)



Shiva dansant, élément de décor architectural (antéfixe ?), Thap Mâm (province de Binh Dinh), grès 123 x 71 x 32 cm, c. XII^e – XIII^e siècles, Đà Nẵng, Musée de sculpture Cham.

***Shiva dansant*, élément de décor architectural (antéfixe ?), Thap Mâm (province de Binh Dinh), grès 123 x 71 x 32 cm, c. XII^e-XIII^e siècles, Đà Nẵng, Musée de sculpture Cham.**

Shiva est identifiable grâce au troisième œil frontal, au croissant de lune ornant la coiffure et au trident (trisula) tenu dans la main gauche. Et de l'autre l'épée (khadga), attribut possible pour Shiva. Les bras postérieurs sont levés au-dessus de la tête et les mains jointes. Le mudra effectué par les deux mains réunies – auriculaires et annulaires entrelacés, majeurs tendus et joints par la pointe, index fléchis et joints par la pointe également, pouces masqués par les autres doigts – apparaît de manière récurrente dans des représentations de dieux ou de déesses très importants. Cette mudra évoque le geste d'hommage (« anjali ») suprême, mains jointes au-dessus de la tête, paumes plaquées l'une sur l'autre. La position des jambes pourrait correspondre à l'une des six postures de danse spécifiquement réservées aux personnages masculins. La raideur des bras relève d'une stylisation propre aux images à bras multiples à partir du XI^e siècle. Le modelé doux et allusif, ainsi que le visage ovale à l'expression impassible et sereine,

participent de l'idéalisation des formes propre au style de Thap Mâm. Le costume est un drapé court étroitement assujéti sur les cuisses et rehaussé de motifs sans doute brodés, et maintenu à la taille par une très riche ceinture de passementerie à plusieurs épaisseurs, complétée d'éléments orfévrés : anses et pendeloques de perles. L'une des extrémités pend librement entre les jambes, à l'avant, et se recourbe en pointe. (Trésors d'art du Vietnam, les sculptures du Champa Ve-XVe siècles. Catalogue, p.318.)



Tympan avec Shiva dansant, grès, 100 x 145 x 25 cm, début X^e siècle, Phong Lê, (province de Đà Nẵng), Đà Nẵng, Musée de sculpture Cham.

***Tympan avec Shiva dansant*, grès, 100 x 145 x 25 cm, début X^e siècle, Phong Lê (province de Đà Nẵng), Đà Nẵng, Musée de sculpture Cham.**

Ce tympan à la forme de demi-lune grossièrement taillée s'inscrit dans une tradition ancienne. Bien au centre de la lunette, Shiva, en attitude de dance, reconnaissable au croissant de lune dans le chignon d'ascète en couronne. La dynamique de la pose rappelle des exemples très comparables en Inde. Muni de seize bras dont

le mouvement en éventail renforce l'attitude dansante du dieu, il effectue le même geste de toutes ses mains, à l'exception de celle posée sur la hanche. Les petits personnages figurés à ses pieds : joueurs de harpe et de tambour accompagnent la danse divine. A l'arrière-plan, en attitude de dévotion, des naga et des nagini au corps serpentiforme marqué d'écailles. Leur dévotion recueillie contribue pour beaucoup au charme de cette œuvre. (*Trésors d'art du Vietnam, les sculptures du Champa Ve-XVe siècles. Catalogue, p.237.*)



Visnu Ananta çayin et Naissance de Brahma, à chaque extrémité Garuda maîtrisant le Naga, fronton linteau de My-Son, grès, VII^e siècle.

Visnu Ananta çayin et Naissance de Brahma, à chaque extrémité Garuda maîtrisant le Naga, fronton linteau de My-Son, grès, VII^e siècle.

Avec la danse de Shiva, la naissance de Brahma (dieu créateur de la matière et de l'univers qui naît d'une fleur de lotus émergeant du nombril de Visnu) témoigne de l'intégration de la culture indienne au génie propre aux Cham.

Visnu est en médiation couché sur le corps de Ananta (le serpent

d'éternité, cobra polycéphale – base sur laquelle repose le cosmos ou la terre).

Visnu est le dieu conservateur de l'univers. Dans son rêve il prépare un nouveau cycle de vie. A son réveil, un lotus émerge de son nombril d'où sort Brahma pour créer un nouvel univers. Visnu (le protecteur) est le 2^e dieu de la trimourti (trinité hindoue) qui incarne le cycle de manifestation, de conservation et de dissolution de l'univers, avec Brahma (le créateur) et Shiva (le destructeur).



Visnu sur sa monture Garuda (Visnu Garudasana), Ngu Hanh Son, « Montagnes de Marbre » (province de Quang Nam (?), grès, 58 x 39 x 22 cm, c. début IX^e siècle, Paris, Musée national des Arts asiatiques-Guimet.

Visnu sur sa monture Garuda (Visnu Garudasana), Ngu Hanh Son, « Montagnes de Marbre » (province de Quang Nam (?), grès, 58 x 39 x 22 cm, c. début IX^e siècle, Paris, Musée national des Arts asiatiques-Guimet.

Visnu assis à califourchon sur sa monture Garuda (oiseau mythique à tête de rapace et corps humain) figuré ailes déployées, un genou en terre, l'autre relevé (dérivé de modèles indiens attribuables vers le VII^e-VIII^e siècles). Cette sculpture

assez hiératique appartient à la fin du style de My Son E1, dans la première moitié du IXe siècle, sa polychromie plus tardive est du XXe siècle.

Garuda tient dans ses mains les jambes de Visnu. Le dieu est doté de quatre bras et vêtu d'un simple pagne s'arrêtant au-dessus des genoux. Il a pour toute parure une mitre octogonale galbée, soulignée au-dessus du front d'un étroit diadème à fleurons, et des boucles d'oreilles. Il tient un de ses attributs fétiches, la conque (sankha), une boule représentant probablement la terre (bhumi) dans sa main antérieure droite. Les deux autres attributs aujourd'hui disparus étaient le disque (cakra) et la massue (gada) – dont la partie inférieure reste visible le long de sa jambe gauche. (*Trésors d'art du Vietnam, les sculptures du Champa Ve-XVe siècles*. Catalogue, p.198.)



Shiva, grès, traces de polychromie, 154 x 105 x 56 cm, XI^e siècle, Temple des Tours d'argent ou Thap Banh It (Province de Binh Dinh), Collection Asie du Sud-Est, Paris, Musée national des Arts asiatiques-Guimet.

***Shiva*, grès, traces de polychromie, 154 x 105 x 56 cm, XI^e siècle, Vietnam, Temple des Tours d'argent ou Thap Banh It (Province de Binh Dinh), Collection Asie du Sud-Est, Paris, Musée national des Arts asiatiques-Guimet.**

Ce chef-d'œuvre sculpté d'une qualité exceptionnelle représente Shiva à dix bras, identifiable à son troisième œil frontal, au croissant de lune piqué dans son chignon d'ascète, au cordon brahmanique en forme de serpent sur la poitrine, et à la coupe crânienne (kapala) qu'il tient dans l'une de ses mains. Le buste et la tête bénéficient d'un art du modelé d'une grande sensibilité.

« Le bienfaisant, celui qui porte bonheur », un des dieux les plus vénérés de l'hindouisme, Shiva est le dieu de la fin des temps, le pendant de Rudra (dieu destructeur). Il est assis en demi-lotus (ardha patmasana) sur un socle lotiforme et adossé à une haute stèle de forme ogivale dont la face postérieure est ornée de moulures. Le buste bien droit, muni de 10 bras fragmentaires, il est vêtu d'un pagne court richement orné de bandes décoratives très finement sculptées de rinceaux de feuillages et de frises de perles à la manière de broderie. Le pan médian traité avec emphase, retombe en cascade sur les pieds, étageant ses superpositions de textiles et de broderies.

Très sobre et élégant, le collier (hara) réunit de simples perles de tailles différentes, comme le diadème. C'est un serpent (naga) qui constitue le cordon brahmanique.

Le dieu s'inscrit dans un triangle, comme souvent dans la statuaire des époques tardives de l'art du Champa (zone centrale du Viêt-Nam moderne). La cambrure du corps, ainsi que les yeux aux paupières inférieures horizontales et le traitement de la chevelure sont typiques de l'art du royaume des Cham. Le vêtement (sompot), gravé de motifs en crosse, est bordé de pendeloques arrondies il est, avec la parure d'une exécution minutieuse, caractéristique du style du Thap Mam. Bien que le modelé soit d'une grande souplesse, la froideur de la stylisation et la simplicité de la solution adoptée pour ajouter les bras annexes qui paraissent collés artificiellement dans le dos, sont

des composantes de cet art. Ce Shiva se trouvait à l'origine dans un kalan (ou tour sanctuaire) haut de 25 mètres. La plupart des images humaines du Champa sont hindoues, celle-ci se situe à la jonction du style de My So'n A1, qui fut un âge d'or de l'architecture et de la sculpture de ce royaume, et de celui de Thap Mam. C'est dans la région du Binh Dinh que ce dernier style est le plus abondamment représenté, il témoigne du développement d'un art original quoiqu'encore largement influencé par la tradition khmère contemporaine.

(Site du Musée Guimet, et *Trésors d'art du Vietnam*, les sculptures du Champa Ve-XVe siècles. Catalogue, p.293.)



Temple de Thap Ban It, province de Binh Dinh, XI^e siècle, édifice Sud, angle Nord-Est face est.

Temple de Thap Ban It, province de Binh Dinh, XI^e siècle, édifice Sud, angle Nord-Est face est.

Bâtiment couvert d'un toit voûté en encorbellement offrant l'aspect d'une « selle de cheval », à la manière des toitures de chaume de l'Asie du Sud-Est.

Même si les Cham ont vécu au pied de la montagne, ils utilisaient

le grès avec parcimonie pour la statuaire et les décors, demeurant fidèle à la brique maçonnée au mortier pour le reste.

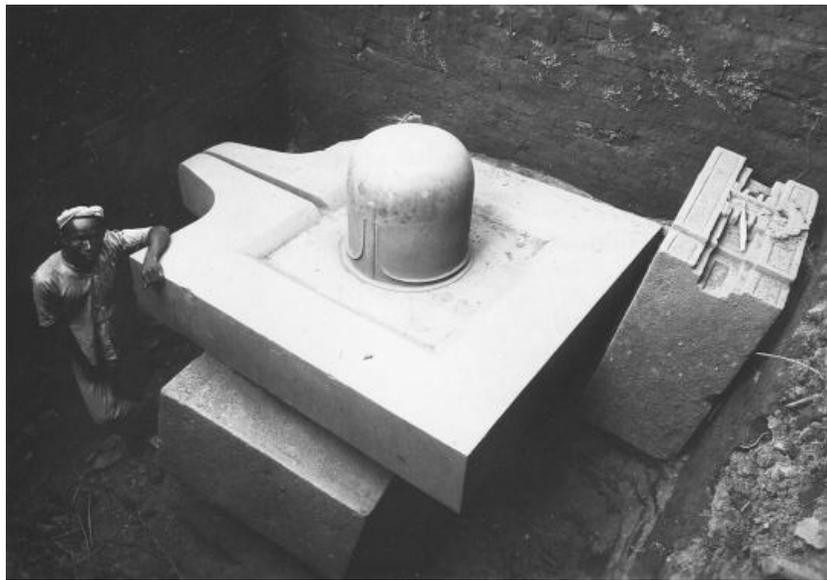
Dans la conception hindoue, le temple (kalan) est la demeure du dieu. La divinité y réside sous la forme d'une statue. Les fidèles ne s'y réunissaient pas : seuls les brahmanes ayant reçu les enseignements nécessaires accèdent à l'intérieur du temple pour y pratiquer les rites. Les divinités hindoues sont censées résider sur le mont Meru, au centre de l'univers. Donc, le temple qui est leur demeure sur terre apparaît comme un mont Meru en miniature et obéit à des normes strictes en rapport avec cette conception symbolique du monde. L'entrée principale orientée vers le soleil levant, source de vie. Le sanctuaire est construit sur un monticule ou une terrasse. Le piédestal de la divinité est placé au centre de la cella de plan carrée. Des murs extérieurs, enserrant la cella et le vestibule, apparaissent comme une structure à plusieurs niveaux.

Linga, Tra Kieu (province de Quang Nam), grès, 85 x 27,5 x 27,5 cm, Xe siècle, Đa Năng, Musée de sculpture Cham.



Linga, Tra Kieu (province de Quang Nam), grès, 85 x 27,5 x 27,5 cm, X^e siècle, Đa Năng, Musée de sculpture Cham.

L'allusion à la nature infinie de Shiva « qui n'a ni commencement ni fin » fait sans doute directement référence au mythe de « l'origine du linga » si cher aux shivaïtes. Axe cosmique, pilier de l'univers, le linga est aussi le phallus de Shiva, symbole de sa puissance vitale et créatrice. Le pilier en tant que colonne de feu contient en lui-même les trois divinités. Brahma le créateur occupe la partie inférieure du linga, cachée sous terre. De section carrée, elle symbolise le principe neutre. Visnu, le préservateur, occupe la partie centrale de section octogonale, masquée par le piédestal. Elle symbolise le principe féminin : le piédestal yoni). Au sommet, Rudra, le destructeur, la nature sauvage, symbolise le principe masculin. De section circulaire, c'est la seule partie visible du linga lorsque celui-ci est inséré dans le piédestal. Au sommet du filet, présence d'un petit fleuron flamboyant qui rappelle peut-être la colonne de feu, mais pourrait aussi apparaître comme la version stylisée du chignon d'ascète de Shiva émergeant de son propre linga. (*Trésors d'art du Vietnam, les sculptures du Champa Ve-XVe siècles. Catalogue, p.270.*)



Anonyme,
Dégagement de la cuve à ablution et du linga (fouilles 1928), H. 120 cm, grès, VIII^e-X^e siècle, photographie, Paris, Musée national des Arts asiatiques-Guimet.

Anonyme, *Dégagement de la cuve à ablution et du linga*, (fouilles 1928, My Son, tour B1), H. 120 cm, grès, VIII^e-X^e siècle, photographie, Paris, Musée national des Arts asiatiques-Guimet.

Le linga est encastré au niveau de sa base dans une cuve à ablutions, disposant d'un canal d'écoulement, sous la forme abstraite du yoni. L'ensemble linga-yoni représente un symbole de la masculinité et de la féminité, autrement dit de l'énergie créatrice. Le bassin carré représente donc la terre qui doit être fécondée par le linga. Cette cuve sert à recueillir les cinq nectars – lait, yaourt, beurre, miel et sucre – versés au sommet du linga au cours de la cérémonie cultuelle et qui s'écoulent ensuite par le bec latéral.

Symbole de fertilité, le linga possède également une autre signification, celle de « pilier du monde » étayant le cosmos. Comme ce pilier est identifié au mont Meru, la montagne cosmique, tout sommet peut aussi être considéré comme un linga naturel.

D'un côté le linga, image de la puissance naturelle procréatrice, représente Shiva en tant qu'énergie cosmique et créateur du monde. De l'autre, ce cylindre de pierre dressé telle une colonne et doté d'un sommet arrondi est le symbole de la forme suprême et non représentable de Shiva, le symbole de la nature indifférenciée, absolue, subtile du dieu.

Le roi acquérait cette force par l'érection d'un linga, signe visible de la fusion de son essence subtile avec celle du dieu. Là résidaient pour lui la victoire sur le caractère éphémère de l'existence humaine et la garantie d'une immortalité divine. (*Trésors d'art du Vietnam, les sculptures du Champa Ve-XVe siècles, p.93.*)



Etui couvre linga (kosa), alliage d'or et d'argent (tête), argent (étui), 25 x 19 x 25 cm, c. VIII^e siècle, Paris, Musée national des Arts asiatiques-Guimet.



Linga, Thap Banh It « Tours d'argent », or, argent, 27 x 24 x 21,5 cm, XI^e siècle, Paris, Musée national des Arts asiatiques-Guimet.

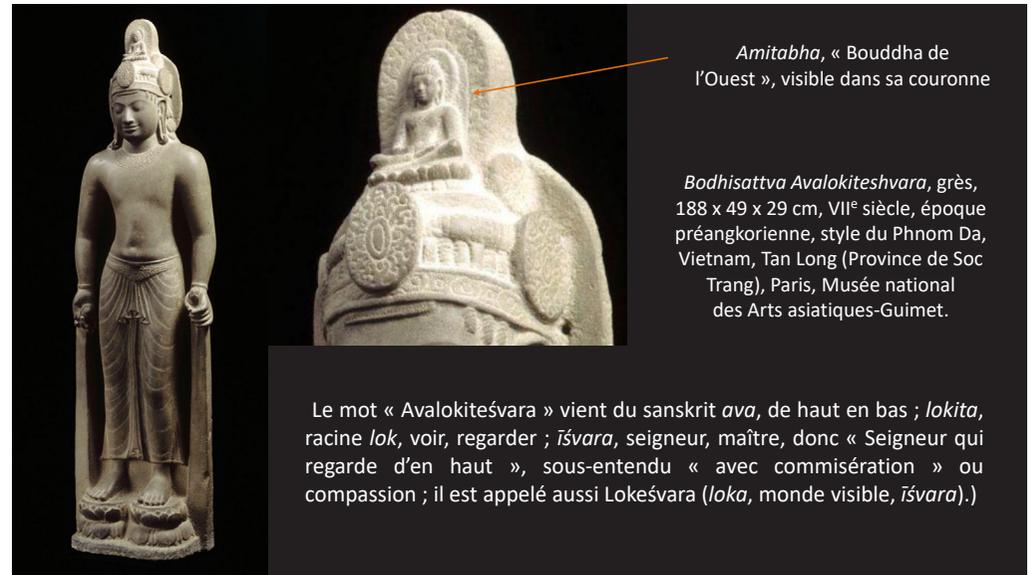
Etui couvre linga (kosa), alliage d'or et d'argent (tête), argent (étui), 25 x 19 x 25 cm, c. VIII^e siècle, Paris, Musée national des Arts asiatiques-Guimet. / Linga, Thap Banh It « Tours d'argent », or, argent, 27 x 24 x 21,5 cm, XI^e siècle, Paris, Musée national des Arts asiatiques-Guimet.

Comme nous l'apprend l'abondante épigraphie locale, linga et kosa revêtaient une signification essentielle au Champa. Fondations royales, ils étaient une composante indispensable des rituels devant assurer le bien-être du pays et de la continuité de la dynastie régnante. Linga et Kosa sont liés au culte préhistorique des pierres naturelles en forme de colonnes, symbole de fécondité, au culte des ancêtres, à la divinité protectrice des villes et des campagnes, à la théologie shivaïte et aux rituels royaux indiens. (*Trésors d'art du Vietnam, les sculptures du Champa Ve-XVe siècles. Catalogue, p.88.*)

Tête à la forme de Shiva réalisée au repoussé. Visage : de fines lignes d'incisions rehaussent les yeux, la moustache et les tresses du chignon d'ascète formant couronne qui s'étale en pyramide sur

le sommet du crâne. L'intérêt exceptionnel de cette œuvre réside, par ailleurs, dans la conservation de parures mobiles : les boucles d'oreilles en forme de volatile, et le collier pectoral dans lequel apparaît encore un rubis. (*Trésors d'art du Vietnam, les sculptures du Champa Ve-XVe siècles. Catalogue, p.190.*)

Des images de bodhisattva (ou êtres doués d'Eveil) incarnaient le principe de l'Universelle Compassion qui est un trait principal du bouddhisme du Mahayana (dont la grande époque d'expansion en Asie du Sud-Est date du VII^e siècle). Apparaissent dans les sites cham les premières représentations connues figurant Avalokitésvara. Icône la plus populaire du bouddhisme mahayana, cette divinité dynamique et puissante est seigneur magnanime qui veille sur le monde ici et maintenant – le trait dominant du bouddhisme Cham. Partageant avec Shiva, le dieu national, le privilège d'une double nature, ascétique et divine, le nouveau sauveur aura peut-être fait franchir au bouddhisme une étape de plus sur la voie du sivaïsme, la religion dominante. Alors qu'on louait Shiva pour ses pouvoirs dévastateurs et sa victoire, Bouddha et Lokesvara symbolisaient la bienveillance et la paix.



Amitabha, « Buddha de l'Ouest », visible dans sa couronne

Bodhisattva Avalokiteshvara, grès, 188 x 49 x 29 cm, VII^e siècle, époque préangkorienne, style du Phnom Da, Vietnam, Tan Long (Province de Soc Trang), Paris, Musée national des Arts asiatiques-Guimet.

Le mot « Avalokiteśvara » vient du sanskrit *ava*, de haut en bas ; *lokita*, racine *lok*, voir, regarder ; *īśvara*, seigneur, maître, donc « Seigneur qui regarde d'en haut », sous-entendu « avec commisération » ou compassion ; il est appelé aussi Lokeśvara (*loka*, monde visible, *īśvara*).

***Bodhisattva Avalokitésvara*, grès, 188 x 49 x 29 cm, VIIe siècle, époque préangkorienne, style du Phnom Da, Vietnam, Tan Long (Province de Soc Trang), Paris, Musée national des Arts asiatiques-Guimet.**

Avalokitésvara, le bodhisattva de la compassion, est identifiable grâce au petit « Bouddha de l'Ouest », Amitabha, visible dans sa couronne. Son front est paré d'un diadème quelque peu inhabituel qui pourrait relever d'influences étrangères. Par sa position légèrement déhanchée, et son modelé subtil et doux, cette œuvre est caractéristique de l'art du Phnom Da. Le visage présente un nez long, fin et légèrement aquilin la chevelure est traitée en mèches calamistrées tombant en cascade dans le dos. Le vêtement est une simple dhoti au plissé rayonnant.

(Le mot « Avalokiteśvara » vient du sanskrit *ava*, de haut en bas ; *lokita*, racine *lok*, voir, regarder ; *īśvara*, seigneur, maître, donc « Seigneur qui regarde d'en haut », sous-entendu « avec commisération » ou « compassion » ; il est appelé aussi *Lokeśvara* (*loka*, monde visible, *īśvara*).



Avalokitesvara, Dai Huu (province de Quang Binh), bronze, 54 x 22 x 15,5 cm, c. Xe siècle, Ho Chi Minh-Ville, Musée d'Histoire du Vietnam.

***Avalokitesvara*, Dai Huu (province de Quang Binh), bronze, 54 x 22 x 15,5 cm, c. Xe siècle, Ho Chi Minh-Ville, Musée d'Histoire du Vietnam.**

Le site de Dai Huu est sans doute l'un des plus importants sanctuaires bouddhiques du Champa. Cette sculpture en bronze provient d'un sanctuaire vietnamien où cette image faisait l'objet d'un culte, après avoir été laquée, dorée et enrichie d'ornements d'inspiration sino-vietnamienne (elle perdra sa patine).

Avalokitesvara est dans un remarquable état de conservation : figure à quatre bras, richement parée (diadème, pendants d'oreille, collier, brassards, ceinture de torse, autant de parures dans lesquelles étaient enchâssées des pierres précieuses ou semi-précieuses). Reconnaisable au jina Amitabha dans son chignon d'acète devenu ici un véritable cylindre. Amitabha investi de la fonction de père spirituel et de force créatrice de *Lokesvara* (dont *Avalokitesvara* est l'émanation qui apparaît figuré à la manière d'un buddha en méditation mettant l'accent sur son ascension mystique).

Il tient certains de ses attributs : le livre (*pustaka*) est sagesse et sagacité ; le rosaire (*aksamala*) est renoncement et ascétisme



Avalokitesvara, Hoai Nhon (province de Binh Dinh), bronze, 64 x 25 x 17 cm, VIII-IXe siècle, Ho Chi Minh-Ville, Musée d'Histoire du Vietnam.

; le lotus (padma) est le symbole de pureté et d'éveil spirituel, et le vase à eau (kamandalu ou « gourde » ou « cruche à eau de l'ascète ») symbole de l'eau qui entretient la vie et apporte longévité et prospérité.

Avalokitesvara, Hoai Nhon (province de Binh Dinh), bronze, 64 x 25 x 17 cm, VIII-IXe siècle, Ho Chi Minh-Ville, Musée d'Histoire du Vietnam.

Bodhisattva hiératique et austère évoquant le « seigneur du monde », « né d'une succession de Bouddha », « omniprésent et puissant résolu à guider le monde vers la délivrance » selon l'inscription. Cette pièce fut mise au jour fortuitement par un paysan dans un champ, au début des années 1960.

Il a revêtu un antariya orné de fines incisions, paré de pendants d'oreille, d'un diadème et d'une ceinture au traitement moins élaboré. Bien que proche du bodhisattva de Dai Huu par les proportions générales, le traitement stylisé du chignon en couronne et l'agencement du costume, il s'en distingue notamment par les attributs des mains supérieures : le livre et le rosaire sont inversés. Et il est marqué du troisième œil. Cette œuvre d'une grande force apparaît bien éloignée des représentations plus élégantes du bodhisattva tributaires des influences javanaises. Parfaitement frontal, il ne présente pas ce déhanchement dont la pièce précédente est marquée. Il apparaît comme la vision locale, de ce bodhisattva incarnant la Compassion infinie. (Trésors d'art du Vietnam, les sculptures du Champa Ve-XVe siècles. Catalogue, p.205.)

5/ TEMPS DE GUERRE

Marc Riboud (1923-2016, Fr.), Hué, Dans la rue principale de la citadelle, Sud Vietnam, photographie argentique, noir et blanc, 1968 © Marc Riboud / Fonds Marc Riboud au MNAAG.



Marc Riboud (1923-2016, Fr.), Hué, Dans la rue principale de la citadelle, Sud Vietnam, photographie argentique, noir et blanc, 1968 © Marc Riboud / Fonds Marc Riboud au MNAAG.

Profondément touché par le drame vietnamien, Marc Riboud se rend près d'une dizaine de fois au Vietnam entre 1966 et 1976, s'arrêtant à Hanoi, à Saigon, dans la ville d'Hué bombardée, mais aussi sur les routes, dans les rizières comme dans les usines, dans les camps de réfugiés et de rééducation.



Raymond Depardon (1942, Fr.), photographie argentique noir et blanc, voyage au Vietnam en 1964 (in Raymond Depardon, Adieu Saigon, Editions du Seuil, 2015).

5/ TOURMENTES
du XX^e siècle

Raymond Depardon (1942, Fr.), photographie argentique noir et blanc, voyage au Vietnam en 1964 (in Raymond Depardon, *Adieu Saigon*, Editions du Seuil, 2015).

Les temps de guerre succèdent à la période coloniale. En 1940, les Japonais pénétrèrent au Vietnam. Après la défaite japonaise, le 2 septembre 1945, Hồ Chí Minh proclama l'indépendance de la République Démocratique du Vietnam. Mais la France reprit pied en Indochine dès octobre 1945. De décembre 1946 à l'été 1954, la guerre d'Indochine déchira le pays. Après la défaite de la France, le pays fut scindé en deux : le gouvernement communiste au nord (République démocratique du Vietnam) et le gouvernement nationaliste au sud (République du Vietnam). La guerre du Vietnam dura de 1959 à 1975.

De nombreux Vietnamiens s'exilèrent par vagues successives. Le 2 juillet 1976, le pays fut enfin réuni sous le nom de République socialiste du Vietnam, avec pour capitale Hanoi.



Raymond Depardon (1942, Fr.), *Vieille femme au village* (50 km au Nord de Saigon), photographie argentique noir et blanc, voyage au Vietnam en 1964 (in Raymond Depardon, *Adieu Saigon*, Editions du Seuil, 2015).

Raymond Depardon (1942, Fr.), *Vieille femme au village* (50 km au Nord de Saigon), photographie argentique noir et blanc, voyage au Vietnam en 1964 (in Raymond Depardon, *Adieu Saigon*, Editions du Seuil, 2015).

« Seule cette vieille femme reste calme au milieu du village envahi par la troupe. Au fur et à mesure que le temps passe la tension monte. Les marines américaines sont suspendus à leur radio. Les soldats sud-vietnamiens se sont accrochés avec les maquisards vietcongs. Je cours rejoindre les premiers soldats qui progressent tout doucement. Les balles sifflent au-dessus de nos têtes. La végétation est très dense je ne vois rien. » (Raymond Depardon, *Adieu Saigon*, Editions du Seuil, 2015.)

Raymond Depardon (1942, Fr.), *Dans les rues de Saigon*, photographie argentique noir et blanc, voyage au Vietnam en 1972 (in Raymond Depardon, *Adieu Saigon*, Editions du Seuil, 2015).



Raymond Depardon (1942, Fr.), *Dans les rues de Saigon*, photographie argentique noir et blanc, voyage au Vietnam en 1972 (in Raymond Depardon, *Adieu Saigon*, Editions du Seuil, 2015).

« La ville a changé de nom. Elle s'appelle depuis quarante ans Hô Chi Minh-Ville. Saïgon a disparu au moment de sa libération en 1975. Elle veut ressembler à toutes les villes modernes d'Asie. Il reste la rivière de Saïgon, mystérieuse et boueuse, qui rappelle qu'Hô Chi Minh-Ville est un port. »

Raymond Depardon (1942, Fr.), 1992, Vietnam.

« Je ne me lasse pas de marcher. Il y a toujours des surprises et des rencontres étonnantes. » (Raymond Depardon, *Adieu Saïgon*, Editions du Seuil, 2015.)



« Je ne me lasse pas de marcher. Il y a toujours des surprises et des rencontres étonnantes. » (Raymond Depardon, *Adieu Saïgon*, Editions du Seuil, 2015.)

Raymond Depardon, 1992, Vietnam.