

LE DÉVELOPPEMENT DES ARTS AU CAMBODGE À L'ÉPOQUE COLONIALE : GEORGE GROSLIER ET L'ÉCOLE DES ARTS CAMBODGIENS (1917-1945)

Gabrielle Abbe
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

La création de l'École des arts cambodgiens à Phnom Penh est le fruit de la rencontre d'une volonté politique et de la vision d'un homme, George Groslier (1887-1945). Conçue dès l'origine en lien avec le Musée d'art khmer et les Corporations cambodgiennes, cette école est au cœur du programme de « rénovation des arts khmers » mis en place par George Groslier dès 1917¹.

Comme l'a souligné Ingrid Muan², l'École des arts cambodgiens fut créée par les autorités coloniales pour modeler et contrôler la production artistique au Cambodge. Plus qu'à l'étude de l'héritage de ce système dans le rapport actuel à la création artistique au Cambodge, nous nous intéresserons ici au contexte de création et aux modalités de développement de cette école, créée dans le cadre particulier du Protectorat de la France au Cambodge (1863-1953).

L'ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE AU DÉBUT DU XX^e SIÈCLE

Afin de mieux appréhender l'histoire de l'École des arts cambodgiens et les enjeux de sa création, il convient d'évoquer la situation de l'enseignement artistique au Cambodge avant 1917. Il nous faut pour cela distinguer l'enseignement traditionnel qui s'effectuait dans les villages, les pagodes ainsi qu'au Palais, au sein des ateliers royaux³, des premières entreprises de

¹ Cf. Ordonnance royale du 14 décembre 1917 portant création de l'École des Arts cambodgiens ; arrêté du Gouverneur général du 12 août 1919 portant création du Musée du Cambodge ; ordonnance royale du 31 décembre 1919 portant création de la Direction des Arts cambodgiens.

² L'intérêt pour la création artistique contemporaine au Cambodge a poussé certains chercheurs à s'intéresser à la situation passée afin d'ancrer leur recherche dans l'histoire. Pionnière dans ce domaine, Ingrid Muan œuvra beaucoup pour la création contemporaine au Cambodge, notamment à travers la fondation *Rejum*. Elle consacra également un important travail de recherche à l'histoire des arts au Cambodge et de leur enseignement (cf. Muan 2001).

³ Les ateliers du Palais avaient pour fonction de satisfaire aux commandes du roi et de la cour, ils comprenaient peintres,

rationalisation de cet enseignement. Au début du XX^e siècle s'amorce un double mouvement de réforme de l'enseignement artistique, émanant à la fois du gouvernement royal du Cambodge, et du gouvernement colonial. Ces entreprises témoignent, sinon d'une unité de vue, du moins d'une même volonté d'action dans le domaine culturel.

Dès 1907, le gouvernement royal entreprend une réforme de l'art de cour placé sous le patronage royal. Sur décision royale⁴, les ateliers du Palais sont regroupés au sein de la « Manufacture royale », créée pour offrir à l'artisanat de nouveaux débouchés économiques. Elle comporte deux sections, l'une de « bijouterie et objets d'art », l'autre de « couture, broderie et tissage »⁵. Cette première initiative est évoquée par le Résident supérieur Baudoin dans son discours prononcé à l'occasion de l'inauguration du musée Albert Sarraut et de l'École des arts en 1920⁶. Il précise que cette manufacture « n'utilisait que des artisans relevant plus particulièrement de la clientèle du Souverain régnant et ne travaillait que pour les besoins du Roi et des membres de la Famille royale »⁷.

Il est intéressant de noter l'allusion faite par l'Oknha Veang Thiounn, en 1917, à la Manufacture de Sèvres comme source d'inspiration pour la Manufacture Royale : « (...) dès le retour au Cambodge de la mission royale envoyée en France, le 1^{er} janvier 1907, il fut pris l'ordonnance qui créa une manufacture royale des objets d'art à l'instar de la célèbre manufacture de Sèvres que nous visitâmes en 1906 »⁸. Thiounn (1864-1946), ministre du Palais, des Finances et des Beaux-Arts du Cambodge de 1902 à 1941, fut l'un de ceux qui accompagnèrent le souverain Sisowath lors de son voyage en France⁹. Dans ce discours, il place habilement les initiatives françaises dans la lignée des initiatives royales en matière d'enseignement artistique, tout en insistant sur l'importance du patronage français et les « bienfaits de [s]a tutelle éducatrice »¹⁰. Dans le contexte d'entente avec les autorités coloniales qui caractérise le début du règne de Sisowath¹¹, Thiounn est l'un des personnages-clés des relations entre Français et Cambodgiens¹². Appartenant à la nouvelle élite cambodgienne qui doit ses fonctions au Protectorat, il fut sans doute l'un de ceux qui facilitèrent

sculpteurs, orfèvres ou tisseuses, et étaient notamment sollicités pour la préparation des costumes de danse du Ballet royal. Bien que méconnus, ces ateliers sont attestés aux époques anciennes (cf. Vincent, à paraître ; cf. Polkinghorne, Vincent, Thomas, Bourgarit, à paraître.) et plus récentes (cf. Moura 1884 : 401). Le Palais actuel conserve encore de nos jours cette tradition.

⁴ Ordonnance royale du 1^{er} janvier 1907.

⁵ George Groslier, « Rapport relatif à l'organisation des Arts au Cambodge », 27 juillet 1917. Archives nationales d'Outre-Mer (ANOM), Aix-en-Provence, INDO/GGI//15.254.

⁶ Discours du Résident supérieur Baudoin, 13 avril 1920. *Inauguration du Musée Albert Sarraut et de l'École des Arts cambodgiens*, Phnom Penh, Imprimerie du Protectorat, 1920.

⁷ *Ibid.*

⁸ Oknha Veang Thiounn, discours prononcé lors de la pose de la première pierre de l'École des Arts, le 15 août 1917. Archives nationales du Cambodge (ANC), fonds de la Résidence supérieure du Cambodge (RSC), dossier n° 2720.

⁹ Cf. Thiounn (Trad. Olivier de Bernon 2006).

¹⁰ Oknha Veang Thiounn, discours prononcé lors de la pose de la première pierre de l'École des Arts, le 15 août 1917. ANC, RSC, dossier n° 2720.

¹¹ Cf. Forest 1980.

¹² Aucune étude n'ayant à ce jour été consacrée à ce personnage, on sait peu de choses de son parcours et de son action. Cf. Mikaelian 2008. Cf. Aberdam 2015.

l'entreprise de Groslier. La décision de 1907 est complétée en 1912 par une ordonnance instituant une « École royale des Arts décoratifs » ayant pour but de « développer et perfectionner les arts cambodgiens »¹³. La manufacture est quant à elle maintenue sous le nom de « Magasin central ». Les objets d'art produits dans cette école sont destinés à être vendus au Palais, en même temps que des pièces confectionnées par des particuliers autorisés à exposer et vendre au Palais¹⁴. L'ordonnance royale, établie semble-t-il de concert avec le Résident supérieur, précise que « les résultats obtenus par les ateliers de la Manufacture royale sont loin de répondre aux charges que leur fonctionnement a imposées jusqu'ici » au Trésor royal, qu'il est « nécessaire de remédier à cette situation, par une répartition meilleure de la main d'œuvre, un groupement plus rationnel des divers ateliers, une réglementation plus rigoureuse du travail, une organisation plus méthodique de la production »¹⁵.

Cette initiative, présentée par George Groslier comme un relatif échec (l'école ne comptant selon lui en 1917 que dix élèves, tous âgés de moins de seize ans¹⁶), porte déjà les germes de ce que sera l'École des arts cambodgiens : une école détachée du patronage royal direct, formant les artisans à répondre aux demandes d'une clientèle extérieure au Palais. L'arrêté de 1912 prévoit d'ailleurs la délocalisation de certains ateliers, tels que ceux de tissage et de broderie, provisoirement installés en dehors du Palais, « sous le contrôle et la responsabilité de tous ceux, Princes, Princesses ou mandarins qui désireront contribuer avec leurs propres ressources au développement de ces industries traditionnelles »¹⁷. Si les raisons de ces modifications sont difficiles à évaluer, toujours est-il que celles-ci ouvrent la voie aux changements qui seront proposés par l'École des arts de George Groslier en 1917 : externalisation des ateliers, ouverture vers une nouvelle clientèle, un nouveau marché.

Dès les débuts du XX^e siècle, l'administration du Protectorat agit également pour restructurer et imposer de nouvelles normes à l'enseignement artistique au Cambodge. Cette volonté marque clairement l'ambition des autorités coloniales de reprendre à leur compte une industrie d'art jusqu'alors parrainée par le mécénat royal. En 1913 est ainsi créée à l'École professionnelle de Phnom Penh une section artistique¹⁸, autorisée à vendre des œuvres d'art. Mais en 1917, désireuses d'aller plus loin et de détacher l'enseignement artistique de l'enseignement technique, les autorités coloniales décident de remplacer cette section par une véritable école d'art.

Tous ces projets témoignent de la volonté des autorités, royales et coloniales, de « raviver » les pratiques artistiques en leur offrant des débouchés économiques¹⁹. Mais aucun d'entre eux ne prévoit la création d'une véritable école indépendante, comme le fera Groslier en 1917. Il faut

¹³ Ordonnance royale du 17 avril 1912, ANC, RSC, dossier n° 417.

¹⁴ Discours du Résident supérieur Baudoin, 13 avril 1920, *Inauguration du Musée Albert Sarraut et de l'École des Arts cambodgiens*.

¹⁵ Ordonnance royale du 17 avril 1912, ANC, RSC, dossier n° 417.

¹⁶ Groslier 1925.

¹⁷ Ordonnance royale du 17 avril 1912, ANC, RSC, dossier n° 417.

¹⁸ Arrêté du Résident supérieur du 7 juillet 1913.

¹⁹ Seule une étude approfondie des pratiques artistiques liées au Palais avant 1917 (type de production, nombre et spécialité des artisans, réseaux de diffusion, recettes etc.) nous permettrait d'évaluer objectivement la situation des arts et le besoin de les « raviver ». Celle-ci fait l'objet d'une étude en cours, dépassant le cadre de cet article.

toutefois noter qu'un précédent projet, jamais réalisé, fut conçu en 1906, visiblement à l'initiative du Résident supérieur. Ce projet visait à créer une « institution nouvelle, dont le but serait de remettre dans la bonne voie une main-d'œuvre égarée et nonchalante et de rénover un art qui se perd »²⁰. Jean Commaillé²¹, alors commis des Services Civils, fut chargé d'une « étude sur la main d'œuvre d'art cambodgienne »²². Il développa, dans une note datée du 13 août 1906, un avant-projet de création d'une école d'arts industriels²³. On retrouve dans ce rapport beaucoup des idées qui prévaudront par la suite à la création de l'École des arts cambodgiens²⁴. Nous ignorons si George Groslier eut connaissance de cet avant-projet, mais ces similitudes nous montrent que l'idée de « rénovation des arts cambodgiens », centrale dans le programme de Groslier en 1917, est alors répandue dans les milieux coloniaux.

La création d'écoles d'art fait partie de la mission culturelle que s'assignent les pouvoirs coloniaux en Indochine²⁵. Ce mouvement, visant à préserver et faire prospérer les arts originaux des domaines de l'Indochine accompagne le vaste mouvement de mise en valeur du patrimoine qui naît au tournant du XX^e siècle²⁶. Dans son discours de 1920, Baudoin précise d'ailleurs que cette initiative concourt au « programme de protection des arts cambodgiens et de conservation des vestiges archéologiques »²⁷. Rappelons que c'est en 1898 qu'est créée la Mission archéologique permanente en Indochine, qui devient en 1900 l'École française d'Extrême-Orient (EFEO)²⁸, se donnant pour mission « de travailler à l'exploration archéologique et philologique de la presque île indochinoise, de favoriser par tous les moyens la connaissance de son histoire, de ses monuments, de ses idiomes »²⁹. L'idée qui domine alors et que l'on retrouve dans les écrits de George Groslier, est que les arts khmers (anciens et modernes) ayant été placés, par le traité de Protectorat de 1863,

²⁰ Lettre de M. Jeannerat, Administrateur des Services Civils, Résident de Kandal, au Résident supérieur, 13 août 1906. ANC, RSC, dossier n° 2014.

²¹ Jean Commaillé (1868-1916) devient en juillet 1908 le premier Conservateur d'Angkor.

²² Lettre de M. Jeannerat, Administrateur des Services Civils, Résident de Kandal, au Résident supérieur, 13 août 1906. ANC, RSC, dossier n° 2014.

²³ Jean Commaillé, « Note sur le fonctionnement d'une école des arts industriels au Cambodge », 13 août 1906. ANC, RSC, dossier n° 2014.

²⁴ En voici les grandes lignes : donner une nouvelle impulsion économique à l'industrie artistique, permettre la vente d'objets à l'école et assurer ainsi son indépendance financière ; enseigner par la copie de modèles khmers anciens, notamment choisis parmi les collections du musée khmer ; solliciter les ouvriers locaux connaissant les techniques anciennes ; enseigner le dessin en première année, comme point initial de la formation ; envisager de confier le musée et l'école à une direction européenne ; confier l'enseignement à des Cambodgiens, artistes du Palais ou artisans renommés de Phnom Penh.

²⁵ La place des arts dans l'entreprise coloniale en Indochine a fait l'objet de plusieurs travaux. Cf. les travaux d'Ingrid Muan, Nadine André-Pallois, Caroline Herbelin. Ce terrain reste cependant encore peu exploré.

²⁶ Au XIX^e siècle, dans un contexte d'affirmations nationales, se développent en Europe les notions de « patrimoine », de « tradition », d'« authenticité ». Une réflexion sur la tradition face à la modernité trouve au tournant du XX^e siècle un écho dans les colonies : voir les initiatives de Victor Tardieu au Tonkin, du Maréchal Lyautey au Maroc, de Prosper Ricard en Algérie puis à la tête du Service des Arts indigènes au Maroc (1920-1935), d'Abanindranath Tagore en Inde, etc.

²⁷ Discours du Résident supérieur Baudoin, 13 avril 1920, *Inauguration du Musée Albert Sarraut et de l'École des Arts cambodgiens*.

²⁸ Arrêté du 20 janvier 1900.

²⁹ Arrêté portant règlement pour la mission archéologique d'Indochine, 15 décembre 1898, article 2.

sous la protection de la France, il incombe désormais à celle-ci de les protéger. Cet argument participe d'un discours visant à légitimer la présence française sur le sol indochinois, ainsi qu'à faire accepter aux populations de métropole l'effort de la colonisation³⁰.

La création de cette école d'art s'inscrit aussi dans une série de mesures visant à consolider la présence française en Indochine. On citera par exemple la création d'une école cambodgienne d'administration, destinée à moderniser l'administration indigène et remplacer les anciens serviteurs du roi. La formation d'un personnel indigène compétent préoccupe les autorités du Protectorat dès 1885, mais la réforme de l'administration cambodgienne ne s'amorce qu'en 1917 avec la création de l'école des Kromokars. La cérémonie de la pose de la première pierre de cette nouvelle école des fonctionnaires indigènes a lieu le 15 août 1917, quelques heures après la cérémonie de la pose de la première pierre de l'École des arts³¹.

Il faut également rappeler le contexte de concurrence entre les grandes puissances coloniales européennes présentes dans la région, dont le volet culturel est très important. Ces puissances s'observent aussi bien sur le plan politique que culturel, et les interventions de chacune dans ce domaine (expéditions scientifiques, création de sociétés savantes ou de musées) créent une forte émulation³².

Enfin, il ne faut pas négliger l'enjeu économique que représente pour le Protectorat la mise en valeur du patrimoine khmer, permettant d'assurer le développement du tourisme³³, la propagande de l'Indochine en métropole et à l'étranger, et de donner au Cambodge une importance régionale³⁴.

Afin de mener à bien cette réforme de l'enseignement artistique, le Gouvernement général fait appel à George Groslier.

Celui-ci, peintre de formation³⁵, possède les qualités requises pour cette mission. Né au Cambodge³⁶, il a beaucoup étudié l'art khmer, lors de missions menées à titre personnel ou pour le compte du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts³⁷. George Groslier bénéficie en outre

³⁰ Cf. Cooper 2001.

³¹ *Programme du séjour du Gouverneur Général au Cambodge du 13 au 20 août 1917*, ANC, RSC, dossier n° 2720.

³² Dans ce domaine, les puissances britannique et néerlandaise sont pionnières, comme en témoignent leurs nombreuses créations de la fin du XVIII^e et des débuts du XIX^e siècle. Dès 1778, la Société batave des Arts et des Lettres crée un musée à Batavia (actuelle Jakarta). Quelques années plus tard, la Bengal Asiatic Society fonde un musée à Calcutta (1814), donnant l'impulsion à la Madras Literary Society pour la création d'un musée à Madras (actuelle Chennai) en 1851. Suivent ensuite les musées de Colombo (1847, accessible au public en 1877) et de Bangkok (1858). En Indochine française il faut attendre le début du XX^e siècle et la création de la Mission archéologique permanente de l'Indochine en 1898, pour voir la création du premier musée indochinois. Cf. Abbe 2010-11.

³³ À propos du développement du tourisme, voir : Demay 2010-2011.

³⁴ Cf. Abbe 2008.

³⁵ George Groslier fut semble-t-il formé à l'École des Beaux-Arts de Paris. Il fut l'élève d'Albert Maignan (1845-1908), à qui il dédicaça son ouvrage *Danseuses cambodgiennes* en 1913.

³⁶ Son père Antoine Groslier (1856 - après 1912) entra au service du Protectorat du Cambodge le 15 mai 1886. Successivement secrétaire, commis, puis chancelier, il fut attaché aux résidences de Pursat, Kratié, Kampot ou encore Kompong Thom. Au moment de la naissance de George Groslier, en février 1887, il occupait le poste de greffier du tribunal mixte de Phnom Penh. Âgé de deux ans, George Groslier regagna la France avec sa mère, en 1889.

³⁷ George Groslier revint au Cambodge pour la première fois en 1910. Il séjourna six mois à Angkor, où il étudia l'art khmer ancien et réunit la documentation nécessaire à un cycle de conférences sur l'art khmer qu'il mena en France et

du soutien du Gouverneur général de l'Indochine, Albert Sarraut (1872 – 1962), qu'il connaît personnellement puisqu'il est un ami de Jules Poujade, le père de son épouse Suzanne³⁸. C'est sans doute cette proximité qui favorise le choix de Groslier pour mener à bien cette mission. Il semble par ailleurs que Sarraut ait aussi cherché à rendre service à Groslier en l'éloignant du front³⁹, prétextant une mission d'aviation urgente en Indochine⁴⁰.

George Groslier est chargé d'une mission d'étude de six mois concernant « [l']organisation [d'une] école [d']art appliqué »⁴¹ au Cambodge. Arrivé en juin 1917 à Phnom Penh, il doit « étudier sur place diverses questions soulevées par [la] création projetée et présenter un projet en s'inspirant des directions données par le Résident Supérieur et le Gouverneur Général ».

Le choix de George Groslier pour cette mission n'est pas anodin. L'homme a sa propre vision du Cambodge et de l'art khmer, qu'il a déjà exposée dans plusieurs ouvrages, tels que *Danseuses cambodgiennes anciennes et modernes* publié en 1913. Ce choix témoigne d'une volonté politique forte, qui fait écho à la politique d'association prônée par Albert Sarraut⁴².



Portrait de George Groslier (1887-1945).

Archives fonds privé.

L'ART KHMER SELON GROSlier : DISCOURS ET PROGRAMME

L'art khmer selon George Groslier

« Au Cambodge, tout d'abord, l'œuvre d'art proprement dite et comme nous l'entendons en Europe, à notre époque, n'existe pas. Le sculpteur décorera le joug d'une charrette à bœufs, un

en Belgique à son retour. Il obtint ensuite en 1913 une mission d'étude du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

³⁸ George Groslier épousa Suzanne Poujade le 27 mai 1916. S'il nous est aujourd'hui difficile d'évaluer les liens personnels qui unirent Groslier et Sarraut, notons tout de même que ceux-ci eurent l'occasion de discuter des projets professionnels de Groslier, notamment à l'automne 1916 (cf. Archives privées). Notons également que Sarraut fut le parrain du premier enfant des Groslier, Nicole, née en 1918.

³⁹ George Groslier est mobilisé pour la guerre le 3 août 1914, affecté en Roumanie à partir d'octobre 1916.

⁴⁰ Télégramme du Gouverneur général au Résident supérieur, 7 juin 1917. ANC, RSC, dossier n° 17663.

⁴¹ Télégramme officiel du Résident supérieur du Cambodge au Gouverneur général, 9 juin 1917. ANC, RSC, dossier n° 17663.

⁴² La politique « d'association » s'oppose en théorie à la politique « d'assimilation » et défend une forme de collaboration avec les instances dirigeantes locales. Cette vision domine la politique impériale de la France à partir de 1905. Cf. entrée « association » dans Dulucq, Klein et Stora 2007. Sur la politique d'Albert Sarraut en Indochine voir Morlat 2001.

socle de Buddha, une cuillère à riz, mais il ne lui viendra pas à l'idée d'exécuter une œuvre dont l'unique rôle, dans la maison, sera d'être belle, comme une statue ou le vase sans usage que nous posons sur une console »⁴³.

Cette citation est l'une des nombreuses assertions de George Groslier concernant l'art khmer, développées dès 1913 au fil de ses écrits. À travers ses études sur l'art, ses rapports de mission ou ses romans⁴⁴, Groslier nous livre sa vision de l'art khmer -nous pourrions dire : l'art khmer tel qu'il le perçoit en même temps qu'il le réinvente. Car c'est en cherchant à inventorier et catégoriser les pratiques artistiques khmères que George Groslier en a certainement redéfini les contours.

Au fil des pages, Groslier propose une définition raisonnée de l'art khmer et développe une doctrine ainsi qu'un programme pour la « rénovation » des arts au Cambodge. Si ce discours est empreint des stéréotypes de son époque et reflète le discours officiel légitimant l'action culturelle de la France au Cambodge, il témoigne aussi par bien des aspects d'une véritable « vision » personnelle et d'une grande connaissance des domaines qu'il aborde.

George Groslier décrit les pratiques, les matières, l'approvisionnement, les débouchés, la clientèle, l'enseignement artistique et brosse le portrait d'un art soi-disant « fragile » et « moribond »⁴⁵. Il présente l'art khmer comme un art traditionaliste et codifié, se transmettant de maître à élève, et met l'accent sur les soi-disant faiblesses structurelles de cet art, à l'origine de sa décadence, et sur les facteurs extérieurs l'ayant précipitée.

Cet art « essentiellement utilitaire », s'applique « aussi bien au tissage d'une étoffe qu'à la forme de la charrette »⁴⁶, et se manifeste dans tous les objets de la vie quotidienne, d'utilisation fréquente. Il est donc, par nature, non pérenne, les supports de création s'usant, se brisant ou disparaissant. Groslier parle d'un « patrimoine par définition utilitaire et exposé à tous les incidents de la vie journalière »⁴⁷.

Cet art codifié et ordonné par les traditions ne laisse que peu de place à l'expression de l'artisan, ce qui explique que celui-ci ne soit « nullement un individu d'élite et jamais un créateur dans le sens que nous attachons, en Occident, à ce mot »⁴⁸. Cette conception de l'art, différente de la conception occidentale, explique l'absence de témoignage de noms d'artistes ou d'artisans⁴⁹. Groslier note à ce propos que « des centaines d'inscriptions nous donnent des listes d'esclaves, d'offrandes, d'objets d'art, de fonctionnaires de tous grades, pas un nom d'artisan. Les architectes

⁴³ Groslier 1921-23: 83.

⁴⁴ Parmi les nombreux textes publiés par George Groslier citons par exemple Groslier 1913.

⁴⁵ Cette qualification est à considérer avec prudence et à la lumière du discours de Groslier. Plus qu'un réel constat, Groslier semble ici proposer une vision alarmiste de ce que « pourrait devenir » la création artistique au Cambodge sans l'intervention du Protectorat. L'idée de la « décadence » des arts khmers ou indochinois est néanmoins également évoquée par Henri Marchal, Roland Meyer ou Victor Tardieu.

⁴⁶ Groslier 1931 : 41.

⁴⁷ Groslier 1921-23 : 84.

⁴⁸ Groslier 1931 : 3.

⁴⁹ Bien qu'il utilise lui-même le terme d'artiste, Groslier précise que l'on ne peut lui attribuer au Cambodge le même sens qu'en Europe. Il note que l'on ne peut pas parler au Cambodge d'artiste mais plutôt d'artisan. Cf. discours 15 août 1917, ANC, RSC, dossier n° 2720.

d'Angkor Vat sont anonymes ». Selon sa définition, l'art au Cambodge n'est « pas un moyen d'exprimer son individualité, mais de gagner tout uniment sa vie »⁵⁰.

L'artisan cambodgien étant, selon Groslier, formé à imiter, il est très vulnérable aux influences extérieures : « [il] n'est pas un de ces illuminés qui, opprimés, se réunissent sous terre pour célébrer leur culte. Il est le contraire d'un novateur. Imiter son passé le rend apte à imiter tout autre exemple »⁵¹.

Groslier attribue également à cet art une certaine forme d'universalité, précisant que l'artisanat religieux et princier ne se distingue de l'art populaire « ni par les formes, ni par son inspiration ; mais seulement par la richesse des matières employées et le plus souvent par la perfection de la facture »⁵².

Dans une perspective classificatrice caractéristique de l'époque et de la démarche coloniale, il mène une « étude » sur la « psychologie de l'artisan cambodgien »⁵³. Ses conclusions sont sans appel : si tous les Cambodgiens possèdent un sens artistique aigu, décorent le moindre objet de leur vie quotidienne, l'artisan ne fait qu'obéir à des traditions et n'innove jamais. Développant un discours essentialiste, Groslier attribue au « peuple cambodgien » des caractères et dispositions ataviques : outre le fait que ce peuple soit, « autant que la bonzerie et l'aristocratie (...) conservateur, peu curieux »⁵⁴, il est également « docile ». Si, dans l'exécution de leur art, les artisans obéissent à des traditions et des codes, sans jamais exprimer leur individualité autrement que par leur virtuosité, cela est dû, selon Groslier, « aux caractéristiques de ce peuple khmer infiniment respectueux de la hiérarchie et de la vieillesse, passif, doux, discret et traditionaliste »⁵⁵. Ces affirmations permettent à Groslier d'asseoir les bases de sa doctrine.

Selon Groslier, le mode d'apprentissage des artisans est, quant à lui, non seulement l'un des facteurs du manque d'originalité de l'art khmer, mais également une cause de sa disparition. L'enseignement artistique, qu'il se fasse dans une pagode ou dans un atelier, suit toujours le même schéma. L'élève apprend à reproduire ce que lui enseigne son maître, qui lui-même l'a appris de son maître etc... La transmission orale de l'enseignement, sans traités écrits et sans possibilité pour l'élève de trouver une référence au-delà de son maître, a conduit, selon Groslier, les artisans à perdre de vue les modèles classiques⁵⁶. De plus, cet enseignement, identique partout, entraîne une uniformisation des créations artistiques : « Les artisans exécutent donc toujours la même chose, parce qu'ils apprennent tous la même chose et que la clientèle religieuse, princière ou populaire, leur demande d'exécuter sans cesse les mêmes œuvres »⁵⁷. Mais Groslier ne critique pas ce mode d'enseignement en lui-même⁵⁸. Il fustige plutôt les influences étrangères qui, en modifiant la société

⁵⁰ Groslier 1931: 4-5.

⁵¹ Groslier 1918 : 553.

⁵² Groslier 1931 : 4.

⁵³ Groslier 1921 (1 et 2).

⁵⁴ Groslier 1921 (1) : 128.

⁵⁵ *Ibid.*, 131.

⁵⁶ *Ibid.*, 136.

⁵⁷ *Ibid.*, 128.

⁵⁸ Dans son ouvrage consacré aux danseuses du Ballet royal, Groslier fait même plutôt l'éloge de ce mode ancestral de

cambodgienne, rendent obsolètes et même dangereuses ces pratiques ancestrales.

Selon Groslier, toutes ces caractéristiques rendent l'art khmer très vulnérable, car il est incapable de s'adapter au changement. Cet art codifié, qui ne copie pas la nature mais crée inlassablement selon d'anciens motifs, qui ne laisse aucune place à l'innovation ou à l'imprévu, évolue avec « une lenteur extrême », et tend de plus en plus « à l'immobilité »⁵⁹. Le poids des traditions le rend immobile, et si un changement survient, c'est tout l'équilibre du système qui s'écroule. Sa nature même le rend perméable et vulnérable face aux influences extérieures, or, depuis plusieurs siècles, le Cambodge subit les attaques répétées de ses voisins. C'est le constat que fait Groslier : « Plus un art est populaire et universalisé, plus il est ouvert aux influences extérieures. Constitué d'un seul bloc, il tombe d'un seul bloc, surtout chez un peuple diminué numériquement, et pris en tutelle après plusieurs siècles de guerres malheureuses et d'infortunes politiques »⁶⁰. « Le traditionalisme artistique cambodgien victime de son absolutisme ne peut supporter la moindre blessure. Toutes lui sont mortelles. Il faut à tout prix lui donner de l'air, le laisser passer, ou c'en est fait : il tombera d'une seule pièce. Il est à son point suprême de résistance »⁶¹.

Le programme de 1917

En 1917, George Groslier est chargé de rédiger un rapport « sur la situation des Arts cambodgiens et l'organisation d'un service susceptible de les conserver intacts, et de faire revivre ceux qui [tendent] à disparaître »⁶². Ce rapport est remis le 27 juillet 1917, il s'appuie sur les différentes études de Groslier, menées lors de ses précédents séjours au Cambodge, ainsi que sur les réponses à un questionnaire, envoyé le 13 juillet 1917 par Groslier à tous les Résidents « sur le mouvement artistique de leur province »⁶³. Groslier note que « les réponses signalent plus d'une centaine d'artistes de toutes sortes, des meilleurs, qui se livrent aux travaux de la terre et dont le savoir est sans utilisation et reste sans développement possible »⁶⁴. Il fait état de la disparition imminente des arts cambodgiens traditionnels, inéluctable si les autorités du Protectorat n'agissent pas rapidement pour leur sauvegarde⁶⁵. Ce constat fait écho au thème de propagande alors répandu, de la « disparition » du Cambodge. Celui-ci, autrefois pris en étau entre ses deux puissants voisins

transmission. Cf. Groslier 1913.

⁵⁹ Groslier 1931 : 3.

⁶⁰ Ibid., 5.

⁶¹ Groslier 1918.

⁶² « Rapport du Résident Supérieur au Cambodge à Monsieur le Gouverneur Général », 13 avril 1922, ANC, RSC dossier n° 11886.

⁶³ Groslier, « Rapport relatif à l'organisation des Arts au Cambodge », 27 juillet 1917, ANOM, INDO/GGI//15.254.

⁶⁴ Groslier, « Rapport relatif à l'organisation des Arts au Cambodge », 27 juillet 1917, ANOM, INDO/GGI//15.254. Signalons que certaines des approximations présentes dans ce rapport sont liées au fait que Groslier s'est sans doute basé pour l'écrire sur sa seule expérience antérieure, n'ayant reçu les réponses à son questionnaire qu'à partir du mois d'août 1917. (Voir ANC, RSC, dossier n° 15200).

⁶⁵ Les conclusions de ce rapport ont fait l'objet d'une publication enrichie dans la *Revue indochinoise*, tome XXIX, n° 5, mai 1918, 459-469 ; n° 6, juin 1918, 547-560 ; tome XXX, n° 9, septembre 1918, 251-264 ; n° 10, octobre 1918, 267-281.

que sont le Siam (sous influence britannique) et le Vietnam, et ainsi menacé de disparition physique, serait désormais menacé de disparition culturelle⁶⁶.

Groslier évoque une situation « critique » et en dénonce les causes. Certaines sont liées à la nature même de l'art khmer tel qu'il le définit, d'autres sont liées à des facteurs extérieurs tels que l'influence siamoise ou la récente colonisation française. Il pointe également la responsabilité des « tentatives qui ont été faites pour protéger et développer les arts cambodgiens »⁶⁷, et qui ont échoué. Revenant sur ces échecs, il propose d'en tirer des leçons pour mettre au point un nouveau plan.

Parmi les principaux problèmes figurent selon lui l'absence de programme, les carences dans la formation des personnes en charge de l'enseignement artistique, le manque d'homogénéité de ces initiatives, l'absence de contrôle. Evoquant la section artistique de l'école professionnelle, il dit : « Aucune expérience scientifique, en effet, n'a présidé au sort de cette section. Les excellents contremaîtres aussi bien que le Directeur de l'école, nullement qualifiés pour une tâche si spéciale, ne pouvaient offrir que leur bonne volonté »⁶⁸.

Groslier propose alors la « composition rationnelle d'une organisation des Arts au Cambodge ». Il précise qu'il ne suffit pas d'enseigner un art pour le faire revivre. Il préconise également l'étude minutieuse et la diffusion de cet « art ». Outre de la réforme de l'enseignement, Groslier propose donc la création d'un véritable musée, créé pour remplacer le dépôt-musée de 1905⁶⁹, et celle d'un organisme chargé de la vente et de la propagande de l'artisanat, la « Direction des Arts ».

Il précise d'emblée que le Directeur des Arts et l'administrateur de l'École des arts⁷⁰ devront être deux personnes distinctes, même s'il se propose d'assurer cette double charge en attendant l'ouverture de la nouvelle école. Le futur directeur de l'école aura un rôle administratif, tandis que le Directeur des Arts occupera une fonction plus artistique⁷¹.

Pour abriter ces différents organismes, Groslier propose la construction d'un Palais des Arts. Celui-ci, qui préfigure le « Bloc des Arts » construit en 1919, est ainsi conçu : « Pour l'autonomie de l'organisation et pour une économie maximum dans les dépenses, tout devra y être centralisé, ateliers, école, musée, magasins, directions et bureaux ainsi que logement pour directeur. C'est pourquoi toute appellation exclusive comme « Musée » ou « École des Arts » ou encore « Direction

⁶⁶ Cf. Edwards 2006.

⁶⁷ Groslier, « Rapport relatif à l'organisation des Arts au Cambodge », 27 juillet 1917, ANOM, INDO/GGI//15.254.

⁶⁸ Groslier, « Rapport relatif à l'organisation des Arts au Cambodge », 27 juillet 1917, ANOM, INDO/GGI//15.254.

⁶⁹ Sur l'histoire du musée de Phnom Penh cf. Abbe 2010-11.

⁷⁰ Il est intéressant de noter à ce propos que cette école se nomme dans le projet de Groslier « École royale des Arts cambodgiens ».

⁷¹ Groslier détermine seize fonctions assignées au Directeur des Arts, parmi lesquelles on peut citer : « la surveillance artistique des Professeurs indigènes », les « rapports extérieurs », l'« étude et [la] fixation des principes artistiques cambodgiens et des principes étrangers », ainsi que les « partis à tirer des uns et des autres », ou encore la « recherche et [la] fixation des anciens procédés et sélection des procédés actuels ». L'administrateur de l'école sera quant à lui, chargé de la gestion quotidienne de celle-ci, de la comptabilité, de l'approvisionnement en matières premières, de la surveillance des effectifs etc. Groslier, « Rapport relatif à l'organisation des Arts au Cambodge », 27 juillet 1917, ANOM, INDO/GGI//15.254.

des Arts » serait insuffisante à exprimer la chose »⁷².

Enfin, il n'oublie pas la situation des artisans contemporains et précise que l'école doit être en lien avec eux, sans les concurrencer. Cette idée sera concrétisée par la création des Corporations cambodgiennes, que Groslier proposera en 1918⁷³.

Ces trois points sont rapidement acceptés par le Résident supérieur et le Gouverneur général, qui chargent George Groslier de l'application de ce programme dès le 1er janvier 1918⁷⁴. En attendant l'ouverture de la nouvelle école d'art et du musée, dont il supervise l'installation dès septembre 1917, Groslier propose « quelques modifications à apporter au fonctionnement provisoire de l'École royale des Arts »⁷⁵ et entame ainsi la réforme de l'enseignement artistique.

MISE EN PRATIQUE DE LA DOCTRINE ET FONCTIONNEMENT DE L'ÉCOLE DES ARTS

« Ne faire que de l'art cambodgien et le faire en cambodgien »⁷⁶

Cette phrase, que l'on pourrait qualifier de « credo » de George Groslier, résume les principes qui prévalent à l'organisation de l'École des arts cambodgiens. Elle exprime le souhait de Groslier d'une école de professeurs cambodgiens, enseignant à des élèves cambodgiens selon des techniques cambodgiennes. Mais ce discours relève de la propagande, dans la mesure où la direction de l'école est dès l'origine conçue comme devant être occidentale. Ce sera le rôle de Groslier⁷⁷ de 1918 à 1922, puis d'André Silice⁷⁸ à partir de 1922. Le personnel indigène comprend quant à lui un sous-directeur, un chef de magasin, un comptable, un secrétaire, des professeurs chefs d'ateliers, des professeurs et des ouvriers attachés⁷⁹. L'École est placée sous le contrôle du Ministre des Beaux-Arts⁸⁰ du Gouvernement cambodgien et du Comité de perfectionnement, présidé par le Résident-Maire de Phnom Penh⁸¹. En 1922, elle est rattachée à l'Instruction publique de l'Indochine⁸², mais

⁷² Groslier, « Rapport relatif à l'organisation des Arts au Cambodge », 27 juillet 1917, ANOM, INDO/GGI//15.254.

⁷³ Groslier, Lettre aux artistes 1^{er} avril 1918 dans le « Rapport trimestriel sur le fonctionnement de l'École des Arts cambodgiens. », ANC, RSC, dossier n° 394.

⁷⁴ Télégramme officiel du Résident supérieur au Gouverneur général, sans date (juin 1917), ANC, RSC, dossier n° 17663. George Groslier est alors recruté pour un contrat de trois ans renouvelable.

⁷⁵ Groslier, « Rapport relatif à l'organisation des Arts au Cambodge », 27 juillet 1917, ANOM, INDO/GGI//15.254.

⁷⁶ Groslier 1918.

⁷⁷ Ordonnance royale du 14 décembre 1917.

⁷⁸ Auguste-Léopold Silice, dit André Silice (1880-1951). Peintre de formation, il fut directeur de l'École des Arts cambodgiens à partir de 1922.

⁷⁹ Ordonnance royale du 14 décembre 1917, article 6.

⁸⁰ Oknha Veang Thiounn, ministre du Palais, des Finances et des Beaux-Arts de 1902 à 1941.

⁸¹ Baudoin, Discours prononcé lors de l'inauguration de l'École des Arts cambodgiens, 23 avril 1920. Cité dans : *AAK*, vol. 1, p. 92.

⁸² Arrêté du Gouverneur général de l'Indochine du 9 août 1922, remplaçant l'ordonnance royale du 14 décembre 1917

continue néanmoins de relever du contrôle artistique et technique de la Direction des Arts⁸³.

L'admission à l'École est conditionnée par l'âge (entre 14 et 15 ans) et la connaissance écrite du cambodgien. Il est en outre préférable d'avoir effectué son stage à la pagode et d'être présenté par un répondant. La connaissance de la langue française est facultative. Selon Groslier ces conditions d'admission favorisent le filtrage et permettent de ne recevoir « que des jeunes gens déjà saturés de tradition et dont l'identité cambodgienne apparaît indiscutable »⁸⁴. Afin d'accueillir des élèves non originaires de Phnom Penh, un système d'internat est prévu pour « 30 internes recrutés dans les principales provinces du pays où ils retournent s'installer après leurs études »⁸⁵.

L'École se compose de six ateliers « correspondants aux arts pratiqués au Cambodge » : bijouterie (orfèvrerie, joaillerie, damasquinerie, émaillage sur métaux), ébénisterie (dorure, laque), fonderie, modelage de cire et terre (poterie, moulage), tissage (cet atelier concerne les élèves féminines), dessin et architecture (lever des plans, estampage)⁸⁶.



« École des arts cambodgiens. Les sculpteurs sur bois ». Octobre 1939. Archives Musée national du Cambodge.

et rattachant l'École des Arts, en tant qu'établissement d'enseignement, à l'instruction publique de l'Indochine.

⁸³ « Le Service des Arts cambodgiens » : 433.

⁸⁴ Groslier 1921 (1) : 133.

⁸⁵ Groslier 1931 : 16.

⁸⁶ Groslier, Rapport au Gouverneur général, 13 avril 1922, ANC, RSC, dossier n° 11886. L'École royale des arts décoratifs comprenait déjà en 1912 six ateliers. La principale différence est la disparition du travail de l'ivoire et l'apparition d'un atelier d'architecture dans le projet de Groslier.



Image à gauche : Octobre 1930. « École des arts cambodgiens. Orfèvrerie : Un élève met de l'émail sur une boîte ». Bas : « Orfèvrerie : un élève fait du dessin sur une boîte pour repousser ». Archives Musée national du Cambodge.
Image à droite : « École des arts cambodgiens. Elève bijoutier. Ciselure ». Juillet 1934. Archives Musée national du Cambodge.

Les élèves, quel que soit l'atelier auquel ils se destinent (à l'exception des tisseuses), suivent une formation obligatoire de dessin, que Groslier considère comme « l'alphabet dont l'art appliqué groupe les lettres »⁸⁷. Ce stage de trois mois sans solde donne accès à la 3^e classe où l'élève touche 3\$, il pourra ensuite accéder à la 2^e classe (4\$) puis la 1^{ère} classe (5\$), s'il réussit les examens de contrôle continu⁸⁸. Le cycle d'étude est fixé à deux ans, ponctué d'examens semestriels et d'un examen de sortie. Dans les faits, les élèves sortent rarement de l'École avant deux ans et demi. Dans les premières années, la Direction de l'École note que les examens et les classements sont « sans signification pour le tempérament cambodgien, et sans action sur lui ». Ils sont donc supprimés au profit d'un contrôle effectué tout au long de l'année et d'un système de classes correspondant à différents niveaux⁸⁹. Ceci n'a d'autre but que d'équilibrer les classes et de créer une émulation en permettant aux meilleurs d'accéder aux classes supérieures, et en rétrogradant les moins bons. La

⁸⁷ Groslier 1918 : 257.

⁸⁸ « Rapport trimestriel sur le fonctionnement de l'École des Arts cambodgiens », George Groslier, 15 avril 1918, ANC, RSC, dossier n° 394.

⁸⁹ Groslier 1931 : 16.

fin du cursus scolaire est ponctuée par la réalisation d'un chef d'œuvre, pour lequel l'élève bénéficie de deux tentatives. S'il réussit, il obtient un brevet d'artisan et une trousse contenant les outils nécessaires à l'exercice de son métier. Groslier pointe en avril 1918 le risque de voir trop d'artistes formés par rapport aux débouchés, mais explique : « Mais si l'on songe que l'école prépare à tous les métiers artistiques : sculpture sur bois, pierre, ivoire, charpente, ébénisterie, bijouterie, fabrication des mokhots, instruments de musique, dorure, architecture traditionnelle, tissage, fonderie etc... on comprend qu'un apport très faible enrichira chaque spécialité »⁹⁰.

Le rapport de fonctionnement de l'École indique pour l'année 1923-1924 le nombre de 155 élèves, « tous cambodgiens »⁹¹. Dix ans plus tard, l'effectif n'a pas varié : pour l'année 1932-1933 on recense 155 élèves, parmi lesquels 125 sont demi-pensionnaires (dont 25 filles dans l'atelier de tissage) et 30 sont internes⁹². Dans ses rapports officiels comme dans ses publications, Groslier se félicite sans cesse du succès de l'École et du nombre d'élèves. Il faut toutefois rappeler qu'outre une formation artistique, les élèves reçoivent une solde mensuelle, un repas quotidien et pour trente d'entre eux un logement, facteurs qui expliquent peut-être une partie du succès de l'École.

Selon les principes de l'École, les enseignants eux aussi doivent être des Cambodgiens. Les premiers professeurs chefs d'ateliers de l'École sont des artisans confirmés, « désignés par l'opinion indigène »⁹³. Ce sont pour certains d'anciens artisans du Palais, mis à la disposition de l'École par le roi Sisowath. Dans ses écrits, Groslier rappelle à plusieurs reprises l'implication du roi Sisowath dans le projet et son soutien dès 1917. Non seulement celui-ci décide que « tous ses ouvriers particuliers travaille[ront] sous [le] contrôle artistique » de George Groslier, mais il met aussi « [les objets du] trésor royal à la disposition de l'école afin d'études »⁹⁴, et passe diverses commandes à l'École, notamment pour la décoration de la nouvelle salle du Trône. Groslier précise qu'en mettant ses meilleurs artisans personnels à disposition du Service des Arts, le roi n'a pas hésité « à supprimer une partie des ateliers du Palais au bénéfice de l'École des arts »⁹⁵. En l'absence d'archives précises sur ce point, il reste toutefois très difficile d'évaluer la proportion d'artisans ayant quitté le Palais pour l'École des arts⁹⁶.

Il est malheureusement difficile d'évaluer les véritables rapports entre l'École et le Palais⁹⁷.

⁹⁰ « Rapport trimestriel sur le fonctionnement de l'École des Arts cambodgiens », George Groslier, 15 avril 1918, ANC, RSC, dossier n° 394.

⁹¹ « Rapport sur la situation de l'École des Arts cambodgiens pendant l'année scolaire 1923-1924 », 20 juin 1924, ANC, RSC, dossier n° 763.

⁹² « Rapport sur le fonctionnement de l'École des Arts cambodgiens pendant l'année scolaire 1932-1933 », 16 juin 1933. ANC, RSC, dossier n° 16445.

⁹³ Groslier 1931 : 14.

⁹⁴ « Rapport trimestriel sur le fonctionnement de l'École des Arts cambodgiens », George Groslier, 15 avril 1918, ANC, RSC, dossier n° 394.

⁹⁵ Groslier 1931 : 14.

⁹⁶ Considérant le contexte de ces écrits (ces informations sont données par Groslier dans un historique de l'École publié au moment de l'Exposition coloniale de 1931) et leur caractère propagandiste, il convient de prendre ces informations avec prudence, et se rappeler qu'une partie des ateliers du Palais avait déjà quitté le Palais au moment de la création de l'École des Arts décoratifs (Cf. ordonnance royale de 1912).

⁹⁷ Les sources d'archives manquent sur ce sujet précis. Notons tout de même que si les rapports entre Groslier et S.M. Sisowath semblent avoir été bons, il n'en fut pas de même entre le Service des Arts et S.M. Monivong après la reprise

Si les archives officielles émanant de Groslier ou des autorités coloniales tendent à célébrer les succès rapides de l'École, on ignore dans quelles circonstances et dans quelle mesure les artisans du Palais ont adhéré au projet. Outre les artisans du Palais, Groslier recrute aussi des artistes « découverts » par lui lors de ses tournées provinciales⁹⁸.

Il faut également noter que dans ce domaine comme dans d'autres, Groslier accepte quelques entorses à ses principes. Ainsi il mentionne en 1923 le recrutement d'un « mouleur-stucateur parisien, maître dans son art et au courant des procédés de moulage les plus récents et les plus perfectionnés ». « Ce praticien qui vient d'arriver à Phnom Penh est destiné à former un atelier indigène de mouleurs. (...) Leur instruction terminée ils constitueront un atelier spécial dont le but sera de relever dans le pays les sculptures décoratives, les détails d'architecture les plus intéressants. Une partie de leur production sera réservée à la vente, l'autre aux musées qui en feront la demande dans les conditions les plus propices à une propagande intensive et rapide »⁹⁹. Cette exception au règlement est sans doute tolérée parce que le moulage n'est pas une technique « locale » et n'est utilisé que dans un but économique et de documentation scientifique, et non artistique. C'est d'ailleurs encore dans l'atelier de moulage que l'on observe dans les années 1930 une autre « entorse » à la doctrine, plus surprenante cette fois : la confection « d'un Bouddha en ciment pour une pagode de la province de Prey Veng »¹⁰⁰.

Car dans le domaine de la technique également, Groslier dit refuser toute influence étrangère¹⁰¹. Afin de retrouver les racines et la pratique d'un art « pur », il faut selon lui n'utiliser que des techniques et des matériaux « traditionnels ». Il dénonce par exemple l'utilisation dans d'autres écoles, du four électrique. Ce refus a également selon Groslier pour vertu de permettre aux artisans, une fois diplômés, de retrouver chez eux les outils traditionnels, qu'ils connaissent et ont les moyens d'employer : « l'outillage de l'école est celui dont l'artisan peut se servir dans son village »¹⁰². Cette obsession du recours aux techniques « traditionnelles » se retrouve dans tous les projets de Groslier, notamment ceux qui concernent le Ballet royal du Cambodge. Dans son étude *Danseuses cambodgiennes*, parue en 1913, Groslier déplore l'utilisation d'instruments et de techniques empruntés à l'Occident, la Chine ou le Siam. Il critique par exemple la provenance chinoise du fard

du Ballet Royal par Groslier en 1927.

⁹⁸ Il arrive que Groslier ait quelques déceptions. C'est le cas notamment avec le bijoutier Nhèm. « Cet ouvrier présenté et chaudement recommandé par le Ministre du Palais au moment où je formais les cadres de l'École et manquais de base pour guider mon jugement, ayant dû son entrée à une réputation surfaite, s'est trouvé par la suite dans une situation très fautive. Ne désirant pas par ailleurs produire l'effort indispensable qui lui était demandé – il a donné sa démission ». Celles-ci le poussent à revoir et durcir dès 1918 les conditions de recrutement des professeurs, désormais « tous professeurs ou ouvriers attachés candidats à une place vacante devront subir un concours d'entrée. Le jury sera formé du Directeur, du sous-directeur, du chef des ateliers et du chef de l'atelier où la place est vacante. Aucun professeur ou ouvrier ne sera admis sur simple présentation, recommandation ou attestation étrangère ». « Rapport trimestriel sur le fonctionnement de l'École des Arts cambodgiens », George Groslier, 15 avril 1918, ANC, RSC, dossier n° 394.

⁹⁹ « École des Arts cambodgiens » : 199.

¹⁰⁰ « Rapport sur le fonctionnement de l'EAC pendant la période du 1^{er} juin 1933 au 31 juin 1934 ». 23 juin 1934, ANC, RSC, dossier n° 16445.

¹⁰¹ Groslier, « Rapport trimestriel sur le fonctionnement de l'École des Arts cambodgiens », 15 avril 1918, ANC, RSC, dossier n° 394.

¹⁰² Groslier 1931 : 19.

blanc qu'utilisent les danseuses, aussi bien que l'usage d'un éclairage électrique.

En 1924, afin de décentraliser l'enseignement artistique et d'élargir aux provinces les bénéfices de l'expérience menée à Phnom Penh, deux ateliers annexes de l'École sont créés, à Kompong Chhnang et à Pursat¹⁰³. Ces ateliers sont créés pour perpétuer des pratiques artistiques locales traditionnelles. Ainsi à Kompong Chhnang est installé un atelier de poterie décorée, tandis qu'un atelier de sculpture sur marbre est installé à Pursat, où se trouvent des carrières de marbre. Le personnel enseignant dans ces écoles délocalisées provient de l'École de Phnom Penh, qui fournit également les modèles¹⁰⁴. André Silice est chargé d'organiser l'atelier de Pursat, dès le premier projet datant de 1919. Le chantier prend du temps, car avant d'envisager la formation des chefs d'atelier, il faut construire une route permettant d'accéder à la montagne, puis ouvrir une carrière¹⁰⁵. Par la suite, le Directeur de l'École rend visite régulièrement à ces ateliers pour s'assurer de leur bon fonctionnement¹⁰⁶. Dès 1927 les ateliers de marbre et de poterie décorée sont autosuffisants et écoulent toute leur production, via l'Office de vente des Corporations¹⁰⁷. Silice a le projet de faire voyager quelques artisans de ces ateliers à Angkor, où ils travailleraient dans des petits ateliers près du bungalow de la Conservation, sous les yeux des touristes. « Cela intéresse toujours les gens de voir faire devant eux les objets qu'ils achètent »¹⁰⁸.

Cependant, cette expérience de délocalisation ne dure pas longtemps. Les ateliers ferment au début des années 1930, semble-t-il pour des raisons économiques, sans que l'on sache s'ils perdurent ensuite sous une autre forme.

« Préparer l'art contemporain à la lumière de l'art classique ».

Afin de garantir la « pureté » de l'enseignement artistique de l'École des arts cambodgiens, Groslier propose d'enseigner par la copie de l'art khmer « original », c'est-à-dire de l'art angkorien, faisant l'impasse sur les périodes suivantes. C'est dans cette optique qu'il conçoit le « Bloc des Arts ». Dans cet ensemble de bâtiments, héritier du « Palais des Arts »¹⁰⁹ imaginé par Groslier en 1917, sont regroupés l'École, le Musée et la Direction des Arts.

L'École des arts occupe une place centrale dans le projet de Groslier, qui parle d'y appliquer un « programme exclusif de protection, puis de régénérescence »¹¹⁰, non seulement pour préserver les traditions artistiques en voie de disparition mais aussi pour « réintroduire dans les formules

¹⁰³ Arrêté du 13 mars 1924. Il fut semble-t-il aussi question de créer un atelier de laque. Cf. ANC, RSC, dossier n° 763 : « Un atelier de laqueurs est à l'étude dans la résidence de Soai Riéng, après entente avec le Résident de la province. La direction technique en sera confiée à un ancien ouvrier laqueur de l'École ».

¹⁰⁴ Cf. Règlement intérieur de l'école annexe de Kompong Chhnang. ANC, RSC, dossier n° 1222.

¹⁰⁵ Silice, Lettre à sa famille, 25 juillet 1919, archives fonds privé.

¹⁰⁶ Groslier 1931 : 16.

¹⁰⁷ L'absence de données chiffrées ne nous permet malheureusement pas d'évaluer précisément la production de ces ateliers.

¹⁰⁸ Silice, Lettre à Victor Prouvé, 17 septembre (1927). Archives du Musée de l'École de Nancy.

¹⁰⁹ Incluant « administration, exposition et ateliers », Programme de 1917, ANOM, INDO/GGI //15.254.

¹¹⁰ « Rapport trimestriel sur le fonctionnement de l'École des Arts cambodgiens », George Groslier, 15 avril 1918, ANC, RSC, dossier n° 394.

artistiques actuelles dégénérées ou métissées des éléments classiques et perdus »¹¹¹. Pour cela, l'École « ne peut pas fonctionner isolément, mais elle est obligée de se tenir en perpétuelle relation avec le peuple. C'est à la fois sa raison d'être et son moyen d'existence. On peut la comparer à un cœur qui absorbe un sang vicié et rend un sang pur »¹¹². L'École se veut donc à la fois conservatoire des arts anciens et laboratoire d'un nouvel art khmer, « régénéré » grâce aux traditions.

Le Musée est quant à lui conçu pour conserver et présenter les témoignages artistiques du passé, et en permettre l'étude scientifique. Il est créé en lien direct avec l'École, et la proximité géographique des deux institutions doit permettre aux élèves de s'inspirer librement des témoignages de l'art khmer classique¹¹³. École et musée sont pensés dans leur complémentarité, le bâtiment qui les abrite matérialise le lien que Groslier cherche à renouer entre l'héritage du glorieux passé khmer et la création artistique contemporaine.

Enfin, la Direction des Arts cambodgiens est chargée d'assurer la coordination des différents organes du Service des Arts (Musée, École et Corporations). Groslier, précisant ses fonctions, dit : « La Direction des Arts assure donc l'engrenage des rouages, décentralise ce que chacun serait susceptible de retenir dans son mouvement propre et le met en œuvre. C'est elle enfin qui, logiquement, assure la vente de la production artistique, son filtrage et sa propagande »¹¹⁴.

Dans ce système, l'art ancien est donc considéré comme le garant d'une certaine « authenticité » khmère. Groslier définit cet art traditionnel comme « l'art angkorien », définition assez vague si l'on tient compte de la richesse de l'art qui s'est développé à Angkor entre le IX^e et le XIII^e siècle, mais qui témoigne d'une vision alors très répandue parmi les scientifiques et autorités coloniales, faisant coïncider l'art khmer avec l'art angkorien¹¹⁵.

Les exemples de pièces produites dans les années 1917-1918 par l'École témoignent de cette inspiration, puisée dans les bas-reliefs des temples, les objets découverts lors de fouilles ou l'architecture : « Armoire à parfums d'après modèles anciens ; portes sculptées d'après fausses portes d'Angkor Vat (...) Deux brosses sculptées de tisseuses – d'après modèles anciens prêtés par des indigènes (...) une coiffure de divinité ancienne reconstituée pour études comparatives d'après une statue et les bas-reliefs (...). Fonderie d'art. D'après les formules de bronze ancien que j'avais retrouvées antérieurement, deux fontes à la cire perdue ont été réalisées au moyen d'un four primitif indigène. Quatre cloches d'après modèles anciens trouvés en terre et des ornements des cloches figurées sur les bas-reliefs »¹¹⁶. L'étude de cette liste nous permet de nous rendre compte que l'École produit des objets usuels, des objets rituels, ainsi que des modèles destinés à l'étude, d'après des motifs anciens.

Le bâtiment du Musée est en lui-même un manifeste de la doctrine. Les plans et l'élévation,

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Groslier, Rapport au Gouverneur général, 13 avril 1922, ANC, RSC, dossier n° 11886.

¹¹⁴ Groslier 1931 : 20.

¹¹⁵ En témoigne la concentration des travaux scientifiques dédiés à cette zone et cette période, au détriment des autres sites archéologiques du Cambodge.

¹¹⁶ « Rapport trimestriel sur le fonctionnement de l'École des Arts cambodgiens », George Groslier, 15 avril 1918, ANC, RSC, dossier n° 394.

dessinés par George Groslier¹¹⁷, répondent aux canons de l'architecture khmère « traditionnelle ». Groslier, qui n'est pas architecte, impose pourtant ses vues dans la conception du bâtiment. Confronté à l'incompréhension et aux critiques de l'ingénieur en chef des Travaux Publics de Cochinchine¹¹⁸, il se bat pour imposer la construction d'un bâtiment dans ce qu'il considère être le « style khmer ». L'ingénieur lui reproche notamment d'insister sur la conservation des usages traditionnels et de privilégier les chefs d'équipe charpentiers Cambodgiens. « Or ceux-ci, très peu nombreux et dénués d'autorité sur les ouvriers chinois et annamites, ont la plus mauvaise technique du travail des bois et de leurs assemblages. Le goût conservateur de la couleur locale conduira à certaines difficultés d'exécution ». Dans une note adressée au Résident supérieur le 19 décembre 1917¹¹⁹, George Groslier répond : « Oui ! J'insiste de toutes mes forces parce que j'ai honte de ce qui a été fait jusqu'ici, trop souvent, par des Français, gens de goût que ridiculisent les étrangers voyageurs, parce que mon rôle est de défendre, par tous les moyens en mon pouvoir, la tradition cambodgienne ; parce qu'il faut de l'homogénéité, de la logique en art, surtout en architecture ; parce qu'enfin c'est en cédant pour une porte ici, en dénaturant une colonne là, en escamotant un angle de toiture plus loin qu'on en arrive à des ensembles hétéroclites, à une architecture boche ou de music-hall. Le chef de la colonie a dit sa pensée là-dessus ». Groslier indique qu'il s'est inspiré de Preah Vihear (début du XI^e siècle) et Angkor Vat (première moitié du XII^e siècle), qui



Musée Albert Sarrant. Vue du Nord-Est. Années 1930. Archives Musée national du Cambodge.

¹¹⁷ Nous n'avons pu retrouver ces plans au cours de notre recherche. Néanmoins de très nombreuses sources les attribuent à George Groslier.

¹¹⁸ Cazenave, ingénieur en chef des Travaux Publics, note au Résident supérieur à propos de l'École des Arts cambodgiens à Phnom Penh, 19 septembre 1917, ANC, RSC, dossier n° 17663.

¹¹⁹ Groslier, lettre au Résident supérieur, 19 décembre 1917, ANC, RSC, dossier n° 17663.

semblent représenter pour lui l'essence de l'art khmer: « Le plan que je propose est un plan d'après Prah Vihear et des portions d'Angkor Vat ; plan légèrement modifié en raison de sa destination nouvelle. »

Cette vision prévaut également quelques années plus tard lors de la construction du pavillon du Cambodge à l'Exposition coloniale internationale de Paris en 1931, dont les plans sont dessinés en 1929 par l'Oknha Reachna Mao et deux anciens élèves de l'École des arts, sous la direction de George Groslier.

Orienter l'industrie de l'artisanat et l'ouvrir vers un nouveau public

Au sein du Service des Arts, chaque organe a un rôle défini. Celui des Corporations est d'assurer des commandes aux élèves sortant de l'École. C'est ainsi que Groslier le présente aux artisans dans le projet d'organisation des Corporations en 1918 : « Jouerait-elle enfin son rôle honnêtement, cette école si, produisant des artistes et des objets d'art, elle ne se préoccupait pas dans le même temps de l'écoulement de ses modèles et du placement de ses artistes ? »¹²⁰. Les Corporations, destinées à regrouper les artisans déjà en exercice au Cambodge et les nouveaux artisans formés à l'École des arts, doivent permettre de tisser des liens entre eux et d'organiser ainsi une véritable « classe » d'artisans. Elles assurent enfin le lien entre les artisans et le public d'acquéreurs, ici principalement désigné par Groslier comme un public occidental, de Français résidant au Cambodge et de touristes de passage¹²¹.

Les Corporations fonctionnent par groupement de métiers (au nombre de cinq : sculpture, ébénisterie laque, dorure ; architecture et enluminure ; orfèvrerie ; fonte d'art ; tissage)¹²², à la tête desquels se trouvent des représentants, élus. Ce sont eux qui forment le Comité directeur des Corporations et sont chargés de rencontrer le Directeur des Arts en cas de contestation¹²³. Si les Corporations cambodgiennes sont créées dès 1920, il faut attendre 1927¹²⁴ pour que leur statut soit reconnu officiellement. Elles sont une « association privée qui fonctionne sous le contrôle du Directeur des Arts »¹²⁵, et regroupent rapidement des artisans venus non seulement de Phnom Penh, mais aussi de différentes provinces¹²⁶.

Dès les débuts, il est clair que l'École ne produira pas d'objets destinés à la vente. Groslier insiste sur ce point, l'École ne doit pas concurrencer les artisans « libres » et ceux des Corporations. En revanche l'École, sous le contrôle de la Direction des Arts, peut recevoir des

¹²⁰ « Rapport trimestriel sur le fonctionnement de l'École des Arts cambodgiens », George Groslier, 15 avril 1918, ANC, RSC, dossier n° 394.

¹²¹ *Ibid.* L'absence de recensement des artisans des Corporations ne nous permet malheureusement pas de connaître leur nombre, ni leur répartition.

¹²² Groslier 1931.

¹²³ Groslier, « Rapport sur la situation de l'École des Arts », 8 janvier 1923, ANC, RSC, dossier n° 763.

¹²⁴ Ordonnance royale du 23 avril 1927 et Arrêté du Résident supérieur du 27 avril 1927.

¹²⁵ Groslier, « Rapport sur la situation de l'École des Arts », 8 janvier 1923, ANC, RSC, dossier n° 763.

¹²⁶ Groslier, « Rapport trimestriel sur le fonctionnement de l'École des Arts cambodgiens », 15 avril 1918, ANC, RSC, dossier n° 394.

commandes et fournir des modèles aux Corporations pour que les artisans les exécutent. Pour la vente proprement dite, un système se met en place. L'École est néanmoins partie prenante du programme économique lié à la « rénovation des arts khmers ». Groslier pense en effet que la visite de l'École par les touristes et la présentation à ceux-ci des différentes techniques de production traditionnelles, pourront impressionner les touristes et les pousser à acheter. Il prend pour illustrer cette idée l'image du tissage hol :

« Un exemple est frappant à ce propos : l'extraordinaire complication du tissage hol ne peut être comprise du visiteur par le seul examen d'une des soieries exposées. Aussi, la plupart des sampots hol achetés par les touristes ne le sont qu'après que ceux-ci, ayant visité l'école, ont pu se rendre compte, en voyant les tisseuses au travail, de la difficulté et de la lenteur de cette technique »¹²⁷.

L'enjeu économique de la création de l'École des arts, au-delà de son rôle de présentation et de régénération de l'art khmer, est très clairement établi par Groslier dans son programme. Celui-ci insiste sur le fait qu'une telle création ne coûtera presque rien au Protectorat, car le Service des Arts sera rapidement indépendant. Il insiste également sur l'attraction qu'exerceront l'École et le Musée sur les touristes, permettant peut-être de les retenir une ou deux journées dans la capitale. Le système des Corporations, supprimant les intermédiaires, permettra en outre de relancer l'économie de l'artisanat, créant un mouvement dynamique auquel se joindront à coup sûr les artisans libres. La question économique est présente dès les premiers projets de création d'une école d'art à Phnom Penh.

Le projet de 1917 s'inscrit dans une série de projets plus ou moins similaires. En 1915, dans un contexte économiquement difficile, la Société des Amis d'Angkor émet le souhait de voir se créer à Phnom Penh une véritable école d'art, indépendante de l'enseignement technique et permettant le développement d'industries d'art. Elle soumet au Résident supérieur un projet dans ce sens, insistant sur le potentiel économique qu'il présente. Ce premier projet échoue, mais il séduit le Gouverneur général Albert Sarraut. En effet, les dirigeants coloniaux envisagent, une fois les événements de la guerre passés, de développer le tourisme en Indochine et notamment au Cambodge. Le potentiel commercial que représentent les touristes, désireux de rapporter en métropole des objets exotiques, n'est pas négligeable¹²⁸. L'idée que la relance de l'artisanat cambodgien puisse générer des bénéfices est répandue, Henri Marchal évoque déjà dans un article paru en 1913 un « débouché économique intéressant qui ne pourrait certainement que favoriser l'essor productif de [la] colonie »¹²⁹.

George Groslier, en 1918, reprend l'argument touristique pour appuyer son projet. Selon lui, une fois la guerre terminée, le Cambodge et tout l'Extrême-Orient bénéficieront d'un afflux massif de visiteurs. Ce mouvement « sera favorisé par la détente inévitable qui suivra l'effroyable contrainte des années actuelles », et sera « grossi par le contingent des nouveaux riches des deux continents »

¹²⁷ Groslier 1931 : 11.

¹²⁸ Sur le développement touristique voir aussi : Demay 2010-11 et Klein 2010-11.

¹²⁹ Marchal 1931.

¹³⁰. L'afflux de visiteurs étrangers est perçu comme un moyen de diffusion de la culture khmère en dehors des frontières du royaume, mais aussi et surtout comme une opportunité financière essentielle pour le Protectorat. George Groslier tente par ailleurs de convaincre les autorités que les bénéfices engrangés par le Cambodge seront bien supérieurs au léger effort consenti par l'administration dans cette entreprise : « Il ne s'agit plus ici de sacrifices mais de provoquer par une sorte de placement une entrée d'argent et de tirer tous les bénéfices économiques et moraux possibles du séjour de touristes au Cambodge. Bénéfices moraux : Musée, propagande artistique, mise en valeur des monuments et des arts. Bénéfices économiques : ventes d'objets d'art local ».

Lors de la cérémonie d'inauguration des nouveaux bâtiments de l'École des arts, le 23 avril 1920, George Groslier expose dans son discours le fonctionnement économique de l'École¹³¹. Il souligne le peu de coût de ces industries traditionnelles qui « ne font pas sortir une piastre du pays » mais entraînent « une rentrée perpétuelle de fonds étrangers ». Le bois, l'argent, les matières premières utilisées pour la production se trouvent sur place. La richesse de l'art khmer ne réside pas dans ses matériaux mais dans l'habileté de la main d'œuvre : « La seule valeur de la marchandise gît dans les doigts et le cerveau des artisans ». Pour toutes les recettes qu'il pourra percevoir, le Protectorat français n'aura qu'un investissement à faire : « l'entretien de l'École et du Musée, c'est tout »¹³².

L'industrie artistique contemporaine du Cambodge peut par ailleurs jouer sur l'absence de concurrence dans son domaine. En effet, comme le souligne George Groslier¹³³, ce que les artisans du Cambodge vendent, eux seuls peuvent le vendre, et pour trouver des pièces de fabrication khmère, « il faut venir sur les bords du Mékong ». Or, si les visiteurs viennent à Phnom Penh pour visiter le musée et faire quelques achats, « voilà une nouvelle source de recettes qui jaillit : car ce Musée, cette école n'arrêteraient-ils qu'une demi-journée de plus les touristes dans la ville ; ce sont des piastres nouvelles qu'encaissent l'hôtel, le marchand d'œufs et de légumes qui fournit cet hôtel, le marchand de cartes postales, le bureau des Postes et Télégraphes, le cocher qui véhicule ces touristes, etc... ». Le Résident supérieur Baudoin se range à l'avis de Groslier et déclare, lors de l'inauguration de l'École des arts:

« Des débouchés illimités seront apportés par les achats qu'effectueront les touristes, par les ventes aux expositions, par le développement que prendront les constructions et les fabrications locales rappelant le style ancien : pagodes, palais, ponts, mobilier, étoffes etc..., par la constitution d'un personnel d'architectes, d'artistes utilisés à l'étude, à la conservation, à la surveillance de ce riche et considérable domaine archéologique du Cambodge qui attend encore, à l'exception du groupe d'Angkor, une exploration

¹³⁰ Groslier, Rapport relatif à l'organisation du Musée du Cambodge à Phnom Penh, adressé au Résident supérieur, 7 octobre 1918, ANC, RSC, dossier n° 17663.

¹³¹ Groslier, Discours prononcé lors de la cérémonie d'inauguration des nouveaux bâtiments de l'École des Arts, 23 avril 1920, reproduit dans : *AAK*, vol. 1, 95-106.

¹³² Il faut à ce propos noter que c'est le Gouvernement général de l'Indochine qui finance la construction des nouveaux bâtiments de l'École et du Musée.

¹³³ Groslier, Discours prononcé lors de la cérémonie d'inauguration des nouveaux bâtiments de l'École des Arts, 23 avril 1920, reproduit dans : *AAK*, vol. 1, 95-106.

méthodique et une organisation de diffusion et de conservation permanente »¹³⁴.

Enfin, autre aspect économique non négligeable, l'École présente l'intérêt d'offrir une main d'œuvre peu coûteuse et très efficace. Elle est utilisée pour les travaux de construction et de décoration du musée, pour la confection des vitrines et des socles, pour la restauration de certaines pièces du musée, mais aussi pour les très nombreux moulages et estampages effectués par le Service des Arts cambodgiens pour le compte de l'EFEO. Au cours de leur enseignement, les élèves de l'École peuvent être amenés à réaliser divers travaux pour le compte du Protectorat, du roi ou de religieux, mais aussi pour le Service des Arts. Ce sont les élèves qui, en 1918, fabriquent les deux grands métiers à tisser de l'École ainsi que les instruments de tissage ; l'atelier de menuiserie conçoit la charpente et la toiture de la cuisine de l'École, les tables des classes et du réfectoire, les meubles des divers ateliers¹³⁵. Une fois l'installation faite, les élèves de l'École ne travaillent pour le compte du Service des Arts qu'occasionnellement, lors de travaux nécessaires à la réfection des bâtiments par exemple.

L'École des arts incarne la doctrine proposée par Groslier. Si ce projet est soutenu par les autorités coloniales du Protectorat, il est loin de faire l'unanimité. L'initiative de Groslier suscite de vives réactions, comme en témoignent les critiques formulées par l'ingénieur des Travaux Publics de Cochinchine¹³⁶. Mais les critiques les plus vives viennent de Victor Tardieu (1870-1937), fondateur de l'École des Beaux-arts de l'Indochine à Hanoi en 1924, et dont la conception de l'art indigène et de l'enseignement artistique s'oppose totalement à celle de Groslier¹³⁷. Alors que Groslier prône un retour aux formes selon lui les plus traditionnelles de l'art khmer, Victor Tardieu cherche au contraire à adapter les traditions indochinoises au contexte moderne.

Malgré cela, le Service des Arts suit la ligne directrice énoncée par Groslier, et connaît dès le milieu des années 1920 un certain succès.

DIFFUSION DE LA PRODUCTION ARTISTIQUE

Afin de mieux envisager la diffusion de la production artistique du Service des Arts¹³⁸, il convient de s'intéresser au système de vente mis en place par celui-ci, au sein de l'Office des ventes puis des offices annexes.

¹³⁴ Discours du Résident supérieur Baudoin le 23 avril 1920, lors de l'inauguration de l'École des Arts, reproduit dans : *AAK*, vol. 1, p. 94.

¹³⁵ Groslier, « Rapport trimestriel sur le fonctionnement de l'École des Arts cambodgiens », 15 avril 1918, ANC, RSC, dossier n° 394.

¹³⁶ Cazenave, Ingénieur des Travaux Publics, note au Résident supérieur à propos de l'École des Arts cambodgiens à Phnom Penh, 19 septembre 1917, ANC, RSC, dossier n° 17663.

¹³⁷ Cf. Herbelin 2010-11.

¹³⁸ Les archives disponibles ne nous permettent malheureusement pas d'étudier la production artistique à une plus grande échelle, incluant notamment la production dite « libre » ou celle des artisans restés au Palais.

Nature des objets vendus

La Direction des Arts a produit des rapports annuels comprenant les « statistiques » de fonctionnement du musée mais aussi de l'École des arts et des Corporations. Si ces documents sont une source exceptionnelle nous permettant de voir l'évolution de ces institutions, ils restent malheureusement peu précis sur la nature exacte des objets produits. Ils ne permettent pas l'étude exhaustive¹³⁹ des types de pièces vendues au sein de l'Office des ventes¹⁴⁰ et des autres agences, mais donnent néanmoins quelques informations générales.

Ces statistiques indiquent que les tissages et les objets d'orfèvrerie constituent la part la plus importante de la production, et ce dès le début des années 1920. Objets d'usage ou objets décoratifs, ils sont destinés majoritairement à un public de touristes, bien que Groslier note un regain d'intérêt des élites cambodgiennes pour l'orfèvrerie dans les années 1920¹⁴¹.

Groslier souligne d'ailleurs que si tous les ateliers de l'École sont dynamiques, certaines productions sont plus susceptibles de répondre aux attentes du public. En 1918 il note que l'atelier de bijouterie « est promis [à] un brillant avenir », cette industrie étant « la plus vivace du Cambodge »¹⁴². Cet atelier forme les élèves à la production de bijoux, de boîtes, de cuillers à riz, théières, plateaux, aux motifs anciens, autant d'objets usuels et rituels susceptibles de trouver leur public non seulement auprès des Cambodgiens aisés mais aussi des Occidentaux, résidant au Cambodge ou touristes de passage.

S'intéresser aux types d'objets présentés à la vente par le Service des Arts permet de relativiser le discours doctrinaire de Groslier. En effet, s'il insiste toujours beaucoup dans ses écrits sur le respect des traditions, aussi bien dans la façon que dans les matières utilisées, on voit par ailleurs qu'il n'est pas si réfractaire à la nouveauté que l'on tend parfois à le penser. À la tête d'une véritable entreprise économique au service du Protectorat, le Directeur des Arts est conscient qu'il faut plaire à la clientèle autant que « l'éduquer ». Il lui faut accompagner cette industrie dans le mouvement de modernisation, tout en respectant la tradition. Ainsi Groslier indique que pour s'adapter à la clientèle moderne et occidentale, les artisans ont intégré à leur répertoire de nouveaux objets, correspondant aux besoins modernes, mais exécutés dans un style ancien : « boîtes à cigarettes, à cigares, à bijoux, coupes vide-poches etc. »¹⁴³. C'est selon lui l'extension d'un art préexistant, et non une transformation. Groslier prône le maintien de la technique, de la facture, de la tradition, mais parfois adaptés à un usage différent.

La nature des objets vendus est vérifiée par le Service des Arts, qui exerce un contrôle sur la production artistique, à différents niveaux. Au niveau de l'École tout d'abord, dont le Directeur lui

¹³⁹ Ces fonds d'archives sont malheureusement lacunaires et dispersés en plusieurs lieux, en France et au Cambodge, ne nous permettant pas de disposer d'un corpus complet.

¹⁴⁰ Nous entendons ici les objets produits par les artisans des Corporations ou les artisans libres, vendus à l'Office des ventes. Nous excluons les ventes de cartes postales (produites d'après les clichés du service photographique du Musée) et les moulages de statues anciennes.

¹⁴¹ Groslier 1931.

¹⁴² Groslier, « Rapport trimestriel sur le fonctionnement de l'École des Arts cambodgiens », 15 avril 1918, ANC, RSC, dossier n° 394.

¹⁴³ Groslier 1931.

rend compte régulièrement de la situation, et sur l'enseignement de laquelle il peut agir. Au niveau des Corporations ensuite, par le biais des « inspecteurs du Travail » et du contrôle de la qualité de la production. C'est aussi lui qui décide, de manière indirecte, du contenu de la production. En effet, l'Office propose à la vente soit des objets commandés aux Corporations sur des modèles précis, créés par l'École¹⁴⁴ ; soit des objets fabriqués spontanément par les artisans, mais devant correspondre à des critères stricts. Groslier espère par ce contrôle ressusciter d'anciens ateliers d'artisans tout en guidant leur production. Dans sa lettre aux artisans, datée du 1er avril 1918, Groslier annonce : « L'École des arts cambodgiens fournira à tous les artistes et artisans qui désireront tous les modèles dont ils auront besoin gratuitement. Ces modèles seront exposés et vus par le Français habitant au Cambodge ou les Voyageurs de passage. Comme ces modèles seront faits d'après la vraie tradition cambodgienne et que Français et étrangers les voyant, les trouveront jolis, ils voudront avoir les pareils et les demanderont à l'École. Mais l'École ne voulant pas faire de concurrence aux artistes cambodgiens ne travaille jamais pour le public »¹⁴⁵.

Enfin, le Service des Arts peut réguler la production, agissant aussi bien sur les leviers de production (École et Corporations) que sur le levier de diffusion (Office des ventes). Les commandes sont effectuées auprès des Corporations par le Service des Arts en fonction de la demande. Les ventes se font surtout pendant la saison touristique, de juillet à février. Mais afin de maintenir la production des artisans, le Service des Arts commande tout au long de l'année, et stocke pendant la période creuse entre mars et juin. Groslier précise qu'en 1930, l'Office a passé de très nombreuses commandes et réussit à stocker plus de 4 000 objets d'art destinés à l'Exposition coloniale de Paris en 1931¹⁴⁶.

Réseau de diffusion

Dès son premier projet, Groslier précise que l'École a pour mission de former des artisans mais ne doit en aucun cas être un organe de vente, qui pourrait concurrencer les ateliers existants ou les Corporations cambodgiennes et nuire à l'apprentissage des élèves. L'espace de vente conçu au sein du musée et baptisé « Office des ventes » est donc consacré uniquement à la vente des productions des artisans libres et des Corporations.

Groslier décide d'installer cet Office dans le Bloc des Arts, afin de se rapprocher de la clientèle touristique. En avril 1918, insistant sur la nécessité et l'urgence de la construction de nouveaux locaux pour accueillir l'École et le Musée, il dit : « L'avenir artistique [du] pays dépendant en grande partie de son succès près des touristes, il importera de ne pas montrer à ce touriste une innovation si française sous des dehors calamiteux et de lui exposer des travaux d'art autrement que chevauchant les uns sur les autres et ailleurs que dans un hangar poussiéreux »¹⁴⁷.

¹⁴⁴ À partir des années 1927-1928, l'École ne fournit presque plus aucun modèle et laisse les artisans plus libres. Mais leur production est toujours contrôlée par l'Office des Arts cambodgiens, qui n'achète que ce qui correspond à ses critères. Cf. Groslier, « L'Enseignement... », 28.

¹⁴⁵ « Rapport trimestriel sur le fonctionnement de l'École des Arts cambodgiens », George Groslier, 15 avril 1918, ANC, RSC, dossier n° 394.

¹⁴⁶ Groslier 1931.

¹⁴⁷ « Rapport trimestriel sur le fonctionnement de l'École des Arts cambodgiens », George Groslier, 15 avril 1918, ANC, RSC, dossier n° 394.



Musée Albert Sarrant. Office des ventes. Années 1930. Archives Musée national du Cambodge.

En 1918, les touristes se rendant en visite à Angkor passent nécessairement par Phnom Penh. Et Groslier sait que les activités de la ville étant restreintes, le musée peut attirer beaucoup de visiteurs. Les statistiques recensant les visiteurs témoignent d'ailleurs de cette affluence. De 436 visiteurs européens et 904 asiatiques en 1920, les chiffres atteignent 1.402 et 3.043 en 1922, puis 2.854 et 16.535 en 1930. Le musée attire de nombreux visiteurs européens, qui sont des acheteurs potentiels. Outre ces productions, l'Office des ventes propose également des moulages d'après les originaux, des photographies et cartes postales, des ouvrages de référence.

Mais à partir de 1926, une voie directe est ouverte entre Saigon et Siem Reap, rendant facultative l'étape à Phnom Penh. Pour compenser cette perte de clients potentiels, la Direction des Arts décide d'ouvrir une annexe à Saigon et une autre à Angkor, au Grand Hôtel des Ruines. Une clientèle de touristes peut s'y approvisionner en objets « certifiés conformes » à la tradition khmère¹⁴⁸.

Le Service des Arts participe également, de façon régulière, à diverses foires et expositions locales, régionales ou internationales, qui sont l'occasion pour les Corporations de présenter et de vendre leur production.

¹⁴⁸ Il est difficile d'évaluer le type et le nombre de produits vendus par les Corporations, à l'Office des ventes et dans les bureaux annexes de Saigon et Angkor, car les statistiques données par Groslier sont à la fois lacunaires et peu précises. Cf. ANC, RSC, dossiers n° 2017 et 17506.

À Phnom Penh ont lieu chaque année, à l'occasion de l'anniversaire du roi, les fêtes du Tang-Toc. Deux expositions sont organisées dans l'enceinte de la Pagode d'Argent, « l'une concernant les produits du sol et des industries familiales, l'autre groupant tous les objets présentant un caractère artistique »¹⁴⁹. Les commissaires généraux sont respectivement le Conservateur du Musée Économique et le Directeur des Arts. Les expositions sont précédées d'un concours, dont le total des prix alloués s'élève à quatre mille piastres. En 1928, outre l'orfèvrerie, la sculpture, la fonte d'art, l'enluminure et la production de sampots, le concours d'objets artistiques concerne les « petites charrettes à bœufs trotteurs dont l'usage est abandonné, mais dont quelques pagodes et quelques particuliers possèdent des spécimens ». Groslier attire l'attention des Résidents des provinces « sur ce concours par lequel le Musée Albert-Sarraut pourra acquérir dans les meilleures conditions possibles et les sauver d'une disparition certaine, un ou deux spécimens de ces véhicules qui étaient hier encore une des plus belles parures du Cambodge »¹⁵⁰.

Le Service des Arts participe également régulièrement aux foires régionales (Hanoi, Saigon). Mis à part leur intérêt pour la propagande¹⁵¹, ces manifestations ont l'avantage d'être des foires de commerce. Les artisans des Corporations peuvent y recevoir des prix, mais surtout y vendre leur production.

Le Service des Arts participe enfin activement aux expositions qui ont lieu en métropole, à travers la vente des productions des Corporations, la présentation des travaux des élèves de l'école mais aussi la construction et la décoration des pavillons du Cambodge¹⁵².

À l'Exposition coloniale de Marseille de 1922, le Service des Arts présente 242 œuvres¹⁵³. Et à l'Exposition internationale des Arts Décoratifs de Paris en 1925, le tissage et l'orfèvrerie remportent le Grand prix, la sculpture sur bois la Médaille d'or. Ces foires sont l'occasion pour la production artistique cambodgienne contemporaine de rencontrer un public différent. Afin de mieux faire connaître ces arts traditionnels au public français, George Groslier a fait venir, pour l'exposition de 1931, des artisans cambodgiens. Une tisseuse est notamment installée, qui présente la technique complexe de tissage du sampot.

Au fil des ans et grâce à ces vitrines que sont les expositions internationales, le Service des Arts reçoit des commandes de l'étranger. Dès le projet original, Groslier songe à ouvrir à Paris un bureau de vente des objets des Corporations¹⁵⁴. C'est chose faite dès 1925, avec la Maison Rodier, qui devient l'importatrice en France des soieries de l'Office des ventes¹⁵⁵. Dans un rapport de 1940¹⁵⁶, Groslier évoque les exportations vers les États-Unis, qui ont presque cessé du fait de la

¹⁴⁹ « Notice relative à l'organisation des expositions annuelles de Tang-Toc. Arrêté du 14 avril 1925 », Phnom Penh, Albert Portail, 1928. ANC, RSC, dossier n° 1167.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ Ces foires sont l'occasion d'attirer un large public, non seulement local mais régional. Cf. ANC, RSC, dossier n° 23304.

¹⁵² Pour l'Exposition coloniale internationale de 1931, cf. ANOM, dossier INDO/GGI//66720.

¹⁵³ Groslier 1931.

¹⁵⁴ Cette idée est également présente dans le projet présenté par Jean Commaille en 1906.

¹⁵⁵ Groslier 1931.

¹⁵⁶ Groslier, « Rapport sur le fonctionnement du service des arts cambodgiens au cours de l'année 1940 ». ANC, RSC,

guerre. Le Service des Arts passe par le réseau des Consulats et attachés commerciaux pour trouver des importateurs dans ces pays (Groslier donne l'exemple de l'Argentine, du Pérou, du Chili). « Du moins notre enquête nous a montré qu'il y avait là [en Amérique du Sud] un marché où nous saurons nous insinuer le moment venu et dès que les communications seront rétablies ». Dressant en 1940 la liste des créanciers, Groslier répertorie les paiements effectués par les correspondants étrangers, nous donnant ainsi une vision du réseau de vente internationale de l'Office des Arts en 1940 : Ajaccio, Alger, Amsterdam, Bangkok, Batavia, Honolulu, Kuala Lumpur, Los Angeles, Papeete, Port Saïd, San Francisco, Santa Barbara, Saint-Claude, Singapour, Vancouver, Perpignan, Hanoi, Washington, avec parfois plusieurs correspondants dans la même ville.

On voit bien à travers ces exemples que le public visé par Groslier est un public occidental, de touristes ou de résidents coloniaux, amateurs du goût local. La production artistique a progressivement glissé d'une clientèle exclusivement royale et aristocratique vers une clientèle touristique occidentale, et ce pour des raisons économiques. Une pratique artistique à destination de la clientèle royale et aristocratique a sans doute continué d'exister parallèlement, sans qu'il nous soit possible d'en évaluer aujourd'hui l'importance. Mais on peut noter le paradoxe du discours de Groslier, qui tout en disant vouloir restaurer un art khmer « en danger », décide de le tourner résolument vers une clientèle étrangère, non informée des traditions locales.

Le « contrôle qualité »

Le système mis en place par Groslier réserve une place centrale au Directeur des Arts, qui doit porter sa vision personnelle de l'art khmer. Son rôle, distinct de celui du Directeur de l'École des arts, touche à la fois à la conservation des arts anciens, à la propagande des industries d'art contemporaines, à la gestion de la production artistique et surtout à son contrôle. La Direction des Arts a pour mission de contrôler la « qualité » des objets vendus à l'Office des ventes, c'est-à-dire leur conformité avec l'art khmer tel que défini par Groslier. Dans ce système, l'École établit le modèle de l'objet à produire et le transmet au représentant, les ouvriers des Corporations l'exécutent, la Direction des Arts vérifie et poinçonne l'objet avant de le mettre en vente à l'Office des ventes. « (...) si l'Office des Arts cambodgiens achète toujours de plus en plus et laisse de plus en plus de liberté, son contrôle n'accepte rien qui ne soit soigné, honnête et strictement cambodgien »¹⁵⁷.

Si les archives ne conservent pas de témoignage direct de l'application de ce contrôle, les écrits publiés par Groslier nous informent sur cette pratique. Dans certains textes il donne même quelques exemples d'art « dégénéré », comparé à l'art « rénové » par le Service des Arts¹⁵⁸. Le « contrôle qualité » exercé par le Service des Arts ne se fait pas seulement a posteriori, au moment de la réception de l'œuvre, mais au quotidien. En effet, afin d'éviter les refus, « le Service des Arts délègue en permanence, près [des artisans] un inspecteur du Travail. Cet indigène, artiste de haute valeur, circule dans les ateliers de la ville, corrige l'œuvre en cours, arrête les erreurs au moment où

dossier n° 2135.

¹⁵⁷ Groslier 1931 : 28.

¹⁵⁸ Groslier 1919.

elles se produisent et les rend ainsi réparables »¹⁵⁹. L'inspecteur tient au quotidien un registre, que le Directeur des Arts consulte pour s'informer de ce qui se passe dans les Corporations. « Contrôle permanent de l'œuvre en cours d'exécution ; contrôle final de l'œuvre à la sortie de l'atelier, voilà donc l'appareil ». C'est à travers ce filtre que Groslier imprime sa propre vision de l'art khmer et finit par « recréer » un art khmer traditionnel, vu à travers le prisme de l'œil occidental.



Publicité pour les produits des Corporations cambodgiennes. Archives Musée national du Cambodge.

La Direction des arts contrôle à la fois la vente, la production et la formation des artisans. George Groslier explique qu'il peut donc actionner l'un ou l'autre de ces leviers pour réguler le marché, en jouant sur l'offre ou la demande. Sur le plan artistique, il peut redynamiser la création en proposant un concours public, avec de fortes primes pour les meilleurs travaux. Se situant entre le producteur et le client, la Direction des Arts gère donc presque entièrement la production et les réseaux de diffusion d'un art khmer à destination du public occidental.

Mais Groslier précise que le Service laisse passer des œuvres de second plan, moins bien exécutées, notamment parce qu'il faut bien que les artisans qui débutent puissent trouver de quoi vivre, afin de se perfectionner. « Il suffit de discerner, parmi elles, celles qui sont bâclées, malhonnêtes, celles qui sont gauches mais sincères et de n'arrêter que les premières »¹⁶⁰. Toutes les

¹⁵⁹ Groslier 1931 : 34.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 33.

commandes ne passent pas par l'Office des ventes, qui vend des pièces de très bonne qualité et assez chères. Groslier explique que des ateliers « secondaires » voient le jour peu à peu autour du musée, qui permettent à des artisans non sélectionnés par le Service de vendre leurs productions à une clientèle « moins regardante ». Tous les artisans n'ont pas été formés à l'École des arts cambodgiens, tous n'ont pas rejoint les Corporations d'artisans. La création de l'École, si elle a sans doute modifié profondément l'activité des ateliers royaux, ne semble pas avoir eu beaucoup d'impact dans les provinces. En effet dans tout le royaume une pratique familiale et villageoise a continué d'exister, qu'il nous est malheureusement impossible d'envisager dans l'état actuel des recherches.

CONCLUSION

La création de l'École des arts cambodgiens révèle un aspect du volet culturel d'une « mission civilisatrice » complexe et multiple. L'histoire de cette institution témoigne de la volonté d'intervention des autorités coloniales dans le domaine culturel, à travers la reprise d'une prérogative royale. Elle témoigne également de l'appui de certaines élites khmères (Thiounn notamment) au projet politique du gouvernement du Protectorat à partir du règne de Sisowath.

Le programme d'enseignement de l'École des arts, qui s'inscrit dans le mouvement de « rénovation des arts khmers », reflète aussi la vision personnelle de George Groslier. Celui-ci développe un discours essentialiste et alarmiste, propre à justifier et promouvoir son action. Il met en outre en avant l'aspect économique, afin de séduire et convaincre les autorités coloniales. S'il reprend une idée dans l'air du temps, déjà étudiée quelques années plus tôt, George Groslier y apporte sa touche personnelle et semble assez libre dans l'élaboration de son projet. Sa vision de l'art khmer, « revisité » au sein de l'École des arts, impose un filtre, à travers lequel les arts khmers seront vus pendant longtemps. Loin d'être singulière, cette vision restreinte de l'art khmer est alors partagée par les études scientifiques ou les expositions universelles, qui forgent une image incomplète du « patrimoine » cambodgien, encore présente aujourd'hui. George Groslier inscrit son action dans une démarche patrimoniale, à travers la création d'un musée et d'une école conçue comme le « conservatoire » des traditions. Le discours qu'il contribue à produire autour de l'art khmer et de sa nécessaire adéquation avec la « tradition », a sans doute participé à la formation d'un discours identitaire autour de l'art « khmer », et à la construction de la notion d'identité culturelle khmère, notamment aux yeux du public occidental.

Il est aujourd'hui difficile de dresser un bilan de l'action de l'École des arts et d'évaluer son impact sur les pratiques artistiques au Cambodge. Celui-ci ne devrait pas être envisagé à l'échelle du royaume (de nombreuses pratiques familiales et villageoises ont perduré sans l'intervention de Groslier, et n'ont véritablement disparu qu'avec l'arrivée au pouvoir des Khmers Rouges) mais plutôt à travers le prisme des relations entre les autorités coloniales et le Palais. Une étude approfondie de cet aspect nous permettrait de saisir les jeux de pouvoir et mécanismes décisionnels, et de dépasser ainsi le discours officiel de Groslier et des autorités.

Le système mis en place par Groslier n'a pas survécu à son fondateur. Après le décès

de George Groslier en 1945, le musée est rattaché à l'École française d'Extrême-Orient, perdant ainsi ses attaches structurelles avec l'École des arts. Cette mesure, envisagée depuis longtemps par l'EFEO mais refusée par Groslier, condamne l'existence du Service des Arts. Et si aujourd'hui des liens très forts unissent encore le Musée national du Cambodge et l'Université Royale des Beaux-Arts (créée en 1965), c'est sans doute non seulement grâce à un intérêt partagé pour l'art khmer, mais aussi à la proximité géographique voulue par Groslier.

BIBLIOGRAPHIE

- Anonyme. « École des arts cambodgiens », rubrique « Chronique », *Arts et Archéologie khmers* 1 (1921-23).
- Anonyme. *Inauguration du Musée Albert Sarraut et de l'École des arts cambodgiens*. Phnom Penh : Imprimerie du Protectorat, 1920.
- Anonyme. « Le Service des Arts cambodgiens », *Arts et Archéologie khmers* 1 (1921-23).
- Abbe, Gabrielle. « La 'rénovation des arts cambodgiens' ». *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin* 1 (2008) (27) : 61-76.
- Abbe, Gabrielle. « Eléments pour l'histoire du musée Albert Sarraut de Phnom Penh ». *Siksacakr, Journal of Cambodia Research* 12-13 (2010-11) : 219-234.
- Cooper, Nicola. *France in Indochina : Colonial Encounters*. Oxford, New York : Berg, 2001.
- Demay, Aline. « De la sala des voyageurs au palace : L'industrie hôtelière dans le Angkor colonial ». *Siksacakr, Journal of Cambodia Research* 12-13 (2010-2011) : 179-192.
- Dulucq, Sophie, Klein, Jean-François et Stora, Benjamin, dir. *Les mots de la colonisation*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2007.
- Edwards, Penny. *Cambodge : The Cultivation of a Nation, 1860-1945*. Honolulu : University of Hawai'i Press, 2006.
- Forest, Alain. *Le Cambodge et la colonisation française (1897-1920)*. Paris : L'Harmattan, 1980.
- Groslier, George. *Danseuses cambodgiennes, anciennes et modernes*. Paris : Challamel, 1913.
- Groslier, George. *À l'ombre d'Angkor : notes et impressions sur les temples inconnus de l'ancien Cambodge*. Paris : Challamel, 1916.
- Groslier, George. « La tradition cambodgienne ». *Revue indochinoise* XXIX, (5) (mai 1918).
- Groslier, George. « L'agonie de l'art cambodgien ». *Revue indochinoise* XXIX, (6) (juin 1918).
- Groslier, George. « La prise en charge des arts cambodgiens ». *Revue indochinoise* XXX, (septembre 1918).
- Groslier, George. *La convalescence des arts cambodgiens*. Hanoi, Imprimerie d'Extrême-Orient, 1919.

- Groslier, George. « Etude sur la psychologie de l'artisan cambodgien ». *Arts et Archéologie khmers* 1 (2), (1921) : 125-137.
- Groslier, George. « Seconde étude sur la psychologie de l'artisan cambodgien ». *Arts et Archéologie khmers* 1 (2), (1921) : 205-220.
- Groslier, George. « Ce qui a été fait au Cambodge pour la pratique et la protection des arts indigènes. I. Historique du Service des Arts ». *Arts et Archéologie khmers* 1 (1921-1923).
- Groslier, George. « La reprise des arts khmers ». *La Revue de Paris* (1925).
- Groslier, George. *Le retour à l'argile*. Paris : Emile Paul Frères, 1928.
- Groslier, George. « L'Enseignement et la mise en pratique des Arts indigènes au Cambodge (1918-1930) ». *Bulletin de l'Académie des Sciences Coloniales XVI*. Paris : Société d'éditions Géographiques, Maritimes et Coloniales, 1931.
- Groslier, George. *Eaux et lumières : journal de route sur le Mékong cambodgien*. Paris : Société d'Éditions Géographiques, Maritimes et Coloniales, 1931.
- Herbelin, Caroline. « Deux conceptions de l'histoire de l'art en situation coloniale : George Groslier (1887-1945) et Victor Tardieu (1870-1937) ». *Siksacakr, Journal of Cambodia Research* 12-13 (2010-2011) : 206-218.
- Klein, Jean-François. « Le général de Beylié : un acteur singulier de la patrimonialisation indochinoise ? ». *Siksacakr, Journal of Cambodia Research* 12-13 (2010-2011) : 167-178.
- Marchal, Henri. « L'art cambodgien moderne ». *Bulletin de la Société des Etudes indochinoise* 65 (2^e semestre 1913) : 69-75.
- Mikaelian, Grégory. « Compte-rendu de Thiounn, Voyage du roi Sisowath en France en l'année du cheval, huitième de la décade, correspondant à l'année occidentale 1906 ». *Péninsule* 56 (1) (2008) : 209-217.
- Morlat, Patrice. « Projets coloniaux et mise en pratique : la politique des « fils » de Sarraut en Indochine dans les années vingt ». *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* 85 (2001) : 13-28.
- Moura, Jean. « Etat actuel des arts au Cambodge ». *Le royaume du Cambodge II* (1883) : 401.
- Muan, Ingrid. *Citing Angkor : the "Cambodian Arts" in the Age of Restoration 1918-2000*. Ph.D. dissertation, Columbia University, 2001.
- Polkinghorne, Martin ; Vincent, Brice ; Thomas, Nicolas ; et Bourgarit, David. « Casting for the king : the Royal Palace bronze workshop of Angkor ». *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient* 100 (à paraître).
- Thiounn, Oknha Veang. *Voyage du roi Sisowath en France en l'année du cheval, huitième de la décade, correspondant à l'année occidentale 1906, traduit du khmer, présenté et annoté par Olivier de Bernon*. Paris : Mercure de France, 2006.
- Vincent, Brice. « Le mobilier en bronze du palais royal d'Angkor Thom ». *Aséanie* 33 (2014) (à paraître).

ABSTRACT

The Development of the Arts in Cambodia in the Colonial Period : George Groslier and the School of Cambodian Arts (1917-1945)

Gabrielle Abbe

In 1917 the painter George Groslier was given a mandate by the Governor General of Indochina to found an art school in Cambodia. Groslier went beyond the call of duty to undertake what he called “the renovation of Cambodian arts.” Groslier’s program, based upon a well-articulated doctrine, aimed to save artistic practices perceived to be under threat and to return to Cambodia its own cultural identity as a rampart against its powerful neighbors, Siam and Vietnam. In addition to the Arts School, Groslier created a museum and an organ responsible for promoting Khmer art.

In order to deepen our understanding of the development of the arts in colonial Cambodia, this article first examines the 1917 program established by Groslier and its definition of “Khmer art.” Next, it considers the application of this doctrine in the arts centers established in Phnom Penh, Pursat, and Kompong Chhnang between 1917 and 1945. Finally, consideration of the sales processes established in the museum and the Artisans Corporations demonstrates how artworks produced during the colonial period were ultimately distributed.

RÉSUMÉ

Le Développement des Arts au Cambodge à l'Époque Coloniale : George Groslier et l'École des Arts Cambodgiens (1917-1945)

Gabrielle Abbe

En 1917, le peintre George Groslier fut mandaté par le Gouverneur général de l'Indochine pour fonder au Cambodge une nouvelle école d'art. Dépassant ce simple cadre, George Groslier entreprit ce qu'il appela la « rénovation des arts cambodgiens ». Ce programme, qui s'appuyait sur une doctrine argumentée, se donnait pour but de sauvegarder des pratiques artistiques considérées comme menacées, et ainsi de redonner au Cambodge une identité culturelle propre face à ses puissants voisins, le Siam et le Vietnam. Outre une école d'art, George Groslier créa un musée et un organisme chargé de la diffusion de la connaissance de l'art khmer.

Afin de mieux envisager les développements des arts au Cambodge à l'époque coloniale, nous étudierons dans un premier temps le programme de 1917 mis en place par George Groslier et la définition de « l'art khmer » qui y est proposée. Puis nous envisagerons la mise en pratique de cette doctrine au sein des structures d'enseignement artistique mises en place, à Phnom Penh, mais aussi Pursat ou Kompong Chhnang entre 1917 et 1945. Enfin, l'étude du système de ventes mis en place au sein du musée et des Corporations d'Artisans nous permettra d'envisager les réseaux de diffusion de cette production artistique.

សង្ខេប

ការវិវឌ្ឍន៍នៃវិស័យសិល្បៈកម្ពុជាដំបូងអាណានិគម ៖ លោក George Grolier និង សាលារចនា (១៩១៧-១៩៤៥)

Gabrielle Abbe

នៅឆ្នាំ១៩១៧ អភិបាលបារាំងប្រចាំឥណ្ឌូចិនបញ្ជូនអ្នកគំនូរឈ្មោះ George Grolier ឱ្យមកកម្ពុជា ដើម្បីបង្កើតសាលាសិល្បៈបែបថ្មីមួយ។ លោក George Grolier បានធ្វើអ្វីៗហួសពីបេសកកម្មនោះទៅទៀត គឺបានរៀបចំការងារមួយហៅថា “លើកស្ទួយឱ្យសិល្បៈខ្មែរមានមុខមាត់ថ្មី”។ កម្មវិធីនេះផ្អែកទៅលើការយល់ ឃើញអះអាងថា សិល្បៈដ៏នានានោះប្រឈមនឹងការបាត់បង់ ហើយមានអត្តសញ្ញាណវប្បធម៌ផ្ទាល់ខ្លួនសាជា ថ្មី មិនក្លាយបត់បែនតាមអ្នកជិតខាងខ្លួន ពោលគឺប្រទេសសៀមនិងវៀតណាម។ ក្រៅពីសាលារចនា លោក George Grolier បានបង្កើតសារមន្ទីរមួយព្រមទាំងអង្គការព្រមទទួលបន្ទុកផ្សព្វផ្សាយចំណេះដឹងពីសិល្បៈ ខ្មែរ។

ដើម្បីងាយយល់ពីការដុះដាលនៃសិល្បៈខ្មែរនៅសម័យអាណានិគម យើងនឹងពិនិត្យមើលដំបូងទៅ លើកម្មវិធីដែលលោក George Grolier រៀបចំឡើងនៅឆ្នាំ១៩១៧ ព្រមទាំងនិយមន័យរបស់គាត់លើពាក្យ “សិល្បៈខ្មែរ”។ បន្ទាប់មកយើងនឹងពិនិត្យតាមដានការអនុវត្តន៍ទ្រឹស្តីរបស់គាត់តាមកន្លែងបង្រៀននៅភ្នំពេញ និងនៅពោធិសត្វបុកំព័ទ្ធជុំវិញនោះឆ្នាំ១៩១៧និង១៩៤៥។ នៅផ្នែកខាងក្រោយ យើងនឹងសិក្សាលើប្រព័ន្ធ លក់វត្ថុផលិតនៅតាមសារមន្ទីរនិងសាជីវកម្ម។

