

N. 692, 23

George GROSLIER

DIRECTEUR DES ARTS CAMBODGIENS

L'Enseignement et la mise en pratique des Arts indigènes au Cambodge (1918-1930)

(Extrait du Bulletin de l'Académie des Sciences Coloniales)

TOME XVI



13

PARIS
SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS
GÉOGRAPHIQUES, MARITIMES ET COLONIALES
184, Boulevard Saint-Germain (VI^e)

1031



M.692,23.

George GROSLIER

DIRECTEUR DES ARTS CAMBODGIENS

L'Enseignement et la mise en pratique des Arts indigènes au Cambodge (1918-1930)

745.5
6R0

(Extrait du Bulletin de l'Académie des Sciences Coloniales)

TOME XVI



PARIS

SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS

GÉOGRAPHIQUES, MARITIMES ET COLONIALES

184, Boulevard Saint-Germain (VI^e)

1931



J.B

L'ENSEIGNEMENT ET LA MISE EN PRATIQUE DES ARTS INDIGÈNES (1918-1930)

I. — LA DOCTRINE

§ 1. — PRISE EN CHARGE D'UN ART INDIGÈNE EN VOIE DE DISPARITION

En 1917-1918, la situation des arts indigènes fut démontrée si critique que le Protectorat dut intervenir. Il ne s'agissait déjà plus d'enrayer une décadence trop rapide ; c'était une disparition imminente qu'il fallait prévenir. Il était trop tard pour qu'un enseignement, fût-il admirable et répandu à profusion, y parvînt. Trop de plaies ouvertes et chacune mortelle devaient être soignées à la fois. Un ensemble de mesures était donc à prendre, et pour qu'elles fussent cohérentes, il importait qu'une doctrine les assemblât (1).

On se trouvait en présence d'un seul inconnu : l'art original lui-même. Cinquante années d'influences occidentales l'avaient déjà dénaturé. Plus aucun mouvement artistique local n'était perceptible. Chez ce moribond brusquement métissé, où trouver et comment utiliser les germes encore susceptibles de fleurir, les gouttes de sang pur ? Quelles réactions attendre et prévoir ? Quel remède apporter qui ne risquât d'aggraver ou de compliquer encore la situation ? Et si l'enseignement d'un art est évidemment l'un des moyens d'en assurer la transmission, et du moins le présent, encore faut-il savoir quoi enseigner, comment enseigner et qui enseigner.

Le premier soin de la doctrine fut donc de faire état de cet inconnu, de le

(1) GROSJEAN, Rapport au Gouverneur général de l'Indochine sur la situation des Arts cambodgiens, juillet 1927. Cf. *Revue indochinoise* (Hanoi), n° 5, 6, mai et juin 1918 : La tradition cambodgienne et L'Agonie des arts cambodgiens. N° 9, septembre 1918 : La reprise des arts cambodgiens. Février 1919 : La convalescence des arts cambodgiens.

prendre comme tel, de le manier de l'extérieur comme une sphère impénétrable extrêmement fragile ; et puisque les obstacles qui l'avaient immobilisée étaient connus, de les supprimer. Il était permis de supposer que, remise en terrain libre, cette sphère esquisserait un mouvement que le Protectorat n'aurait plus qu'à suivre, puis à diriger. Si du moins l'expérience ne réussissait pas, l'art pris en charge ne serait pas atteint et se présenterait intact à de nouvelles entreprises.

En d'autres termes, et sur le seul terrain de l'enseignement, l'art indigène ne devait être soumis à aucune méthode pédagogique occidentale et ne pouvait être confié qu'à des indigènes. Aucun changement ne devait être apporté à leurs habitudes, ni à leur outillage, ni aux matières utilisées. Puisqu'il fallait agir immédiatement, ce respect de la chose enseignée avait pour autre avantage de simplifier l'action du Protectorat et de permettre d'attendre que d'autres mesures, à prendre de l'extérieur, fissent leur effet. Le premier point de la doctrine coïncidait avec le premier acte d'une réorganisation prudente.

§ 2. — PROBLÈME DU RÉENSEIGNEMENT DE L'ART CAMBODGIEN

Si cette mise en contact d'un artisan indigène et d'apprentis qui se choisissent mutuellement dans une confiance réciproque, et sans qu'aucune influence occidentale n'intervienne entre eux, constituait le « climat » où une pédagogie indigène conforme aux coutumes, au moment et aux lieux pouvait s'exercer, sur quels exemples concrets allait-elle s'appuyer, quels seraient les témoins, les formes exprimées dont elle aurait besoin ? On verra §§ 5-10 l'état du pays à l'époque, sa pauvreté en œuvres d'art modernes accessibles et connues.

En conséquence, la création d'un musée était indispensable en même temps que celle d'une école, mais la création d'un musée qui ne se bornât pas à rassembler les témoins historiques et déjà célèbres des vieilles époques, mais tous ceux qui restaient encore de ces vieilles époques jusqu'à nos jours. Si l'on disposait d'un choix considérable de statues, de sculptures, d'objets en bronze survivant aux VI-XIII^e siècles, il en restait d'autant moins des siècles postérieurs que l'on approchait des temps présents. L'ampleur de la décadence des arts cambodgiens était ainsi mesurée d'autre façon.

Ce musée créé et cette école fonctionnant de la manière qui vient d'être dite, on obtenait bien la prise en charge complète de l'art cambodgien, tel qu'il s'était développé dans le passé, tel que le montraient aussi ses œuvres originales les plus récentes, les unes et les autres mises directement sous les yeux de ses héritiers naturels. La brisure provoquée dans la chaîne des traditions par l'influence occidentale et les conditions de la vie contemporaine était fermée et, il convient d'insister encore sur ce point : sans que l'intervention du Protectorat se fit sentir à l'intérieur même du système, sans que, dans les ateliers, on cessât de parler, d'agir en cambodgien et sans qu'il y pénétrât d'exemples d'art qui ne fussent indigènes et aussi loin qu'on remontât dans le temps.

§ 3. — L'URGENCE DES MESURES A PRENDRE

Comme on le dit vulgairement, on sauvait ainsi les meubles. Les mesures envisagées étaient dictées par l'urgence. Elles n'engageaient pas l'avenir. Elles pouvaient être appliquées alors même que les autres causes de décadence de l'art eussent été inconnues et quel que fût le tempérament de l'indigène. Traditionnaliste, comme il le semblait, on le mettait en état de suivre ses traditions. Il n'en demeurait pas moins libre de les renier.

L'art ainsi réservé dans sa nature, et sa vie organique assurée de la sorte, ou si l'on veut, son agonie mise à l'abri, voyons sur quoi on pouvait s'appuyer pour atteindre cet art par l'extérieur. Quelles prises donnaient la psychologie de l'artisan ? A quelles causes de la décadence remédier et comment y remédier ? En un mot, par quels moyens régénérer la vie sociale de l'art cambodgien ?

Dans ce nouveau domaine, l'action du Protectorat pouvait être directe et d'autant plus libre que les portes des sanctuaires avaient été fermées et que l'ordre des phénomènes à aborder n'était plus terre inconnue qu'une intervention étrangère risquait de bouleverser.

§ 4. — LA PSYCHOLOGIE DE L'ARTISAN ET LA NATURE DE SON ART (1)

L'art au Cambodge était essentiellement utilitaire. Dans le village, il présidait aussi bien au tissage d'une étoffe qu'à la forme de la charrette. Le sculpteur intervenait pour orner une cloche d'éléphant, l'ensouple d'un métier à tisser. La poignée de la faucille et la boîte à bétel étaient laquées avec le même soin. Dans la pagode l'art était, à plus forte raison, partout présent, dans les proportions de la charpente et dans la facture du porte-bougie. Il n'y avait pas de motifs religieux, ni de motifs laïcs, si l'on peut dire, et le lotus, le Nâga, l'éléphant, les héros mythiques décoraient aussi bien le porte-écharpe du richard que le socle du Buddha, le toit du dieu que celui du mandarin.

Cet art ainsi universalisé et omniprésent s'était codifié. Jamais il ne copiait la nature. Tout y était prévu et ordonné par des traditions. Ce qu'il créait n'était que très rarement sinon jamais, imprévu, ni propre à un individu, de sorte que son évolution, d'une lenteur extrême, le poussait de plus en plus à l'immobilité.

Par voie de conséquence, l'artisan n'était nullement un individu d'élite et jamais un créateur dans le sens que nous attachons, en Occident, à ce mot. Sa technique consistait à connaître le vocabulaire, les recettes et les conditions de son art et à les appliquer. Il ne se distinguait du voisin et dans l'exécution des mêmes objets que par son habileté manuelle. Une princesse ne commandait pas

(1) On trouvera une étude approfondie de la question, dans *Arts et Archéologie khmère*, tome I, Société d'Éditions géographiques, maritimes et coloniales, Paris : GROSSE, *La psychologie de l'artisan cambodgien*.

à un orfèvre un bijou qu'il eût à créer, mais un bijou fixé dans des formes connues par toute la génération ; bijou qui avait un nom, des proportions bien établies, un poids prévu et correspondant à ces proportions. Quand un monastère reconstruisait une pagode, il suffisait qu'on sût la longueur des entrails entre colonnes maîtresses, pour que chacun vit d'avance l'édifice s'inscrire dans l'air. Aussi bien, les salaires étaient fixes et les mêmes pour tous.

Il était rare que l'artisan eût, dans ces conditions, assez de travail toute l'année. Il laissait alors l'établi pour cultiver sa rizière. Il n'avait pas d'éventaire. Et pourquoi eût-il offert un choix à sa clientèle, puisque celle-ci ne pouvait lui demander que des objets dont elle connaissait aussi bien que lui les formes, les grandeurs, les matières et les prix ? Donc aucune agrégation corporative, pas de stockage de matière première. Pas d'organisation urbaine : des villages disséminés sans ordre, partant pas de quartier où l'artisanat fût groupé par affinité, et d'ailleurs, pas de boutique.

À côté de cette main-d'œuvre populaire disséminée, le bonze sculpteur, fondeur, architecte travaillait à l'embellissement du monastère. Près des rois et des princes, des artisans à leur solde, faisaient partie de leur maison, sorte d'esclaves privilégiés, entretenus, nourris et protégés en échange de leurs travaux. Evidemment, cet artisanat religieux et princier représentait l'élite du pays, mais il ne travaillait pas en champ clos et son art, nous l'avons vu, ne se différenciait 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.

C'est à la pagode et dans les dépendances des palais que se formaient les apprentis. Il est facile de déduire, de ce qui vient d'être résumé, que cet enseignement n'avait que faire du tempérament du maître, ni de celui du disciple. Il consistait, par simple contact, à transmettre un alphabet et des formulaires. L'atavisme, le milieu et l'omniprésence de l'art faisaient le reste. Seule, la pratique, dans la suite, conférait à l'artisan l'adresse manuelle qui le distinguait du commun.

En fait, l'artisan était un ouvrier qui ouvrait collectivement dans le domaine de l'art, parce que les formes dont il disposait avaient été séculairement polies, perfectionnées, épurées par des générations soumises à la même discipline, à la même température et à des besoins invariables.

Cet homme n'avait aucune aptitude commerciale, puisque son état ne comportait ni lutte, ni concurrence, ni initiative ; aucun esprit critique, évidemment ; quelle ambition lui demander, autre que celle de vivre de gains prévus par des tarifs et quel orgueil l'aurait stimulé dans une carrière où son rôle consistait exclusivement à exécuter ce que tout un peuple connaissait et avait sous les yeux ? Notons, à ce propos, que pas un nom d'artisan ne nous reste de l'époque angkoriennne, de dix siècles d'art en plein épanouissement. 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 d'Angkor Vat sont anonymes.

Le Protectorat se trouvait donc en présence d'un individu sans ressort, sans initiative, ataviquement discipliné par son art et la collectivité, modeste, obéissant, impersonnel, d'une patience, d'une habileté manuelle à toute épreuve et dont l'art n'était pas un moyen d'exprimer son individualité, *mais de gagner tout uniment sa vie.*

§ 5. —² LES CAUSES DE LA DÉCADENCE

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. Si l'art cambodgien tenait encore, il était verrouillé, à bout de résistance. Les influences occidentales, survenant avec une force et une rapidité inouïes, l'achevèrent d'un seul coup (1).

1^o Les coutumes transformées rendaient sans emploi un grand nombre d'objets qui, jusque-là, étaient restés autant de prétextes d'art traditionnel (soieries, véhicules, armes, etc.).

2^o L'Occident, s'affirmant de plus en plus concurrente de l'artisanat local en important à bon marché maints objets, dispensait l'artisan de produire.

3^o L'aristocratie, évoluant plus rapidement encore que le peuple, précipita le mouvement et, sacrifiant ses propres richesses, les remplaça par le luxe occidental.

4^o Les artisans de moins en moins nombreux formèrent de moins en moins d'apprentis.

Ce premier groupe de causes renforcées par d'autres de moindre importance et qu'il est inutile d'énumérer ici, provoquant le ralentissement croissant de la production indigène, entraîna une décomposition générale de l'artisanat, d'ordre économique, politique et social. Mais il est aisé de comprendre que dans l'ordre artistique proprement dit, ces mêmes causes eurent des effets parallèles. Voici les principaux :

1^o Sous l'influence des objets d'importation, de leurs techniques, de leurs matières même, les formes indigènes se métissèrent brusquement sans aucun travail régulateur d'assimilation.

2^o Les patrons qui formaient encore quelques apprentis, leur transmettaient ces formes d'art contaminées et les traditions, n'exerçant plus leur pouvoir sur une évolution incohérente, tombaient une à une dans l'oubli.

A la date du 13 juillet 1917, la note postale n° 1141 du Résident supérieur au Cambodge a prescrit, dans toutes les résidences, le recensement des artisans connus et pratiquant une industrie d'art quelconque. Il résulta des réponses

(1) Cf. toute la documentation relative à cette question dans *Revue des arts asiatiques*, Van Oest, Paris, juillet-octobre 1930, sous le titre *La fin d'un art*. On y suivra l'extraordinaire évolution du Cambodge au cours de ces trente dernières années et de nombreuses causes de décadence artistique non exposées ici.

que dans tous le pays (1), il restait cent trente artisans (dont la plupart étaient obligés, pour vivre, de se livrer aux travaux de la terre).

A Phnom Pénh (2), sans compter les artisans du Palais royal qui ne travaillaient que pour le roi, (environ une vingtaine), on a recensé à la même date, 16 orfèvres, 1 émailleur, 1 orfèvre connaissant la dorure, 3 fondeurs de statuettes, 1 fabricant de coiffures de danse, 8 sculpteurs, 2 peintres enlumineurs, enfin un nombre indéterminé de femmes connaissant le tissage, mais ne le pratiquant plus depuis une quinzaine d'années.

Ainsi, en 1917, Phnom Pénh, la capitale du royaume khmèr, possédait 32 artisans, vivant de leur art.

Au moment de la création de l'Ecole des Arts, il n'a pas été possible de recruter à Phnom Pénh une Cambodgienne connaissant la fabrication de toutes les teintures traditionnelles et pouvant l'enseigner. Il fallut faire venir de l'intérieur une vieille femme âgée de 65 ans. On ne trouva qu'un laqueur. Il fut impossible de reprendre l'art de la niellure, courant à la fin du siècle dernier, parce qu'aucun artisan en sachant la pratique ne se présenta.

La signification de ces chiffres présente un caractère tel qu'il n'est pas besoin d'y ajouter un seul mot de commentaire.

En conséquence, s'il suffisait de remonter à une trentaine d'années en arrière pour retrouver l'art national dans ses formes authentiques et à la dernière étape de son évolution naturelle et historique, il était impossible de faire ressusciter les morts. Et la situation en présence de laquelle se trouvait le Protectorat se ramenait, tous comptes faits, à la suivante :

« IL N'Y AVAIT PLUS D'ART INDIGÈNE PARCE QU'IL N'Y AVAIT PLUS DE CLIENTÈLE ».

Le premier point de la doctrine prenait donc une signification nouvelle qui la légitimait d'autre manière. L'intégralité de l'art à enseigner devait d'autant plus être respectée qu'il se trouvait sans énergie pour réagir ; sans acheteur pour le défendre et sans raisons de se manifester. Une réalité sévère dictait aussitôt le deuxième point de cette doctrine :

Réorganiser la main-d'œuvre, oui, mais à la condition de réorganiser en même temps LA CLIENTÈLE.

La situation était si nette qu'on pouvait pousser le raisonnement jusqu'à prétendre dès la première heure, que la reprise des arts indigènes devait être plutôt le but principal d'une organisation commerciale que d'une organisation artistique et pédagogique. En tout cas, il était démontré par la nature même de l'art, le tempérament et la psychologie de l'artisan, que celui-là demeurerait encore saisissable ; que celui-ci serait facile à reprendre et à discipliner, tandis que l'anarchie et une puissance insurmontable avaient dispersé la clientèle.

La jonction à obtenir était, en fin d'analyse, celle d'un art et d'une clientèle.

(1) Environ un million et demi d'habitants.

(2) 24.000 habitants dont 35.000 Cambodgiens.

§ 6. — LES FONDEMENTS DE LA DOCTRINE

On se trouvait donc enfermé dans un cercle vicieux, puisque cette clientèle qui faisait le plus défaut, était celle qui précisément avait déserté les ateliers et ruiné l'artisanat en se tournant vers l'Occident. Prétendre la reprendre eût été vain et d'ailleurs pratiquement impossible : on ne peut lutter contre l'auto, la route, le ciment armé, ni le bouleversement des coutumes, ni l'évolution des peuples.

A ce moment (1917-1918), le mouvement touristique provoqué au Cambodge par les monuments d'Angkor, laissa entrevoir une issue ! Une démonstration fut rapidement faite que le voyageur, quelle que soit sa nationalité, est un bon acheteur d'œuvres d'art représentatives des pays qu'il traverse. On pouvait trouver là la clientèle cherchée. Mais si elle se montrait capable d'apporter l'argent nécessaire à la vie d'un artisanat local, son manque de connaissance de cet art et souvent son goût, plus ou moins châtié, deviendrait un danger. La nécessité de concilier ces avantages et ces inconvénients dicta le troisième chapitre de la doctrine.

Entre l'artisan et cette clientèle, établir un organisme dont le but serait de sélectionner la production et de ne faire parvenir que des œuvres saines à cette dernière. Et afin que ce contrôle offre toutes les garanties nécessaires, le confier au service même sur lequel reposera, par ailleurs, la reprise de l'art indigène. Mais à supposer que les artisans se remettent au travail, et que des acheteurs se présentent, un abîme ne les séparerait pas moins. Cet acheteur ne fait que passer, ne parle pas la langue locale et ne peut trouver seul l'artisan, disséminé dans le pays et qui, nous l'avons vu, § 4, n'exécute rien d'avance. L'organisation ne pouvait être complète et efficace que si le Protectorat assurait l'écoulement de la production artistique sous son contrôle à la fois technique et commercial, à condition toutefois que cette organisation ne constitue pas un monopole (1).

En conséquence, la doctrine du Service des Arts cambodgiens pouvait se résumer ainsi : •

« Les arts indigènes sont à reprendre dans leur pratique traditionnelle et « dans leur écoulement ; à suivre et à protéger depuis le village où ils s'élaborent « jusque chez l'amateur quel qu'il soit. Equiper au Cambodge un artisanat sans « lui garantir la clientèle qu'il est impuissant à trouver seul et sans laquelle son « art et lui ne peuvent vivre, ce qui est surabondamment démontré, serait

(1) On comprend que le but n'était pas de faire de l'art indigène pour « touriste » et que ce touriste n'est cité que comme premier client occidental immédiatement accessible, ce qui sera démontré. A notre époque, tous les grands pays d'Orient et d'Asie se modernisant, l'Occident devient de plus en plus client des arts qu'ils abandonnent. Si les fabricants de tapis turcs ne vandaient des tapis qu'en Turquie, ils feraient faillite. Et c'est parce qu'il n'avait que des Cambodgiens pour clients que l'artisanat cambodgien s'est écroulé en quarante ans.

« entreprise caduque. Donc, le but cherché est à atteindre par le fonctionnement simultané :

« 1^o D'un musée où l'art soit représenté par les plus beaux exemples que renferme encore le pays ;

« 2^o D'une école où la main-d'œuvre soit formée par un patronat indigène et numériquement en fonction de la clientèle ;

« 3^o D'un office officiel de vente et de propagande où la production sélectionnée de l'artisanat soit mise à la disposition du public avec toutes les garanties artistiques et commerciales nécessaires.

« Ces trois organismes placés sous une direction unique et responsable, chargée de régler la cohésion de leur fonctionnement et d'établir un équilibre perpétuel entre la demande et la production. »

Nous étudierons ci-dessous comment fonctionnent, sur ces bases, les trois organismes dont nous venons de résumer les raisons d'être ; comment chacun fut à la fois agencé en vue du rôle qu'il avait à jouer et des contacts qu'il devait offrir aux deux autres ; les résultats qui leur appartiennent séparément et ceux de leur action commune.

§ 7. — JUSTIFICATION DE LA DOCTRINE

Les principes qu'on vient de souligner et dont s'inspira le Service des Arts cambodgiens furent donc dictés par l'état de l'art pris en tutelle, sa nature et le tempérament de l'artisan. Ils résultaient d'un diagnostic. Mais le diagnostic était-il bon ? Et s'il ne l'était point, quels dangers courait-on à appliquer le traitement ? Enfin, le Protectorat disposait-il d'autres remèdes ?

Le diagnostic enregistra des faits mystérieux et un état de chose flagrant. A supposer que l'art d'un peuple soit inconnu dans sa technique, sa pratique et son enseignement, si dans une ville de 80 000 âmes comme Phnom Pénh, capitale d'un pays où la cour et l'aristocratie se trouvent réunies, une enquête serrée montre qu'il n'existe plus que 16 orfèvres, 3 fondeurs, 1 émailleur qui pratiquent leur métier (chiffres de l'enquête 1917), et si une recherche de trois mois ne livre qu'une soixantaine de soieries (1920), il n'est pas nécessaire de discuter à perte de voix pour se rendre compte que l'orfèvrerie, la fonte d'art, l'émaillage et le tissage indigènes ont pratiquement disparu. Et les causes de cette disparition, pour peu qu'on les veuille chercher, ne prêtent pas plus à l'indécision.

Or une telle disparition sous l'effet de telles causes n'est pas, pour l'historien d'art, un phénomène insolite. Il n'est en ce moment même que de jeter un coup d'œil sur toute l'Asie pour le vérifier. Il s'est déroulé au cours des siècles dans tous les pays. Le diagnostic ne pouvait donc guère se méprendre. Néanmoins, nous le vîmes se formuler en faisant abstraction de la nature de l'art étudié et donc se réserver partout où il risquait de rencontrer des sables mouvants.

Quel traitement fut assigné ? Celui qui résultait à la fois de cette assurance et de cette indécision. L'art ne fut point jugé. Un ouvrier ne travaille plus, on

lui donne l'occasion de travailler, il se met au travail : voilà un processus simple qui ne permet pas de préjuger que cet ouvrier fera du mauvais travail, que ce qu'il exécutera sera différent de ce qu'il exécutait la veille. A un autre point de vue, comment redouter qu'une telle méthode sera préjudiciable à cet artisan et à son art ?

Pouvait-on décider qu'il fallait enseigner un art métissé, renforcé, vivifié, épuré, codifié par des méthodes occidentales ? Il fallait d'abord reconnaître l'art pris en charge, le voir librement pratiquer et, du moins, avant de lui donner de la quinine, savoir s'il avait la fièvre ; avant de prétendre le perfectionner, savoir si on le pouvait et dans quel sens. En outre, ce qui était urgent, intéressant, ce n'était pas de créer un art nouveau, à supposer que quelques-uns s'imaginent qu'on crée un art officiellement, c'était de donner à un art indigène célèbre jusqu'alors, des moyens de se manifester encore. Et puisqu'on découvrait par ailleurs que seule une clientèle occidentale pouvait désormais s'intéresser à cet art et lui donner quelques moyens d'existence, il devenait évident que cette clientèle s'intéresserait d'autant plus à lui *qu'il serait indigène, cambodgien, différent des arts occidentaux*. On ne voit pas un acheteur français ou anglais demander à une tisseuse khmère une étoffe que celle-ci tisserait d'après des cartons européens. Le but n'était pas de former une main-d'œuvre concurrente de la main-d'œuvre française, mais d'utiliser et de développer dans ce qu'elle offre d'inimitable, de cambodgien, une main-d'œuvre déjà historiquement et ataviquement préparée.

Il ressort bien de l'examen critique de notre doctrine qu'elle était justifiée et qu'elle n'avait pas les moyens de s'exercer dans un sens différent de celui qu'elle commandait. Sa netteté et l'opportunité de sa mise en action, devaient par conséquent réprouver toute demi-mesure, puisqu'en définitive, il ne s'agissait pas pour le Protectorat de prendre en main un art français, un art métissé, l'art d'un professeur quelconque, mais un art déterminé, l'art cambodgien. Si ceux-là présentent de l'intérêt, il n'apparut pas que ce fût au Cambodge de le démontrer. Aux mêmes titres, l'art indigène en présente aussi bien. Et si l'on peut, à la rigueur, prétendre que de faire de l'art français ou métissé au Cambodge soit opportun, on conviendra que d'y faire de l'art cambodgien n'est pas entreprise folle, inutile et indigne d'un Protectorat.

Néanmoins, ce programme arrêté, pas plus qu'il ne devait laisser place à la discussion, ne devait avoir pour résultat de fixer l'art indigène. D'abord, on ne fixe pas artificiellement un art. Ensuite, l'art indigène devait pouvoir trouver dans la réorganisation même toute la liberté de se remettre en route et de se diriger dans le sens qu'il dicterait lui-même. Tel fut bien en effet ce qu'a prévu le premier point de notre doctrine (1).

Nous verrons, dans la suite de cette notice, les preuves de ce libre essor.

(1) Le lecteur se sera déjà aperçu que nous employons le mot « doctrine » pour la facilité de notre exposé et qu'à regarder les choses dans leur ensemble, la doctrine en question se résume à ceci : ne pas avoir de doctrine, éviter toute théorie et opposer des faits aux faits.

II. — FONCTIONNEMENT DU SERVICE DES ARTS CAMBODGIENS (Exposé chronologique).

§ 8. — LA MISE EN APPLICATION DE LA DOCTRINE

Entre l'élaboration d'un programme d'ensemble et sa réalisation, surtout lorsque celle-ci doit se poursuivre au cours de plusieurs années, de nombreux obstacles surgissent. Celui qu'on vient de lire eut toutes les chances. Malgré ce qu'il apportait de nouveau dans les systèmes alors en vigueur, non seulement en Indochine, mais dans toutes les colonies françaises et étrangères (1) ; malgré les sacrifices budgétaires qu'il imposait ; malgré enfin cette sorte d'indépendance qu'il conférait au Cambodge artistique à l'égard des autres pays de l'Union Indochinoise, ce programme d'ensemble fut adopté sans changement (2).

Le Gouvernement Général inscrivit à son budget la construction des bâtiments (Musée et Ecole) ; le Protectorat accepta la charge du budget annuel du nouveau service ; l'Ecole Française d'Extrême-Orient approuva la création du Musée et sa direction locale ; le Directeur de l'Instruction publique enfin reconnut à l'Ecole des Arts des programmes particuliers et son fonctionnement tout à fait différent de celui des écoles d'art existant en Cochinchine et au Tonkin.

Ainsi, ces autorités différentes prirent conscience des conditions toutes locales que demandaient la situation de l'art pris en charge et le tempérament de l'indigène et surent conférer au service nouveau la souplesse et l'autorité dont il avait besoin. Le Protectorat put donc profiter d'une occasion unique peut-être dans les annales de la colonisation : reprendre, par une organisation d'ensemble et au moment le plus critique, les arts d'un peuple et tout ce qui s'y rattache. Depuis douze ans, les chefs généraux et locaux qui se succédèrent contribuèrent à l'application de la doctrine sans en changer une virgule, lui apportèrent leur encourageante confiance et un efficace appui. Et si la réalisation du programme accepté devait imposer un poids très lourd et beaucoup d'heures

(1) Quelques années plus tard, le Protectorat français au Maroc s'engagea dans les mêmes voies et la documentation fournie à l'époque par le Service des Arts cambodgiens fut consultée. ~~Nous~~ de semblable dans aucune colonie anglaise. En 1929, S. E. le Ministre de l'Instruction publique du Gouvernement hollandais à Java vint se documenter sur place et se fit fournir les publications et rapports du Service des Arts cambodgiens. Entre temps, l'organisation de ce service et les résultats acquis avaient été soumis au grand public par *La Revue de Paris*, octobre 1925 : La reprise des Arts khmérés.

(2) A l'époque, était Gouverneur général de l'Indochine, M. A. SARRAUT, et Résident supérieur au Cambodge, M. BAUDOUX. Ce fut donc à leur autorité que l'Institution nouvelle dut de pouvoir prendre naissance.

anxieuses aux spécialistes à qui le nouveau service fut confié, du moins furent-ils constamment soutenus et de toutes les façons par les Pouvoirs publics (1).

§ 9. — LE GROUPEMENT DES DIFFÉRENTS ORGANES DU SERVICE DES ARTS

La clientèle étrangère au Cambodge, devant être d'abord celle sur laquelle l'organisation comptait s'appuyer, les bâtiments destinés à abriter le Service des arts furent construits, d'un seul bloc, à Phnom Pénh (1919-1920), près du Palais royal, en pleine ville, et bien en évidence. Economie de personnel, de matériel, d'entretien, facilité de direction, etc. Mais là n'étaient pas les seuls avantages de la conception.

A. — En façade, le Musée où le public prend notion de l'art indigène.

B. — Derrière, l'Ecole où il voit l'artisanat à l'œuvre.

C. — Dans une aile du groupe, l'Office de vente.

En une heure, le touriste qui souvent ne passe que cette heure à Phnom Pénh, trouve donc ce qui est nécessaire à sa prise de contact avec l'art local.

Cet ensemble de galeries où le présent se trouve naturellement rattaché au passé, établit une cohésion entre ce qui est généralement dispersé sur plusieurs points d'une ville. Aussitôt, il se créa une atmosphère homogène que, depuis, respirent l'apprenti de l'école et l'artisan du dehors qui vient livrer son travail. Et le musée n'est plus un bâtiment désert, mais un établissement toujours parcouru par ceux-là mêmes qui en ont le plus besoin.

Sans qu'un objet rare quitte la vitrine, le patron de l'atelier proche n'a qu'une cour à traverser pour s'inspirer d'une tradition ou en montrer un exemple à ses élèves. Réciproquement, les montages des bronzes en mauvais état, des statues brisées, la confection des socles, les moulages des sculptures sont exécutés par les ateliers de l'école. Enfin, de porte en porte, l'Européen trouve les conseils dont il a besoin, les repères nécessaires à son jugement, non point d'après des théories ou une propagande imprimée, mais par la vue des objets exposés et des apprentis au travail. Tout se trouve ainsi favorisé au maximum, et les spéculations artistiques et la vente.

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.

Grâce enfin à cette cohésion du service et du groupement de ses édifices, chaque soir, s'il le veut, le directeur, par le simple examen d'une fiche, sait en une minute le nombre de visiteurs qu'ont reçu musée, école, office de vente ;

(1) Ces spécialistes sont : G. GROSPIER, organisateur d'abord de l'Ecole, 1918-1920, puis du Service entier et Conservateur du Musée après sa création. A. SILICK, sous-directeur de l'Ecole depuis 1918; puis directeur depuis 1922. J. STUCKER, administrateur du Service depuis 1920. Depuis 1925, un nouveau collaborateur devint indispensable : P. BELLUCI. Aussi bien, tout le patronat indigène de l'Ecole enseigne depuis la fondation.

le nombre des objets d'art vendus, leur nature et leurs prix. D'année en année, il peut ainsi, toujours sur des faits et jamais sur des théories, établir des coefficients d'écoulement selon la main-d'œuvre au travail, l'époque, la nationalité et le nombre des visiteurs ; sélectionner la production, l'activer dans tel sens plutôt que dans tel autre. Nous détaillerons plus loin cette vie artistique auscultée ainsi à tout moment et dans toutes ses conséquences, nous bornant ici à montrer que la communauté des édifices, facilitant cette tâche, était un moyen, disons mécanique, d'appliquer d'un seul coup les principaux points de la doctrine.

A. — Le Musée National.

§ 10. — LE RÔLE DU MUSÉE ET SON DÉVELOPPEMENT

Afin de rester dans le cadre de cette étude et sans nous étendre, mentionner seulement l'apparition d'un musée national dans un pays qui n'en possédait pas, suffit pour qu'aussitôt tout l'intérêt artistique qu'il présente soit immédiatement suggéré (1).

Néanmoins, dans la situation du Cambodge contemporain, il convient d'insister sur le caractère d'urgence désespérée qu'a pris cette création. Pénurie de mobilier indigène, sa conservation précaire dans des cases en paillottes, ardeur de la végétation qui disloque les monuments abandonnés, saisons des pluies, termites, insouciance de l'indigène, frontières impossibles à surveiller par lesquelles l'exportation clandestine des œuvres d'art est facile, autant de causes de destruction et de disparition rapides du patrimoine artistique.

D'autre part, la statue en grès ou en bronze, la sculpture architecturale des grandes époques et qui résistèrent aux agents de destruction que nous venons de résumer, perdues en forêts lointaines et dispersées dans le pays, n'en restent pas moins inaccessibles à l'indigène et au savant.

Le Musée du Cambodge n'est donc pas seulement l'édifice unique qui réunit des œuvres d'art afin de les présenter commodément. Il est par surcroît un vaste vaisseau de sauvetage, car tout ce qu'il recueille depuis 1920 était voué à une disparition certaine et irrémédiable (2).

Indépendamment de ce rôle éminent et d'intérêt général, de sa position dans le groupe du Service des Arts dont il tonifie l'atmosphère, il offre par son seul aspect les principaux canons de l'architecture traditionnelle. Ses fron-

(1) Cf. *Art Siamois*, Van Oest, éditeur, Paris ; *Les collections du Musée du Cambodge*, gr. in-4°, 50 planches en héliogravure et texte de G. GROSUR, préface de C. CARPIS, Directeur de l'Ecole française d'Extrême-Orient.

(2) Avant la création du Musée Albert Sarraut, le Protectorat et l'Ecole française d'Extrême-Orient avaient réuni, dans un pavillon situé dans la cour du collège de Phnom-Pénh, cent cinquante sculptures de l'époque angkoriennne et provenant de différents points du Cambodge (depuis 1909). Pas de conservateur. Ces premiers éléments furent transportés au Musée Albert Sarraut dès son ouverture.

tons, les vantaux de ses portes et fenêtres, ses bandeaux ont été sculptés et peints par le personnel de l'Ecole des Arts et ainsi les arts du passé sont présentés dans une enveloppe vivante, œuvre du présent.

Il a été inauguré solennellement le 13 avril 1920 sous le nom de Musée Albert Sarraut, nom du Gouverneur Général qui en a posé la première pierre et décida la création de l'Ecole des Arts. Outre ses collections, le Musée comprend une bibliothèque d'art, d'archéologie et d'histoire khmers actuellement la plus riche de tout l'Extrême-Orient après celle de l'Ecole Française d'Extrême-Orient ; un laboratoire photographique (1), une librairie de vente d'ouvrages et de photographies. Enfin, un atelier de moulage en édite les sculptures.

Nous suivrons sur les chiffres, la régulière prospérité de cet établissement observée dans sa vie propre :

ANNÉES	COLLECTIONS	VISITEURS européens	VISITEURS asiatiques
1920	1.089 pièces	436	904
1921	1.279 —	1.294	1.716
1922	1.628 —	1.402	3.043
1923	1.936 —	1.928	6.287
1924	2.203 —	2.039	11.661
1925	2.414 —	2.275	14.023
1926	2.642 —	2.378	17.732
1927	2.680 —	2.729	16.573
1928	2.845 —	2.549	18.925
1929	2.893 —	2.741	12.821
1930	3.008 —	2.854	16.535

Au 31 décembre 1930, il s'était vendu à la librairie :

145.109 cartes postales ;

2.115 livres ;

6.589 photographies ;

L'équipe de mouleurs et le service photographique ne se contentent pas d'exploiter les collections du Musée. Par des tournées régulières, ils relèvent méthodiquement les motifs d'art épars dans le pays et qui ne pourraient être transportés. De la sorte, et dans le seul domaine scientifique, le Musée enveloppe peu à peu le Cambodge et permet l'exploitation des richesses que ses murs ne peuvent contenir.

Le 31 décembre 1930, ses archives possédaient.

3.250 clichés photographiques 18 x 24 ;

129 moules de sculpture ancienne, offerts aux études de l'artisanat de Phnom Pénh, de 22.525 visiteurs européens et 120.222 visiteurs asiatiques.

Nous pouvons ranger dans le domaine du Musée, la création, en 1922, de

(1) La plupart des ouvrages artistiques et scientifiques français et étrangers parus depuis dix ans sur le Cambodge doivent une grande partie de leurs illustrations à ce laboratoire.

la revue *Arts et Archéologie khmèrs* paraissant en fascicules et tenant au courant, par une abondante documentation photographique et des articles de spécialistes, le public occidental, de la marche des études khmères (1).

Mentionnons enfin que le Musée a été placé sous le contrôle de l'Ecole Française d'Extrême-Orient qui y envoie régulièrement les plus beaux objets de fouilles mis à jour par le Service de la Conservation d'Angkor et garantit la tenue scientifique de l'établissement.

B. — L'Ecole des Arts Cambodgiens.

§ 11. — LE RÔLE DE L'ECOLE ET LA NATURE DE SON ENSEIGNEMENT

Lors de la création de l'Ecole des Arts cambodgiens, aucun programme pédagogique, aucun horaire d'école d'art métropolitain, aucun de ceux des écoles d'art existant déjà dans les autres pays de l'Union indochinoise ne furent retenus.

Une telle désinvolture, ce qui parut de la désinvolture, stupéfia à l'époque quelques esprits formalistes. Deux raisons pourtant, chacune suffisante, la justifiaient. D'abord, nous n'étions ni en France, ni en Annam, ni en Cochinchine, donc à peuples et à arts différents, méthodes d'enseignement différentes. Ensuite, comme on l'a dit plus haut, la décision avait été prise que le Français n'enseignerait pas. Ces deux conditions se complétaient étroitement. Satisfaire à la seconde, c'était répondre à la première.

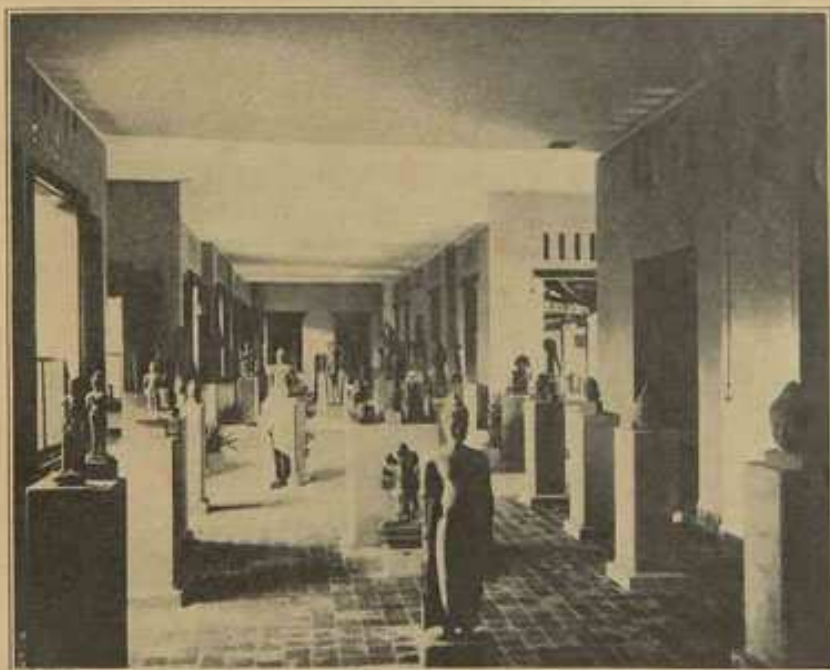
L'art cambodgien duquel Angkor était sorti, s'étant depuis transmis de génération en génération et ayant naturellement évolué jusqu'en 1918 sans que des professeurs français interviennent, le Protectorat estima qu'il suffisait de mettre en contact l'artisan habile et des apprentis de bonne volonté, dans les meilleures conditions pratiques, — dans les conditions dont des siècles avaient déterminé la modalité — pour que la transmission de cet art s'opérât encore. Du moins, il ne coûtait rien d'essayer.

Des maîtres artisans désignés par l'opinion indigène et qui avaient fait leurs preuves, furent appelés et nommés chefs d'ateliers (2). On leur donna l'outillage qu'ils demandaient et qui était leur outillage traditionnel. Ils recrutèrent leurs premiers élèves. En quelques mois, l'école était créée par une agrégation naturelle. Depuis dix ans, elle fonctionne de la sorte.

Nous ne nous étendrons pas sur les méthodes pédagogiques de ce patronat. En pareille matière, rien n'est parfait et tout programme présente des avantages et des inconvénients. L'essentiel, et en tout état de cause, c'est de se

(1) SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS GÉOGRAPHIQUES, MARITIMES ET COLONIALES, Paris. Deux tomes parus de plus de 500 pages chacun, 200 illustrations dans le texte et XXIV planches héliogr. hors texte.

(2) C'est ainsi que S. M. Sisowath qui fut, dès la première heure et jusqu'à sa mort, le grand ami du Service des Arts, mit à sa disposition ses meilleurs artisans personnels, n'hésitant pas à supprimer une partie des ateliers du Palais au bénéfice de l'Ecole des Arts.



MUSÉE ALBERT SARRAUT DE PHNOM-PENH.
Façade principale et galerie de sculpture khmère.



ÉCOLE DES ARTS CAMBODGIENS DE PHNOM-PENH.
1, atelier de dessin. — 2, 3 et 4, orfèvres et flammeurs au travail, avec leur outillage traditionnel, dans les ateliers de l'école.

rallier au plus grand nombre de ceux-là. Dire que ces méthodes pédagogiques sont indigènes suffit à garantir qu'elles répondent au tempérament des individus et à la nature de l'art enseigné ; qu'elles sont à l'abri de l'influence française et naturellement soumises à l'évolution de la race et aux influences du milieu. Mais la non-intervention directe de l'Européen a eu des conséquences considérables dès la première heure.

1^o Elle laisse aux patrons tout leur prestige et toute leur autorité. Les apprentis qu'ils forment ainsi sont bien les leurs. La hiérarchie sociale demeure intacte. Un ressort reste bandé entre l'orgueil et la responsabilité du maître.

2^o Au cours des premières années, cet enseignement qui se manifestait librement, en cambodgien, tel que cinquante ans avant dans les villages et les monastères, sans heurter aucune habitude, cet enseignement permit à la direction française, spectatrice et observatrice, d'étudier l'art qu'elle prenait en charge et d'assister à sa mise en pratique historique et naturelle. N'étant pas elle-même engagée, n'ayant aucun parti à défendre, aucune formule à préconiser, elle put s'adapter elle-même à la chose et à l'individu, faire le point. Et selon une formule que nous avons souvent écrite depuis, les premiers élèves de l'école des arts furent ses directeurs. Ils ne tardèrent pas d'ailleurs à apprendre que leur prudence avait été opportune, car aujourd'hui, ils n'ont pas encore trouvé de perfectionnement notable à apporter à cet enseignement fort de l'expérience d'une vieille nation et rompu aux exigences d'un art concret.

§ 12. — SÉLECTION DE L'APPRENTI

Si la tâche du Protectorat se trouva simplifiée sur ce point, et le contact étroit entre patron et apprenti était obtenu, on s'aperçut par contre qu'il n'était pas indifférent de pousser la cellule dans un sens plutôt que dans un autre, de diriger ce qu'on peut appeler son « régime ». Et si la direction française ne pénètre en principe jamais dans l'atelier, elle ne cesse d'être postée tout autour et c'est de là qu'elle agit, défriche, aère, tire parti, fertilise, en un mot qu'elle sélectionne.

D'abord, sélection des apprentis à l'entrée comme graines et plants sur pépinière. Certes, rien n'est exigé du candidat, sinon qu'il ait de 14 à 15 ans et sache écrire et lire sa langue et nullement le français. Mais il doit, à titre d'aspirant, fréquenter l'école jusqu'à ce qu'il soit apte à être titularisé. Il reste ainsi en observation, sans coûter un cent au budget, deux, trois, cinq mois et lorsqu'une place d'apprenti est libre, la direction y nomme le meilleur — nous ne disons pas le plus ancien — des aspirants.

Titulaire, l'apprenti n'est pas pour cela à l'abri. Observé par son patron et par la direction française, s'il se montre inactif et ne progresse pas, il est renvoyé immédiatement. Au contraire, s'il est doué, vif, actif, aucun délai fixe ne retarde sa carrière scolaire et il est libre, quand il le veut, d'exécuter son chef-d'œuvre de sortie. S'il réussit, le voilà libre. S'il échoue, il a droit encore à un essai. Jamais d'examen, pas de classement, observés sans signification pour le



tempérament cambodgien, et sans action sur lui, mais trois classes correspondant à la valeur générale de l'individu et à des primes scolaires proportionnées (3 \$, 4 \$ et 5 \$ par mois).

Stage minimum, dans chacune d'elles, de six mois. En un an et demi, un apprenti peut parvenir à la première classe et six mois après, avoir son titre de maître artisan. En pratique, aucun n'est formé en moins de deux ans et demi au minimum. Voici des chiffres qui montrent la rigueur du filtrage continué que subit l'artisan, de mois en mois, et qui prouvent qu'aucun atelier n'est encombré de poids morts et ne traîne de paresseux ou d'impuissants.

Nombre total des élèves : 155.

Sur dix ans :

Moyenne annuelle des apprentis entrés : 67 ;

Moyenne annuelle des aspirants présents : 12 ;

Pourcentage des absences y compris permissionnaires et malades : 8 p. 100.

ANNÉE	ARTISANS sortis diplômés	APPRENTIS renvoyés pour insuffisance
1921	22	45
1922	6	37
1923	12	57
1924	14	60
1925	14	34
1926	17	41
1927	13	58
1928	17	60
1929	16	55
1930	17	27

Cet énorme déchet dont l'épreuve qui le détermine ne coûte absolument rien au Protectorat, démontre par ailleurs la perte d'énergie et le mauvais rendement que subit une institution de ce genre régie par les horaires scolaires habituels, et qui, par des examens annuels, conserve fatalement huit ou dix mois des élèves parasites.

Afin que l'enseignement de l'école ne soit pas dispensé à la population de Phnom Pénh seulement, l'école compte 30 élèves internes recrutés dans les principales provinces du pays où ils retournent s'installer après leurs études.

Dans ce même esprit de décentralisation, deux ateliers annexes de l'école des arts ont été ouverts en 1924, l'un à Kompong Chhnang (poterie décorée) et l'autre à Pursat (sculpture sur marbre). Ces deux ateliers sont quasi-autonomes et correspondent, le premier à une industrie locale, le second à la proximité des carrières, ce qui évite ainsi le transport à Phnom Pénh des matières premières.

Personnel enseignant et modèles sont fournis par l'école des arts. Par des visites régulières, le Directeur de l'école-mère s'assure du bon fonctionnement de ces ateliers annexes.

§ 13. — L'ACTION INDIRECTE DE LA DIRECTION FRANÇAISE

Il serait trop long d'énumérer les procédés de contrôle et de recoupement que la direction emploie pour opérer sa sélection continuelle sans être dupe des patrons, ni des élèves ; vérifier les jugements portés par ceux-là sur ceux-ci, car il n'est pas besoin de dire que, conformément à la doctrine, les patrons jugent toujours réunis en comité et que la direction française n'intervient qu'en dernier ressort et pour départager les voix s'il y a lieu. Un point sera mis en lumière.

Le Directeur remarque-t-il qu'un apprenti se trompe dans une exécution donnée, montre une tenue artistique insolite ? Il ne s'adresse jamais à lui, mais au patron. Pourquoi ? Parce que le patron a des moyens de défense, des réactions que n'a pas l'apprenti ; que si le directeur français s'adressait directement à ce dernier, il risquerait de contredire le patron et entamerait son prestige. Par le patron seulement, le directeur peut pertinemment et après discussion, imposer sa volonté.

Cette prudence qui s'imposait au début, tandis que nous nous formions nous-mêmes, après dix ans de pratique, nous a trop montré son excellence pour qu'elle ne soit pas maintenue longtemps encore. En fait et de toutes les manières, le Directeur ne connaît pas un seul des apprentis de l'école : il ne connaît que les patrons et ce n'est que par eux qu'il atteint l'apprenti, lorsqu'il y a lieu.

§ 14. — L'ECOLE NE FORME QUE DES ARTISANS MAIS NE VEND PAS D'ŒUVRE D'ART

Le seul énoncé des raisons qui dictent cette attitude, suffira à la justifier.

L'école n'est pas une manufacture d'Etat. L'organisation du Service des Arts, conformément à sa doctrine, comportant un office de vente destiné à écouler la production de l'artisan, l'école forme cet artisan et ne peut pas être en même temps sa concurrente dans un pays qui manque de clientèle. Si un apprenti est capable de produire des œuvres de bon aloi, sa place n'est plus dans une école aux frais de l'Etat, *mais dans le village*. Un apprenti qui, par hasard, réussit une œuvre vendable et la vend, s'imagine qu'il n'a plus rien à apprendre et risque de quitter trop tôt son atelier. Ou bien, tout en produisant il ne songe qu'à prolonger son séjour scolaire, afin d'en ajouter les avantages à ses bénéfices extra-scolaires. Ayant par hasard vendu une œuvre, il la recommence indéfiniment et néglige d'étendre son savoir et de varier sa technique, etc.

Si l'école ne produit pas d'œuvre à vendre, que font donc les apprentis ? Le sculpteur ne travaille que des bois vulgaires. Le cuivre que cisèlent les orfèvres sert à faire le bronze des fondeurs, etc. Tous ces travaux sont collectifs. L'artisan qui emboutit aujourd'hui, cisèlera demain, etc.. Travaux d'apprentis, essais maladroits, œuvres invendables. Mais il va sans dire que toute épreuve réussie est conservée dans le musée spécial de l'école et de temps à autres aban-

donnée à l'auteur. Il s'ensuit que la consommation de l'école en matières premières est insignifiante.

Voici maintenant des apprentis presque formés, à la veille de leur libération. Ils collaborent alors avec les patrons, car tout patron doit travailler avec ses élèves et non se promener parmi eux les mains derrière le dos. C'est de ce labeur confié aux mains les plus expertes que sortent les types de décors, d'objets de toutes sortes et de toutes natures qui concrétisent l'enseignement. Ce répertoire, chaque année augmenté, des formes canoniques de l'art khmèr, des factures les plus soignées, ce vocabulaire, cette collection de pièces témoins marquent ainsi « le moment » de l'art. Chacun de ces objets n'est pas celui dont s'inspire l'art, il est celui auquel cet art aboutit. Les générations prochaines sauront en le consultant ce que leurs aînés faisaient en 1920, en 1925, en 1930. Ce musée de l'école continue le Musée national.

Nous verrons § 22-23 à quoi servent encore ces objets exécutés à l'école des arts.

On compte actuellement 253 de ces types répondant à un besoin, au moment où il s'est fait sentir.

Les œuvres qui ont figuré à l'Exposition coloniale de Marseille en 1922 au total 242 et à l'Exposition internationale des Arts décoratifs de Paris en 1925 ont été ainsi étudiées à l'école. Disons en passant que le tissage et l'orfèvrerie ont remporté deux Grands Prix à Paris et la sculpture sur bois une Médaille d'or, les plus hautes récompenses décernées à des arts coloniaux.

§ 15. — CONDITIONS DE LA LIBÉRATION DES APPRENTIS

Pour sortir de l'école, l'apprenti exécute un « chef-d'œuvre » qui consiste en une série d'épreuves très difficiles, et permet la révision de toutes ses connaissances. L'épreuve est individuelle et n'a pas de date fixée. Elle est jugée par tous les patrons réunis. Si elle est satisfaisante, l'apprenti reçoit gratuitement avec son brevet d'artisan la trousse d'outils nécessaire à l'exercice de son art. Et le lendemain, il peut quitter l'école et se tourner vers la clientèle. Nous le retrouverons ci-dessous, à ce moment-là.

Chaque année, et selon les courbes du mouvement touristique, et l'enseignement des statistiques auxquelles il a été fait allusion § 9, le Directeur de l'école règle la formation d'apprentis nouveaux, non point d'après les places laissées vacantes par les artisans libérés, non point d'après un équilibre idéal entre ateliers, mais uniquement d'après le courant de la clientèle. Ainsi se trouve simplement, efficacement réglée la production sur la consommation.

Le visiteur peut alors s'étonner de ne voir à l'école que quatre fondeurs et, dans l'atelier voisin, vingt ou trente orfèvres. Ce déséquilibre n'est qu'apparent et répond à la sévérité de la réalité, car les cinq dernières années ont démontré qu'il s'est vendu quatre statuettes de bronze tandis qu'il s'écoulait

vingt, trente pièces d'orfèvrerie. Voici à titre d'exemple, ces coefficients établis sur une année prise au hasard.

En 1926 :

Orfèvrerie	17,1
Sculpture	4,3
Fontes	1,4
Tissage	71,9 (1) *

Si l'école fait de l'art cambodgien pour l'art cambodgien lorsque c'est nécessaire et à l'intérieur de ses murailles, il ne lui appartient pas de jeter à tort et à travers des artisans dans le pays ; artisans qui, sans clientèle, discréditeraient l'institution, et, pour vivre, seraient obligés de retourner à la rizière ou de se faire plantons administratifs. La spécialisation qu'ils auraient en effet subie trois ans durant, les rendrait inaptes à des emplois plus relevés et exigeant des connaissances qu'une école d'art ne dispense pas.

Ceci posé, on conçoit que non seulement l'école ne doit produire dans chaque spécialité qu'un nombre d'artisans déterminé par le pouvoir d'achat de la clientèle, mais encore qu'elle doit se tenir toujours en dessous de cette demande. Tactique politique et nécessaire dont le but est de prévoir tout chômage, toute erreur dans les prévisions ; de maintenir une certaine rareté des œuvres d'art mises en circulation, partant le prestige des artisans ; de laisser la place enfin à la *main-d'œuvre* susceptible de se former en dehors de ses ateliers, ce que nous aurons l'occasion de développer § 22, en même temps que nous montrerons que pour ce contingentement, l'école a de grandes latitudes § 29.

§ 16. — OUTILLAGE TRADITIONNEL

L'outillage de l'école est celui dont l'artisan peut se servir dans son village. Ceci est la conséquence de la doctrine, aussi bien dans le plan artistique que dans le plan économique.

Dans le plan artistique khmèr en effet, la main compte seule et une moulure exécutée par celle-ci n'a pas la même allure que si elle est poussée à la toupie. Les émaux, les soies, les teintures, etc., fournis par l'Occident ne sont pas de la même nature que ceux dont l'indigène se servait avant l'occupation française. Sans doute pour les sampots, les teintures chimiques seraient plus faciles à manier que celles extraites d'écorces et de racines. Maintenir l'artisan dans ses pratiques prolonge l'enseignement sans doute et souvent l'exécution de l'œuvre, mais ce maintien devient une garantie que celle-ci, dans sa seule matière, sera différente de ce qui se fait en Europe et d'autant plus intéressante.

Dès que l'on prête la main à de prétendus perfectionnements d'outillage et de fabrication, à quel moment s'arrêter ? Peu à peu, de substitution en substi-

(1) Ce dernier coefficient était exceptionnel en raison d'une grosse commande de porcelaines de la métropole, ainsi qu'on le verra plus loin.

tution, on défigure complètement une œuvre dans ce qu'elle a d'original. Certains défauts valent mieux que certaines perfections. Enfin, si dans une école on habitue l'artisan à la machine, aux fours électriques, aux teintures synthétiques, à la facture au mètre, que devient cet artisan lorsqu'il retourne dans sa case où jamais il ne pourra disposer d'électricité, ni d'outillage coûteux ? Il aura appris à les manier, mais il n'aura pas appris la technique de son art. On aura formé un mécanicien et point un artisan. Or, en pareil conjoncture, l'Occident n'a rien à apprendre du Cambodge.

Sur le plan économique, et en art indigène, quelle concurrence peut redouter le Khmère ? A-t-il à produire beaucoup pour vendre bon marché ? A aucun moment un tisseur, un orfèvre français avec toute leur machinerie ne pourront exécuter au même prix ce qu'un indigène exécute à la main. Celui-ci par exemple passe deux ou trois mois à tisser doucement une pièce de soie pour laquelle il se contente d'un salaire de 100 francs. Demanderait-il 200 et 300 francs, quel ouvrier français accepterait ces conditions, à supposer qu'il ait la patience et le tempérament du Cambodgien ?

C'est donc en conservant l'outillage et les matières premières traditionnelles et locales que l'artisan indigène s'assure une grande part de son monopole, contribue à se rendre inimitable, travaille dans les meilleures conditions de succès et conserve automatiquement l'originalité de son art.

Un coffret en argent ciselé et repoussé impose vingt journées de travail à un orfèvre. Salaire 250 francs environ. Aucun orfèvre français ne songera, n'aura besoin d'exécuter pareil travail. A supposer qu'il y parvienne et mette quelques jours de moins que le Cambodgien, cet orfèvre exigera au minimum 50 francs par jour, soit environ 750 francs.

C. — La Direction des Arts cambodgiens.

§ 17. — COORDINATION DES DIFFÉRENTS ORGANES DU SERVICE

La conservation du Musée, son enrichissement régulier, son exploitation artistique et scientifique ; la surveillance artistique du pays ; l'organisation de la clientèle ; la mise en action de l'artisan sorti de l'école ne pouvaient appartenir à la direction de l'école des arts. En premier lieu, parce qu'elle est absorbée par sa tâche propre ; en second lieu, parce que l'ordre des influences et des compétences à exercer n'est pas le même ici et là ; en troisième lieu, parce qu'il est nécessaire qu'à l'intérieur du même service, un contrôle s'exerce et que l'action de l'école ne soit pas unique pour ne pas être absorbante.

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.

On obtient ainsi l'unité de vue et la diversité d'action, le sens artistique et le sens pratique qu'il fallait à un service dont les buts étaient multiples, par-

fois dressés dans des directions opposées, service qui devait ouvrir à l'art indigène une porte d'entrée et en même temps une porte de sortie.

§ 18. — MISE EN CONTACT DE L'ARTISAN ET DE LA CLIENTÈLE (CENTRALISATION)

L'artisan sorti de l'école, muni de sa trousse d'outils, est prêt à produire. Il s'agit donc, pour que le cycle soit complet, de faire converger la production et l'acheteur vers un office de vente, puisque par ailleurs cette action économique ne peut être salubre, avons-nous vu § 5-6, que si un contrôle artistique et commercial la garantit.

La donnée, au Cambodge, était la suivante :

1^o Un indigène inapte au commerce, dispersé, inaccessible, sans argent et sans œuvres exécutées d'avance, irrégulier, fantaisiste, incapable de se livrer à des formalités de douane, de livraison, incapable de défendre son art et de faire la moindre propagande, bref une masse sans nerf, sans forme définie et sans initiative.

2^o Une clientèle éparpillée dans le monde entier, ne passant que quelques heures à Phnom Penh, constamment renouvelée, ignorant complètement l'art cambodgien, apte à acheter n'importe quoi, à n'importe quel prix, par snobisme aussi bien qu'en toute connaissance de cause, et qui le dos tourné et son pays regagné, devient une clientèle perdue si elle n'a pu acheter sur place ou si une propagande adroite ne va pas la retrouver.

Laisser abandonnés à eux-mêmes ce producteur et ce client et attendre qu'ils se rencontrent, eût été attendre l'impossible.

En bornant la pratique d'un art à la production d'une manufacture d'Etat, qui évidemment aurait opéré en partie la jonction nécessaire, on aurait organisé la production d'une poignée d'artisans-fonctionnaires, mais on n'aurait pas organisé l'art indigène. Ce moyen coûteux aurait conduit à l'exploitation d'un art artificiel, distillé au compte-goutte, art de laboratoire. Ce monopole instauré au Cambodge, écrasant l'artisan populaire dont il ne restait que quelques survivants, en aurait consommé la disparition.

A supposer qu'à par de tels moyens, démontrés sans action à toute époque, et dans tous les pays, sur la vie normale et le développement des arts populaires on eût obtenu une production admirable en tous points, c'eût été mettre l'art du Cambodge sous le boisseau, le retrancher du peuple, lui changer donc radicalement son caractère et l'offrir à une clientèle privilégiée. Voit-on l'art de la céramique française par exemple, uniquement représenté et régi par la Manufacture de Sèvres ? Qu'on ne lise pas ici une critique de cette institution. Elle n'exerce aucun monopole. En dehors d'elle, dix mille céramistes et cent mille clients vivent dans l'indépendance ou n'ont recours à elle que lorsqu'ils l'estiment nécessaire.

§ 19. — ACTION DE L'OFFICE DE VENTE HORS DU CAMBODGE.
(DÉCENTRALISATION)

La mitoyenneté des édifices du Service des Arts cambodgiens facilita pratiquement la jonction nécessaire de la main-d'œuvre indigène et de la clientèle. Jusqu'en 1926, tous les touristes se rendant à Angkor passaient à Phnom Pénh. Mais à ce moment, des voies directes furent ouvertes entre Saigon et les ruines célèbres. Le Service des Arts s'apercevant qu'une partie de la clientèle brûlait la capitale, ouvrit aussitôt à Saigon (Office du Tourisme) et à Angkor, deux agences de vente qui n'ont pas cessé de fonctionner depuis.

Voici les chiffres d'affaires ainsi récupérés et réservons pour plus tard le mouvement total des affaires faites par l'Office proprement dit du Service à Phnom Penh (1).

	SAIGON	ANGKOR
1927	5.020 \$ 21	1.406 \$ 29
1928	4.571 38	2.800 25
1929	2.516 93	3.272 31
1930	3.420 20	1.314 29
	15.528 72	8.793 14

Soit au total 25.321 \$ 86 d'affaires.

Le marché ayant été organisé sur place et toutes les portes de sortie surveillées, il convenait de susciter méthodiquement des débouchés nouveaux. En fait, le monde entier est ouvert à semblable entreprise et d'autant plus facilement que le Cambodge est un pays minuscule, que son artisanat ne peut, serait-il centuplé, produire qu'en quantité infime et avec une extrême lenteur.

Le Service des Arts se développa donc au seul train naturel de sa main-d'œuvre.

1^o Il participa régulièrement aux foires d'Hanoi.

1923	1.509 \$ 76 pour	102 œuvres vendues.
1924	1.319 00 —	90 —
1926	363 55 —	22 —
1928	3.942 10 —	338 —
1929	4.218 80 —	594 —
Total	11.239 15 pour	1.056 œuvres vendues.

2^o A la foire de Saigon 1928.

3.766 \$ 90 d'affaires en dix jours.

3^o Les Expositions de Marseille 1922 et de Paris 1925 procura au Service des Arts un client de qualité, la Maison Rodier de Paris, qui, intéressée au plus

(1) Dans les chiffres d'affaires qu'on va désormais souvent rencontrer, on voudra bien se souvenir que la valeur moyenne de la piastre jusqu'en 1930 était de 12 et 13 francs et depuis juillet 1930, qu'elle a été stabilisée à 10 francs. D'autre part, que le prix d'une œuvre vendue est d'une vingtaine de piastres en moyenne (200 francs).

haut degré par le tissage indigène, se fit son importatrice généreuse en France et passa en bloc des commandes d'une valeur considérable. Il en résulta au bénéfice des tisseuses indigènes une activité inouïe que nous étudierons à part.

Exportations chez la Maison Rodier :

1925	1.107 soieries	18.230 \$ 53
1926	3.547 —	37.358 09
1927	1.619 —	11.548 52
	6.273 —	67.137 14

De 1925 à 1927, le taux moyen de la piastre ayant été de 14 francs, c'est donc une exportation en France de 939.905 fr. 96, dont le Service des Arts assumait la charge et sur les ordres d'experts dont la compétence en pareille matière ne saurait être discutée.

En regard de ces chiffres, veut-on savoir ce que le Cambodge produisait en sampots en 1921 ?

288 sampots d'une valeur de 4.475 \$ 43.

Nous reviendrons d'ailleurs sur cette résurrection du tissage indigène § 29.

4^e Depuis 1928, un autre agent représente en province et à titre d'expérience, le Service des Arts. Il a écoulé pour :

2.599 \$ 15 de soieries.

Ces seuls exemples mis en lumière ne prendront dans l'esprit du lecteur toute leur signification que s'il veut bien ne jamais oublier qu'il ne s'agit là que d'affaires exceptionnelles comprises dans le mouvement général de l'Office des Arts de Phnom Pénh ; et que ce mouvement correspond au maximum de production d'une main-d'œuvre sortie du néant, équipée à mesure.

Nous ne disons pas 100 artisans pouvant produire 1.000 œuvres d'art en ont produit 800. Nous disons 10, 20, 30 artisans remis au travail progressivement n'ont produit que 100, 200, 300 œuvres d'art et elles ont été vendues. Si, par exemple le Service n'a écoulé à la foire de Hanoi que 90 œuvres en 1926 et en 1929, 504, c'est qu'il ne disposait à ces dates que de 90 et 504 œuvres. En conséquence, les expériences en dehors du Cambodge révélaient aussitôt que la clientèle sur laquelle on comptait s'ouvrait comme un gouffre qu'on était impuissant à combler. Nous dûmes, dès la première heure, faire machine en arrière pour ne pas être entraînés à former avec trop de hâte une main-d'œuvre de fortune, ni provoquer une intensité et une diversité de production incompatible avec un art qui ne se remettait à vivre qu'avec peine. Nous cessâmes toute propagande et toute exportation importante.

Et voilà pris sur le vif, dans des conditions bien définies, et chiffres en main, l'action conjuguée du contrôle artistique et économique du Service des Arts ; ses initiatives commerciales et son freinage artistique sur environ dix mille objets d'art d'une valeur de plus d'un million de francs, sur une durée de cinq ans, hors du Cambodge et à titre d'expérience.

§ 20. — LE MOUVEMENT ÉCONOMIQUE GÉNÉRAL DE L'OFFICE

Si ces expériences sur la clientèle extérieure étaient nécessaires pour démontrer que notre doctrine correspondait à des réalités ; si nous fûmes entraînés à faire acte de présence hors du Cambodge et si nous avons tiré de cette décentralisation les bénéfices que nous pouvions obtenir, l'office de vente du Service des Arts ne devait oublier que seule son action locale était encore la plus urgente, que par elle, il pourrait sans à-coups chercher la voie la plus droite et la plus sûre. Enfin seule elle lui permettait d'observer la clientèle, ses réactions.

On peut écrire que ce qui fut exporté n'était qu'un prélèvement sur ce que le service aurait pu écouler immédiatement. Et sauf l'impulsion donnée au tissage par l'intervention de la Maison Rodier, l'artisanat remis au travail était en mesure de vivre grâce à la seule clientèle de passage à Phnom Pénh, pour deux raisons :

- a) Le nombre de cette clientèle alla croissant.
- b) L'action du service, de plus en plus efficace, perfectionnant la production, le pouvoir d'achat de cette clientèle augmenta à son tour.

Voici ce mouvement ascensionnel, traduit par des chiffres où ceux qui précèdent se trouvent noyés et ont perdu toute valeur propre.

ANNÉE	NOMBRE de visiteurs européens	NOMBRE d'objets d'art vendus	VALEUR
1918	*	68	3.889 \$ 40
1919	*	199	20.748 55
1920	436	360	15.374 44
1921	1.294	1.006	18.590 84
1922	1.402	1.479	17.926 96
1923	1.928	1.703	23.276 59
1924	2.039	2.273	27.348 14
1925	2.275	4.292	49.129 45
1926	2.378	6.937	72.270 98
1927	2.729	7.648	71.684 56
1928	2.449	4.983	51.599 03
1929	2.741	5.540	57.077 26
1930	2.854	4.434	59.620 39
Totaux	22.525	39.322	488.536 \$ 65

Si, en 1925, on voit subitement monter le chiffre d'affaires à 49.129 \$, alors qu'il n'avait été que de 27.348 \$ l'année précédente, c'est qu'en 1925, ainsi qu'il a été dit § 39, la Maison Rodier à elle seule, acheta pour 18.230 \$ de soieries. Affaire exceptionnelle, dira-t-on ? Oui, mais retranchons ces 18.230 \$ du total, il reste que le mouvement normal a été de 30.899 \$ et donc en augmentation régulière sur 1924 : 27.348 \$.

Ces chiffres, quels que soient leurs maxima, n'en démontrent pas moins qu'en 1918, le Service ne put vendre que 68 objets valant 3.899 \$ et qu'en 1930, il

en vendait 4.434 valant 59.620 \$ 39 ; qu'en 1918, la main-d'œuvre squelettique de Phnom Pénh ne parvenait à écouler qu'un objet d'art tous les cinq jours, et qu'en 1929, la main-d'œuvre rassemblée et instruite depuis, en vendait plus de douze par jour au seul Office du Service des Arts.

A titre d'indication, voici comparé au nombre de visiteurs le mouvement des ventes au cours d'une année moyenne : 1923 et de mois en mois.

	VISITEURS	VENTES	VALEUR *
Janvier	226	143	2.367 \$ 10
Février	209	187	2.200 89
Mars	173	131	2.146 16
Avril	157	82	1.219 20
Mai	179	131	1.625 51
Juin	98	131	2.020 47
Juillet	149	174	1.609 61
Août	150	162	1.748 97
Septembre	92	60	737 74
Octobre	118	76	1.042 52
Novembre	154	141	2.076 12
Décembre	223	306	4.482 30
Totaux	1.928	1.703	23.276 \$ 59

Il s'ensuit que, théoriquement, au cours de 1923, le pouvoir d'achat moyen de chaque visiteur a été de 12 \$ 07.

Voyons évaluer cette force économique depuis plusieurs années :

1921, moyenne d'achat d'un visiteur	14 \$ 37
1922 — — — — —	12 78
1923 — — — — —	12 07
1924 — — — — —	13 41
1925 — — — — —	21 59
1926 — — — — —	30 39
1927 — — — — —	26 26
1928 — — — — —	21 06
1929 — — — — —	20 82
1930 — — — — —	20 80

§ 21. — LA NATURE DE LA MAIN-D'ŒUVRE LIBRE

Si l'on compare ces statistiques et le nombre des artisans sortis de l'école des arts donné § 12, on observe que ces sorties furent annuellement d'une quinzaine d'artisans en moyenne.

En dix ans, 148 artisans furent formés en fonction, dans chaque art, des acheteurs qui les attendaient. Si ces 148 artisans avaient été tous encore au travail le 31 décembre 1929 et s'ils avaient travaillé jour et nuit, ils n'auraient pu produire ce que nos livres de caisse prouvent qu'il a été vendu. Comment 148 artisans parviendraient-ils à exécuter 12 objets d'art par jour, alors que nous savons qu'il faut sans arrêt deux mois pour tisser un sampot hol et trois semaines pour œuvrer un coffret d'argent moyen ?

Cette simple constatation montre donc mieux que de longs développements que l'école formerait-elle cinq fois plus, dix fois plus d'artisans, ces artisans, grâce à l'office de vente, auraient leur vie assurée par la seule pratique de leur art.

Comme le service trouve à sa disposition, cinq, dix fois plus d'œuvres d'art que ne lui en fournit l'artisanat sorti de l'école, on comprend qu'il n'est pas nécessaire que l'école augmente la population de ses ateliers et décuple le nombre de ses artisans diplômés. Elle décuplerait inutilement les charges du Protectorat. Nous trouvâmes donc à partir de 1924 un équilibre entre :

1^o Le nombre d'artisans que l'école devait produire en fonction de la clientèle ;

2^o En fonction d'une main-d'œuvre indépendante qui se reforma peu à peu ; main-d'œuvre influencée d'une part par les maîtres ouvriers et les œuvres-types de l'école et aspirée, d'autre part, par la clientèle attirée par le Service des Arts.

Une telle germination ne fut pas, on le pense bien, l'effet du hasard. Pour s'en convaincre, le lecteur doit se souvenir que de 1918 à 1921, nos chiffres d'affaires furent :

1918	68 ventes	3.889 \$ 40
1919	199 —	21.748 55
1920	360 —	15.374 44
1921	1.006 —	18.590 84

Or, l'école n'a été ouverte que le 1^{er} janvier 1918 et ses premiers artisans diplômés, au nombre de 22, ne sont sortis que dans le courant de 1921. Il y aurait là le mystère d'une génération spontanée, si le service n'avait pas, dès la première heure, groupé la main-d'œuvre libre de Phnom Pénh, capable de tenir un outil.

Résumons donc les quelques principes dont le Service des Arts s'inspira à cet effet.

§ 22. — MÉLANGE DE LA MAIN-D'ŒUVRE LIBRE ET DE L'ARTISAN FORMÉ PAR L'ÉCOLE

1^o Si l'école était un moyen de former des artisans, elle ne devait pas être *e seul*. C'était tout l'artisanat indigène, privé de travail parce que sans clientèle, qu'il fallait réorganiser, *lui tout entier* que nous devions atteindre, nourrir et fortifier. Le vrai rôle de l'école était donc d'apporter du renfort à cet artisanat, du sang jeune, plutôt que de fournir de la main-d'œuvre à la clientèle. On comprend la nuance. L'artisan diplômé devait s'associer avec l'artisan libre, se fondre dans sa masse et ne pas être titulaire d'un monopole.

NOUS PARVENONS-LA AU CŒUR DU SYSTÈME. Déjà nous avons montré l'école ne faisant pas de clientèle pour ne pas concurrencer l'artisanat populaire et fonctionnant à l'envers d'une manufacture d'Etat, afin de ne pas officialiser l'art. Ajoutons-nous fuir cette idée de monopole dans nos propres institutions

pour conférer à nos élèves sortis une exclusivité de fait ? Cet élève perpétuellement tenu en haleine et sélectionné au cours de sa formation, allions-nous le diplômer, lui réserver toute notre clientèle et l'encourager ainsi au moindre effort ?

2^o Malgré les précautions prises dans les murs de l'école pour enseigner l'art indigène avec toute la délicatesse et le respect possibles, ne courrions-nous pas, à la longue, certains des dangers qui guettent toute culture en vase clos ? Pouvions-nous prétendre, bien que nous eussions réuni en 1918 l'élite des artisans du royaume, que quatre, cinq, dix ans plus tard, les arts retrouvant leur prospérité, il ne surgirait pas une nouvelle élite dont nous aurions besoin ? Malgré la minutie avec laquelle nous établissions nos exemples d'art, pourquoi, à un moment donné, seraient-ils fatalement supérieurs à telle réussite d'un atelier populaire ?

3^o Et puisque le but du Service des Arts n'était pas d'instaurer et d'imposer une école ; que cette école ne fut jamais son seul levier ; puisque qui dit art indigène en Asie, dit art populaire, si le Service des Arts avait créé un musée, une école, un service de vente, il lui restait encore à solliciter directement le peuple après l'avoir indirectement pourvu des moyens de se manifester.

§ 23. — L'ECOLE EN COMMUNICATION PERMANENTE AVEC L'EXTÉRIEUR.

A mesure que l'école établissait un exemple d'art comme il a été dit § 14, cet exemple fut mis en circulation chez les artisans libres capables de le reproduire.

Peu à peu, cet artisanat se groupa autour de ces modèles qui étaient pour lui des commandes et des exemples, le seul aliment complet capable de le nourrir dans ses ateliers, et, pour le Service des Arts, le seul moyen d'atteindre au début cet artisanat dans sa vie artistique et dans sa vie économique. En outre, nous obtenions une production instantanée. C'est ainsi que progressivement et de 1918 à 1922, la production annuelle de cette main-d'œuvre seule passa de 68 objets à 1.479.

Que se produisit-il alors ? Dès que les premiers apprentis diplômés par l'école furent libérés, ils s'embauchèrent dans des ateliers ressuscités. Déjà, ces ateliers avaient recueilli, dans la pénurie de personnel où ils se trouvaient alors, quelques-uns des apprentis renvoyés de l'école pour insuffisance. Les métiers à tisser se remirent à battre. De vieux orfèvres reprirent la bigorne. Peu à peu, l'artisanat se reforma dans cette collaboration vivante et de tous les instants et surtout, ce qui valait autant, dans une confiance réciproque, puisque le Protectorat, contrairement au proverbe, était à la fois le conseiller et le payeur. A coup sûr, pas un concurrent.

Dès le début, l'artisanat eut notion qu'il n'avait qu'un client : le Protectorat, mais un client d'une puissance illimitée, un client difficile, un client qui savait ce qu'il voulait, passait des commandes et, de plus, donnait des modèles concrets immédiatement reconnus comme traditionnels, bien faits, étudiés par

des hommes de la race. Bientôt, ce client fournissait une main-d'œuvre, elle aussi, formée selon les coutumes, en présence de laquelle les vieux patrons débiles n'étaient pas désorientés.

Et à quelles conditions ? Aucune. Exécuter. Livrer. Et l'on était payé. Au début, le Service des Arts ferma les yeux sur certaines imperfections. Des livraisons étaient gauches, pas très fidèles aux modèles : elles furent acceptées. Aux mains inactives, le temps fut laissé de se remettre à l'œuvre, de retrouver leur souplesse.

Puis vint un moment, 1924-1925, où le Service des Arts cessa de fournir certains modèles, laissa de plus en plus de liberté à ses fournisseurs. Déjà, il ne reconnaissait plus toujours, entre les travaux livrés, ceux qui l'étaient par les artisans déjà sortis de l'école ou formés librement. Le mélange de l'enseignement et de la main-d'œuvre libre se faisait plus intime. La masse s'était identifiée le ferment. Depuis 1927-1928, on peut dire que, pratiquement, l'école n'eut plus à communiquer de modèles. Des élèves sortis s'associent à deux, trois ou quatre pour constituer des ateliers. D'autres trouvent place dans des ateliers libres. Chacun choisit sa voie et va son train dans l'indépendance, mais pourtant à chaque minute prévenu que 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.

Par contre-coup, l'école acquit plus de prestige, puisque l'artisanat devenait une carrière lucrative, sûre, avec des débouchés accrus chaque année. Sans avoir à nourrir d'apprenti, sans perdre du temps à le former, ni courir les risques de l'ingratitude de l'apprenti formé qui passe chez d'autres patrons, l'orfèvre, le fondeur vinrent chercher leur personnel à l'école. Les aspirants affluèrent. Par enchaînement logique, l'école put se montrer sévère, procéder à l'impitoyable sélection que nous avons signalée.

Enfin la concurrence joua non pas entre officiels et non-officiels, puisque personne n'était plus ni l'un ni l'autre ; non pas entre métiers, puisque les coefficients de vente réglaient le nombre des tisseuses par rapport à celui des orfèvres ou des enlumineurs de manière qu'un fondeur vendit autant qu'une tisseuse :

UN ART. UN ARTISANAT. UNE CLIENTÈLE.

§ 24. — L'ORGANISATION DES CORPORATIONS CAMBODGIENNES

L'artisanat ainsi constitué, l'art ainsi défriché et mis en pratique dans le peuple et par lui et sa clientèle trouvée, résumons par quels moyens techniques, sociaux et financiers le Service des Arts joua son rôle.

Cette main-d'œuvre croissante toujours disséminée, fantaisiste, irrégulière dans son désir même de réussir, ce va-et-vient progressif de commandes et de livraisons, il fallait bien en obtenir la centralisation, en assurer le jeu par une armature solide, mais invisible, souple, mais indéformable.

L'artisanat fut groupé sous le nom de « Corporations Cambodgiennes » dès 1920. Dire qu'à ce moment, il comptait une soixantaine d'artisans et qu'en 1930, il en compte 600 ou 1.000 ne signifie rien, car sur ces 600 artisans fournisseurs du Service des Arts, combien travaillent constamment pour lui, combien ne s'adressent à lui que lorsqu'ils en ont besoin ? Nul ne peut le savoir et seule compte la production, seule elle peut être évaluée, contrôlée sans discussion et sans prêter à plusieurs interprétations.

Ce titre de « Corporations Cambodgiennes » fut donc connu en Extrême-Orient dès 1921-1922. Mais le règlement statutaire du groupement mouvant qu'il impliquait ne fut reconnu officiellement qu'en 1927 par l'Ordonnance Royale du 23 avril et l'Arrêté du Résident supérieur du 27 avril 1927, soit cinq années après sa création et alors qu'il avait déjà fait 18.327 livraisons d'une valeur de 248.556 piastres. C'est dire que les statuts reconnus résultaient de l'expérience acquise et ne régissaient pas aveuglément une entreprise à naître. Les années de pratique libre avaient démontré :

- 1° Que les Corporations ne devaient pas constituer un monopole ;
- 2° Qu'elles ne pouvaient fonctionner administrativement, parce qu'aucun cadre administratif n'était susceptible de les recevoir : Le Protectorat était dans le cas de la poule qui a couvé un œuf de cane. D'ailleurs, administrativement organisée, la machine eût manqué de la souplesse, de la mobilité, de l'indépendance dont elle ne pouvait se passer ;
- 3° L'Administration ne pouvait, dans aucun cas, faire du commerce, ni se substituer à un artisanat susceptible devant la loi, d'en faire, cependant qu'en fait, il ne le pouvait.

Dans ces conditions, le Protectorat reconnut les Corporations Cambodgiennes sous forme de société civile, laquelle, par un article de ses statuts, se plaçait sous le contrôle artistique et technique du Service des Arts. Cette société s'engageait à favoriser l'art et l'artisan indigènes sous les formes et aux conditions prévues. En échange, le Protectorat lui prêtait des locaux d'exposition et la favorisait de ses conseils.

§ 25. — LES STATUTS DES CORPORATIONS CAMBODGIENNES

Les statuts se résument à ceci :

L'artisanat indigène est divisé en cinq corporations :

- 1° Sculpture en toutes matières, ébénisterie, laque, dorure.
- 2° Architecture et enluminure.
- 3° Orfèvrerie.
- 4° Fonte d'art.
- 5° Tissage.

Chaque corporation est représentée par un artisan librement nommé par elle. Ces cinq chefs de corporation (non payés) forment le Comité-directeur en contact perpétuel avec le Service des Arts. Aucun de ses membres n'a d'autorité personnelle sur la main-d'œuvre. Il ne jouit d'aucun privilège. Dès que

ce Comité est réuni, il a tous les pouvoirs. C'est lui qui établit les salaires, juge les concours, contrôle les opérations, etc., le Directeur des Arts n'intervenant qu'en dernier ressort et pour départager les voix s'il y a lieu.

Tout artisan peut se faire inscrire gratuitement aux Corporations Cambodgiennes. Il n'est pas tenu d'accepter les commandes de l'office de vente. Il reste libre de servir directement la clientèle qu'il est susceptible de trouver seul. Il peut, inversement, offrir à l'office telle œuvre non commandée : si elle est bonne, elle lui est achetée et immédiatement payée. Les barèmes des salaires sont connus de tous. La comptabilité est tenue dans les formes prescrites par la loi. Les livres sont à la disposition de l'artisan qui peut donc à tout moment savoir à quel prix son œuvre a été revendue, à qui et à quelle date.

Qui ne voit là un artisanat organisé dans la stricte mesure où il veut faire appel à un règlement qui ne lui impose rien ? Livrer du bon travail, telle est sa seule servitude, quand il veut, selon ses besoins.

Aucune trace de monopole pas plus au profit de cet artisanat que de l'organisation elle-même et par conséquent encore moins à celui du Protectorat. En fait ce titre « Corporations cambodgiennes » est une étiquette posée sur une porte de sortie, des livres de caisse, et pas autre chose. Et elle ne force pas plus l'artisan que le client à passer par cette porte.

Dans les locaux d'exposition, les Corporations cambodgiennes mettent donc en vente deux sortes d'objets d'art :

1^o Ceux qui ont été commandés par l'office d'après des modèles déterminés ;

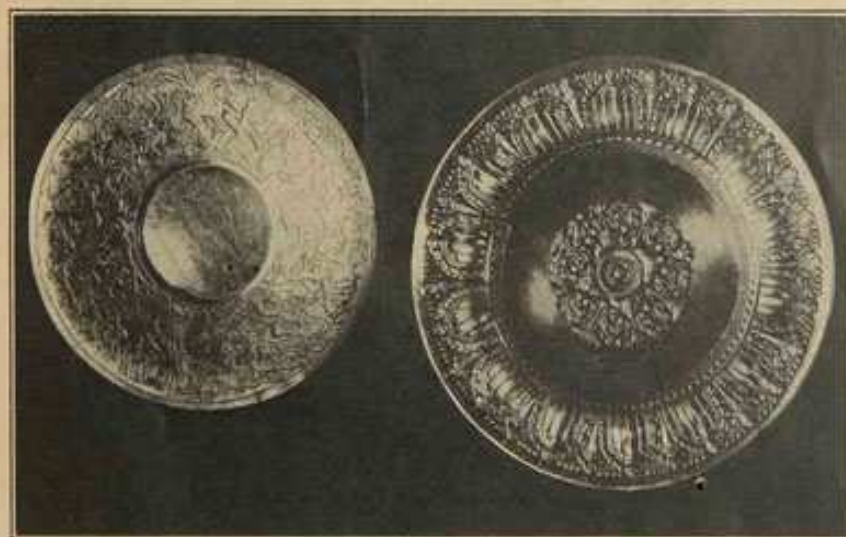
2^o Ceux qui ont été exécutés spontanément par la main-d'œuvre et que l'office a acquis pour les revendre.

Selon les saisons, les besoins de la clientèle, l'office commande en grande quantité, constitue des stocks, ou bien se borne à ce que la main-d'œuvre lui livre. Tantôt elle stimule, harcèle l'artisanat, tantôt elle le laisse aller au cours de ses besoins. Sauf de rares exceptions, cette production normale et cette surproduction apparente sont prévues et l'artisanat est mis en garde. Seul l'office peut connaître la mévente de mars à juin, époque où il ne passe pas de touriste. Mais comme, pendant cette époque, il stocke, l'artisan n'est pas atteint et ne cesse pas de vendre.

Nous verrons comment au cours de 1930, l'office put assurer la vente courante et réaliser un chiffre d'affaires supérieur à celui des années précédentes, tout en stockant plus de 4.000 objets d'art destinés à être vendus à l'Exposition coloniale de Paris (§ 32).

§ 26. — L'ORGANISATION FINANCIÈRE DES CORPORATIONS CAMBODGIENNES

Le mouvement économique ainsi réglé doit évidemment s'appuyer sur un mouvement financier et une trésorerie toujours libres. L'office des Corporations cambodgiennes revend tout ce qu'il achète en prélevant un pourcentage fixé par le Comité-directeur, connu de tous, pourcentage variant, selon les



EXEMPLES DE REPRISE DE L'ART CAMBODGIEN.

Coffret et soucoupe en argent. A gauche, objets acquis en 1918 : facture lâchée, motifs chinois mêlés au décor, pas de composition. A droite, objets courants, quelques années plus tard, contrôlés par le Service des Arts.



1 et 2, modèles d'art cambodgien traditionnel. — 3 et 4 exemples d'art cambodgien adapté à des formes simples et universelles. (Exécutés à l'École des Arts de Phnom-Pénn).

époques, de 10 à 15 p. 100. Ce pourcentage constitue la caisse corporative. Cette caisse est donc représentée :

- 1° En dépense : par les prix des objets achetés et payés à l'artisan ;
- 2° En recettes : par le prix des objets vendus augmentés du pourcentage ;
- 3° En magasin : par les objets achetés ou commandés à l'aide du pourcentage et non encore vendus.

Cette caisse commença à fonctionner fin 1921 à l'aide d'une somme de départ de 1.000 \$. Elle avait produit, en quelques mois, avec un pourcentage de 10 p. 100 un roulement de 5.635 \$ 42 d'achats et de 4.091 \$ 93 de vente, la différence représentée par quelques objets en magasin le 20 décembre 1921. Le bénéfice réemployé était de 467 \$ 94. C'est cette même caisse qui, en 1929, assurait 57.077 \$ 26 de vente, et avait donc pu acquérir environ 40.000 œuvres d'art depuis son ouverture et régir un mouvement d'argent de plus de 800.000 \$.

En définitive, notre trésorerie est toujours vivante, ce qui est vendu est aussitôt remplacé ; aucun découvert qui ne soit représenté par de la marchandise. L'effort du Service des Arts est donc d'obtenir constamment la vacuité de la caisse corporative, puisque ce vide devient la preuve que toutes les recettes sont engagées, partant que le plus grand nombre possible d'artisans et de clients sont en contact, ceux-là au travail et ceux-ci pourvus d'objets d'art (1).

Mais cette caisse corporative trouve d'autres usages aussi salutaires à l'activité générale et à la bonne tenue des Corporations cambodgiennes.

1° Achat par l'office, de matières premières au cours le plus bas et en grande quantité : argent, ivoire, bois rare, etc.

2° Prêts sans intérêts à des artisans malades, en cours d'installation, prêts remboursables sous forme de travail à livrer.

3° Frais de propagande et de bureau (insignifiants).

En résumé, grâce à la caisse corporative, l'artisan est payé lorsqu'il livre son œuvre ; il reçoit avec toute commande le montant de la matière première ou celle-ci en nature, ce qui lui évite d'en faire l'avance. Il n'a donc pas à subir les aléas de la vente, les délais de recouvrement qui résultent des envois au loin.

L'office assure en effet à la place de l'artisan les emballages et toutes for-

(1) Sur deux années prises au hasard, voici les proportions des objets commandés et achetés directement, puis revendus :

Année 1924 :

695 commandes livrées, valeur	5.621\$38
1.668 objets vendus immédiatement, valeur	21.726 76
2.273	27.348 14

Année 1926 :

580 commandes livrées, valeur	4.775\$11
2.340 objets vendus immédiatement, valeur	27.066 45
	31.841\$56

Cette même année 1926, en plus de ce qui précède, 2 567 soieries furent exportées sur France, valeur 35.914 \$.

malités de poste, de douane, etc. *ce qu'il ne saurait pas faire.* Voici quelques chiffres :

1924 : 130 livraisons postales, dont 70 par caisses.
1927 : 288 livraisons postales, dont 83 par caisses.
1929 : 243 livraisons postales, dont 119 par caisse.

Le pourcentage est à la charge de la clientèle. Grâce à cette majoration minime dont elle ne peut s'apercevoir, elle est mise en présence d'une sélection qu'elle serait incapable de faire et surtout d'un choix qu'un séjour de plusieurs mois dans le pays ne lui permettrait pas d'observer. Elle peut passer en toute sécurité des commandes, déposer des arrhes, et en fait, sans cesser de traiter directement avec l'artisan, puisqu'aucun intérêt particulier ne s'interpose entre elle et lui. Et comme le service achète au meilleur compte possible, stocke aux moments favorables, il arrive le plus souvent que le client, malgré le pourcentage qui lui est imposé, trouve à l'office des prix évidemment inférieurs à ceux que lui ferait n'importe quel intermédiaire qui, dans aucun cas, ne saurait, à l'aide d'une commission aussi modeste, assurer ses frais généraux et son bénéfice personnel (1).

§ 27. — ACTIONS ARTISTIQUE ET ÉCONOMIQUE COMBINÉES DU CONTRÔLE

Maintenant que le lecteur sait comment s'élabore et se confectionne l'œuvre d'art dans son milieu naturel, c'est-à-dire dans le village, *avec* l'école et non *par* l'école, et comment elle parvient librement à l'office ; que le lecteur a pris connaissance de l'armature économique et financière du système, montrons comment le contrôle artistique agit et comment le « marchand » et l'« artiste » combinent leurs exigences.

Le moment est enfin venu où les échanges entre l'artisan diplômé et l'artisan libre ont mêlé leurs tempéraments et leurs créations, où les discussions sont closes. C'est celui où l'artisan qui a besoin d'argent apporte à l'office son œuvre pour la vendre. Depuis qu'il l'a entreprise, il sait où il va, le salaire qu'il touchera. Il sait les exigences du service et que dans tous les cas, si son œuvre est bonne, elle lui sera achetée ; mauvaise ou simplement négligée, refusée. Le Service des Arts a tenu ses engagements ; à l'artisan de tenir les siens. De plus, cet artisan est loyal, consciencieux, toujours de bonne foi. Ce qui le déconcerte,

(1) A titre d'indication, voici le budget du Service des Arts, toutes ses dépenses comprises sans exception, Musée, Ecole, Direction, personnel indigène et français, matériel, collections et entretien des locaux :

1920 : 30.146 \$	1921 : 34.750 \$	1922 : 51.166 \$
1923 : 71.457 \$	1924 : 62.486 \$	1925 : 67.773 \$
1926 : 75.897 \$	1927 : 67.364 \$	1928 : 77.270 \$
1929 : 81.962 \$	1930 : 87.511 \$	

Les Corporations cambodgiennes complètement autonomes ne coûtent pas un centime au Protectorat.

c'est la surprise, les à-coups et dans plus d'un cas, la liberté, l'initiative à prendre.

Deux ressorts jouent donc à ce moment là. Exemple :

1^o Dans le plan économique : Le service remarque que les mêmes dessins ou coloris de soieries réapparaissent trop souvent ; que la même coupe ciselée tourne à l'objet exécuté machinalement. Aussitôt, il informe la main-d'œuvre qu'à partir d'une date qu'il fixe, ce type de soierie, cette forme de coupe *ne seront plus achetés*. Et voilà la main-d'œuvre réveillée. Serait-elle assez sotte pour continuer une fabrication qui lui restera sur les bras ?

2^o Dans le plan artistique : Concours public pour provoquer la création de nouvelles formes avec fortes primes de 100, 80, 70, 50 piastres promises aux meilleurs travaux. Ces concours, depuis dix ans, ont toujours eu le plus grand succès. Ils sont jugés, non par le Comité des Corporations, non par le Directeur des Arts, mais par *les artisans eux-mêmes*.

Ou bien et surtout en matière de tissage, le service remet en circulation, à titre de modèle, une soierie dont le décor est rare ou déjà abandonné et promet qu'il achètera 15 \$ au lieu de 14, prix courant, toute soierie inspirée du modèle.

Ainsi du jour au lendemain, naît un nouveau modèle d'art, ou cesse l'exploitation d'un objet dont la répétition devient machinale. Un simple avis affiché et lancé dans les Corporations y suffit.

§ 28. — LA QUALITÉ DE LA PRODUCTION ET L'INSPECTION DU TRAVAIL

Il ne faudrait pas conclure cependant qu'une production ainsi sélectionnée ne compte que des chefs-d'œuvre ou des œuvres parfaites. Aucun art n'a produit aux plus grandes époques que des chefs-d'œuvre. Aucun art populaire n'est de valeur homogène. Aussi bien, tous les acheteurs ne sont pas amateurs avertis, ni raffinés. En pareille matière, ce qu'il faut obtenir, c'est que le niveau moyen d'une production soit élevé et en ascension lente. Le jugement des amateurs et des professionnels saura toujours trouver les sommets auxquels les artisans d'élite sauront atteindre.

Exiger la perfection constante reviendrait à établir un monopole. L'artisan qui débute aujourd'hui a besoin de vivre, de vendre pour se perfectionner et devenir l'élite de demain.

L'office du Service des Arts va-t-il donc lui barrer la route ? Devait-il, surtout au début, alors qu'il fallait attirer un artisanat malheureux, l'effrayer ? Poser la question, c'est la résoudre.

Le contrôle laisse donc passer quelques œuvres de second plan. Il suffit de discerner, parmi elles, celles qui sont bâclées, malhonnêtes, celles qui sont gauches mais sincères et de n'arrêter que les premières. L'expérience a montré que la vente des secondes a toujours été possible.

Du moment que le Service des Arts a pour mission d'entraîner un artisanat populaire, d'aller le chercher jusque dans sa case, il ne peut faire autrement.

cette masse qu'avec une extrême lenteur. Il ne peut la soulever d'une seule pièce, tout obtenir à la fois : la remettre au travail et ne lui faire exécuter que des œuvres admirables de formes et parfaites de facture. Ce qu'on obtient un jour retombe : il faut l'obtenir de nouveau, le lendemain. Ce qu'un acheteur trouve bien, l'autre le juge mauvais. A travers ces courants contradictoires, des remous se produisent fatalement. Il faut une année de recul pour découvrir la cause de certains phénomènes et plusieurs années pour y parer.

Afin d'éviter le plus possible les refus d'œuvres livrées par les artisans et ainsi de diminuer leurs risques de mévente, le Service des Arts délègue en permanence, près d'eux, 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 elles se produisent et les rend ainsi réparables. C'est un conseiller à domicile. Sur un registre journalier, il consigne ses observations. En consultant ce registre, le Directeur des Arts sait donc ce qui se passe dans les ateliers des Corporations, à quel point en est l'exécution des commandes. Il stimule les retardataires et soutient les hésitants jusque dans leur foyer.

Contrôle permanent de l'œuvre en cours d'exécution ; contrôle final de l'œuvre à la sortie de l'atelier, voilà donc l'appareil. Le bloquer est impossible. Ce serait impolitique. Il faut laisser du jeu. Une sélection d'un point de vue unique et des hauteurs de l'absolu serait une stérilisation. Tout étant mis en œuvre pour obtenir la perfection, il faut descendre dans le domaine de la réalité et de la vie.

§ 29. — LA NATURE DE L'ART REMIS EN PRATIQUE

Les industries d'art n'ont pas été relevées avec une égale vigueur, parce que la puissance du Service des Arts n'est pas illimitée et que la tâche serait surhumaine.

Nous avons donné des coefficients montrant l'activité des industries les unes par rapports aux autres § 15. Pour des raisons mystérieuses, il varie chaque année.

En 1929, nous avions :

Orfèvrerie, 40,7 ; sculpture, 6,8 ; fonte, 7 ; soieries, 87 (à confronter avec 1926, § 15).

Au cours des années 1925-1926 et 1927, les commandes Rodier avaient porté celui des soieries bien au-dessus de celui de l'orfèvrerie. Il faut donc dégager de ces courbes brisées une moyenne régulière ; la voici :

Orfèvrerie, 50 ; sculpture, 3 ; fonte, 6 ; soierie, 20.

Ces chiffres donnent la proportion des artisans spécialistes à condition qu'on fasse intervenir le facteur temps. Un orfèvre peut exécuter un objet moyen en quinze jours ; une tisseuse, un sampot en deux mois.

Mais, comme un bon Cambodgien qui se respecte ne travaille qu'un jour sur deux, s'interrompt pour un oui ou un non ; comme il faut compter sur les

maladies, ces derniers chiffres, pour approcher de la réalité, deviennent donc en regard de la production réelle, environ :

Production : orfèvrerie, 40 ; sculpture, 6 ; fonte, 7 ; soierie, 37.

Main-d'œuvre : orfèvres, 100 ; sculpteurs, 14 ; fondeurs, 20 ; tisseuses, 200.

En revanche, cette main-d'œuvre est en général si pleine de bonne volonté que selon le moment, le Service des Arts profite de ces écarts de production. Voyons manœuvrer la machige, dans le cas le plus frappant : le réveil du tissage *hol*.

En 1918-1919, il avait été impossible de réunir dans tout le Cambodge plus de 60 sampots *hol* neufs. L'indigène n'en portait plus. Plus personne ne tissait. Mais, — derniers témoins des modes oubliées, — la plupart des femmes âgées de plus de 40 ans savaient encore manœuvrer un métier.

Le Service envoya dans deux provinces des émissaires chargés d'acheter, de faire circuler des modèles d'il y a trente ans. Aussitôt les femmes sortirent leurs métiers de la poussière. Voici des chiffres :

	SAMPOTS	VALEUR
1921	288	4.475 \$ 75
1922	459	7.448 70
1923	719	10.809 11
1924	641	13.020 26

En 1925, la Maison Rodier, à la vue des sampots destinés à l'Exposition des Arts Décoratifs de Paris, commanda 3.000 sampots d'un seul coup (mars 1925). Le Service des Arts se précipita sur ses chiffres, tint compte de l'accroissement de la production et demanda, par prudence, trois années de délais. Accepté, dit le client. Les émissaires partirent au pas de course. En deux ans, la livraison fut obtenue.

Au 31 décembre 1925, 1.107 sampots, valeur 18.230 \$ 53, étaient déjà tissés. Le reste fut livré en 1926, début 1927. En quelques années donc, un art pratiquement aboli était ressuscité par une pratique intensive. Il est unique au monde. Sous cette production anormale, une industrie prenait racine, apte dans la suite à fournir à la clientèle régulière qui avait provoqué le mouvement que nous avons vu naître en 1921.

Par exemple, de juin 1925 à juin 1926, pendant que la commande Rodier était en cours de livraison, il se vendit à l'office des Arts 973 sampots, valeur 13.762 \$.

Ce mouvement avait atteint son plafond à ce moment.

	SAMPOTS	VALEUR
1928	778	11.490 \$ 55
1929	801	12.253 18

Mais, en 1930, nous le fîmes repartir de plus belle pour préparer l'Exposition coloniale de Paris, puisqu'en plus de la vente courante, nous obtinmes en stock : 884 sampots (compte arrêté le 30 septembre).

Le lecteur voit ainsi la souplesse que présente la manœuvre de l'artisanat.

Malgré sa rigueur, elle se modèle toujours sur le tempérament de l'indigène et l'accouche sans forceps.

Puisque nous parlons de soieries, il convient de citer un exemple par lequel le lecteur se rendra compte du libéralisme du Service des Arts. Il existe au Cambodge une colonie de Malais formant des villages aux environs de Phnom Pénh et installés depuis plusieurs siècles, clients et fournisseurs des Cambodgiens, donc force économique incorporée à celle du pays. Il se trouva que le Service des Arts put l'utiliser.

Le 14 octobre 1925, rentrait au Musée sous la cote N. 124 une pièce d'étoffe vendue par un Malais, teinte sur soie cambodgienne au moyen de réserves nouées et faufilees. Ce procédé étonnant n'était plus pratiqué, mais une enquête trouva que quelques vieilles Malaises le connaissaient encore. Après des tâtonnements, la fabrication fut reprise sous formes d'écharpes et au début de 1926, le Service des Arts en lança les premiers modèles.

Là encore, la Maison Rodier ne cacha pas son intérêt pour les premiers essais qui lui avaient été communiqués, au point qu'au cours de 1926 et 1927, elle commanda 3.328 de ces écharpes.

Le Malais étant beaucoup plus vif et laborieux que le Cambodgien, plus commerçant aussi, on vit ainsi naître littéralement un art imprévu au point qu'aujourd'hui, dans tout l'Extrême-Orient et en France, ces écharpes sont connues et se portent. On en voit à tout moment à Paris et dans les villes d'eau françaises. De trimestre en trimestre, la fabrication fut perfectionnée, épurée, diversifiée. Ces étoffes teintées se font désormais par pièces de 10 et 16 mètres.

Depuis octobre 1925 et sorties de la pièce originale entrée au Musée, le Service des Arts a vendu 18.000 de ces soieries et il en a stocké plus de 3.000 pour l'Exposition. On peut estimer actuellement à 50 écharpes par jour la possibilité de production des teinturières malaises organisées par le Service des Arts.

Durée de confection d'une écharpe : 8 jours

§ 30. — L'ÉDUCATION COMMERCIALE DE L'ARTISANAT

Le rôle du Service des Arts aurait des conséquences fâcheuses s'il s'exerçait à la lettre dans l'aide même qu'il apporte à la main-d'œuvre. Il s'est armé pour secourir un artisanat malade et devenu stérile. A mesure que cet artisanat reprend des forces, va-t-on continuer à le supporter avec des béquilles ? Non.

Nous avons toujours parlé de l'aide apportée, des facilités offertes à un artisan auquel, littéralement, on « mâchait la besogne ». A partir d'un certain moment, on prit garde qu'une telle sécurité ne favorisât le moindre effort. Systématiquement, la Direction des Arts, à mesure qu'elle augmenta la sévérité du contrôle artistique, retira quelques étais à l'édifice et fit partager quelques-uns de ses risques à l'artisan. Exemple :

Lorsque la caisse corporative est vide, l'office continue à commander ou à acheter, et prévient l'artisan que son salaire ne sera pas payé à la livraison, mais lorsque son œuvre aura elle-même été vendue.

Ces dispositions eurent pour effet, tellement la confiance est grande dans la force des Corporations, d'augmenter la production. L'artisan apprit du même coup à se découvrir tout en perdant la notion d'un automatisme qui risquait de l'endormir. On procéda d'abord individuellement à l'égard des artisans riches, bien installés, puis d'autres. Si bien que depuis 1926 environ, selon l'état de la caisse, la saison, les efforts à apporter ailleurs, la Direction informe ses corporations que de telle date à telle date, les œuvres livrées ne seront prises qu'en dépôt et payées ultérieurement. L'artisanat eut ainsi des découverts de 5 et 6.000 \$ et d'une durée d'un mois ou deux.

Ainsi, l'office s'achemine vers cette situation idéale de n'avoir en magasin exclusivement que des œuvres déposées par l'artisan. La caisse corporative, pour exercer toutes opérations opportunes disposera de la totalité de son pourcentage. Le maximum d'action lui sera dévolu et l'intimité de l'artisanat et du Protectorat aura atteint son caractère le plus étroit et le plus salubre, puisque les responsabilités seront de part et d'autre directement en contact avec l'extérieur et également engagées dans le jeu.

Mais il est un autre correcteur, celui-là naturel et qui fait sentir son action, surtout sur la production des sampots et des étoffes malaises. L'office achetant de plus en plus, l'indigène a confondu la quantité et la qualité et on vit apparaître des tissages bâclés, des écharpes en série. Le contrôle jouant, les maladroits restèrent avec cette marchandise sur les bras, laquelle s'ajouta aux modèles trop souvent vus et que le Service des Arts après avis, ne recevait plus.

Cette production de deuxième zone est écoulée en ville et n'importe où par des ambulants, évidemment à des prix insolites. Neuf fois sur dix, ce sont ces soieries que certaine clientèle qui se croit dégourdie en se passant du Service des Arts, acquiert à bon compte. Il n'en reste pas moins que l'artisanat découvre ainsi expérimentalement qu'il ne peut vendre qu'à perte s'il se néglige.

§ 31. — RÉAPPARITION DE LA CLIENTÈLE INDIGÈNE ET D'UN ARTISANAT INDÉPENDANT

Dès que l'artisanat se remit à produire, la clientèle indigène qui lui tournait le dos depuis 1900, un peu étonnée de l'engouement de l'Européen pour ce qu'elle délaissait et ses premiers appétits de pacotille d'importation apaisés, cette clientèle revint en partie à ses anciens fournisseurs.

Le mouvement est encore peu accusé, les orfèvres en bénéficient surtout, mais il est nettement appréciable et se traduit par un commerce d'appoint qui permet, notamment dans l'intérieur du pays, de faire vivre la main-d'œuvre qu'y dissémine l'école des arts.

A Phnom Pénh, l'office de vente du service connaît peu cette clientèle. Elle n'a pas besoin de lui pour trouver l'artisan et elle serait bien maladroite de nous payer le pourcentage dont nous grevons des œuvres qu'elle peut se procurer directement. Nous aurions pu exonérer, il est vrai, tout acheteur cambodgien de cette commission. Ce faisant, nous nous serions trouvés en contradic-

tion avec nous-mêmes en nous immisçant où nous n'avions que faire. Nous trouvâmes là, au contraire, une réorganisation naturelle que nous observons avec la plus extrême attention.

Elle s'est traduit par l'apparition d'une douzaine de boutiques d'orfèvres, correctement achalandées, dans une rue qui conduit au Palais royal. La visite de ces boutiques est pour le visiteur un des moyens le plus sûr de contrôler du même coup et l'influence du Service des Arts et les incidences que provoque sa politique.

1^o Des patrons ont pu s'installer en dehors des Corporations, vendent directement aussi bien au touriste qu'à l'indigène.

2^o Les devantures contiennent une production lâchée que l'Office des arts n'accepterait pas et dont le client peu difficile (dont l'indigène) se contente.

3^o Et, parmi cette production, des œuvres manifestement inspirées de nos modèles.

Ces boutiques, apparues depuis trois ou quatre ans, mobilisent la main-d'œuvre de deuxième et troisième zone qui se contente d'une médiocrité que notre action ne parvient pas à secouer. Et, tandis que notre présence ne peut, malgré tout, que tenir en éveil cet artisanat qui, s'il se négligeait trop, finirait cependant par souffrir de notre concurrence, l'artisan échouant devant notre contrôle, trouve quelques débouchés. Une hiérarchie de la main-d'œuvre s'est ainsi spontanément et naturellement établie à l'ombre du Service des Arts.

§ 32. — L'ÉVOLUTION DE L'ART REMIS EN PRATIQUE

L'art désormais pratiqué au Cambodge est-il spécifiquement cambodgien ?
Oui, indiscutablement.

Matières premières, outillage, procédés sont rigoureusement les mêmes qu'en 1850. Les artisans travaillent chez eux selon leurs besoins. Ceux qui sortent de l'école n'eurent affaire, au cours de leur apprentissage, qu'à des maîtres cambodgiens. Pas un modèle français n'a été mis sous leurs yeux. Tous les artisans, sans exception, ne parlent, n'écrivent et ne vivent qu'en Cambodgiens.

Cet art est-il le même que celui qu'ils pratiquaient en 1850. *Indiscutablement non.*

S'il s'était cristallisé sous cette forme, il serait la condamnation d'un programme qui ne serait parvenu qu'à embaumer un cadavre. Or, la doctrine du Service des Arts, on l'a vérifiée à tout moment, eut pour objet de laisser l'artisanat de plus en plus libre, de respecter l'air qu'il respirait et de l'affranchir même de l'enseignement de l'école. L'artisan de 1920-1930 dont l'état d'âme, l'ambiance, les conditions de la vie, ne sont plus les mêmes qu'en 1850 ne peut donc exécuter les mêmes œuvres. L'art laissé sensible aux influences du milieu a donc évolué en conséquence. Mais il a évolué pour d'autres raisons.

En fait, il s'est unifié dans une facture plus soignée. Les formes devenues molles ont repris de la fermeté. L'à peu près de 1900 a fait place à plus de conscience professionnelle sous l'influence de la nouvelle clientèle. Le décor s'est

fatalement enrichi, puisque l'artisan dispose du musée et trouve réunie une documentation *que ses pères ignoraient*. La langue artistique actuelle comporte dix fois plus de mots que n'en comportait celle de 1890, *mais tous kmèrs*. Les richesses perdues et retrouvées font effet de richesses nouvelles qui, par leur nature même, immédiatement reconnues, sont immédiatement assimilées.

Montrons par des faits de nouvelles causes d'évolution :

En 1900, le répertoire des réipients en argent repoussé correspondait aux besoins de l'indigène : boîte à cire, boîte à bétel, boîte à tabac, coupe à eau, etc. Or, la clientèle nouvelle sera d'autant plus sollicitée à acheter, qu'elle trouvera un choix varié et nombreux de réipients pouvant correspondre à ses propres besoins : boîtes à cigarettes, à cigares, à bijoux, coupes vide-poche, etc. L'artisan entraîné à composer des réipients nouveaux a donc continué rigoureusement ce qu'ont fait ses ancêtres, et d'autant plus facilement que son répertoire traditionnel de motifs et de formes s'est étendu. Expansion de l'art, mais pas de fait nouveau. Pas trace de métissage imposé, puisque les formes nouvelles obtenues sont provoquées par un besoin qui, de tout temps, fut moteur ; puisque ces formes nouvelles n'emploient que des éléments fournis par le fonds indigène.

Un sampot *hol* est une pièce tissée sur 3 mètres de long et 0 m. 90 de large. Si l'on s'en tient à ces mesures, on limite l'usage du sampot et l'action de la clientèle. Appliquons au tissage le même raisonnement qu'à l'orfèvrerie. Au lieu de 3 mètres de longueur, donnons 8, 10 mètres au sampot et aussitôt cette étoffe peut trouver des applications innombrables. Là encore, pas de métissage artificiel : même métier, même facture, même tradition (1).

Il n'est pas nécessaire de multiplier les exemples. Le lecteur comprend que tout en vivant de lui-même, dans son pays, des seules productions de son sol, nourri de ses traditions, l'art indigène peut entrer dans le siècle, s'adapter à tels besoins qu'il peut éprouver et répondre aux nécessités de l'heure sans perdre sa nationalité, sans se prostituer ; qu'il peut s'inspirer de ses morts, obéir aux vivants et répondre loyalement dans sa langue aux questions que lui pose une clientèle même étrangère.

Ceci entendu, que vaut cet art, quel est son destin ? Il n'appartient pas au Service des Arts cambodgiens de répondre. Du moment où ce service a mis en contact un artisan et une clientèle ; que cet artisan produit et que cette clientèle achète, quelle preuve peut être meilleure qu'il y a entre eux un art vivant ?

Seuls la vie et le temps sont désormais responsables et de la valeur et du destin de cet art. L'histoire des peuples prouve qu'on peut lui faire confiance.

(1) A propos de métissage, on comprendra que nous donnons ici à ce mot un sens péjoratif. L'art en question a reçu à toutes époques des influences étrangères. Quel art n'est pas métissé ? Le Service des Arts n'a pas pour but d'empêcher le métissage de l'art protégé. Il n'aspire qu'à lui donner les moyens de se métisser doucement, par lente digestion des influences extérieures et en force de les discuter. La valeur et l'effet d'un métissage ne se peuvent évaluer que tous les cinquante ans.

§ 33. — LE SERVICE DES ARTS CAMBODGIENS ET L'EXPOSITION COLONIALE DE PARIS

L'Exposition coloniale internationale de Paris devait être pour le Service des Arts l'occasion de se présenter à la clientèle européenne, d'en obtenir une large consultation, de clore l'ère de l'organisation et de la mise au point et de préparer en toute connaissance de cause les temps à venir.

Moins que jamais, on ne devait montrer l'objet de vitrine, l'œuvre d'art réussie, ni présenter le pur sang coûteux, unique, qui n'apparaît que dans de grandes occasions et ne démontre en effet qu'il est exceptionnel. Le programme du Service des Arts fut donc :

1^o De n'exposer que des œuvres courantes ; de ne rien préparer spécialement pour l'exposition.

2^o De le prouver en rendant possible la vente et le remplacement immédiat de toutes les œuvres exposées, au fur et à mesure de cette vente.

Seule la constitution d'un stock pouvait permettre la réalisation de tels projets, étant entendu que cette préparation ne générerait en rien la vente locale. La question devint ainsi la suivante :

1^o Demander à l'artisanat de doubler sa production au cours de 1930 et 1931.

2^o Trouver les fonds nécessaires au paiement de la production destinée à l'exposition.

3^o Se préparer dès 1929 à augmenter la main-d'œuvre de manière que si l'exposition provoquait une augmentation de la clientèle à partir de 1931, un artisanat renforcé puisse aussitôt lui répondre.

A La bonne volonté de la main-d'œuvre déjà observée comme il a été dit § 29 et sa souplesse permirent de répondre aux premières conditions, puisque au 31 décembre 1930, le Service avait déjà stocké 5.411 objets d'art d'une valeur de 46.873 \$ 40, cependant qu'au cours de la même année, les ventes locales et régulières suivirent leur cours normal.

B Pour assurer cet approvisionnement, les Corporations cambodgiennes avaient besoin de 50.000 \$ d'argent frais à immobiliser jusqu'à l'ouverture de l'Exposition. Elles trouvèrent ces fonds à la Banque de l'Indochine qui, avec une libéralité qu'il convient de signaler et qui, envisageant le rôle social et politique qu'elle pouvait jouer en l'occurrence, consentit le prêt au taux d'intérêt le plus bas que lui permettaient ses statuts. Il lui avait d'ailleurs été facile de vérifier sur les livres des Corporations que cette somme de 50 000 \$ était inférieure au montant des ventes annuelles que l'office effectuait, à Phnom Pénh seulement, depuis 1926.

C Quant à la quantité de main-d'œuvre nouvelle à préparer, elle fut calculée autant qu'a pu le permettre une estimation raisonnable de l'avenir. D'une façon générale, le Service des Arts disposera à partir de 1932 d'un artisanat augmenté d'un tiers.

Par ces dispositions, le visiteur de l'Exposition coloniale internationale de Paris se trouvera directement en présence de l'artisanat cambodgien, tout comme s'il traitait à l'office de vente de Phnom Pénh. Aussi bien pourra-t-il examiner, au Palais central, dans le stand de l'Ecole des Arts, quelques-uns des types exécutés par son personnel au cours de ces dernières années, témoins de l'enseignement dispensé, chefs-d'œuvre exécutés par les apprentis au moment de leur libération. Il ne verra nulle part une production artistique artificiellement groupée en vue de l'exposition, mais une « tranche de la vie artistique » du Cambodge » taillée à vif en 1930 et telle qu'elle se manifeste chaque jour sous les plis du drapeau protecteur.

TABLE DES MATIÈRES

I. — La doctrine.

§ 1. Prise en charge d'un art indigène en voie de disparition	1
§ 2. Problème du réenseignement de l'Art cambodgien	2
§ 3. L'urgence des mesures à prendre	3
§ 4. La psychologie de l'artisan et la nature de son art	3
§ 5. Les causes de la décadence	5
§ 6. Les fondements de la doctrine	7
§ 7. Justification de la doctrine	8

II. — Fonctionnement du Service des Arts cambodgiens (Exposé chronologique).

§ 8. La mise en application de la doctrine	10
§ 9. Le groupement des différents organes du Service des Arts	11

A. — Le Musée national.

§ 10. Le rôle du Musée et son développement	12
---	----

B. — L'École des Arts cambodgiens.

§ 11. Le rôle de l'école et la nature de son enseignement	14
§ 12. Sélection de l'apprenti	15
§ 13. L'action indirecte de la direction française	17
§ 14. L'école ne forme que des artisans, mais ne vend pas d'œuvre d'art	17
§ 15. Conditions de la libération des apprentis	18
§ 16. Outillage traditionnel	19

C. — Direction des Arts cambodgiens.

§ 17. Coordination des différents organes du Service	20
§ 18. Mise en contact de l'artisan et de la clientèle (centralisation)	21
§ 19. Action de l'office de vente hors du Cambodge (décentralisation)	22
§ 20. Le mouvement économique général de l'office	24
§ 21. La nature de la main-d'œuvre libre	25
§ 22. Mélange de la main-d'œuvre libre et de l'artisan formé par l'École	26

§ 23. L'École en communication permanente avec l'extérieur	27
§ 24. L'organisation des Corporations cambodgiennes	28
§ 25. Les statuts des Corporations cambodgiennes	29
§ 26. L'organisation financière des Corporations cambodgiennes	30
§ 27. Actions artistique et économique combinées du contrôle	32
§ 28. La qualité de la production et l'inspection du travail	33
§ 29. La nature de l'art remis en pratique	34
§ 30. L'éducation commerciale de l'artisanat	36
§ 31. La clientèle indigène et l'artisanat indépendant	37
§ 32. L'évolution de l'art remis en pratique	38
§ 33. Le Service des Arts cambodgiens et l'Exposition coloniale de Paris	40



