

PRÉFACE

Par

Philippe le Failler & Olivier Tessier*Desseins, contexte et amitiés : Oger et Ajalbert*

En ce début du XX^e siècle, le Tonkin que découvrait Henri Oger était un Protectorat d'assez fraîche date, vingt ans tout au plus, soit précisément son âge. Le pouvoir colonial s'alanguissait, comme s'il ne se faisait pas aux temps de paix qui avait succédé à la conquête brutale du siècle précédent. Alors que les velléités du mouvement moderniste de 1907 avaient été promptement étouffées, il ne percevait pas qu'une flambée de violence se profilait en 1908 chez le colonisé réduit à sa force de travail et agoni de taxes. Affairée aux gestes du quotidien, la multitude paysanne du delta du fleuve Rouge, sept millions de personnes, s'échinait à tirer du sol des récoltes trop souvent insuffisantes pour garantir sa subsistance. À Hanoi, la capitale du Nord, on ne comptait alors qu'une faible population urbaine, faite de marchands et d'artisans issus pour la plupart de la masse paysanne, dont nous retrouvons, figés dans le corpus, les gestes séculaires. C'était aussi la jungle, celle d'une société coloniale implacable, très largement masculine, composée pour les trois quarts de fonctionnaires empesés de préséance courtisés par des prébendiers en quête d'une concession, d'un monopole, d'une sinécure. Le reste mêlait aventuriers et entrepreneurs de toutes sortes et de toutes origines : Corses et Bretons, rejetons en rupture de ban, aristocrates désargentés, le tout mâtiné de rêveurs et d'exaltés.

Ce micro-monde de quatre mille Européens vivait presque en vase clos et, pour ses mondanités, disposait d'un opéra, d'un cercle de jeu, de salles de bals et d'un champ de courses ; sans compter d'innombrables estaminets où coulait l'absinthe, des maisons patentées aux décors surchargés et des fumeries d'opium, seule touche exotique à l'ensemble. À l'époque, si le credo colonial n'était pas discutable, les Français reproduisaient fidèlement les clivages politiques métropolitains, quoi qu'en les amplifiant. La puissance des loges maçonniques se heurtait à celle de l'évêché quand les libres penseurs s'opposaient aux partisans d'un régime à poigne appliqué à la masse populeuse. C'est en cette ville de Hanoi, à la torpeur provinciale quelque peu trompeuse, que le jeune Henri Oger eut à faire ses armes et à accomplir ses desseins.

Le mentor qu'Henri Oger s'était choisi, le "confident des heures de doute" auquel il dédie son ouvrage, n'est autre que le poète impressionniste, avocat et journaliste Jean Ajalbert. Le jeune homme devait être impressionné par la faconde et l'engagement de ce Dreyfusard de la première heure, chroniqueur aux *Droits de l'Homme*, à l'*Almanach de la Question Sociale*, proche des milieux anarchistes dont il était le défenseur et qui jugea préférable d'abandonner le barreau pour s'éloigner d'une institution à ses yeux aveuglée par une déférence coupable. N'ayant jamais été "des tièdes et des neutres", enflammé au point de se faire des ennemis dans son propre camp, les portes des journaux parisiens se fermèrent devant Jean Ajalbert qui fut redevable à Aristide Briand de ses missions en Indochine lui permettant de pourvoir à ses besoins comme de renouveler son inspiration. Rédacteur au *Journal*, à l'*Avenir du Tonkin*, curieux de cette Indochine où il vivait, il devint au fil des années un romancier et auteur prolifique. Il préfaça en 1909 *Fumées d'opium* de Jules Boissière, autre talentueux dilettante installé au bord du Petit lac. Dans le milieu indochinois, c'est surtout en tant que polémiste à la plume acérée que Jean Ajalbert se forgea la réputation d'un pourfendeur inlassable des dérives coloniales. Perpétuel révolté mais bon vivant, impétueux mais correct, celui que Léon Blum qualifiait de "gai et joyeux" puisait sa force dans l'adversité, s'en nourrissant en somme⁽¹⁾.

Il semble que Jean Ajalbert jouissait d'un réel empire sur le jeune Henri Oger en quête de modèle, lequel envisageait de publier une biographie du journaliste⁽²⁾. Les choix communs qui réunissaient les deux hommes transparaissent dans leurs écrits. Ils tenaient à un goût de la fréquentation des gens simples et au contact direct que permet l'apprentissage de la langue. Ajalbert ouvrit à Oger les colonnes de l'*Avenir du Tonkin* où, tous les deux jours, dessins et notules furent publiés.

⁽¹⁾. Jean Ajalbert (1863-1947), de l'Académie Goncourt, ancien administrateur du château de la Malmaison (1907-1917), à la trajectoire décidément déconcertante, paya à la Libération ses amitiés pétainistes et doriotistes, dont attestent ses écrits au service du pouvoir pendant l'Occupation ; en conséquence, il compte parmi les auteurs qui furent interdits de publication par le Comité national des Écrivains.

⁽²⁾. Henri Oger, parmi une multitude de projets, annonçait la publication (n°7) de *Jean Ajalbert, vie et travaux avec une bibliographie complète*.

Technique du peuple annamite
AMEUBLEMENT D'UNE MAISON
ANNAMITE
LES OBJETS ORIGINE CHINOISE
(Suite d'une monographie)



Cai long cam t'm

Ce vase est en porcelaine.
Il vient de Chine.
On sait que les Annamites ignorent l'art de fabriquer la porcelaine.
Ce vase doit être étuvé ici ; il se rencontre dans la plupart des maisons sises aux annites.
Il se compose d'une partie principale en porcelaine.
Elle affecte la forme d'un cylindre.
L'ornementation est bienâtre sur fond blanc, comme dans la plupart des porcelaines chinoises.
On aperçoit une divinité bien connue dans la mythologie sino-an-

Elle est représentée se promenant au-dessous d'un bananier.
Ce vase est posé sur un pied en bois.
Ce pied est décoré de plusieurs nervures carché.
Les pieds présentent des découpures circulaires.
Il port le nom de Chên qui.
Le cou qui est un animal très connu dans la mythologie sino-annamite.

À vrai dire, ces notices regroupées sous la rubrique "Études Indo-Chinoises" ne revêtent qu'un faible intérêt scientifique. Un dessin des plus simples, presque indigent, une explication lapidaire des objets et du contexte trahissaient une connaissance encore sommaire du sujet étudié. En un mot, bon observateur, Henri Oger savait décrire mais, manquant de rigueur, n'expliquait pas. Le contraste avec les articles publiés dix ans plus tôt par Gustave Dumoutier dans le même journal jouait évidemment en faveur de ce dernier. Ce précurseur disparu en 1904 usait lui aussi du dessin au trait, avec bonheur et sobriété, mais il ne s'agissait pas d'une matière brute, plutôt de l'agrément visuel d'un propos fouillé et de l'illustration d'une véritable analyse.

Maurice Durand et Pierre Huard ne s'y sont pas trompés et, sans ignorer le livre d'Henri Oger, puisèrent largement dans le

travail de Gustave Dumoutier les multiples illustrations de leur ouvrage *Connaissance du Vietnam*⁽¹⁾ car ils trouvaient au délié du trait un cachet typiquement vietnamien.

Du reste, Oger reconnaissait volontiers une filiation avec les pionniers que furent Jean Baptiste Luro, Gustave Dumoutier, Jean Baptiste Friquegnon ou encore Louis Cadière. Il n'avait pas la prétention d'innover, mais songeait à fédérer des savoirs comme en témoignent ces appels à contribution qui paraissaient dans *l'Avenir du Tonkin* où il était chargé de la chronique bibliographique. Henri Oger ne manquait pas d'ambition, et voyait dans ses notices la première étape d'une quête intitulée *Matériaux pour un dictionnaire de biographie et de bibliographie Indo-Chinoise*. Entamée dans la *Revue Indo-Chinoise* dans les mois qui suivirent l'arrivée d'Henri Oger en Indochine (année 1908, n°77-82, du 15 mars au 30 mai), cette dernière entreprise fut autant infructueuse qu'éphémère ; le comité de rédaction de la revue y mit un terme au bout de trois mois considérant que l'auteur n'y apportait pas la méticulosité requise⁽²⁾.

⁽¹⁾. Maurice Durand et Pierre Huard, *Connaissance du Viêt-Nam*. Paris, EFEO, 1954, 356p. Réédition EFEO, Paris, De Boccard, 2003.

⁽²⁾. On pourra se référer à l'explication donnée par Charles Maybon, "Note sur les travaux bibliographiques concernant l'Indochine française", *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, tome 10, 1910, p. 414.

Sa boulimie initiale se manifestait par l'annonce d'une dizaine d'ouvrages en préparation, pas moins, ce qui pouvait passer comme un manque de modestie et lui valoir quelques inimitiés. Cette impression est avérée dans une courte mention tirée du propos liminaire du Corpus : « L'auteur a dû encore, par la force des choses, travailler sans le concours d'un seul des établissements scientifiques organisés ici pour une plus grande connaissance du pays d'Annam ». Il faut entendre ici l'École spéciale des Langues orientales (devenue École nationale des langues orientales vivantes en 1914) et surtout l'École française d'Extrême-Orient. Solidement établie sur le ferment colonial, ancrée sur le boulevard Carreau de Hanoi, cette institution savante ne pratiquait guère l'indulgence et, comme plus tard avec Malraux, professait un mépris souverain des francs-tireurs de la connaissance. Mais Henri Oger insiste et lorsqu'il remercie les souscripteurs de la sympathie et de la confiance qu'ils lui ont témoignées, il ne peut s'empêcher de souligner qu'« Elles le consolent plus qu'amplement des vilenies et des bassesses suscitées infailliblement dans ce pays par tout travailleur probe et indépendant ».

L'AVENIR DU TONKIN

Les Études Indo-Chinoises

PAR

HENRI OGER

(Suite)

ENQUÊTES COLLECTIVES. M. OGER prie les correspondants de l'Avenir et les personnes qui s'intéressent aux Études Indo-Chinoises de lui communiquer des matériaux des observations sur les trois Enquêtes ouvertes dans ce journal : Constitution d'un Dictionnaire de Biographies et de Bibliographie Indo-Chinoises. — Enquête sur les industries indigènes (procédés, lieux, gestes, outils, statistiques). — Constitution d'un recueil de Folklore Annamite (légendes, proverbes, contes, superstitions) Il rendra compte d'une manière détaillée de tout ouvrage envoyé en double exemplaire.

Disons le sans détour, Henri Oger fut traité de faussaire, accusé de plagiat et, si la publication du corpus fut un acte volitif tout autant qu'un défi, ses détracteurs répondirent par un dédain silencieux que confortait le faible tirage initial : en conséquence, les grandes bibliographies indochinoises taisent l'existence de l'ouvrage.

Cette adversité qu'affrontaient ensemble Jean Ajalbert, réprouvé volontaire de l'établissement, et le jeune Henri Oger en butte au scepticisme des notabilités scientifiques et à l'incompréhension de ses supérieurs, explique en partie leur proximité. Peut-être les difficultés auxquelles fut confronté Henri Oger contribuèrent-elles à radicaliser l'opinion du journaliste à qui il s'en ouvrait. Ce dernier ayant introduit Oger à *l'Avenir du Tonkin*, les critiques les atteignirent tous deux. Dès lors, Jean Ajalbert ne devait plus laisser de répit aux érudits par trop jaloux de leurs prérogatives. Grand contempteur de l'EFEO, à l'occasion affublée du sobriquet d'École

facétieuse d'Extrême-Orient, le chroniqueur n'avait de cesse de fustiger sa quête de la "science pure" qui lui faisait négliger, pour ne pas dire plus, les populations de la colonie mais aussi, ce qui était plus grave encore, délaissier l'emploi et l'étude de leurs langues pour leur préférer le pâli et le chinois, plus nobles à leur yeux. Si le réquisitoire est implacable dans *Les nuages sur l'Indochine*⁽¹⁾, la vérité commande de dire que le trait était justement porté, et que ces critiques amorcèrent une réflexion salutaire. Néanmoins, il faut garder en mémoire que le gouvernement colonial de l'époque ne goûtait guère que les "savants", ses savants, s'intéressassent de trop près aux populations dont il avait la charge. Pour l'avoir oublié en 1906, et s'être faite prudemment et à mots couverts l'écho des ambitions politiques des Vietnamiens réformistes, l'EFEO se fit sèchement rappeler à l'ordre et son Bulletin fut astreint à la censure préalable. La fuite vers les études indiennes et chinoises répondait ainsi tout autant à un désir d'autoprotection des chercheurs, peu réputés pour leur pugnacité envers l'autorité politique, qu'à une fascination pour la chose ancienne. Ce n'est que plus tard, à pas comptés, que l'EFEO opéra un véritable revirement et porta, enfin, un intérêt accru aux populations et aux techniques du quotidien, comme en témoigne son ample fonds photographique qui constitue le pendant parfait des croquis présentés par Henri Oger.

La carrière que mena le jeune administrateur colonial Henri Oger dans les années 1910 s'inscrit dans le prolongement d'un parcours marqué, dès le début de son service militaire, par des difficultés d'intégration à l'établissement colonial. La lecture de son dossier administratif conservé au centre des archives d'Outre-mer à Aix-en-Provence et au Centre n°1 des Archives nationales du Vietnam à Hanoi, laisse en effet une impression ambivalente. Fait de bulletins de notes et d'appréciations variables, il témoigne, à son arrivée en Indochine, d'un bon élément qui impressionnait par sa capacité de travail. Lors de son second séjour en 1911, alors en poste à Vinh, son action ne suscita que des propos louangeurs ; on signalait cependant qu'entièrement préoccupé par ses recherches, il en négligeait quelque peu ses activités administratives. Le temps passant, ce travers fut souligné avec plus de rudesse dans les bulletins successifs où l'on blâmait la haute opinion qu'avait de lui-même et de ses connaissances scientifiques l'administrateur de 5^e classe. Henri Oger, fonctionnaire des services civils, se vivait en chercheur sans être reconnu comme tel. Condisciple d'Henri Maspero à l'École pratique des Hautes-Études, arrivé en même temps que lui dans la colonie, il n'avait su intégrer l'EFEO et acquérir le prestige auquel il aspirait. Au fil des années, il délaissa ses tâches, irrita ses supérieurs successifs et perdit leur confiance. Ils en vinrent à le considérer en 1914 comme un fonctionnaire inutilisable et il fut rapatrié en France cette même année pour raisons de santé.

⁽¹⁾ Jean Ajalbert, *Les nuages sur l'Indochine*, Paris, Louis-Michaud 1912, 320p.

À Paris, une fois démobilisé, peut-être incité dans cette voie par Jean Ajalbert qui y était favorable, il s'impliqua dans le mouvement des "Maison de Tous". S'inspirant des "Free public libraries" américaines conçues en alternative aux débits de boisson, cette initiative visait à établir des lieux de réunion en marge des cadres familiaux, religieux et politiques. Dans cet espace de socialisation où les distinctions de classes seraient abolies, tous seraient libres d'assurer leur développement physique, moral et intellectuel. On distingue dans cette doctrine qualifiée d'"unanimiste", des influences positivistes, hygiénistes ou encore d'utopies égalitaristes. Toutefois, dans cette période de guerre, le patriotisme n'était pas absent et se mêlait à une étrange conception de la "Race historique" telle que définie par Gustave le Bon⁽¹⁾. En une année, Henri Oger se dépensa sans compter pour rencontrer et rallier à cette cause le plus grand nombre possible de décideurs politiques de la capitale. Certains lui prêtèrent une oreille complaisante et nourrirent ainsi son exaltation et ses illusions.

En dépit de nombreux soutiens parisiens, Oger ne parvint pas à rester en France et fut à nouveau affecté au Tonkin en septembre 1916 pour un troisième séjour qui s'acheva trois ans plus tard dans une ambiance délétère. Nommé administrateur adjoint de la province de Quảng-Yên, il ne tarda pas à s'attirer les foudres de son supérieur hiérarchique direct, le Résident de France de cette même province. Pour ce dernier, Henri Oger constituait une gêne qu'aggravait son prosélytisme auprès des Vietnamiens pour la "Maison pour Tous franco-indigène". Revenu dans la colonie, il prônait la réforme morale et intellectuelle comme il appelait de ses vœux la création d'une société mutuelle laïque établie au niveau municipal mais organisée en réseau hors du contrôle de l'État et devant œuvrer, selon les propres termes de son fondateur, à « *l'éducation économique, technique et sociale du peuple Annamite* ».

Conjuguée à d'autres errements, cette campagne de propagande suscita de vives inquiétudes au plus haut niveau de l'appareil colonial et déboucha en 1918 sur la constitution d'une commission d'enquête qui devait faire la lumière sur ses agissements. De retour en France au début de l'année 1919, soit au moment même où paraissait dans la *Revue Indo-Chinoise* les 350 pages qu'il consacrait à la "Maison pour Tous"⁽²⁾, Henri Oger fut officiellement mis à la retraite le 18 décembre 1920 ; il ne revint jamais en Indochine.

⁽¹⁾ Gustave le Bon, *Les lois psychologiques de l'évolution des peuples*, Felix Lacan, Paris, 1894.

⁽²⁾ Henri Oger a réuni un ensemble hétéroclite de textes, de pamphlets et d'articles sous le titre : "Comment enrichir rapidement la France et ses Colonies", *Revue Indo-Chinoise*, février 1919, tome XXXI, pp.101-462.

Un regard inédit sur la culture matérielle vietnamienne du début du XX^e siècle

Le titre donné par Pierre Huard à la brève note biographique qu'il consacra en 1970 à Henri Oger est évocateur, "Le pionnier de la technologie vietnamienne, Henri Oger (1885-1936 ?)". Il mérite néanmoins d'être contextualisé et de préciser en quoi l'auteur peut être considéré comme un pionnier.

En ce début de XX^e siècle, le principal travail scientifique consacré à la culture populaire vietnamienne a été mené par Gustave Dumoutier (1850-1904), travaux dont les résultats furent publiés après sa disparition sous le titre *Essais sur les Tonkinois* dans une série d'articles de la *Revue Indo-Chinoise* (15 mars 1907-15 février 1908). À l'instar de cet auteur reconnu, le jeune Henri Oger ne faisait pas mystère de son ambition d'acquérir une compréhension fine et en profondeur de la société colonisée, dénonçant ainsi en creux le mépris des savants de l'époque à l'égard du petit peuple et de ses pratiques. Leur ambition scientifique respective n'en était pas moins différente.



Fig. 42. -- LAQUEURS.

Gustave Dumoutier développa une approche globale de la société et de ses institutions. Pour ce faire, il multiplia les études thématiques afin d'en restituer les différentes facettes, qu'il s'agisse de la commune annamite, de la famille, de l'alimentation, de la médecine, des superstitions et croyances, etc. Ainsi, dans l'article consacré aux "Jeux, coutumes et professions", il fut amené à présenter une

série de métiers artisanaux sous forme de brèves monographies fort bien documentées et agrémentées de dessins reproduisant un geste technique, une étape de fabrication, telle cette scène d'un atelier de laqueur. Pour lui, le dessin avait avant tout valeur d'illustration et ne fut pas en soi le support d'une description ou d'une analyse particulière.

L'approche adoptée par Henri Oger était d'une autre nature. Comme il le souligne dans le liminaire à son texte introductif, il est parti du principe que « *l'état présent des Études Indo-Chinoises et Sinologiques exige surtout la construction de vastes répertoires, des inventaires* ». Fort de cette certitude, il s'attacha à établir un large corpus des multiples aspects de la vie matérielle, des arts et des industries du peuple d'Annam. Cette quête d'exhaustivité dans un domaine on ne peut plus vaste, est une des particularités marquantes du travail d'Henri Oger qui participe effectivement à faire de lui un pionnier. Son ambition était de brosser à grands traits un tableau d'ensemble de la civilisation matérielle vietnamienne, là où Gustave Dumoutier n'avait procédé que par touches, l'étude de quelques activités artisanales étant placée au service d'une réflexion sur la société vietnamienne appréhendée dans sa totalité.

Au-delà de la satisfaction légitime affichée par Henri Oger pour avoir réussi à mener seul une entreprise de cette ampleur, c'est-à-dire sans le soutien des institutions savantes, l'indéniable originalité de son travail tient également à ce qu'il sut combiner avec succès une démarche empirique de terrain et l'exploration d'un domaine aux contours à peine ébauchés, la technologie culturelle.

Dans une perspective résolument ethnographique, doté d'un sens aigu de l'observation, il a parcouru en compagnie d'un dessinateur vietnamien les rues de Hanoi et des faubourgs de la capitale afin de saisir la formidable diversité des industries, des commerces et des arts populaires, en ne négligeant aucun aspect de la vie privée et publique du petit peuple. Il faut se rappeler qu'à l'époque, les enquêtes sociologiques et ethnologiques conduites directement sur le terrain par des scientifiques n'étaient pas légion. Les travaux académiques se nourrissaient principalement d'observations et de données collectées par des amateurs éclairés (missionnaires, militaires, explorateurs) et restituées sous forme de rapports ou de récits de voyage. Mais surtout, en Asie continentale, l'emprise de l'orientalisme classique sur le champ des études savantes, s'accompagnait *de facto* d'une sélection des seuls objets de recherche et approches disciplinaires considérés comme dignes d'intérêt. En conséquence, par le filtre de l'archéologie, de la philologie et de l'épigraphie, les sociétés humaines étaient appréhendées à la lumière des glorieux vestiges d'un passé lointain à jamais révolu.

En contrepoint des postures académiques du moment, la longue immersion du jeune Henri Oger dans le quotidien des couches populaires l'amena à remettre en cause une série d'idées reçues élevées au rang de postulats, notamment l'opinion largement répandue dans le landernau colonial qui voulait que « *l'industrie en pays annamite est presque absente ou insignifiante.* » Pour l'auteur, une telle assertion procédait d'une profonde méconnaissance des réalités locales car elle omettait la part importante des activités artisanales et commerciales développée par les "paysans-ouvriers" et qui leur fournissait l'indispensable complément de ressources que la culture du riz était impuissante à leur procurer.

Quant à la méthode de collecte et d'investigation mise en œuvre par l'auteur, elle évoque indéniablement les prémices d'une analyse sociale des systèmes techniques, notamment par la place centrale accordée à l'étude du geste. Il insiste en effet sur l'importance de fixer par une série de croquis les différentes phases de l'action de l'ouvrier ou de l'artisan qui met en fonction un outil ou une machine rudimentaire. Cette méthode de séquençage d'un processus, permettant selon ses propres termes « *d'organiser des séries d'ensemble* », préside à l'identification et à l'étude de chaînes opératoires en anthropologie des techniques. Mais plus encore, en partant du principe que l'étude de la civilisation technique d'un peuple est l'étude de sa civilisation matérielle, l'auteur en vint à s'intéresser au geste en lui-même, notamment dans le cas de processus de fabrication accomplis sans aucun outil où c'est le corps humain qui sert d'instrument.

Au final, sont ainsi clairement singularisés les quatre éléments mis en jeu dans tout processus technique : une matière, sur laquelle il agit ; des objets (outils, moyen de travail) ; des gestes ou des sources d'énergie (eau courante, force de trait) qui mettent en mouvement des objets ; des représentations particulières qui sous-tendent les gestes techniques⁽¹⁾.

La pertinence de toute entreprise d'inventaire, qui plus est lorsqu'elle revendique une forme d'exhaustivité, est conditionnée à sa capacité d'ordonner la masse des données collectées selon des modalités existantes de classement ou par la définition et l'application de principes typologiques à même de singulariser des ensembles hiérarchisés et cohérents. C'est ce que propose l'auteur en distinguant quatre catégories de techniques : 1. *les industries qui tirent de la nature les matières premières* (arts agricoles, pêche, chasse, transports, cueillette) ; 2. *les industries qui préparent les matières tirées de la nature* (papier, métaux précieux, poterie, etc.) ; 3. *les industries qui mettent en œuvre les matières déjà préparées* (commerce, travail de la pierre, peinture

et laquage, etc.) ; 4. *la vie privée et publique au pays d'Annam* (instruments de musique, magie et divination, jeux et jouets, etc.).

Bien que ces modalités de classification puissent paraître quelque peu sommaires, en particulier pour la quatrième catégorie qui se voit affublée d'un ensemble pour le moins hétéroclite de pratiques et d'attitudes sociales et culturelles, elles évoquent les quatre grandes sphères des activités techniques définies au début des années 1940 par André Leroi-Gourhan⁽¹⁾ : les techniques d'acquisition, de fabrication, d'assemblage et de consommation, la dimension culturelle jouant un rôle déterminant dans les pratiques de consommation.

Mais si le texte introductif insiste sur la nécessité d'un ordonnancement selon ces quatre grandes catégories et sur la logique diachronique de l'analyse des processus techniques, le résultat que donne à voir le volume des planches est diamétralement opposé : il est vierge de toute préoccupation de mise en ordre des matériaux collectés sur le terrain⁽²⁾. Pour s'en persuader, il suffit de l'ouvrir au hasard et ainsi, de découvrir une page où se côtoient la scène d'un enfant jouant au cerf-volant et la représentation picturale du châtiment infligé aux coupables d'adultère ; une vendeuse ambulante de fruits et un batelier manœuvrant son sampan ; les outils des sculpteurs sur bois et la mise en bière du défunt ; etc. Les raisons de ce contraste saisissant entre la rigueur de l'énoncé et l'inextricable fouillis du volume des planches restent un mystère. En effet, dans la section consacrée à la méthode de publication, Henri Oger ne dit mot sur la composition des planches proprement dite. Il évoque les difficultés rencontrées lors de la phase d'impression, difficultés qui expliquent le recours à la technique de l'estampage sur papier *dó* : « *Les 4.000 planches achevées, l'été était arrivé ; il fut impossible de faire passer les clichés sous les rouleaux des machines. Ils gondolaient.* » L'hypothèse la plus vraisemblable est que l'assemblage des dessins composant une planche avait été réalisé par le graveur sur bois préalablement à l'étape ultime d'impression.

Cet assemblage hétéroclite, qu'il fut volontaire ou imposé par des contraintes techniques, ne gêne aucunement la consultation ; mieux encore, il reflète fidèlement la diversité d'une culture populaire foisonnante et bigarrée nourrie par une ingéniosité qui paraît sans limite. En préparant cette réédition, nous avons parcouru le volume des planches à de multiples reprises et pourtant, à chaque fois, s'est imposé le sentiment de découvrir une nouvelle scène de rue, un instrument

⁽¹⁾ Leroi-Gourhan A., 1943, *Évolution et technique, l'homme et la matière*, Paris, Albin Michel.

⁽²⁾ À cela, une exception notable : Henri Oger a rédigé une étude fouillée consacrée à « *L'Industrie des bâtonnets d'encens à Hanoi* » parue en 1910 dans la Revue *Indo-Chinoise*, Tome XIV, juillet-décembre 1910, Hanoi, Imprimerie d'Extrême-Orient, pp. 240-252.

⁽¹⁾ Cresswell R., 1992, "Technologie", *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Bonte P. et Izard M. (dir.), Paris, PUF, pp. 698-701.

ou une technique agricole dont le croquis aurait échappé aux lectures précédentes. La simplicité du trait, le souci de fixer scrupuleusement le geste, la posture du corps et jusqu'à l'expression du visage, tout en s'affranchissant des règles académiques de la perspective, concourent à faire de chaque dessin une œuvre unique douée d'une réelle puissance d'évocation. On se prend à flâner au fil des pages comme un voyageur curieux déambulant dans l'apparent chaos du quartier des 36 rues à Hanoi. Car si l'ouvrage est une formidable machine à remonter le temps, l'atmosphère de profonde humanité qu'il restitue est encore palpable de nos jours. Évidemment, les commerces ont bien souvent changé de nature, les étals d'objets votifs ont cédé la place à des boutiques de vêtements à la mode ou de souvenirs pour touristes, mais les scènes de la vie privée sont toujours exposées sans pudeur dans les rues et les rares espaces publics disponibles ; les trottoirs sont encore envahis de vendeurs ambulants et de présentoirs éphémères ; les échoppes restent ouvertes à tout vent et révèlent au passant autant de petits métiers et de pratiques artisanales.

Maurice Durand, dans l'introduction de son étude de référence consacrée à l'imagerie populaire vietnamienne constate avec justesse : « *Pour employer une expression bien banale, mais qui, en la circonstance présente, conserve sa pleine valeur, l'imagerie populaire vietnamienne nous révèle l'âme du peuple vietnamien telle qu'elle a été façonnée par ses croyances, sa littérature, ses idéaux, son histoire et les modalités typiques de sa vie courante* ». Au risque de paraphraser l'auteur, la somme des dessins et croquis présentés dans ce volume édité il y a un siècle révèle non seulement la richesse des techniques et des savoirs populaires vietnamiens mais elle en constitue également un conservatoire patrimonial unique en son genre.

En comparaison, la série de monographies de corporations d'artisans présentée par Henri Oger dans son volume d'introduction paraît bien pâle et pétrie de la vision coloniale de l'époque. Certes, il identifie certains traits saillants de l'industrie familiale vietnamienne, caractéristiques qu'il attribue à l'apprêt de la lutte pour la vie dans le delta tonkinois surpeuplé. Il décrit ainsi l'intense division du travail qui mobilise toutes les classes d'âges, des enfants aux vieillards ; il constate l'éparpillement des métiers et commerces en une infinité de sous-métiers et de petits commerces où chaque produit alimentaire, chaque espèce de fruit a son marchand ; il souligne le rôle primordial des femmes dans la plupart des opérations de production. Certes, il s'enthousiasme parfois pour la qualité des objets fabriqués et la précision du geste d'un artisan, à l'image de ces réflexions glanées au hasard de la lecture : « *Ainsi, le bambou est utilisé d'une façon admirable* » ; « *Dans l'industrie de la pêche, l'indigène a fait montre d'un esprit d'observation et d'une élégance de procédés vraiment admirables* ».

Mais cette empathie, sincère à n'en pas douter, est contrite dans la perspective évolutionniste qui domine alors sans partage le champ des sciences sociales. L'auteur affirme ainsi que « *le peuple annamite rentre dans la classe des Peuples Semi-Civilisés, à progrès appréciable, mais lent* » et agrmente son texte de jugements de valeur qui contrastent avec certaines de ses appréciations admiratives : « *Le brodeur n'a aucun goût. Il ne sait pas dessiner.* », « *L'indigène, comme la plupart des primitifs, regarde plutôt au bon marché qu'à la qualité de la chose.* » ; autant de réflexions qui, aujourd'hui, seraient taxées d'un mépris inqualifiable pour l'autre. Or, Henri Oger est simplement un homme de son temps, convaincu de la supériorité intrinsèque du modèle de la civilisation bourgeoise occidentale sur toutes les sociétés exotiques, schéma idéologique qui légitime à lui seul l'entreprise coloniale et la mission civilisatrice de la France. En d'autres termes, il applique sur la société vietnamienne une grille de lecture qui se veut universelle et donc infaillible puisqu'inscrite dans l'ordre naturel des choses. Et c'est d'ailleurs dans cet état d'esprit qu'il conclut son introduction en proposant sa vision de « *l'avenir de l'industrie annamite* » et qui préfigure son engagement au service de la « *Maison pour Tous franco-indigène* ». Pour qu'elle puisse s'épanouir et devenir une source importante de revenus pour la colonie, Henri Oger plaide pour la création d'écoles professionnelles axées sur le développement d'une forme de capitalisme indigène où l'industrie organisée en fabrique collective se substituerait progressivement à une industrie familiale trop souvent synonyme à ses yeux, d'archaïsme et d'immobilisme car incapable d'innover.

Reste maintenant à exploiter la mine d'informations historiques, sociales et culturelles que recèlent ces 700 planches de dessins et de croquis. En effet, si la réédition de cet inventaire est une contribution significative à une meilleure compréhension de la civilisation matérielle vietnamienne, elle n'est pas une fin en soi. Elle devrait permettre d'alimenter des travaux scientifiques inédits dans des domaines disciplinaires variés.

Un premier niveau de traitement des matériaux bruts devra s'attacher à reconstituer des chaînes opératoires et des lignées techniques cohérentes en isolant puis en ordonnant les dessins traitant d'une même activité artisanale, d'un même mode de consommation, d'un même aspect de la vie quotidienne (jeux d'enfants, pratiques culturelles, expressions artistiques, etc.). La table analytique établie par l'auteur ainsi que la traduction en vietnamien romanisé des légendes en caractères sont autant d'outils qui faciliteront l'entreprise.

Cette étape préalable indispensable pourra être prolongée par une analyse dynamique de l'évolution des techniques de production et de consommation au cours du siècle écoulé. Le fait que certains métiers et certaines lignées techniques aient perdu-ré à l'identique alors que d'autres se sont transformées au fil du temps quand elles n'ont pas tout simplement disparu, appelle une réflexion sur les phénomènes d'emprunt, de diffusion, de création et de reformulation techniques et, en miroir, nous renseigne sur l'évolution des modes de consommation. À titre d'exemple, nous nous sommes livrés à une étude comparative synthétique des différentes étapes de fabrication du papier *dó* telles qu'elles se déroulaient au début du XX^e siècle et telles qu'elles apparaissent aujourd'hui (cf. infra). Elle révèle une étonnante similarité des gestes et des outils mis en œuvre. Une telle continuité du processus de fabrication sous-tend une transmission sans faille des savoirs techniques.

Un autre champ possible de recherche part du postulat selon lequel toute technique est une production sociale inédite, en ce sens qu'elle est au service de la société et non l'inverse. Une technique, quelle qu'elle soit, comporte deux dimensions intimement mêlées : une dimension physique, liée à la façon dont elle contribue à une action sur la matière, et une dimension informative qui se rapporte à son « style ». L'étude de cette seconde dimension devrait dévoiler un ensemble de normes sociales et culturelles qui interfère sur l'élaboration et le déroulement du processus technique proprement dit (postures du corps, rapports aux instruments et interdits, division sexuelle du travail, pratiques religieuses et croyances associées à l'usage de certains outils ou matériaux, etc.). Plus prosaïquement, l'analyse du « style » des objets produits combinée à leurs modalités d'usage est à même de nous informer sur les canons esthétiques prisés à l'époque et, plus globalement, sur la manière dont vivaient les rares citadins et la masse des paysans. Il s'agit donc ici de mener une réflexion sur les tendances dominantes, sur les convergences d'aspects, de formes et d'usages.

On peut également envisager une approche sémantique des techniques et des savoirs populaires à partir des dénominations et des termes vernaculaires utilisés dans les légendes descriptives, ou encore une analyse des corporations professionnelles et des principes d'organisation sociogéographique en villages de métiers transposés à Hanoi selon une logique de spécialisation par rue ou par quartier, etc.

En définitive, sans prétendre dresser une liste exhaustive des pistes potentielles à explorer ni même dessiner les contours d'un programme de recherche en devenir, notre propos vise simplement à mettre en exergue toute la pertinence et l'utilité du travail pionnier de Henri Oger pour les études vietnamiennes historiques et contemporaines. Le chantier est maintenant ouvert.

Un cas d'école, la fabrication du papier vue par Henri Oger

L'album de dessins fut imprimé à l'aide de planches xylographiques sur du papier traditionnel *dó*, tout comme le sont les images populaires. Il n'est donc pas surprenant que Henri Oger ait réuni pas moins de trente-huit images liées aux outils et aux gestes retraçant l'ensemble du processus de fabrication du papier, et plus encore si l'on considère celles relatives aux imprimeurs, à l'utilisation de papiers votifs et aux images populaires du *Tết*. Parce que dispersés sur l'ensemble des sept cents planches, et faute d'être agencés, ces dessins noyés parmi d'autres peinent à reconstituer la linéarité d'une succession d'opérations ordonnées. C'est d'ailleurs un reproche que l'on peut adresser à l'ensemble du corpus car aucun processus technique, aucune pratique, des funérailles au fumeur d'opium, n'est traité dans sa continuité. Cette dissémination des représentations iconographiques consacrées à un thème aboutit à la fragmentation d'un enchaînement pourtant logique. Dès lors, il vaut mieux considérer ces images comme une matière brute, dont certains pans échapperont au profane, qu'il importe de commenter, de discuter, puis de travailler pour en faire ressortir la valeur.

D'évidence, l'auteur a recueilli des données précises et procédé à un relevé minutieux des différentes phases de la production papetière dans le village de Yên-Thái. Même s'il présente assez sommairement en quatre pages la méthode de fabrication de papier dans son introduction, tout porte à penser qu'il comptait les exploiter pour une étude dédiée. Du reste, il s'est laissé guider par des sources, notamment le corpus chinois qu'il cite dans sa biographie. Hélas, cette trame hâtive n'est qu'indicative et l'on finit par ne plus savoir s'il s'agit de papier fait à base de bambou, décrit par les sources chinoises, ou bien de *cây gió* comme Henri Oger le dit dans l'introduction, ou encore de mûrier, comme indiqué dans la légende des croquis. Pour plus de clarté, nous avons répété l'exercice auquel s'est jadis livré l'auteur en isolant dans le corpus de dessins ceux ayant trait aux différentes étapes du processus de fabrication du papier. Afin d'apprécier à sa juste valeur la précision du travail d'illustration réalisé sous la houlette de Henri Oger, nous présentons simultanément une série de photographies⁽¹⁾ retraçant le même processus tel qu'il se déroulait au début du XX^e siècle dans le village de Yên-Thái et

1. Les photographies anciennes sont tirées du fonds parisien de l'EFEO (cotées EFEO), de l'Institut d'information en sciences sociales à Hanoi (Viện Thông Tin Khoa Học Xã Hội, cotées VTT) et du fonds des frères Edgar et Jules Imbert (cotées IM) conservé à l'Établissement de communication et de production audiovisuelle de la défense (ECPAD, Paris). Les clichés du fonds Imbert datent de 1906-1908, ils sont contemporains de ceux des fonds EFEO et VTT (cette dernière étant l'héritière des anciennes collections de l'EFEO à Hanoi transmises aux Vietnamiens en 1954). Les clichés récents ont été pris par P. Le Failler à Bắc-Ninh en 2007 (cotés EFEOHN). Les images de Henri Oger tirées du corpus sont quant à elles cotées HO avec le numéro de la planche. Les légendes des images VTT, EFEO, et HO sont celles indiquées sur les planches d'origine; les légendes IM et EFEOHN ont été rédigées par les éditeurs du présent ouvrage.

tel qu'il peut être encore observé dans le village de Dương-Ô (commune de Phong-Khê, district de Yên-Phong, province de Bắc-Ninh). Si la production papetière reste une activité majeure dans ce village puisqu'elle fait actuellement vivre près de 3000 personnes, la fabrication de papier *dó* a été largement supplantée par la production en masse de papier de récupération et de papiers votifs. Malgré cette marginalisation, les gestes d'autrefois subsistent, mêlés à quelques améliorations techniques, comme le



Extrait de la carte Hanoi et ses environs, au 1/20000, feuille n°1, levée en 1892-1893 par M. Husson, Lieutenant d'artillerie de marine. On distingue au centre les villages concernés par la fabrication de papier traditionnel. Plus à l'Est, sur la berge Sud du Grand lac, la mention "fabrique de papier" correspond à l'emplacement qu'occupait M. Schneider, premier à importer une machine pour la fabrication du papier en 1892.

montre la comparaison des clichés d'hier et d'aujourd'hui. Précisons enfin que pour aboutir à une reconstitution exacte de l'enchaînement chronologique des différentes phases de production, nous avons soumis les reproductions iconographiques du début du siècle (dessins et photographies) aux villageois les plus âgés de Yên-Thái. Ils ont pris la peine de commenter ces anciens clichés. Nous les en remercions.

Jusqu'à une période récente, la fabrication du papier *dó* était l'activité principale de Yên-Thái (où Làng Bưởi), un village de la périphérie de Hanoi situé sur la rive occidentale du lac de l'Ouest devenu depuis un quartier de la capitale mais qui dépendait alors de la province de Hà-Đông. Bien qu'il soit impossible de dater avec précision l'origine de cette activité, le village de Yên-Thái est réputé depuis sept siècles pour son papier tout comme les villages de Bát-Tràng ou de Ngũ-Xã peuvent l'être, l'un pour sa céramique, l'autre pour sa fonderie de bronze. En 1921, 126 familles vivant de l'industrie papetière étaient répertoriées, mais il faut noter que les deux villages adjacents de Hồ-Khẩu et Đông-Xã vivaient également du papier dans le cadre d'une spécialisation qui se distribuait de la façon suivante : au village de Yên-Thái la production de papier pour l'écriture et l'imprimerie, à Hồ-Khẩu et Đông-Xã celle de papier de meilleure qualité et de plus grand format pouvant servir à la confection des images populaires. Cette activité artisanale, car tout se faisait à la main, a été abandonnée à Yên-Thái au début des années 1980. Grande consommatrice d'eau et de bois de chauffe pour les fours, elle fut victime de la concurrence des papeteries industrielles.



HO Pl. 148, Transport des paquets de lanières d'écorce de mûrier pour la confection du papier.
VTT 00352 - Ô 4, Yên-Thái: Les matières premières. 1) Écorce de Dó. 2) Écorce de Mò. 3) Morceaux de papier.



Comme l'indique Henri Oger, ce papier *dó*, résistant et léger, est produit avec l'écorce de l'arbuste du même nom (*rhamnoneuron balansae*), une variété de *Daphne*, qui est souvent mêlée avec celle du *duróng* ou mûrier du papier (*Broussonetia papyrifera* L.). Venu des provinces de Quảng-Ninh, Hòa-Binh, Bắc-Kạn et Thái-Nguyên, les écorces vendues par bottes de 33 kg étaient amenées au village en charrettes ou par porteurs.

EFE0 4187, Hanoi, ouvrier avec "étrangleur", modèle japonais servant à enlever l'épiderme extérieur noirâtre de l'écorce à papier "cay gio" cultivé au Tonkin.

Envisageons maintenant une à une les principales étapes de fabrication.

Rouissage. Les tiges sont tout d'abord écorcées et immergées une première fois directement dans la rivière Tô-Lich pendant une durée variant de un à trois jours puis égouttées. Après cette étape préalable, le traitement proprement dit peut commencer. Les écorces détrempées et brunes sont dégrossies une première fois de leurs nodosités les plus visibles puis coupées en segments et mises en liasses. Placées dans des bacs, les écorces vont macérer dans l'eau de chaux pendant 24 heures à raison de 12 kg de chaux pour 100kg de *dó*⁽¹⁾.



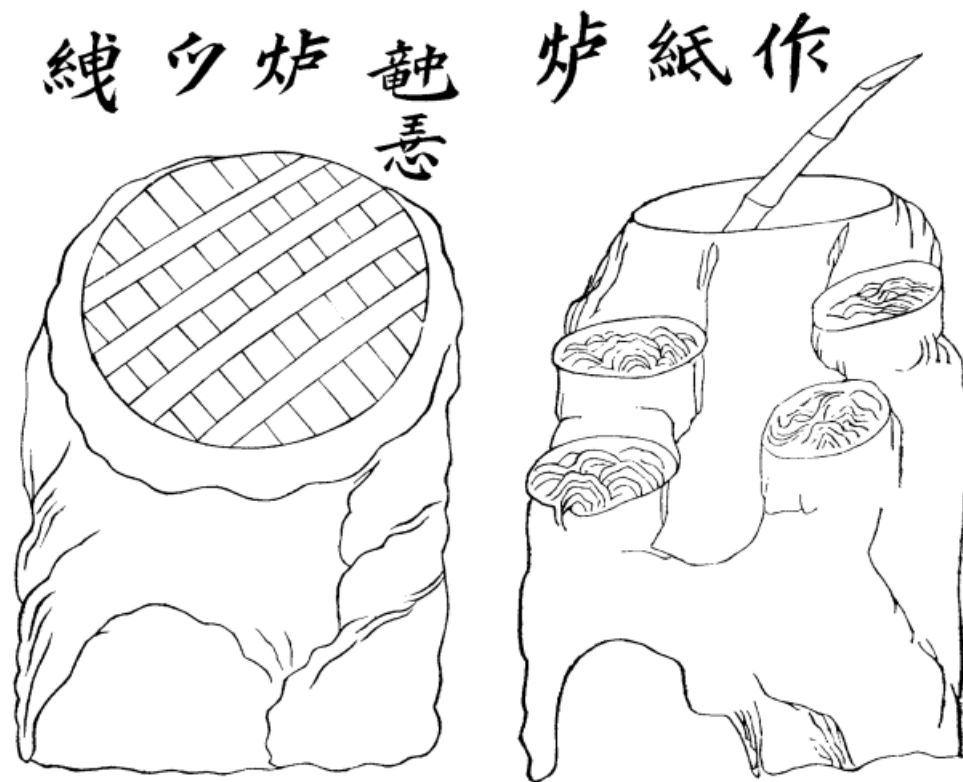
IM-IT 62-885, Rouissage des écorces dans l'eau de chaux

⁽¹⁾. Pour plus de détails sur l'arbre lui-même et sa culture voir l'article en deux parties de F. Claverie "L'arbre à papier du Tonkin", *Bulletin économique de l'Indochine* (BEI) n°24 (décembre 1903) p.821 et suivantes, et BEI n°25 (janvier 1904) p.75-88 ; M. Crevost "Sur quelques matières végétales à papier de l'Indochine" BEI n°123 (janvier-avril 1917) p.117-134, et Dard Hunter, 1947, *Papermaking in Indo-China*, Chillicothe, Ohio : Mountain House Press, 102 p.



VTT 00350-Ô 4, Village de Yên-Thái, Rouissage de l'écorce de *dó*.

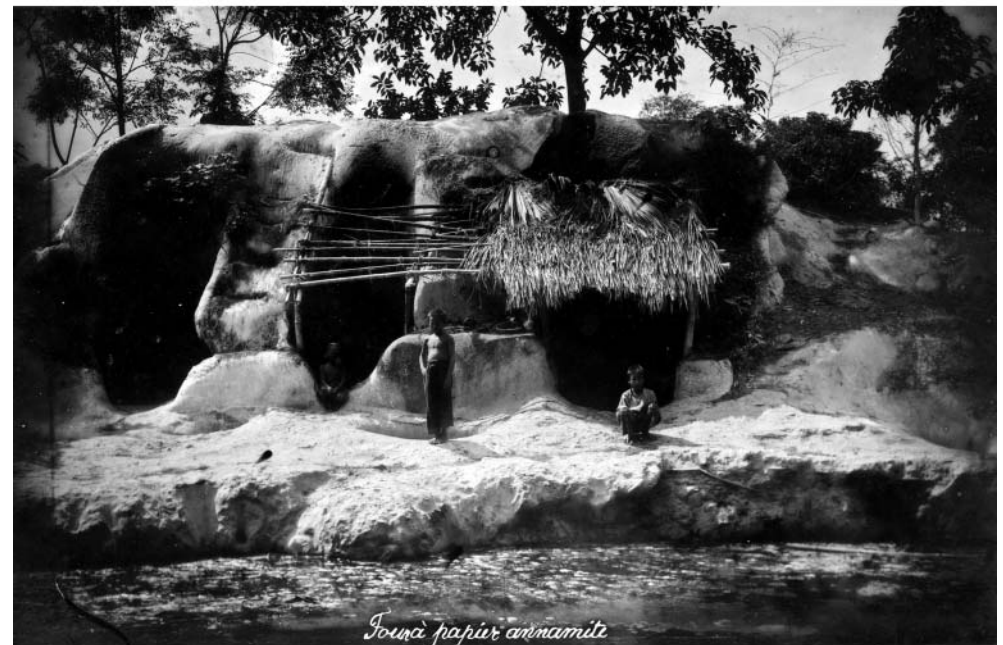
Cuisson. Des fours en terre étaient bâtis aux abords même de la rivière Tô-Lịch et des mares où macéraient les écorces. Les écorces de *dó* étaient placées dans des cuves chauffées à la balle de paddy dont l'orifice était obturé par un couvercle en bois (d'après Henri Oger) ou directement avec de l'argile afin de conserver la vapeur lorsque les écorces cuisaient à l'étuvée à Yên-Thái (entre 8 et 10 heures)⁽¹⁾ ou au bain-marie comme à Bắc-Ninh.



HO Pl.602, Cuve à papier ; Pl.649, Cuves pour la macération des écorces de mûrier.



IM-IT 62-892, Les fours du village de Buòì.



VTT 00347-Ô 4, Village de Buòì, four à écorces de *dó* pour la fabrication du papier.

⁽¹⁾ F. Claverie évoque quant à lui une durée de cuisson plus longue de 3 à 4 jours. (op.cit.)

Rinçage. Les écorces sont ensuite soigneusement lavées à l'eau claire afin d'éliminer les impuretés. On utilise pour cela de grands paniers en bambou tressé. À la suite de ce premier rinçage, les écorces sont à nouveau plongées dans l'eau de chaux quelques jours. L'écorçage proprement dit peut alors commencer.

削皮
繩



洗皮
繩



紵纒
纒皮



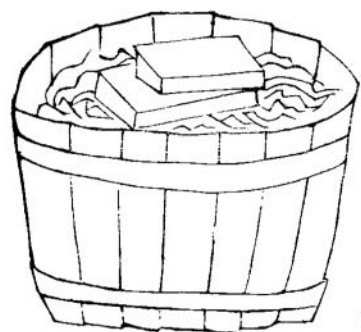
HO Pl. 498, Pilage des lanières d'écorce de mûrier ; Pl. 574, Lavage des lanières d'écorce de mûrier.

HO Pl. 516, Foulage des lanières d'écorce de mûrier ; Pl. 628, Préparation des lanières d'écorce de mûrier.

Écorçage et triage. Les femmes vont enlever au couteau la couche sombre de l'écorce pour privilégier la partie claire, noble, qui donnera la meilleure qualité de papier. La partie sombre est traitée séparément et fournira un produit de qualité inférieure. Les écorces, désormais triées, sont ensuite remises en liasses et placées à détremper dans des bacs d'eau claire.



EFOHN. Écorçage

VTT 00359 - Ô 4, Écorçage du *dô* après la première phase de 3 jours d'immersion dans l'eau de chaux afin de produire la meilleure qualité de papier.

貯水桶
作緬者有此桶以貯銀皮
木梳水于内号曰桶吟鍾



EFOHN. Bac à trempage

HO Pl. 41, Baquet où trempent les lanières de mûrier nécessaires à la confection du papier

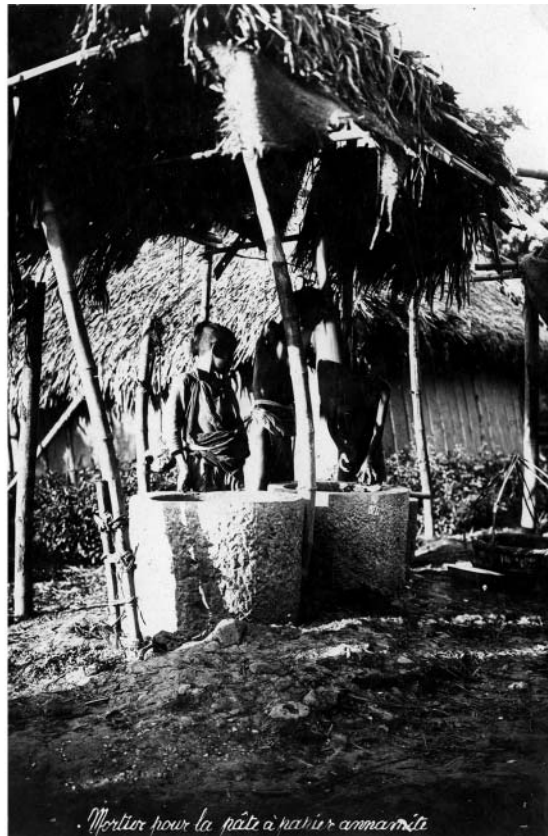


HO Pl.48, Égouttement des lanières d'écorces de mûrier employées pour la préparation du papier.

Pilage et préparation de la pâte. Après avoir été de nouveau lavées et égouttées, les écorces sont pilées. Dans les villages, on trouve encore de nos jours de grands mortiers de pierre où les hommes pilaient à la main, ou foulaient au pied, ou encore utilisaient des dispositifs à bascule jusqu'à obtenir la pâte brute. Une fois que cette pâte présentait une texture satisfaisante, elle était placée dans des récipients d'eau claire et remise à macérer. Aujourd'hui, ce travail pénible a été remplacé par des malaxeurs électriques artisanaux.



HO Pl.161, Pilonnage de la pâte à papier.



EFE0 3039, Mortier pour la pâte à papier.



IM-IT 62-886 et IT 62-887, Broyage au pilon des écorces.

La pâte est rincée une dernière fois dans des paniers en bambou.



EFEO 3475, Hanoi, fabrication du papier : lavage de la pâte.
IM-IT 62-888, Lavage de la pâte.

La pâte. Placée dans une cuve, la pâte est diluée en fonction du grammage à obtenir et prend le nom de *huyên phù*. Elle est périodiquement remuée pour assurer son homogénéisation. Lorsque l'on plonge la main dans la pâte, il est presque impossible de sentir autre chose qu'une masse liquide légèrement huileuse. Jadis le bois de *mò* (une variété de Clérodendron) était employé dans le mélange car le mucilage qu'il recèle, en graissant légèrement la pâte, permettait d'empiler les feuilles sans que celles-ci n'adhèrent entre elles. Livré en buches, ce bois réduit en copeaux était mis à tremper pendant douze heures, le temps de dégager la matière gommeuse introduite dans la pâte. On incorporait environ 2 kg de *mò* par picul de 60 kg d'écorce. Aujourd'hui, l'emploi de ce végétal a été abandonné au profit d'un adjuvant chimique aux propriétés identiques qui constitue un secret de fabrication.



HO Pl. 287, La cuve d'immersion des lanières de mûrier pour la fabrication du papier.
Pl. 388, Barattage de la cuve à immerger les lanières de mûrier.



EFEOHN, Barattage de la cuve de pâte à papier.

Levage de la feuille. On emploie une forme en bois constituée d'un cadre en deux parties enfermant un treillis de bambou appelé *liêm xeo*. La forme est plongée dans le bac, puis soumise à une succession de mouvements, de l'extérieur vers l'intérieur, afin de laisser la pâte se déposer sur le treillis. Le cadre est alors relevé hors du bac, secoué de droite et de gauche et un dernier branlement permet tout à la fois l'égouttage et une meilleure répartition du papier. Une fine couche de pâte s'est ainsi déposée sur le treillis. Pour terminer le geste, le cadre est alors posé sur le côté du bac puis la partie de bois supérieure est retirée afin de pouvoir décoller le treillis sur lequel repose la feuille de papier humide. Ce treillis est renversé, permettant à la feuille en dessous d'être déposée avec précision sur le bloc des feuilles précédentes. Le treillis est alors relevé en un mouvement ondulatoire puis replacé sur la forme en bois que l'on referme. Exécuté avec dextérité, généralement par une ouvrière, ce mouvement, dit *lâm seo* nécessite un coup de main expert ; il prend une douzaine de secondes et se répète en une cadence presque mécanique.

VTT 00407 - Ô 4, Hà Đông, une claie de bambou est plongée dans le bassin. puis agitée horizontalement. Une mince couche de pâte se dépose sur le treillage.



HO Pl. 556, Travail du papier.

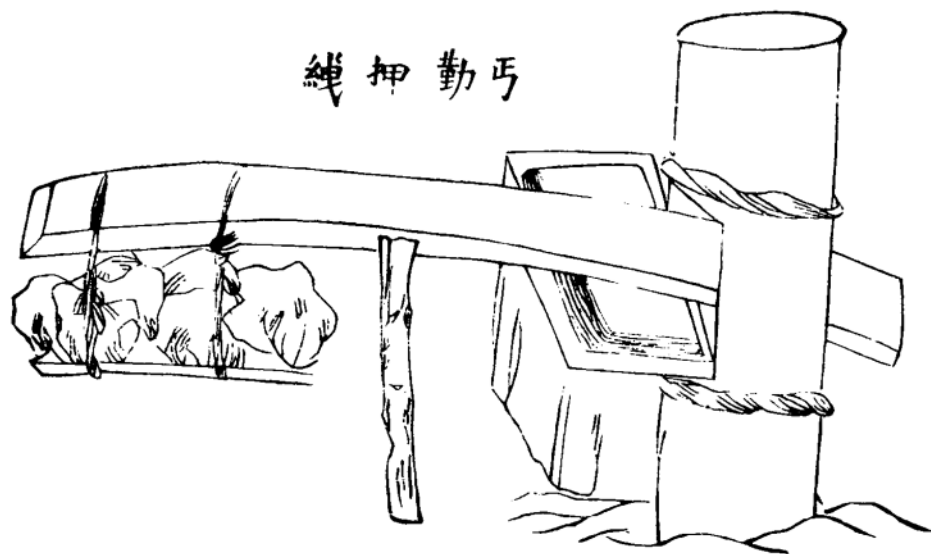


EFEOHN, Les gestes du levage de la feuille.



IM-IT 62-890, La mise en rame du papier.

La feuille de papier n'est pas couchée sur un intercalaire (comme le feutre en Europe) mais déposée directement sur la feuille précédente. Les feuilles sont empilées en un plateau de 500 ou 1000 unités, soit sur une hauteur d'une vingtaine de centimètres.



HO Pl. 90, La presse à papier.

Expression. Ce bloc de papier frais est d'abord surmonté d'une plaque de bois et d'une brique pour une expression sommaire du liquide. Il est ensuite placé sous une presse qui se chargera d'éliminer progressivement l'eau et ajoutera à la cohésion de la feuille. Il s'agissait jadis d'une presse rudimentaire faite d'une pièce de bois dont l'extrémité était placée dans un orifice mural ou un tronc d'arbre et que l'on actionnait comme un levier sur la pile de papier en prenant soin d'œuvrer progressivement pour ne point écraser les fibres. De nos jours, une presse à vis supplée à cette tâche. Moins le papier contient d'eau avant le séchage proprement dit, plus il sera homogène. Le bloc ainsi obtenu contient encore 50% d'eau.



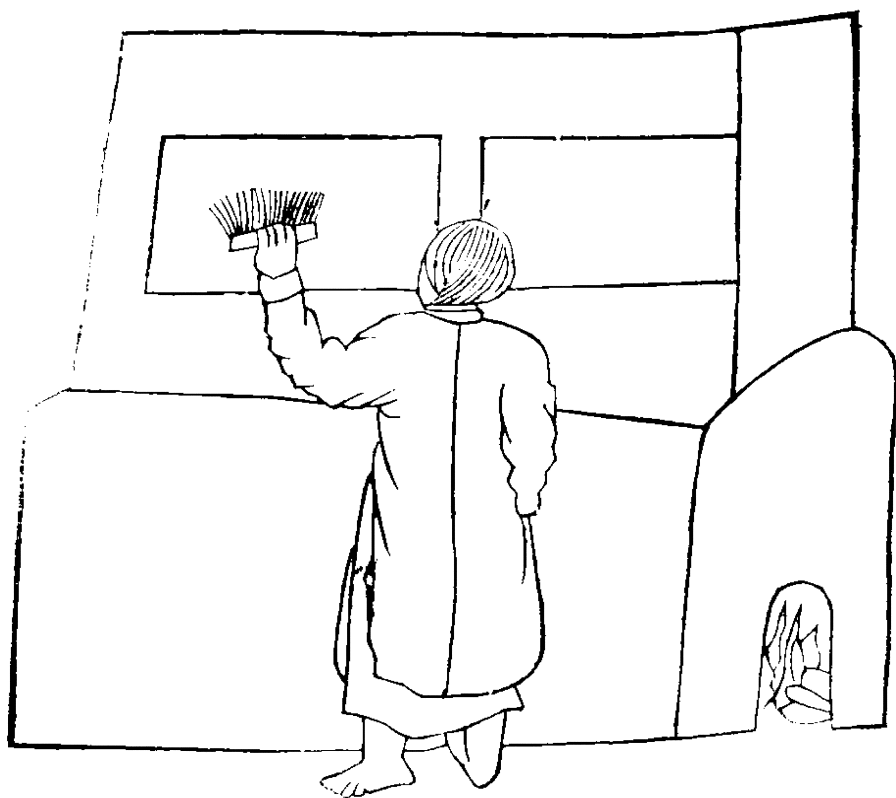
EFEOHN, Presse à vis à Bắc-Ninh.



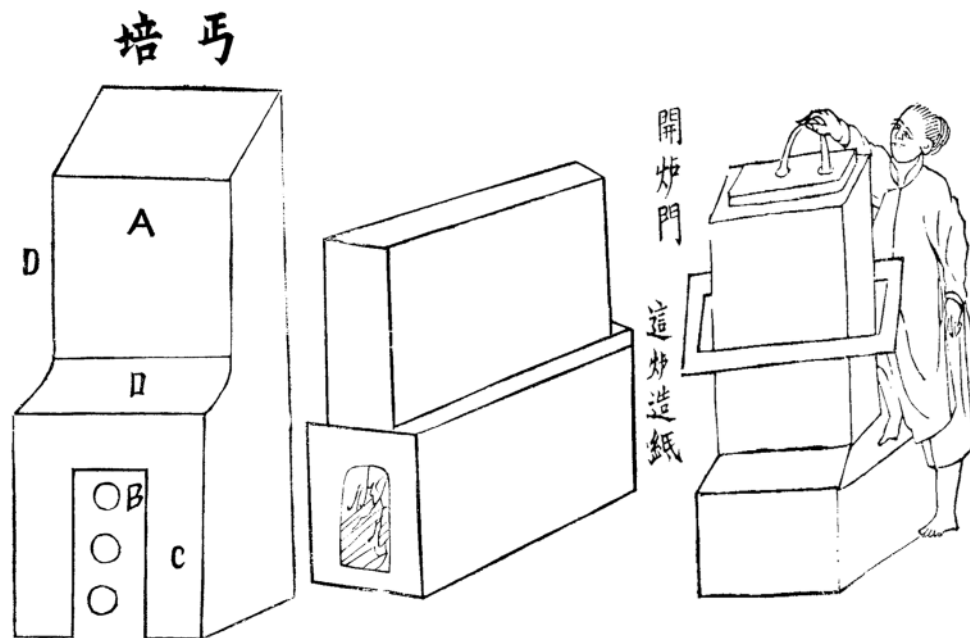
IM-IT 62-891, La presse à papier.

Le *séchage* peut être simple, à l'air sous les rayons du soleil, à l'aide d'un étendoir qui permet à la feuille de trouver seule une certaine stabilité. Le village de Yên-Thái procédait presque exclusivement par séchage au four. Dans ce cas, les feuilles étaient placées sur la paroi extérieure d'un four, soigneusement décalées les unes des autres afin de laisser une variété d'onglet permettant de les dégager au terme de l'opération. La température avoisinait les 30°C. Elle ne devait pas être excessive pour autoriser un séchage lent et conserver au papier sa souplesse et sa couleur blanche, légèrement écru, sans trace de jaunissement prématuré. Selon F. Claverie, en 1903, le papier *dó* se vendait à Hanoi de 2\$50 à 3\$ (piastres) les mille feuilles de 1^{re} qualité (blanche), 2\$ pour la deuxième (jaunâtre), et 1\$50 pour la 3^{ème} qualité (brune pour emballage).

綫 炉 鞞



HO Pl.240, Four à sécher les feuilles de papier .



HO Pl. 453, Séchoir à papier ; Pl. 185, Four à sécher utilisé par les fabricants de papier (retournée) ; Pl. 244, Four à sécher le papier.

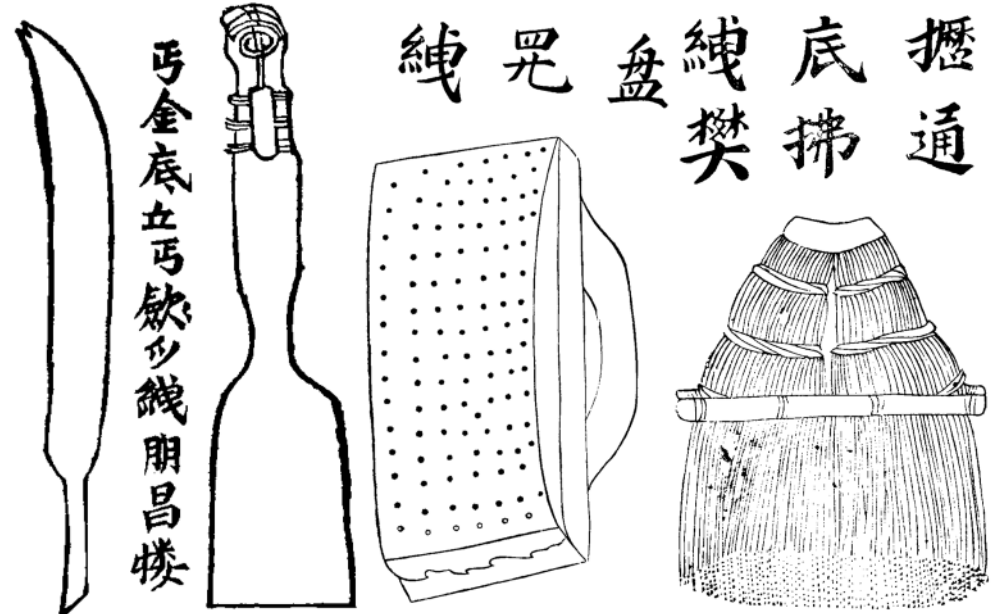


VTT 00368 - Ô 4, Application du papier sur un mur chaud pour le séchage.

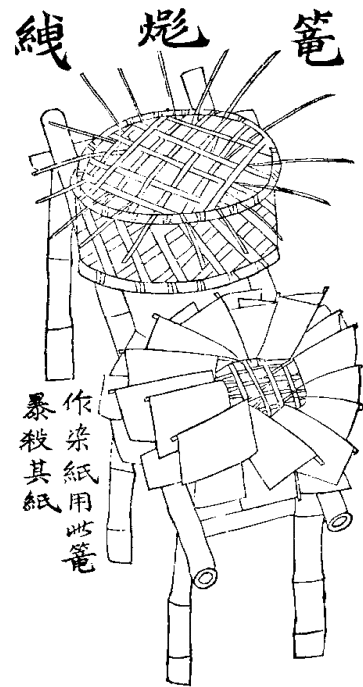


IM-IT 62-893, Séchage des feuilles.

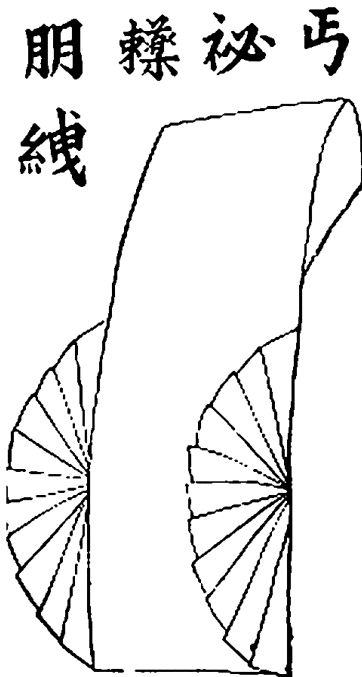
Henri Oger portait un soin particulier à décrire et à faire dessiner par le détail l'outillage et l'entretien du matériel.



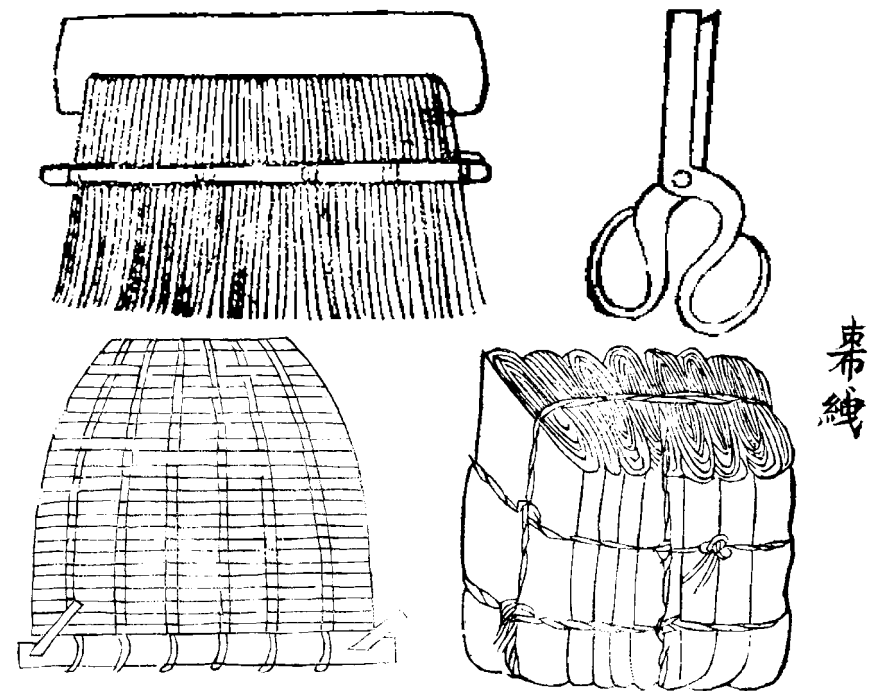
HO pl. 469, Couteau employé dans l'industrie du papier ; Détail du pilon à papier ; Pl. 554, Grattoir à papier ; Pl. 169, Brosse employée pour étendre les feuilles de papier sur le séchoir.



HO Pl. 537, Séchoir des papiers peints.



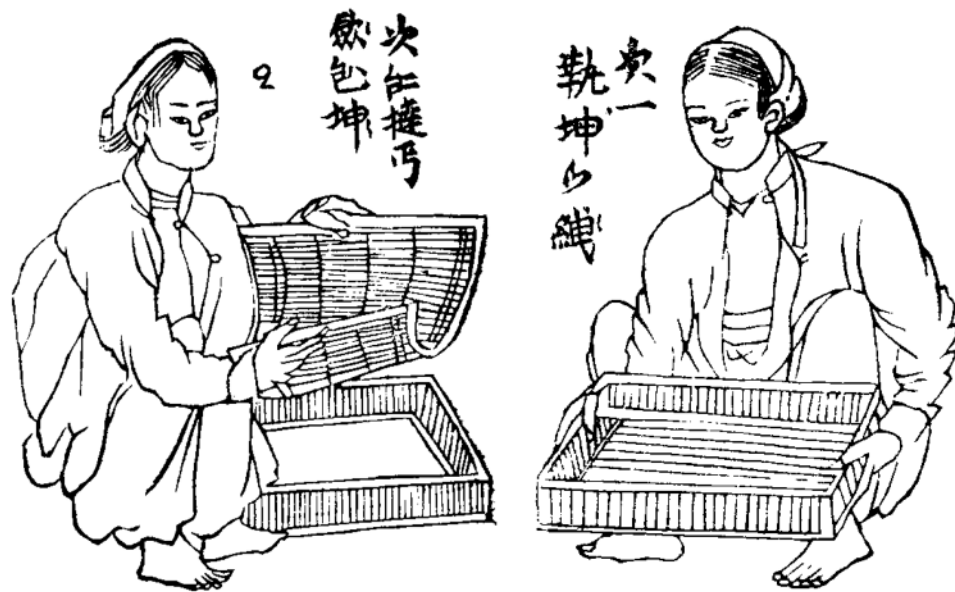
HO Pl. 643, Travail du papier.



HO Pl. 27, Brosse employée dans le travail du papier ; Pl. 56, Ciseaux sans pointe employés par les papetiers ; Pl. 290, Panier pour l'immersion des lanières d'écorce de mûrier ; Pl. 414, Empaquetage du papier.



HO Pl. 390, 203, 493, Réparation de la forme pour la fabrication du papier.



HO Pl. 378, Forme à papier ; Pl. 28, Femme tenant une forme à papier.