Angkor Database @ Templation

Danses cambodgiennes

Prix : 70 ₹ 00

Angkor Database @ Templation

Danses cambodgiennes

Troixième Edition

Angkor Database @ Templation

Danses cambodgiennes

d'après la VERSION ORIGINALE DU

SAMDACH CHAUFEA THIOUNN

ANCIEN PREMIER MINISTRE DU GOUVERNEMENT CAMBODGIEN

REVUE ET AUGMENTÉE
par
JEANNE CUISINIER

ILLUSTRATIONS
de
SAPPHO MARCHAL

PRÉFACE PAR

M. P. PASQUIER

4 | 12.2019

Angkor Database @ Templation

Table des matières

Angkor Database @ Templation

Pages

Préface par M. P. Pasquier, Gouverneur Général de l'Indochine 13

Bibliographie 17

Dédicace 21

Origines 25

Apprentissage 35

Orchestre et chœur 47

Masques, costumes et bijoux 55

Gestes. 71

Sujets de ballets. 85

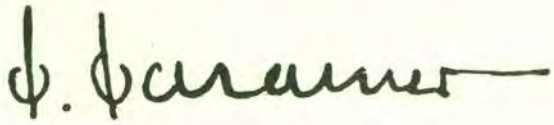
Histoire du Prince *Préas Sang* dit *Ngos*, d'après la traduction de Suzanne Karpelès 91

Préface

De toutes les tâches qui peuvent incomber à un Gouverneur Général, il n'en est pas de plus légère, semble-t-il, que celle d'avoir à écrire sur la danse, même quand elle revêt un caractère sacré. Aussi, ai-je assumé un aimable devoir en me chargeant de présenter cet ouvrage qui expose, dans une étude complète et précise, la savante technique des danses cambodgiennes. Il s'agit là d'une analyse subtile qui donne la signification séculaire de gestes rituels transmis, immuables, du fond des âges.

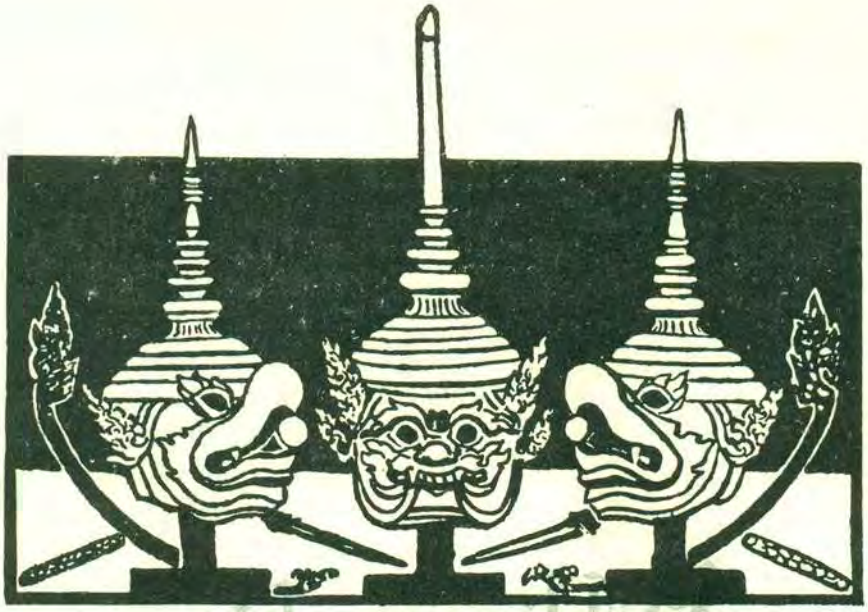
La grande tradition khmère a été heureusement recueillie, à la Cour de Phnompenh, par les soins éclairés d'un Roi qui s'est constitué le pieux mainteneur d'un passé légendaire. Que Sa Majesté Sisowathmonivong soit ici remerciée pour le sens esthétique qu'elle apporte à diriger les manifestations d'un art raffiné, qui fait revivre, en des créatures de chair, les plus nobles attitudes hiératiques inscrites, par le ciseau, dans la pierre des bas-reliefs.

Et ce petit livre, le premier écrit par un Cambodgien, nous aidera à déchiffrer la souriante énigme que nous proposent les cent visages de ces Apsaras qui nouent leurs farandoles aériennes au flanc des vieux temples d'Angkor.



Bibliographie

Angkor Database @ Templation



STELLA BLOCH — Dancing and the drama.

A. K. COOMARASWAMY and G. K. DUGGIRALA. — The mirror of gesture, being the Abhinaya Darpana of Nandikesvara translated into English (India Society, 1917).

G. GROSLIER — Danseuses cambodgiennes anciennes et modernes (Paris 1913).

G. KNOSP — Le théâtre en Indochine (Anthropos n° 2 1908).

— La musique en Indochine (S.I.M. 1907).

L. LALOY — Le principe de la danse cambodgienne (Revue Musicale, 3e année n° 9).

AD. LECLÈRE — Le théâtre cambodgien (Revue d'Ethnographie et de Sociologie).

SYLVAIN LÉVI — Le théâtre indien (Paris 1890).

10 | 12.2019

Angkor Database @ Templation

SAPPHO MARCHAL — Danses cambodgiennes (Ed. d'Extrême-Asie, Saigon 1926).

R. NICOLAS — Le Lakhon Chatri et le Lakhon Nora et les origines du théâtre classique siamois (Journal of the Siam Society, vol. XVIII, 1924).

PH. STERN — Sur les danses de Java, de l'Indochine et de l'Indé (Revue Musicale, 5e année n° 4).

JEANNE CUISINIER — The gestures in the Cambodian ballet (Indian Arts and Lettres, vol. I, n° 2, 1927, India Society).

Angkor Database @ Templation

Dédicace

des auteurs

Angkor Database @ Templation

Qu'il nous soit permis de dédier cette modeste étude à SA MAJESTÉ SISOWATHMONIVONG, ROI DU CAMBODGE, qui continue à maintenir, si brillamment, les belles traditions chorégraphiques du Royaume KHMÈR.

Origines

LES danses royales, comme les danses populaires, sont désignées au Cambodge par le terme *lokhon*, au Siam et à Java par celui de *lakhon*.

Lokhon ou *lakhon* s'orthographie du reste de la même façon en cambodgien et en siamois, mais la prononciation diffère et avec elle la transcription européenne.

Ce terme est-il dérivé du mot javanais *laku* dont le sens marcher peut s'appliquer à l'enfance de toute chorégraphie, lorsqu'elle est encore lenteur et simplicité et dont le sens agir peut s'appliquer également à la forme théâtrale vers laquelle ont finalement évolué les danses cambodgiennes, siamoises, javanaises et aussi birmanes et laotiennes qui leur sont étroitement apparentées ? C'est probable, mais il est possible aussi qu'il provienne, ainsi que le mot *laku*, d'une racine commune, plus lointaine.

Les similitudes entre les *lokhon* khmèrs et les *lakhon* siamois ou javanais ne s'arrêtent pas au nom ; on en peut découvrir de nombreuses dans les attitudes et les pas, dans le choix des sujets interprétés, dans l'ensemble de l'orchestre qui les accompagne et jusque dans la composition des costumes.

L'idée d'une origine commune à ces danses est donc naturelle : que cette origine soit indienne, cela ressort clairement des divers sujets de danses mimées ou pièces dansées,

Angkor Database @ Templation

du rapport des gestes dans ces danses avec un grand nombre de ceux qui sont décrits dans le NATYA SASTRA de BHARATA, de l'évolution du théâtre aux Indes, ainsi que dans les pays d'influence indoue.

Depuis cette origine ancienne, chaque pays a eu des siècles pour ajouter des caractères particuliers au fond commun et pour marquer sa personnalité par des modifications diverses.

Les *lokhon* khmèrs remonteraient, d'après la tradition populaire, à l'époque de JAYAVARMAN II, *Préas Kêt Méaléa*, le premier souverain d'Angkor, aussi connu sous le nom de PARAMEÇVARA.

La légende en fait le fils d'INDRA, dieu suprême de la sphère des Trente Trois Divinités, le TAVATIMSA, devenu en cambodgien *Tavateng* ou *Traytréng*.

La légende prend une place légitime dans l'histoire de ces danses qui l'illustrent et qu'elle anime.

Que celle relative à la naissance de *Préas Kêt Méaléa* et à la création d'Angkor, soit donc comme un prélude à cet essai. Tout d'abord l'apogée de la grandeur khmère sera ainsi évoquée ; la gloire initiale et majeure d'Angkor sera mêlée aux danses cambodgiennes, cette dernière gloire dans le domaine des arts khmèrs.

Il est dit qu'INDRA, voyant le roi et la reine du Cambodge sans enfant, s'était résolu à perpétuer leur dynastie ; c'est pourquoi il s'envola un jour dans les airs, au moment où la reine se trouvait en dehors du palais.

De la terre, il avait l'apparence d'une immense lumière bleue et les hommes s'écriaient en le voyant :

« Une lumière qui tombe ! Une lumière qui tombe ! ».

INDRA, qui animait cette lumière, fit descendre une pluie de fleurs sur le corps de la reine et celle-ci devint enceinte.

Et lorsqu'elle donna le jour à un fils, elle le nomma *Préas Kêt Méaléa*, ou Lumière Fleurie, pour rappeler son origine miraculeuse.

16 | 12.2019

Angkor Database @ Templation

Vers la même époque, une déesse, ayant dérobé six fleurs dans le jardin d'un pauvre Chinois, avait été condamnée, par INDRA, à vivre six ans parmi les hommes et à devenir l'épouse de ce Chinois pendant la durée de son exil.

De cette union humaine, elle engendrait un fils, *Préas Pisnokar* qui, dès son plus jeune âge, s'était montré très habile à modeler et à dessiner, son unique plaisir étant de tracer des plans et de sculpter des animaux.

Les six années écoulées, la déesse était retournée dans sa demeure céleste : elle avait eu soin de déposer six fleurs sur l'oreiller avant de partir, afin que son mari puisse comprendre le sens de son départ.

Lorsque *Préas Pisnokar* fut âgé de dix ans, il partit à la recherche de sa mère. Après d'innombrables jours de marche et de dures épreuves, anéanti de fatigue, les vêtements en lambeaux, mais soutenu par son désir de revoir sa mère, il finit par la retrouver.

Aussitôt, elle le conduisit auprès d'INDRA qui le fit instruire par les fils des dieux dans l'art de la construction et de la décoration.

Tandis que *Préas Pisnokar* poursuivait son apprentissage auprès d'eux, INDRA était allé quérir son fils, *Préas Kêt Méaléa*, pour lui montrer le TAVATIMSA. Pour lui assurer une très longue existence humaine, il le fit baigner sept fois par jour et durant sept jours, dans un bassin dont l'eau avait la vertu de prolonger la vie.

Mais leur condition d'être humain ne leur permettant pas de vivre plus longtemps parmi les dieux, INDRA renvoya ensemble *Préas Kêt Méaléa* et *Préas Pisnokar*, en ordonnant à ce dernier de reproduire le monument que *Préas Kêt Méaléa* aurait choisi parmi tous ceux qu'il venait de contempler.

Par humilité, le fils d'INDRA n'avait osé porter son choix que sur l'étable à bœufs. Lorsqu'ils furent revenus dans le monde des humains, *Préas Pisnokar* construisit un monument

Angkor Database @ Templation

admirable, analogue en tous points à l'étable d'INDRA, le roi des dieux. Le jeune prince, émerveillé, lui fit construire beaucoup d'autres monuments couverts de sculptures. Et c'est ainsi que fut créée la fastueuse cité d'Angkor. . .

INDRA descendit de nouveau sur terre pour les fêtes du couronnement de son fils. A cette occasion, il lui conféra son second titre et il donna à son royaume le nom de *Kambuja* ou Cambodge, appellation qu'il a conservée depuis lors. Il suggéra au jeune roi les institutions du pays et lui remit l'Epée Sacrée qui devait établir la suzeraineté du royaume khmèr sur plusieurs états et devait en répandre la gloire alentour.

C'est également par l'entremise d'INDRA que les APSARAS, les belles danseuses du TAVATIMSA, auraient livrée aux Khmèrs les secrets de la chorégraphie.

Abandonnons la légende pour déterminer, avec plus de précision, l'origine des danses cambodgiennes.

Le règne de JAYAVARMAN étant situé de 802 à 869 A.D., ces danses seraient donc vieilles de près de onze siècles.

Si elles n'ont pas été, dès le début, exactement pareilles à ce qu'elles sont à présent, on peut admettre que leur caractère général fut fixé vers le IXe. On trouve déjà, sur les bas-reliefs du Bayon, des poses et des gestes que les danseuses d'aujourd'hui reproduisent fidèlement.

La pose figurée le plus souvent, est la pose de l'offrande ; les deux jambes fléchies sont légèrement écartées, l'une est parfois détachée du sol et la flexion en est alors, naturellement, plus accentuée ; un bras pend le long des cuisses, l'autre est plié au coude ; la main tient ou a tenu une guirlande de fleurs ou une tige de lotus, le pouce et l'index sont joints, les trois autres doigts sont séparés les uns des autres et relevés.

Un mouvement fréquemment indiqué aussi, est celui du vol ou marche aérienne ;

Angkor Database @ Templation

celui-ci, parfois réussi, semble alors révéler une remarquable fidélité d'observation, mais il est maintes fois empreint de gaucherie ; pourtant, même lorsqu'il exagère les flexions et les retournements au point de s'éloigner de la réalité, on peut l'identifier encore aux mouvements exécutés dans les ballets ou l'on doit simuler la marche aérienne, une des figures les plus caractéristiques et les plus gracieuses de la danse cambodgienne.

Les bas-reliefs du Bayon, comme d'ailleurs toutes les sculptures du groupe d'Angkor, ne nous proposent pas la série complète des mouvements de danse. Les attitudes représentées sont réduites au contraire à un nombre limité ; mais on reconnaît dans la réalité des danses, toutes celles que l'on a vues sculptées et l'on peut en conclure à une inaltérable constance dans le respect des règles initiales.

Si l'on retrouve chez les APSARAS tous les bijoux dont se parent encore les danseuses, par contre, il n'est pas trace de vêtements, sauf une écharpe étroite drapée de façon à former tant soit peu la jupe. Ce n'est pas un caprice des décorateurs, mais, tous les autres personnages ou presque étant vêtus, plutôt une indication que le costume a été adopté plus tard seulement pour les danses et vraisemblablement pièce par pièce. Rien d'étonnant à ceci, car il est normal

Angkor Database @ Templation

que la danse soit née dans la nudité, ici comme ailleurs.

On voit également, au Bayon, un petit bas-relief représentant quelques scènes de la vie d'une danseuse : le bain, la coiffure, le massage, les exercices. En plus de l'atmosphère d'intimité qui s'en dégage, ce bas-relief est intéressant parce qu'il nous apprend que les danseuses sacrées ont mené de tout temps, comme les danseuses royales continuent à le faire, une existence isolée du commun et généralement plus raffinée.

La tradition s'est donc maintenue depuis l'origine, tant au point de vue des règles de vie propres aux danseuses que de l'exécution des danses. De l'avis de certains connaisseurs siamois, c'est au Cambodge que la tradition s'est maintenue avec le plus de pureté ; et l'on sait que les Siamois avaient, eux-mêmes, porté leurs danses à un degré de grande perfection. Il y eut pourtant une longue période durant laquelle les danses, si elles ne furent pas complètement abandonnées, furent néanmoins très négligées. Ce fut, surtout au seizième siècle, l'époque d'affaiblissement du royaume khmèr. Dès le dix-septième siècle, il est vrai, les Cambodgiens reprirent leurs propres danses aux Thais qui les avaient, pendant ce temps, adaptées à leur goût ; ils reprirent, en même temps, la traduction siamoise des textes qui accompagnaient les pièces.

Cependant, il y avait toujours existé une troupe plus ou moins importante de danseuses et de danseurs à la Cour des différents Rois. En outre, les fidèles de certains monastères, où des manuscrits du RAMAYANA étaient conservés, avaient formé des troupes de danseurs parmi les élèves des bonzes, pour se distraire eux-mêmes et distraire des enfants et la tradition chorégraphique avait été conservée, en partie, de cette façon.

Le rôle des religieux, en cette occasion, fut purement passif, la règle leur interdisant même d'assister à ce divertissement. Ils se bornèrent à laisser faire les parents de leurs élèves.

Qu'on ne s'étonne pas de l'alternance des termes danses et théâtre ou ballets et pièces. En Extrême-Orient, les deux

Angkor Database @ Templation

genres sont restés si intimement mêlés qu'on ne peut parler de l'un sans l'autre. Ce fut, d'abord, l'adaptation des gestes rituels à l'expression des sentiments humains ; puis la reproduction, dans les palais, des légendes exécutés dans les temples à des fins religieuses : la liberté plus grande d'action et d'invention qui en résultait, amena tout naturellement le glissement insensible et progressif du sacré au profane. Mais les gestes gardaient et gardent toujours leur signification originelle, déterminée par des livres sacrés qui, dès le début, pliaient sous la même discipline la danse et le théâtre, désignés en sanscrit par le même vocable, NATYA.

Il reste, avant d'aborder l'analyse des danses, à dire quelques mots d'une fantaisie théâtrale récemment empruntée au Siam. Il s'agit du *Liké* ou *Yiké*, qui jouit dans le peuple d'une grande popularité ; c'est la raison pour laquelle nous nous arrêtons en passant, bien qu'il sorte du cadre de cette étude, puisqu'il ne se rattache pas directement à la grande tradition léguée par l'Inde Le *Liké* n'est connu au Cambodge que depuis un demi-siècle, ainsi que le *Ay-Pé* qui y fut introduit en même temps, vers 1876, sous le règne de Sa Majesté *Norodom*. Le *Ay-Pé* est le théâtre forain siamois, analogue aux cours d'amour du Laos ; c'est tantôt un simple dialogue entre un homme et une femme assis en face l'un de l'autre ; tantôt un récit chanté par plusieurs hommes rangés d'un côté et autant de femmes rangées de l'autre côté, qui chantent à tour de rôle et marquent la cadence, tous ensemble, en frappant dans leurs mains, sans aucun accompagnement musical.

Il semble que le *Ay-Pé* ait été la première adaptation siamoise du *Liké* primitif, d'origine javanaise et musulmane A moins que les Malais n aient emprunté, eux, les cours d'amour aux Laotiens et ne les aient modifiés à des fins religieuses. Or, le *Liké* javanais, loin d'être un divertissement comme le *Ay-Pé* et comme l'est devenu le *Liké* siamois, était essentiellement religieux ; des derviches formaient un cercle et

21 | 12.2019

Angkor Database @ Templation

psalmodiaient en chœur des prières ; parfois, ces prières étaient entrecoupées de soli que chantait un des derviches ; par la suite, l'irrévérence des Malais introduisit dans ces soli des phrases tout-à-fait étrangères à la prière et les transformèrent en véritables plaisanteries. Les Siamois, séduits par ce comique inattendu, ne virent dans le *Liké* qu'une occasion de rire. Mais, s'il est aisé d'établir comment le *Liké* de Java devint le *Ay-Pé* du Siam, il serait beaucoup plus difficile de reconstituer l'évolution qui aboutit au *Liké* tel que le Siam le transmit au Cambodge. Car le *Liké*, que nous pouvons voir aujourd'hui, constitue une véritable représentation théâtrale, avec de nombreux personnages en costumes, avec des entrées, des sorties, des jeux de scènes, avec une action enfin, non plus racontée mais mimée et aussi avec l'accompagnement de la musique *Piphat* ou d'un orchestre de tambours ronds appelés *Sko*. Il s'est bien éloigné du modeste *Ay-Pé*...

Deux traits, néanmoins, leur restent communs : l'humour et la familiarité.

Les chants du *Ay-Pé*, en effet, visent à la drôlerie et se soucient peu de style noble, puisque leur source fut précisément les plaisanteries qui émaillaient les prières des derviches malais. Quant au *Liké*, il est devenu une parodie des sujets du théâtre classique en même temps que des allures de différentes races étrangères. Les gestes traditionnels de la danse servent à une imitation toujours humoristique et quelquefois burlesque ; les costumes sont interprétés pour les nécessités scéniques à grand renfort d'éléments comiques ; les légendes sont caricaturées et mêlées d'épisodes empruntées à la vie courante des Javanais, des Birmans, des Malabars, des Laotiens, des Chinois, etc...

Angkor Database @ Templation

On croit, que c'est seulement à Bangkok que le *Liké* revêtit cette forme, ce qui en fait un genre relativement récent (l'actuelle capitale siamoise date de moins de deux cents ans) et l'on n'aperçoit plus le lieu qui le rattache au primitif *Liké* musulman. Nous avons dit que le *Liké* s'accompagne d'un orchestre de tambours *Sko* ou de la musique *Piphat*. Celle-ci accompagne également le ballet classique et s'adjoint alors un chœur de chanteuses et une ou deux solistes qui commentent l'action représentée, ce qui n'existe pas pour le *Liké*.

Apprentissage

TOUTES jeunes, les fillettes destinées à devenir des danseuses royales, sont offertes au service du Roi, par leurs parents, ou parfois, presque enfants encore, elles viennent s'engager elles-mêmes. Qu'elles soient seules ou accompagnées de leur famille, les futures danseuses se présentent devant leur souverain, poudrées et fardées comme pour une séance de danse et portant le costume adopté pour les répétitions ordinaires ; et sans omettre d'apporter avec elles quelque bouquet ou quelque fragile édifice de fleurs tressées, elles se prosternent aux pieds du Roi et les déposent en hommage devant lui. Une fois acceptées, elles reçoivent une avance de cent piastres, au minimum, prise sur la cassette personnelle de Sa Majesté et dès ce jour, émargent au budget du Trésor royal pour une solde mensuelle de six piastres au commencement et qui s'élève graduellement. Autrefois, la première avance se faisait en *Nên* ou barres d'argent ; chaque enfant en recevait deux ou trois et même quatre, suivant sa beauté.

L'apprentissage commence dès l'entrée au Palais ; mais, c'est seulement à partir de l'âge de sept ans que les exercices deviennent ardus et la discipline rigoureuse pour les petites élèves.

Angkor Database @ Templation

Chaque maîtresse principale de ballet, il y en a deux ou trois parmi les huit professeurs de danse, examine les nouvelles recrues et d'après les dispositions physiques qu'elle leur découvre, assigne, à chacune d'elles, le rôle qui lui convient : prince, princesse, géant, *Kinârey*, etc... puis l'envoie à l'un des professeurs ou *Krou Lokhon*. Les maîtresses de danse ont chacune une douzaine d'élèves ; elles commencent par leur assouplir le corps et les membres, puis leur enseignent les différents mouvements ; enfin, elles leur font apprendre tout un rôle et continuent ensuite à surveiller les répétitions pour que les danseuses n'oublient pas ce qu'elles ont appris, ni n'introduisent, dans leur jeu de fantaisie contraire à la tradition.

On choisit un jeudi pour exécuter la première fois les exercices, car le jeudi est le jour faste, placé sous la sauvegarde de *Samdach Préas Krou*, le génie qui préside à la danse et qui selon la croyance cambodgienne, protège tout apprentissage.

Le costume de travail des danseuses se compose d'un *Sampot* de coton ou *Khien* et d'une petite camisole à manches courtes. Il faut de longs mois avant qu'elles ne répètent en costume et du reste, il ne leur est permis de le faire, qu'après une importante cérémonie rituelle dont nous allons parler plus loin. Les exercices d'assouplissement sont quotidiens ; ils ont lieu le matin, de très bonne heure. Pour les

Angkor Database @ Templation

bras et les mains l'élève travaille elle-même, ou aidée, surtout dans les premiers temps, par une de ses compagnes, d'après les indications du professeur ; elle courbe, tourne et tord ses articulations jusqu'à pouvoir, sans effort, commander à tout le bras, de l'épaule au bout des doigts, les postures les plus compliquées. Pour les jambes et les pieds, l'élève se couche, tour à tour, sur le dos et sur le ventre et c'est le professeur, ou une autre élève quelquefois, qui imprime aux jambes les flexions désirées. Les résultats qu'on tend surtout à obtenir sont : l'indépendance des articulations et l'allongement des mains ; ces qualités essentielles indispensables à toute bonne danseuse, sont acquises par une série d'exercices préparatoires de retournement des doigts, des poignets, des coudes, des épaules et d'étirement des mains ; elles sont acquises sans trop de peine, grâce aux dispositions innées, propres à la race.

Quand on ne peut pas arriver à ces résultats, dans le délai normalement prévu, pour briser la dureté des membres, on masse les articulations, spécialement celles des poignets et des chevilles, avec de la rosée du matin recueillie sur les plantes du jardin royal. On procède toujours, avant les exercices de danse, à une cérémonie intime d'une charmante simplicité. C'est la cérémonie dénommée *Sampéas Krou*, ou salutations aux professeurs ou aux génies. Toutes les élèves apportent cinq cigarettes, cinq feuilles de bétel roulées, cinq bougies en cire d'abeille, cinq baguettes odoriférantes et un bocal plein d'eau parfumée à la fumée de cire d'abeille ; dans cette eau on a jeté trois herbes, *Anchién*, pour obtenir rapidement le succès et pour conserver la

Angkor Database @ Templation

fraîcheur et la beauté, de une à cinq fleurs d'aubergines, *Trâp Kha*, suivant le rang de l'offrande (les génies de la danse préfèrent ces fleurs à toutes les autres) ; enfin, une aiguille indique, par sa pointe aiguë, la persévérance avec laquelle l'élève veut s'appliquer à pénétrer les arcanes de son art. Les fillettes et les jeunes filles qui ont été désignées pour les premiers rôles, complètent leur offrande par deux bouquets de fleurs artificielles, taillées dans des tiges de jeunes bananiers et formant comme une petite pyramide à trois degrés, *Baysey Pachham* ; les autres, auxquelles sont dévolus les rôles secondaires, offrent deux bouquets *Slathor*, qui sont également découpés dans des tiges de jeunes bananiers, mais ayant l'apparence d'une corbeille plate et ronde. Les différents objets, constituant l'offrande, sont disposés sur un plateau que l'élève dépose devant sa maîtresse, après quoi, elle lui fait le salut rituel, l'ANJALI, qu'on reverra au début d'autres cérémonies et à l'ouverture des danses.

La maîtresse répond par des vœux de succès au salut de l'élève et lui verse sur la tête un peu de l'eau contenue dans le bocal; l'élève, après en avoir bu quelques gorgées et s'en être lavé le visage, reprend l'eau consacrée pour la rapporter chez elle après le travail ; car pendant trois jours, la même eau servira pour toutes les répétitions et suivant l'usage établi, la préparation en sera renouvelée, ce laps de temps écoulé.

Après cette petite cérémonie, on commence les exercices. La maîtresse groupe les élèves devant interpréter un même rôle : *Kinârey* ensemble, suivantes ensemble, géants ensemble, etc.. et fait travailler séparément chaque groupe. On travaille sans chants ni musique : la maîtresse exécute, seule d'abord, les pas qu'elle veut enseigner, puis les fait imiter par le groupe. Assise, généralement, après avoir indiqué un pas, elle tient à la main un rotin, long d'un mètre à un mètre cinquante et elle marque

Angkor Database @ Templation

la cadence par des coups de ce rotin sur le parquet. Parfois, quand une danseuse ne réussit pas la figure, le rotin va cingler le sujet maladroit ou distrait... puis la cadence, quelques secondes interrompues, reprend son mouvement. Bien entendu, on commence par apprendre les deux pas fondamentaux, ou plus exactement, les deux figures auxquelles se rattachent toutes les autres, ce sont : la cadence lente, *Kbach Rongvoel*, et la cadence vive, *Kbach Banchos*. Nous traduisons ici, approximativement, le mot cambodgien *Kbach* par cadence ; mais il faut élargir l'acception de ce terme, afin d'y trouver à la fois, la cadence du corps en action, soit un rythme de mouvement ou rythme dynamique et un rythme statique réalisé par l'attitude principale, dans laquelle sont synthétisées toutes les attitudes fugitives, constituant par leur succession la cadence ou *Kbach*.

Nous dirons à cette occasion, que l'opposition entre dynamique et statique est un des traits caractéristiques, non seulement des danses cambodgiennes, mais de presque toutes les danses extrême-orientales et orientales, spécialement des danses javanaises, siamoises et laotiennes, qui relèvent d'une même esthétique. On remarque dans celles-ci, en effet, qu'une attitude de presqu'immobilité, au début, est maintenue pendant un temps assez long et que tous les gestes préliminaires, pour ainsi dire imperceptibles, concourent à rétablir cette attitude initiale. C'est lentement que le mouvement s'anime et arrive à la vitesse ou à une vitesse relative : progression donc de la statique à la dynamique. Souvent, le milieu de la danse ou d'une figure de danse ramène-t-il à une nouvelle attitude de presqu'immobilité ou à l'attitude du départ et la fin de la figure s'achève, sinon dans l'immobilité complète, du moins dans une extrême lenteur : alternance ici, de la dynamique et de la statique. Mais, puisque nous voulons suivre maintenant les petites danseuses dans leur apprentissage, voyons, d'abord, le temps qu'elles consacrent à l'étude de ces cadences. Il leur faut trois mois pour apprendre la cadence lente ou

29 | 12.2019

Angkor Database @ Templation

Kbach Rongvoel et deux mois pour la cadence vive ou *Kbach Banchos*. La cadence des adieux, ou *Kbach Léa*, qui s'exécute à la fin de chaque scène, s'apprend en trois jours seulement ; celles des marches rapides, adaptées notamment au vol dans les airs, ou *Kbach Choet*, s'apprend en dix jours et celles des entrées et sorties, ou *Kbach Smeu*, en huit jours.

La ronde des princes et des divinités, ou *Kbach Mûl*, nécessite un mois d'apprentissage. C'est à cette dernière que se rattache la cadence spécifique du Prince *Ngos* et comme elle est, dans ce cas, compliquée par le maniement de la canne magique, les leçons se prolongent pendant six mois. Enfin, la cadence *Kbach Chhoet Chhung*, adoptée à la fois pour les combats des princes et les marches aériennes des princesses, prend deux à trois mois d'étude. Lorsque les élèves ont appris les pas, les mouvements et la mimique de leurs rôles, elles répètent séparément quelques scènes de ces rôles, accompagnées par le chœur et enfin, les rôles tout entier avec l'orchestre et le chœur. Puis, quand les maîtresses estiment que les répétitions ont été suffisantes, on se prépare à l'importante cérémonie connue sous le vocable cambodgien de *Pithi Sampéas Krou Lokhon Krop Muk*, c'est-à-dire, la cérémonie des salutations aux génies ou aux professeurs pour l'essai des masques. Elle a lieu un jeudi, comme la première cérémonie ordinaire des salutations aux professeurs; autrefois, on la plaçait dans le courant d'un mois femelle ; le calendrier cambodgien a des mois de trente jours qui sont dits les mois femelles et des mois de vingt-neuf jours, dits les mois mâles ; de préférence, dans le courant d'un des deux mois fastes : mars ou *Phalkun* et mai ou *Pisak*. Puis on adopta les mois de mai et de septembre ou *Photrabot* ; de nos jours, on la célèbre entre juillet et août ou *Asath*. Lorsqu'on célébrait la fête deux fois par an, on supprimait certains détails, notamment l'exposition du matériel de capture des éléphants; depuis qu'elle n'a plus lieu qu'une fois par an, on en a rétabli toute la pompe.

Angkor Database @ Templation

A cette occasion, on dresse huit petits autels, aux huit points de l'horizon, dans la Salle des répétitions ou *Rong Hat;* ce sont des maisonnettes, en bois ou en bambous, avec une toiture en zinc ou en paillotes, surélevées à un mètre du sol environ et qui représentent les terrasses des anges ou *Réan Tévada*. L'autel de l'Est a trois étages, les autres n'en ont qu'un ; mais les offrandes sont les mêmes, sauf, qu'une paire de bouquets, ou *Baysey Thom*, plus grands que les autres, est ajoutée aux offrandes de l'autel principal, celui de l'Est.

Ces offrandes consistent toujours en bouquets taillés dans de jeunes bananiers, de fleurs fraîches, de bougies, de tabac, de bétel, de riz et d'eau lustrale. Dans quelle cérémonie bouddhiste ne les retrouve-t-on pas ? Sur chaque autel, il y a deux bouquets *Baysey Pachham*, deux bouquets *Slathor*, deux vases contenant l'eau parfumée ou *Tik âp*, cinq bougies, cinq baguettes odoriférantes, cinq petits bols de riz grillé, cinq bols remplis de fleurs, un paquet de cigarettes et du bétel pour les chiques. La veille de la fête, on invite dix bonzes à réciter, dans la Salle des répétitions, les prières, *Sot Monn*, pour appeler la bénédiction. Ils viennent s'installer le soir, près de huit bouquets *Slathor* et de huit vases d'eau lustrale, arrangés tout exprès ; ils récitent les prières en présense des professeurs et des élèves qui répètent, ensuite, les cinq commandements bouddhistes ou *Sel Pram :*

Ne pas tuer.

Ne pas voler.

Ne pas se rendre coupable de la violation de la foi conjugale.

Ne pas mentir.

Ne pas boire de boissons alcoolisées.

Le lendemain, vers huit heures du matin, on dispose une estrade dans la Salle des répétitions ; elle est recouverte d'une étoffe blanche sur laquelle on dépose masques et coiffures : au

31 | 12.2019

Angkor Database @ Templation

centre, se trouve le masque de l'anachorète ou *Muk Eysey* ; à gauche, le masque à dix faces ou *Muk Dâp* ou *Tossa Muk*, le masque du Roi des Géants ; puis les tiares des reines et des princesses et enfin, les masques des ogres et des géants ; à droite, les tiares des divinités, des rois et des princes et les masques des autres rôles masculins. A gauche et devant le lit de camp, une lanière en peau de buffle pour la capture des éléphants ; une entrave d'éléphant en liane et un aiguillon à éléphant, sont exposés, chacun sur un plateau de bois, pour conjurer les sorts funestes. Quatre paires de bouquets en pyramide à neuf, sept, cinq et trois étages, une paire de bouquets *Baysey Pachham*, un des bouquets *Slathor*, deux vases d'eau parfumée et un grand bol, symbolisant un bassin dans lequel on puisera l'eau lustrale, *Tik Sambuor*, nécessaire à la cérémonie, complèteront l'exposition avec plusieurs plateaux chargés d'offrandes en victuailles : deux têtes de porc crues et deux têtes de porc cuites ; deux poulets et deux canards crus ; deux poulets et deux canards cuits, deux poissons *Râs* cuits ; deux noix de coco ; deux paquets de sésame moulu, deux assiettes de gâteaux, deux plats de friandises et deux plats de mets divers, plus des bananes et de la canne à sucre préparée dans des tasses. Ces plateaux sont placés derrière d'autres, sur lesquels sont rangés des étoffes et des accessoires de toilette.

Ces offrandes sont destinées aux esprits, aux génies ; mais il est d'usage d'offrir quelques présents au dignitaire chargé d'organiser la cérémonie. On lui donnera donc cinq coudées d'étoffe blanche, quatre bouquets *Chom*, quatre plateaux de fruits, cinq bougies, cinq baguettes odoriférantes, un bol de riz, cinq piastres et douze autres coudées d'étoffe blanche. La fête commence. L'orchestre *Piphat* s'installe à l'Est. Près des musiciens, il y a également des offrandes : des bouquets *Baysey Pachham*, *Slathor et Chom* ; le bol de riz, les cinq bougies, les cinq baguettes odoriférantes, les cinq coudées d'étoffe blanche et cinq piastres ; un plateau couvert de

Angkor Database @ Templation

victuailles, un autre de desserts et par paire, les têtes de porc, les canards et poulets cuits et encore, cinq coudées d'étoffe blanche placées sous le tambourin *Sampho*, qui est l'instrument du génie de la musique. Toutes les bougies, toutes les baguettes odoriférantes, sont allumées. La salle est pleine de petites lueurs vacillantes et douces ; les offrandes fondent toutes leurs couleurs dans la couleur de ces lumières : un peu de fumée flotte avec des parfums... La fête a commencé. L'organisateur, qui porte en cette circonstance le titre de *Tép Robam* ou de *Chumit Sophan*, lit les formules d'invocations aux génies de la danse et de la musique. Les élèves se levent et portent un plateau à offrandes qu'elles haussent au-dessus de leur tête en le présentant successivement dans les quatre directions des points cardinaux. Une danseuse verse du lait de coco, une autre de l'alcool, sur les mets d'offrande, puis toutes jettent une poignée de riz grillé à l'Est, au Sud, au Nord et à l'Ouest.

Le dignitaire *Tép Robam*, qui représente le génie de la danse, ajuste sur sa tête le masque d'anachorête, puis, en commençant par le masque de RAVANA, ou *Réap* en cambodgien, le Seigneur aux Dix Visages, il met aux élèves les masques et *Mkots*, suivant les rôles qu'elles ont appris. Puis, il leur attache un fil de coton non tordu, trempé dans l'eau consacrée, les asperge légèrement de cette eau et leur donne l'onction sur le front avec du parfum et de la poudre de riz. En même temps, il les félicite et leur exprime des vœux de succès et de bonheur. Alors, elles dansent

Angkor Database @ Templation

par groupes, mais sans les masques qu'elles viennent pourtant d'essayer solennellement. La musique joue. Quelques bougies brûlent encore, d'autres s'éteignent ; l'odeur des bâtonnets brûlés flotte dans l'air..... Et avant que tout ne soit terminé elles dansent toutes ensemble et cette fois avec leurs masques ou leurs tiares ; elles dansent toutes ensemble, celles qui n'étaient hier encore que des élèves et que voici devenues maintenant des danseuses autorisées à revêtir tous les insignes de leur art.

Orchestre et Chœur

L'orchestre *Piphat* se compose des instruments suivants : un *Sralay*, en siamois *Pi*, d'où le nom de l'ensemble, car c'est l'instrument conducteur ; le *Sralay* est une sorte de flûte en bois aux sonorités très claires et de tessiture élevée ; un *Sampho*, petit tambourin, posé sur un double pied, apporté d'Egypte ou d'Arabie par les Malais; deux *Skor Thom*, grosses caisses, tendues de peau de buffle, aux vibrations profondes ; un *Ronéat Êk*, clavier composé de touches de bambou, dont la longueur pour différencier la hauteur du son, va de quinze à vingt-cinq centimètres et qui sont larges de cinq centimètres environ ; l'instrument est incurvé, en forme de barquette ; on frappe les touches au moyen d'un petit maillet de bois et elles produisent des sons équivalents à ceux d'un xylophone du registre alto ; un *Ronéat Thung*, qui ne diffère du précédent que par la matière des touches, en bois dur au lieu de bambou, correspond au basso xylophone, comme le *Ronéat Êk* correspond à l'alto xylophone ; un *Ronéat Dêk*, à peu près semblable aux deux autres, sauf que le clavier est horizontal ; les touches sont en fer, les sonorités obtenues sont un peu grêles et très fraîches, plus aigües que celles des *Ronéat Êk* et *Ronéat Thung* ; un *Kong Thom*, grand gong, constitué par seize cymbales de bronze, d'un diamètre de douze à quinze centimètres ; elles sont disposées en demi-cercle, dans le cadre

Angkor Database @ Templation

Angkor Database @ Templation

de l'instrument qui est à trente centimètres du sol environ ; on les frappe comme les touches des *Ronéat*, avec un petit maillet de bois ; le son est doux, argentin, un peu tremblant, au diapason grave des basses ; un *Kong Toch*, petit gong, sur le modèle du grand gong, mais au diapason de l'alto ; un *Chhing* ou double baguette de bambou qui scande la mesure par des claquements au timbre sec.

Au Palais Royal de Phnôm-Penh, un premier et un deuxième directeurs règlent l'exécution des morceaux de la musique *Piphat* ; mais dans les troupes ambulantes ou locales, il n'y en a qu'un. Son rôle répond moins à celui des chefs d'orchestre qu'à celui de conseiller au cours des répétitions et de surveillant pendant l'exécution.

Faut-il redire, on l'a dit si souvent, que la musique cambodgienne n'a pas de notations écrites, car les transpositions que l'on en possède, ont été faites par des Européens, que les thèmes transmis de maître à élèves sont développés en improvisations soumises à la fantaisie des différentes troupes. Les Européens sont assez déconcertés quand ils entendent, pour la première fois, cette musique. Ce n'est qu'une mélodie sans aucun enrichissement harmonique et la ligne mélodique elle-même est un peu déroutante, sans indications modales, ni cadences terminales, du moins pour des oreilles étrangères. Au début, elle paraît même monotone, mais l'on ne résiste pas longtemps, si l'on est sans parti-pris, au charme des sonorités, à la fraîcheur de timbres des *Ronéat*, des *Kong* et du *Sralay*, marié si joliment avec la profondeur grave et la sourde mélancolie des tambours. Cette musique est comme un bruit de source, un bruit d'eau qui coule ; pour résumer d'un mot l'impression qu'elle produit, on n'en pourrait trouver de plus exact que fluidité. Aussi, à côté du rôle

Angkor Database @ Templation

rythmique de la musique dans le ballet, son rôle fondamental, en somme, il faut lui attribuer encore le pouvoir de créer une atmosphère aérienne, rêveuse et délicate dans laquelle se déroule l'action de la danse.

Le rôle du chœur est de situer, préciser et commenter cette action. Au Palais de Phnôm-Penh il y a vingt-quatre choristes, deux premières chanteuses et deux lectrices. Celles-ci, tantôt tour à tour, tantôt en un dialogue plus serré, lisent ou déclament l'adaptation d'un texte : une partie du RAMAYANA ou un SATRA constituant le sujet. Cette adaptation est donc un mélange de dialogue et de narration. Le chœur en reprend des passages qui sont développés par le chant ; il s'interrompt parfois, faisant place à un solo qui lui est un écho, ou dont il se fait l'écho. L'alternative du chant et de la déclamation est assez régulière, mais demeure, d'une façon constante, une partie de simple accompagnement, toute l'attention devant être concentrée sur la danse. Le chœur, en plus de sa fonction explicative, doit aussi renforcer l'action rythmique de l'orchestre. Les vingt-quatre choristes sont à la fois chanteuses et batteuses de mesure. Elles indiquent, au moyen de cliquettes de bambou, le premier temps des mesures, à peu près, comme le faisaient dans la musique grecque, les doubles semelles claquantes à castagnettes. Cette division du rythme musical correspond au rythme de la danse, chaque battement marquant le début d'un mouvement ou son retour. Comment, cette précision du rythme, peut-elle s'allier à la fluidité générale de la musique ? La mesure, dans la musique cambodgienne, ne peut-être assimilée à celle de la musique européenne : la conception rythmique est différente. Bien que la musique cambodgienne s'inscrive, le plus généralement, dans les mesures carrées de deux quatre et quatre quatre, le rythme reste sans rigueur ; il en est si dépourvu, qu'il semble

Angkor Database @ Templation

parfois faiblir, s'estomper. Il rejoint en cela la fluidité des sons. Les mots ici se contredisent : fluidité, précision, car rythme est synonyme de précision. Pourtant, cette apparente contradiction, c'est elle seule qui crée le caractère aérien, immatériel de la musique ; cette contradiction n'est, en effet, qu'apparente. Mais des contraires peuvent s'unir et de leur union naître une qualité nouvelle.

Comment le texte explication ou commentaire, peut-il participer à son tour à l'atmosphère de rêve qui se dégage de l'ensemble ? Le texte ? Mais il est poésie. Il est moins de l'art poétique qu'il n'est esprit de poésie et non plus de la poésie isolée, mais simplement de la poésie détachée d'un ensemble et réincorporée à un autre ensemble. Le texte explique, mais sans appuyer sur les faits ; il abonde en détails pourtant, en détails familiers, puérils, incohérents parfois, mais qui glissent. Le texte commente, sans doute, mais, avant tout, il chante et quand on dit qu'il chante, il n'est pas question, cette fois, de tel ou tel mode musical. C'est dans le cœur, c'est dans le souvenir, que chante le texte et qu'il rencontre un écho certain. Les vieilles légendes ressuscitent : celles que les garçons ont épelées à la pagode quand ils étaient bonzillons, celles que quelques vieillards n'ont pas oubliées et dont ils parlent aux veillées...

La composition de l'orchestre peut être réduite et en fait, l'est assez souvent, sinon toujours, pour les troupes étrangères au Palais. Il en est de même pour le nombre des choristes et des danseuses. Ce nombre est très variable et soumis aux possibilités de recrutement des artistes, parfois aussi à l'espoir des bénéfices que réaliseront les représentations, quand il s'agit de troupes qui ne sont pas régulièrement constituées.

Pour ne pas allonger cet essai, nous nous bornerons à parler du corps de ballet attaché au Palais de S. M. le Roi. Le lecteur se rendra compte que le théâtre populaire ne peut réunir un personnel aussi nombreux, ni posséder tous les

Angkor Database @ Templation

bijoux correspondants aux principaux emplois, ni même autant et d'aussi riches costumes et masques. Ce qui n'empêche pas à ces autres troupes d'exécuter, souvent avec beaucoup d'art, malgré des moyens limités, les pièces les plus célèbres.

Nous avons, jusqu'à présent, parlé de l'orchestre et du chœur comme on les peut entendre à la cour de Phnôm-Penh, négligeant de leur comparer des orchestres et des chœurs de moindre importance. En restreignant, exclusivement, notre description au ballet royal, nous serons, précisément, amenés à envisager les danses cambodgiennes dans ce qu'elles ont de plus somptueux et de plus complet. Les danses populaires, pour intéressantes qu'elles soient, n'en pourraient donner, au contraire, qu'une idée fragmentaire.

Ce corps de ballet comprend huit maîtresses de ballet, cent-six danseuses et deux mimes comiques, les deux seuls éléments masculins du théâtre cambodgien. Mais les deux professeurs de chant, professeurs femmes, les deux premières chanteuses, les deux lectrices, les vingt-quatre chanteuses et batteuses de mesure, les douze habilleuses, les quatre gardiennes des bijoux et des costumes, sont considérées comme appartenant au personnel des danses royales, ainsi que les neuf musiciens, le premier et le deuxième chefs d'orchestre et les quatre gardiens des bijoux et costumes. Tous les emplois étrangers à la danse, à part ceux des musiciens, sont confiés à d'anciennes danseuses, que leur âge fait passer du rang de ballérines à celui de comparses.

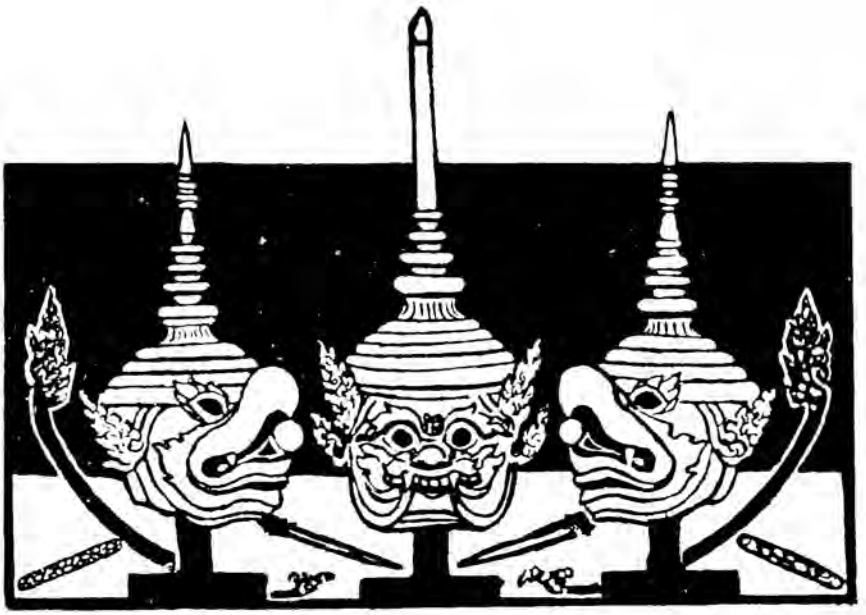
Parfois, à l'occasion de cérémonies privées qui gardent un caractère intime, des séances de danse ont lieu dans la Salle du Trône : mais les grandes séances, données régulièrement à l'occasion de quelques unes des fêtes traditionnelles, notamment la Fête du Roi ou *Tang Tok*, ou spécialement organisées pour quelque réception importante, sont exécutées dans la Salle des Danses. Cette salle, *Rong Ram*, est construite sur le modèle des anciennes salles de spectacle cambodgiennes ; l'éclairage électrique y apporte un peu de

Angkor Database @ Templation

modernisme ; le plus grand souci de l'orientation a réglé l'emplacement de la scène, du foyer, etc . . .

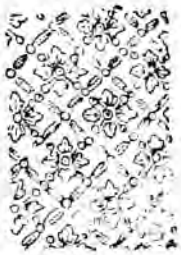
L'entrée de la salle est face à l'Est ; le foyer des danseuses face à l'Ouest ; un rideau qui sépare la scène de la partie accessible au public est orné de peintures représentant des épisodes des principaux ballets ; à droite et à gauche, s'ouvre une porte et de chaque côté du rideau, un lit est placé : l'un dans la salle, le second dans la partie destinée à la scène. A l'Est de ce second lit, sur lequel sont posés un tapis et un coussin, se tient l'orchestre *Piphat*. Le chœur occupe la partie Sud de la salle ; la tribune du public est au Nord de la scène, mais les spectateurs ne sont pas tenus d'y demeurer et peuvent s'installer sur presque tout l'espace disponible, à condition, de maintenir une distance suffisante entre eux, la scène, le chœur et le lit royal.

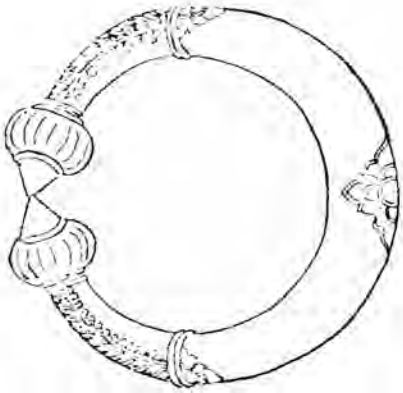
Masques,
Costumes et Bijoux



Chaque rôle ou du moins chaque groupe de rôles, a un costume et des bijoux qui lui sont propres : les rôles masculins ont en outre, pour la plupart, un masque caractérisant le personnage qui, par la stylisation d'un type, rappelle avec ou sans variante, l'un ou l'autre des êtres mythiques utilisés dans la décoration des monuments, masque dont la couleur aussi est significative et invariablement déterminée par la tradition.

Nous ne donnerons ici que la nomenclature des pièces du costume, des ornements et des bijoux, en nous excusant de la sécheresse inévitable qui en résulte et que deux ou trois parenthèses nécessaires soulignent encore sans l'atténuer. Lorsque nous mettrons, en regard, quelques-uns des rôles et les masques qui leur sont attribués, ou les couleurs distinctives de ces rôles, nous ne le ferons qu'à titre d'exemple, sans prétendre relever les particularités de tous les personnages du théâtre cambodgien. Nous ne doutons pas toutefois, que les planches illustrant ce chapitre, ne permettent au lecteur de dégager, sans peine, le style hiératique, immuable et légendaire du costume et des masques.





Angkor Database @ Templation

ROLES MASCULINS

I.— Le costume des divinités ou DÉVAS, des rois et princes ou *Néay Rong Ek*, se compose : d'un caleçon ou *Choeng Khor*, descendant un peu plus bas que les genoux ; d'une veste ou *Ao-Pak*, en soie brochée sur laquelle est fixée la collerette ou *Srâng Kâr* en soie brodée ; de deux petits ornements ou *Intanou*, en forme d'aileron aux épaules ; d'un *Sampot* dit *Sarabap* en lamé or ou argent ; d'une ceinture ou *Kravat*, qui maintient le *Sampot* ; d'un pan d'étoffe, *Robaing Muk*, flottant devant comme un minuscule tablier ; de deux autres pans ou *Chéay Krèng*, tombant sur les jambes de chaque côté du *Robaing Muk* ; d'une ceinture en fil d'argent avec boucle en or, rehaussée de diamants, serrant la ceinture de soie et dans laquelle est passé un stylet en or ou *Sang Var*.

Avec le stylet, nous commençons la série des bijoux qui se complète comme suit : quatre paires de bracelets comprenant deux paires d'anneaux ou *Kângkàn* et *Kângràk* ; une paire en filigranne ou *Krâvel Day* ; la quatrième paire est constituée par quarante grains d'or ou *Patrum* ; deux paires de chevillières constituées l'une d'anneaux ou *Kâng Choeng*, l'autre de filigranne ou *Krâvel Choeng* ; cinq chaînes portées en sautoir ou *Khsè Khluon* ; un pendentif en forme de feuille de banian ou *Slek-Por* ; une paire de boucles d'oreilles ou *Tumhou*, ornées de diamants ; et enfin, la tiare ou *Mkot*, la coiffure si particulière, réservée à ces rôles.

Il est assez curieux de remarquer qu'on peut retrouver, sur les bas-reliefs du groupe d'Angkor, la représentation de tous les bijoux appropriés aux divers rôles, à l'exception du *Mkot*, à la fois coiffure et bijou, du moins tel que le portent aujourd'hui les danseuses ; les modèles des tiares surmontées de trois à sept pointes et non d'une seule, sont très nombreux et de

Angkor Database @ Templation

leur allègement progressif on peut conclure à l'acheminement vers la forme actuelle. On peut supposer que cette forme fut définitivement adoptée vers le XVIIe siècle et que l'influence siamoise n'y est pas étrangère.

L'hypothèse que, vers la même époque, sous l'influence des Portugais établis au Siam, les costumes se chargèrent de paillettes, verrotteries et cliquant, n'est pas invraisemblable non plus.

Le *Mkot* de l'actrice est la pièce la plus lourde et la plus chère de sa parure. Notons en passant, à titre de curiosité, que le prix d'un *Mkot* d'or est évalué, de nos jours, à huit cents piastres ; la totalité des bijoux pour le rôle de divinité, roi ou prince, à plus de deux mille piastres et vêtements et bijoux ensemble, à trois mille huit cents et quelques piastres. Le prix des costumes ordinaires varie de cinquante à quatre cents piastres, sans bijoux et celui du Roi des Géants, bijoux compris, vaut plus de quatre mille piastres. Mais seuls, les premiers rôles ont un *Mkot* d'or ; pour les autres, il est fait en cuir ou en carton doré, incrusté de petits morceaux triangulaires de miroir qui le rendent très chatoyant ; pour ces autres rôles aussi, les bijoux sont en argent doré au lieu d'être en or.

Angkor Database @ Templation

Ainsi, les princes, *Néay Rong Raong*, ont un costume en tous points semblable à celui des divinités ou DÉVA, des rois et des princes ou *Néay Rong Ek*, à cette différence près, des bijoux et des *Mkot*. On peut classer dans ces deux groupes les personnages suivants :

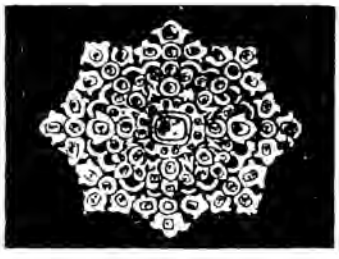
BRAHMA, masque à quatre visages de couleur jaune ;
INDRA, couleur verte ;
RAMA, couleur verte ;
LAKSMANA, couleur or ;
BHARATA, couleur rouge.

II. — Les gouverneurs ou *Phi Lieng Ek*, ont aussi un costume pareil à celui des rois, mais le *Sampot*, dit *Sarabap*, n'est plus en brocart ou en lamé, il est simplement en soie dit *Lbœuk* et les gouverneurs n'ont pas de stylet, mais une gaine de satin dans laquelle le stylet est censé être enfermé. Enfin, différence plus caractéristique, ils portent un diadème ou *Pancharét*, auquel sont fixés de faux cheveux couvrant la nuque, qui remplace le *Mkot*. Quatre danseuses sont affectées aux rôles de gouverneurs.

Les officiers ou *Sena Ek*, qui sont au nombre de douze dans la troupe, ont le même costume que le précédent, mais sans cheveux au diadème. Ce diadème est en carton doré incrusté d'éclats miroitants. La ceinture, en fil d'argent, est remplacée par une grande ceinture en satin avec boucle en cuir doré. Les bijoux sont réduits aux chevilles à une paire d'anneaux ou *Kâng Choeng* au lieu de deux ; pour les bracelets ou *Patrum* à vingt grains d'argent doré au lieu de quarante ; à trois chaînes en sautoir au lieu de cinq.

III. — Dans le costume du Roi des Géants ou *Yak Ek*, on retrouve tous les éléments précédemment énumérés pour le costume des divinités, des rois ou princes. Mais RAVANA, le Seigneur aux Dix Visages, porte le masque à dix faces ou *Muk Dâp*, terminé en pointe comme un *Mkot* et tout en or.

Les deux pans ou *Chéay Krêng*, retombant sur les jambes, de chaque côté du *Robaing Muk*, ne sont pas rectangulaires,



Angkor Database @ Templation

mais taillées en pointe et légèrement retroussés extérieurement vers le haut ; un quatrième pan ou *Robaing Kroy*, flotte par derrière ; au stylet sont ajoutés trois poignards ou *Kroeus*.

Le Prince des Géants ou *Yak Raong*, aide de camp de RAVANA, a le même costume et les mêmes bijoux, non plus en or, mais en argent doré et les mêmes accessoires, sauf les poignards ; il se différencie de RAVANA par le masque, encore terminé en pointe comme un *Mkot*, mais à face unique et agrémenté d'une queue de coq, d'où son nom, *Muk Kantuy Man*.

Les quatre officiers de l'armée des géants ont un costume et des bijoux correspondants à ceux des autres officiers ; leur masque leur fait une tête énorme, fantastique et simule des cheveux courts et bouclés. Pour les deux chefs de soldats ou *Néay Khén Yak*, tous les bijoux et presque tous les accessoires sont supprimés ; veste ou *Ao-Pak* et *Sampot* dit *Lbœuk*, sont en soie rouge ; le caleçon devient un pantalon de soie ou *Attalat Saron*, un peu plus long que le caleçon ordinaire ; les chaînes sont remplacées par une écharpe formant baudrier ou *Tuon*, en soie rouge bordée de dentelle ; la coiffure est un turban de soie rouge à fleurs d'or.

Pour les vingt soldats ou *Puok Khén Yak*, on enlève l'écharpe et on substitue au *Sampot* de soie dit *Lbœuk*, un *Sampot* de coton dit *Khien*.

IV. — On retrouve, dans l'armée des singes, la même hiérarchie : l'officier, les chefs de soldats ou *Néay Khén Sva*, les soldats ou *Puok Khén Sva*. Les éléments du costume sont

Angkor Database @ Templation

les mêmes, le masque est de la couleur du costume et cette couleur est déterminée par celle que la tradition attribue à l'officier commandant les singes :

HANUMAN, singe blanc ou *Sva Sâr* ;

NILLAPHAT, singe noir ou *Sva Khmao* ;

SUGRIVA, singe rouge ainsi que *Nilla Ek*, *Maha Chumpou* et *Chum Pou Péan* ;

BALI, singe vert ainsi qu'*Angkot*.

Ces personnages ont le costume et les bijoux des officiers de l'armée des singes ; on y ajoute un ruban de soie tordu en rouleau serré pour représenter la queue.

V. — GARUDA, le roi des oiseaux ou *Krut*, porte, lui aussi, un masque presqu'identique à celui qu'immortalise la décoration khmère. Sa veste est taillée dans un *Sampot* dit *Sarabap*, en soie lamée. Les pans tombant devant et sur le côté sont remplacés par : une paire de jambières ou *Snap Choeng*; par une paire de genouillères ou *Snap Chung Kong*, l'une et l'autre, en soie rouge brodée, appliquées sur le pantalon ou *Attalat Sarou*, par deux ailes en lamé or tendues sur une armature de laiton, moulant les hanches et d'entre lesquelles part dans un mouvement ascendant, une queue en soie, également sur une armature de laiton ; une basque en brocart dit *Sarabap*, remplace le pan central ou *Robaing Muk* ; les manches de la veste sont recouvertes de secondes manches ou *Snap Day*, évasées vers le haut et laitonnées.

Angkor Database @ Templation

La collerette ou *Snap Kâr*, et les ailerons sur l'épaule ou *Entam*, diffèrent un peu, par la forme, de ces mêmes ornements dans le vêtement du prince, *Néay Rong Raong* ; les bijoux, au contraire, sont semblables à ceux de ce personnage.

Dans le groupe des êtres fantastiques, doués du pouvoir de voler, se rangent encore les *Kinâra* et le *Sarika* ou le merle parleur.

Le costume des quatre danseuses, assumant les rôles de *Kinâra*, est un mélange de celui du prince et de celui de GARUDA ou *Krut*. Le caleçon, la veste en velours, la collerette en cuir doré, incrusté de petits morceaux de miroir, le *Mkot* et les bijoux, sont pareils à ceux du prince, par la forme, s'ils en diffèrent par la matière, les jambières, les genouillères, les ailerons fixés, les ailes et la queue sont pareils à ceux de GARUDA.

Enfin, comme éléments propres au costume des *Kinâra*, il y a : une paire de brassards en cuir repoussé et doré ; une plaque ou *Phchél*, en cuir repoussé et doré, couvrant le ventre ; et descendant jusqu'aux genoux en se rétrécissant, une basque de soie ou *Tat* ; un cache-seins fait de deux coupelles en cuivre doré, reliées entre elles par de minces chaînettes.

Le merle *Sarika*, bien qu'appartenant au même groupe, a un costume tout-à-fait à part. Il est entièrement vêtu de noir ; la veste, le pantalon, les ailes et la queue sont en satin épais ; les gants, les bas et les jarretières en soie plus mince. Tous les bijoux et tous les accessoires sont supprimés, sauf un masque de merle.

Angkor Database @ Templation

VI. — Le prince *Ngos*, s'il se range dans une catégorie à part, a pourtant un costume qui emprunte les éléments habituels des costumes princiers : le caleçon ou *Choeng Khor* ; la veste ou *Ao-Pak* qui, pour ce rôle, est en velours noir et brodée ; la ceinture ou *Kravat* ; les pans ou *Robaing Muk* et *Chéay Krèng*, plus un quatrième pan ou *Robaing Kroy*, par derrière ; les ailerons sur l'épaule ou *Entam* ; la collerette ou *Srâng Kâr* ; le sampot en lamé dit *Sarabap* ; la deuxième ceinture en satin avec une boucle en cuir doré, comme celle des officiers, plus, une grande écharpe ou *Pha Hum*, en soie rouge qui lui est exclusive.

Mais plus que l'écharpe, c'est le masque, horriblement grimaçant, du type négroïde très accusé, qui caractérise le prince *Ngos* ; contrairement aux masques des géants, celui-ci n'est pas surmonté de la pointe évoquant la coiffure royale ; mais à la fin de l'action, la danseuse quitte le masque pour reparaître coiffée du *Mkot*. L'accessoire principal du rôle est une grande canne d'un maniement assez difficile.

VII. — Enfin, le rôle de l'anachorète ne se rattache à aucun des groupes précédents. Le costume se compose uniquement d'une longue et ample robe d'ermite, d'un masque spécial ou *Muk Eysey*.

VIII. — Les deux pitres — les seuls emplois, ainsi que nous l'avons déjà dit, tenus par des hommes — ont un pantalon et un paletot en soie à fleurs d'or et un *Sampot* de coton ou *Pha Lay Tath* ; mais, leur fonction de bouffon les autorisant à introduire la plus grande fantaisie dans leur mise, ces pièces du costume sont fréquemment modifiées ou augmentées d'accessoires les plus inattendus.

Avant d'entrer dans le détail des costumes affectés aux rôles féminins, il sera peut-être utile d'en signaler les

Angkor Database @ Templation

principales différences avec les costumes que nous venons d'examiner.

Le *Sampot* qui, dans le costume masculin, passe entre les jambes et se rassemble derrière pour former une sorte de culotte bouffante, c'est ainsi que le portent hommes et femmes dans la vie courante, dans le costume féminin du ballet, tombe comme une jupe à la manière malaise.

Dans le costume masculin, la veste est pourvue de longues manches collantes et dans le costume féminin elle laisse au contraire les bras nus ; les petits ornements en forme d'ailerons fixés aux épaules disparaissent ici du vêtement.

Par contre, l'écharpe devient une parure obligatoire ; elle couvre une épaule seulement, laisse la seconde épaule découverte et pend dans le dos jusqu'au bas de la jupe. Seules, les dernières suivantes ont généralement les deux épaules enveloppées par l'écharpe dont elles réunissent les deux bouts, sur le devant, comme le font des danseuses siamoises. Le caleçon dont on aperçoit le bas, habituellement brodé sous le *Sampot* drapé des rôles masculins, est remplacé, dans les rôles féminins, par une petite culotte inapparente et une robe de dessous ou *Ao Sbay*, en dentelle. Enfin, le *Mkot* est moins élevé pour les reines et princesses que pour les rois et princes ; il est posé sur un bandeau qui entoure le front, mais dépourvu des ornements latéraux qui descendent sur les oreilles. Jamais les rôles féminins n'ont de masque.

I. — Les reines et princesses ou *Néang Êk*, portent donc : une robe, *Ao Sbay*, en dentelle, pailletée et brodée de fils d'argent doré ; une veste, *Ao Pak*, en soie ; une collerette, *Srâng Kâr*, en soie ; un *Sampot* en lamé, *Sarabap* ; une écharpe en velours brodé d'or et d'argent. Et comme bijoux : une ceinture en argent doré avec une boucle en or agrémentée de diamants ; cinq chaînes en sautoir ; un pendentif en

Angkor Database @ Templation

forme de feuille banian ou *Slek Por* ; une paire de boucles d'oreilles en brillants ou *Tumhou* ; trois paires de bracelets comme ceux du prince, *Kâng Day*, *Krâvêl Day* et *Patrum* ; un brassard ou *Baing Phap*, incrusté de pierres précieuses ; deux paires de chevillières ou *Kâng Choeng* et *Krâvel Choeng* ; et la tiare ou *Mkot*, en or.

Les princesses, *Néang Raong*, ont exactement le même costume et les mêmes bijoux en or, comme les précédents, à l'exception du *Mkot* qui est en cuir ou en carton doré, avec incrustations miroitantes.

Ayant indiqué quelques prix de costumes, nous indiquerons encore, en passant, que pour les rôles d'importance égale, les costumes féminins sont toujours un peu moins chers. On a pu voir du reste que la composition du costume féminin est plus simple, d'une façon générale. Celui de la reine, par exemple, vêtements et bijoux, n'atteint pas trois mille piastres, alors que le costume du roi dépasse cette somme. Les autres costumes sont évalués de cinquante à trois cent cinquante piastres.

II. — Le costume des quatre gouvernantes ou *Phi Lieng Ek*, reproduit, avec quelques simplifications, celui de la reine : le sampot dit *Lbœuk*, est en soie au lieu d'être en lamé ; elles ne portent que trois chaînes en sautoir au lieu de cinq et celles-ci, comme les autres bijoux d'ailleurs, ne sont plus en or, mais en argent doré ; les bracelets ou *Patrum*, sont faits de vingt grains d'argent doré ; au lieu de quarante ; une paire de chevillières ou *Krâvel Choeng* est supprimée ainsi que les pierres précieuses incrustant le brassard ou *Baing Phap* et un diadème, remplace le *Mkot*.

Angkor Database @ Templation

Les vingt suivantes ou *Kom Nan*, ont une parure plus réduite ; elles n'ont d'autres bijoux que les trois paires de bracelets ou *Kâng Day*, *Krâvel Day* et *Patrum* ; le diadème ou *Kbaing Na*, est moins élevé et moins orné que celui des gouvernantes, mais les pièces du vêtement sont les mêmes.

III. — Les géantes, YAKÎNÎS sont vêtues et parées suivant le rang qu'elles occupent dans la pièce, exactement comme des princesses, des gouvernantes ou des suivantes ; et comme les rôles féminins ne comportent jamais de masque, on ne les reconnaît qu'aux pas exécutés, car chaque catégorie de personnages a des pas et des cadences spécifiques et également aux explications récitées ou chantées.

Il n'y a pas de rôles féminins correspondant à celui des singes.

IV. — Quatre danseuses remplissent les rôles de *Kinârey* et avec leur costume, nous retrouvons tous les caractères, y compris les *Intanou*, du costume masculin, puisqu'il est absolument identique à celui des *Kinâra*. La veste en est jaune et le pantalon violet.

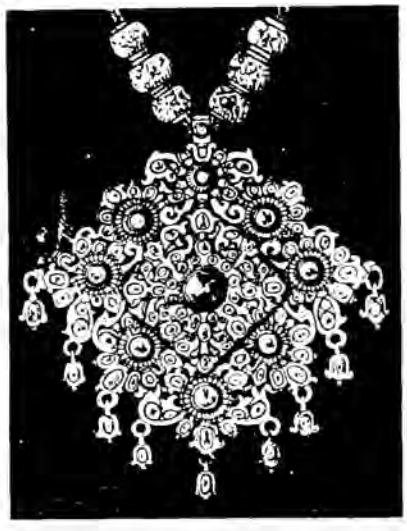
V. — Enfin, le costume de la sirène *Suvan Machchha*, sort, lui aussi, du cadre des costumes féminins, mais sans être aussi nettement pareil au costume masculin que celui des *Kinârey*.

La sirène est vêtue d'une veste en soie rouge à manches longues ; d'un *Sampot* en soie dit *Lbœuk* ; d'une ceinture ou *Kravat* ; d'un pan ou *Robaing Muk*, tombant devant ; d'un autre, formant queue de poisson. Elle porte un diadème comme les gouvernantes et les mêmes bijoux que celles-ci.

Les danseuses, quel que soit leur rôle, ont souvent des bas de la couleur de leur peau. L'usage s'est répandu

Angkor Database @ Templation

parmi elles d'ajouter des fleurs à leur parure, tantôt en guirlandes, formant des bracelets, tantôt en petites grappes suspendues à la tiare ou au diadème et tombant sur l'oreille. Elles ajoutent aussi à la parure réglementaire, des bagues et des bracelets sitôt que leur succès leur ont valu quelques encouragements exprimés par des cadeaux du Roi.



Les danseuses sont véritablement cousues dans leurs vêtements. Pour paraître en scène, elles sont singulièrement fardées, d'une façon qui les fait ressembler à des êtres irréels, flatteuse du reste : le visage est abondamment poudré de poudre de riz blanche, et pour les rôles masculins seulement, légèrement teinté de safran par dessus la poudre blanche ; les lèvres sont rougies au moyen d'un papier colorant de fabrication chinoise : les sourcils sont noircis au noir de fumée et les yeux sont faits au koheul ; les bras et les mains sont frottés de safran.

Un magasin d'accessoires est attenant à la salle des spectacles ; il renferme, parmi beaucoup d'autres choses, des épées, des lances, des cannes, des éventails, qui sont parfois ajoutés à l'un ou l'autre rôle, plus un char, dont on se sert rarement et des têtes de chevaux en carton peint que les actrices posent, non plus, devant le visage comme un masque, mais sur la tête, tantôt pour représenter les chevaux tirant le char, donc rarement, tantôt pour représenter des officiers ou des soldats de la cavalerie.

Quand nous aurons dit enfin, que le costume des divinités, des rois et des princes, est pareil à celui que porte le Roi du Cambodge le jour du couronnement et que le costume des princesses est adopté par les jeunes

Angkor Database @ Templation

illes cambodgiennes pour les deux grandes cérémonies de leur vie de femme : la coupe des cheveux ou célébration de leur puberté et le mariage, que du reste, une coutume touchante veut que les vêtements leur soient, à ces occasions, prêtés par la Cour, peut-être, sentira-t-on que sous la complication des ornements, sous les attributs parfois oubliés ou mal définis des rôles, le peuple cambodgien retrouve naturellement et sans effort, ses traditions les plus profondes : le respect du Maître et le respect de la famille.

Gestes

Il n'est pas question de passer en revue tous les gestes de la chorégraphie cambodgienne ; les énumérer simplement, en les décrivant, serait d'une inutile sécheresse ; vouloir les analyser pour dégager le sens de chacun, serait une tentative bien téméraire et déborderait le cadre d'un chapitre.

Chaque geste, en effet, prend ici, à peu près la valeur d'un mot ; mais sa signification précise est difficile à définir pour de nombreuses raisons, sans compter l'ignorance des danseuses qui rend nulle leur collaboration à tout essai d'interprétation.

D'abord, la signification d'un geste est modifiée par les gestes qui le suivent ou qui le précèdent, par les circonstances dans lesquelles il est exécuté, tout comme un membre de phrase peut être modifié par le contexte. Telle pose de la tête, des bras, des jambes, a sa désignation que vient compléter, atténuer ou nuancer, telle autre pose, tel regard, voir même, une imperceptible contraction des sourcils.

Les mouvements ont pareillement un sens convenu et leur succession dans tel ordre, plutôt que dans tel autre, forme autant de phrases. Suivant qu'une main, dans une des poses conventionnelles, est étendue, levée, à hauteur de la taille, de l'épaule, etc... le sens varie ; il varie aussi suivant que l'autre main est posée de la même

Angkor Database @ Templation

façon ou différemment. Non seulement la signification change d'après la façon dont les mouvements s'enchaînent les uns aux autres, mais encore, elle change d'après le personnage qui les accomplit. A part, quelques gestes qui gardent une signification immuable, comme par exemple, le grand salut, l'ANJALI, symbolisant toujours l'hommage, la déférence et l'adoration, un même geste, exécuté par une danseuse jouant les divinités et par une danseuse jouant les géants, veut dire souvent des choses différentes et un même sentiment n'est pas traduit de la même façon par un personnage masculin ou par un personnage féminin, ni par une princesse ou par une gouvernante.

Enfin, suivant que les danseuses sont seules ou en groupe et suivant qu'elles sont assises ou debout, les gestes, exprimant un même sentiment, diffèrent encore.

Tous les gestes sont établis depuis des siècles par des règles strictes. Aucun d'eux n'est laissé au hasard, ni à l'inspiration personnelle ; en ceci déjà, s'affirme la filiation du NATYA SASTRA où il est déclaré que la danse et le théâtre sont un même art, également discipliné.

Aux Indes, les gestes ont été commentés, classés, catalogués, dans de nombreux traités qui dérivent tous du NATYA SASTRA de BHARATA ; mais le Cambodge, lui, n'a qu'une tradition transmise de maître à élève. C'est ce qui rend si difficile l'évaluation des différences entre les deux chorégraphies. Bien entendu, les traités indous s'occupent du théâtre, dans son ensemble, une partie seulement est consacrée à la danse. C'est à cette partie que nous aurons recours pour les comparaisons qui vont suivre.

Mais avant de comparer, rappelons qu'il y a toute une série de pas, d'attitudes et de cadences propres à chaque groupe de rôles. Nous avons dit au chapitre précédent ce qui caractérise ces cadences ou *Kbach*. Essayons, par l'examen des plus caractéristiques, de résumer leur esthétique.

Angkor Database @ Templation

Voici, par exemple, six attitudes, dont la succession constitue une cadence exécutée par les premiers rôles du groupe des géants, RAVANA ou *Réap* et son aide de camp :

1. — La jambe gauche est pliée, le talon touchant le sol ; la jambe droite est pliée, comme arc-boutant solidement le corps posé droit ; la tête est légèrement levée ; le bras gauche est tendu de côté avec une indication ascendante ; le poignet, fortement rejeté en arrière et les quatre doigts joints accentuent encore cette courbure par leur propre flexion ; le pouce est plié comme pour revenir vers la paume ; le bras droit descend obliquement de l'épaule au coude et l'avant-bras pend verticalement ; le poignet est plié aussi, mais moins que le poignet gauche ; les doigts sont rapprochés du pouce, sauf le petit doigt qui est relevé.

2. — La jambe droite, la tête et le corps restent dans la même attitude, la jambe gauche est pliée à son tour ; le bras gauche est abaissé, l'index est dirigé vers la cuisse de la danseuse et les autres doigts sont repliés vers la paume, tandis que le bras droit est relevé horizontalement de l'épaule au coude.

3. — Les angles des coudes s'atténuent par une faible tension du bras droit et le redressement du bras gauche ; la main gauche revient à la pose initiale.

4. — Les jambes sont toujours fléchies, toutes deux également ; le corps est droit, la tête aussi, et de face ; le bras droit est ramené devant le corps, à hauteur du ventre ; le bras gauche est obliquement levé, poignet et doigts rejetés en arrière.

5. — Le pied gauche est porté plus à l'extérieur, sans que la flexion du genou disparaisse pourtant ; le corps est un peu penché vers la droite ; le bras droit est tendu horizontalement de côté.

6. — Le pied gauche est revenu à sa place ; le pied droit s'est écarté vers l'extérieur comme l'était précédemment le gauche ; le bras droit est plié au coude.

Angkor Database @ Templation

On a pu remarquer une constante flexion des genoux écartés l'un de l'autre. Dans la marche des singes ou *Kbach Pathum*, on la retrouve, si forte et avec un tel écart des genoux, même lorsque les singes sont sensés marcher à petits pas, qu'on a moins l'impression de la marche que d'une sorte de reptation ou d'une gymnastique extravagante.

Dans la série de mouvements qui simulent le vol à travers les airs, la flexion est très prononcée encore, mais de façon moins constante et inégalement pour les deux jambes, car il y en a presque toujours une en avant de l'autre, soit qu'elles touchent le sol toutes les deux, soit que l'une soit relevée en arrière. Les bras sont étendus sur le côté à des niveaux différents ; comme le mouvement est lent, ils font ainsi un peu l'office de balancier quand la danseuse a une jambe levée ; parfois un seul bras est plié au coude, parfois ils le sont tous les deux ; les mains qui ne perdent rien de leur mobilité reviennent régulièrement à la combinaison de l'une en PATAKA, l'autre en ARDHA CANDRA. Nous donnerons tout à l'heure l'explication de ces termes.

Le mouvement est assez facile à recomposer d'après les bas-reliefs d'Angkor où il est fréquemment représenté dans ses phases successives.

Pour les *Kinâra* et *Kinârey* cette cadence porte le nom de *Kbach Si Nuon* ; plusieurs autres rôles exécutent aussi des mouvements de vol dans les airs.

Il est inutile de multiplier les exemples ; de ceux-ci se dégage un des traits essentiels : la flexion et l'écartement des genoux. On le retrouverait dans la danse des NAGAS, *Kbach Ro* et *Kbach Pathum*, où l'impression de reptation que produit déjà la marche des singes, est encore accentuée ; dans la danse des GARUDAS, *Kbach Krut* ; dans les

Angkor Database @ Templation

différentes figures dites : entrée et sortie brahmanique. *Préam Chôl* et *Préam Chenh* ; marche royale, *Préa Réach Damnœur* ; danse joyeuse, *Kréas Ram;* offrande du vin, *Sên Sra* ; rappel des formules merveilleuses, *Kbach Trâk*, etc...

Il convenait de signaler l'importance de la flexion et de l'écartement des genoux, car, avec l'extraordinaire désarticulation des membres, ce trait domine, en quelque sorte, l'esthétique de la danse au Cambodge, au Siam et au Laos. Dans une même attitude, l'écartement des genoux est toujours plus grand pour un personnage masculin que pour un personnage féminin, sauf, en général, pour les mouvements de simple marche. C'est une particularité des danses cambodgiennes, siamoises et laotiennes. Pourtant, quelle que soit la valeur des pas déterminés par des règles séculaires et rigoureuses, le rôle des jambes est loin d'être égal à celui des mains. Sans aller jusqu'à dire qu'en Orient et en Extrême-Orient, on danse avec les mains, on peut affirmer que c'est aux mains qu'échoit le rôle véritablement expressif. Aussi, voudrions-nous essayer d'isoler de l'ensemble, terriblement enchevêtré et touffu, quelques détails des poses de la main, afin que le lecteur puisse déduire de ces détails la symbolique générale des gestes. Pour cela, remontant à la source, il faut s'efforcer de dégager de quelques gestes et attitudes leur signification consacrée dans la mystique brahmanique ; car, s'ils ont acquis un sens précis et limité, ils restent chargés d'un sens plus vague et plus vaste, emprunté à la théogonie.

Par exemple, la main est dite en PATAKA HASTA, lorsqu'elle est ouverte, les quatre doigts étendus et joints et le pouce plié de manière à ce que le bout touche la base de l'index ou de l'annulaire. Cette pose peut

Angkor Database @ Templation

signifier qu'on exprime : « Victoire », « Comment » ou « Comme ceci », qu'on désigne des nuages, le vent, la lumière du soleil ou de la lune, etc... etc... Mais il est raconté dans l'ABHINAYA DARPANA que quand BRAHMA, qui donne la forme, parvint au PARABRAHMA, il cria : « Victoire » en tenant sa main comme un drapeau ou PATAKA, de là une signification qui domine les significations admises et leur ajoute un sens mystérieux.

Les danseuses cambodgiennes, au lieu d'étendre simplement les doigts, les replient en arrière et ramènent le pouce vers la base des doigts, sans pourtant l'amener à les toucher complètement. La surprenante désarticulation des doigts, du coude et du poignet, a déjà été suffisamment indiquée et l'on ne s'étonnera plus de voir les danseuses surajouter cette flexion en arrière dans toutes les poses qui la permettent, ce qui, naturellement, n'est pas toujours le cas.

Ainsi, pour la main en MUSTI HASTA, par exemple, qui est la pose du poing fermé, d'après la tradition indoue, le pouce est replié sur le médius ; d'après la tradition cambodgienne, il est appuyé contre l'index. Ce geste est prescrit pour les scènes de lutte et de colère, ce qui n'est pas d'un symbolisme bien compliqué, car le poing fermé prend universellement cette signification. Son sens mystique est tout aussi clair, car il rappelle VISHNU combattant MADHU.

Tous les gestes ne sont pas d'une interprétation aussi aisée. On va s'en rendre compte en examinant, parmi les vingt-huit poses cataloguées dans l'ABHINAYA DARPANA, celles qui sont les plus usitées dans le ballet cambodgien.

Angkor Database @ Templation

L'ARDHA CANDRA HASTA est peut-être la plus fréquente ; les doigts sont joints comme pour la main en PATAKA, mais le pouce est écarté au lieu d'être ramené à la base des doigts, d'après la tradition indoue, ou vers la paume, d'après la tradition cambodgienne qui, naturellement, ajoute toujours la flexion en arrière des doigts et du poignet. Précisément, parce que cette pose est si fréquente, les significations en sont très variées et toujours dépendantes, bien entendu, des mouvements exécutés en même temps. Il faut se souvenir, pour ajouter aux significations d'étonnement, d'anxiété, de méditation, de prière, de consécration d'une image, que cette pose peut prendre, entre beaucoup d'autres, un sens symbolique inexprimé : le désir de ÇIVA souhaitant obtenir la lune parmi ses attributs. Est-il toujours possible de relier ce symbole lointain à l'expression du geste ? Quand il signifie la prière ou la méditation, on peut juxtaposer l'idée de la prière et de la méditation de ÇIVA désirant obtenir la lune dans ses attributs, puisque la prière et la méditation sont indispensables pour obtenir toutes choses. Quand il signifie l'anxiété, on peut lier l'idée de l'anxiété de ÇIVA ignorant encore s'il obtiendra ce qu'il désire ; pour l'étonnement, on peut imaginer son étonnement de n'avoir pas eu plus tôt, ou d'être sur le point d'avoir enfin, la lune dans ses attributs.

Voici maintenant deux poses de la main aussi fréquentes dans les bas-reliefs d'Angkor, représentant des APSARAS, que dans les danses. Elles semblent, à Angkor, avoir pris une signification uniforme d'offrande ou de présentation de fleurs et de guirlandes. Dans les danses, les combinaisons nombreuses avec

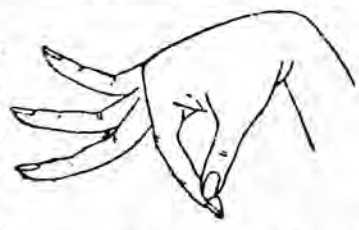
Angkor Database @ Templation

d'autres mouvements en élargissent considérablement le sens. C'est d'une part, BRAHMARA HASTA où le médius est joint au pouce par le bout et l'index replié sur le pouce ; les autres doigts sont levés. Cette pose désigne les créatures volantes, c'est pourquoi on la place sous le patronage de GARUDA ; elle peut signifier aussi l'union spirituelle et comme la précédente, qu'on cueille des fleurs. Les danseuses cambodgiennes ne replient pas l'index sur le pouce, mais le relèvent ; est-ce à la suite d'une combinaison avec une autre pose, ou simplement un changement apporté à celle-ci ? Aucun document ne permet de faire d'hypothèses à ce sujet.

Et c'est, d'autre part, le HAMSASYA HASTA où le pouce et l'index sont réunis et où les autres doigts sont relevés. Les significations de la pose en HAMSASYA sont nombreuses et variées : porter des guirlandes de fleurs en est une, mais lier les fils du mariage en est une autre et aussi, la certitude, l'horripilation ou l'accomplissement d'une tâche ; cette dernière, probablement en souvenir du geste de ÇIVA enseignant le système TATTVA sous l'arbre NYAGRODA. On pourrait, avec un peu d'ingéniosité, rattacher à ce sens figuré, les sens déterminés, malgré leurs divergences.

Dans les poses qui suivent, la tradition cambodgienne a modifié, moins les poses en elles-mêmes, que leurs significations ; ou du moins, elle en a éliminé un bon nombre.

L'ARALA HASTA, où le pouce et l'index sont tendus presque perpendiculairement à la paume de la main et où les autres doigts sont relevés, signifie, d'après la tradition indoue,



la bénédiction, la marche pour la prière du matin et du soir, qu'on boit du poison ou le nectar, qu'on dit : « Venez vite ». Nous ne lui reconnaissons pas, dans la chorégraphie cambodgienne, d'autre sens que l'appel ou le commandement.

Angkor Database @ Templation

Pour CANDRA KALA HASTA, où l'index et le pouce sont tendus aussi, mais où les autres doigts sont ramenés contre la paume, il ne s'agit plus d'abandonner certaines significations, il y a nettement substitution de sens. D'après l'ABHINAYA DARPANA, cette pose indique la lune croissante ; dans les danses cambodgiennes elle appartient à l'attitude de la provocation.

Deux exemples de combinaisons de poses des deux mains suffiront à montrer, le premier, une modification légère du geste, conservant le sens initial que lui avait donné l'Inde, le second, une modification profonde du sens dans un geste dont l'apparence, au contraire, n'a que très peu changé.

L'ANJALI est ainsi décrit dans l'ABHINAYA DARPANA : les deux mains en PATAKA sont réunies, paume contre paume, pour saluer des divinités, des maîtres ou GURU ou des brahmanes ; les mains sont tenues à hauteur de la tête pour les divinités, devant le visage pour les maîtres et devant la poitrine pour les brahmanes. D'après un autre texte, il y faut retrouver ÇIVA disant : « Que faire ! » ?

Le salut rituel, exécuté au début des danses cambodgiennes, a gardé le nom d'ANJALI ou *Sampéas* en cambodgien, et est empreint du même sentiment de respect ou d'adoration, mais sans la différenciation des mains à hauteur de la poitrine, de la face ou du front, suivant le personnage qu'on salue. Dans ce cas particulièrement, la flexion des doigts en arrière donne au geste une étrange élégance.

Les mains sont dites en KAPOTA, lorsqu'elles sont l'une à côté de l'autre et se touchent, afin, dit l'ABHINAYA DARPANA, de recevoir un serment, tenir une conversation avec des aînés, marquer un humble acquiescement, etc... Cette fois, la position des mains est fidèlement respectée, sauf, toujours, la flexion en arrière, mais la signification s'éloigne absolument de celle des traités indous. Il est probable que le geste en a

Angkor Database @ Templation

plusieurs dans les danses cambodgiennes, mais nous n'avons pu en démêler qu'une seule, qui n'a plus rien de commun avec l'humble acquiescement de NANDIKESVARA ; elle marque, au contraire, la répulsion, l'horreur.

Les altérations, soit des gestes, soit de leur signification, deviennent de plus en plus nombreuses quand les combinaisons de poses et de mouvements se multiplient et, à mesure que les altérations augmentent, l'explication des gestes devient plus hasardeuse ; du reste, divers facteurs concourent à leur donner leur pleine signification, notamment, l'alternance de mobilité et de repos que malheureusement les mots, autant que l'image, sont impuissants à rendre.

Ainsi, dans cette figure, on voit face à face l'attitude de la provocation : un bras tendu en avant et la main en CANDRA KALA ; l'autre bras, à la hanche ; une jambe assez fortement pliée, l'autre presque tendue en arrière, comme dans la dernière figure du salut des escrimeurs à l'épée et celle du dédain, les bras tendus à hauteur des épaules, les poignets relevés ; les jambes, légèrement fléchies ; les pieds posés très en dehors, presqu'horizontalement et les talons l'un devant l'autre, à peu près dans le même axe ; celle-ci s'accompagne d'un mouvement plusieurs fois répété : tremblement des épaules et faible roulement des hanches, qu'on imagine difficilement si on ne l'a vu.

Les gestes du ballet cambodgien traduisent tous les sentiments : la joie, la douleur, la honte, la colère, l'extase, la supplication, l'apaisement, le refus, la pudeur, l'amour, etc... etc... Tantôt leur interprétation est claire et facile, tantôt au contraire, elle exige une certaine préparation. Mais toujours, ces sentiments semblent transposés dans le domaine du rêve ; une sorte d'immatérialité en fait toute la poésie. Ce

Angkor Database @ Templation

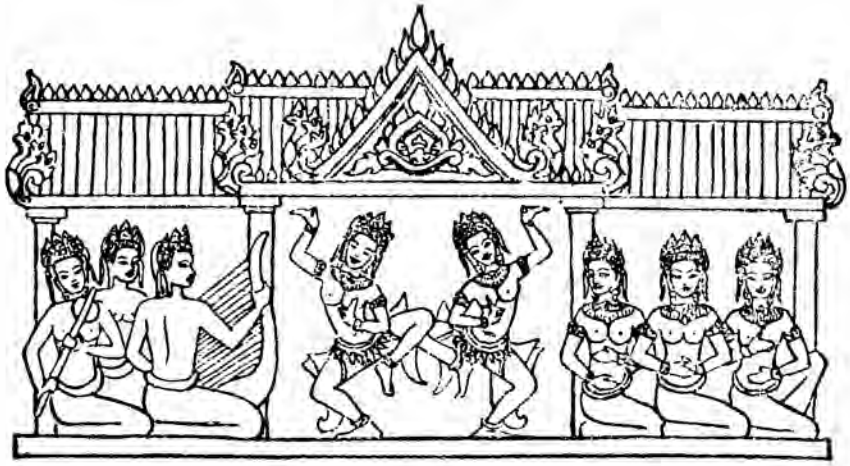
n'est pas en vain que les personnages du théâtre cambodgien appartiennent à un monde enchanté, légendaire et fantastique.

Nulle rigueur apparente n'alourdit aucun de ces gestes que pourtant régit la rigueur d'une discipline étrangement compliquée.

Les petites danseuses mettent plusieurs années à l'acquérir et ne l'acquièrent que machinalement, sans comprendre de quels vieux symboles obscurs, elles sont les interprètes.

Elles mettent, inconsciemment, au service de ces symboles, avec la technique péniblement apprise de la danse, leur grâce et leur jeunesse ; n'est-il pas juste, qu'un peu du mystère vénérable de ceux-ci rejaillisse, en échange, sur elles et les auréoles ?

Sujets de ballets



Si l'éducation d'une danseuse comporte naturellement une technique précise et savante de la danse — à laquelle, du reste, se réduit tout l'enseignement des maîtresses de ballet — sa participation, aux représentations, est celle d'une actrice plus que celle d'une simple ballerine.

Plusieurs fois, dans les chapitres précédents, il a été question des différents rôles, des différents personnages et de l'action mimée par les personnages ; cela suffit à faire comprendre que le ballet cambodgien n'est pas seulement une parade chorégraphique et il est inutile d'insister sur son caractère théâtral que le développement dialogué du chœur affirme constamment. On s'est déjà rendu compte que la danse est devenue, dans son réseau de règles strictes et immuables, le véritable théâtre national. Il serait donc intéressant, maintenant que l'on possède quelqu'idée de la parure des danseuses, de leur formation et de la signification séculaire de leurs gestes, de savoir un peu quels sujets elles interprètent. Ces sujets ne sont pas exclusifs au ballet, mais empruntés, nous l'avons déjà dit, soit au RAMAYANA, soit aux légendes indoues. Le RAMAYANA, la grande épopée de l'Inde est trop connue pour que nous

Angkor Database @ Templation

nous y arrêtions. Chacun sait que tous les pays, influencés jadis par l'une ou par l'autre forme du brahmanisme, se sont emparés du RAMAYANA, l'ont traduit et y ont apporté parfois des variantes de rédaction. Le fonds, bien entendu, reste identique dans tous les textes ; et d'ailleurs, les modifications de détails, pour intéressantes qu'elles puissent être au point de vue littéraire, sont trop minimes pour intéresser, au même titre, dans l'adaptation scénique que ces pays ont faite de la geste de RAMA.

Naturellement, le RAMAYANA ou *Réamké* en cambodgien, est trop vaste, les épisodes en sont trop nombreux et trop variés, pour qu'on puisse le faire tenir, tout entier, en une seule représentation. Mais, il n'était pas rare, autrefois, de voir les séances de danses se poursuivre pendant plusieurs jours et plusieurs nuits. A présent, l'usage se répand de plus en plus, de jouer isolément un seul épisode et une longue suite de chants du RAMAYANA est devenue tout à fait exceptionnelle.

Les scènes les plus communément représentées sont :

L'enlèvement de SITA par RAVANA. C'est, peut-être, l'épisode qui a été le plus vulgarisé, tant par le théâtre que par l'emploi qu'on en a fait en sculpture et en peinture, tant par le théâtre d'ombre et à Java, par le *Wayang*, que par le théâtre dansé.

Le bannissement de RAMA ou *Préa Réam* en cambodgien, par le roi d'AYUDHYA, DAÇARATHA, et

Angkor Database @ Templation

son départ avec SITA et LAKSMANA ; très fréquent aussi, il l'est un peu moins que l'épisode précédent et c'est pour quoi, bien qu'il lui soit antérieur dans le récit, nous le citons après. La séduction de la sirène SUVARNA MATSYA, en cambodgien *Suvan Machchha*, par HANUMAN. La tristesse de SITA pendant sa captivité à LANKA et la visite d'HANUMAN qui lui apporte des nouvelles de RAMA. Enfin, le combat de RAMA et de RAVANA, terminé par la victoire de RAMA et la mort de RAVANA. Ce dernier épisode comporte une succession de scènes de combats dans lesquels les singes, les uns au service de RAMA, les autres au service de RAVANA et de son armée de géants, tiennent une grande place.

Maints autres épisodes sont encore représentés et presque tous les chants du RAMAYANA peuvent l'être. Autrefois, ils l'ont été, mais on en a beaucoup abandonné déjà. Nous n'avons cité et nous avons cité sans ordre strict, que les principaux, parmi ceux qui sont restés les plus en honneur.

A côté de cette source presqu'inépuisable, il en est une autre, non moins abondante : le cycle, ou plutôt les cycles de légendes.

C'est par une généralisation peut-être exagérée que nous les avons, au début de ce chapitre, qualifiées indoues, indistinctement. Ces légendes, en effet, ont parfois été modifiées si foncièrement et ont subi de telles interpolations, qu'elles semblent appartenir et même qu'elles ont fini par appartenir, plus à la littérature des pays les ayant adaptées, qu'être restées totalement et spécifiquement indoues. Parfois, comme dans la légende de *Manora*, qu'on peut considérer comme un des ballets types au Siam, le lien avec l'Inde, n'est plus qu'une identification des personnages aux personnages indous, évoluant dans des conditions absolument différentes, héros ou héroïnes d'une autre

Angkor Database @ Templation

histoire. Il convient de souligner, que les pays ayant ainsi modifié certaines légendes, au point de les faire leur, sont le Siam et Java plus que le Cambodge et que celui-ci reçut, successivement, l'apport direct de l'Inde et l'apport du Siam indouisé, ou encore celui de Java transposé par le Siam. Le cycle d'*Enao*, par exemple, est d'origine proprement javanaise, mais il semble bien que le Siam l'ait accueilli avant de le transmettre au Cambodge.

Il convient de souligner encore la forte emprise de l'Inde sur tous ces pays et de ne pas oublier que même s'ils créaient, ils créaient dans l'esprit de la civilisation brahmanique, avec ou sans les correctifs du bouddhisme.

Certainement, Java, plus que les autres pays, en disant Java, nous entendons le groupe d'îles qui ont évolué parallèlement à Java, ou à peu près : Madoera Bali etc... — mêla, aux éléments de cette civilisation, des éléments étrangers que l'Inde, elle-même, assimila pour une bonne part. C'est elle, par conséquent, qui reste la grande inspiratrice du théâtre ou ballet cambodgien, même quand celui-ci fait des emprunts à d'autres sources. L'étude des variantes de texte, tant dans les scènes tirées du RAMAYANA, que dans les pièces interprétant une légende, appartient, par l'érudition qu'elle réclamerait, à d'autres qu'à nous. Qu'il nous suffise d'avoir signalé les deux grands courants, l'un religieux avec le RAMAYANA, l'autre populaire avec les légendes qui alimentent, tous deux, les sujets des ballets et s'y fondent dans un même caractère fabuleux.

Il est vrai, que depuis quelques années, les danseuses cambodgiennes, contrairement à ce que nous disions au début de ce chapitre et contrairement, du reste, à leur grande tradition théâtrale, exécutent des parades chorégraphiques, simples divertissements sans action suivie. Parmi ces divertissements, il en est qui sont extraits de ballets jugés trop longs, comme la promenade des Génies dans la forêt

Angkor Database @ Templation

et qui demeurent nettement des danses cambodgiennes. Mais il est évident, qu'on n'y retrouve pas l'esprit des mythes héroïques dont le ballet classique est animé.

Ce sont là, d'ailleurs, des innovations que beaucoup de personnes, envisageant la danse au point de vue historique et traditionnel, jugent regrettables et souhaiteraient de voir abandonner. Nous avons voulu, pour terminer, résumer une légende en essayant de lui garder la naïveté de style et cette puérilité sérieuse du récit qui la caractérisent. Il a fallu supprimer bien des détails qui auraient ajouté, dans leur simplicité un peu rigide, tantôt un charme très spécial, tantôt une certaine grandeur. Nous avons reculé aussi devant l'abondance des redites et des répétitions qui accusent, pourtant, l'ingénuité primitive de ces fables. Nous espérons, néanmoins, que dans l'histoire du prince *Ngos*, le lecteur pourra retrouver un écho du légendaire et du merveilleux dont les danses cambodgiennes restent tout imprégnées.

Prince Préas Sang

Le roi *Samalréach*, du royaume de *Samal*, et son auguste épouse, la reine *Montéa*, avaient sept filles en âge de se marier.

Un jour, après avoir fait rassembler dans la cour du Palais, les princes et les gentilhommes les plus illustres du royaume, le roi ordonna aux sept princesses, ses filles, de choisir un époux parmi ces nobles jeunes gens doués de grandes vertus. Les princesses, modestes et timides, n'osaient lever les yeux.

Voyant que leurs hésitations impatientaient le roi, leur auguste père, les nourrices et les suivantes les exhortaient affectueusement. Remplies de confusion, six princesses obéirent aux ordres du roi, et chacune d'elles lança la guirlande de fleurs au prince de leur choix. Mais la plus jeune, la belle *Néang Pou Réachena*, supplia son père de la garder encore auprès de lui.

Le roi fort mécontent, avait sermoné sa fille et sur le conseil de la reine *Montéa*, il avait fait convoquer à nouveau d'autres gentilhommes du royaume ; et de nouveau, la belle *Réachena* n'avait pu se décider à lancer sa guirlande de fleurs et faire choix d'un époux. Alors, son auguste père, le roi *Samalréach*, fort courroucé, apprenant qu'un Homme-des-Bois se trouvait précisément, aux portes de la ville, résolut de le présenter à

Angkor Database @ Templation

Réachena pour l'humilier. Or, l'Homme-des-Bois n'était autre que le beau prince *Préas Sang* qui avait été élevé par une géante. Un jour, il s'était enfui de chez sa mère adoptive pour aller retrouver sa vraie mère. La géante en était morte de désespoir, car l'amour qu'elle éprouvait pour *Sang*, était celui d'une véritable mère pour son enfant. Mais rien ne pouvait retenir *Sang* et il poursuivait son chemin.

Or, avant de s'enfuir, il s'était plongé dans le puits d'argent et dans le puits d'or et s'était coiffé du masque de l'Homme-des-Bois ; il avait également chaussé les sandales qui lui permettaient de voler dans les airs et il s'était emparé de la canne magique qui le douait d'une force prodigieuse. Aussi, lorsque les messagers du roi vinrent lui dire qu'il avait à se rendre au Palais, *Ngos* refusa de les accompagner et se fit si lourd qu'en dépit des amarres, on ne put le soulever du siège où il s'était installé. C'est alors, que l'un des messagers, renseigné par un jeune gardien de buffles sur l'amour de *Ngos* pour les fleurs, lui tendit un bouquet d'hibicus pourpres accrochés au bout d'un bâton. *Sang*, dit l'Homme-des-Bois, se leva aussitôt et les suivit spontanément. Lorsqu'il parut devant le roi et la reine, ceux-ci furent effrayés par la laideur de son masque et les officiers voulurent le saisir et épargner au roi cette horrible vision. Mais aux yeux de la belle *Néang Pou Réachena*, le prince *Ngos* apparaissait brillant comme l'or sous son masque hideux. Car, il semblait à la jeune princesse, qu'elle le connaissait déjà et qu'ils s'étaient aimés dans une existence antérieure. Confiante, elle jeta sa guirlande de fleurs fraîches, en fermant les yeux, en souhaitant que *Ngos* reçût cette guirlande, si réellement il était doué de tous les mérites qu'elle devinait en lui. Et quand, en ouvrant les yeux, elle le vit paré de la guirlande, elle alla vers lui allègrement. Furieux du choix de leur fille, le roi et la reine ne donnèrent à la princesse, pour toute demeure, qu'une misérable paillote dans la brousse.

Angkor Database @ Templation

Ngos emmena donc sa bien-aimée dans cette demeure des pauvres et *Réachena*, songeant au Palais abandonné où étaient ses parents et ses sœurs, avait le cœur rempli de tristesse et de craintes. Puis, le soir venu, l'époux conviait tendrement l'épouse à venir auprès de lui, sur le lit de camp. Mais la jeune princesse, soudain prise de craintes devant l'apparence farouche de l'Homme-des-Bois, voulait se dérober. Alors, *Préas Sang* se dépouilla de son masque et de sa défroque et apparut dans toute sa splendeur. Et *Réachena*, la belle princesse, ravie, émerveillée, ne pouvait se lasser de contempler le beau prince.

A quelque temps de là, le roi de *Samal*, qui ne pouvait pardonner à *Ngos* d'avoir séduit la princesse *Réachena*, sa fille, malgré sa laideur effrayante, chercha un moyen pour le condamner à mort. Dans ce but, il lui donna l'ordre d'aller à la pêche avec les six autres princes et de rapporter au Palais cent poissons, dans l'espoir que *Ngos* serait incapable d'en capturer. Les princes partirent, mais *Préas Sang* demeura seul à l'écart, au bord de la rivière. Il quitta alors son masque d'Homme-des-Bois et récita une formule magique que sa mère adoptive, la YAKSÎNÎ, lui avait révélée. Grâce à cette formule, tous les poissons et tous les animaux venaient à lui et il pouvait en capturer en grand nombre. Cependant, les six princes qui n'avaient pu en capturer aucun vinrent à passer près de lui. Et le voyant sans son masque, ils ne purent le reconnaître et crurent qu'ils étaient en présence d'un génie resplendissant de beauté. Alors, ils le supplièrent de leur donner à chacun cent poissons. Il y

Angkor Database @ Templation

consentit, mais en échange, il exigea de leur couper, à chacun d'eux, un bout de leur nez.

Le Roi *Samalréach* n'apercevant pas encore ses mérites, soumit ses gendres à une nouvelle épreuve, en les envoyant à la chasse avec ordre de lui rapporter, chacun, une gazelle. Et comme la première fois, *Préas Sang* avait récité la formule magique et captura, sans difficultés, un grand nombre de gazelles ; et comme la première fois, les six princes le prirent pour un génie et lui demandèrent encore de les aider. Et à cette occasion, il leur coupa une oreille. Mais une fois de plus, le Roi *Samalréach* ne soupçonna pas la puissance exceptionnelle de *Préas Sang*. INDRA résolut alors d'intervenir. Il fit encercler la ville de *Samal* par des troupes ennemies et les six princes furent successivement vaincus dans le combat qu'ils livrèrent en essayant de dégager la ville. Enfin, *Préas Sang*, dit *Ngos*, vint à son tour, couvert de l'armure que lui avait envoyée INDRA. Il était étincelant, prestigieux, éblouissant ; il s'éleva dans les airs pour combattre tout en volant et par la protection d'INDRA, il fut vainqueur et délivra le royaume. Alors seulement, le Roi du royaume de *Samal* rappela auprès de lui la belle *Néang Pou Réachena* et son époux, le prince *Préas Sang*, qu'il combla d'honneurs.

IMPRIMERIE CAMBODIA
Tirage 2,000 exemplaires
1968

Angkor Database @ Templation