



HAL
open science

Avec les danseuses royales du Cambodge. Photographier les postures de la danse Chronique

Lucie Labbé, Bertrand Porte

► To cite this version:

Lucie Labbé, Bertrand Porte. Avec les danseuses royales du Cambodge. Photographier les postures de la danse Chronique. *Arts Asiatiques*, 2018, 73 (1), pp.155-170. 10.3406/arasi.2018.2017 . halshs-02434575

HAL Id: halshs-02434575

<https://shs.hal.science/halshs-02434575>

Submitted on 10 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Chronique

Lucie Labbé & Bertrand Porte*

« Avec les danseuses royales du Cambodge »¹ Photographier les postures de la danse

Introduction

Comment garder trace d'une esthétique aussi furtive que celle des mouvements de la danse ? George Groslier, directeur des Arts cambodgiens et du musée, choisit de les photographier. Il initie, en 1927, une opération de recensement et d'enregistrement des postures de la danse royale du Cambodge. Les séances de pose se déroulent dans l'actuel Musée national du Cambodge (MNC) dont la construction, juste au nord du Palais royal, n'est alors pas encore entièrement achevée. Dans les premières pages d'un journal qu'il publiera l'année suivante, George Groslier en tient une chronique affûtée, quoi qu'empreinte d'une tonalité un brin paternaliste, donnant vie, sous une plume alerte, à toute la petite société rassemblée autour d'une chambre photographique du 11 mars à début avril 1927. Nous sommes en pleine saison chaude, juste avant le nouvel an khmer.

* Les auteurs remercient Michel Antelme, Jean-Marie Arnoult, Christiane Blancot, Chea Socheat, Philippe Delanghe, Anne Lemaistre, Lim Yi, Thlang Sakhoeun, Olivier de Bernon, Jean de Calan, Philippe de Lustrac, Fred Frunberg, Pierre Gillette, Ham Seihasarann, Horl Sopheap, Jane Hinwood, Khom Sreymom, Keo Polin, Kong Vireak, Kor Borin, Suppya Nut, Deborah Parry, Oun Phalline, Phy Sokhoeun, Olivier Planchon, Prom Chak, Clotilde Ramondou, Toni Shapiro-Phim, S.A.R. Sisowath Tesso, Em Theay, Frédéric Violay. Ils ont une pensée particulière pour la maîtresse de danse Sin Sama Deuk Chho, décédée le 22 décembre 2017.

1. George Groslier, 1928, « Avec les danseuses royales du Cambodge », *Mercur de France*, 1 (5), p. 536-565.



Figure 1. — À gauche, la posture nommée *tjev* (/diəw/) prise par la danseuse Ith représente l'envol ; la danseuse jouant, à droite, un rôle de singe demeure inconnue (clichés MNC 65.15g et 65.15d).

La troupe du ballet royal installée au palais est alors un domaine exclusivement réservé du roi. Avec ce recensement photographique, G. Groslier initie un projet qui le mènera à la réalisation d'un conservatoire de la danse « hors les murs »², dans

2. Archives nationales du Cambodge, RSC 8338 (lettre du 20.11.1928 de George Groslier au Résident supérieur du Cambodge).

la lignée des entreprises qu'il a engagées avec le Protectorat français pour la sauvegarde des Arts cambodgiens. Il a doté le musée et l'École des Arts qu'il vient de créer d'un service de photographie et de moulage qui lui permet de documenter tout aussi bien les arts vivants que les monastères, les monuments et la statuaire.

Le musée conserve aujourd'hui 892 clichés de postures de danse, soit

la quasi-totalité des négatifs sur verre alors produits. Nous présentons ici le contexte dans lequel furent prises ces photographies, ce qu'elles révèlent en ce début du xx^e siècle de la danse royale khmère et de la perception qu'en avait le Protectorat. Nous aborderons également la conservation des négatifs longtemps laissés à l'écart, leur catalogage et la première exposition qui leur a été consacrée à Phnom Penh en 2012, sur les lieux mêmes des prises de vues.

Les danseuses royales entre royauté khmère et Protectorat français

Au début du xx^e siècle, les danseuses royales cambodgiennes interprétaient des extraits d'épopées dansées lors de réceptions organisées en l'honneur d'invités au palais, souvent des représentants de gouvernements étrangers et du Protectorat. Les danseuses étaient aussi sollicitées pour officier lors de rituels royaux pour obtenir la bénédiction de divinités protectrices du territoire et de l'ensemble du royaume. Ce que l'on nomme couramment « troupe de ballet royal » englobe plusieurs groupes de danseuses vivant au palais, et placés chacun sous l'autorité d'une princesse ou d'une concubine royale. L'ensemble de cette troupe constituait l'un des attributs du pouvoir, symbole et outil de l'autorité des souverains khmers.

Les danseuses étaient soit des princesses, soit des jeunes filles offertes au service du roi par leur famille, en signe d'allégeance. Ces familles pouvaient ainsi espérer recevoir une protection de la cour et voir s'élever leur statut social. Dès lors qu'elles entraient au palais, les danseuses devenaient des femmes de cour et bénéficiaient ainsi elles-mêmes d'un statut respecté. Celles qui parvenaient à attirer l'attention du souverain étaient gratifiées de dons matériels qui contribuaient à améliorer leur quotidien. Certaines devenaient concubines ou épouses du roi, ce qui leur permettait d'exercer une certaine

influence dans les affaires du royaume, et ce d'autant plus lorsqu'elles donnaient naissance à un ou plusieurs enfants.

D'après Céline Chesnel l'influence des concubines du souverain dans le domaine politique fut l'une des raisons pour lesquelles le Protectorat chercha à réduire le budget alloué à la cour afin de favoriser sa propre mainmise sur le royaume³. Les mesures prises alors eurent un impact sur le ballet royal dont les moyens matériels et les effectifs furent réduits entre la fin du règne de Norodom (1860-1904) et le début de celui de Sisowath (1904-1927), à une période où le ballet royal jouissait pourtant d'une grande aura.

Comme les ruines d'Angkor, et tout comme les danses de l'Inde ou encore de Java⁴ pour les empires britannique et néerlandais, la danse de cour cambodgienne représentait pour la France coloniale le vestige d'un passé aussi riche que raffiné dont le potentiel pouvait être mis à profit dans la lutte d'influence entre grandes puissances coloniales. Les pays colonisateurs se donnaient alors pour devoir de préserver certains aspects valorisés, mais considérés – à dessein – comme menacés, de la culture des peuples colonisés⁵. À cette époque, les « danses exotiques » interprétées par des danseurs et des danseuses extra-européens ou inspirées par ces derniers étaient en vogue. Les « petites prêtresses » ou « poupées »⁶ cambodgiennes que les nombreux visiteurs des expositions coloniales de 1906 et 1922 découvrirent pour la première fois sur scène en France cristallisaient alors autant de fantasmes qu'elles restaient, finalement, mal connues.

En 1927, George Groslier est l'un des rares Français à avoir une idée relative

ment précise de ce qu'est alors cette forme de danse. Né au Cambodge en 1887, il a suivi une formation artistique en France avant de retourner au Cambodge. En 1913, il a déjà écrit un ouvrage sur les « danseuses cambodgiennes anciennes et modernes »⁷, agrémenté de nombreux croquis de sa main et dont les conditions de réalisation demeurent mystérieuses, l'accès à la partie du palais réservée aux danseuses étant alors strictement limité. Ce livre, le premier jamais consacré aux danseuses cambodgiennes à notre connaissance, présente pourtant des informations détaillées autant sur l'esthétique de la danse que sur ses aspects matériels et sur la vie des danseuses.

Dans la conclusion de son ouvrage, George Groslier se lamente sur la situation des arts cambodgiens qu'il juge menacés par l'invasion de la « modernité occidentale ». En 1917, il est nommé directeur des Arts cambodgiens au sein de l'École des Arts nouvellement créée au côté du nouveau musée. C'est à ce titre qu'il envisage un projet de sauvegarde de la danse royale cambodgienne par le Protectorat français. Il le met en place en 1927 et lui consacre un article publié l'année suivante⁸. Après une réunion à laquelle sont conviés plusieurs maîtresses de danse, musiciens et membres de l'École des Arts, le projet débute le 11 mars par des séances de photographie organisées dans le musée.

Une démarche originale d'inventaire de mouvements par la photographie

« Nous sommes donc en présence d'un véritable langage que l'initié retient et traduit par groupe de mots formant clichés. Mais un langage sans écriture qui se dissout dans l'air à mesure qu'il s'enseigne, s'apprend et s'exprime⁹. »

3. CHESNEL 2009, p. 50. Dans un article plus récent, Suppya Nut soulève ces mêmes questions (NUT 2014).

4. Des danseuses javanaises présentes à l'Exposition universelle de Paris en 1889 avaient suscité l'intérêt du public. À ce sujet, voir CHAZAL 2002.

5. LABBÉ 2016, p. 219-220.

6. De telles expressions, révélatrices du regard porté sur les danseuses du roi Sisowath, étaient récurrentes dans les articles que leur consacrèrent les journaux de l'époque.

7. GROSLIER 1913.

8. GROSLIER 1928. Nous remercions Suppya Nut d'avoir attiré notre attention sur cette publication.

9. GROSLIER 1928, p. 555.



Figure 2. — Danseuse non identifiée jouant un rôle de singe (clichés MNC 070.01d / 22.15d / 222.05d / 127.02d).

Lorsqu'il débute son projet voué à la sauvegarde de la danse de cour du Cambodge, G. Groslier estime qu'il y a urgence. C'est pourquoi il choisit, dans un premier temps, d'en produire une trace matérielle qui puisse résister au temps avant de chercher à revivifier la pratique en elle-même. Dans le but de « constituer [...] un répertoire de toutes les poses traditionnelles », G. Groslier choisit de réaliser des images fixes plutôt que d'avoir recours à la cinématographie comme l'auraient imaginé certains de ses contemporains¹⁰. Il souhaite, en effet, prendre le temps de faire corriger chacune des postures par une professeure avant la prise de vue plutôt que de risquer de fixer quelque chose d'imparfait en filmant des séquences dansées dans leur intégralité¹¹. Ce choix de la photographie pour rendre compte de la danse à une époque où le cinéma se développe n'est pas anodin mais peut aussi se comprendre au regard de certains principes fondamentaux de la danse de cour cambodgienne.

10. GROSLIER 1928, p. 536. Faisant référence aux représentations du ballet royal cambodgien en France en 1906 et en 1922, le critique de danse André Levinson écrivait par exemple : « C'est là que cette grande puissance qu'est la cinégraphie devrait intervenir pour fixer sur l'écran les aspects essentiels de ce divertissement de déesses », LEVINSON 1924, p. 51. À noter qu'il existait déjà, en 1927, quelques courtes séquences filmées des danseuses royales cambodgiennes telles celles des Frères Lumière réalisées par Gabriel Veyre en 1899 et celles de la collection Albert Kahn réalisées par Léon Busy entre 1918 et 1921.

11. GROSLIER 1928, p. 538.

En khmer, le terme « *kpāc'* » (*/khabac/*)¹² couramment employé pour parler des postures et des mouvements de la danse renvoie aussi bien à la fixité qu'à la mobilité. Le même terme est utilisé dans le domaine de la sculpture dans le sens de « motif » ou d'« ornement ». Plus largement, il désigne une composition visuelle, esthétique, que celle-ci soit gravée dans la pierre ou qu'elle existe de façon éphémère dans le mouvement continu de la danse, ou encore dans les mouvements pugilistiques du *gun* (*/kun/*), art martial khmer.

La danse royale cambodgienne est conçue comme une succession de postures précisément définies auxquelles chaque suite de geste doit aboutir pour former des unités de sens, ce que G. Groslier nomme « phrase ». Ces postures correspondent en fait à l'extension maximale d'un geste avant que ne débute, immédiatement, le geste suivant. Certaines de ces postures sont clairement dénommées, telle celle qui consiste en un équilibre sur une jambe pliée avec l'autre jambe, également pliée, relevée à son maximum vers l'arrière. Cette posture dont il existe deux variantes, l'une debout et l'autre au sol, est nommée *tīev* (*/diəw/*)¹³ et représente l'envol (fig. 1, à gauche). Toutefois, la grande majorité des *kpāc'* n'ont pas de dénomination précise et

12. La transcription des termes khmers adoptée est celle de S. LEWITZ 1969. La phonétique est indiquée entre parenthèses si nécessaire.

13. Du siamois « un, unique ».

ne sont donc habituellement désignés que par des expressions descriptives (« jambe droite levée », « buste penché à droite », « bras arrondis », etc.).

Ce sont des positions fixes strictement normées comme le *kpāc' tīev* que les danseuses prennent spontanément devant l'objectif, encore de nos jours. On constate ainsi qu'alors que l'immobilisation momentanée de la danseuse n'est plus absolument nécessaire à la photographie, les instantanés pris au moment exact de l'aboutissement d'un *kpāc'* sont habituellement jugés plus réussis par les danseuses elles-mêmes. Au contraire, ceux capturant le même *kpāc'* au cours de son exécution sont presque systématiquement jugés imparfaits.

Plus d'un demi-siècle après le travail d'inventaire mené par G. Groslier, la maîtresse de danse Chea Samy fut probablement la première danseuse à entreprendre une démarche similaire. Chea Samy avait connu G. Groslier lorsque celui-ci avait pris en main la troupe de danse dont elle faisait partie alors qu'elle était encore enfant¹⁴ ; il n'est cependant pas certain qu'elle ait eu connaissance du travail de G. Groslier avant d'entreprendre le sien. Après la fin du régime Khmer Rouge qui fit disparaître un grand nombre d'artistes, la transmission de leur savoir devint une préoccupation majeure pour les danseuses rescapées. Dans les

14. RAMONDOU 1988, s. p.



Figure 3. — Anong Nari, « C'est une vague petite cousine de Sa Majesté. Elle joue les rôles de princesses, de déesses. D'une souplesse miraculeuse, elle manque cependant de style et, sachant trois fois mieux son métier que *Ith*, elle en tire trois fois moins d'effet. *Anong Nari* est son nom de Palais, en réalité elle s'appelle *Pong*, ce qui veut dire œuf. Je lui demandai : Œuf ? œuf de quoi ? œuf de colombe ou de paon ? Œuf de paon, me répondit-elle. Voilà la fille, voilà le tempérament. » GROSLIER 1928, p. 539-540 (cliché MNC 224.05g).



Figure 4. — Anong Nari (cliché MNC 224.18d).

années 1980, Chea Samy se fit assister par plusieurs jeunes professeures et par l'ethnomusicologue australien William Lobban dans la réalisation de photographies qui devaient couvrir l'ensemble des gestes constituant le répertoire des personnages féminins dont elle était spécialiste¹⁵. À partir de ce corpus photographique, chacune des postures inventoriées fut analysée et décrite en détail. Cette entreprise de longue haleine dura probablement jusqu'en 1994, année du décès de Chea Samy, alors âgée de 74 ans¹⁶. Il s'agissait, pour elle, de réaliser un aide-mémoire sur lequel pourraient s'appuyer les enseignants¹⁷. L'initiative était fort originale de la part d'une danseuse habituée à un mode de transmission maîtresse-élève excluant tout support écrit, à l'exception des paroles de chants et des noms des mélodies correspondantes.

À la suite de Chea Samy, d'autres professeurs de danse ont à leur tour tenté de documenter la gestuelle des différents personnages du répertoire. Des ouvrages associant des dessins réalisés à partir de photographies et des textes explicatifs pour chaque posture ont été publiés et sont toujours diffusés¹⁸. Néanmoins, le choix de fixer par écrit des savoirs relatifs à la danse cambodgienne reste peu fréquent, son mode de transmission étant presque exclusivement oral ou, plus précisément, kinesthésique. En effet, les techniques de la danse sont essentiellement enseignées par imitation et par manipulations du corps de l'élève par son enseignante. Telle qu'elle est transmise par les professionnelles issues de la cour, la danse classique khmère reste par ailleurs particulièrement élitiste et

les connaissances qui y ont trait sont jalousement gardées¹⁹.

Il est aujourd'hui parfois fait allusion à d'hypothétiques ouvrages anciens regroupant images et explications sur les nombreux *kpāc'* qui composaient la danse khmère dans le passé et dont certains peuvent avoir changé ou disparu au fil du temps. De tels documents sont volontiers comparés au *Nāṭya-sāstra* par les artistes ayant connaissance de ce traité sanskrit indien. Pour eux, ils constitueraient une source de connaissance riche sur l'évolution de la danse cambodgienne en même temps qu'ils permettraient de justifier de son ancienneté comme patrimoine culturel national. L'inventaire réalisé par G. Groslier en 1927 reste toutefois la plus ancienne occurrence dont nous ayons connaissance d'une compilation matérielle consacrée à l'esthétique de la danse khmère. Nous savons néanmoins qu'une démarche similaire fut entreprise en Thaïlande autour de la gestuelle de la danse royale siamoise dont l'esthétique et le répertoire étaient alors extrêmement proches de ceux de la danse royale khmère. Ce travail d'inventaire iconographique d'une soixantaine de postures de base a fait l'objet d'une première publication sous la direction d'un membre de la famille royale siamoise en 1923²⁰. Il n'est pas improbable que cet ouvrage ait influencé la démarche de G. Groslier.

L'organisation des séances de pose

Dans les années 1920, les danseuses royales cambodgiennes se spécialisaient chacune dans l'un des quatre grands types de rôles existants, à savoir personnages féminins, masculins, démoniaques ou simiesques²¹. Ces rôles principaux étaient interprétés par des femmes exclusivement, la troupe du ballet royal

15. Toni Shapiro-Phim, communication personnelle, 14.02.2017.

16. Des recherches sont en cours à l'heure actuelle pour tenter de retrouver les cahiers dans lesquelles notes et photographies ont été consignées par Chea Samy.

17. SHAPIRO 1994, p. 16.

18. Une série de livrets a été éditée avec le soutien de la Japan Foundation au cours de la première décennie du XXI^e siècle. Minh Kossany a également publié un ouvrage consacré à la gestuelle des personnages féminins (MINH 2011). Elle y présente un enchaînement chorégraphique à l'aide de nombreuses photographies commentées.

19. Sur ce sujet de l'apprentissage et du rapport à l'écrit voir la thèse de Lucie Labbé (LABBÉ 2016).

20. DAMRONGRĀCHĀNUPHĀP 1923.

21. En khmer respectivement : *nān* (/niəŋ/), *nāy roñ* (/niəj rəŋŋ/), *yaks* (/jəəʔ/) et *svā* (/svaa/).



Figure 5. — Khieuvan, « 19 ans, figure murée, impassible, petite bouche en croissant, de traits nettement ciselés, d'une souplesse de liane, aristocratique et précieuse. » GROSLIER 1928, p. 540 (cliché MNC 047.02d, détail).



Figure 6. — Nou Nâm à gauche et Ith à droite sur une même plaque (clichés MNC 017.12g et 017.12d).

ne comptant que quelques rôles mineurs à vocation comique réservés à des interprètes masculins²². La gestuelle de ces personnages était plus mimée que dansée et c'est pour cette raison qu'ils ne sont pas représentés dans l'inventaire.

Cinq jeunes danseuses spécialisées dans chacun des rôles dansés ont été recrutées par G. Groslier : Anong Nari (fig. 3, 4, 15 et 21) et Khieuvan (fig. 5, 18 et 20) pour les rôles féminins, Ith (fig. 1, 6, 7, 10, 18 et 20) pour les rôles masculins, Suon (fig. 8 et 14) pour les rôles démoniaques et une cinquième danseuse, dont le nom reste inconnu, pour les rôles simiesques (fig. 1, 2 et 10). Il a également été fait appel à Nou Nâm (fig. 6, 16 et 17), ancienne danseuse retirée du palais, pour présenter les variations gestuelles existant entre sa propre génération et celle des jeunes danseuses²³. Une professeure présente aux séances de photographie, la grū Lèk²⁴, et une autre danseuse, qui n'apparaît pas dans les écrits connus de

G. Groslier, ont également posé dans sept clichés de postures en duo. La première incarnait probablement le rôle d'un démon dans un combat avec un personnage simiesque (fig. 9), la seconde un Garuḍa (en khmer *gruḍ* ; /krut/), monture du dieu Viṣṇu sur la figure 10 (fig. 10).

28 mars. – J'ai fait rechercher et retrouvé Nou Nâm. Elle dansait encore en 1911 et m'avait posé des dessins alors que j'écrivais mon livre *Danseuses cambodgiennes*. A cette époque, elle était au déclin de sa gloire. Favorite de S. M. Norodom, elle le fut aussi de S. M. Sisowath. Quinze ans, elle brilla au front de deux rois, princesse du geste et toute puissante au palais. D'humeur altière et de caractère intraitable, elle dut quitter la cour vers 1912 et sombra dans l'obscurité. Elle est maintenant femme d'un secrétaire et approche de la cinquantaine.

Je ne l'avais pas revue depuis quinze ans. Elle entre dans mon bureau, humble, maigre, n'ayant conservé de sa beauté que ses yeux de velours, audacieux et intelligents. Elle me reconnaît, s'approche, me presse les bras. Que lui veut-on ? Je lui explique le fonctionnement de notre commission, lui demande de venir nous

redonner la tradition d'il y a vingt ans, celle qui n'a pas été touchée par ces dernières années de décadence. Alors ses yeux s'approfondissent et son orgueil les anime. On ne sait plus danser, me dit-elle avec dédain et une moue comme si elle mâchait du fiel. Je la flatte, insiste, la convaincs. Elle me répond qu'elle est vieille, faible. Tu rajeuniras ! As-tu donc oublié ? Ah ! Non, elle n'a pas oublié, – mais pourra-t-elle ? Elle tend un bras maigre qui se replie en arrière, mais les doigts restent raides : ça ne fait rien. Elle se décide enfin et arrive le lendemain.

La voilà. Elle a remis la ceinture tressée. Le chœur des vieillards, en la voyant, s'anime et pousse des cris. Elle régnait, naguère, sur la fin de leur jeunesse. Et devant l'objectif, Nou Nâm s'agenouille, trace le grand salut initial de toute danse, se lève et se déploie. Reprenant ses poses de princesses légendaire, elle retrouve son arrogance et donne des explications sans réplique, amère. Elle se maîtrise et s'abandonne. Des crampes l'interrompent toutes les trois minutes – et elle redevient, sur sa chaise, une petite vieille qui prise du camphre pour se redonner des forces.

Parfois, elle prend deux poses, presque semblables. D'un ton autoritaire elle dit, de

22. Ce n'est plus le cas aujourd'hui, les personnages de singes étant désormais réservés aux hommes.

23. Au sujet de ces choix, cf. SASAGAWA 2005.

24. C'est ainsi qu'elle est nommée par G. Groslier qui orthographe le terme « *krouv* » dans son article ; « *grū* » (/kruu/) signifie maître(sse), professeur(e).



Figure 7. — Ith, « C'est une indépendante. Elle est déjà allée en France à l'exposition coloniale de 1922. Elle apparut avec un bon sourire, une fleur rouge sur l'oreille, son port de tête altier. Elle joue les rôles de princes, de héros. Je la soupçonnais indolente et m'aperçus bientôt que je me trompais. La vie cloîtrée du Palais lui pèse et elle s'ennuie. » GROSLIER 1928, p. 539 (cliché MNC 228.03d).



Figure 8. — Suon masquée, « Un corps charmant, élégant, mais une face ingrate avec un nez cassé, ce qui n'a pas d'importance, parce qu'elle assure les rôles de yaks, de géants, qui comportent un masque. » GROSLIER 1928, p. 540 (cliché MNC 044.08g).

l'une : « avant » ; de l'autre : « maintenant », et sa bouche est pleine de dédain. Voilà comme on dansait de Mon temps – et voilà ce qu'on fait aujourd'hui. Aujourd'hui, la main s'arrête deux centimètres plus haut que hier et la tête est bien tournée de deux degrés de plus que du temps de Nou Nâm. À peine l'avions-nous remarqué, – mais le chœur de vieillards s'était agité...

En une huitaine de séances, Nou Nâm nous donna près de cent cinquante clichés. Nous rattrapâmes ainsi un pan du passé et ressuscitâmes des choses mortes. Aux jeunes muscles déliés de Kieuvan, nous liâmes les vieux os de la danseuse déjà ensevelie dans l'oubli. Considérant dans le silence du bureau les photographies amassées chaque jour, à la face noire et ravagée de la vieille favorite nous voyons se superposer le visage poudré de Ith, et entre nos doigts se lève une danseuse pétrie de la noblesse du passé et vigoureuse de toutes les forces du présent²⁵. »

Les jeunes danseuses photographiées figurent parmi les interprètes principales dites « ek » (/æc/) à qui étaient habituellement confiés les premiers rôles. Toutes avaient été introduites dans le cadre du projet par leurs professeures respectives et c'est sous leur supervision qu'elles effectuaient les séances de pose. Outre la présence des professeures occupées à corriger les postures de leurs élèves, G. Groslier évoque ponctuellement celle d'un « chœur de vieillards »²⁶ assistant aux prises de vue et les allées et venues, dans le musée, des compagnes que chacune des danseuses ne manquait pas de faire venir à sa suite. Le chœur de vieillards regroupe l'inspecteur du travail de la « Direction des Arts », le chef de l'orchestre royal et un autre musicien ainsi que le fabricant de masque Lim Pèn (fig. 11).

Sur la plupart des photographies et films de l'époque, les danseuses cambodgiennes posent et dansent en costume

de spectacle²⁷. Revêtir ces costumes faits de lourdes soieries et de velours brodés demande plusieurs heures et nécessite l'assistance d'habilleuses. C'est probablement l'une des raisons pour lesquelles le costume d'entraînement, plus basique, a été préféré pour l'inventaire. Cette tenue se compose du *kben* – pièce de tissu nouée autour de la taille, enroulée et passée entre les jambes pour former un pantalon – et d'une chemisette ajustée. Elle permet, en outre, une meilleure lisibilité des postures. Toutefois, les danseuses portent aussi, sur de nombreux clichés, une chemisette plus ample, peut-être par pudeur, comme le laisse penser une remarque de G. Groslier²⁸. Nous livrons ici un aperçu des séances de travail, telles que G. Groslier les a contées.

« Nous avons aménagé pour notre minutieux travail une salle du musée Albert Sarraut, tracé des axes et des cadres afin d'avoir une mise au point et en plaque constante, braqué un ventilateur au bon endroit²⁹. »

« 21 mars 1927. – Les séances de travail se poursuivent. Le cœur [sic] des quatre vieillards somnole le long du mur. Une réverbération folle tombe dans la salle par la fenêtre grande ouverte à cause de la photographie. Devant l'écran la danseuse danse une phrase et nous notons au passage les attitudes principales, les poses de départ et d'arrivée. Arrêt. La phrase est recommencée et interrompue lorsque revient le geste noté. Une maîtresse le corrige s'il y a lieu. La patiente tend alors ses muscles une seconde, écoute le double dé clic de l'obturateur sans nous quitter des yeux. Un signe, nouvel arrêt photo. Ainsi au fil des heures³⁰. »

27. Voir notamment les photographies des fonds Albert Kahn et Pierre Dieulefils.

28. Lorsque plus tard, le 16 juin 1927, G. Groslier assiste à une répétition de danse au palais, il note « Jamais, peut-être, danseuses royales khmères n'ont répété devant un étranger. C'est qu'elles mettent pour le travail une veste ajustée qui moule le torse, révèle les seins et que la pudeur de la femme cambodgienne atteint à un degré inimaginable. » GROSLIER 1928, p. 545.

29. GROSLIER 1928, p. 539.

30. GROSLIER 1928, p. 540.

25. GROSLIER 1928, p. 542-543.

26. GROSLIER 1928, p. 537.

Telles qu'elles sont décrites, les séances de pose font état à la fois de la complexité d'une pratique corporelle de cour et des susceptibilités et rivalités qu'elle engendrait. Les clichés eux-mêmes témoignent des rivalités existant entre les lignées de maîtresses et d'élèves : Ith et Anong Nari ne posent jamais ensemble pour les duos masculin-féminin. C'est donc à Khieuvan, qui est comme Ith élève de la professeure Lèk, que revient la tâche d'interpréter le rôle féminin en duo (fig. 18). En entrant dans la sphère féminine des danses de cour, le Français G. Groslier a dû se familiariser avec les enjeux hiérarchiques qui la régissent et tenter tant bien que mal de se faire une place au sein de ce système. Cela est d'autant plus vrai que son projet allait le conduire ensuite à intervenir jusque dans les entraînements quotidiens des danseuses, d'abord au palais même, puis dans les locaux de l'École des Arts cambodgiens³¹. L'expérience fut toutefois de courte durée puisque le ballet royal réintégra le palais sous autorité monarchique l'année suivante, ce qui nous incline à relativiser le succès dont G. Groslier fait état pour son projet³².

Les prises de vues

Les prises de vues ont vraisemblablement été réalisées avec l'aide du service photographique du musée Albert Sarraut. Les quelques éléments apparaissant en marge des photographies nous laissent penser que les séances se sont déroulées dans les extrémités sud ou nord du musée, qui n'était pas encore agrandi en 1927³³.

L'installation réalisée semble-t-il avec les moyens du bord est plutôt sommaire. Un fond constitué d'une toile tendue sur



Figure 9. — Scène de combat avec la *grū* Lèk de face, probablement dans un rôle de démon opposé à un personnage simiesque joué par une danseuse non identifiée (cliché MNC 222.07g).



Figure 10. — Ith et une danseuse non identifiée représentant le dieu Viṣṇu et sa monture Garuḍa (cliché MNC 092.12g).



Figure 11. — Application de cuirs découpés sur un masque de théâtre (en pâte à papier) par M. Lim Pen. « Notre petite commission s'est réunie la première fois aujourd'hui. Ce fut un chœur de vieillards. Par rang d'âge, il y avait le vieillard *Pèn* aux yeux embués, écarquillés, qui n'ont jamais l'air d'être au point. On a recours à lui, au Palais, chaque fois que l'on doit ordonner correctement certaines cérémonies selon le rituel. Malgré ses 70 ans, il fabrique des coiffures et des masques de danse et appartient au personnel de l'École des Arts cambodgiens. De temps en temps, je le vois entrer dans mon bureau pour y déposer une fleur sur ma table, me faire un profond salut et s'en aller sans avoir dit un mot. » GROSLIER 1928, p. 537 (1930 ; cliché MNC 094.02d, détail).

31. L'ordonnance royale n° 40 du 14 juin 1927 rendue exécutoire par arrêté du Résident supérieur n° 1375 du 22 juin 1927 lui confia le « contrôle artistique et technique » de la troupe. Voir ABBE 2008.

32. GROSLIER 1928, p. 564-565.

33. Des extensions ont été construites au nord et au sud en 1930.

un châssis est maintenu appuyé contre une sorte d'espallier en bois placé en avant d'une porte. Des repérages de positionnement sont tracés à la craie sur le fond et le carrelage.

Certaines séries de photographies sont réalisées devant un mur, plus spécialement les scènes de duos qui demandent davantage d'espace. Pour les poses habituellement jouées sur un lit en bois appelé *grae* (/kræ/), deux banquettes en osier empruntées au musée sont assemblées. L'objectif de la chambre photographique est placé à mi-hauteur (postures debout). Le champ couvert par l'image ne dépasse guère l'envergure des bras écartés de la danseuse. On distingue sur certains des clichés, dans les marges et en arrière-plan, des meubles, des objets... sur trois vues successives apparaît même une petite fille (fig. 7).

Les photographies

Les plaques de verre employées sont au gélatino-bromure d'argent avec un format de 18 × 24 cm (fig. 1 et 6). G. Groslier indique que 980 clichés ont été réalisés³⁴. Les 892 clichés conservés par le musée sont répartis sur 449 plaques dont la quasi-totalité porte deux clichés de format vertical (portrait). Ces deux clichés « jumeaux », n'ont pas été forcément pris l'un après l'autre. Le plus souvent ils correspondent à des séquences et à des danseuses distinctes³⁵. La lumière est distribuée tout autour par les baies et il ne semble pas que des projecteurs ou des flashes aient été utilisés. Il n'y a quasiment aucune ombre apparente, hormis quelques-unes assez peu marquées sur le fond. Sur nombre de photographies,

34. GROSLIER 1928, p. 541. Il comptabilise pour ces 980 clichés un total de 1160 « attitudes principales » ainsi répertoriées au cours de l'inventaire, GROSLIER 1929, p. 134.

35. Enserées *recto verso* dans un châssis, une ou deux plaques sensibles étaient exposées à tour de rôle sur une moitié seulement. En l'absence du matériel utilisé, il est ici difficile d'en dire plus sur la manipulation de l'ensemble.

curieusement, l'un des pieds de la danseuse apparaît nettement plus sombre que l'autre, quasiment noir. Il ne peut pas s'agir d'une ombre et nous n'avons pas réussi à en expliquer la raison (fig. 6, à droite, 8 et 17). Dans certaines séries, une ardoise marquée d'une lettre et d'un numéro est posée à côté de la danseuse prenant la pose³⁶. Un tel référencement a été très utile pour la reconstitution des enchaînements (cf. *infra*, p. 163).

Jean de Calan³⁷ note que le photographe n'était manifestement pas très expérimenté. Les prises de vues sont de densité et de contraste variables. La profondeur de champ est mal maîtrisée. En témoignent les quelques éléments fixes autour et en fond apparaissant le plus souvent flous. Le manque de lumière et, probablement, le manque de sensibilité de la plaque de verre sont compensés par la diminution de la vitesse d'obturation et par l'ouverture du diaphragme. Le sujet est régulièrement flou³⁸. Sur de nombreux clichés, seules les parties du corps les plus fixes (pieds au sol) sont nettes. Ainsi avec les séquences sur le lit-banquette, représentant des postures assises ou couchées, les images sont généralement plus précises. Les zones claires et les zones sombres manquent souvent de détails, probablement en raison d'un mauvais développement chimique.

La conservation des photographies 1927-2016

Les traces écrites laissées par cette campagne photographique sont plutôt ténues³⁹. Hormis le journal publié par

36. Jusqu'à présent nous n'avons pas identifié la signification de la ou des lettre(s) indiquées en préfixe de la série.

37. Jean de Calan est un photographe installé à Paris où il travaille, entre autres, pour les musées. Il a été chargé de la numérisation de ces clichés, cf. *infra*, p. 165.

38. On peut distinguer le flou dû au « bougé », lié à un long temps de pose, et le flou dû à la profondeur de champ mal maîtrisée.

39. Dès 1922, Sappho Marchal se réjouit de l'initiative de G. Groslier pour « fixer les traditions par une importante documentation », MARCHAL 1927, p. 228.

G. Groslier en 1928 qui retrace l'organisation des séances de photographie, aucune documentation décrivant ou listant les différentes séquences photographiées, de même qu'aucun tirage datant de la période des prises de vues, n'ont été pour l'heure retrouvés⁴⁰. Les photographies n'ont d'ailleurs pas été portées à l'inventaire du musée⁴¹. Peut-être appartenaient-elles à G. Groslier. Tout donne l'impression que ce travail, bien qu'achevé, a été mis de côté et n'a pas été utilisé jusqu'à la mort de G. Groslier en 1945, ni durant la décennie qui suivit. Les négatifs sont apparemment restés dans leurs boîtes d'origine en marge de la collection de plaques du musée⁴². Un jeu de tirages datant des années 1960 est conservé dans les archives de Charles Meyer dont des copies numérisées ont été déposées aux Archives nationales du Cambodge⁴³. Il est fort possible que d'autres jeux ou même des tirages isolés existent. Durant le régime du Kampuchea Démocratique, tout comme les autres collections, le fonds photographique a, semble-t-il, souffert, au pire, de négligence.

Le premier témoignage sur ce qu'il est advenu de ces photographies après le régime des Khmers Rouges nous vient de Clotilde Ramondou, jeune metteur en scène et comédienne bénéficiaire d'une bourse « Villa Médicis hors les murs » en 1988⁴⁴. C. Ramondou s'était alors rendue au Cambodge pour y collecter des données sur les arts cambodgiens. Elle avait pu se rendre au musée dirigé à l'époque par M. Houk Sung Heng et avait passé en revue la collection de plaques de

40. G. Groslier signale de tels tirages qui auraient fait l'objet de commentaires et d'annotations par les danseuses, GROSLIER 1928, p. 541.

41. « Musée A. Sarraut. Inventaire des clichés. Service photographique » (document manuscrit). Cet inventaire enregistre des clichés datant de 1901 à 1941. Archives du MNC.

42. ARNOULT 1994, annexe 1, p. 8.

43. C'est très vraisemblablement par l'intermédiaire de Madeleine Giteau en poste au MNC de 1960 à 1966 que C. Meyer a obtenu ces tirages. Archives nationales du Cambodge, fonds C. Meyer numérisé : ref. 1907, 1920, 1921, 1937 à 2029, et 2031 à 2055.

44. Bourse délivrée par le ministère des Affaires étrangères.



Figures 12 et 13. — Juillet et août 2010, reconstitution d'enchaînements avec les maîtresses de danse Em Theay et Sin Sama Deuk Chho (clichés EFEO/MNC).

verre, avec, notamment, la jeune bibliothécaire Lim Yi. L'ensemble des plaques du fonds photographique étaient alors conservées à l'étage dans une pièce qui jouxte la bibliothèque, rangées dans un meuble à tiroirs en bois⁴⁵, dans leurs boîtes d'origine ou en dehors. Les boîtes contenant les photos des danseuses y étaient disséminées. C. Ramondou avait dressé un premier contrôle d'inventaire⁴⁶ et souligné l'importance de cette collection qui nécessitait des interventions de conservation.

De fait, le mauvais état des toitures du musée avait provoqué des infiltrations d'eau qui, au début des années 1990, avaient sérieusement menacé les collections de photos rassemblées dans cette pièce directement aménagée sous les combles. Quelque temps après la mission de l'Autorité provisoire des Nations unies au Cambodge (Apronuc, fév. 1991-oct. 1993), au regard de ce péril, la conservation des photos fit débat entre expertises française et australienne. Les toitures furent finalement refaites en 1994 grâce à un financement australien. En 1995, une mission française pour les

bibliothèques au Cambodge, confiée à M. Jean-Marie Larnoult⁴⁷, permit d'inspecter et d'intervenir sur ces photos à partir des recommandations et des documents laissés par C. Ramondou. Bien que l'environnement général ne fût pas forcément propice à la conservation – le comble était alors encore infesté par une importante colonie de chauve-souris⁴⁸ – l'on décida de maintenir la collection en place⁴⁹.

En 2010, l'atelier de conservation de sculpture du MNC (EFEO) a entrepris un catalogage de la collection de plaques de verre et des tirages ; sous l'impulsion de Lucie Labbé, les 892 clichés de danseuses ont été méthodiquement classés. Les conditions de conservation ont été de nouveau contrôlées en janvier 2011 par Jane Hinwood, Deborah Parry, Helen et Peter Stanbury⁵⁰.

47. Inspecteur général des bibliothèques.

48. Le MNC a pu se défaire de cette colonie en 2003 grâce aux actions entreprises par M. Khun Samen directeur du musée.

49. Les plaques furent dépoussiérées, par simple soufflage, puis reconditionnées dans des papiers et boîtes en carton adaptés à la conservation des émulsions photographiques ; des tirages contact furent réalisés pour faciliter la consultation ; enfin, une nouvelle armoire de rangement en bois fut conçue. Aujourd'hui, les plaques portant les photos de danseuses ne possèdent toujours pas de cote d'inventaire et sont encore identifiées par la référence de rangement attribuée en 1995.

50. Tous quatre sont *Australian Business Volunteers*.

Classement des clichés, ce qu'ils révèlent

Dans son journal, G. Groslier se plaît à donner quelques traits de la physionomie et du comportement des danseuses. Ces descriptions nous ont permis d'identifier six danseuses selon leurs rôles respectifs. Ainsi qu'on reconstitue un puzzle, les photos ont d'abord été regroupées par danseuses et par séquences. Les tenues vestimentaires du jour, les éventuels accessoires (masque, épée, poignard, lit-banquette), le cadrage et quelques détails présents dans le fond nous ont été utiles, dans un premier temps, pour regrouper toutes les poses correspondant à chaque danseuse pour chaque séquence. Les enchaînements possibles des postures ont ensuite été reconstitués avec Chea Socheat⁵¹, Suppya Nut et les maîtresses de danse Sin Sama Deuk Chho et Em Theay (fig. 12 et 13)⁵². Lorsque la posture est repérée par un numéro sur une ardoise au sol, il n'y a pas eu de difficulté. En l'absence de numérotation, c'est en reprenant les enchaînements avec des danseuses d'aujourd'hui que certains ont été reconstitués progressivement, bien que des incertitudes demeurent.

Certaines séquences existant sous une forme semblable dans des chorégraphies toujours dansées aujourd'hui ont pu être constituées sans difficultés majeures, tel l'extrait du *kpāc' pāt nāy roñ* (/k^hbaat niəj rōŋ/) présenté par Ith ou encore les extraits de danses narratives réalisées en duo et représentant des scènes de combat (fig. 9) ou de séduction (fig. 18). D'autres restent plus complexes à classer en raison de la grande diversité de postures existantes, des multiples combinaisons gestuelles possibles ainsi que des changements survenus dans la normalisation de la gestuelle au fil du temps.

51. Chea Socheat est conservateur au MNC.

52. Professeuses de danse, Em Theay (née vers 1933) et Sin Sama Deuk Chho (née vers 1940, décédée en 2017) ont toutes deux été formées à la danse classique et au chant au palais royal dès leur enfance.



Figure 14. — Suon sans masque (clichés MNC 064.14d / 008.08d / 002.11d / 008.15d).



Figure 15. — Anong Nari ramassant puis humant une fleur (clichés MNC 042.06g / 062.04g / 042.09g / 091.09g).

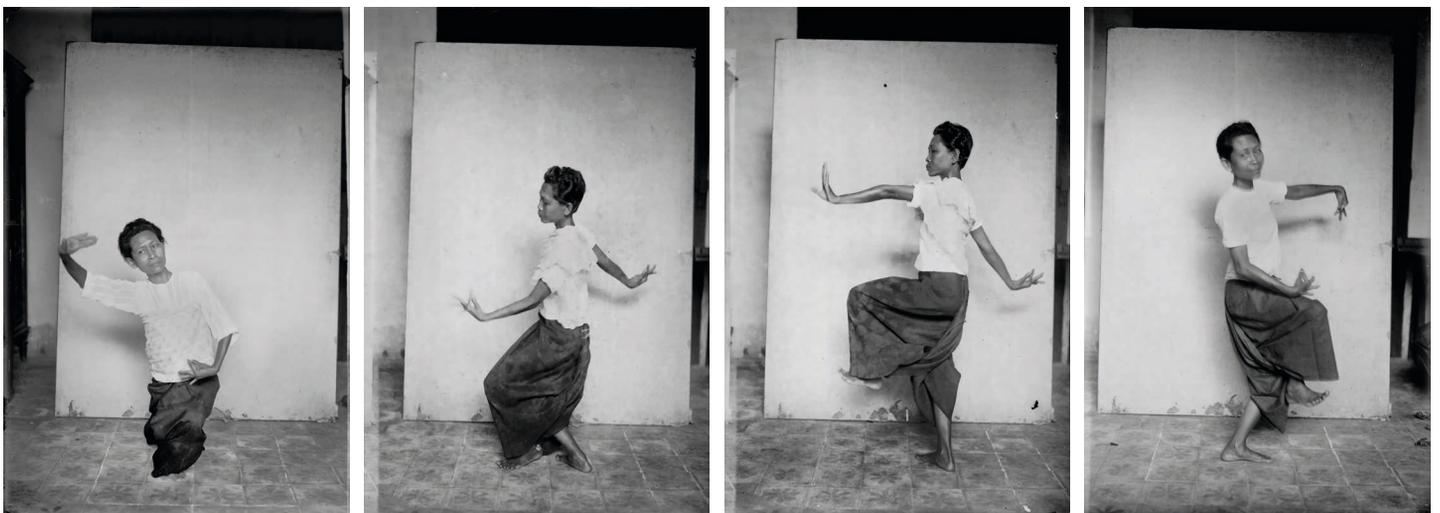


Figure 16. — Nou Nâm (clichés MNC 064.11g / 026.01d / 026.06d / 046.08d).



Figure 17. — Nou Nâm à l'arc (clichés MNC 092.15g / 092.01d).

Les remarques faites par les danseuses interrogées sur les séries de clichés concernaient le plus souvent les différences observables entre l'inclinaison du buste, la hauteur des bras et des mains ou encore l'amplitude des membres entre l'époque du roi Sisowath et aujourd'hui. Il est en effet notable que la différence entre les personnages féminins et masculins est plus nette aujourd'hui qu'elle ne semble l'avoir été à l'époque. Cette différence est due à l'intervention de la reine Kossamak qui fut en charge du ballet royal sous le règne de son fils, Norodom Sihanouk, à partir de 1941. Cherchant notamment à différencier la danse khmère de son homologue siamoise, elle entreprit une normalisation de la gestuelle en redéfinissant l'amplitude de mouvement différenciant chacun des grands types de personnages : gestuelle des bras et des jambes dite « fermée » pour les personnages féminins et proportionnellement plus « ouverte » pour chacun des autres personnages.

Des différences sont particulièrement visibles entre les poses de Nou Nâm et celles des danseuses actuelles. Nou Nâm représentait une gestuelle déjà antérieure à celles des autres jeunes danseuses photographiées puisqu'elle avait commencé à danser quelques décennies avant, sous le règne du roi Norodom. Elle émettait d'ailleurs un jugement critique quant à l'évolution de la gestuelle au cours des dernières années⁵³. Même si G. Groslier affirme qu'elle interprétait autrefois les rôles de princesses⁵⁴, son statut et sa longue expérience de danseuse l'autorisaient probablement à présenter d'autres rôles du répertoire. C'est ce que suggère l'une des séries de clichés (fig. 17) où elle pose avec un arc, attribut habituellement masculin. Lors du classement des séries où Nou Nâm pose, la question de la classification en rôles féminins ou masculins a souvent fait débat et n'a pas toujours été résolue.

53. GROSLIER 1928, p. 543.

54. GROSLIER 1928, p. 542-543.

Les séquences reconstituées, avec parfois certaines incertitudes, sont répertoriées et documentées dans un tableau Excel qui établit le catalogue de la collection. Celle-ci compte une seule image prise hors enchaînement, une photographie d'Anong Nari (fig. 3) simplement debout regardant le photographe. À notre grand regret, il n'existe aucun cliché « hors champ » montrant l'assistance.

Fabriquer des négatifs numériques pour obtenir de nouvelles images positives

Le classement a été effectué à partir des tirages contact de 1995 une fois ceux-ci scannés. Il s'agit d'images sombres, peu détaillées mais néanmoins fort utiles. Au fur et à mesure de la reconstitution des enchaînements dansés, l'idée d'une exposition s'est précisée. Elle réclamait de produire des négatifs numériques pour obtenir de nouvelles images positives.

Cette mission a été confiée au photographe Jean de Calan qui a effectué un remarquable travail de numérisation par prise de vue en octobre 2011. L'informatique a été utilisée de façon quasi artisanale pour un traitement vue par vue. Les 449 plaques ont été photographiées avec une chambre photographique équipée d'un dos numérique. La plaque a été tout d'abord photographiée entièrement, avec ses deux clichés, pour garder la mémoire du travail de prise de vues et obtenir de nouvelles matrices au plus près possible des originaux. Ces matrices étaient ensuite retravaillées avec un logiciel de photographie pour obtenir une image positive par inversion numérique et filtrer les altérations de moisissures devenues bleu cyan avec l'inversion. Enfin, sur chaque matrice, il a fallu compenser la différence de densité, parfois très forte, entre les deux images et trouver un équilibre entre celles-ci afin d'obtenir une vue d'ensemble lisible et utilisable.



Figure 18. — Un duo Khieuvan et Ith (clichés MNC 023.02d / 077.09d / 004.02d / 077.02d / 023.04d / 064.09g / 023.01g).

Cette longue et minutieuse « archéologie de l'image » a permis de redécouvrir une multitude de détails et de nuances. L'état des négatifs a été scrupuleusement respecté. Aucune manipulation d'effacement ou de gommage n'a été effectuée.

Exposition au Musée national du Cambodge

En 2012 une exposition fut installée au MNC avec le soutien de l'Institut français du Cambodge⁵⁵ et celui de l'UNESCO dans une salle située en contre-bas de l'aile sud-est du musée. Construite à partir des images restaurées, l'exposition couvrait trois champs : portraits de danseuses, gestes et postures de la danse, inventaire photographique.

Seize tirages de plaques de verre ont été retenus (avec deux clichés par plaque, soit trente-deux clichés). Ils ont été choisis de manière à retrouver toutes les danseuses ayant participé aux séances avec

le plus large éventail possible de postures. Rappelons que les deux clichés portés par la même plaque ne sont pas nécessairement en relation. L'accrochage était réparti de part et d'autre de la salle. Les images se suivaient un peu à la manière dont progresse un jeu de dominos, afin de retrouver la même danseuse (pas forcément dans la même séquence ni dans la même tenue) sur la plaque voisine et ainsi de suite, faisant apparaître des « séries-portraits » plus ou moins aléatoires. Afin d'illustrer le procédé photographique, quatre plaques de verre originales étaient présentées sur une table lumineuse aménagée à l'intérieur d'une ancienne vitrine.

Pour mieux contextualiser ces photographies, un extrait de la publication de G. Groslier contant la journée du 28 mars 1927 était affiché. G. Groslier y dresse un portrait poignant de Nou Nâm, une ancienne favorite royale, qui avait quitté le palais depuis plusieurs années et s'était résolue à rejoindre le groupe malgré bien des réticences (*cf. supra*, p. 159-160).

Les baies étaient closes. Seules quelques lampes éclairaient les tirages

photographiques et les textes. Avant de descendre les quelques marches donnant accès à la salle, le visiteur était attiré par une projection murale où toutes les danseuses défilent tour à tour dans des séquences dansées reconstituées⁵⁶. L'image était projetée grandeur nature au ras du sol carrelé, encore identique à celui visible sur les photographies. Un buffet en bois, apparaissant régulièrement en marge des photographies, était installé sur le côté pour ranger le matériel de régie. Tirages, négatifs sur verre et projection se répondaient dans la pénombre ambiante (*fig. 19*).

L'exposition au MNC qui devait durer deux mois (de décembre à janvier) a été prolongée jusqu'au mois de mai 2012. Les photographies ont été par la suite présentées à New York, à Paris et à Siem Reap⁵⁷ ainsi que, plus récemment, à l'Institut

56. Le montage est constitué de 32 séquences reconstituées rassemblant 466 photographies pour une durée totale de 30 minutes.

57. Lincoln Center Library of Performing Art, New York, Season of Cambodia, 3 avril-11 mai 2013 ; Rotonde du musée national des arts asiatiques - Guimet, 16 octobre 2013-13 janvier 2014 ; Centre de l'École française d'Extrême Orient à Siem Reap, décembre 2014.

55. L'exposition faisait partie du festival « Phnom Penh Photo ».



culturel français de Phnom Penh, de juin à septembre 2017.

Familier ou non de la danse, devant la projection grandeur nature des postures de Nou Nâm, d'Ith et de leurs compagnes, seules ou en duo, le visiteur était dans un rapport quasi physique à l'image. Nombreux étaient ceux tentés d'esquisser à leur tour un mouvement de bras ou un pas, tout particulièrement les élèves du département de danse de l'École secondaire des beaux-arts de Phnom Penh.



Figure 19. — Exposition organisée au MNC de décembre 2011 à mai 2012 (cliché EFEO/MNC).

Conclusion

Bien que les prises de vues n'aient pas été réalisées dans les règles de l'art, l'essentiel recherché par G. Groslier est bien là, fixé sur le verre : le dessin exact de l'aboutissement d'un mouvement – d'une « phrase » – dans sa phase la plus aboutie. Il n'y a dans ces photographies aucune prétention esthétisante, ni fond ni décor particulier : seule la posture compte en dehors de toute narration.

Souvent les yeux de la danseuse, spécialement ceux d'Ith, sont tournés vers l'objectif, accentuant la proximité que peut ressentir le spectateur. Le délicat travail de transposition des négatifs sur verre en format numérique a indéniablement contribué à ce résultat. Il permet d'apprécier le motif d'une main, le plissé amidonné d'un *kben*, une ceinture tressée, une broderie ou d'attirer le regard vers un objet laissé dans le champ.

Il nous a été parfois demandé des nouvelles de ces danseuses, comme si elles étaient familières et intemporelles. Elles ne sont plus de ce monde et aujourd'hui nous

connaissons mal leur biographie. Les plus jeunes furent-elles maîtresses de danse à leur tour ? Ont-elles connu les évolutions du ballet qui ont suivi ? Nous l'ignorons.

G. Groslier semble avoir été proche de la troupe du ballet. Il connaissait les danseuses, leurs professeures. Le récit qu'il nous a livré de ces séances est empreint de cette familiarité et souligne combien G. Groslier écrivain appréciait la forme du journal⁵⁸. Bien plus qu'une description des séances de pose et du milieu clos du ballet royal, il rend compte du climat, parfois tendu dans lequel se déroulaient ces sessions, entre rivalités et conflits de générations. Cependant l'auteur ne dit rien des probables réserves liées à sa propre intrusion – et, à travers lui, celle du Protectorat – au cœur de la vie du ballet.

En toute logique ces photos auraient dû être classées et répertoriées. Or elles semblent bien avoir été laissées en l'état. Quelque temps après cette campagne

58. G. Groslier opta pour le journal l'année suivante afin de rendre compte d'une inspection de pagodes le long du Mékong, voir GROSLIER 1931.



Figure 20. — Khieuvan avec Ith, salutations rituelles (en khmer : *puon suon* ; /bʊəŋ suəŋ/ ; clichés MNC 027.02g).

photographique, G. Groslier entreprit d'héberger les répétitions des danseuses au sein de l'École des Arts cambodgiens. Il s'avère qu'un an après, les danseuses étaient de retour au palais. L'échec de cette tentative de mainmise sur le ballet pourrait expliquer l'abandon relatif des clichés par la suite.

Cette collection demeure un précieux témoignage sur l'esthétique de la danse pratiquée au début du siècle dernier. En effet, si l'idée que les normes de la danse royale ont changé au cours des siècles est bien ancrée chez les artistes d'aujourd'hui, les témoignages iconographiques documentant cette évolution restent rares.

Récemment, Son Altesse Royale Norodom Bopha Devi a eu recours à ces images d'archive pour le montage d'un spectacle retraçant l'histoire de la danse en l'honneur de l'anniversaire de Sa Majesté Norodom Sihamoni⁵⁹. Elle a « rechorégraphié » la danse rituelle Preah Thong (*brah thoŋ*) ainsi qu'un extrait de *L'histoire de Preah Chinavong (Praḥ Jinavañs)* dans le style des danses du début du xx^e siècle.

Une fois les prises de vue achevées au musée, G. Groslier poursuivra la mission qu'il s'est donnée auprès des danseuses au palais. Le 16 juin, moins de deux mois avant la mort du roi Sisowath qui marquera la fin de son journal, il assiste à des séances de répétition, cette fois sans chambre photographique. Ce jour-là, empruntant les mots du modelage et du moulage qui lui sont familiers⁶⁰, il décrit le « ballet d'exercices » qui se joue entre les aînés et les jeunes, y voyant finalement, au-delà de la photographie, l'unique garant de l'avenir de la danse :

« Tel est le moule vivant de sons, de vieilles mains et de la grande autorité encore active de la tradition, le creuset aux incorruptibles et mouvants contours où, peu à peu, se distend et se comprime une argile humaine qui se transforme en pépites. »

Lucie Labbé
post-doctorante EFEO
lucie.lea.labbe@gmail.com

Bertrand Porte
EFEO Phnom Penh
bertrand.porte@efeo.net

59. « 1906-2016, un siècle d'histoire du Ballet Royal », 27.10.2016 et 16-17.12.2016, salle Chaktomuk, Phnom Penh. Ce spectacle a été présenté à nouveau avec quelques modifications sous le titre « *Memories in Motion* » les 12 et 13 janvier 2018 à Phnom Penh avec, cette fois, un extrait de l'histoire de la déesse Moni Mékhala (*Maṇimēkalai*, d'origine tamoule). Son Altesse Royale Norodom Bopha Devi a créé une nouvelle chorégraphie empruntant ce même style « d'archive » pour une tournée européenne en mai 2018 avec Zaman production.

60. GROSLIER 1928, p. 549.



Bibliographie

- ABBE Gabrielle, 2008 : « La “rénovation des arts cambodgiens”. George Groslier et le Service des arts, 1917-1945 », *Bulletin de l’Institut Pierre Renouvin*, 27 (1), p. 61-76. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-bulletin-de-l-institut-pierre-renouvin1-2008-1-page-61.htm> (page consultée le 18.10.2015).
- ARNOULT Jean-Marie, 1994 : « Rapport de mission au Cambodge », Rapport inédit.
- CHAZAL Jean-Pierre, 2002 : « “Grand Succès pour les Exotiques”. Retour sur les spectacles javanais de l’Exposition Universelle de Paris en 1889 », *Archipel*, 63, p. 109-152.
- CHESNEL Céline, 2009 : « Du palais des grandes dames au Conseil des ministres. Retour sur la neutralisation du pouvoir de Norodom par le Protectorat (1860-1904) », *Péninsule*, 59 (2), p. 49-92.
- DAMRONGRĀCHĀNUPHĀP, 1923 : *Tamrā fān ram*, Bangkok, Sōphonphiphatthanākōn.
- GROSLIER George, 1913 : *Danseuses cambodgiennes anciennes et modernes*, Paris, A. Challamel.
- 1928 : « Avec les danseuses royales du Cambodge », *Mercure de France*, 1 (5), p. 536-565.
- 1929 : « Le théâtre et la danse au Cambodge », *Journal Asiatique*, 214 (1), p. 125-145.
- 1931 : *Eaux et Lumières. Journal de route sur le Mékong cambodgien*, Paris, Société d’éditions géographiques, maritimes et coloniales.
- LABBÉ Lucie, 2016 : « Danseuses et divinités. Modalités et enjeux de l’apprentissage de la danse de cour cambodgienne », Thèse de doctorat en ethnologie, anthropologie sociale, École des hautes études en Sciences Sociales, Paris.
- LEVINSON André, 1924 : « Le ballet cambodgien », *La danse au théâtre : esthétique et actualité mêlées*, Paris, Bloud & Gay, p. 49-52.
- LEWITZ Saveros, 1969 : « Note sur la translittération du cambodgien », *Bulletin de l’École française d’Extrême-Orient*, 55, p. 163-169.
- MARCHAL Sappho, 1927 : « La danse au Cambodge », *Revue des Arts Asiatiques*, 4, p. 216-228.
- MINH Kossany [mĩn kusanĩ], 2011 : *kp̄ac’ p̄āt n̄ān*, Phnom Penh, silpa: khmaer [en khmer].
- NUT Suppya Héléne, 2014 : « The glass plate negatives of the Cambodian royal dancers: contested memories », *UDAYA, Journal of Khmer Studies*, 12, p. 41-59.
- RAMONDOU Clotilde, 1988 : *Les théâtres sacrés*, rapport inédit.
- SASAGAWA Hideo, 2005 : « Post/colonial Discourses on the Cambodian Court Dance », *Southeast Asian Studies*, 42 (4), p. 418-441.
- SHAPIRO Toni, 1994 : « Dance and the Spirit of Cambodia », Thèse de doctorat, Cornell University.

Photographies

- Fonds photographique Albert Kahn, Archives de la planète, Musée Albert Kahn (Boulogne-Billancourt, France).
- Fonds photographique des Archives nationales du Cambodge (Phnom Penh, Cambodge).
- Fonds photographique du Musée national du Cambodge (Phnom Penh, Cambodge).
- Fonds photographique Pierre Dieulefils, Médiathèque de l’architecture et du patrimoine (Charenton-le-Pont, France).

Filmographie

- BUSY Léon, 1918-1921, *Danseuses cambodgiennes*, Archives de la planète, Musée Albert Kahn.
- VEYRE Gabriel, 1899, *Danseuses cambodgiennes du roi Norodom, I*, Frères Lumière.
- 1899 : *Danseuses cambodgiennes du roi Norodom, II*, Frères Lumière.