



REVUE INDOCHINOISE ILLUSTRÉE

Nouvelle série

SEPTEMBRE 1928

Numéro 27

Le couronnement de S. M. Monivong, Roi du Cambodge, à Phnom-Penh

20-25 Juillet 1928

P ORTER un travesti, n'est-ce pas la poursuite obscure de notre *moi véritable*? Quelques hommes savent et la plupart sentent qu'ils deviennent semblables à leurs moyens d'expression : c'est pourquoi ils recherchent les occasions sociales de donner à ceux-ci leur apparence la plus forte et ils croient qu'elle est la plus exacte. L'humble commis qui célèbre la mi-carême en tenue de conquistador n'a jamais voyagé hors des itinéraires de l'autobus et du train de plaisir, mais il habille ainsi son âme la plus véridique, éprise d'action dans l'immobilité.

Les peuples, comme les individus, retrouvent dans le déguisement leur personnalité profonde ; même s'ils ont oublié leur passé et s'ils n'y ressemblent plus guère, ils s'en pénètrent comme d'une chose vivante en se parant de ses simulacres. Aussi, ceux qui ne craignent pas de confronter à la lumière crue du présent, les couleurs fanées de leurs traditions, s'enveloppent toujours de leurs reflets ; on n'échappe pas à la continuité de soi-même, ni dans le passé, ni dans le futur. Forts ou faibles, les hommes qui ont le courage et le goût de se travestir se montrent dans leur vérité. Dans les rites démodés, dans les formes obsolètes se cachent la force intacte d'une nation, son armature spirituelle : le Japon s'enorgueillit de les juxtaposer au modernisme le plus neutre. Ces choses anciennes, dans leur appareil magique, ne détonent pas à côté de notre Progrès : elles l'expliquent et, pour un Oriental, en doublent la valeur, lui donnent une âme.

Des Cambodgiens, petit peuple issu d'une grande race, on peut dire qu'ils tiennent leur vie de notre influence occidentale, mais que leur raison d'être est dans leur passé. S'il en eût été autrement, le travesti national dans lequel ils fêtèrent le couronnement de leur roi aurait paru ridicule. Il n'en fut rien, leurs cortèges, leur cérémonial se sont insérés dans le temps présent avec toutes les grâces de la vie et non avec les tristes couleurs des résurrections. Ils ont joué un rôle qui, depuis les splendeurs lointaines, n'a pas cessé de s'harmoniser avec la beauté de leur pays, avec les lignes pures des corps qui ne redoutent pas la nudité.

□

La veille du jour faste, prévu par les astrologues, où le roi doit prendre possession du Palais, tout est prêt, dans Phnom-Penh en joie, pour les fêtes du couronnement. Dans la salle du Trône un autel a été édifié sur lequel se mêlent les images bouddhiques et les divinités brahmaniques : y reposent aussi les attributs royaux, l'Épée et la Lance sacrées qui sont les gardiens magiques de la dynastie.

Tout autour des galeries, des maisonnettes fragiles ont été édifiées et l'on y a exposé les offrandes destinées aux Esprits célestes. Au milieu du parvis du palais s'élève le pavillon à neuf étages, dans lequel le Roi viendra recevoir le Bain lustral. Enfin, dans l'enceinte du Palais, sont installés des *Toc*, dans lesquels les chefs religieux, les Ministres, les fonctionnaires, les

délégués des provinces et de riches particuliers ont placé des offrandes : objets d'art, peintures, livres, aliments.

Dans quatre chapelles brahmaniques, les Bakous — brahmanes attachés au service du roi — réciteront nuit et jour des prières à l'intention de celui-ci. Longuement, par les vibrations des formules, par l'imposition des mains, ils consacrent l'eau lustrale, que des vierges ont puisée à une source lointaine. Et les bonzes bouddhistes, dans toutes les pagodes, psalmodient leurs litanies. Ainsi, par une antinomie devenue traditionnelle, se placeront côte à côte, durant toutes les cérémonies du couronnement, deux doctrines adverses. Bien que toute trace d'hindouïsme ait disparu de la religion cambodgienne, la cour de Phnom-Penh a conservé le souvenir de ses origines et les Brahmanes chevelus, aux visages sombres et durs, évoquent, à côté des douces images bouddhiques, la force spirituelle de l'Inde.

De l'Inde aussi vient le rituel de l'initiation et de l'investiture royales. Si les Bonzes y participent, ce n'est qu'à titre accessoire ; l'efficacité magique des formules et des gestes est conférée par les seuls Brahmanes. Elle est consacrée maintenant par les hauts mandataires du gouvernement français, qui, ici, font presque figure de pontifes.

L'allégresse du peuple a le Palais Royal pour centre. Toute la foule citadine, grossie de celle des provinciaux, fait onduler au soleil les couleurs chantantes des étoffes et la grâce des chairs nues. Sa masse n'a jamais rien de désordonné ; de sa densité la plus serrée, l'individu se détache toujours ; en elle rien de brutal, nulle hâte grossière, nulle concurrence égoïste ; chaque promeneur, en souriant, aide à mouvoir ce flot sinueux et semble marcher dans un cortège à la place qui lui convient. Foule étrangement glissante, placide et discrète, qui rit doucement et parle naturellement à voix basse ; à travers laquelle on a la sensation de passer comme entre des roseaux pressés qui, souples, se referment sans heurts. Tout est clair, le mouvement heureux dessine la beauté des corps, fait briller les vives parures et s'unit harmonieusement à la joie de la lumière, au tumulte même des sons.... Nuit et jour, les réjouissances se poursuivent : aux théâtres d'ombres et de marionnettes, aux interminables représentations d'épopées et de pièces burlesques, devant les tréteaux sur lesquels danseuses et danseurs dessinent les gestes antiques, autour des feux d'artifice et des illuminations, les foules patientes se renouvellent. Les bou-

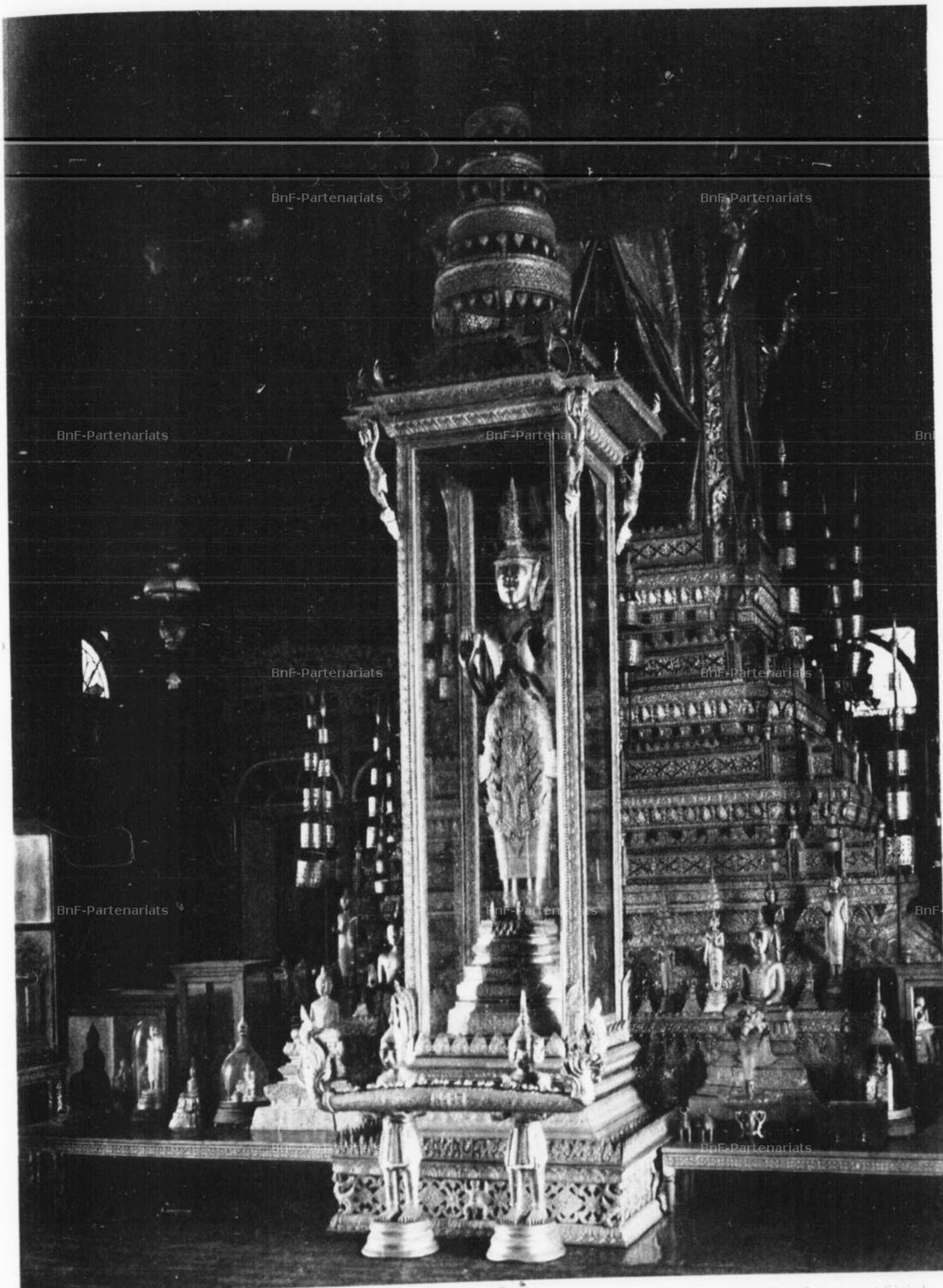
tiques en plein vent et les marchands ambulants nourrissent et rafraîchissent ces innombrables curieux qui, pour quelques jours, ont la rue pour domicile : des parfums religieux flottent sur les relents de friture ; dans la fumée des cuisines brillent de beaux torses cuivrés.

Cette joie du peuple, sonore, colorée et tranquille, est le décor derrière lequel, dans le Palais secret, se poursuit le cérémonial. Plusieurs phases composent celui-ci : l'installation du nouveau roi dans la demeure de son prédécesseur ; l'ondoiement et le sacre ; la prise de possession du royaume figurée par la procession du cortège royal autour de la capitale. Entre temps le roi assiste aux récitation religieuses des Bonzes à qui il remet des offrandes. Deux notes, également lumineuses et douces, accentuent tous ses gestes, enveloppent tous les actes de sa souriante et bénigne souveraineté : elles sont données par la multiple présence, parallèle et jamais simultanée, des femmes et des prêtres. Floraison multicolore, d'où jaillissent des bras arrondis ; or unanime incrustant le grave relief des visages. Tantôt les femmes et les jeunes filles, vibrantes de scies précieuses, enchâssées de lourdes parures, rayonnent autour du roi ; tantôt les bonzes drapés de jaune l'encadrent de leur lent cortège. La grâce des attitudes féminines, l'oraison sculptée des moines, sont ici partie nécessaire du décor ; elles confèrent sa vie et sa valeur au rituel et tiennent la place qu'en Occident on donne à la force militaire.



Premier jour : le roi entre dans sa demeure traditionnelle, dans le lieu « que les yeux du commun ne doivent pas voir ». Il s'avance sur un chemin tapissé d'étoffes blanches, précédé par le ministre du Palais et par les chefs des pandits qui, sous un parasol blanc,





Intérieur de la Pagode d'Argent.

Photo Gouvernement Général.

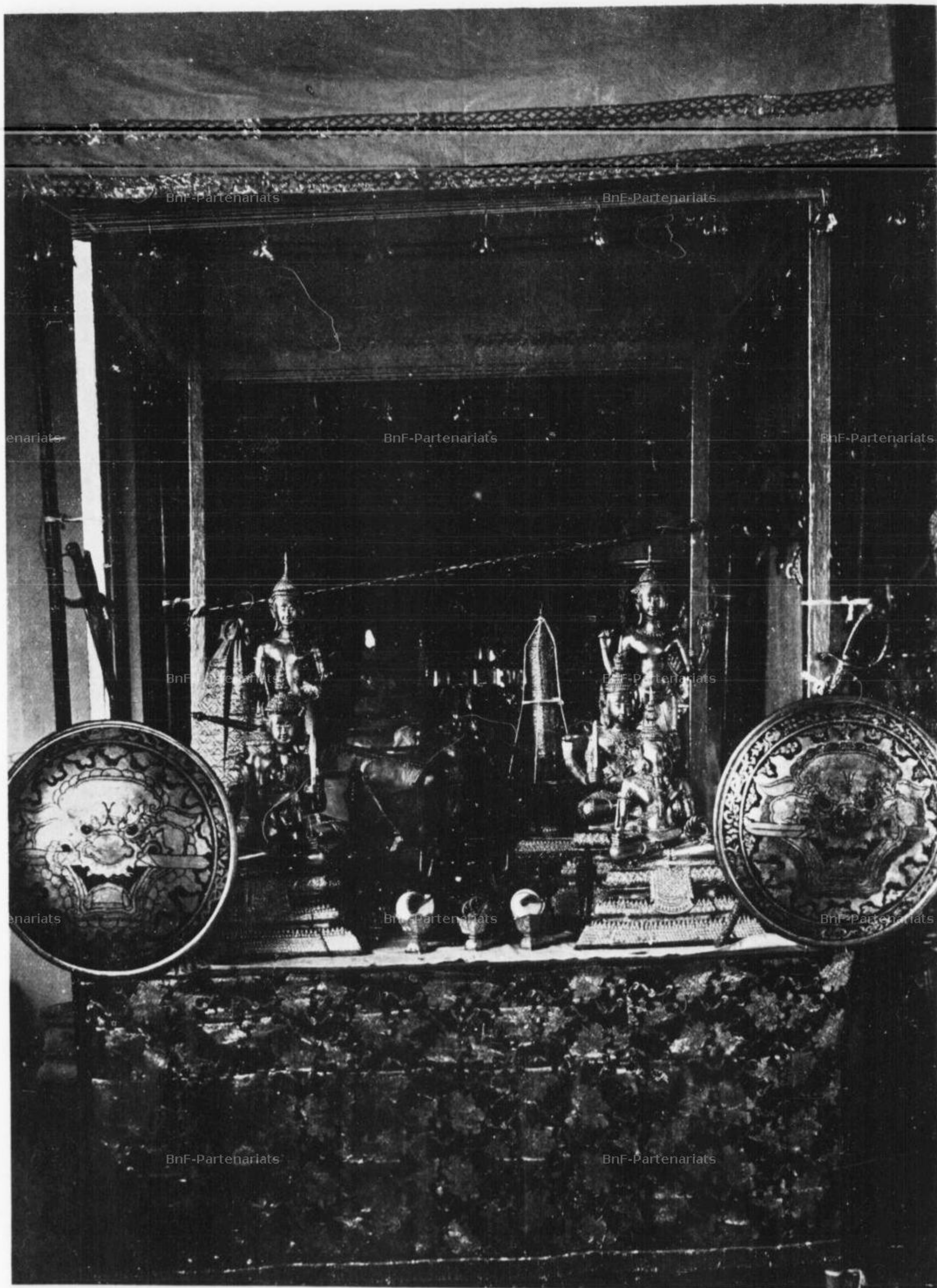


Photo Gouvernement Général et Illustration.

Autel dans la Salle du Trône.



អ៊ែន
ITH

Danseuse de Phnom-Penh
Cambodge -

L. Lafuzie

portent des statuettes du Bouddha. Des Brahmanes escortent l'image du Parfait et les gardiens du trésor royal tiennent en mains des objets d'ivoire et des cornes de rhinocéros, talismans de bonheur. Derrière le roi, cinq femmes, choisies dans la famille royale et vêtues de soie blanche, jaune ou orange, portent l'Épée sacrée et des fleurs d'or et d'argent. Sept jeunes filles vierges élèvent sur leurs mains recourbées des objets qui symbolisent la stabilité, la richesse et la vertu royales : coupes d'or contenant des bijoux. La dernière tient en ses bras une chatte blanche parée de pierreries, image de la fidélité au foyer. Douze autres jeunes filles, aux sampôt multicolores, portent les ustensiles d'or et d'émail, la vaisselle précieuse, dont se sert le souverain. Les princesses, les femmes du Palais, les épouses des dignitaires ferment la marche. Quatre Bakous, vêtus de blanc, représentent les célestes gardiens du Palais. Ils attendent au pied de l'escalier et devant eux sont placées les offrandes aux divinités qu'ils incarnent. Au moment où le cortège les rejoint, le chef des astrologues demande : « Divinités, êtes-vous ici présentes ? » Et les quatre Bakous répondent : « Nous sommes ici présentes pour garder le Trône royal et nous n'avons jamais abandonné ce céleste palais. Dites-nous ce que vous demandez ? » — Le chef des Bakous dit : « Nous accompagnons en cortège Sa Majesté le Roi, qui se nomme Préa Bat Samdach Préa Sisowath-Monivong Chamcha-Vrapong Harireach Barmintor Phouvanay Krayveofa Sulalay Prea Chan Crung, Campuchea Tippedey, et qui vient, selon la coutume avec tous ses insignes, pour s'installer dans la grande salle et s'asseoir sous le Parasol sacré. Nous vous prions de le protéger et de l'aider à vivre jusqu'à cent ans, avec toutes sortes de prospérités.

Si le moment est favorable, exaucez-nous. »

— « Nous, les gardiens de la salle du Trône, nous prions Sa Majesté — (ici sont répétés tous les titres du Roi) — d'en prendre possession. Qu'elle ait une longue et heureuse vie. Qu'elle veille sur la religion Bouddhique, sur la Loi, sur la Coutume, sur le Royaume, sur les membres de la Famille royale, les femmes du Palais, les ministres, les fonctionnaires, les pandits, les poètes, les prêtres et les brahmanes, sur le peuple entier, pour qu'il jouisse d'une paix continuelle ».

Au son des conques marines dans lesquelles les Brahmanes ont seuls le privilège de souffler pour de solennelles occasions, le roi est alors introduit dans les appartements qu'il occupera pendant le temps du cou-

ronnement et, après y avoir reçu les membres de sa famille et de sa cour, il se rend au « Pavillon des Urnes » pour saluer les cendres de ses augustes parents.

Le soir, à l'heure où les multiples toitures du palais inscrivent dans le ciel leurs courbes illuminées, le roi, escorté de vingt-quatre jeunes filles portant des fleurs et des emblèmes, pénètre de nouveau dans la salle du Trône. Il a le costume national, de soie bleue, couleur du vendredi. Le chef des Bakous, tenant à la main droite une effigie de Vichnou, le reçoit. Le roi dépose des offrandes devant la statue du Bouddha, puis il allume un flambeau de cire que lui présente le chef des Bonzes et dont la flamme symbolisera l'efficacité des cérémonies célébrées durant ces cinq jours de fête. Puis il remet aux bouzes présents des dons rituels : robes de soie, sandales, chandeliers, bouillottes de cuivre, parapluies, sucre, thé et bâtonnets d'encens. Les Brahmanes, figures lointaines émergeant des robes blanches, sonnent de leurs conques ; leur petit groupe, isolé au milieu de la salle ; cette rauque musique, qui gronde et s'éteint sur le même ton, expriment bien leur inaccessible religion, perdue comme un îlot mystérieux au milieu de la civilisation bouddhique. Mais voici que l'assemblée des moines, unifiée dans la même pose et la même note jaune, isolée du monde extérieur par les écrans d'or sombre que chacun place devant ses yeux, entonne un doux et grave plain chant. Du fond clair-obscur où ils sont rangés, jambes croisées sous le torse immobile, leurs voix, dont l'âge assourdit l'éclat, s'étendent en lent unisson par-dessus les fronts courbés des assistants. Le sens des mantras qu'elles prononcent importe moins que la magie émanée de leurs vibrations. Elles se taisent soudain comme une flamme s'éteint, mais l'immobilité des bonzes semble, longtemps après, imprégnée de leur écho. Le roi se retire et, s'étant revêtu de blanc, va dans une chapelle voisine écouter l'exposé des règles religieuses.

□

Le deuxième jour, le roi porte la couleur du samedi : l'éclat de ses ornements s'amortit sur un costume noir. Les cérémonies ont lieu dans le secret du Palais. Dans la salle du Trône, les Bonzes chantent toujours des litanies et, à la fin de la matinée, prennent part à un repas avec le roi et la cour. Le troisième jour est également consacré aux offices religieux ; seule diffère la couleur des vêtements royaux : ceux-ci sont rouges et correspondent au dimanche. Les invocations

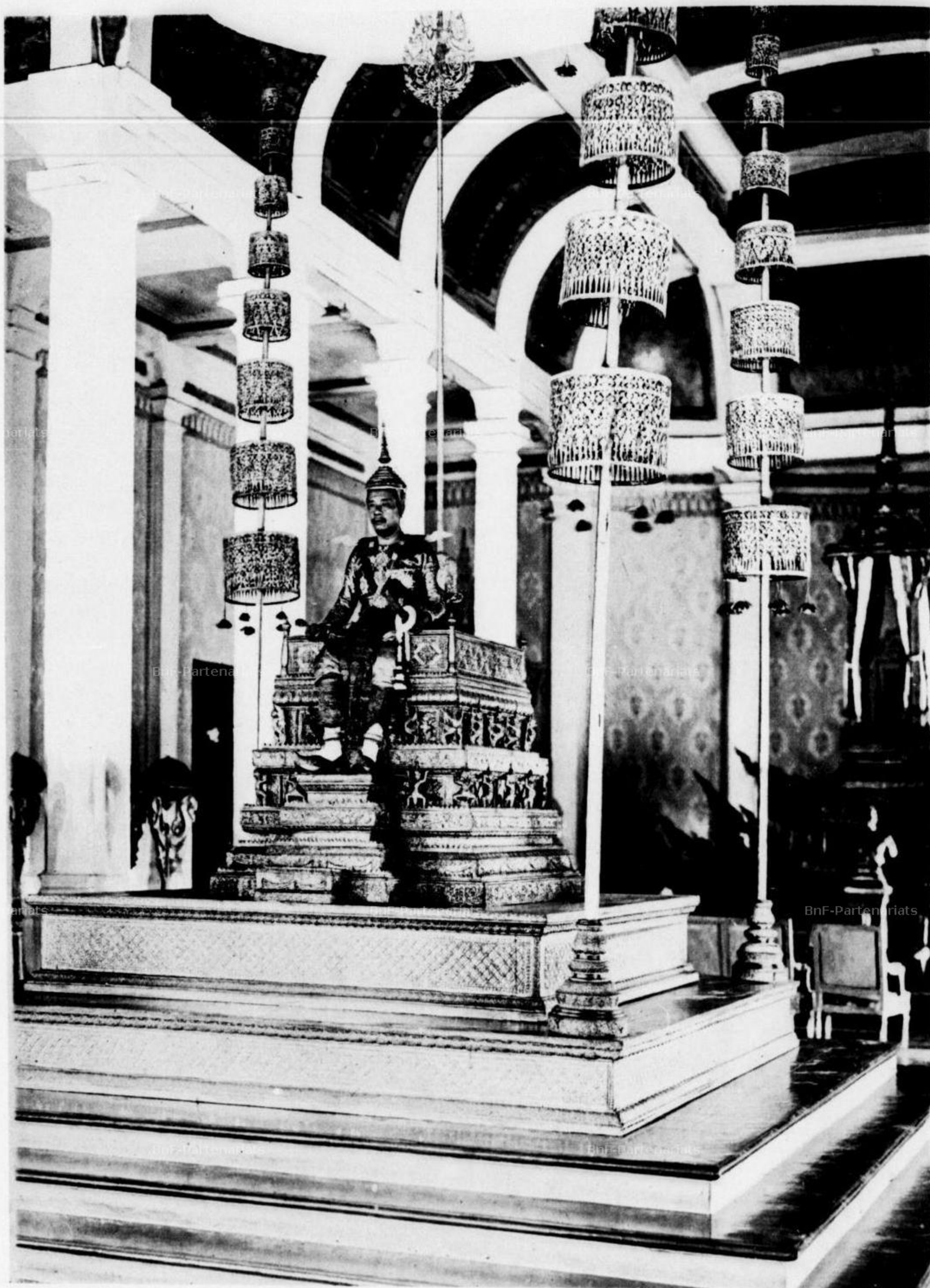


Photo Gouvernement Général.

S. M. MOUVONX sur le trône de ses ancêtres.



Photo du Protectorat du Cambodge.

Le Résident Supérieur au Cambodge, Sa Majesté et les Ministres.

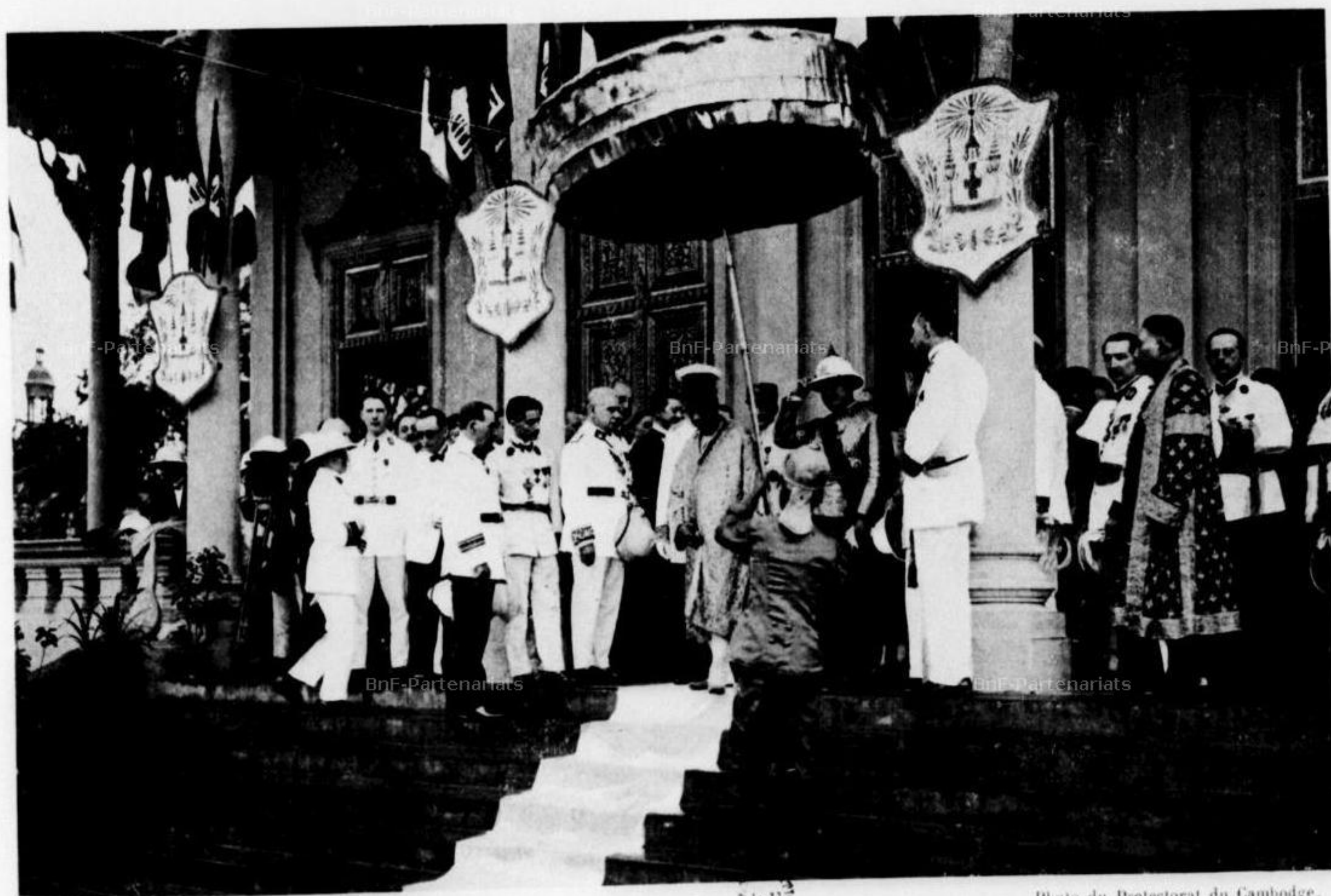


Photo du Protectorat du Cambodge.

Les Autorités Françaises, S. M. le Roi du Laos
et les Ministres Cambodgiens accompagnent S. M. MONIVONG au Pavillon du Bain.

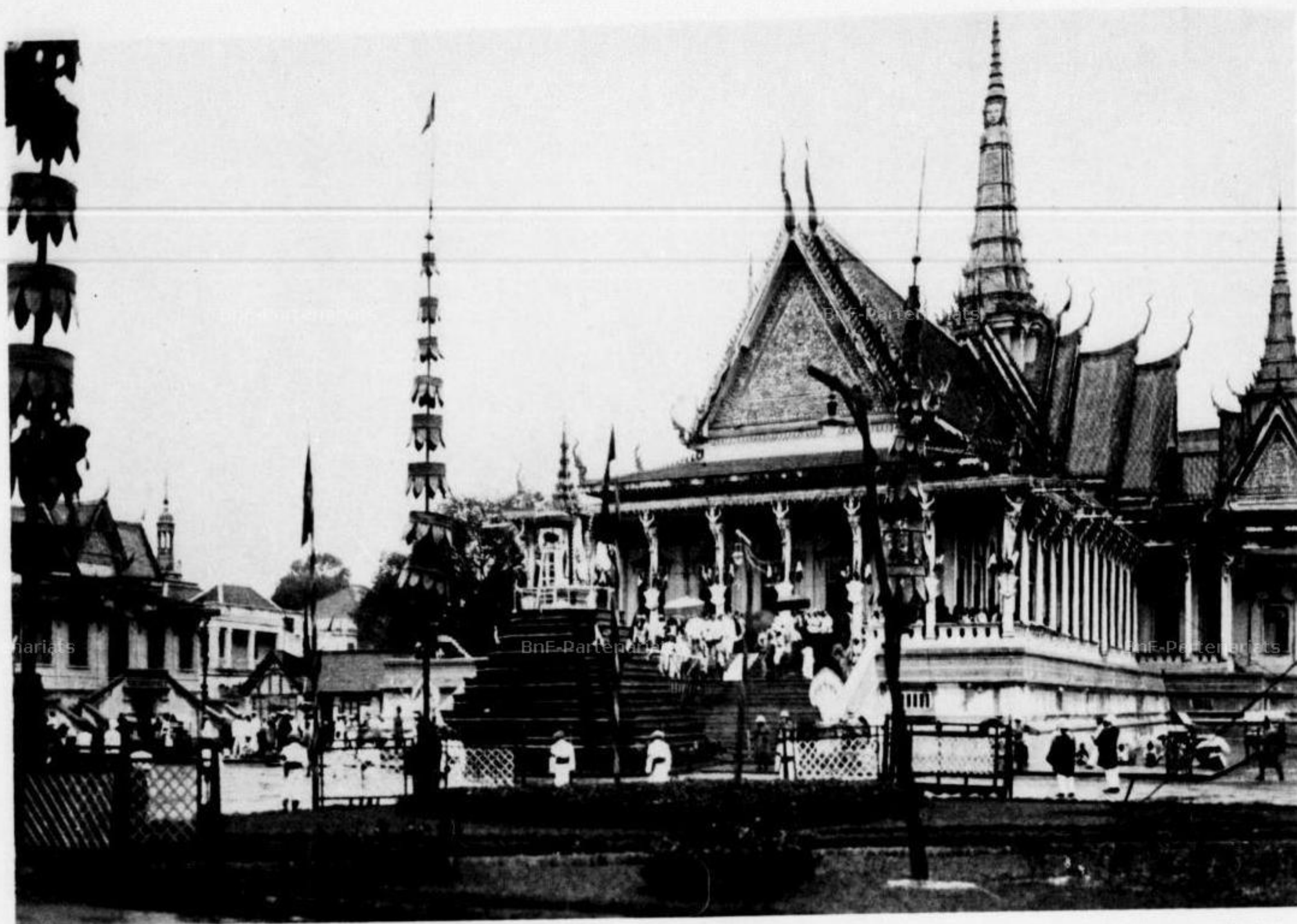


Photo Gouvernement Général.

Pendant le Bain royal.



Photo du Protectorat du Cambodge.

Le cortège. — Éléphants royaux.

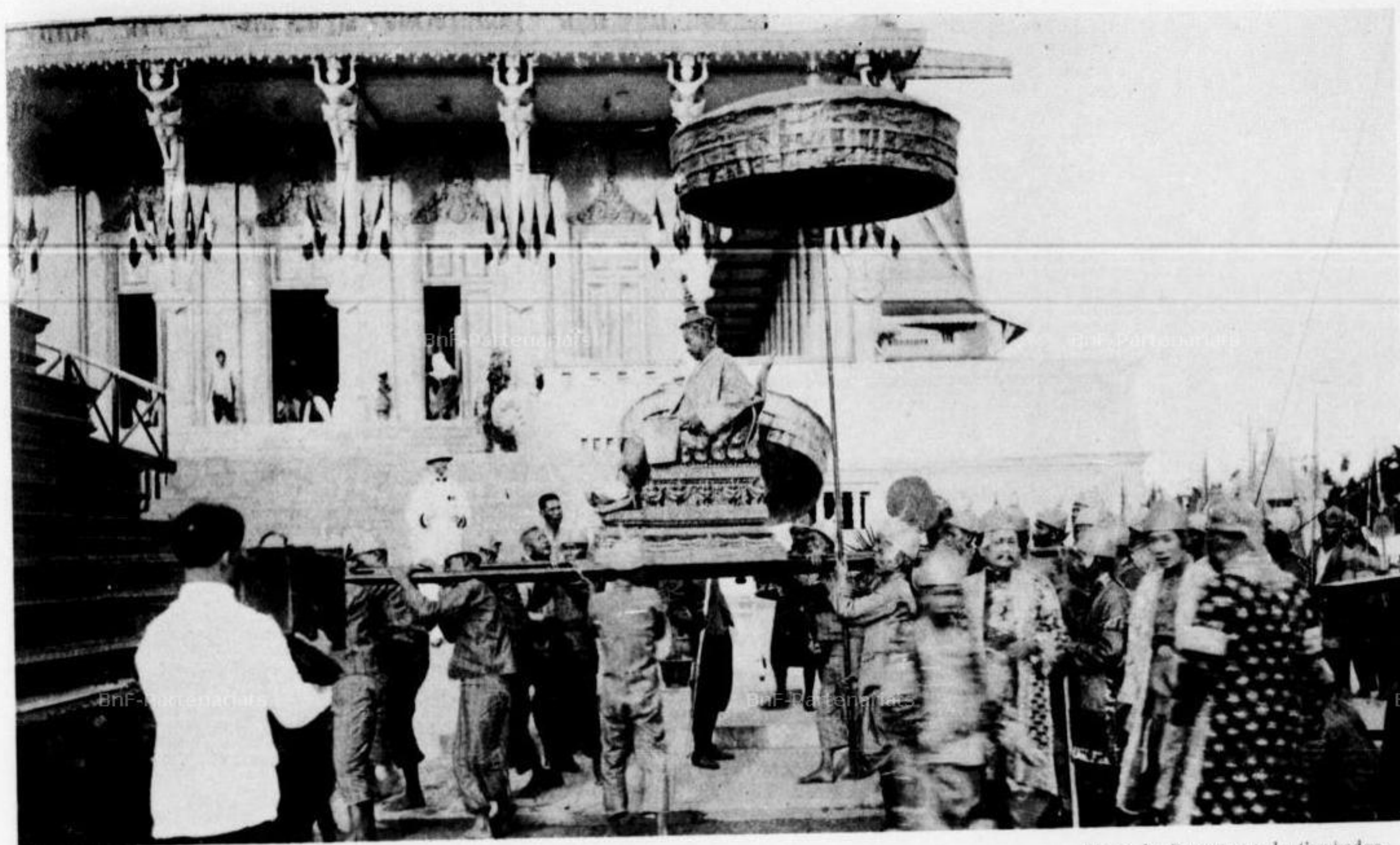


Photo du Protectorat du Cambodge.

Le Roi monte en palanquin pour faire le tour de la ville.



Photo du Protectorat du Cambodge.

Le Roi à cheval, dans sa promenade autour de la ville.

sont toujours faites par les Bonzes et par les Bakous. Par ces derniers la cour du Cambodge, comme celle du Siam, conserve le souvenir matériel du temps où vivaient côte à côte la théocratie brahmanique et la fraternité bouddhique. Elle ne veut pas tenir son pouvoir d'une religion dont le renoncement est le seul but mais de celle qui a fondé parmi les hommes la plus rigoureuse des hiérarchies.... Les moines récitent à mi-voix les interminables stances sacrées : les Brahmanes invoquent les Divinités inférieures, les Dévas des forêts, des montagnes et des eaux, les esprits familiers du royaume, les gardiens de la dynastie, les dieux domestiques du Palais. Ils leur font part du choix dont le roi a été l'objet ; ils appellent leur protection.

« Nous vous invitons à vous réunir dans la salle du Trône, devant la principal chapelle et les chapelles secondaires, pour écouter nos prières et recevoir nos offrandes de fleurs, de parfums et de nourriture précieuse..... ».



Le quatrième jour est celui de la cérémonie majeure.

Dès sept heures du matin, le Roi, vêtu de blanc, comme les récipiendaires prêts pour l'initiation, entre dans la salle du Trône, accompagné du même cortège que les jours précédents. Les Bonzes le reçoivent pendant que les Brahmanes le saluent en soufflant dans leurs conques marines. Il s'avance vers l'image du Bouddha et trois fois s'agenouille devant elle les mains croisées à la hauteur du front. Puis il invite les

chefs des Bonzes à réciter les stances de l'aphisek, ou ondoisement royal.

Devant l'entrée de la salle du Trône, un pavillon de brocart or et rouge, exhaussé sur un piédestal à neuf étages, a été édifié pour la cérémonie du Bain royal. D'une grande urne d'argent on a versé l'eau lustrale dans un réservoir qui s'écoulera sur la tête du Roi. La place qu'il occupera est marquée par une plaque d'argent, surmontée d'une plaque d'or pur, isolées toutes deux du sol par une couche de feuilles de lovéa ou figuier sacré.

Les chefs religieux du Cambodge ne sont plus aujourd'hui les seuls consécrateurs de la royauté. A côté d'eux et dans les mêmes formes les représentants de la France confèrent au Roi la véritable investiture. C'est pourquoi, avant de se diriger vers le pavillon du Bain, le Roi qui s'est retiré un moment, s'avance jusque sur le parvis pour recevoir M. Monguillot, Gouverneur général de l'Indochine, et M. le Fol, Résident supérieur au Cambodge. Seize jeunes filles, portant dans la main droite un lotus non épanoui, lui font cortège. Les deux hauts fonctionnaires français, les Chefs religieux et les ministres le conduisent au Pavillon Sacré.

Ayant reçu des mains d'un Brahmane une branche de l'arbre *Chey Pruc*, symbole du pouvoir et du bonheur, le roi invoque avec lui les Dévas des six régions. Puis il est dépouillé de sa tunique blanche et l'eau lustrale est successivement versée sur sa tête par le Gouverneur général, le Résident supérieur, les Chefs des Bonzes et des Bakous. L'orchestre cambodgien, sur lequel plane le vent rauque des conques, se fait entendre et le Roi, après qu'on lui a lavé les pieds avec de l'eau de coco et des essences contenues dans des vases d'or et d'argent, redescend les degrés et rentre dans la Salle du Trône pour revêtir le costume d'apparat.

Les femmes ornent ses membres de lourds bijoux d'or et de pierreries, posent sur sa tête le mokhot d'or, coiffure des dévas et des rois : Le voici transformé en idole, prêt à recevoir les hommages de ses nouveaux sujets.

Ayant fait à l'autel qui est à la droite du Trône ses offrandes aux Dieux ; distribué aux bonzes les aumônes d'aliments et mêlé sa voix à l'unisson de leurs litanies, il s'assoit sur un siège drapé de blanc, le visage tourné vers l'Est. Autour de lui les huit chefs des Bakous sont assis à terre, dans la direction des huit points cardinaux, frappant sur leurs tambourins et soufflant dans leurs conques. L'un d'eux met dans la main droite du Roi une statuette de Civa et



Photo Gouvernement Général.

Les deux premières danseuses royales.



Photo Gouvernement Général.

Lion royal : chaire à prêcher. (Bibliothèque Royale du Cambodge).

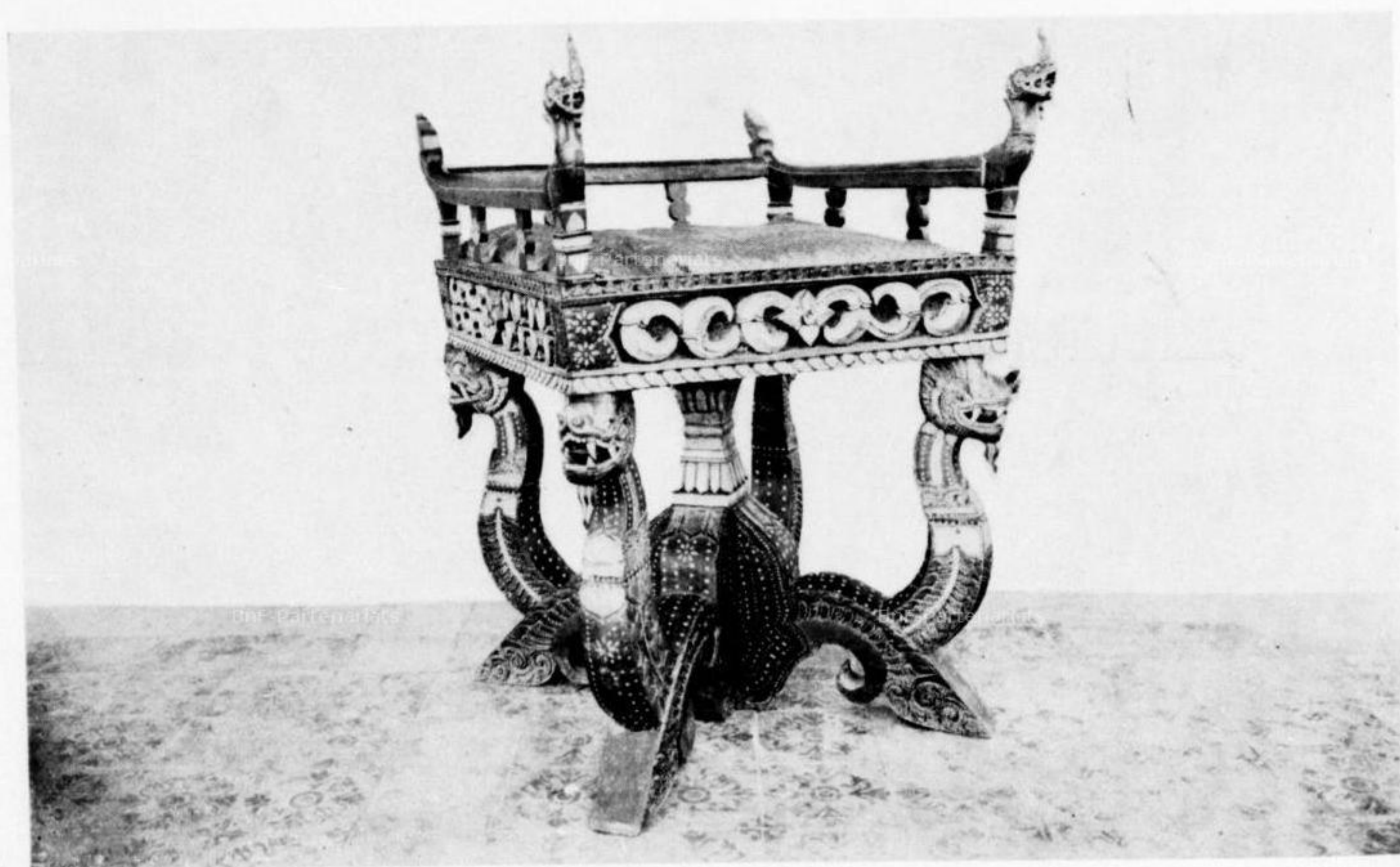


Photo Gouvernement Général.

Chaire à prêcher. (Bibliothèque Royale du Cambodge).

dans la gauche une de Vichnou. Puis chacun des Bakous, au fur et à mesure que le Souverain se tourne vers lui, récite la formule dite de « Préservation » qui est censée émaner de toutes les parties du royaume des Khmers. Le Roi y répond en buvant dans un bol d'or une gorgée d'eau lustrale, dont il se baigne ensuite le visage et la main droite. C'est le signe par lequel il s'engage à rester fidèle et juste envers son peuple. L'instant est solennel et il est choisi pour la lecture des titres royaux. Ceux-ci sont gravés sur une feuille d'or pur, qui est remise au Roi, devenu « maître des existences par-dessus toutes les têtes ». Sont aussi déposés à ses pieds les attributs visibles de sa nouvelle puissance : l'Epée sacrée, le Sceau, le Mokhot, couronne royale, et ce chapeau à larges bords qui rappelle les origines de la dynastie, dont le fondateur fut un jardinier. Tous les fonctionnaires du royaume font le geste de restituer au Roi leurs cachets, symbole de leurs fonctions, dont celui-ci leur confirme la possession.

C'est alors que le Gouverneur général de l'Indochine et le Résident supérieur invitent S. M. Monivong à monter sur le Trône : le premier pose la couronne sur sa tête et le second place l'Epée dans sa main droite.

Après que la Cour et les Dignitaires ont salué le Roi pour la troisième et dernière fois et que le Gouverneur général ait répondu aux remerciements qu'il lui a exprimés pour la bienveillante protection accordée par la France au Cambodge, le cortège se reforme pour se diriger vers la Salle du Trône intérieure où les Dames du Palais viennent présenter leurs hommages, par l'intermédiaire de la plus âgée d'entre elles. Celle-ci offre au Roi, comme servantes, les princesses et les femmes de tous rangs.

Un peu plus tard a lieu dans la même Salle, la curieuse cérémonie du « Bang-Vil-Popil ». Les princes, les ministres, les fonctionnaires de la Cour forment un cercle autour du Roi et, se passant de main en main, en commençant par la gauche, un disque surmonté de bougies allumées, accomplissent ainsi dix-neuf tours, en ayant soin que la fumée soit rabattue vers le centre. Le Roi figure ici le mont Merou autour duquel tournent les sept planètes.

Le soir, la grande Salle d'honneur au Palais s'ouvre aux invités européens et cambodgiens, pour le spectacle des Danses Royales. Le Roi a voulu inaugurer, pour son couronnement, un nouveau corps de ballet, pour lequel les costumes traditionnels ont été confectionnés dans les matières les plus belles. Seules demeurent, des danseuses du précédent règne, les

deux premières ballerines, souveraines de grâce et de science. Leurs jambes souples et lentes tracent sur le sol un poème aux étroites mesures ; elles dansent, et les figures de pierre qui veillent aux temples d'Angkor sont ici venues s'animer.

L'expression de leur danse n'est pas dans le corps qui, massif, en compose le paysage immobile et coloré ; elle n'est pas dans le visage qui en est le hautain spectateur. Mais les bras en sculptent le dessin et comparses infatigables, les pieds, que nul ne regarde, ont le rôle le plus éloquent. Leur grâce changeante déroule l'action. Comme des méduses adhérant à l'eau qui les balance, ils se collent au marbre froid pour en refluer en pétales vivants. Que les yeux se fixent sur eux seuls et leur jeu multiple et savant exprimera la valeur de la danse tout entière, la plénitude des membres et les courbes de leurs mouvements. A les voir agir comme deux êtres indépendants de la vie dont ils sont l'appui, délier les doigts, cambrer la plante en arc délicat ou ramper comme des serpents jumeaux et toujours mettre dans leur allure la somme de la cadence, ces membres frêles qui n'ont de gloire que dans la nudité, décèlent leur secrète, leur intelligente perfection..... Toute la danse se concentre en eux, comme le ballet se résume dans l'onduleuse et juvénile majesté de la première danseuse.



La matinée du cinquième jour est consacrée à la procession royale autour de la capitale : celle-ci représente l'ensemble du royaume, dont le souverain



Photo du Protectorat du Cambodge.

Le Roi prend le bain rituel entouré des Autorités Françaises et Cambodgiennes.

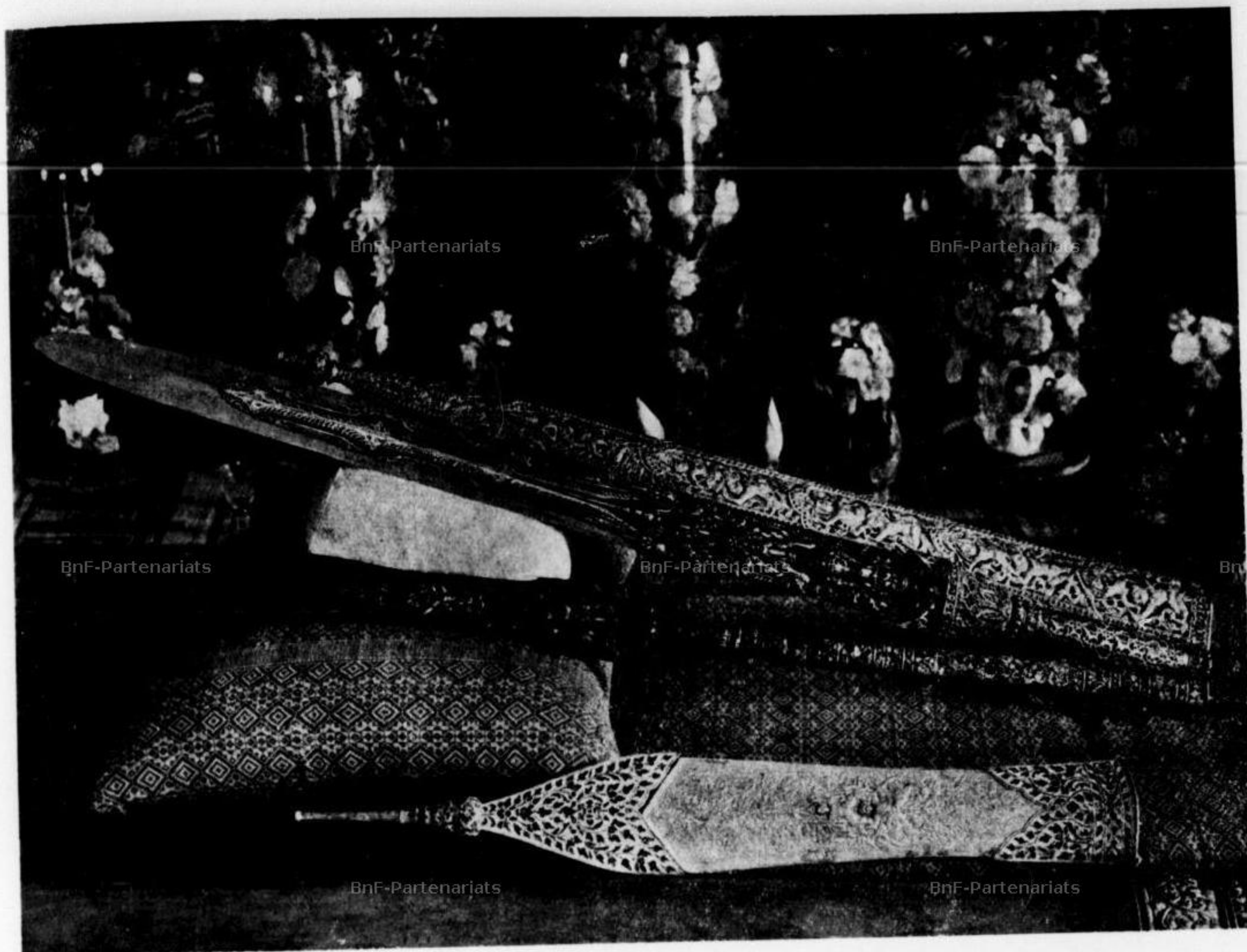


Photo Gouvernement Général.

Les attributs royaux : l'épée et la lance sacrées.

prend possession. Sur tout le parcours qu'il suivra, le peuple, patient, s'est amassé et la bigarrure des écharpes et des sampôt chatoie dans le soleil. Il n'est pas besoin de service d'ordre ni de rigide haie de soldats : un roi bonhomme va se promener au milieu de ses sujets, souriant à tous et distribuant quelques dons symboliques. Seul, un long cordon blanc, porté de chaque côté du cortège par des gardes, l'isole de la foule et a surtout pour emploi d'éloigner les divinités mauvaises qui voudraient troubler l'ordre et le recueillement.

A sept heures, S. M. Monivong, vêtu du costume d'apparat à fond violet, — couleur du mardi — sort de la Salle du Trône et monte en palanquin. Devant lui s'avancent, par groupes de trente, les porteurs de parasols, de bannières, d'éventails, de boucliers et de faisceaux ; les sonneurs de trompes et les orchestres-cuivres des miliciens, lent défilé des musiques malaises, cambodgiennes et Siamoises, joueurs de fifres,

de gongs et de tambourins, Bakous avec leurs conques marines ; — les porteurs de queues de paon et d'enseignes du Dragon, les tam-tam et les hantbois chinois ; les tirailleurs, les mandarins à cheval, les fonctionnaires à pied ; les Délégués provinciaux ; les dignitaires, les membres des anciennes familles royales, les ministres sur des palanquins bas. Derrière le Roi viennent le cheval, l'éléphant et le char, qui lui serviront successivement au cours de sa promenade ; un chambellan qui, dans une coupe d'or, tend au roi des fleurs d'or et d'argent pour être jetées à la foule ; puis encore des porteurs de parasols, d'aigles et d'attributs royaux ; les princes à cheval ; les pages porteurs d'insignes ; les licteurs avec des lances ; les gardes portant les armes royales ; enfin la suite majestueuse de vingt et un éléphants, lourdement caparaçonnés, parmi lesquels trois éléphants blancs et l'éléphant sacré qui « sert de monture au Bouddha ». Ayant passé le pont des Nagas, le roi

rencontre le Résident supérieur et le Chef des Bakous, qui l'attendent sur une tribune, avec les invités européens et indigènes. Il met pied à terre et après qu'on l'ait coiffé de la couronne à cinq pointes, il monte sur le char attelé de six chevaux pour continuer sa marche. Après un nouvel arrêt à une nouvelle tribune où les mêmes personnages l'attendent et l'accueillent avec le même cérémonial, il arbore, pour monter à cheval, le chapeau conique aux larges bords et poursuit ainsi jusqu'à la Résidence supérieure où le reçoivent le Gouverneur général, M. le Fol et les hauts fonctionnaires français. Là, après un dernier changement de coiffure, il prend place sur son éléphant harnaché de cuir rouge, rutilant des fourreaux d'or qui enserrent ses énormes défenses, et la procession entre au Palais. Le chef des Bakeus, à côté de M. le Fol, offre de l'eau lustrale, le roi s'en baigne la face et en verse quelques gouttes sur le sol, en l'honneur de la Déesse de la terre. Puis, s'étant prosterné au pied de l'autel placé dans la salle du trône, il rentre dans ses appartements.

Durant sa marche, triomphale, le roi a gardé l'épaule droite tournée vers le centre de la ville; il a fait une halte et changé de véhicule ou de monture à chaque point cardinal.



Le sixième jour, l'éclat des cérémonies s'est apaisé; le palais est redevenu silencieux. En petit appareil, le roi, au coucher du soleil, se rend dans la salle du Trône pour y présider au rite final des cérémonies: l'extinction de la Flamme symbolique, qui présage pour son règne un heureux accomplissement. Dans la pénombre se détache le groupe immobile des

Bonzes, en relief d'or sur l'écrin soyeux du ciel encadré par les hautes fenêtres. Autour d'eux semble flotter le chant que leurs bouches profèrent sans un

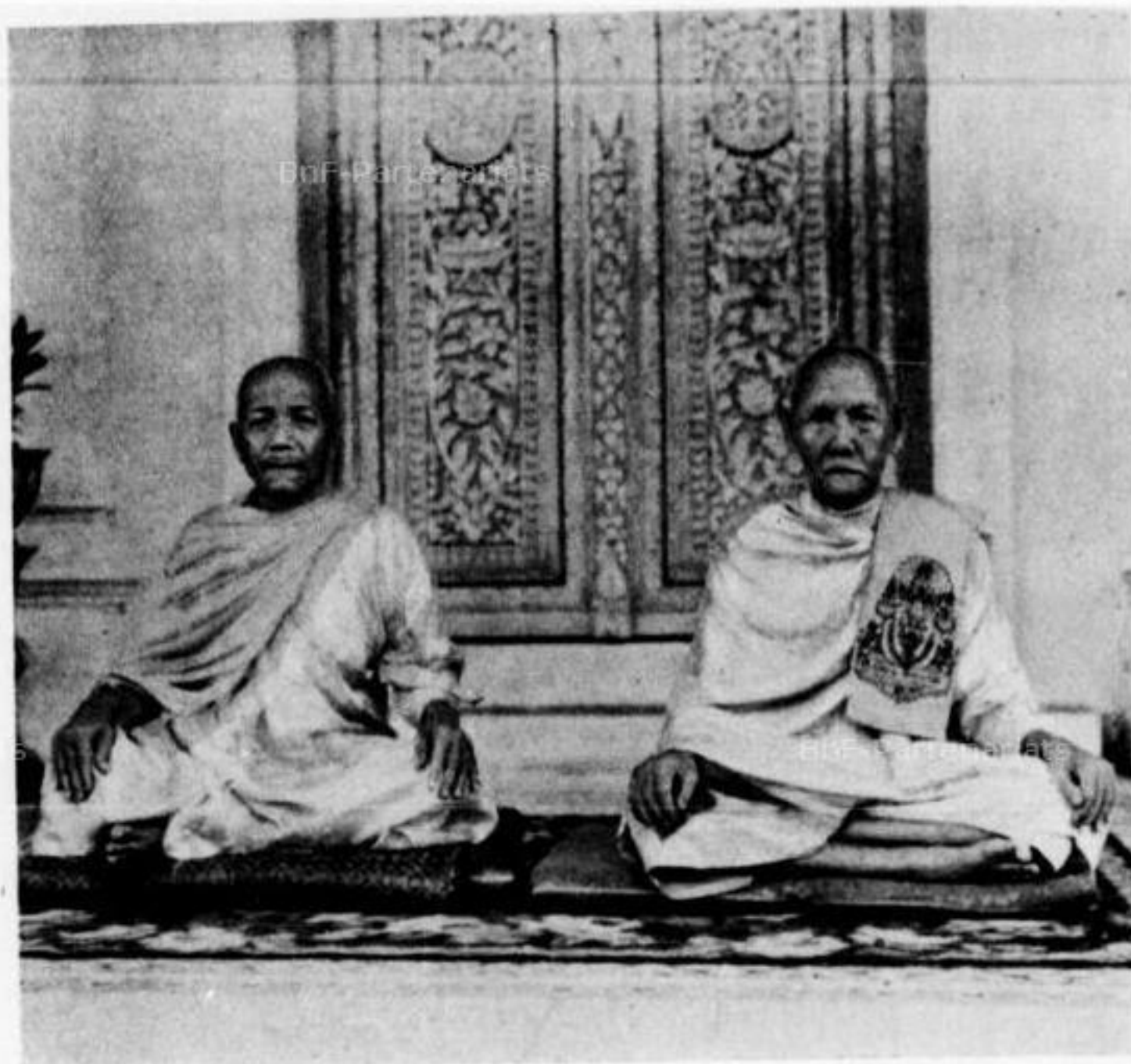


Photo Gouvernement Général.

Les deux chefs de Secte Bouddhistes.

mouvement apparent; à chaque pause, la mélodie s'abaisse et tombe dans le silence, puis reprend sans transition la même gravité soutenue. Pendant qu'ils psalmodient, le roi se lève et va éteindre, avec une feuille de figuier, le cierge qui brûle dans une niche au milieu de la salle.

Le Chef des Bonzes asperge son visage et ses mains avec de l'eau lustrale; une dernière fois se brise contre les murs le son aigu des conques et le souverain, redevenu familier, se hâte de disparaître, comme fuyant son propre faste.

Fils aîné de Sisovath, S. M. le roi Monivong est âgé de 53 ans. Il a fait en France ses études militaires et a servi dans notre armée dans laquelle et porte toujours avec fierté le grade de chef de Bataillon. Il parle notre langue; il aime et il admire tout ce qui est Français. Mais, s'il se montre disposé à gouverner avec un esprit moderne; à suivre l'impulsion de la collaboration française avec l'entière et affectueuse confiance qu'a su lui inspirer M. le Fol, son cœur reste profondément attaché à l'héritage de sa race. Il veut que la cour du Cambodge soit fidèle à son passé

et en conserve le reflet. Il veut restaurer lui-même, à l'usage du peuple, les anciens poèmes religieux, les traditionnels récits, les danses rituelles. D'allures familières, plein d'activité et de bonhomie, il est heureux du progrès que nous lui apportons, mais il a su montrer, au cours des longues cérémonies de son couronnement, qu'il peut encore porter avec aisance les rigides parures de ses aïeux.

ALFRED MEYNARD

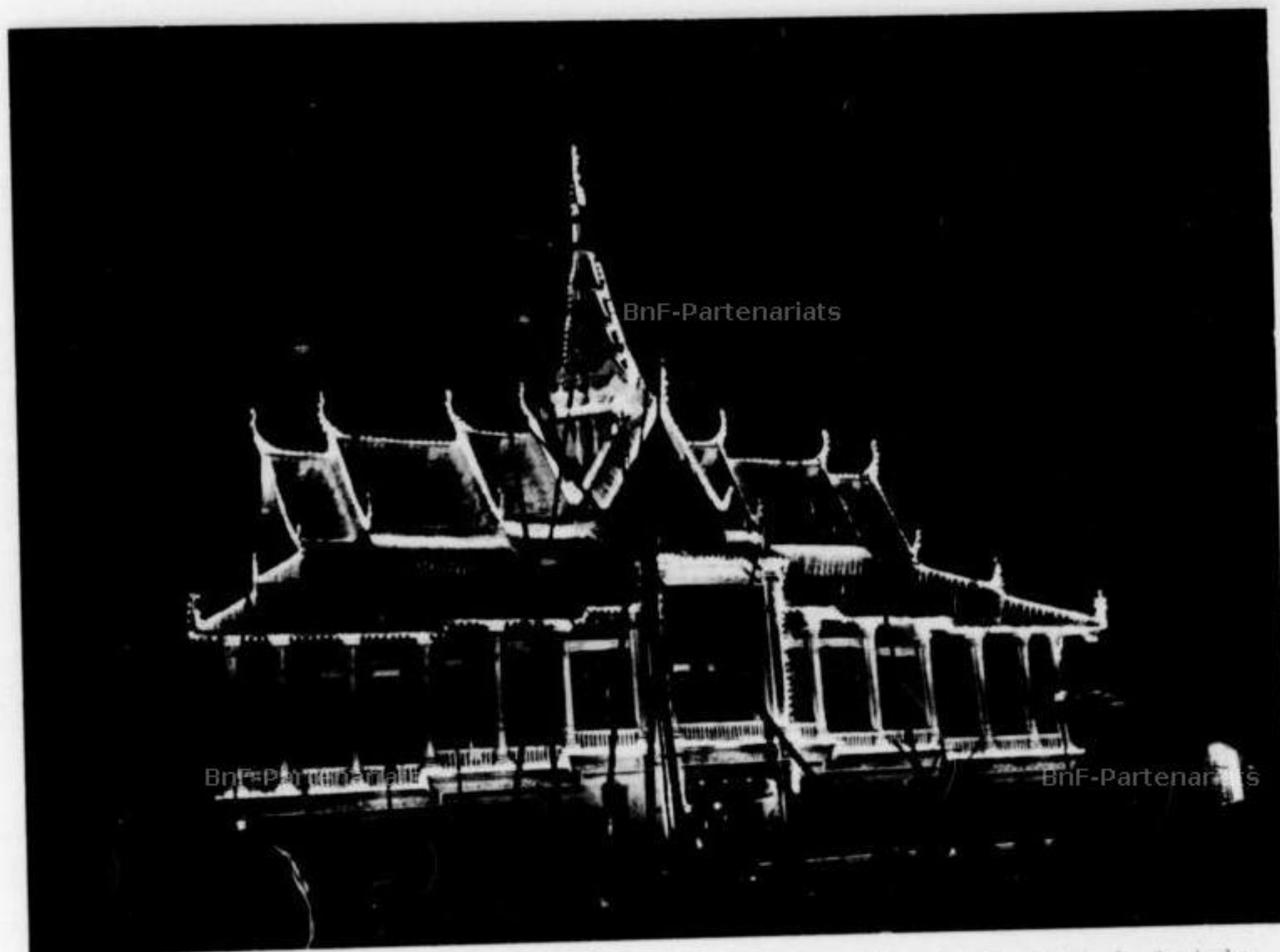


Photo du Protectorat du Cambodge.

Illuminations de la nouvelle salle de danses.

N. B. — Les vignettes intercalées dans le texte reproduisent quelques-unes des lettres d'un alphabet cambodgien dessiné et colorié par un élève indigène de M^{lle} S. Karpelès, conservatrice de la Bibliothèque royale et Directrice de l'Ecole de Pâli à Phnom-Penh. Chaque lettre de cet alphabet est illustrée par un personnage du Ramayâna.



L'Orchestre Siamois

LES instruments de musique à corde, à vent ou à percussion en usage chez les Siamois sont pour la plupart originaires de l'Inde ancienne. Il en est de même des instruments de musique cambodgiens, mons, birmans, javanais, malais, ce qui explique pourquoi ces instruments se ressemblent dans tous ces pays, ainsi qu'il est facile de la constater aujourd'hui.

Les instruments de musique primitifs étaient dans l'Inde divisés en 4 groupes, dont voici les noms sanskrits, d'après le traité *Sangitaratnakara* :

- 1) *Tata* Instruments à corde ;
- 2) *Susira* Instruments à vent ;
- 3) *Avanaddha* . Instruments recouverts d'une peau ;
- 4) *Ghana* Instruments en métal frappés l'un contre l'autre.

Le *Sangitaratnakara* dit à propos de ces quatre groupes d'instruments : « Les instruments du groupe *tata* ou instruments à corde et ceux du groupe *susira* ou instrument à vent servent à jouer la mélodie ; ceux du groupe *avanaddha* ou à percussion servent à accompagner, et ceux du groupe *ghana* servent à marquer la cadence ».

Chaque groupe comporte une très grande variété d'instruments. Par exemple, parmi ceux qui sont à corde, la guitare (*vina*) monocorde représente le stade primitif ; dans la suite l'adjonction d'une ou de plusieurs cordes donna les guitares à 3, à 7, à 9, à 21 cordes, qui portent toutes des noms différents. Toutes ces variétés de guitare servent à jouer la mélodie qui accompagne la voix, le chanteur s'accompagnant lui-même (comme la Gandharva qui se moque du roi des Garudas, dans l'histoire de Kaki).

Il est probable que le poids de la guitare augmenta progressivement en raison de l'augmentation du nom-

bre des cordes : il devint dans certains cas impossible de la tenir, et il fallut pour en jouer, ou bien la poser couchée par terre (d'où l'origine des instruments du genre *chakhé* ou « crocodile ») ou bien la tenir debout comme la contrebasse. Mais ces divers instruments dérivent tous de la guitare primitive, et sont groupés par le *Sangitaratnakara* dans la catégorie « *tata* » que les Siamois appellent « *khruang dit sî* » ou instruments à corde pincée ou râclée.

Les instruments du groupe *susira*, ou instruments à vent, sont aussi très nombreux et comprennent la flûte, le hautbois, l'orgue en bambou, la trompette, la conque et tous les tubes ou cornes dans lesquels on souffle.

Les instruments du groupe *avanaddha* comprennent les diverses variétés de tambours : ceux qui n'ont de peau que d'un seul côté comme ceux que les Siamois nomment « *thap* (ou *thôn*), *rammanâ*, *klông yao* » ; ceux qui sont recouverts des deux côtés de peaux tendues par des liens, comme le « *bando* », le « *thôn* (ou *taphon*) », le « *poeng mang* », le « *klông chana* », les tam-tams malais et javanais ; et enfin ceux qui sont recouverts des deux côtés de peaux clouées, comme les tam-tams des théâtres de « *khôn* » et de « *lakhon* ».

Les instruments du groupe *ghana* procèdent du battement des mains pour marquer la cadence, et ceux qui sont faits en métal sont très variés : il y a les petites cymbales, les cymbales, les grelots, clochettes, cloches, gongs. D'autres faits en bois, tels que les cliquetteites, sont aussi à ranger dans le groupe *ghana*, parce qu'ils sont comme les autres destinés à marquer le rythme. Il semble que plusieurs instruments pouvant jouer une mélodie résultent d'une modification de ceux qui servent à marquer la mesure. Par exemple le « *khong vong* » ou jeu de timbres semble provenir d'une évolution du gong : on dédoubla d'abord le gong ordinaire et on obtint le « *khong khû* » ou paire de timbres (qui figure dans l'orchestre du

théâtre Nôrà), puis on eut le gong ou timbre triple (qui figure dans le *rabèng olaphô*), puis on ajouta d'autres gongs donnant sept notes différentes pour aboutir finalement au jeu de seize timbres qui est réellement un instrument pouvant jouer une mélodie. Le « *ranât* » ou xylophone a dû subir une évolution analogue en partant des cliquettes. Tous ces instruments existaient dans l'Inde à l'époque ancienne.

La composition des diverses orchestres et leur emploi dans telle ou telle fête est d'origine indienne. La tradition en fut apportée par les Indiens en Indochine à l'époque de l'hégémonie khmère. Quand les Thais succédèrent aux Khmèrs, ils apportèrent diverses modifications qui aboutirent à l'état de choses actuel.

Les instruments de musique siamois d'origine indienne peuvent, au point de vue de leur emploi dans l'orchestre, être divisés en deux groupes :

Le groupe « *dontri* », ou réunion des instruments à corde, qui est devenu l'orchestre « *mahori* » ;

Le groupe « *turiya* », ou réunion des instruments à vent et à percussion, qui est devenu l'orchestre « *piphat* ».

Ces deux groupes ont des utilisations différentes. Les instruments du *dontri* ont un son doux et servent ordinairement à accompagner le chant dans les intérieurs. Les instruments du *turiya* ont un son éclatant et servent ordinairement à accompagner les danses en plein air.

Telle est l'origine des orchestres *mahori* et *piphat*.

L'ORCHESTRE MAHORI (1)

Originellement, les instruments à corde étaient employés au Siam de deux façons, nommées respectivement « *banléng phin* » et « *khap mai* ». Le « *banléng phin* » comportait uniquement la guitare *phin* (1), le chanteur s'accompagnant lui-même sur cet instrument : celui-ci n'est plus en usage aujourd'hui que chez les sauvages. Les citadins et les villageois l'ont remplacé par le *so*, ou ravanastron, qui n'est du reste guère employé que par les gens de bas étage, et notamment par les mendiants. Le « *khap mai* » comprenait trois musiciens : un chanteur, un joueur de violon à 3 cordes (4) accompagnant le chant, et un joueur de tambour *bando* (7) servant à marquer le rythme. Ce genre de musique n'est plus pratiqué aujourd'hui que dans certaines cérémonies royales, telles que la cérémonie du « *mahâsveta-chat* » ou parasol blanc. Le « *banléng phin* » et le « *khap mai* » étaient tous deux exécutés exclusivement par des hommes.

La composition de l'orchestre « *mahori* » doit être une invention des anciens Khmèrs, que les Thais adoptèrent en la modifiant. C'était à l'origine un orchestre d'hommes, mais quand cette musique se répandit et devint populaire, les dignitaires qui possédaient une large clientèle firent pratiquer le *mahori* par des femmes, et cet orchestre devint un orchestre de femmes dès l'époque d'Ayuthya. Il comprenait primitivement quatre musiciennes : une chanteuse frappant en même temps les cliquettes

kráp phuang pour marquer la cadence, une joueuse de mandoline *krachappi* (2), une joueuse de violon, exécutant la mélodie, et une joueuse de *thap* ou tambour à une face (9) servant à accompagner et à marquer la cadence. On voit que la composition de cet orchestre consiste simplement dans la fusion du « *banléng phin* » et du « *khap mai* », la mandoline *krachappi* remplaçant la guitare *phin*, et le tambour *thap* remplaçant le tambour *bando*, avec adjonction des cliquettes *kráp phuang* pour renforcer l'indication du rythme.

Il semble bien que dès sa création l'orchestre *mahori* de femmes ait joui d'une grande vogue. Les instruments qui, dès l'époque d'Ayuthya furent ajoutés à cet orchestre primitif sont (d'après ce qu'on peut inférer de l'examen des images datant de cette période) : le tambourin *rammanâ* (10) destiné à renforcer le tambour *thap*, et la flûte *khlui* (11) destinée à jouer la mélodie, ce qui forma un orchestre de six musiciennes.

Après la fondation de Bangkok, divers autres instruments vinrent s'y ajouter, provenant pour la plupart de l'orchestre *piphat*, mais de dimensions réduites parce qu'ils étaient destinés à être tenus par des femmes. On dit que sous le règne du roi Rama I, on ajouta le xylophone *ranat mai* et le carillon *ranat kèò*, ce qui forma un orchestre de huit musiciennes. Sous le roi Rama II, on remplaça le *ranât kèò* par le jeu de timbres dit *khong vong* (20) et on ajouta la

(1) Les numéros entre parenthèse se rapportent à la liste des instruments de musique siamois donnée à la fin de cette étude.

guitare *chakhé* (3), ce qui donna un orchestre de neuf musiciennes. Sous le roi Rama III, lors de l'introduction dans l'orchestre *piphat* du xylophone *ranât thum* (23) et du petit jeu de timbre (24), on les introduisit aussi dans l'orchestre *mahori*, en même temps que les petites cymbales *chhing* (25) qui remplacèrent les cliquettes *krap phuang*, afin que les instruments marquant le rythme fussent plus sonores et mieux en rapport avec un orchestre nombreux; on ajouta enfin les cymbales *chhap* (28), et il y eut donc en tout douze musiciennes. Sous le règne du roi Mongkut ou Rama IV, lors de l'introduction dans l'orchestre *piphat* des carillons *ranât thong* (29) et *ranât lek* (30), on les adjoignit aussi au *mahori*, qui comprit alors quatorze personnes, c'est-à-dire presque autant que le *piphat*. Les seules différences entre ces deux orchestres étaient que le *mahori* comprenait des instruments à corde et ne comportait pas de tambour, et surtout que le *mahori* était un orchestre de femmes tandis que le *piphat* était un orchestre d'hommes.

Sous le règne du roi Mongkut, les modifications apportées à la réglementation des danses eurent leur répercussion sur l'orchestre *mahori*. A l'époque d'Ayuthya, les femmes n'étaient pas autorisées à étu-

dier les danses du *lakhon* en dehors du service royal. Aussi les dignitaires possédant une nombreuse clientèle employaient-ils les femmes à l'étude du *mahori*, tandis que les hommes s'adonnaient à l'étude du *lakhon* d'hommes et du *piphat*. Le roi Mongkut rapporta ce règlement et autorisa toutes les femmes à s'exercer dans l'art du *lakhon*. Le résultat fut que les femmes qui avaient auparavant coutume d'apprendre le *mahori* se mirent à apprendre le *lakhon*, parce que le *lakhon* de femmes était très en vogue: on ne trouva donc plus autant de femmes qu'autrefois pour étudier le *mahori*. Quand le *mahori* de femmes fut tombé en décadence, des hommes habitués à jouer des instruments à corde à la mode chinoise, eurent l'idée de prendre les ravanastons *so duang* et *so u* (5 et 6), la guitare *chakhé* et le hautbois *pi o*, et de les adjoindre à l'orchestre javanais nommé « *klong khèk* » (v. infra). Plus tard, on remplaça le tam-tam javanais *klong khèk* et le hautbois *pi o* par le tambourin *ram-manâ* et la flûte *khlu*, et l'on donna à ce nouvel orchestre le nom de « *mahori khruang sai* » ou *mahori* à cordes. Quelques orchestres ajoutèrent le xylophone et le gong, et il y eut ainsi un *mahori* d'hommes remplaçant le *mahori* de femmes. Actuellement, il y a moins de femmes que d'hommes pratiquant le *mahori*.

L'ORCHESTRE PIPHAT

L'orchestre *piphat* primitif, dont les Siamois ont reçu le modèle de l'Inde, comprenait cinq instruments :

- susira* ou hautbois jouant la mélodie;
- atata* ou tambour à une face;
- vitata* ou tambour à deux peaux liées par des cordes;
- atavitata* ou tambour à deux peaux clouées;
- ghana* ou gong marquant la cadence.

La réunion de ces cinq instruments s'appelait *pancaturiyanga*.

Le *piphat* à cinq instruments, que les Siamois emploient depuis l'antiquité, dérive du *pancaturiyanga*, mais on en distinguait deux types distincts: un dit « léger » servant à accompagner les représentations du *lakhon* (encore employé aujourd'hui dans les provinces siamoises du sud pour le théâtre du Nôrà), et un autre dit « lourd » servant à accompagner le *khôn* ou théâtre d'hommes masqués. Chacun de ces

deux orchestres comprend également cinq exécutants, mais ils diffèrent l'un de l'autre en ceci :

Le *piphat* « léger » comprend un hautbois jouant la mélodie, deux tambours à une face et un tam-tam pour l'accompagnement, et un gong double pour marquer la mesure: il correspond donc exactement à l'orchestre primitif, avec cette différence que l'un des *thap* ou tambours à une face remplace le tambour *thôn*.

Le *piphat* « lourd » comprend un hautbois, un xylophone et un jeu de timbres jouant la mélodie, un tam-tam et un tambour *thôn* servant à la fois à accompagner et à donner la mesure. Si l'on joue un air ne comportant pas de tambour *thôn*, le joueur de tambour bat des petites cymbales *chhing* pour marquer le rythme.

La différence entre le *piphat* léger et le *piphat* lourd, provient de ce que le *lakhon* ancien comprenait des chants et des dialogues alternant avec les parties d'orchestre, qui ne jouait jamais bien longtemps,

tandis que, dans le *khôn*, l'orchestre exécute de longs morceaux nécessitant des instruments capables de jouer une mélodie. Mais, depuis la création du « *lakhon nai* » ou *lakhon* royal, le théâtre du *lakhon* emploie le *piphat* « lourd » du *khôn*, et c'est cet orchestre qui est maintenant communément employé.

L'évolution et l'accroissement du *piphat* siamois a dû se faire progressivement de la manière suivante :

A l'époque d'Ayuthya, le *piphat* lourd comprenait un hautbois, un xylophone, un jeu de timbres, de petites cymbales et un tambour *thôn*, un tam-tam, soit en tout cinq exécutants. Le hautbois était petit comme celui qui est nommé aujourd'hui *pi nôk*; le tam-tam était également de petites dimensions, comme celui que apparaît dans les séances d'ombres.

La première modification consista à augmenter les dimensions du hautbois et du tam-tam pour les mettre mieux en rapport avec les autres instruments du *piphat*, destiné à accompagner en lieu clos les représentations du *khôn* et du *lakhon nai* : ce nouveau hautbois reçut le nom de *pi nai*. Quant au hautbois et au tam-tam de petites dimensions, on continua à les employer dans l'orchestre de plein air, par exemple pour les séances d'ombres. Telle est l'origine de ces deux sortes de hautbois, mais on ignore si cette transformation date de l'époque d'Ayuthya ou est postérieure à la fondation de Bangkok.

Sa Majesté le roi Rama II était grand amateur de *lakhon* et de *séphâ* (roman chanté). On dit qu'avant lui le chant du *séphâ* ne comportait pas d'accompagnement d'orchestre, et que c'est ce roi qui eut le premier l'idée d'employer le *piphat* du genre *mahori* pour accompagner le *séphâ*. C'est sûrement à cette occasion que le tambour à deux faces nommé *poeng mang sông nâ* (27) fut introduit dans le *piphat* parce que le son doux de cet instrument était mieux approprié que celui du tambour *thôn* ou *taphôn* pour

accompagner le chant. Cette innovation due au roi Rama II laisse supposer qu'il modifia aussi le *piphat* pour le rendre plus apte à accompagner le *lakhon* : dans ce cas, c'est à lui que serait due aussi l'invention du hautbois *pi nai* et du grand tam-tam. Mais sous son règne le *piphat* ne comprenait toujours que cinq instruments.

On a vu plus haut que le *piphat* était un orchestre destiné à accompagner les représentations théâtrales : ombres, *khôn*, *lakhon*, etc., ou pour faire de la musique bruyante. Lorsque le roi Rama II eut adapté le *piphat* aux chants du *séphâ*, il devint un orchestre mélodieux se suffisant à lui-même. Aussi lorsque le *séphâ* avec accompagnement de *piphat* fut devenu très populaire, au règne de Rama III, ou doubla chaque instrument par un autre faisant la paire avec lui. On ajouta :

- 1) le hautbois *pi nôk*, pour doubler le *pi nai* ;
- 2) le *ranât thum*, pour doubler le *ranât êk* ;
- 3) le petit jeu de timbres, pour doubler le grand ;
- 4) le tambour *poeng mang sông nâ*, pour doubler le *thôn* ;
- 5) les cymbales *chhâp* ; pour doubler les petites cymbales (ces cymbales étant jouées par le joueur de tam-tam) ;
- 6) un deuxième tam-tam.

L'ancien *piphat* de cinq exécutants devint donc un *piphat* de dix, nommé « *piphat khruang khu* », *piphat* d'instruments doubles ; l'ancien s'appelait *pi-phat* à cinq instruments.

Sous le règne du roi Mongkut, on inventa le carillon *ranât thong* comme double du xylophone *renât êk*, le carillon *ranât lek* comme double du xylophone *ranât thum*, et on les ajouta au *piphat*, ce qui forma un orchestre de douze exécutants, nommé le grand *piphat*, en usage aujourd'hui.

LE KLONG KHEK

Dans l'orchestre siamois contemporain, il y a deux instruments d'origine étrangère, l'un nommé « klông malayû » ou tam-tam malais, et l'autre « klông khêk », probablement d'origine javanaise. Ces deux instruments se ressemblent beaucoup et ne diffèrent guère que par la composition de l'orchestre dans lequel ils entrent.

Le tam-tam malais (34) se joue avec quatre tam-

tams, un hautbois et un gong dit « không mông » (33) soit six exécutants.

Le tam-tam javanais (32) se joue avec deux tam-tams, un hautbois et un *không mông*, soit quatre exécutants.

La différence entre le tam-tam malais et le tam-tam javanais est que le premier est tendu avec des lanières de cuir, est plus long et est frappé d'un

côté avec une baguette de bois et de l'autre avec la main, tandis que le second est tendu avec des rotins et est frappé de la main des deux côtés.

L'emploi au Siam de ces deux instruments différents s'explique ainsi :

Ils durent être introduits au Siam à deux époques différentes. Le tam-tam malais dut être employé tout d'abord dans les défilés militaires comprenant des processions, telles que celle des éléphants royaux, et les funérailles des rois et des princes. Finalement, il fut employé exclusivement dans les fêtes funéraires. Le tam-tam javanais lors de son introduction au Siam devait servir à accompagner des danses, telles que la danse de l'épée et du bâton, dérivant de la danse du kriss; mais il servait aussi dans les processions, celle de la tonsure, les défilés d'éléphants et de barques, en supprimant le gong.

On peut supposer qu'à l'origine le tam-tam malais était employé dans ces processions-là, mais qu'en-

suite, quand le dit tam-tam ont été couramment employés dans les funérailles, il tomba en défaveur et fut remplacé dans les défilés par le tam-tam javanais avec suppression du gong.

L'introduction du tam-tam javanais dans le *piphat* siamois doit dater de l'adaptation à la scène siamoise de l'histoire javanaise d'Inao (Radon Panji), à l'époque d'Ayuthya, et dut être employé d'abord pour les scènes de danses javanaises, telles que la danse du kriss. Ensuite, quand le *piphat* joua des airs d'origine javanaise, tels que le « *phléng bao lut* » et le « *sraburang* », on employa le tam-tam javanais dans le *piphat* comme substitut du tambour *thôn*. Enfin, même pour les airs empruntés au *mahori* tels que le *Phra Thong*, on employa le tam-tam javanais comme substitut du tambour *thap* et du tambourin *ram-manâ*, et ce tam-tam javanais finit ainsi par faire partie de l'orchestre *piphat*.

S. A. R. le prince DAMRONG RAJANUBHAB



Liste des instruments de musique Siamois

I. — ORCHESTRE MAHORI

Instruments à corde servant à accompagner la voix :

- | | |
|---|--------------------|
| (1) phin (sanskrit <i>vina</i>) ou
nammtao (gourde) . . . | { Guitare. |
| (2) krachappi | Mandoline. |
| (3) chakhé (crocodile) . . . | Guitare. |
| (4) sô sâm sây | Violon à 3 cordes. |
| (5) sô duang . . . (d'origine { | Ravanastron. |
| (6) sô u . . . (chinoise) } | |

Instruments servant à marquer la cadence :

- | | |
|---------------------------------------|------------------------------------|
| (7) bando (sanskrit <i>paiaha</i>) { | Petit tambour en forme de sablier. |
| (8) krap phuang | Cliquettes. |
| (9) thâp ou thôn | Tambour à une face. |
| (10) rammanâ | Tambourin. |

Instruments à vent jouant la mélodie :

- | | |
|--------------------------|---------------|
| (11) khлуй yai | Grande flûte. |
| (12) khлуй lek | Petite flûte. |

Instruments de l'orchestre *piphat* introduits dans l'orchestre *mahori* :

- | | |
|--------------------------|-------------------------|
| ranât êk | { Xylophone. |
| ranât thum | |
| ranât thông | { Carillon. |
| ranât lek | |
| khong vong yai | { Grand jeu de timbres. |
| khong vong lek | { Petit jeu de timbres. |
| chhing | Petites cymbales. |
| chhâp | Cymbales. |

II. — ORCHESTRE PIPHAT

Piphat « léger » à 5 instruments pour accompagner le théâtre « Nôrâ » :

- | | |
|--------------------------|------------------------|
| (13) pi nôk | Hautbois. |
| (14) thap | { Tambours à une face. |
| (15) thap | |
| (16) klông | Tam-tam. |
| (17) khong khû | Timbre double. |

Piphat « lourd » à 5 instruments pour accompagner le théâtre d'ombres et les danses dites « *khôn* » et « *lakhon* ».

- | | |
|---------------------------|-------------------------|
| (18) pi nai | Hautbois. |
| (19) ranât êk | Xylophone. |
| (20) khong vong yai . . . | { Grand jeu de timbres. |
| (21) thôn ou taphôn . . . | { Tambour à deux faces. |
| (22) klông | Tam-tam. |

Instruments faisant la paire avec les 5 instruments précédents :

- | | |
|------------------|-----------|
| pi nôk | Hautbois. |
|------------------|-----------|

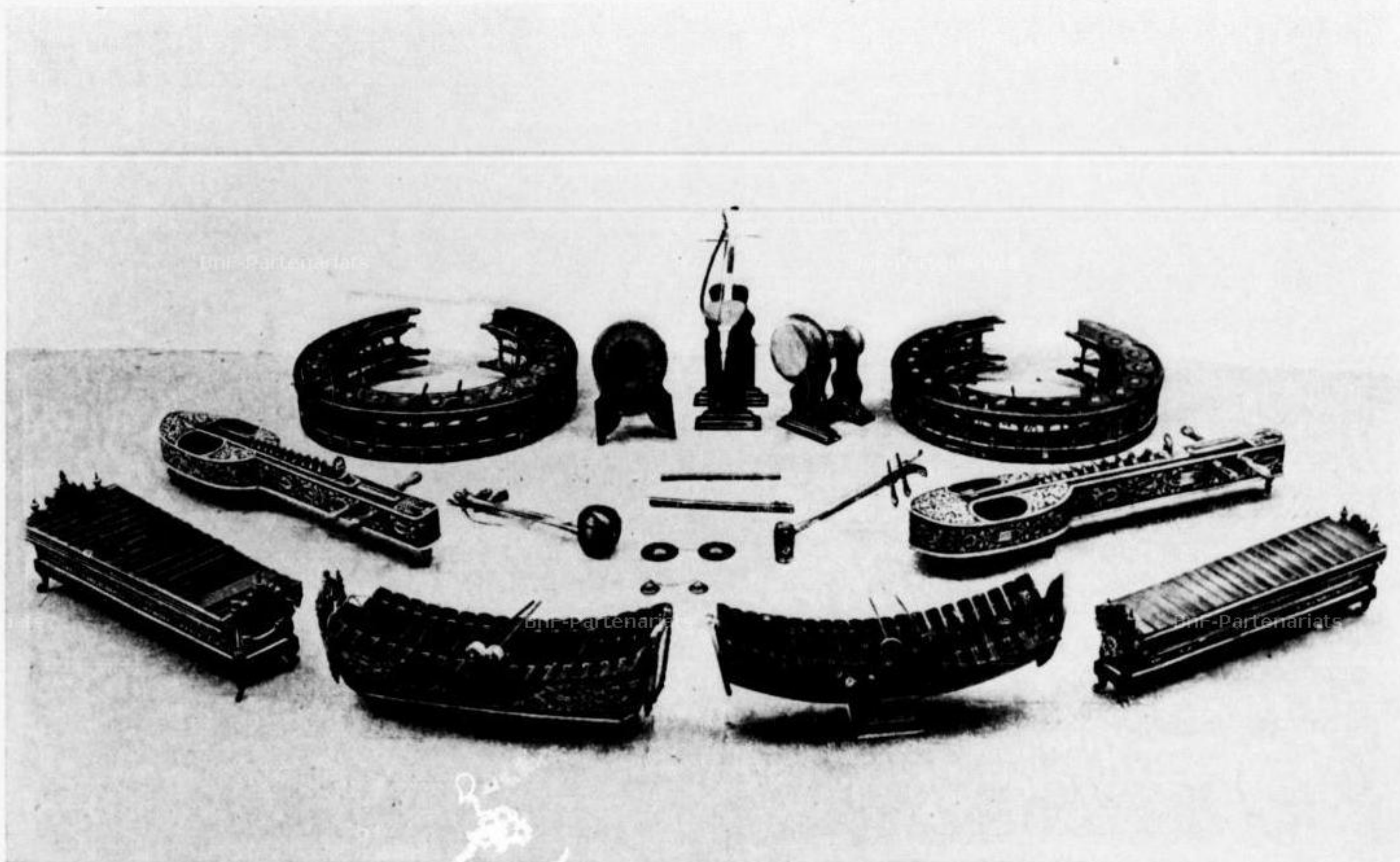
- | | |
|---|-------------------------|
| (23) ranât thum | Xylophone. |
| (24) khong vong lek . . . | { Petit jeu de timbres. |
| (25) chhing (sanskrit <i>kam-satala</i>) | { Petites cymbales. |
| (26) klông | Tam-tam. |
| (27) poeng mang sông nâ | Tambour à 2 faces. |
| (28) chhâp | Cymbales. |

Le « grand piphat » comprend ces divers instruments, plus :

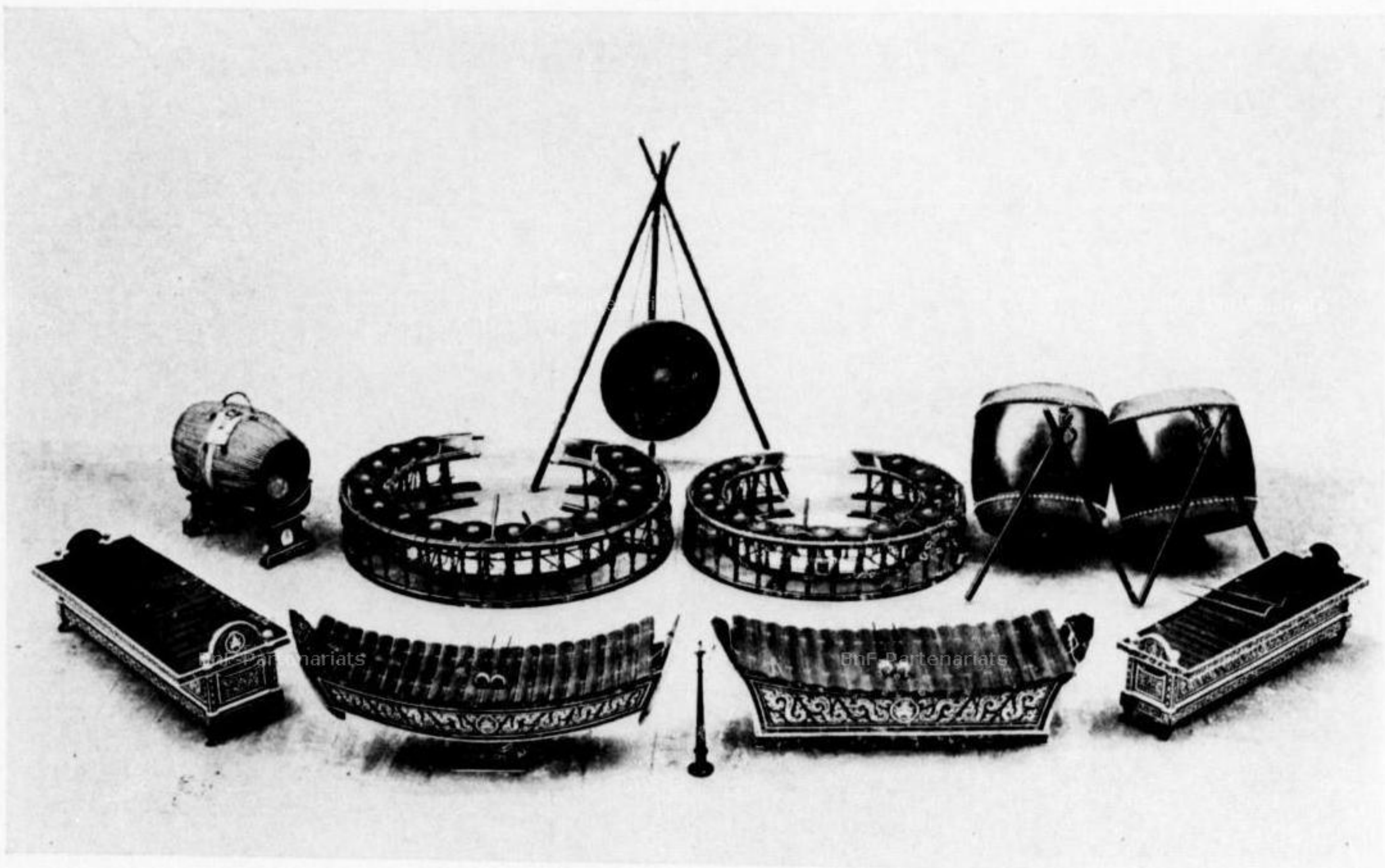
- | | |
|----------------------------|------------|
| (29) ranât thông | Xylophone. |
| (30) ranât lek | Carillon. |

« Klông khêk » ou instruments d'origine malayo-javanaise :

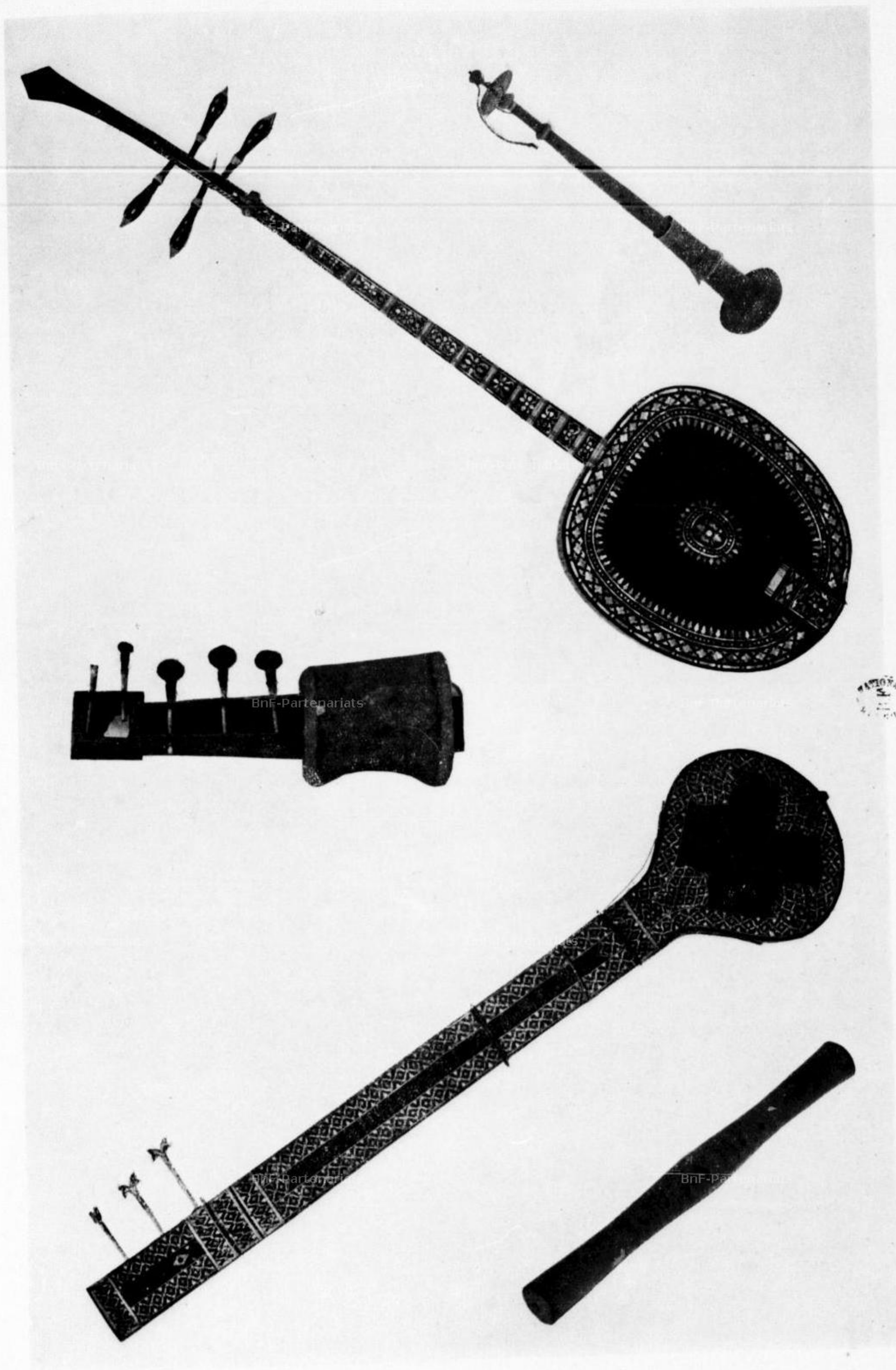
- | | |
|---|--------------------|
| (31) pi javâ | Hautbois javanais. |
| (32) klông khêk (une paire) | Tam-tam javanais. |
| (33) khong mông | Gong. |
| (34) klông balayû (au nom-
bre de 4) | { Tam-tam malais. |



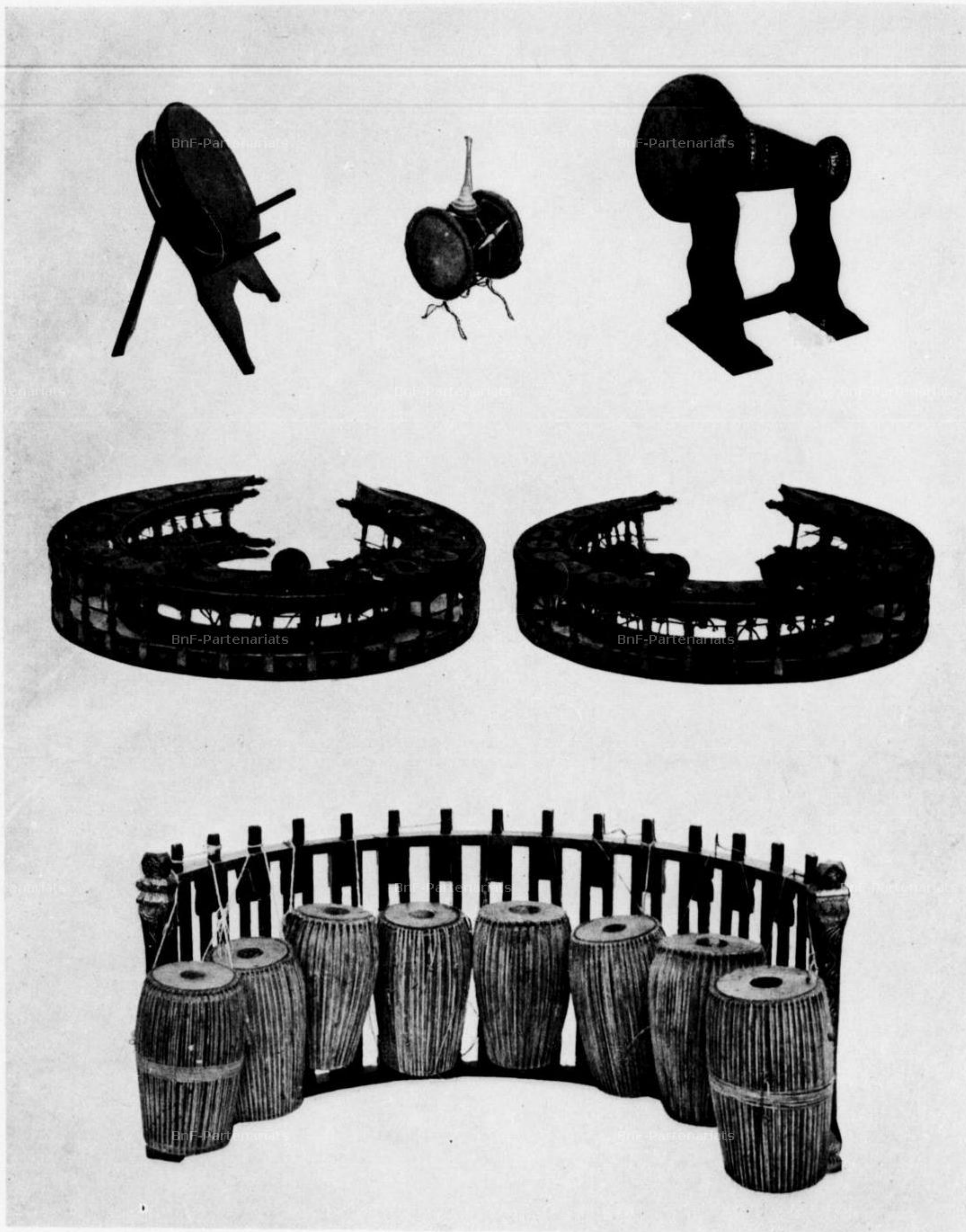
Instruments d'orchestre Maori.



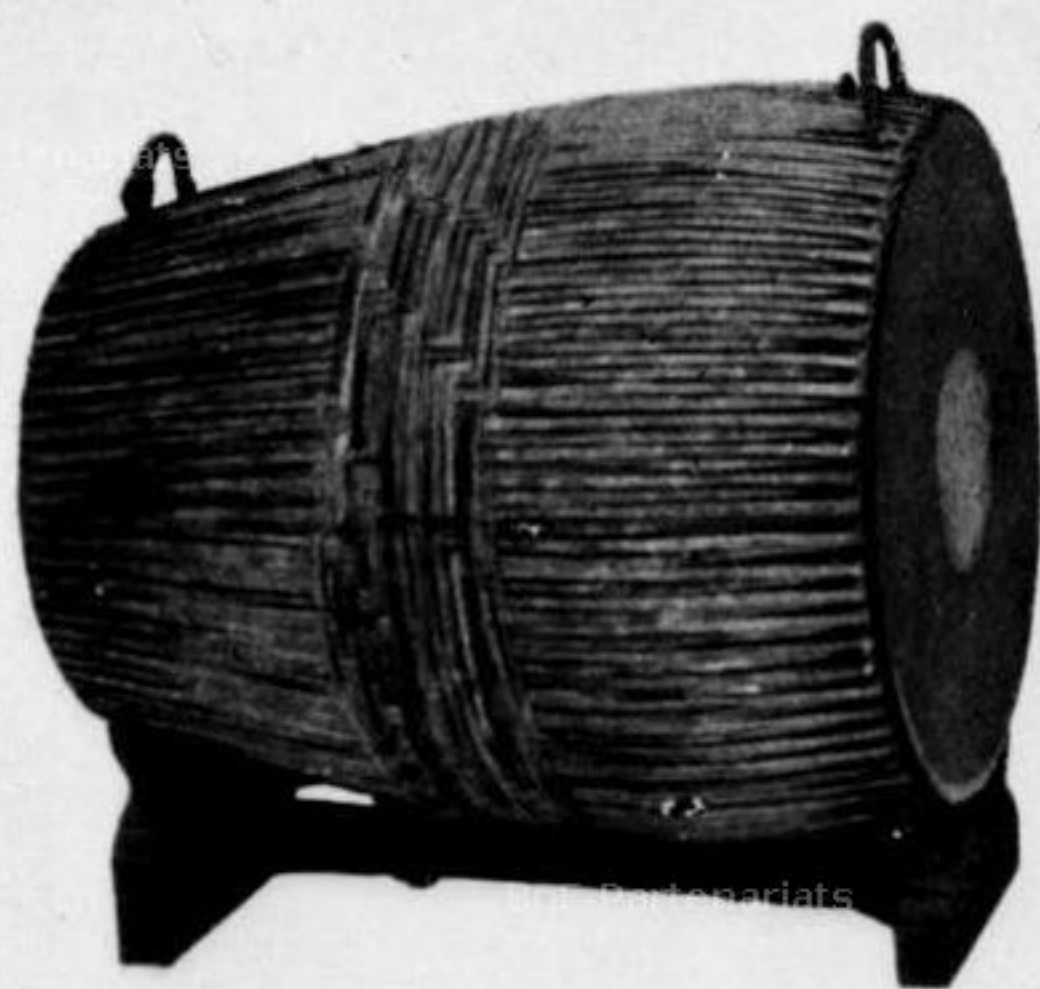
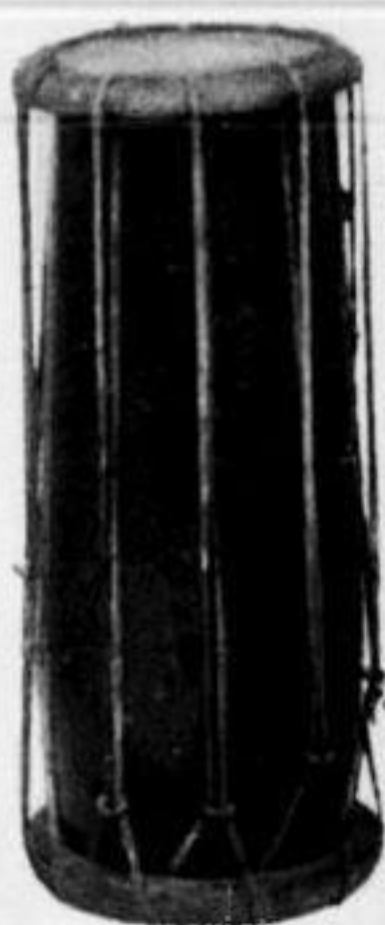
Instruments d'orchestre Piphat.



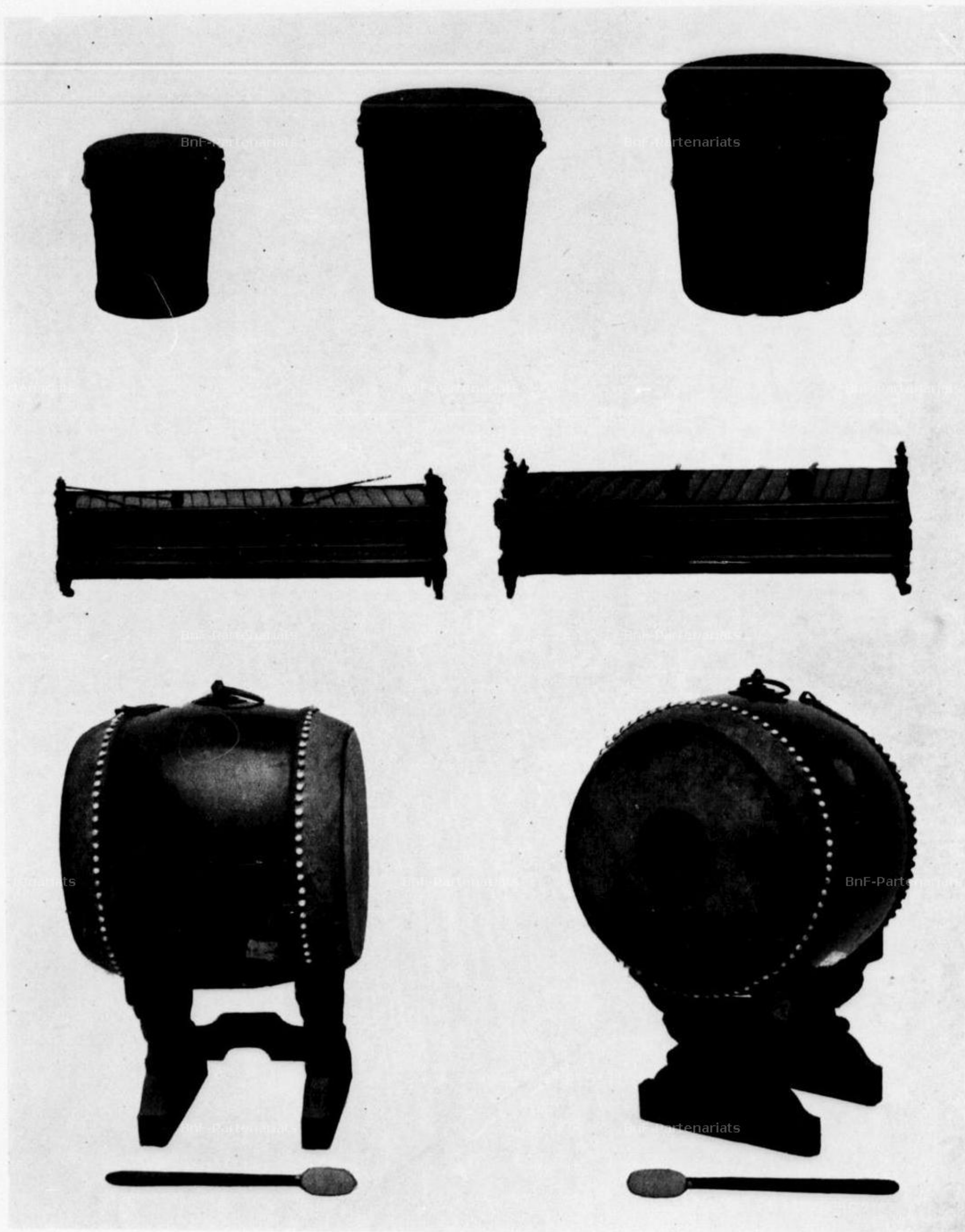
Instruments à corde et flûtes de l'orchestre Maori.



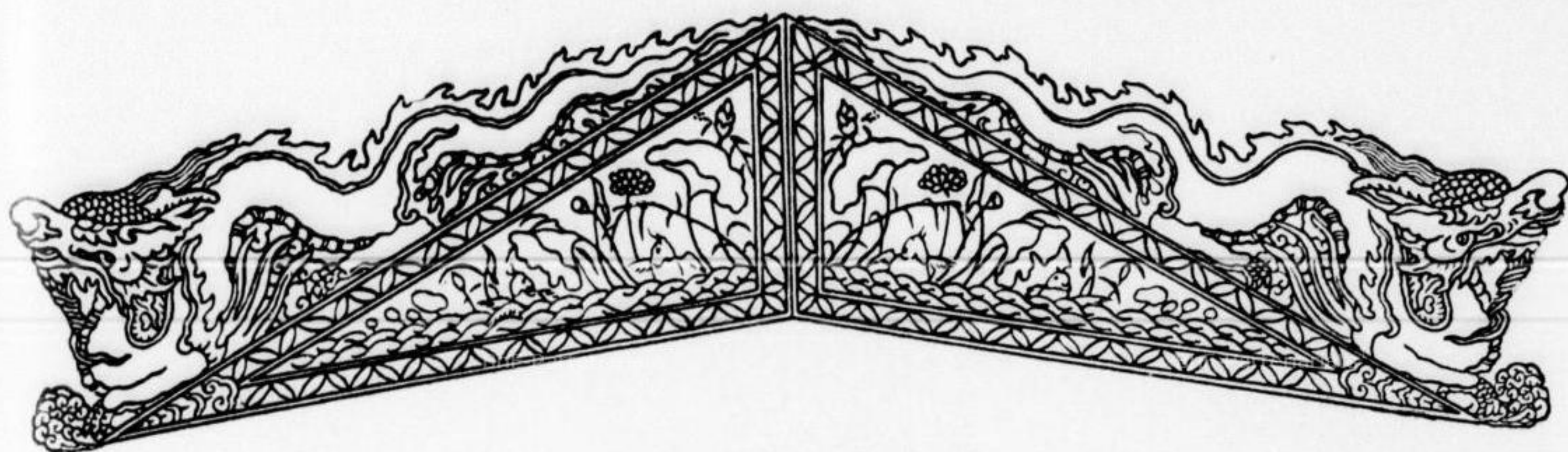
Instruments de "Grand Piphat".



Tambours et tambourins d'Orchestre Siamois.



Quelques instruments de l'orchestre Mahori.



HANOI

pendant la période héroïque

(1873-1888)

(Suite)

CHAPITRE II

LA CITADELLE

Le vaste quadrilatère que dessinaient jadis les remparts de la Citadelle — presque entièrement rasés de 1894 à 1897 — est encore visible sur le plan de la ville, marqué par le tracé de quatre grandes artères : les avenues Brière de l'Isle et Carnot, les boulevards Henri d'Orléans et Félix Faure.

Construits sous Gia-Long en 1805 (1), ils constituaient un des plus remarquables spécimens de ce type de fortifications à la Vauban que l'Indochine doit à des officiers français, compagnons de l'évêque d'Adran. Témoins de la première collaboration franco-annamite, celle des premières années du XIX^e siècle, ils méritaient à ce titre d'être respectés. En effet, il est profondément émouvant, comme l'a dit M. Pasquier, « de retrouver dans ces pays d'Extrême-Asie l'empreinte que nous y avons déjà laissée... On ne peut contempler ces monuments sans être saisi par un sentiment de grandiose fierté et de sûre confiance dans le génie de notre race. »

D'inspiration française dans le tracé de ses fortifications, la Citadelle de Hanoi ne peut cependant avoir été construite par Olivier de Puymanel, comme on le répète communément, car Olivier est mort trois ans avant la prise de Hanoi par Nguyễn-Anh, qui date du 20 juillet 1802. En 1799, l'armée royale était encore en deçà de Quinhon et il ne pouvait être question de tracer les plans d'une citadelle au Tonkin dont la conquête restait tout à fait problématique. Mais, au moment de la victoire de Nguyễn-Anh, il restait encore quatre Français auprès de lui : Vannier, Chaigneau, de Forsans et Despiau. D'après les sources annamites, le plan, dessiné par les officiers français, aurait été modifié en 1805 par les mandarins, parce que le tracé de la nouvelle enceinte choquait les géomanciens. Ce n'est pas ici le lieu de s'étendre sur cette question, qui se rattache à une période trop éloignée de celle que nous étudions.

La première description précise de la Citadelle a été faite par le commandant Chapotot, le 16 novembre

(1) Bibliothèque de l'Ecole française d'Extrême-Orient, Ms. A 81, fol. 1.