

# LE THÉÂTRE ET LA DANSE AU CAMBODGE <sup>(1)</sup>,

PAR

GEORGES GROSLIER.

MESDAMES, MESSIEURS.

Le théâtre Cambodgien ! Aucun des arts du Cambodge et peut-être de l'Extrême-Orient ne semble plus chargé de matière. Il est à peu près inconnu en France bien que ses actrices, sous l'appellation de « danseuses Cambodgiennes » y jouissent d'un aimable prestige. Lorsqu'elles vinrent en 1922 et parurent une fois à l'Opéra dans un répertoire arrangé afin de satisfaire le gros public, la presse leur fut si favorable, on montra leur vie si mystérieuse, que ces jeunes femmes aux gestes lents devinrent, dans l'imagination du public, des prêtresses sacrées. Essayons, ce soir, de montrer ce qu'elles sont en réalité et d'entrevoir leur mérite. Leur art est assez beau et complet pour s'imposer à nous et susciter notre intérêt sans qu'on lui ajoute de parures.

Il y a au Cambodge plusieurs sortes de théâtres. Nous ne nous occuperons que du théâtre classique, celui qui ne se joue plus qu'à la cour et dont tous les rôles sont tenus par des

(1) Conférence faite à la Sorbonne le 14 février 1929 (Amis de l'Université).

femmes ; celui qui , depuis plusieurs siècles , exemplaire et porté à un haut degré de perfection , correspond assez et en cela à ce que nous appelons aussi , en France , le théâtre classique.

D'une façon générale , le drame déroule son action dans le temps et dans l'espace. Le burlesque se mêle au tragique et le réel au merveilleux. Don César de Bazan coudoie Britannicus. Après un combat épique où les guerriers prirent des poses de bas-relief et se déplacèrent selon une stratégie faite uniquement de convention , les voilà qui s'enivrent et roulent à terre dans le réalisme le plus osé. Ce théâtre , enfin , ne démontre rien , ne conclut jamais. Je le limite encore en voulant vous le montrer sans limite.

Aussitôt , une première surprise nous attend : la monotonie du répertoire écrit , sa pauvreté. Les archives du Palais Royal ne comportent pas trente drames , d'ailleurs incomplets , où l'on chercherait en vain plus de dix thèmes différents. Une princesse est enlevée. Des géants interviennent afin de favoriser ou de combattre cet enlèvement. Le père de la belle ou l'époux outragé s'élance à la poursuite des fugitifs. Scènes de séduction , batailles rangées , combats singuliers. Héros très laid changé en adolescent d'une beauté radieuse. Animaux qui se métamorphosent , apparition d'un dieu qui vient remettre un peu d'ordre dans l'aventure , ou de désordre. Nous n'en finirions pas à résumer des épisodes qui , en dépit des moyens mis en action , demeurent sensiblement les mêmes.

Ne concluons pourtant pas encore , sinon que l'intérêt du théâtre khmèr n'est peut-être pas là ; que les auteurs n'attendent pas de leur texte l'effet qu'ils cherchent et que l'épisode le moins imprévu suffit encore à la beauté et à la science dont la mattresse de ballet saura le charger dans la suite.

Comment cet épisode va-t-il se dérouler devant le spectateur ? Voici : ce sera un assemblage intime et compliqué de littérature ,

de musique (orchestre et chœur), de pantomime, de danse et de dialogue. Une lectrice lit phrase à phrase le scénario (écrit généralement en vers de 7 syllabes). Un chœur reprend chaque phrase sur un air déterminé. L'actrice mime l'action ou les sentiments ainsi proclamés. Des batteuses de mesure, frappant l'une contre l'autre des baguettes de bois, donnent le rythme. Parfois orchestre et chœur s'arrêtent ; les actrices en scène parlent alors et se donnent la réplique.

La mime est donc prise dans cette armature. Les gestes sont appris et réglés d'avance puisque chaque phrase plastique qu'elle exécute a forcément une durée et un développement déterminés par ceux de la phrase musicale jouée par l'orchestre ou chantée par le chœur.

Constatant cette liaison, vous soupçonnez aussitôt les difficultés de tous ordres qu'elle soulève. J'aurai beau vous dire qu'en pratique tel air peut être allongé ou raccourci, il n'en reste pas moins qu'un tout indéformable doit être finalement obtenu. Et comme il est préparé, étudié de sang-froid, épuré par le temps et des générations de maîtresses de ballet il peut atteindre à une logique et surtout à une perfection dont j'aspire, au cours de cette causerie, à vous donner une idée.

On croit communément que l'actrice vêt un costume de danse dont la caractéristique serait une coiffure pointue. En réalité cette coiffure est la couronne divine et royale, que porte seule l'actrice qui remplit le rôle de prince, de roi, ou de dieu. Coiffure et costume varient selon les personnages en scène, tout comme chez nous. En outre, des masques en peau colorée, permettent d'identifier les personnages fabuleux. Ces costumes, ces accessoires, sont traditionnels et invariables dans leurs moindres détails.

Rama, une princesse, Ravana, paraissent-ils ! aussitôt mille Cambodgiens présents au spectacle les reconnaissent sans

hésitation. Pas de surprise. Rien de plus simple. Le metteur en scène ne s'ingénie pas à varier la garde-robe de sa troupe. Costumes, bijoux, sont connus d'avance, aussi bien que le sont les épisodes assemblés par l'auteur.

Ce metteur en scène est par ailleurs un homme heureux. Le théâtre khmèr se joue sans aucun décor ou, plus exactement, dans un décor immuable : une salle faite d'un toit sur colonnes, le public massé tout autour comme en un cirque dont la piste serait rectangulaire. La place du roi et des spectateurs de marque d'un côté ; en face, le chœur. A une extrémité, l'orchestre. Et en face de l'orchestre, les actrices entrent par une porte et sortent par une autre. Deux lits de camp se font vis-à-vis. Lorsque le jeu de scène aura besoin d'un accessoire : petite glace, offrande, arc, coussin, coffret magique, une femme de service l'apportera avec ingénuité et viendra le rechercher dès qu'il ne servira plus. On verra même une habilleuse replacer une ceinture, faire un arrangement au costume d'une actrice en pleine action. Donc aucun souci de mise en scène, rien de plus simple encore, rien de moins théâtral, surtout rien de concerté pour entretenir une illusion et solliciter par des moyens matériels l'imagination du public.

En quoi consiste donc ce théâtre que je vous annonçai si chargé de matière et que je vous montre pauvre dans son texte, immuable dans sa mise en scène et fixé dans ses costumes ? Si nous sommes Cambodgiens, qu'y venons-nous chercher, puisque nous en savons à peu près par cœur les événements, en connaissons les chants, pourrions en dessiner les costumes ?

Si vous posez cette question, c'est que j'ai voulu vous faire saisir immédiatement que l'effort de l'artiste cambodgien ne se disperse pas et que si rien de bien remarquable ne se découvre autour de l'actrice qu'il vous présente, c'est que le jeu de cette actrice seul le préoccupe. Ce jeu est le langage suffisant du théâtre cambodgien.

L'actrice qui va paraître a-t-elle besoin d'une forêt de carton peint, puisque par ses gestes elle nous indiquera qu'elle avance dans cette forêt, en écarte les branches, y cueille des fleurs? Va-t-on chercher une machine qui l'élèvera dans l'air, alors que, dans son vocabulaire plastique, elle possède dix attitudes si légères, si détachées du sol que vous ne saurez plus l'y voir posée. Va-t-on régler la place des torchères et la variété des lumières puisque cette mime n'est pas vêtue de clinquant, mais d'étoffes magnifiques, d'or pur et de gemmes véritables? Touchez, pesez : mes quinze sautoirs, mes dix bagues, mes colliers et mes chevillots, la boucle ovale de ma ceinture. Ce n'est que matière précieuse, nul besoin d'artifice pour la faire apparaître telle. Voyez mon costume impeccable dans sa coupe, sa forme, sa couleur et sa composition. Vous les connaissez, vérifiez donc! Je ne donne pas une illusion. Je n'ai pas besoin de vous sembler ce que je ne suis pas : Je suis! Je suis la perfection que vous concevez depuis plusieurs siècles. Et je me suis perfectionnée à la cadence de vos aspirations.

Cette actrice se présente ainsi conforme aux vœux les plus élevés du spectateur. Elle reste bien, et dans toute la force du terme, une réalité devenue pareille à une fiction. Par ses bijoux et ses costumes et dans le rôle même qu'elle assume, sa valeur réelle est égale à la valeur qu'elle suggère. En d'autres termes, pour le misérable spectateur, la richesse de la parure n'est-elle pas plus inaccessible, stupéfiante, qu'un fugitif et artificiel éclat conféré à des oripeaux?

Si j'insiste sur ce point c'est que je crois y voir le symbole même de tout le théâtre cambodgien. Il a horreur du faux, de tout ce qui est facile et secondaire. Il se dépouille afin que sa richesse s'impose sans entrave et choisit les moyens les plus rares de se manifester. Pour parvenir à ces fins il s'assure que le public monte à lui grâce à la simplicité des épisodes, à l'ancienneté de fables connues de tous : telle est la part du

peuple, le trait d'union. Le public ne vient pas au théâtre pour apprendre, découvrir, discuter : il se soucie bien de cela ! Il vient vérifier, constater, voir réel ce qui ne s'agitait que confusément dans son esprit. Et le théâtre commence, le miracle commence, parce qu'entre le flou qui régnait dans cet esprit et la précision indiscutable qui lui est offerte à un degré pour lui imperfectible, les dix années du dur entraînement qu'a subi une actrice moyenne, et toute la science de la maîtresse de ballet héritée du passé, sont intervenus.

Voyons à quel degré et de quelle manière.

Le geste que fait l'actrice, avons-nous dit, ne porte pas son propre rythme. Il ne trouve en lui-même, ni son mouvement, ni même son activité : une phrase chantée les lui confère. Il se dépouille donc de son caractère humain, vivant, habituel, prévu, et devient d'autant plus plastique et « nouveau » que sa lenteur permet qu'on le suive et l'évalue au fur et à mesure qu'il se déroule. Plus rien n'y est spontané et tout y est voulu, si bien que si on immobilise l'actrice à chacune des étapes par lesquelles passe son geste, elle apparaît comme une statue en parfait équilibre, et achevée. La recherche est poussée si loin qu'on peut tourner autour d'elle : chacune de ses faces offre les mêmes qualités de composition. Voilà pourquoi le théâtre khmèr ne se joue pas sur une scène avec toile de fond, mais au centre du public, ce qui permet à l'actrice de faire face partout où l'appellent la logique de ses gestes, l'enchaînement dynamique de ses poses, et non à des spectateurs et à un éclairage massés arbitrairement d'un seul côté.

A regarder encore de plus près, on découvre que l'actrice n'exprime pas expressément son action, son sentiment. Elle est impassible, impersonnelle (et je vous dirai plus tard ce qu'est cette gamine illettrée et insensible). Elle utilise un vocabulaire de gestes et de poses ; les unes qui signifient tristesse, colère, amour, etc., dans le plan spirituel ; s'habiller, s'élancer dans

l'air, bander l'arc, etc., dans le plan matériel. Ce sont des signes invariables dont le sens, indépendamment de l'intention de l'actrice, se dégage dès qu'elle les exécute. Elle n'a donc qu'à s'appliquer à bien tracer ces signes à l'aide de ses membres. C'est une calligraphe.

Appelons des exemples à notre aide. Voyons le « geste-mot » : tristesse et le « geste-mot » : s'habiller.

Tristesse : une main ira soutenir le front penché durant 6, 8, 10 mesures. L'autre main sera rabattue sur la ceinture. Bien entendu ces deux mains auront leurs places précises, formeront avec les bras des angles éprouvés et seront elles-mêmes déployées à un degré invariable. Vous verrez la maîtresse de ballet repousser d'un doigt dur le coude de l'actrice pas assez ouvert. Quant au reste du corps et aux jambes, ils se composeront avec la même précision et en harmonie avec les bras. Que ce soit la première danseuse ou une élève, que ce soit l'infortunée princesse Sorincha chassée du palais, ou encore le brillant prince Soryavong que le malheur accable, vous verrez ces personnages différents manifester leur tristesse de la même manière et tracer les mêmes signes.

S'habillent-ils ! Ils simulent la pose du baudrier, la fermeture de la ceinture, le jet de l'écharpe sur l'épaule et ajoutent à leurs doigts des bagues imaginaires.

Ces gestes ne sont pas seulement décomposés, limités par une phrase musicale, soigneusement combinés avec le reste du corps, sculpturaux en un mot, des détails les transformeront, s'ajouteront selon le cas, qui ne sont pas dans le texte.

La princesse en pleur recueillera, du bout du doigt, chacune de ses larmes et la lancera loin d'elle. Après avoir enfilé ses bagues, le prince tendant ses bras devant lui et balançant sa main en fera jouer les feux et scintiller les gemmes. Au geste-mot « tristesse », au geste-mot « se parer », le génie khmèr ajoute ainsi des adjectifs.

Je vous ai donné deux exemples de gestes qui traduisent sentiment et action. Leur sens est clair et il n'est besoin que de les suivre attentivement pour les comprendre. Vous lirez sans commentaire la scène suivante : la princesse et deux servantes se promènent dans un jardin. La princesse voit une fleur, s'arrête, la montre : qu'elle est belle ! Une servante s'avance, la cueille, la donne à sa princesse. Tel est le texte que chante le chœur. Mais attention ! Regardez mieux les détails qu'a ajoutés la maîtresse de ballet. Que de vérité dans la stylisation ! Que de fines observations sous tant de conventions ! Pour saisir la fleur, il faut écarter les branches, isoler d'une main la tige fragile, de l'autre saisir (avec quelle précaution) la corolle, la détacher, en secouer le pollen, saluer la princesse avant qu'elle prenne l'offrande et après qu'elle l'a prise. Remarquez encore comment furent franchis les trois mètres qui séparaient la suivante de l'invisible buisson fleuri. Avez-vous compté les pas et vous êtes-vous aperçu qu'ils correspondirent à six mesures d'orchestre ? Avant que la fleur fut saisie, n'avez-vous pas remarqué que la servante s'était frotté les bras ? Pourquoi ? Ah ! vous êtes des profanes ! Vous ne savez pas voir les images ! C'est que le buisson fleuri était couvert de fourmis et que ces fourmis tombèrent sur les bras nus de la jeune fille.

Ceci dit, au moment où mes définitions vous mettaient en présence d'un système rigide, inviolable, et où vous alliez sans doute déduire que rien ne pouvait être plus monotone et borné qu'une telle conception théâtrale, je me permets de vous arrêter et de vous montrer d'un seul exemple la souplesse et l'infini variété que le Cambodgien obtient d'elle : aujourd'hui ce sont des fourmis ; dans un autre rôle c'est la rosée qui gênera la cueillette. Là, une servante fait tout l'ouvrage ; tout à l'heure, les deux servantes collaboreront. Une autre fois, quatre femmes interviendront et chacune apportera une fleur à la princesse ou, de main en main, se passeront la même. Que la fleur soit



cueillie haute, presque hors de portée, ou sur le sol, et une plastique nouvelle, tout à fait différente de la précédente, se dégagera de corps baissés qui remplaceront les corps tendus.

Désormais prévenus, parcourez par la pensée la liste des gestes ainsi possibles, ainsi décomposés, ainsi rassemblés, dans tous les ordres d'idées et de faits. Or, ce n'est pas encore assez. La pantomime n'occupe que la moitié d'une représentation, l'autre moitié est danse qui, tantôt se mêle à la pantomime, se fond en elle, tantôt lui succède sans liens apparents. Les pas que fit la suivante pour aller cueillir la fleur furent des pas de danse. La promenade du trio avant l'épisode de la cueillette était danse. Des poses succédèrent aux poses parce que, même lorsque l'actrice ne mime rien et n'est assujettie à aucun texte, elle ne saurait se mouvoir humainement, au rythme de notre vie vulgaire et que toujours son corps doit se plier à cette volonté supérieure qui jamais ne s'abandonne, et décide que tout est indigne d'être exprimé qui n'a pas été choisi et épuré par le temps et la collectivité.

Ces attitudes de danse sans signification particulière doivent à leur tour nous retenir un instant. Elles sont, en quelque sorte, les lettres qui composent les gestes-mots dont je viens de vous entretenir. Bien plus, tel geste de pantomime n'aurait pas besoin, pour être compris, que la main droite soit dans telle position où nous voyons qu'elle fait bien et contribue à l'ensemble. Ces gestes sont alors comme des lettres étymologiques. Ils restent de l'origine même du théâtre lorsqu'il n'était que danse religieuse. Ils sont en tout petit nombre, mais reviennent à tout moment. On les trouve sur les bas-reliefs du VIII<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle où les représentations de danseuses abondent : la main retournée, la main épanouie, les mains jointes dans l'anjali, vous les reconnaissez bien et je n'ai pas besoin d'insister. Et pour peu que vous songiez dans la suite à l'allusion que je viens de faire, il vous sera facile d'entrevoir par quel

admirable labeur et quelle patience de l'imagination, les maîtresses de ballet qui, depuis des siècles, se sont succédé sur le tréteau khmèr sont parvenues, avec les quelques lettres que nous venons d'épeler, à composer le dictionnaire où une servante n'a qu'à puiser pour cueillir une fleur et l'offrir à sa maîtresse.

Au cours d'un premier inventaire de ce répertoire plastique inscrit seulement dans l'atmosphère et la mémoire de quelques vieilles femmes, répertoire que nous avons tenté de fixer par la photographie, nous avons réuni 1165 attitudes principales qui sont un peu comme les mots-souches d'un lexique à la fin d'un volume. Chacune de ces attitudes a, en effet, un nom. Beaucoup de ces noms sont curieux et il y aurait dans leur étude philologique de nombreuses surprises :

Certains ont un sens immédiat : lever le bras, plier.

D'autres déterminent une action : pleurer, dormir.

D'autres vont nous intriguer : tenir la boule. Qu'est cela ? Le geste est symbolique : entre le médius et sa paume, la main semble tenir une petite boule. C'est exactement un des signes que font depuis vingt siècles et d'Inde en Chine, des milliers de statues. Et voilà qui permet des hypothèses.

D'autres noms encore éveillent des analogies. Par exemple, le prince amoureux qui se présente à son amante prend une pose avantageuse, étend les bras, frémit sur les jambes, c'est la pose « du paon qui fait la roue » ; l'allusion est claire. Mais bien subtil qui trouvera l'origine ou l'analogie de la pose dite « les poissons qui viennent brouter sur la berge » qui est une pose sur les jambes pliées, bras ouverts.

Enfin d'autres noms sont intraduisibles, ne signifient rien, ne font allusion à rien. Laissons-les donc !

Pour en finir avec la plastique proprement dite du théâtre khmèr nous voyons que le mouvement n'est que le moyen de construire une attitude, une immobilité fugitive où tout le corps

s'équilibrera. Ainsi, lorsque l'actrice veut suggérer l'idée qu'elle quitte le sol, elle s'immobilise, ce qui est à peu près le contraire de ce que concevrait une danseuse occidentale. Elle compte donc pour provoquer l'illusion sur la forme symbolique que prendra son corps, indépendamment de ce qu'auront signifié les gestes précédents, de ce que signifie, si je peux dire, le contexte. Elle prend donc une pose qui réalise un équilibre si imprévu et si différent de ce que le raisonnement du spectateur prévoit, cet équilibre est si incompatible avec l'immobilité de laquelle il résulte cependant, que, chez ce spectateur, la sensation que l'actrice ne repose plus sur rien, s'est détachée du sol, prévalant sur la réalité.

C'est le même esprit qui règle l'hyperextension et l'hyperflexion des articulations. Il n'y a aucune dislocation, notez-le bien, rien d'anatomiquement anormal comme la pointe, par exemple, de notre danse classique européenne. Le geste dépasse légèrement ses limites habituelles. Dès lors, toute idée d'arrêt est détruite et la sensation d'immatérialité obtenue.

Voyons maintenant la technique proprement dite du théâtre cambodgien. Et tout d'abord, qu'est donc cette actrice de qui l'art attend tout, et de qui, en définitive, il dépend exclusivement.

Six ans, sept ans, elle débute, suit les exercices d'ensemble, ne comprend rien à rien. Peu à peu elle apprend que telle attitude correspond à tel air, qu'elle continue telle autre, que dans tel geste, le pied doit être à tel endroit et la main à tel autre, et pas ailleurs.

N'allez pas croire que les maîtresses de ballet lui font des discours et lui expliquent le pourquoi des choses ! « Attends un peu, ma petite ! Tu ne te cambres pas assez » et je te pince. « Voilà trois fois que je te dis de lever la main à la hauteur de tes sourcils, ça n'y est pas encore », vlan ! une taloche ! Et je te

tire le bras ! Et je te rentre mon doigt dans la hanche, juste à un point sensible que je connais bien ! Entre temps, va faire les commissions de tes aînées, balaye la chambre, apporte de l'eau. Et si tu es bien sage, nous recommencerons demain.

Les exercices d'ensemble ont lieu tous les jours et par catégories, d'après les quatre rôles fondamentaux du théâtre : les princes, les princesses, les géants et les singes. Chaque exercice dure trente minutes sans arrêt. La sueur ruisselle littéralement sur les visages, coule sur les nuques. Ah ! le dur labeur, la sévère préparation ! la savante sculpture dont une conférence entière ne vous donnerait qu'un résumé incomplet de la méthode.

A douze ans, notre petite actrice sait tous ses exercices dans leur ordre. Elle ne les exécute pas très bien, mais encore quelques torgnoles et, l'âge aidant, elle ne tardera pas à être correcte. Être correcte, seulement, terrible mot dans la bouche d'une maîtresse de ballet. Bref, à seize ans, une élève moyenne parvient à cette simple correction. Voilà. C'est tout. Nous avons une actrice. Elle est illettrée. Sur soixante-quinze actrices que comptait la troupe royale en 1927, quatre savaient lire et sur ces quatre, deux écrivaient, péniblement d'ailleurs. Sur onze maîtresses de ballet, une seule lisait et écrivait. Ainsi vont les choses. Donc, notre actrice est prête. Appelons-la Suon pour faciliter notre discours. C'est une fille obscure, servante et concubine du maître de la troupe, roi, prince ou haut mandarin. Son physique est moyen, moyenne son intelligence. Elle est souple : nous savons pourquoi. Mais deux choses se sont développées en elle et à un degré extraordinaire au cours de son long travail : sa mémoire et son orgueil. Dans sa carrière qui s'ouvre, cette mémoire lui tiendra lieu d'intelligence et son orgueil deviendra son stimulant. Toutefois, comme dans tous les pays du monde, si elle est jolie et intrigante, les choses lui seront bien facilitées. Enfin, si, tout en étant jolie et intrigante,

elle cultive sa souplesse et nourrit sa mémoire, elle deviendra étoile ou favorite, ou encore une favorite que, dès lors, chacun considérera comme une étoile.

Mais notre jeune Suon n'est encore ni celle-ci ni celle-là. Elle n'a jamais joué. On annonce le drame Chantalivong et on décide que Suon tiendra le rôle de la belle Sovan Mechha. Elle l'ignore, ce rôle. Il lui est impossible de le lire. Personne ne le lui expliquera. Elle s'assoit dans un coin et la répétition commence sans plus de préliminaires. Voici enfin la première scène où Sovan Mechha apparaît. « Suon ! arrive ici . . . et dépêche-toi un peu ! »

Alors la maîtresse de ballet se place devant elle, joue le rôle et Suon, comme un reflet de la maîtresse dans une glace, imite le modèle. L'orchestre fait rage ; le chœur va son train. La jeune actrice enchaîne comme elle peut, trébuche, perd le fil et la voilà perdue. La maîtresse de ballet arrête chœur et orchestre, traite la patiente d'idiote, recommence la phrase plastique. Et l'on repart. Ainsi d'un bout à l'autre et des heures durant. La nuit tombe. On recommencera demain.

Or, dès la troisième répétition, Suon a classé les mille détails de son rôle et placé dans l'ordre qui convient les cent poses apprises au cours de ses exercices. Un rôle qui dure plusieurs heures est ainsi appris par une actrice de dix-huit ans en quatre ou cinq répétitions. Il est gravé dans sa mémoire. Deux ans après, si elle doit le rejouer, une seule répétition suffira.

Ainsi, le contraste entre la grandeur de ce théâtre, l'extraordinaire effort qu'il demande à l'actrice et la faiblesse, la médiocrité de celle-ci devient saisissant. Nous l'avons vu, ce théâtre, se passer de tout artifice, se contenter d'un texte banal, refuser décor et mise en scène. Et le voilà, saisissant son actrice, n'ayant besoin que d'un peu de chair et de jeunes membres, trop sûr de lui pour s'en remettre à des individualités. Dès lors, une troupe théâtrale n'est que matériel humain,

mouvement d'horlogerie. L'actrice n'est pas admirable par la beauté qu'elle crée, le geste qu'elle invente, elle est admirable par la beauté dont on la revêt, pas les gestes qu'ont étudiés et polis les générations qui l'ont précédée. Et peu à peu, ainsi équipée, pétrie, animée, elle augmente son répertoire, ajoute le rôle au rôle. Du rôle de suivante elle passe à celui de confidente, puis à celui de reine. Elle avance hiérarchiquement et s'enrichit, non pas de créations successives, mais par une absorption de plus en plus complète du vocabulaire stérile, elle dépasse pourtant bientôt le niveau où l'auraient élevée son intelligence et son tempérament de femme moyenne. Tout le passé entre dans son jeu : elle le recrée chaque fois.

Et, je ne le répéterai jamais assez : la plastique du théâtre khmèr est si flagrante qu'il suffit que cette gamine insignifiante et roturière qui, il y a cinq minutes, s'amusait avec ses semblables en riant aux éclats, il suffit, dis-je, que, sans même revêtir ses velours pailletés et ses lourds bijoux, en simple costume de répétition, il suffit qu'elle se campe tandis que l'orchestre retentit, qu'elle ploie les jambes et ouvre les bras, pour qu'elle soit transformée. Sa face, grave tout à coup et sans expression, devient sans âge. Tous ses gestes qui ne sont plus que stylisation lui retirent ce qui lui restait d'humain. D'un seul coup cette vie médiocre est transformée. Toute vive — et comme l'on passe de l'ombre à la lumière — cette petite bonne femme de rien du tout s'avance sur un plan surnaturel et ce qui nous vient d'elle désormais n'est plus que légende, art et traduction.

Je pense que vous n'avez pas oublié qu'il ne s'agit toujours que de Suon, actrice correcte. Imaginez maintenant une actrice au beau visage, d'un port altier. Au lieu du sujet qui s'applique, voyez celui qui se meut avec aisance, car, n'est-ce-pas, il y a souplesse et souplesse : la souplesse toujours tendue et la souplesse qui s'abandonne; il y a des mains miraculeusement fines

et des mains vulgaires. Telles sont les nuances qui peuvent classer la vingtaine d'actrices, pourtant impersonnelles, qui vont jouer ce soir et que du premier coup distingueront les aficionados. Ces considérations n'ont pas besoin d'être développées.

Puisque l'actrice est une automate, à qui reviennent le mérite et toute la science et tout l'art dont est chargé une représentation ? A la maîtresse de ballet.

Cette femme est donc géniale ? Pas le moins du monde. Mais elle est une actrice vieillie, qui a joué tous les rôles, toutes les pièces, qui a vu passer des générations de ballerines ! Elle est le dictionnaire vivant. Elle dispose donc de la liberté d'agencer les phrases, d'en régler la durée, de souder l'épisode à l'épisode. Il y a bien encore une tradition dans cet agencement et ces soudures ; mais, de-ci, de-là, il y a place à un coup de pouce. Et ce coup de pouce elle le donne. Voyons un peu :

Suon tient le rôle de la belle Sovan Mechha. Au cours d'une scène, elle doit quitter, la nuit, son palais, durant le sommeil de ses parents et de ses servantes, et aller retrouver son bien-aimé, ni plus ni moins ; le livret ne dit pas autre chose. La tradition présente la princesse sur son lit. A ses pieds, quatre servantes dorment. La belle descend du lit et dans une danse d'une vingtaine de mesures, elle est censée traverser l'espace qui la sépare de son séducteur, ni plus, ni moins.

Assistant à cette répétition, un lettré, un prince, le roi, estime cette sortie banale et en fait la remarque à la maîtresse de ballet. Nous vivons au XVIII<sup>e</sup> siècle. La maîtresse de ballet se recueille puis ordonne à l'orchestre de prolonger son thème quarante mesures au lieu de vingt. Elle prend la place de Suon. Elle s'éveille, se lève, se dirige vers la sortie... mais au lieu de poursuivre, elle heurte du pied une servante endormie, prend peur et court se recoucher. Voilà la donnée initiale transformée, corsée. Et Suon, ayant appris cette scène de la sorte, la jouera

désormais sans y rien changer. Un siècle plus tard, un nouveau critique se montrera plus exigeant encore. La maîtresse de ballet, élève de Suon heurtant du pied la servante la fera se réveiller et esquisser une recherche à tâtons. Ainsi, d'âge en âge, cette scène se perfectionnera. Êtes-vous convaincus que ce théâtre n'est point immobile? S'il dispose d'éléments sacrés, immuables ou inertes, ces éléments servent à une lente transformation, s'incorporent à des combinaisons toujours différentes mais permises seulement aux artistes qui possèdent le vocabulaire dans sa totalité et seules peuvent apprécier la nécessité, l'opportunité et la possibilité d'un changement.

Assistons maintenant à une représentation classique. Elle a lieu généralement la nuit. Dès deux heures de l'après-midi, l'habillage commence. L'actrice est cousue dans ses vêtements, pourquoi? parce qu'aujourd'hui Suon joue le rôle du prince, demain ce sera une de ses compagnes. Ces deux jeunes femmes n'ont pas la même corpulence, ainsi le vêtement cousu peut être ajusté sur chacune. L'habillage complet, la mise du fard qui couvre chaque face, comme celle d'un Pierrot, durent environ deux heures. Chaque actrice est responsable des bijoux qui la parent et qu'elle rend après chaque séance. Deux heures avant l'ouverture, la troupe est prête et attend.

La représentation traditionnelle commence par un ballet, le « Châp Robam » ce qui peut être exactement traduit par l'expression « Ballet d'ouverture ». Dans un instant, le cinéma va vous montrer durant trois minutes quelques figures de ce ballet exécutées par la troupe royale. Dansé complètement, il dure cinquante-cinq minutes sans arrêt et comporte cinq reprises séparées par quatre grands saluts. Les actrices vont par couple. Le thème est une promenade amoureuse.

La pièce au programme commence aussitôt après. Il n'y a jamais d'arrêts, d'entractes. Les personnages d'une scène sortent en même temps que ceux de la scène suivante font leur



entrée. Ainsi jusqu'à l'aube, et ainsi, à l'occasion de certaines fêtes, durant plusieurs nuits successives.

Le prince prend congé du vieil anachorète son précepteur, afin de regagner le palais du roi son père. Il est accompagné du géant qui doit le protéger au cours de son voyage. Tel est le premier épisode. L'anachorète est assis sur le lit de camp. Son disciple l'ayant salué, il passe dans la coulisse et le jeune prince, suivi du géant, fait des tours de scène, ce qui simule son voyage à travers forêts et plaines. Après quoi, les voyageurs disparaissent par la porte de sortie.

Un roi et une reine entrent, s'installent sur le lit, deux servantes s'agenouillent de chaque côté. Leur fille, escortée de quatre servantes se présente, vient leur demander la permission d'aller se promener dans la forêt voisine. Les parents accordent la permission. Ils ne sont venus que pour cela et ils disparaissent dans les coulisses. Et voilà la deuxième scène.

Troisième scène. Promenade de la princesse.

Quatrième scène. Vous l'avez devinée : le prince et son géant passant par là, aperçoivent les promeneuses. Et là, je préfère vous prévenir, car vous ne pouvez imaginer ce qui va se passer : le prince devient amoureux de la princesse. Rencontre. Émerveillement de l'un, confusion de l'autre. Déclaration. Refus. Plus de trente motifs traditionnels, et tous aussi charmants les uns que les autres, peuvent être soudés sur ce thème.

Quatrième, cinquième, dixième scène. Les difficultés que devra surmonter l'idylle qui vient d'éclorre, commencent et se poursuivent. Les parents de la fillette prévenus envoient des guerriers afin de s'emparer du prince. Mais le géant intervient.

Onzième scène. Ici, un incident : les actrices muettes jusqu'alors parleront et donneront quelques brèves répliques. Un divertissement comique, grotesque même, souvent satirique se déroule. Les guerriers sont poursuivis par le géant. Ils déambulent en tremblant, les mains jointes, leur chef couvrant leur

retraite. Tout à coup, ils s'arrêtent. Ils voient quelque chose d'inquiétant.

— Qu'est-ce? demande le chef.

— Là! dit le soldat de tête en montrant le lointain devant lui.

Et la troupe se sauve. Le chef la ramène. Nouvel arrêt. Même terreur. Même question. Même réponse. Et la bande fait de nouveau demi-tour. Trois fois le jeu de scène reprend et par cette répétition commence le caractère comique de l'anecdote.

Enfin le chef se décide et, montrant un courage où sa peur transparait, il passe et va reconnaître le danger. Il avance. Il y arrive en tremblant. C'est une flaque d'eau qui miroite!

Alors tous ces guerriers en déroute prennent tout à coup des allures de franche-montagnes. Ils crient : « En avant! », brandissent des armes terribles, rajustent leurs équipements, se donnent des claques dans le dos. Rien ne peut les arrêter, en vérité! Et chacun, passant près de la flaque d'eau, s'agenouille et, plein de bravoure... boit un petit coup!

Vingtième scène. Après la farce, le drame reprend son cours. La princesse a cédé à l'amoureux et son père la chasse. Il faut la voir, misérable et pathétique se traîner à ses genoux, le suivre en rampant, caresser les pieds de ce père intraitable que rien ne peut attendrir, le supplier en étendant les bras, ployée, mourante et partir enfin, en titubant... Il y a là cinq minutes de pantomime admirable et poignante, à la fois si humaine et si mesurée, d'une technique si difficile et d'une telle pureté que je ne crois pas que nous ayons une scène comparable dans tout notre théâtre classique.

Trentième scène...

Il est trois heures du matin. Le drame n'est pas terminé! Laissons-le et arrêtons-nous aussi. Vous avez vu, cinq heures durant, une vingtaine de jeunes femmes princes, princesses, géants, suivantes, guerriers, parés de vêtements et de bijoux aux formes séculaires, courant, aimant, adorant, combattant,

passant des cieux à la terre, remplies de toutes les passions humaines et détentrices de toutes les puissances divines. Vous les avez vues, le corps onduleux, la figure impassible, sans fatigue apparente, les yeux vagues, glisser, s'enlacer et se succéder dans un ordre impératif et portées par un orchestre et des chœurs enchaînés au même rythme. Vous avez suivi un millier de poses agencées d'avance, dont chacune porte un nom et qui s'adaptaient comme dans autant d'empreintes conservées par une atmosphère historique. Ainsi, vous avez vu les fleurs d'une des plus belles traditions qui soient encore au monde.

---

(Les projections qui ont illustré cette conférence ont été établies d'après les clichés de la Direction des Arts Cambodgiens. Le film, tourné par les opérateurs de la maison Pathé a été gracieusement prêté par l'Agence économique de l'Indochine.)

---