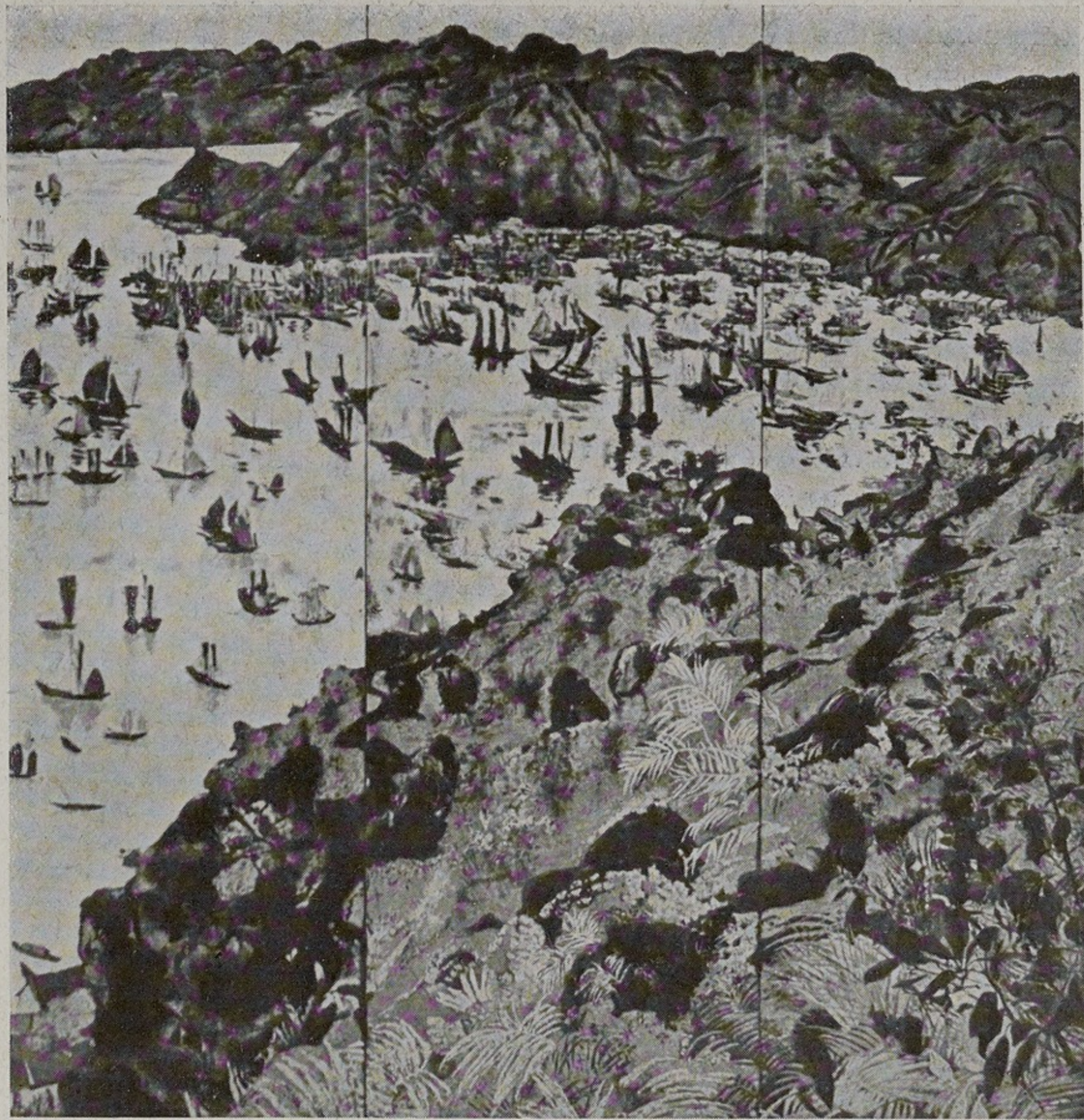


France
ILLUSTRATION

LE MONDE ILLUSTRÉ

NUMÉRO SPÉCIAL SUR L'INDOCHINE





Notre couverture représente le port d'Apowant, dans la baie d'Along.
Fragment d'un paravent en laque crachis d'argent par Alix Aymé.

SOMMAIRE

L'INDOCHINE FRANÇAISE	Président Albert Sarraut	LA LAQUE	Alix Aymé
L'IMAGERIE POPULAIRE ET L'INDOCHINE	P.-L. Duchartre	VU CAO DAM	Jeannine Auboyer
L'INDOCHINE ET L'EXTREME-ORIENT	P. Messmer	UN MOIS CHEZ LES THAIS	L. Greffier
ÉTAPES INDOCHINOISES	Charles N. Bonfils	LES RELIGIONS EN INDOCHINE	Georges Lebrun
LE CORPS EXPÉDITIONNAIRE FRANÇAIS D'EXTREME-ORIENT	Général Valluy	DEVINS ET SORCIERS AU VIET-NAM	Hilda Arnold
ROLE ESSENTIEL DE LA MARINE DANS LES OPÉRATIONS DITES COMBINÉES		BAO DAI, EMPEREUR DÉMOCRATE ET SPORTIF ACCOMPLI	Pham Van Binh
LE MAQUIS DE LA BAÏE D'ALONG	L. Bodard	L'ÉVOLUTION POLITIQUE DE L'INDOCHINE	André Surmer
BEAUTÉ D'UN ACCUEIL	Xavier de Christen	LA VIE POLITIQUE CAMBODGIENNE	Thonn Ouk, conseiller de l'Union française
RITES DE LA DANSE AU CAMBODGE	Guy Porée	L'AVENIR ÉCONOMIQUE DE L'INDOCHINE	Paul Bernard
LES BEAUX-ARTS EN INDOCHINE	Pierre Gourou	L'AVIATION EN INDOCHINE	François Gall
		ET MAINTENANT...	L. Pignon, haut commissaire de France en Indochine

Photogr. A. E. C. S. C. A. Haut commissariat pour l'Indochine, Atlas-Photo. Guy Porée, intercontinentale, U. P., A. P.

CE NUMÉRO A ÉTÉ RÉALISÉ PAR NOTRE ENVOYÉ SPÉCIAL LUCIEN BODARD AVEC LE CONCOURS DES SERVICES DU HAUT COMMISSARIAT DE FRANCE EN INDOCHINE, DE LA DÉLÉGATION DU HAUT COMMISSARIAT A PARIS, DE S. E. PHAM VAN DINH, SECRÉTAIRE PARTICULIER DE S. M. BAO DAI ET DÉLÉGUÉ DU GOUVERNEMENT CENTRAL PROVISOIRE DU VIET-NAM A PARIS, AINSI QUE DE S. E. THONN OUK, CONSEILLER DE L'UNION FRANÇAISE.

LA PRÉSENTATION EST DUE A MARC-RÉAL, DIRECTEUR ARTISTIQUE DE « FRANCE-ILLUSTRATION »





MASQUE DE GARUDA, LE ROI DES OISEAUX.



M^{lle} BUNNAH, PREMIÈRE DANSEUSE (QUATORZE ANS).



COMBAT DU ROI DES YAKS ET DU SINGE BLANC.

RITES DE LA DANSE AU CAMBODGE

par GUY PORÉE

LA tradition touristique veut que certains soirs on évoque le faste de la cour d'Angkor en animant les ruines de danseuses. Les étoffes lamées, l'or des coiffures effilées et des masques, les bijoux, les bras souples luisent sur fond de nuit, dans l'éclat des projecteurs, avec, en arrière-plan, l'ombre du temple scintillant d'innombrables torches. Le poète se plaît alors à confondre les ballerines modernes avec les personnages féminins des bas-reliefs et, se croyant encore aux temps du brahmanisme, parle avec enthousiasme de « danses sacrées », de « petites prêtresses mystérieuses ».

De nos jours, en effet, le rôle sacré des danseuses royales se borne à représenter des divinités, agenouillées autour de l'urne des funérailles ou dansant un ballet de souhaits de bonheur. Et si les danseuses demi-nues, aux riches diadèmes, aux gestes rituels peu variés, des bas-reliefs d'Angkor étaient vraisemblablement vouées au culte de divinités brahmaniques et affectées au temple dès leur jeunesse, il existait également, comme le fait remarquer Groslier, des danseuses profanes. Le roi Yaçovarman « apprenait à danser aux princesses en leur donnant la mesure » et l'usage était, déjà, de lui offrir les plus jolies enfants pour son corps de ballet.

Il y a seulement quelques années les danseuses royales vivaient recluses au palais. Illettrées et dociles, elles apprenaient sans comprendre, sous la baguette de rotin des maîtresses qui leur serinaient gestes et rôles ; puis, à leur tour, devenues trop vieilles pour danser, elles s'appliquaient à transmettre aux jeunes les gestes rituels et les coups reçus. Ce mode d'enseignement, compte tenu des intrigues, n'était pas sans danger. Il appartenait à S. A. R. la princesse Suramarit de reprendre la tradition et de la fixer par des méthodes d'enseignement plus modernes.

Les danseuses ne sont plus cloîtrées au palais. Elles vivent dans leur famille, mais



DANSEUSES ROYALES DANS LES RUINES DU BAYON.

chaque matin se rendent au Conservatoire royal. Comme autrefois elles débutent par la demi-heure d'exercices d'assouplissement, puis elles répètent ; le soir, elles vont à l'école apprendre à lire et à écrire. De plus, un cadre d'enseignement technique a été créé où l'on forme des maîtresses spécialisées.

L'entraînement est fort dur et doit être commencé vers l'âge de huit ans. Il s'agit de donner au corps de la jeune fille la souplesse d'un arc. Ses reins, ses bras, ses doigts et même ses orteils doivent s'incurver avec aisance. Il lui faut gagner en tous ses membres un équilibre parfait, car le symbolisme des gestes exige une rigoureuse coordination.

De l'avis des danseuses, les photographes et même les modelleurs de statuettes sont comiques par leur maladresse et leur ignorance de la danse, au point de ne savoir saisir un geste qu'à contre-temps, de n'en reproduire le plus souvent que la préparation, ou le moment où, déjà se défaisant, il en annonce un autre.

La danse cambodgienne, qui semble n'être que souplesse très liée, se décompose en une série de petites saccades à peine marquées, mais très précises, scandées par le claquement des baguettes noires des choristes. Impassible, impersonnelle, la danseuse dessine une suite de gestes et de poses, signes invariables au sens connu, qu'elle s'applique à tracer nettement par le jeu parfait de tous ses membres. Groslier la compare à une calligraphe. Rien de spontané, et, si on l'immobilise à chacune des étapes par lesquelles passe son geste, elle apparaît toujours comme une statue en parfait équilibre ; mais le geste n'a de signification qu'au moment précis où il est achevé, le temps d'un battement.

On conçoit que cet art exige un apprentissage assez long, un entraînement minutieux et que les trois qualités primordiales, par ordre d'importance, soient la précision des gestes, la beauté, la vertu aussi, puisqu'une vie tant soit peu dissipée « abîme le rythme du corps ».

Exécutés par une danseuse expérimentée, les exercices d'assouplissement semblent un jeu harmonieux, mais ce n'est pas exactement un jeu pour les débutantes. Tantôt jambes croisées, les pieds repliés sur les cuisses, elles se courbent lentement en avant, creusant les reins, touchant du front le sol. Tantôt, comme on casse une branche en la ployant sur une pierre, posant le coude sur un genou, elles plient leur bras en arrière, pesant dessus pour en forcer la jointure. Tantôt elles se retournent simplement les doigts sur le dos de la main. La maîtresse veille à ce qu'elles n'y aillent pas trop doucement. Souvent elle les aide et, d'une torsion plus précise, améliore l'assouplissement.

Chaque matin, après ces exercices, les danseuses étudient les gestes de leur rôle répartis en quatre groupes : yaks (ogres), dieux et princes, déesses et princesses, singes. Chaque groupe est dirigé par deux maîtresses et deux répétitrices pour les débutantes. Seuls les singes n'ont qu'une maîtresse.

Dès l'apprentissage les danseuses sont spécialisées selon leur physique. Tailles sveltes, figures rondes : les princesses ; tailles fortes, figures ovales : les princes. Les yaks et les singes doivent être, avant tout, robustes ou souples et leur beauté indiffère, dit-on, puisqu'ils ont un masque.

Assises à terre, les jambes repliées sur un côté, le buste droit, les danseuses



DANSEUSES ROYALES AUTOUR DE L'URNE FUNÉRAIRE.

regardent la maîtresse décomposer un mouvement, puis elles s'efforcent de l'imiter aux battements d'un rotin qui scandent la mesure. Il y a des gestes de base par lesquels commencent les débutantes, comme celui de la grande salutation, l'anjali, qui s'achève mains jointes à hauteur du front. Il y a des mouvements qui sont purement de la danse, sans mime, sortes de cadences pour servir de liaison. Il y a surtout des attitudes classiques, où chaque groupe se distingue par un style particulier. Ainsi l'expression de la tristesse. Pour tous, le bras gauche se replie vers le front penché, mais la main qui frôle les yeux reste horizontale, les doigts délicatement recourbés chez la princesse ; elle est pendante, les doigts réunis, chez le singe, et pour le yak c'est son poing fermé.

Même sans masque ni costume on peut reconnaître chacun, dit notre servante, mais elle ajoute aussi que les jeunes maintenant se trompent parce qu'ils connaissent mieux Tarzan. A vrai dire, malgré la richesse du spectacle, il est difficile de l'apprécier pendant des heures si l'on ne comprend que le thème de l'histoire. L'action — le plus souvent quelque épisode du Râmâyana, version cambodgienne du Râmâyana — comporte des éléments presque immuables : princesse enlevée, géants combattant, poursuites, scènes de séduction, arme magique offerte par l'ermite au héros... L'originalité des scènes importe moins que leur enchaînement et le fini de l'exécution.

Seul un canevas composé par une personne très au courant de la chorégraphie, guidant la maîtresse, permettra ces touches de détail qui, aux yeux

des connaisseurs, marqueront la qualité. L'ancienne danseuse ne se contentera pas alors de faire mimer, avec un académisme parfait, l'action déclamée par la récitante, chantée par le chœur et soulignée par l'orchestre. Elle ajoutera de-ci de-là, en quelques mesures, un détail plus vivant, tel celui de la suivante qui, après avoir cueilli une fleur à une branche invisible, stylise le geste de chasser les fourmis tombées sur ses bras nus.

Il va de soi que l'invention ne saurait être poussée trop loin, sous peine de rompre le style, ce qui arrive malheureusement aussitôt qu'on veut « faire théâtre » pour être mieux compris du public moderne. Certaines troupes de baladins, où le mélodrame s'agrément de danses prétendues traditionnelles, nous ont déjà montré ce que peut devenir, par exemple, le geste de « sacrifier sa chevelure » lorsqu'on ajoute, pour le faste, des ciseaux de coiffeur, une queue de cheval et un fond sonore de quelques coups de cymbales.

La musique des danses n'a pas de ces éclats. Scandée par le battement des tambours à peau de bœuf, elle poursuit le rythme saccadé de ses xylophones et petits gongs, auxquels se joint, par moments, une sorte de hautbois.

L'instrument conducteur, le sampho, tambour renflé comme un tonneau et posé, horizontal, sur double pied, est fort vénéré. Les danseuses déposent dévotement devant lui, le jour de leur initiation, l'offrande d'une tête de cochon.

L'orchestre souligne le drame, chanté et mimé, par l'exécution d'airs ayant un sens précis : annonce de l'arrivée d'une divinité, marche des dignitaires,



DANSE DE NGOH. AU FOND, LA RÉCITANTE DEVANT SON PUPITRE DORÉ ET LES CHORISTES AVEC LEURS BAGUETTES A SCANDER LA MESURE.

puissance des géants, sommeil des princes, maniement de l'arc, capture du cheval, air de voguer sur l'eau... et tous les airs de transition pour les déplacements, dont celui, au rythme plus précipité, qui annonce la fin de la danse.

Le même rituel s'applique également aux costumes, aux bijoux et aux masques. La pointe de la coiffure d'or d'un prince est plus haute que celle d'une princesse. Elle est incrustée de diamants ; celle de la princesse est seulement ornée de « fleurs d'or tremblotantes ». Le nombre des pièces d'un costume, le nombre de bijoux propres à chaque personnage est scrupuleusement fixé suivant une hiérarchie sévère. Tel a droit à quarante grains d'or en sa quatrième paire de bracelets, tel n'a droit qu'à vingt grains d'argent doré. L'intendante des bijoux, secondée par deux gardiens, veille à l'exacte répartition des bijoux. L'intendante des costumes et le mandarin préposé aux masques ont également de sérieuses responsabilités. La parure d'un prince — une dizaine de pièces en velours brodé de pierreries ou en lamé d'or véritable, une vingtaine de bijoux, hors les diamants de sa coiffure d'or effilée, le « mokot » — vaut une petite fortune.

Le costume d'une princesse est déjà plus modeste. Celui d'Hanuman, le singe blanc, est d'une élégance princière, en satin blanc rehaussé de dessins d'or stylisant les poils, mais, du fait qu'il s'agit d'un singe, il n'a pas de brillantes épaulettes en ailerons ni de pointe au mokot.

La hiérarchie est marquée jusque dans la présentation des masques. Ils sont alignés sur trois rangs en un ordre immuable, quoique, pour les personnages secondaires, certaines questions de préséance soient assez chaudement discutées.

Au premier rang, au centre, le masque vieil or de l'ermite Maha Eysei, personnage redoutable, doué de puissance, auquel on rend un véritable culte. A sa droite, le masque vert de Râma, puis les riches mokots de princes et de divinités. A la gauche de l'ermite, Râvana, le seigneur aux dix visages, puis le yak « queue de coq », puis Nghoh, masque noir de l'homme sauvage sous lequel se cache un prince.

Au deuxième rang, au centre, Garuda, le roi des oiseaux, l'ennemi des serpents, tenant en son bec crochu la boule qui rend invisible. A sa droite, Hanuman, le singe blanc, puis le singe noir, puis les gibbons. A la gauche de Garuda, le cheval, le lion, le chevreuil doré, le merle et le perroquet.

Enfin, au troisième rang, l'éléphant et le fantôme, le nâga et les accessoires magiques : la boule précieuse que la déesse Mékhala lance en l'air et rattrape et dont les feux représentent les éclairs ; la hache que le yak Réam Eisaur jette vers Mékhala et qui frappe les nuages, créant le tonnerre ; la courte épée que le singe blanc manie comme une batte d'arlequin ; le grand bâton noueux de l'ermite ; l'arc doré, sans corde, avec lequel le prince tire d'invisibles

flèches ; les courts bâtons brillants des yaks et la canne étincelante de Nghoh. La danse de Nghoh, l'une des plus longues à apprendre, se complique du manie- ment d'une grande canne incrustée d'éclats miroitants, accessoire magique d'où le prince déguisé tire sa force prodigieuse et son pouvoir de voler.

Les masques exigent des rites et, tout d'abord, une fois l'an, celui des Grandes Salutations, que dirige un maître des cérémonies. Sur une estrade recouverte d'étoffe blanche les masques ont été disposés dans leur ordre hiérarchique et, devant eux, diverses offrandes. J'en évite l'énumération précise, n'écrivant pas ici un article d'ethnographie. Qu'il suffise d'imaginer, posés à terre sur des nattes, des bouquets rituels en tronc de bananier découpé, des vases d'eau parfumée et d'eau bénite, des dizaines de plateaux contenant des poulets, des canards, les uns cuits, les autres crus, des têtes de cochon cuites et crues, des poissons, des cocos, du sésame moulu, de la canne à sucre, des gâteaux, des confiseries, des fruits et, fichés çà et là, suivant les rites, de minces bougies et des baguettes d'encens. D'autres offrandes sont étalées près de l'orchestre, devant le tambour Sampho.

Maîtresses et danseuses sont assises à terre, face à l'estrade des masques. Et, tout d'abord, l'ermite Maha Eysei se matérialise. Le maître des cérémonies a mis le masque vénéré et revêtu la robe jaune. Marchant courbé, aidé de sa canne noueuse, il s'avance jusqu'à l'estrade et se tourne vers l'assistance qui chante. Puis il dépose le masque au centre de l'estrade et, après être allé s'habiller de blanc, il commence les invocations. Les danseuses font alors le geste d'offrande aux quatre directions de l'espace, invitant les génies. Pour les honorer, tandis qu'invisibles ils goûtent les plats, elles exécutent un ballet.

L'officiant met ensuite aux meilleures danseuses les masques de leurs rôles, puis les retire. C'est alors le rite des « popils », où l'assistance, encerclée par un fil de coton, se passe de main en main trois bougies fixées à la pointe de feuilles de métal. Aussitôt après vient l'onction. Mêlant du parfum et de la poudre, l'officiant trace une marque ronde au front des maîtresses et chacune marque de la même façon les élèves de sa classe. Enfin, après aspersion des instruments de musique et des musiciens, le maître des cérémonies attache au poignet des danseuses un fil de coton trempé d'eau bénite et leur souhaite bonheur et succès.

Les Grandes Salutations annuelles, dont je n'ai fait que résumer les rites, étaient autrefois complétées par des Petites Salutations tous les jeudis. Mais les danseuses se contentent maintenant, en cours d'année, d'offrir aux masques quelques fleurs odorantes et, avant d'en mettre un, d'allumer simplement trois baguettes d'encens.