

AVEC LES DANSEUSES ROYALES DU CAMBODGE

Les danses royales cambodgiennes, l'admirable tradition artistique et tout le passé indigène qu'elles représentent sont gravement menacées par l'évolution même du Cambodge et le progrès occidental. Le roi Sisowath, quelques mois avant sa mort, en entente avec le Protectorat, avait estimé nécessaire et urgent de mettre sa troupe théâtrale à l'abri des temps nouveaux et de lui conférer un statut et une réorganisation qui assurent son avenir. S. M. Monivong, dès qu'Elle monta sur le trône et malgré son esprit très ouvert à l'Occident et son désir de moderniser le palais, partagea le souci de son vieux père. Elle voulut même par ses encouragements et des textes nouveaux nous aider efficacement à la mise au point de cette délicate conservation.

Depuis le début, nous avons rédigé un journal de nos démarches et enregistré tous les faits que nous observions parmi un personnel que jamais avant nous aucun Européen n'avait fréquenté. Voici quelques pages de ce journal.

Phnom Penh, 10 mars. — Nous jetâmes un premier coup de sonde en demandant la constitution d'une Commission de Cambodgiens versés dans la tradition théâtrale, de deux maîtresses de ballet et de quelques-unes des meilleures danseuses. Notre but était de constituer, à l'aide de la photographie, un répertoire de toutes les poses traditionnelles. Du moins si, dans la suite, nous ne pouvions rien obtenir de mieux et s'il était écrit que la danse khmère devait mourir, ce répertoire fixerait tout ce qui, pour le moment, vivait encore et était immédiatement saisissable.

A peine propositions-nous ce passionnant travail, que le gouverneur général Pasquier passait à Phnom Penh. Selon

la coutume, il y eut soirée de gala au Palais. Jamais le corps de ballet ne dansa plus mal. La misère des costumes, la mauvaise humeur et le désordre des ballerines furent tels que chacun en fut frappé et le nouveau Résident supérieur qui, après vingt ans, revoyait les danses royales, demeura consterné. Voilà les pouvoirs publics découvrant eux-mêmes la plaie. Ainsi, en cette soirée mémorable, les dieux nous furent propices en détournant des ébats de leurs nymphes un front irrité : je parle des dieux immortels et des dieux administratifs. Et nous louâmes du fond de notre cœur les uns et les autres, car, depuis longtemps, nous attendions une occasion pareillement favorable de faire reconnaître officiellement la décadence de la danse cambodgienne.

Notre petite commission s'est réunie la première fois aujourd'hui. Ce fut un chœur de vieillards. Par rang d'âge, il y avait le vieillard *Pèn* aux yeux embués, écarquillés, qui n'ont jamais l'air d'être au point. On a recours à lui, au Palais, chaque fois qu'on doit ordonner correctement certaines cérémonies selon le rituel. Malgré ses 70 ans, il fabrique des coiffures et des masques de danse et appartient au personnel de l'Ecole des Arts cambodgiens. De temps en temps, je le vois entrer dans mon bureau, poser une fleur sur ma table, me faire un profond salut et s'en aller sans avoir dit un mot. Venait ensuite le vieillard *Kang*, chef de l'orchestre royal, qui, durant tout le temps que durèrent nos travaux, arriva toujours avant l'heure, ne prononça pas dix paroles, encore furent-elles monosyllabiques. Voici, à côté, notre inspecteur du travail à la direction des Arts, architecte et enlumineur, esprit avancé, brouillon, ambitieux, un jeune Cambodgien de 50 ans, d'une érudition artistique khmère considérable, un de nos collaborateurs de la première heure. N'oublions pas enfin le Néay *Toch*, autre vieux musicien érudit, avec une face de mulot à moitié paralysée, féru de tradition. C'est le type de réunion qui approuve toujours l'orateur, opine du bonnet à

tout propos et qui, engagé à s'expliquer à son tour, n'est de l'avis de personne. En somme il a ses idées, mais n'y tient pas.

Côté des dames, le ministre du Palais nous a envoyé la krouv (professeur) *ék*. Nous la connaissons depuis longtemps, cette fine mouche. C'est une Siamoise à tête ronde et rasée, aux yeux vifs, autoritaire et prudente, depuis quarante ans au Palais et qui, à 68 ans, danse encore mieux que la première de ses élèves. On l'avait flanquée d'une deuxième krouv, la vieille *Chhèm*, à mâchoire pendante, aux yeux vagues et fixes et dont on dit qu'elle se saoule le plus souvent qu'elle peut. Je ne devais jamais entendre le son de sa voix.

La commission s'installa, chacun regardant chacun avec méfiance et d'un air accablé. J'avais l'impression de siéger, entre ces débris, depuis quarante ans, matin et soir, et d'ouvrir notre dix millième séance sur un sujet de discussion unique que nous ne ferions jamais aboutir. Nous exposâmes ce qui suit : « Les actrices ne travaillent plus. Les maîtresses de ballet sont bien vieilles. Qui enseignera la danse lorsqu'elles seront mortes ? Personne n'est capable de leur succéder. Il faut donc autant que possible prévoir la débâcle. Nous allons, pour commencer, photographier toutes les poses actuellement connues, dans leur ordre traditionnel, avec leurs variantes, s'il y en a, selon le canon khmèr, si l'on s'en souvient, et selon le canon siamois dans le cas contraire. Chaque pose sera donnée par une bonne danseuse, corrigée sur le vif par la commission, et cliché en sera pris. Le cinéma serait plus expéditif, mais fixerait le bon et le mauvais, et, lorsque l'actrice tournerait le dos à l'objectif, au cours de ses évolutions, l'objectif n'enregistrerait rien. C'est du définitif qu'il nous faut et du parfait. »

Ceci dit, rabâché de trois manières différentes, on leva la séance avec des sourires et des courbettes, chacun certifiant avoir parfaitement compris. Mais je dépêchai aussitôt

une note au ministre du Palais, le priant de remplacer à l'avenir la vieille *Chhèm* par une maîtresse plus vigoureuse et plus ouverte. Je la soupçonnais d'être sourde et muette. Peut-être était-elle aveugle. En tout cas, elle s'était pesamment endormie sous l'empire de nos explications. Et il y a des choses qui ne se pardonnent pas.

Elle fut remplacée par la krouv *Lomphou*. Qu'on imagine un masque d'empereur romain, avec un œil fermé et suintant, une lippe autoritaire, une trogne de bull-dog sur un corps de matrone, mais pétrie par la danse, dansant et enseignant depuis soixante années, se cambrant devant ses élèves, les foudroyant de son œil ouvert, souple, vive et digne comme une reine, bien que son écharpe, se soulevant, découvre un ventre flasque et ridé. Et ajoutez à cela des éclats de rire de petite folle à la moindre occasion.

Le lendemain arrivèrent les danseuses. Nous avons aménagé spécialement pour notre minutieux travail une salle du Musée Albert Sarraut, tracés des axes et des cadres, afin d'avoir une mise au point et en plaque constante, braqué un ventilateur au bon endroit.

Je dois présenter les quatre ou cinq ballerines qui entrent en scène ici, car elles devaient jouer par la suite et dans cette reprise de la danse cambodgienne qui s'esquissait plus que des rôles d'actrices. Ce sont elles dont nous avons projeté de nous servir pour régler nos démarches et éprouver nos projets.

Ith avait été inscrite tout d'abord. C'est une indépendante. Elle est déjà allée en France à l'Exposition coloniale de 1922. Elle apparut avec un bon sourire, une fleur rouge sur l'oreille, son port de tête altier. Elle joue les rôles de princes, de héros. Je la soupçonnais indolente et m'aperçus bientôt que je me trompais. La vie cloîtrée du Palais lui pèse et elle s'ennuie. *Anong Nari* vient ensuite. C'est une vague petite cousine de Sa Majesté. Elle joue les rôles de princesses, de déesses. D'une souplesse miraculeuse, elle manque cependant de style et, sachant trois fois

mieux son métier que *Ith*, elle en tire trois fois moins d'effet. C'est une laborieuse, une orgueilleuse, petite nature ingrate et ombrageuse. *Anong Nari* est son nom de Palais, en réalité elle s'appelle *Pong*, ce qui veut dire œuf. Je lui demandai : Œuf ? œuf de quoi ? œuf de colombe ou de paon (1) ? Œuf de paon, me répondit-elle. Voilà la fille, voilà le tempérament. Tout autre est *Suon*. Un corps charmant, élégant, mais une face ingrate avec un nez cassé, ce qui n'a pas d'importance, parce qu'elle assure les rôles de yaks, de géants, qui comportent un masque. Trois mots la dépeignent, trois mots à prendre dans leur acception occidentale : la bonne fille. Enfin *Khieuwan*, rôle de princesse comme *Anong Nari* et amenée malicieusement par la krouv *Lék*, pour damer le pion à Œuf de paon et à *Lomphou*, professeur d'Œuf de paon. Dès la première heure, l'intrigue s'insinuait dans notre commission et même la photographie suscitait un branle-bas de combat. *Kieuwan*, 19 ans, figure murée, impassible, petite bouche en croissant, de traits nettement ciselés, d'une souplesse de liane, aristocratique et précieuse. Comment définir son tempérament ? Peut-être la plus travailleuse des quatre. Son sourire est charmant, mais superficiel sous un front d'airain. Humilité qui est peut-être un orgueil démesuré.

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

(1) Le Cambodgien n'emploie pas dans ce cas le féminin et dit « œuf de paon » comme nous disons « œuf de canard ».

des yeux. Un signe, nouvel arrêt, photo. Ainsi au fil des heures (2).

Parfois le chœur des vieillards pousse un grognement. L'ancêtre *Pên* a des éclairs dans ses yeux embués quand les gestes de *Yak* sont enregistrés. Chaque maîtresse vient avec deux ou trois suivantes et chaque danseuse avec une petite amie, qui errent dans les galeries du Musée. Leurs écharpes aux couleurs vives s'insinuent entre les statues grises et sévères qui, par contraste, font les fillettes plus mignonnes et plus brillantes.

Dès la deuxième séance, nous dûmes prévenir les susceptibilités. *Ith* ne vient pas les mêmes jours qu'Œuf de paon. Lorsque l'une pose, la maîtresse de l'autre affecte de sortir, de ne plus rien voir. Nos paroles doivent être dosées en nombre égal pour chacune : dix paires d'oreilles les enregistrent. Nous apprenons qu'il ne faut pas plaisanter avec ces choses-là. En revanche, chacune a admirablement compris ce que nous voulons et se dépense sans compter, recommence d'elle-même toute phrase manquée, arrive avant l'heure fixée, discute les photos prises la séance précédente, les classe, et, du crayon, nous les fait corriger. Et nous apprenons vite qu'il y a chez ces natures si disparates et si difficiles à comprendre le même orgueil professionnel, la même vanité puérile, la même conscience : pas une n'élude, pas une ne se dérobe. Quelque chose semble agir et circuler dans cette jeune chair, venu des siècles passés, qui n'emprunte rien aux cerveaux, ni aux cœurs, quelque chose, dirait-on, qui aurait peur de la mort et serait la fin d'une vie.

Et déjà, devant nous, s'ouvrent quelques routes qui pourraient nous conduire au vif du corps de ballet. On entrevoit des points sensibles ; que l'art moribond pourrait être ressaisi par de petites mains habiles, de jeunes volontés tenaces, des servantes consciencieuses, si l'on savait coor-

(2) Nous avons ainsi enregistré 980 clichés, c'est-à-dire à peu de chose près, toutes les attitudes fondamentales de la danse et du théâtre Khmers.

donner leurs actions, les soumettre à une cadence qui les entraîne sans qu'elles s'en doutent et surtout si l'on parvenait à leur imposer une discipline.

Khieuwan nous a posé, en présence d'*Anong Nari*, quelques phrases que celle-ci pouvait nous donner, elle, première danseuse, parente du roi ! Et *Anong Nari* n'a plus desserré les lèvres durant toute la séance. Elle n'a pas fumé. Je l'observais de minute en minute, rencontrant son dur regard. Elle est partie sans me saluer. J'ai pensé qu'elle ne reviendrait pas le lendemain. Elle fut là, avant l'heure, souriante, ayant digéré sa coaleuvre. Alors je lui ai donné un éventail et pas aux autres : ça leur apprendra ! Elle ne s'en est pas servi : ça m'apprendra ! Mais elle ne l'a pas oublié en s'en allant. Tout un drame.

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

Je ne l'avais plus revue depuis quinze ans. Elle entre dans mon bureau, humble, maigre, n'ayant conservé de sa beauté que ses yeux de velours, audacieux et intelligents. Elle me reconnaît, s'approche, me presse les bras. Que lui veut-on ? Je lui explique le fonctionnement de notre commission, lui demande de venir nous redonner la tradition d'il y a vingt ans, celle qui n'a pas été touchée par ces dernières années de décadence. Alors ses yeux s'approfondissent et son orgueil les anime. On ne sait plus danser, me dit-elle avec dédain et une moue comme si elle mâchait du fiel. Je la flatte, insiste, la convaincs. Elle me répond qu'elle est vieille,

faible. Tu rajeuniras ! As-tu donc oublié ? Ah ! non, elle n'a pas oublié, — mais pourra-t-elle ? Elle tend un bras maigre qui se replie en arrière, mais les doigts restent raides : ça ne fait rien. Elle se décide enfin et arrive le lendemain.

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

Parfois elle prend deux poses, presque semblables. D'un ton autoritaire elle dit, de l'une : « avant » ; de l'autre : « maintenant », et sa bouche est pleine de dédain. Voilà comme on dansait de Mon temps — et voilà ce qu'on fait aujourd'hui. Aujourd'hui, la main s'arrête deux centimètres plus haut que hier et la tête est bien tournée de deux degrés de plus que du temps de *Nou Nâm*. A peine l'avions-nous remarqué, — mais le chœur des vieillards s'était agité...

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

3 avril. — On conçoit que nos séances ne se passent pas dans le mutisme. Une à une, les bouches s'entr'ouvrent.

Nous posons des questions insidieuses, répétées à chaque journée, afin que les réponses se recoupent. Et de jour en jour, à pas prudents, nous avançons ainsi, sans y pénétrer, dans le quartier interdit.

Des noms, des faits nous sont révélés. Nous apprenons la spéculation qui se fait sur les soldes pourtant infimes, sous forme de prêts à des taux exorbitants. Nous suivons les gestes des deux favorites du moment, ceux de la princesse, directrice des dames du palais. On nous dit pourquoi les bonnes danseuses s'en vont ; que, lorsqu'il y a danse officielle, on donne à une première actrice une piastre de cachet... avec quoi elle est obligée de payer les fleurs dont elle se pare, lesquelles à certaines époques coûtent une piastre vingt. Nous apprenons la grande misère des costumes jamais nettoyés, qui servent à toutes et que chacune revêt avec dégoût.

Par petites phrases éparses qui ne se rejoignent et ne peuvent avoir de sens que pour nous, puisque nous les cueillons à des bouches différentes, toute la décomposition du corps de ballet royal, décomposition matérielle, professionnelle et morale, s'offre à nous. Plus de répétitions, sauf quelques jours avant une fête. Depuis quinze ans, toujours les mêmes programmes, rabâchés et pourtant jamais sus. Partout le découragement, l'amertume, l'asservissement, le moindre effort, l'absence de scrupule, la misère. *Anong Nari*, de par sa parenté royale, touche 19 piastres par mois ; *Ith*, premier sujet, 10, *Suon* 6 ; alors que pour manger il en faut à ces jeunes femmes environ 12. Ainsi les danseuses royales khmères, uniques au monde, après dix, douze années de service et de claustration, gagnent moins qu'un coolie dont le salaire minimum est, à Phnom Penh, 0 fr. 50 par jour, soit 15 piastres par mois.

Elles sont là pour danser, pour travailler, ces jeunes femmes. Il leur faudrait, comme naguère, des exercices journaliers, un entraînement sévère et régulier, afin d'entretenir leur souplesse et leur mémoire. Toutes le savent,

toutes le disent, toutes le désirent à la condition qu'on les paye suffisamment et qu'elles sachent, c'est le cas de le dire, sur quel pied danser.

Chacune évoque les fastes de naguère. Régnaien^t alors d'incorruptibles directrices de ballet, la koun Tàn, la princesse Sumphadi, dures, brutales. On répétait au rotin. La danseuse rebelle était mise au cachot. Mais sous ces mains énergiques, cent cinquante ballerines dansaient en mesure, à la perfection, jouissaient d'un grand prestige et paraissaient en public parées de costumes propres et éblouissants. Le roi, jeune, passionné de théâtre, les faisait jouer des nuits entières. En ces temps si peu lointains, les soldes étaient suffisantes, car la vie était bon marché, le roi généreux en gratifications, et les favorites ne faisaient pas la loi. Si les peines étaient sévères, si le joug pesait plus qu'aujourd'hui, les satisfactions rutilaient. Dame du palais, danseuse royale, c'était une gloire de l'être.

— Et que ce soit l'œuf de paon ou une suivante, *lth* à la face triangulaire ou l'altière *Nou Nâm* effondrée, que ce soit une batteuse de mesure ou un musicien qui me parle, quoi qu'on me dise, qu'on me mente ou qu'on soit sincère, je retrouve toujours deux idées nettes, permanentes, sur lesquelles peu à peu mon enquête se cristallise et que deux mots résument : orgueil et argent.

Donc, le théâtre cambodgien peut vivre encore.



Le 16 juin, à 8 heures, je suis dans la salle de danse pour la première des répétitions qui, désormais, auront lieu sous notre contrôle. L'orchestre est au complet. Lectrices et batteuses de mesure sont rangées le long de l'arène et je vois à travers les hautes colonnes, dans la rotonde qui sert de foyer, le corps de ballet au grand complet. Tout le monde est aux aguets. Au premier plan, bien en vue, arrivées parmi les premières, *Anong Nari*, *Khieu-*

van, une fleur dans les cheveux. De-ci, de-là, des sourires connus. Que va-t-il se passer ?

Jamais, peut-être, danseuses royales khmères n'ont répété devant un étranger. C'est qu'elles mettent pour le travail une veste ajustée qui moule le torse, révèle les seins et que la pudeur de la femme cambodgienne atteint à un degré inimaginable. Nous touchons à l'une des épreuves les plus importantes de notre réorganisation.

Il nous semble cependant que les figures ne sont pas trop renfrognées. Pourquoi tant de roses sur ces oreilles, tant de champas suspendus par un cheveu sur les nuques et si, pour le moment, les torsos se dissimulent sous des écharpes, pourquoi ces écharpes sont-elles de couleurs si claires ?

Les deux premières maîtresses de ballet, *Lomphu* et *Lèk*, s'approchent. Il me semble que l'œil de la première, que je croyais crevé, s'est ouvert, un peu moins que l'autre, mais me regarde aussi. *Lèk* a une figure de complice. Notre tactique est arrêtée : qu'on répète selon la coutume. Nous sommes ici pour regarder, observer, nous ne venons pas vous enseigner la danse : nous venons vous en donner les moyens. Nous voulons vous étudier, apprendre comment les maîtresses et chaque ballerine se comportent, connaître chacune de vous dans son tempérament et dans son effort. Que les meilleures se révèlent. Et dans l'avenir qui nous est confié, seules les soldes des meilleures seront augmentées, doublées, triplées s'il le faut ; seules les plus habiles, les plus souples et les plus attentives seront appelées à constituer la future troupe royale du Cambodge.

« Ream » (3), tel est le seul mot que nous voulons prononcer. Ream : dansez. Les deux vieilles s'inclinent en joignant les mains. Quelques cris. L'orchestre prélude et aussitôt, quatre par quatre, sur huit rangs de profondeur, tous les torsos dégagés tendant une soie qui brille, les

(3) Prononcer « rome », comme la ville de Rome, mais en roulant assez fortement l'r.

sâmpots étroitement fixés par une ceinture à mailles métalliques, un premier groupe de danseuses s'avance sous nos yeux, les visages graves, hermétiques. Dans ce groupe qui réunit tous les rôles de princesses, un justaucorps écos-sais, deuxième du premier rang, arrête nos regards qui croisent ceux d'*Anong Nari*.

Une répétition de danse cambodgienne, la répétition traditionnelle, celle qui commençait ce matin et qui, depuis plusieurs années, était oubliée dans la complicité générale et une déchéance acceptée, est une chose admirable. Tant de circonstances, d'individus, d'influence et de siècles l'ont peu à peu mise au point que rien n'est à y retoucher. L'ensemble des exercices se résume à ceci :

Tous les gestes dont aura besoin l'actrice pour jouer le répertoire se succèdent et se complètent, dépouillés de tout sens littéraire et de façon que les membres et chaque muscle entrent en jeu tour à tour et progressivement. D'abord la salutation rituelle, puis des mouvements lents, stations sur les jambes ployées, légères flexions du torse, demi-tours. Peu à peu, les tensions augmentent, deviennent hyperextension, les jambes et les bras travaillent méthodiquement en des dessins plus compliqués. Après 22 minutes environ de ce premier effort lentement exalté, commencent les marches rythmées auxquelles les courses s'enchaînent. Comme, à ce moment, les corps sont essouffés, un nouveau salut agenouillé rompt l'essor épuisé. Enfin les corps sont repris par la finale dans de grands gestes amples, et la danse cesse après 34 minutes environ d'efforts progressifs. Il n'y a pas un arrêt, pas un trou, pas une rupture.

Les danseuses répètent ensemble par catégories, selon les quatre rôles fondamentaux du théâtre khmèr ; les princesses, les princesses, les géants et les singes, car il est évident que les gestes du géant ne sont pas ceux de la princesse. Dans chaque groupe, au premier rang, les étoiles, puis, de rang en rang, les actrices de moins en moins ha-

biles jusqu'aux débutantes. De la sorte, chacune n'a qu'à suivre celle qui la précède immédiatement. Et devant le premier rang, lorsqu'il y a lieu, une maîtresse de ballet dicte les poses ou les exécute.

Les autres maîtresses circulent dans les lignes et, sans parler, corrigent les mauvaises attitudes, redressent un bras, tirent une main qui se renverse mal, ploient un dos, rectifient l'inclination d'une jambe. La patiente continue, impassible, sans être interrompue, les yeux fixés devant elle. Certaine maladroite est flanquée de deux maîtresses, une devant l'autre derrière. Elle est littéralement pétrie, modelée, tordue à la cadence de l'orchestre qui jamais ne s'arrête.

L'exercice commencé se déroule ainsi dans un rythme invariable. Chacune sait que cela est nécessaire, car pour enlacer les uns aux autres ces centaines de gestes qui, plus d'une demi-heure durant, se succèdent, sans signification littéraire, la mémoire et le corps doivent produire un tel effort, l'attention doit être si soutenue qu'un seul incident, une infime rupture disloquerait le tout. Et, chose merveilleuse, après vingt, trente années de danse, alors qu'elle a commencé son apprentissage à l'âge de 8 ans, jamais une lokkhon (danseuse) (4) ne montre sur son corps une déformation professionnelle : jambes et chevilles restent fines et déliées, tous les muscles demeurent harmonieux dans des formes simples et unies.

Et je les vois, les danseuses, unifiées dans une application commune. Chacune donne toutes ses forces. La sueur ruisselle littéralement sur les visages, coule sur les nuques. Œuf de paon avec ses compagnes de premier rang qui, devant elles, n'ont personne pour les guider, tomberaient sur place plutôt que de faire une faute qui déclencherait les fautes de toute une ligne. Puis les vestes ajustées se tachent de sueur. Ah ! le dur labeur, la sévère préparation, la subtile sculpture !

(4) Prononcer « lokkhone » en aspirant fortement l'h.

Les grands coups de tam-tam de la finale retentissent. Le groupe des princesses fuit en se disloquant et aussitôt la troupe suivante, les princes, apparaît, toute fraîche, comme si elle naissait des vagues agitées et mourantes qui viennent de fuir, — telles, au début des âges, les apsaras originelles naquirent des flots de la mer. Peu à peu, ce nouveau groupe s'épuise à son tour dans la même épreuve, les traits se tendent. La finale. Une fuite nouvelle. Le groupe suivant prend place. Et ainsi toute la matinée.

Tel est le moule vivant fait de sons, de vieilles mains et de la grande autorité encore active de traditions, le creuset aux incorruptibles et mouvants contours où, peu à peu, se distend et se comprime une argile humaine qui se transforme en pépites. De tous les ballets khmers, de toutes les pièces de théâtre, de toutes les pantomimes actuellement connus et qui ne font que mettre en œuvre les membres ainsi préparés des danseuses et utilisent leurs gestes comme des signes gravés dans une matière inaltérable, aucun n'est plus beau que ce ballet d'exercices. Il forme le ballet originel et transcendant où la danseuse se replonge comme en un bain qui la dépouille de tout ce qui n'est pas essentiel et la restitue conforme au canon. Il a la signification d'un rite éternel. Il est la Charte, la danse khmère intégrale. Et la danseuse qui s'en nourrit ne peut pas mourir.

C'est pourquoi, depuis que nous avons senti la reprise du théâtre possible, nous répétâmes incessamment dans toutes nos notes et rapports : Les danseuses royales, depuis des années inactives, devront se remettre à un travail régulier que rien ne devra interrompre. Tout sera mis en œuvre dans ce but.

(Nous n'avions donc pas d'autre mot à dire, nous, barbares d'Occident, pas d'autre mot que celui que nous avons prononcé, bref, sonore, impératif : Ream ! mais faudra-t-il, désormais, qu'on lui obéisse !...)

2 juillet. — Les lokkhons étant lancées, les répétitions.

redevvenues régulières, nous voyons un peu clair devant nous et entreprenons un premier inventaire des costumes et des accessoires.

On sait que les costumes sont cousus sur la danseuse. Pourquoi ? Parce qu'ils doivent être très ajustés et communs à toutes les actrices. Aujourd'hui, *Savokhon* revêt le plus beau des justaucorps pailletés, parce qu'elle tient le premier rôle, et, demain, en pareille occurrence, *Kâni* aura droit au même pourpoint. Ces deux jeunes filles n'ayant pas la même corpulence, on reprendra, en cousant, de l'étoffe ou l'on en lâchera. Sous le règne précédent, la sévère Koun Tân étant directrice de ballet, on n'en était pas réduit à de tels expédients et chaque danseuse de premier rang portait un costume individuel qu'elle avait alors intérêt à respecter et à tenir propre.

Sur cent cinquante costumes de tous rôles, il n'y en a pas dix de convenables. Malgré les lumières, le mouvement, l'éloignement, nous avons bien pressenti, lors des soirées officielles, la grande misère de la garde-robe théâtrale. Mais comment nous serions-nous douté de l'ampleur du mal ; qu'après chaque service, ces satins brûlés retournaient au magasin effilochés et coupés, sans être jamais revus, ni réparés ? Comment eussions-nous su, alors, que la danseuse, exténuée après la danse, arrachait avec colère et dégoût sa carapace, cassant les fils, faisant sauter la passementerie, afin de s'en dégager plus vite, et la jetait dans un angle de sa chambre avec le désir de ne la revoir jamais ?

Allons, maintenant, prendre possession des bijoux du corps de ballet, en recoler les inventaires et nous consoler, parmi l'or et les gemmes, de la misère et de la saleté des costumes. Le directeur des biens de la Couronne, homme minutieux à la figure très fine, nous attend, flanqué de ses secrétaires.

Depuis bien des années, il distribue pour un soir des monceaux de bijoux, les récupère le lendemain, les compte et les remet dans des coffres. Métier admirable et dérisoire

comme la splendeur intermittente de l'actrice. Cette comptabilité dangereuse se tient ingénument. On s'aperçoit que vingt sautoirs portés à l'inventaire d'un poids de trente taëls n'en pèsent plus que vingt. Un comptable occidental en aurait une attaque d'apoplexie. Le comptable cambodgien est un sage. Il dit : Nous avons toujours le même nombre de sautoirs. S'ils pèsent moins, c'est qu'ils se sont usés. D'ailleurs, ils se sont aussi raccourcis, ces sautoirs : il est donc logique que leur poids ait diminué. Que voulez-vous ! L'un d'eux se casse par accident. On en perd dix centimètres. Ne serait-il pas extraordinaire, donc, que ces sautoirs aient toujours la même longueur et le même poids ?

On nous apporte un gros sac qui a l'air plein de pommes de terre. On le manie et le retourne avec peine sur la table. Il s'en écoule 204 chaînes de corps en or qui, doubles, font 408 serpents de tresses. Ils s'amoncellent devant nous. Et comme ils ne sortent pas assez vite, on tire dessus. L'opération doit faire sauter soixante maillons. Comme dorénavant, c'est nous qui ferons réparer tout ça et en serons responsables. Je supplie qu'on traite cet or avec tout le soin qu'on mettrait à manipuler du riz.

Il nous faudra trois jours pour achever notre inventaire. Bagues, anneaux de chevilles, bracelets, sautoirs simples et doubles, tout est en or et en argent purs, par lots de vingt, de cinquante, de cent. J'examine, crayon en main, 686 bijoux divers, d'un poids total de 43 kg. 987 et d'une valeur de 960.000 francs-or environ. Ce trésor, sauf quelques pièces, est en sacs, dans des paniers plats, des mouchoirs noués aux quatre coins, ou mis en petit tas au fond d'une armoire.

Y a-t-il séance de danse ? Dans l'après-midi, on emporte les ballots sur l'épaule et on distribue le pactole aux danseuses. Chacune, de premier rang, reçoit dix groupes de chaînes-sautoirs, six ou huit bagues, dix bracelets, six chevillots, un baudrier double, un pendentif, un poitrail losan-

gique, une broche — plus d'un kilogramme d'or serti de pierres véritables.

Les trois quarts de ces parures sont démantibulées : le baudrier ne tient plus à sa plaque ; les chevillots sont bossués, les bracelets incomplets. L'habilleuse procède chaque fois à des réparations pleines d'astuce avec de la ficelle, du fil, de la cire, ce qui tombe sous la main. Les sept coiffures en feuilles d'or qui appartiennent aux premiers rôles sont devenues des petits monuments où les réparations que je viens de dire le disputent à l'aspect originel. Des fils de laiton assurent l'écartement des oreillères ; par-ci, par-là, du papier chinois bien tassé parfait un ajustage : le tout est que ça tienne et que, de loin, ça ne se voie pas trop. Vingt-cinq mille francs d'or repoussé et ciselé sont maintenus par du ficelage. Les parures rituelles sanctifiées par un siècle de danse, le contact de cinq générations d'officiantes et que trois règnes se sont transmises, ne retrouvent forme que par un bricolage chaque fois *in extremis*. Mais tout tient encore : on n'en est qu'aux réparations des réparations.

Il ne peut y avoir de responsable. Ces bijoux passent par vingt mains différentes pour parvenir à l'actrice et retournent aux coffres du Trésor royal par le même chemin, et cela, quinze, vingt fois par an. Le Palais en prête quelques-uns dans certaines occasions. C'est un miracle qu'il en reste et il faut en cela rendre grâce à l'honnêteté foncière, au désintéressement du Cambodgien. Le développement des affaires du royaume, de son administration, absorbe le ministre du Palais et ses subordonnés. Nous ne nous trouvons donc pas en présence d'une négligence coupable, mais, ce qui est bien plus grave, devant les exigences des temps nouveaux. Les crédits prévus au budget royal, chapitre du théâtre, n'ont pas été augmentés depuis dix ans. Et c'est là qu'est le mal.



15 juillet. — On commence les répétitions pour les fêtes anniversaires du roi. Selon la coutume, les danseuses joueront trois après-midi et trois soirées consécutives — et la distribution des rôles est compliquée si l'on veut répartir équitablement le travail.

Le roi Cheytât, accompagné du géant Kantân, son serviteur, aperçoit la princesse Botum et en devient amoureux. Cheytât est la petite *Phuæn*, dix-sept ans ; une de nos futures étoiles. Elle a pris place sur le lit d'apparat et, par sa mimique, exprime sa passion naissante. Le géant Kantân est à ses pieds dans la pose déférente qui convient à l'officier d'un prince. *Lamuth*, danseuse de second rang, le personnifie. Nous lui voyons la figure bouleversée par les larmes. En sanglotant, elle nous expose qu'elle a 23 ans, que *Phuæn* est plus jeune qu'elle et que l'humiliation est intolérable de jouer dans ces conditions un rôle subalterne. Nous arrangeons les choses et le travail reprend.

Comment met-on en scène une pièce de théâtre cambodgien ? Il ne s'agit pas d'établir le contact entre actrices dont le jeu restera personnel, qui sont maîtresses de leurs effets, de leur temps, se laissent aller aujourd'hui à une passion différente de celle d'hier et dont les gestes et une mimique de leur invention sont en fonction de leur imagination.

Ici, l'actrice, presque toujours muette, écoute la phrase que lui jette la lectrice. Après quoi les chanteuses, marquant la mesure en frappant des baguettes de bois sonore, répètent la phrase au rythme de leur chant et l'actrice appuie ses gestes sur ce chant. Gestes et phrases chantées, réglées sur la même cadence, commencent et finissent en même temps. Par conséquent, l'ordre et le nombre de ces gestes sont prévus et impératifs.

Là commencent la grandeur et la complexité insoupçonnée de ce théâtre qui consiste à choisir, dans les centaines de gestes enseignés par les exercices que nous avons déjà dé-

crits, non seulement ceux qui, correspondant au sens de la phrase dictée, expriment ce sens, mais encore ceux qui, par leur enchaînement, se dérouleront dans un temps et à une cadence donnés.

Aucun graphique, aucune notation écrite, aucun aide-mémoire concret ne fixent l'agencement de cette déconcertante horlogerie, puisqu'une telle écriture ne pourrait être établie, à la rigueur, qu'en fonction d'un scénario déterminé — or, une actrice joue n'importe quel scénario.

Expérience : voici Mè *Lék*, 68 ans ; et la plus jeune de nos maîtresses de ballet : *Dakpéay*, 38 ans. Formation différente, chacune ancienne danseuse, bien entendu. La pièce que nous mettons en scène aujourd'hui n'a plus été jouée depuis 18 ans. Durée : 3 heures. Nos deux actrices sont en présence. La lectrice dicte, les chanteuses emboîtent le pas et voilà tous les gestes de ces deux femmes qui s'enlacent et se rencontrent sans une erreur, sans une hésitation. Imaginez une mémoire humaine faite d'un millier de cellules numérotées, chacune de forme particulière, et que notre actrice sait en une seconde que les cellules 2, 70, 41, 720 et 454 seules, et seulement dans cet ordre, contiennent les gestes tout faits nécessaires à l'expression de cette phrase banale, une des mille phrases que comporte l'un des vingt rôles que peut être appelée à jouer cette actrice : « A ce moment, Soriavong le puissant — ayant vu la jolie Kinara — eut le cœur plein de joie — il alla lui prendre la main — la conduisit sur le siège doré — afin de la consoler. »

Se plaçant à côté d'une maîtresse en parfaite possession de ce puzzle plastique, la jeune actrice apprend le rôle en imitant son aînée. Elle se meut comme son ombre. Il suffit de quelques répétitions pour que ce rôle soit su par l'initiée et que, dans sa mémoire, soit ouvert le même nombre de cellules que renferme la mémoire de la maîtresse de ballet. Qu'on songe enfin que cette actrice a dix-sept ans et que, jusqu'à sa mort, elle sera prête à rejouer ce rôle, à recom-

biner tous les gestes qu'il comporte et apte à réexécuter chacun « à cinq centimètres près ».

Ce n'est pas tout. Nous ne mentionnons que deux personnages en présence. Mais voici quatre suivantes, accompagnant la princesse, et quatre officiers le prince. La même rigueur des combinaisons liera entre eux ces dix personnages et, si vous êtes averti, vous vérifiez qu'au moment où le prince fait tel geste et seulement ce geste-là, les quatre officiers lèvent la main gauche. Tous les personnages en scène, quel que soit leur nombre, connaissent l'horlogerie individuelle qui les anime et aussi celle qui meut les autres, puisque tous ces mécanismes isolés, mais tous solidaires, s'entraînent mutuellement dans telle circonstance et point dans telle autre, quelques secondes durant ou durant dix minutes.

En pratique, l'actrice ne retient, après une longue éducation, que des groupes de gestes. Que ce soit Enao qui sorte du Palais ou tel autre Prince, le même groupe de gestes intervient. Mais la simplification s'arrête là, car si, après être sorti de son palais, le héros part à travers les airs, c'est à cheval qu'il monte dans un autre cas. Nous sommes donc en présence d'un véritable langage que l'initiée retient et traduit par groupes de mots formant clichés — mais un langage sans écriture, qui se dissout dans l'air à mesure qu'il s'enseigne, s'apprend et s'exprime. D'une part, nous remarquons une rigueur minutieuse, une certitude de tous les instants qui ne laissent rien au hasard, ne tolèrent pas d'imprévu. D'autre part, rien n'existe en fait. Nous ne trouvons que la mobilité du corps humain comme moyen, l'atmosphère comme support et, comme source unique, la mémoire d'une vieille femme.

On répète. Le prince Soryavong lutte contre le Yak Assoraphat. *Lèk* enseigne à *Ith* les gestes de Soryavong, en face de *Dakpéay*, autre maîtresse, qui enseigne à *Suon* les attitudes d'Assoraphat. Maîtresse et actrice ne font qu'un personnage, les unes avec la tâche complexe de jouer et

d'enseigner, les autres celle d'apprendre et de jouer. Les 68 années de *Lék* sont à l'affût afin de surveiller à la fois *Dakpéay*, de façon à combiner son jeu au sien, et de ne pas perdre *Ith* des yeux, afin de corriger ses erreurs. Elle doit d'autre part écouter lectrices et chanteuses, faire intervenir l'orchestre à point voulu.

Elle part. L'action la rajeunit. Le menton levé, l'œil d'un éclat surprenant sous ses cheveux gris, elle voit tout. Sans s'interrompre, d'une main elle corrige une pose incorrecte, va, vient, danse deux fois en elle-même et en son élève. Elle sait lorsque celle-ci peut jouer seule, et s'immobilise, les mains sur les hanches ; prévoit l'hésitation et, une fraction de seconde avant, lance la pose attendue que *Ith* saisit au passage.

Soudain, il y a faute grave, phrase plastique mal engagée. D'un signe, elle fait taire orchestre et chanteuses et, sans parler, exécuter la pose correcte. Tout repart. Or, il y avait eu faute, non pas parce que la pose prise avait été inesthétique, douteuse. Non. Cette pose avait été parfaite. Mais ce n'était pas celle qu'il eût fallu en cette seconde. La faute, d'ailleurs, avait été saisie en même temps par *Dakpéay* et l'aurait été par dix actrices spectatrices sachant le rôle. Elle n'était ni soumise à une appréciation, ni discutable. Toute une série d'hiatus en résultait puisqu'elle se heurtait au sens du thème et au geste correct de l'actrice vis-à-vis. L'implacable professeur n'avait pas vu, à la seconde qu'elle l'attendait, la combinaison plastique « *Soryavong-Assoraphat* » prévue par la tradition et dont l'arabesque précise, avec tous ses détails et ses moindres flexions, est gravée dans sa mémoire, depuis l'époque où elle-même, jeune comme son élève, l'apprenait d'une vieille tête grise.

Si nous ne voulons pas nous payer de mots, livrons-nous à un calcul des plus simples. Notre vieille *Lék* commença à danser à l'âge de 6 ans et sa maîtresse avait, à l'époque, 62 ans. Si nous supposons que cette dernière dansait alors.

depuis 50 ans, nous remontons, avec le même geste sous les yeux, plus d'un siècle de danse immuable. Comment admettre, dans un pays en décadence, que la maîtresse de la maîtresse de *Lèk* eût inventé ce geste ? Et nous sommes ainsi lancés dans le passé, irrésistiblement, malgré toute notre naturelle méfiance.

Sans doute, commençons-nous à entrevoir par des voies nouvelles le lent et fabuleux filtrage qu'a subi un tel art avant de parvenir à une perfection si définitive et si vivace que les années, les vicissitudes et les générations s'entassant sur son souvenir n'en ont pas atténué l'autorité. Nous mesurons la perte que nos temps dévastateurs provoqueraient en supprimant un tel miracle. Eh bien ! nous en sommes au point que, si une catastrophe supprimait aujourd'hui les cinq maîtresses du ballet et la dizaine de jeunes actrices qui figurent sur notre liste, le théâtre cambodgien classique n'existerait plus, ne pourrait plus exister, simplement parce qu'il ne pourrait plus être transmis.

25 juillet. — S. M. Sisowath a été gravement malade et la cour est inquiète. Le grand âge du monarque rend menaçant le moindre incident. J'ai reçu à 7 heures du matin un mot du Ministre du Palais, Sa Majesté ayant demandé, dans la nuit, qu'on envoie immédiatement à la pagode de Phnom Dèl, dans Kompong Siem — une de ses pagodes préférées — la krouv Lèk et neuf danseuses pour exécuter une danse d'offrandes aux divinités. Il y a lieu d'autre part de cesser les répétitions par mesure de déférence. Les médecins français ne semblent pas avoir grande confiance en ces mesures, pourtant on a entassé les costumes dans un coffre et les officiantes sont parties dans trois automobiles : deux heures de route. Les offrandes aux dieux suivent, pour leur parvenir, la voie du progrès.

29 juillet. — Le roi va mieux et l'on continue la préparation des fêtes de son anniversaire. Les répétitions ont repris. Au delà des colonnes qui soutiennent le toit de la salle de danse, une partie du quartier privé du Palais, sous

le soleil. On voit, à l'est, le pavillon du Roi. Au Nord, et derrière quelques arbres, rutilent les dorures de la salle du trône. Des pelouses mal entretenues. Quelques bâtisses : demeures de princesses. Une fontaine avec un bac, fait d'une benne de wagon Decauville. Une allée s'ouvre là-bas, bordée de cases en bois et en paillotes : le quartier des danseuses. Des femmes circulent, les unes en costumes aux vives couleurs, qui vont prendre leur service près du roi ou en reviennent ; les autres flânent en sarong à grandes dentelures et veste blanche que barre une écharpe. Des vieilles reviennent du marché, leurs paniers circulaires pleins de victuailles et leurs bouches pleines de cancans. De-ci, de-là, de grands arbres et, dans la tache d'ombre qu'ils jettent à leurs pieds, on distingue les vestes noires ajustées de danseuses qui attendent leur tour en se guidant, de loin, sur la musique.

A notre gauche, une cloison aux peintures usées, percée de deux baies, sépare la salle des coulisses. A ces baies, d'autres lokkhons regardent danser leurs compagnes. Roune mange un morceau de canne à sucre et en crache loin d'elle les fibres mâchées. Un gamin qui marche à peine les ramasse et les suce à son tour. Hutch, 19 ans, aux yeux de gazelle, gonfle par une trompette qui geint un ballon bleu en baudruche qui lui éclatera dans le nez, tout à l'heure. Presque à nos pieds, les batteuses de mesure. L'orchestre à notre droite. Dans cet ilot d'ombre et de musique, l'éblouissant paysage d'alentour jette d'incompréhensibles reflets où baignent les danseuses en cours d'exercice. Malgré l'intense lumière qu'elles reçoivent, elles se détachent en silhouettes. Leurs fronts, leurs cous en sueur luisent, ourlés de nacre. Et lorsqu'elles épanouissent leurs mains, à contre-jour, leurs ongles longs, par transparence, terminent chaque doigt d'une goutte d'ambre.

Quelle belle chose que le début du « ream » des princesses ! Elles s'avancent trois par trois du fond de la salle, d'abord à pas lents coupés par des poses — puis dans un

glissement. Elles marquent de l'hésitation à s'emparer de l'air. Leurs gestes s'y insinuent comme pour écarter des franges, des branches, des nuées. Chacune se néglige encore dans une grâce timide et précieuse, qui rend ambiguë l'implacable rythme de la musique et des batteuses de mesure. On voit, plastiquement traduite, la confusion d'une femme sûre d'elle, mais cependant inquiète et qui s'avance sans bien savoir où la conduisent ses pas. Bien qu'on entende le frôlement de leurs pieds sur le dallage, on comprend que ces jeunes filles se meuvent sur un autre plan que celui d'où nous les observons et suivent des monitrices que nous ne voyons pas. La jeune *Saruong*, il y a une minute, je la regardais courir et effrayer des dindons qui faisaient la roue à quelques mètres de la salle de danse. La voilà à son rang qui apparaît. De sa figure, toute expression enfantine a disparu, laissant un masque de sphinx d'où coulent des regards. Toute vie, tout âge disparurent de son corps depuis que, lente, elle a levé ses bras en les ouvrant et tendu ses doigts rayonnants.

Ce qui sépare la danse classique ou rythmique, telle que nous la concevons en Occident, et la danse khmère, s'impose dès ces premières mesures. Celle-ci n'a pas pour but un mouvement cadencé ou expressif. Le mouvement, au contraire, n'est que le moyen de construire une attitude, une immobilité fugitive où tout le corps s'équilibrera. De là, d'abord, cette lenteur ; ensuite cette précautionneuse disposition des membres qui, par leur symétrie ou leur dissymétrie, selon le cas, donneront l'idée d'élan et de légèreté sans jamais se servir d'un élan qui favoriserait l'expression de cette légèreté. Par exemple, lorsque l'actrice veut suggérer l'idée qu'elle quitte le sol, plane — 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 j'ose dire, le contexte. Elle

incline son torse et ses bras dans des directions étonnamment fuyantes et instables et ne tient plus au sol que sur un pied et sur un genou. Mais ce pied aux orteils redressés, et ce genou posé si loin, et la jambe repliée si haut et si déliée, réalisent 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 que, chez ce spectateur la sensation que la danseuse ne repose plus sur rien et s'est détachée du sol prévaut sur la réalité.

C'est un peu le même esprit qui règle l'hyperextension ou l'hyperflexion des membres. D'ordinaire, le bras humain s'ouvre jusqu'à l'arrêt imposé par le coude. Ainsi tendu, il dénonce l'armature qui le maintient. Quelle que soit l'agilité que vous dépensiez à le mouvoir, il n'en demeure pas moins raide et tous ses mouvements se heurtent à une commune limite. Voyez s'ouvrir lentement le bras de *Khieu-van*. L'angle s'agrandit peu à peu et voilà l'avant-bras en prolongement du bras. Vous attendez l'arrêt — mais le mouvement se poursuit. Dès lors, toute idée de limite est détruite et le squelette disparaît. Ce que ce geste pouvait avoir d'humain est remplacé par quelque chose de fluide, d'inconsistant. A son tour, la main, ramenée sur l'avant-bras, achève le miracle. Il n'y a pas dislocation, il n'y a rien d'anormal. Courbes, volumes demeurent harmonieusement répartis. Si le geste se dépasse lui-même, il reste naturel. Et ce bras onduleux a ainsi trouvé dans sa propre substance et la rigoureuse logique de ses articulations le moyen de devenir quasi immatériel sans emprunter d'artifice au mouvement, à la vitesse ou à un élan.

3 août. — Aucune semaine ne se passa que nous ne recevions une demande d'entrée dans le corps de ballet reconstitué. Ce fut d'abord la danseuse *Roune* qui amena sa petite sœur : huit ans. *Kath*, dix ans, sœur de *Khieu-van*, suivit. Puis un de nos musiciens fit inscrire sa fillette. Nous avions

déjà retenu une quinzaine de gamines sur l'ancien personnel. Cette jeune classe est mise au travail sous la tutelle des maîtresses de ballet et la surveillance des grandes sœurs.

On pousse ces gosses aux derniers rangs. Une mère de cheveux roulée en chignon semble collée sur leurs têtes rasées tout autour, et quelques-unes mettent un anneau de fleurs autour de ce chignon. *Roune* suspend au cou de sa sœurlette un beau pendentif serti d'éclats de diamant. Elles ont toutes des sampots trop grands. Et elles imitent les aînées comme elles peuvent, gauches, attentives et mignardes, sérieuses comme des bonzes, avec de petits gestes trop vite finis ou pouvant à peine suivre, dans une course sautillante, le lent glissement des grandes. Les batteuses de mesure leur crient au passage des indications. Les enfants, les vieilles femmes et quelques dames du palais qui assistent au travail s'esclaffent et, par moment, la répétition tourne à la foire. Alors, la grande sœur, de sa place, se retourne afin de voir ce que devient sa gosse. Elle la découvre qui lève la jambe gauche, alors que c'est la droite qu'il faudrait, dans une pose d'oiseau mal perché. Et un sourire à peine esquissé, très doux, un sourire maternel, compatissant, distend ses lèvres, puis aussitôt elle nous lance un rapide regard qui signifie : « ayez de la patience ».

4 août. — Une danseuse royale, qu'est-ce au juste ? En 1906, lors du voyage de S. M. Sisowath à Paris ; en 1922, à l'occasion de l'Exposition coloniale de Marseille, un groupe d'actrices allèrent en France. Les gazettes publièrent beaucoup d'anecdotes — presque toutes fausses sur les petites idoles, les danseuses sacrées, les épouses royales. Aucune de ces appellations fleuries ne convient.

Pas de déformation professionnelle. Intelligence moyenne, physique moyen. Pour la danseuse comme pour toutes les autres femmes du Palais, la vie consiste uniquement à résoudre à tout moment la question du rang, à savoir si

demain elle marchera avant ou après telle compagne, à essayer de dominer ou à se résigner à servir. Chaque personnalité n'existe qu'en fonction de l'entourage. Isolez-en une : vous avez une jeune fille timide, docile, effacée. Remettez-la entre deux compagnes, immédiatement elle devient tyrannique avec l'une et servile avec l'autre, selon leur rang. Elle ne libérera pas sa plus tendre amie de la hiérarchie qui la place au-dessus de cette amie et elle exige la préséance avec le même automatisme qu'elle se plie à la soumission. Depuis des années, Mè Lèk vit avec *Ithet Suon* sous le même toit et jamais ces lokkhons ne parleraient à leur maîtresse, ne serait-ce que pour lui répondre « oui », sans joindre les mains, et jamais Mè Lèk ne songera à dispenser ses disciples de ce geste. Une danseuse de 22 ans refuse de jouer le rôle de suivante d'une autre danseuse de 20 ans désignée pour le rôle de princesse, en raison de sa supériorité professionnelle. Mais cette dernière n'aurait-elle que 17 ans, si elle est favorite, bien en cour, d'une haute maison, serait-elle d'un talent médiocre — toutes les actrices de 21, 23 ans accepteront sans broncher les rôles secondaires. Ainsi, l'âge devient-il la base d'une hiérarchie dès que tous les autres prétextes de classification n'interviennent plus. Si, à la faveur d'un heureux destin, cet être plié dans cette sujétion tyrannique est remarqué par un grand ou par le roi et gravit quelques échelons, son imagination et sa vanité, si longtemps et si durement comprimées, dépassent toute mesure. Ses facultés, maintenues dans la défensive, se lancent à l'attaque. Tout doit plier devant celle qui plia durant des années. Tact, patience, tolérance, bienveillance, reconnaissance, sont vertus inconnues. L'aveugle servitude a formé une inexorable maîtresse. On conçoit, dans ces conditions, les ravages qu'exerce une favorite, et la prudence que nous dûmes déployer pour reconstituer un corps de ballet où notre classification ne pouvait tenir compte que du talent, abstraction faite même de l'âge. Dès la première heure, les favorites se liguent

contre nous, car il s'en fallait qu'elles fussent les meilleures actrices. Mais par un juste retour, comme elles sont détestées de tout le corps de ballet, leur hostilité poussa celui-ci vers nous plus sûrement que nos manœuvres. Dès que nous eûmes partagé en trois classes nos ballerines, le lendemain même, la hiérarchie nouvelle était incorporée dans leur sang, leurs projets, tous leurs gestes. Elles s'asseyaient en ordre. Maintenant, y a-t-il une chaise pour deux danseuses ? La deuxième classe s'y installe et la troisième dispose du dallage. La vanité professionnelle mise en jeu a remplacé instantanément la vanité de famille et d'âge puisque, tout comme celle-ci, elle aboutit à un classement et règle aussi bien laquelle de deux danseuses « marchera devant ». Les costumes, les bijoux, les rôles, les habilleuses doivent être réparties hiérarchiquement. *Khieuvan* (2^e classe) pleurera si la coiffure de *Saruong* (3^e classe) est plus belle que la sienne et il faudra la lui affecter, serait-elle trop petite et lui écorcherait-elle le front. Puérilité, dirons-nous ? Songeons alors à ce qui se passe chez nous et à ces acteurs qui font un procès à leur directeur et refusent de jouer parce que, sur l'affiche, leur nom n'est pas en caractères gras... A la décharge des actrices khmères, ataviquement hiérarchisées et puérilement attachées au rang qui leur est fait, sachons qu'elles demeurent anonymes, que jamais leurs noms ne sont cités sur aucun programme, dans aucune gazette et qu'elles n'attendent rien de la popularité. Ce sont, en fin de compte, des petites personnes obscures, mi-servantes et mi-bourgeoises, qu'une aube fait par hasard favorites, qui me le sont plus au crépuscule et qui vivent dans l'espoir ou le souvenir de cet éphémère destin.

8 août. — Plus d'absentes aux répétitions. L'entrain de la troupe sélectionnée, rendue homogène, augmente. On parle et l'on rit en travaillant et il y a tant de fleurs de champa enlacées aux courts cheveux, de petites roses sur les oreilles qu'à ce train, les jardins du roi feront bientôt

triste figure. Nous commençons à voir clair parmi ces cinquante ballerines sorties de l'inaction et de l'anéantissement. Nous reconnaissons les tics, les habitudes, le port de tête de chacune — leurs qualités et leurs défauts. Nos maîtresses de ballet, gonflées d'orgueil, se dépensent sans compter. Il y a bien de-ci, de-là, des restes de fermentation, quelques plaies encore vives, mais pas inquiétantes. L'admirable clavier, le bel alliage en formation qui de lui-même rejettera ses scories ! Sous nos yeux, les corps s'évadent de leur torpeur. Parmi les groupes en exercice qui ondulent, soutenus par l'orchestre déchaîné, où les grandes se préparent à assurer le présent dans la renaissance de la plus belle des traditions khmères et le rythme de leurs corps épanouis, nos regards, à mesure qu'ils s'avancent vers les derniers rangs, atteignent les jeunes : quatorze ans, douze ans et, là-bas, la toute petite *Kantumruy*, huit ans, qui sourit en montrant les trous qu'ont laissés, en tombant, ses dents de lait. Dix, quinze années de danses futures sont là, concentrées, si aucune influence néfaste ne s'oppose à l'action du Protectorat français et si, de notre côté, nous donnons le meilleur de nous-mêmes et si les dieux satisfaits nous conservent quelques années encore nos vieilles maîtresses de ballet, dernières dépositaires du feu sacré.

10 août. — Sa Majesté Sisowath est morte, hier après-midi, à la fin de sa 88^e année. Cent mandarins s'occupent des rites funéraires. La favorite s'écroule et a fui le palais. Les autorités françaises vont à leurs consignes et maints partisans font de la diplomatie. Toutes les danseuses, les cheveux rasés, ont quitté leurs écharpes couleurs d'aurore et de couchant pour revêtir des vêtements blancs. Un deuil solennel de quarante jours est ouvert, pendant lequel toute répétition, toute activité seront suspendues.

Notre pensée, à nous, se reporte sur un bien mince sujet, en vérité : un art que ce dernier événement, sans les mesures prises, eût peut-être rayé de la surface de la terre. Rien :

une danse. Moins que rien : une littérature ; une musique et une plastique. Préoccupation futile dans notre époque de fer : une danse aussi vieille que la couronne qui oscille. Il ne s'en est fallu que de trois ou quatre mois, et la vie moderne heurtait cette fragilité. Depuis des siècles, de roi en roi, la décadence théâtrale s'était accentuée. Sous Sa Majesté défunte, la danse ne se soutenait que des souvenirs de S. M. Norodom. Depuis des siècles, les mains cambodgiennes construisent de moins en moins et tremblent de plus en plus. Mille enfants naissent par jour, vigoureux sans doute, qui vivront longuement et enfanteront : mais c'est la pensée qui est vieille, la volonté, l'esprit d'initiative qui sont épuisés. Tous les ressorts sont distendus. Les soins d'une vie infiniment modeste, le riz du jour, la paix de la case, le rêve, un orgueil sans ambition : c'est tout. On ne peut trouver dans ce peuple si doux, si aimable, si franc, que des individus épars, que rien ne distingue de la masse, mais qui, convenablement traités et groupés, chaque jour stimulés et à tout instant soutenus, passeront à l'action et se développeront comme l'arbre fruitier que maintient l'espalier. Quand ce pays était isolé dans ses courtes frontières, maintes traditions animaient sa beauté. Mais depuis 25 années, notre civilisation occidentale le pénètre de toutes parts et jusque dans ses plus intimes replis. Aucune tradition ne résiste à l'Occident. C'est pourquoi il était temps que nous nous servions de toutes les ressources qui nous restaient pour isoler cet art merveilleux qui palpite encore, le prendre sous une ferme et définitive protection, raffermir sur son front le diadème aigu, rebroder de pur métal ses pourpoints et l'offrir bien vivant dans sa souplesse retrouvée à tous ceux qui, aux prises avec les temps nouveaux, ne se fussent pas consolés de sa perte.

GEORGES GROSLIER

Directeur des Arts cambodgiens.