

MUSIQUE ET DANSES

CAMBODGIENNES

*A Mademoiselle Hë-Foû-loûng,
Fleur du Nénufar Noir.*

J'arrivais à la résidence royale de l'avenue Malakoff muni d'une lettre d'introduction du Ministère de l'Instruction publique auprès de MM. Chon-Diet, ministre de Sa Majesté, et Baudouin, commissaire général du Cambodge à l'Exposition coloniale de Marseille. Grâce à ce talisman, je fus celui qui entre, sous le regard ébahi de la foule massée à la porte et qu'il affecte de ne point voir. Passer de l'autre côté d'un mur derrière lequel il pourrait bien se passer quelque chose est un privilège très doux au cœur de tout Français. J'avais en outre la joie plus pure de toucher à la réalisation d'un de mes rêves : l'art de l'Ex-trême-Orient a toujours eu pour moi un charme extrême, et je m'étais juré de ne pas laisser partir les danseuses du roi Sisowath 1er sans avoir écouté à loisir, et, si possible, noté la musique sur laquelle se règle l'harmonie de leurs mouvements. La suite royale est logée, ou plutôt campée, en face du palais improvisé, dans une maison meublée d'apparence fort modeste, mais que précède un vaste jardin. C'est là que M. Chon-Diet vient à ma rencontre, en chapeau de feutre, veston noir et sampot violet sombre : c'est un homme d'une cinquantaine d'années, dont le visage rond et basané exprime, comme celui de son roi, un aristocratique mélange de bonhomie et d'autorité. Son Excellence est fort occupée à hâter le départ de la petite troupe que deux voitures de course attendent au dehors ; cependant je suis reçu avec cette discrète courtoisie asiatique dont nous sommes si loin de posséder les finesses, et remis aussitôt aux mains de M. Baudouin, qui me guide avec une obligeance et une amabilité extrêmes, dont je ne saurais assez le remercier. C'est au fond du jardin, sous un hangar, que

sont déposés les instruments de musique ; il y a aussi, sur un coffre, de vieux accessoires de ballet, masques de démons grimaçants et mitres dédorées, et, sur une table de bois blanc, une cuvette de bazar où un Cambodgien retardataire achève, sans se presser, sa toilette : le Cambodgien n'est jamais pressé ; il n'a pas d'heure, et laisse passer ses journées dans une torpeur béate qui dénote un sang plus hindou qu'annamite. En avant, sous une tente de coutil, trois orfèvres travaillent à réparer quelques bijoux : un vieux aux dents noires de bétel, très attentif, fixe de petites pierres transparentes sur un chaton de bague ; un jeune homme à grosses lunettes presse de la main droite un soufflet de chalumeau, et présente à la flamme un fil d'or dont il faut souder la boucle ; le troisième, jeune aussi, assis près des deux autres, sa tête en boule renversée en arrière et appuyée à un poteau, ne fait rien : il rêve, dans une immobilité absolue, ou plutôt il dort les yeux ouverts. Sans doute a-t-il fumé quelques pipes d'opium dans la remise que je viens d'ouvrir (car elle contient aussi des instruments de musique) : l'odeur enivrante et douce de la drogue y flotte encore... Tous ces braves gens me laissent aller et venir au milieu d'eux avec la plus paisible indifférence ; et ils ne s'étonnent pas de me voir frapper les timbres de bronze ou les touches de bois de leurs instruments, et prendre des notes rapides sur du papier rayé de lignes noires. Cependant, comme j'étais enfermé dans le réduit des fumeurs, occupé à déterminer la gamme d'un jeu de timbres, un jeune Cambodgien a ouvert la porte, et s'approchant de moi m'a fait signe que de huit en huit je devais trouver la même note. Précieuse indication, qui montre que pour ces peuples comme pour nous, l'octave équivaut presque à l'unisson. Comme chez nous aussi, l'octave se divise en sept intervalles ; mais ces intervalles sont bien loin de ressembler à ceux de notre gamme diatonique. On n'y trouve, en effet, ni le ton exact ni le demi-ton, mais, autant que j'ai pu juger par l'oreille, les sept intervalles sont à peu près égaux entre eux : chacun sonne pour nous comme un ton un peu diminué, et la gamme, quelle qu'en soit l'origine, est toujours pareille à elle-même. Il semble qu'il y ait là une sorte de tempérament égal, comparable à celui de nos pianos ; mais l'octave, au lieu d'être divisée en douze, est divisée en sept. C'est ce qui arrive aussi dans la musique siamoise d'après Stumpf (1). D'autres peuples, comme les Javanais, connaissent un tempérament à cinq intervalles (2). L'une et l'autre de ces gammes si étranges pour nous semblent provenir des deux gammes chinoises à sept et à cinq notes, par une sorte d'usure et d'accommodation progressive des intervalles. En effet, la gamme chinoise à sept notes est une gamme de *fa* sans accident, avec cinq tons et deux demi-tons (*Fa-sol-la-si-do-ré-mi-fa*), et la gamme à cinq notes, la

plus usitée, donne le *fa*, le *sol*, le *la*, le *do* et le *ré*, c'est-à-dire trois tons et deux tierces mineures. Les peuples du sud semblent avoir cherché à effacer ces différences, par un défaut naturel de leur oreille, ou peut-être par un raffinement analogue à celui qui nous fait goûter aujourd'hui les gammes par tons entiers (*Do-ré-mi-fa#-sol#-la#*). Il y a un charme singulier dans une série d'intervalles égaux ; elle n'a, pour ainsi dire, pas de poids, elle flotte librement dans l'espace, elle est sans limites, sans cadence ni tonalité, monte ou descend à notre gré, se prête à tous les jeux, s'irise de toutes les couleurs, et se retrouve toujours intacte, légère et libre, aisée, souple et indifférente. Malgré ses intervalles insolites, la gamme cambodgienne flatte délicieusement l'oreille, et je ne pouvais me lasser de promener, sur le clavier de bambou, le marteau de bois qui faisait jaillir les notes en longues fusées lumineuses.

* * *

L'orchestre que j'ai sous les yeux est entièrement composé d'instruments à percussion. Il comprend deux xylophones appelés **Roneat-Thoung** par les musiciens du roi, et **Roneat** d'après une note de M. Rousseau, administrateur des services civils en Indo-Chine, que M. Baudouin a bien voulu me communiquer ; le même instrument, avec lames de fer (**Roneat-Daïk**, me dit-on) ; deux jeux de timbres (**Kong-Toï**, et, d'après M. Rousseau, **Peat-Kong**) ; deux gongs (**Skor-Thoung**, **Skor**) ; un tambour de forme ovoïde, à deux membranes (**Khlang-Kai**) ; deux tambours cylindriques et très longs (**Sing-Nâ**). Le **Roneat-Thoung** correspond très exactement, et par sa forme et par son nom, au **Ranat** siamois. Il se compose d'une vingtaine de lames de bambou, presque d'égale longueur, mais creusées par en dessous pour obtenir l'accord, et portées par deux cordelettes ; les lames se touchent presque exactement, ce qui prouve que les vibrations ont fort peu d'amplitude. Tout cet assemblage est posé sur une caisse rectangulaire et évasée. Le premier de ces instruments a 21 notes qui sont à peu près : *Mi*₂ haut - *Fa*_{#2} - *Sol*_{#2} bas - *Sib*₂ bas - *Ut*₃ bas - *Ré*₃ bas - *Ré*_{#3} - *Mi*₃ haut - *Fa*_{#3} - *Sol*_{#3} bas - *Sib*₃ bas - *Ut*₄ bas - *Ré*₄ bas - *Ré*_{#4} - *Mi*₄ haut - *Fa*_{#4} - *Sol*_{#4} bas - *Sib*₄ bas - *Ut*₅ bas - *Ré*₅ bas - *Ré*_{#5}.

Le second a 17 notes : il ajoute au grave le *Ré*_{#2} et le *Mi*₂, mais s'arrête au *Mi*₄. Le **Roneat-Thoung** se frappe avec deux marteaux, dont la tête circulaire est de bois ou de peau. Le son, clair et dur dans le premier cas, est dans le second d'une douceur voilée qui rappelle à la fois nos timbales battues de la baguette d'éponge et le célesta Mustel. Ces lames de bambou,

choisies avec le plus grand soin et sans doute longuement préparées, répondent au choc par une vibration prolongée, et la note fondamentale domine très nettement sur les résonances accessoires qui l'enveloppent de mystère : on croit entendre un cristal assourdi. Le **Roneat-Daik**, construit exactement comme le **Roneat Thoung**, a une sonorité beaucoup plus forte et aussi plus aigre ; dans le grave, c'est à peu près celle d'une enclume de bon acier ; le son s'épure en montant vers l'aigu. L'instrument se joue avec deux marteaux de bois dur. Il donne la série approximative :

Mi3 haut - *Fa#3* - *Sol#3* bas - *Sib3* bas - *Ut4* bas - *Ré4* bas - *Ré#4* - *Mi* haut - *Fa#4* - *Sol#4* bas - *Sib4* bas - *Ut5* bas - *Ré5* bas - *Ré#5* - *Mi5* haut - *Fa#5* - *Sol#5*.

Le **Kong-Toï** est l'instrument que les Siamois appellent également **Kong**, et les Javanais **Bonang**. Il se compose de timbres, dont la forme est à peu près hémisphérique, avec une petite protubérance au milieu, destinée à recevoir le choc du marteau. Chacun est soutenu par deux cordelettes qui passent dans des trous ménagés près de la base, et viennent s'accrocher aux montants d'une petite galerie de bois, haute d'une quarantaine de centimètres. Cette galerie est de forme circulaire, avec une interruption pour laisser passer le musicien qui se trouve assis au centre de son chœur de timbres. Le son du **Kong-Toï** est d'une douceur et d'une plénitude extrêmes, dont rien dans notre musique ne peut donner une idée : plus pur que celui de nos cloches, plus nourri que celui de nos pianos, il a un éclat vif et moelleux à la fois, que je dirais volontiers lunaire. Des deux instruments que j'examine, l'un a 18 notes et l'autre 16. Mais les deux timbres les plus graves du premier sont étrangers à la gamme (*La2* et *Si2* approximatifs), le musicien ne les emploie pas. Les autres notes sont :

Sib2 bas - *Ut3* bas - *Ré 3* bas - *Ré #3* - *Mi3* haut - *Fa#3* - *Sol#3* bas - *Sib3* bas - *Ut4* bas - *Ré4* bas - *Ré#4* - *Mi4* haut - *Fa#4* - *Sol #4* bas - *Sib4* bas - *Ut5* bas.

Le second est plus élevé d'un seul intervalle : il va de l'*Ut3* bas au *Ré5* bas. Les deux gongs, très sonores et profonds, donnent à peu près le *mi2* et le *sol#2*. Je ne réponds pas de l'exactitude de l'octave indiquée, car il est très difficile de situer exactement les sons produits par des membranes. Tels furent les premiers résultats de mon enquête. Si longue qu'elle eût été, je sortais encore à temps pour assister au départ de la troupe : toutes jeunes, cheveux ras, nez enfantins, peaux d'un brun mat, vêtues de modestes tricots et sampots éclatants, les danseuses adolescentes attendaient leur tour de se hisser dans la

voiture avec la souplesse silencieuse des chattes, et une saine odeur d'épices montait, sous le soleil presque cambodgien. Deux toutes petites se tiennent par la taille et bavardent avec placidité...

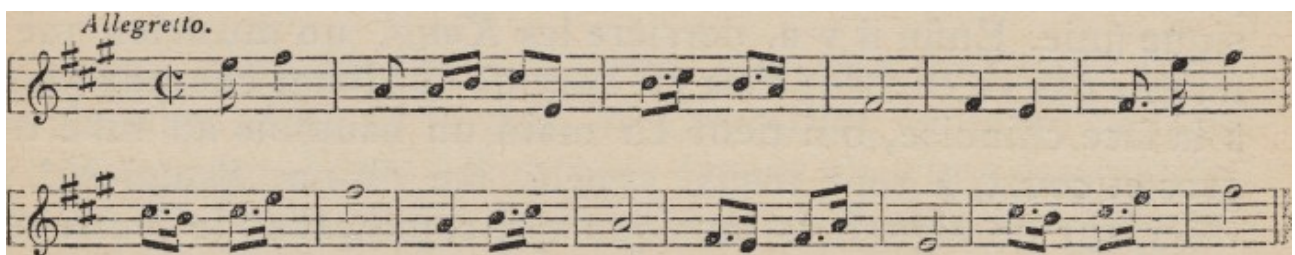
Mais des soucis plus graves m'empêchent de m'arrêter à ce spectacle, car je dois revenir le surlendemain à 4 heures, muni d'un phonographe : j'en ai fait la promesse formelle à M. Chon-Diet, très désireux de fixer ainsi les airs de son pays, et c'est pour moi le seul moyen de garder le souvenir d'une musique impossible à noter dans notre système. Le hasard me conduisit d'abord chez un fabricant assez connu, que j'appellerai **M. Foigrax**. Cet honorable négociant me reçut avec une bonne humeur toute commerciale et le sourire aimable d'un homme décidé à tout refuser. Il fut en effet impossible de lui faire comprendre l'intérêt qu'il y aurait, pour sa maison, à s'associer à une recherche scientifique ; uniquement préoccupé de vendre au public ses *Marches lorraines* et ses *Chansonnettes comiques*, il ne voulut pas, me dit-il, s'exposer à enregistrer en plein air, dans des conditions insolites qui pourraient donner des résultats défectueux. Par bonheur je pus, au sortir de là, rencontrer M. Gustave Lyon ; ici je n'eus pas besoin de parler longtemps : dès les premiers mots, j'étais compris, et mis en relations avec M. Dutreih, qui aussitôt promettait de m'envoyer, à l'heure dite, un appareil et deux de ses meilleurs opérateurs.

* * *

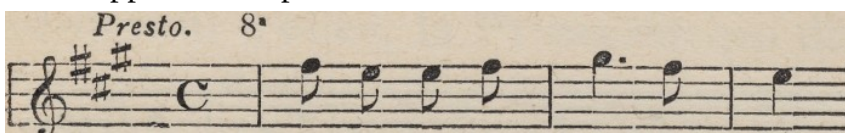
C'est en cet équipage que je me présentai au palais. Dans une chambre close et torride, M. Chon-Diet, en uniforme chamarré et sampot bouton-d'or, pose devant un jeune dessinateur français. On vient même de lui apporter son épée, sur laquelle il appuie sa main avec beaucoup de dignité. Fort aimable, Son Excellence se lève à mon approche et m'invite à me reposer quelques instants. De petites filles aux mouvements lents s'amuse d'un phonographe qui leur chante la cavatine du *Roi d'Ys*, et de petits garçons en complets européens écoutent, immobiles, avec l'air sage et doux d'élèves de la rue des Postes ou du collège Stanislas ; ce sont de petits princes, très curieux, paraît-il, de Paris et de ses spectacles, sans en excepter ceux de la rue... M. Chon-Diet a repris sa pose, et me répond d'un mouvement de lèvres, lorsque je lui demande la permission d'aller trouver les musiciens. Ils sont tous là cette fois, et déplient nonchalamment le tapis sur lequel ils vont jouer pour nous. Presque tous portent le veston européen sur le sampot national ; celui qui semble le plus jeune de tous, et qui est leur chef, est même entièrement vêtu à l'européenne ;

mais il a mis sur son chapeau de feutre mou un ruban de soie lilas, qui va fort bien à son teint de bronze clair. Tous s'interrompent bien volontiers dans leur besogne pour regarder le montage du phonographe. Un homme un peu âgé déjà, au visage très doux et comme aiguisé, aux fines paupières plissées, me regarde en souriant : c'est mon lorgnon qui l'intéresse ; il me fait savoir, non sans fierté, qu'il porte parfois des lunettes, lui aussi. Et voici une petite fille qui accourt, en agitant joyeusement les bras ; ses cheveux se relèvent en chignon sur le front, soutenus d'une épingle d'or ; elle rit, et me jette une phrase où je crois reconnaître le mot *play*. Mais elle ne comprend rien au mauvais anglais dont je l'accable en retour, et me quitte un peu dépitée, et peut-être dédaigneuse de ce grand Barbare qui ne sait pas parler... Cependant le phonographe est installé, les musiciens ont pris leur place : en avant, le premier **Roneat-Thoung** : c'est le jeune homme au chapeau lilas, assis devant son instrument avec une dignité aisée et charmante ; à sa gauche, le second **Roneat-Thoung**, et le **Roneat-Daïk** à droite ; derrière eux, les deux **Kong-Toï**, avec leur musicien assis au centre, et, de côté, les gongs et les tambours : on accorde le grand tambour ovoïde en fixant sur l'une des membranes une pâte faite de riz et de son, qui l'abaisse au point de lui faire donner l'octave inférieure de l'autre ; une petite coquille, attachée au haut de l'instrument, permet ensuite de râcler cette charge supplémentaire, la musique finie. Enfin il y a, derrière les **Kong**, un musicien que je n'avais pas vu encore : c'est un homme aux longs cheveux lisses, à la face chinoise, qui tient en main un hautbois au tube très gros et court, à sept trous, appelé, me dit-on, **Sralai-Nâ**. Et voici, sur un signal, la musique qui commence : le jeune chef attaque avec une vigueur et une précision admirables, les autres suivent : le clavier de fer ajoute à certaines notes ses vibrations perçantes ; le second clavier de bambou, joué avec les baguettes de peau, double la mélodie d'un contrepoint discret ; les deux joueurs de **Kong**, armés aussi de deux marteaux chacun, pivotent sur eux-mêmes pour atteindre leurs timbres qui font comme une palpitation de dissonances douces ; les tambours marquent fortement le rythme égal, et, par-dessus tout cet ensemble, le hautbois brode une mélodie continue, dérivée du thème, mais très ornée et affranchie, à ce qu'il semble, de tout rythme. Le premier **Roneat-Thoung** domine très nettement, joué en octaves avec une agilité extrême ; parfois, aux instants, de grande animation, un glissando rapide fouette les lames, toujours interrompu très exactement à la note qu'il faut. Les mouvements sont alertes, et tous, sortis de leur torpeur coutumière, très attentifs à leurs marteaux, à leurs timbres et à leurs lames, se démènent avec précision ; comme ils n'ont aucune musique sous les yeux, on

sent que tout est réglé d'avance, qu'une force irrésistible les conduit ; cet orchestre, qui part sur un signe, s'arrête sur un autre signe pour se déclencher de nouveau, fait songer à un de ces chefs-d'œuvre de mécanique que l'on voit dans les carillons de très vieilles horloges. La sonorité est en général claire et vibrante dans la douceur comme dans la force ; mais une oreille un peu attentive y reconnaît bientôt tout un jeu subtil et délicat de contrepoints variés. Car cette musique me paraît, dans son essence, contrapontique ; ce qui ne veut pas dire qu'elle ignore les effets d'harmonie. Mais, comme nos maîtres du XVe et du XVIe siècle, les compositeurs cambodgiens atteignent à l'harmonie par le contrepoint : ils n'ont pas de théorie de l'harmonie ; c'est en combinant des mélodies entre elles qu'ils arrivent à trouver les accords qui plaisent à leur oreille. Et ces accords, étranges et insaisissables, sont souvent d'une sonorité exquise, justement parce qu'ils ont été formés en dehors de toute règle. Le premier air qui nous est joué est la *Danse des Éventails*, qui justement sera dansée le lendemain au Pré Catelan. Le thème, exposé par le *Roneat-Thoung*, sonne à peu près ainsi à nos oreilles, qui ramènent d'instinct les intervalles insolites à ceux de notre musique :

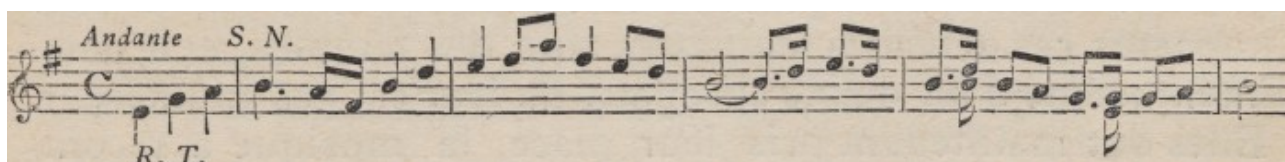


C'est, comme on voit, une phrase suivie et régulière, qui reproduit, en le variant, un motif bien caractérisé. Elle se répète, s'enveloppe de contrepoints et d'imitations variées, et parfois se coupe de brusques arrêts qui marqueront des divisions de la danse. Le mouvement s'accélère, les glissandos se multiplient, et puis le rythme change, passe de deux à quatre temps, et un motif nouveau scintille au tandis que les autres instruments continuent leur développement du premier thème :

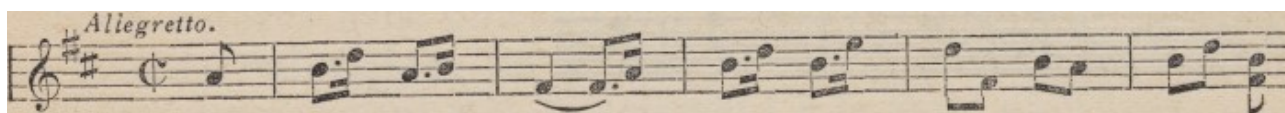


Tel est à peu près le début de ce contre-sujet qu'un art très raffiné, digne de nos musiciens les plus modernes, ajoute à ce moment à l'ensemble. On nous donne ensuite une autre danse, que M. Chon-Diet appelle la *Danse des Nymphes*, puis la musique, joyeuse et subtile, qui accompagne le *Départ du roi* dans les cérémonies. Après chaque morceau, nous faisons

entendre aux musiciens le rouleau impressionné ; tous se retournent et écoutent, très intéressés, mais sans la stupéfaction qu'on pourrait attendre : une invention mécanique de plus ou de moins n'est pas pour faire perdre la raison à ces calmes Asiatiques. Ce qui les préoccupe, ce n'est pas le mécanisme, c'est le résultat, et ils savent très bien nous dire que telle reproduction les satisfait moins qu'une autre, ou bien, quand la vitesse de rotation a changé, qu'on a transposé l'air. Ils ont, assurément, l'oreille juste et fine, et le sens de la perfection artistique. Cependant un peu de lassitude commence à se manifester. Mon interprète me quitte, « pour aller s'habiller », dit-il : en effet, il n'a qu'une chemise molle et un sampot. Le jeune chef vient, de son côté, me dire que son veston lui donne bien chaud. « Otez-le », lui dis-je avec magnanimité. Il me répond : « Merci, Monsieur », et le garde, par déférence, ou pour conserver le droit de se plaindre. Cependant une distribution générale de paquets de cigarettes ranime un peu les courages, et j'obtiens encore deux airs. Cette fois c'est le vieux musicien aux yeux fatigués qui crie les titres dans le cornet du phonographe (il joue du **Kong**, tout près de l'instrument) ; et il traîne les syllabes avec une emphase qui semble beaucoup l'amuser. Je crois comprendre que le quatrième (Om-Thouk) dépeint l'effort rythmé de **Rameurs sur la rivière** ; il me semble d'une jolie couleur poétique, avec son petit prélude de **Roneat-Thoung**, auquel vient se souder le chant du **Sralai-Na** :



Enfin le dernier air, qui s'appelle peut-être **Repas des bonzes** (Khai-Mong) ou peut-être tout autre chose, est le plus délicieux de tous, avec ce gracieux motif qui se détache peu à peu et se répète, avec de nombreuses variantes, sur le clavier doux du deuxième **Roneat-Thoung** :



en alternant avec cette ritournelle du **Sraïai-Nâ** diversement modulée :



Rien ne peut dire la sérénité légère de cette musique qu'on croirait faite pour accompagner un repas, non de bonzes, mais d'esprits aériens. Il est temps de finir, malheureusement. Voici M. Chon-Diet qui revient, très affairé, ayant en main le programme de la fête du Pré Catelan. Il s'agit de répéter les danses et surtout de les minuter, car on ne dispose que d'un

temps très court. Et les danseuses sont là, les premiers sujets tout au moins jolis visages réguliers et calmes, peaux mates et veloutées, corps souples et sans saillie, d'une grâce alanguie et puérile à la fois, elles se laissent regarder, admirer et flatter par quelques dames à colifichets et falbalas qui les entourent, et leurs joues ne s'étonnent même pas des baisers inaccoutumés ; mais elles sourient, plus heureuses sans doute de se sentir belles que de ces barbares caresses d'Occident. Comme M. Chon-Diet m'a passé son programme, l'une d'elles vient à moi de son pas muet, et, me désignant l'une des petites idoles à la mitre démesurée, représentées sur la couverture : « C'est moi, cela », fait-elle du doigt ; et elle répond à mon regard louangeur en découvrant toute la blancheur de ses petites dents aiguës. Que pensent-elles de nous, les danseuses, sous leurs visages dédaigneux de nos jeux variés de physionomie, et faits seulement pour traduire des sentiments d'une sérénité toute classique? Nous prennent-elles pour des Barbares amusants, des géants naïfs et maladroits, ou pour des sorciers très laids, au pouvoir redoutable ? Sans doute sommes-nous pour elles ce que pouvait être un archer Scythe ou un Germain pour une canéphore athénienne. Mais n'importe : ces délicates statuettes sont des femmes, et le compliment même d'un diable européen ne leur est pas indifférent. Elles ont maintenant pris leur place, la musique a recommencé la **Danse des Eventails**. Deux par deux, elles font palpiter leurs bras comme des branches que caresse un doux zéphir, puis les jambes se lèvent, s'appellent d'un geste harmonieux, et elles changent de place en un lent chassé-croisé, sans que leurs pieds quittent un instant le sol où ils semblent ramper. Assise au-devant d'elles, la Princesse qui dirige le corps de ballet les surveille, et reprend de la voix et du geste une main qui ne se renverse pas assez, une jambe mai arrondie. Puis, à l'instant où le rythme change, tous les éventails tombent à terre, et les bras étendus sont parcourus, comme des corps de serpents, de longues ondulations qui se propagent jusqu'aux mains immobiles et ouvertes en un geste rituel. Mais les quatre minutes sont déjà passées, il faut recommencer, faire des coupures, accélérer les mouvements. Les musiciens, qui ne peuvent guère aller plus vite, reçoivent une réprimande qui les laisse indifférents. La Princesse proteste au nom de l'art, et une danseuse vient nous montrer qu'elle ne peut faire tourner ses mains et ses pieds comme des roues de moulin ; tout en gesticulant, elle sourit encore, mais d'un sourire de mépris. Indifférente à tous ces débats, une petite fille de trois ou quatre ans, en robe noire, les poignets et les chevilles chargés d'anneaux d'or, insiste pour que je la monte sur la banquette où nous sommes assis ; et comme elle est très petite, elle n'a pas encore pris le joli masque impassible de ses aînées ;

elle s'agite, trépigne comme une enfant d'Europe, et montre même un instant une mince langue rose de jeune chat...

* * *

Le lendemain je les voyais dans toute leur gloire, les précieuses poupées animées, prêtresses d'un art très ancien, magnifique et mystérieux. A la porte du Pré Catelan, on nous avait fait d'abord attendre une heure, en pleine poussière. Puis nous nous étions bousculés comme des sauvages, pour nous retrouver assis pêle-mêle dans l'enceinte de verdure. Enfin Sa Majesté était arrivée avec une heure de retard, tout éblouissante de drap d'or et fendant la foule avec bonhomie, son vaste chapeau à la main ; seul son fauteuil était resté libre, en avant ; princes et ministres durent se caser tant bien que mal, à droite et à gauche; tous chamarrés d'or également, mais coiffés de casques sans bord : les jeunes gens à l'air attentif et doux, et un vieil homme à lunettes dont la face sévère et fermée fait songer à quelque prélat italien. Le Roi jette sur l'assistance un regard amusé et très pénétrant : il y a bien de la finesse dans ce large sourire, et aussi l'assurance d'un homme habitué à ne pas compter avec l'opinion publique. Mais les musiciens arrivent et s'installent à droite de la scène ; à gauche voici huit femmes, simplement vêtues, qui entrent avec la démarche contournée des félins ; ce sont les batteuses de mesure, qui vont accompagner musique et danse du cliquetis rythmé des deux baguettes de bois que chacune tient à la main. Voici enfin les danseuses, transfigurées, drapées d'or vert, d'or rouge ou d'or fauve... Après la **Danse des éventails**, qui sert de prélude, le ballet commence. C'est une vieille légende, dont le thème a inspiré plus d'un conte des *Mille et une Nuits*, que celle du prince Ounarouth et de la princesse Oussa, unis par le caprice d'une fée, puis séparés. La princesse est sur son trône, coiffée de la haute mitre, ses suivantes autour d'elle. Le prince arrive, reconnaissable à sa coiffure plus basse et à ses épauettes d'or recourbées en l'air, et conduit, à grands pas souples, par la fée. Tous et toutes ont la tunique brodée d'or et coupée en pans qui tombent sur les jambes tout en les laissant libres, une écharpe passée en sautoir sur la poitrine, et le visage peint en blanc, ce qui donne un éclat singulier aux yeux noirs et luisants. Et c'est, entre le prince et la princesse assis côte à côte, comme des divinités dans un temple, une scène d'amour de la plus pure beauté. Pas de baisers, ni de brutales étreintes ; ils se regardent à peine, ils se sentent plus qu'ils ne se voient, et les mains courbées et les bras souples tracent en l'air des caresses plus suaves que toutes les caresses humaines, qui se répondent, et se poursuivent et s'enveloppent, sans s'atteindre jamais : c'est un enlacement de gestes, un accord de

mouvements, et comme un embrassement d'âmes matérialisées et flottantes autour des corps ; nul trouble d'ailleurs sur les blancs et purs visages ; de telles joies sont trop profondes pour se trahir ; mais parfois un court spasme gonfle les poitrines, comme si l'amour répandu jusqu'au fond de l'être allait le faire éclater comme un fruit mûr, et le jeter en vapeur dans l'air chargé d'effluves. Jamais l'ivresse des voluptés immatérielles n'a mieux été traduite aux yeux ; jamais on n'a rendu mieux sensible la puissance de l'amour, créateur, par sa propre vertu, de toute sensation. Jamais on ne vit plus parfaits amants que le Prince et la Princesse, assis côte à côte sur leur trône et dessinant dans l'espace qui les unit les signes de tendresse. Cependant la Princesse assoupie a laissé partir le Prince, enlevé par la Fée aux pas de velours. Et son visage se penche avec mélancolie, et elle cueille du doigt des larmes, à ses yeux mi-clos, avec une grâce tendre et mignarde un peu, tandis que les suivantes, mi-couchées à ses pieds, sont comme des fleurs éclatantes et douces, inclinées par la rosée de l'aube. L'une d'elles se détache, et, sans se relever, glisse à la Princesse en une sorte de marche agenouillée, rapide et merveilleuse. C'est une danseuse fort habile, ce que nous appellerions une étoile : toutes ses compagnes se sont retirées, et la voici qui, au milieu de la scène, mime le pas le plus surprenant de grâce et de souplesse ; ses mains tantôt se renversent en pâmoisons extatiques, tantôt ouvrent leurs doigts comme des pétales de fleurs ; puis elle plie un bras au-dessus de sa tête, incline l'autre, une jambe se lève et s'arrondit, et ainsi, en cette attitude qui imite le caprice des branches d'un jeune arbre, elle tourne lentement sur le pied appuyé à terre, comme mue par sa seule volonté. Et qu'on ne croie pas à un exercice difficile, qui n'aurait que la valeur d'un tour de force : les attitudes sont d'une harmonie imprévue et magnifique, où toutes les lignes parlent à la fois, car aucune n'est esclave de la symétrie ; et ces belles figures ont un sens profond ; ce sont des symboles d'amour encore, ou plutôt de beauté, qui évoquent, aux yeux de la Princesse ravie, l'image de l'absent cher, de l'amant d'une seule nuit. Beauté singulière sans doute, et bien éloignée du monde réel ; mais l'Asie, depuis la Perse jusqu'à la Chine, n'aime pas la nature ; son art est un art de rêve, où tout s'exagère, se raffine et se transfigure, où les arbres s'étendent en frondaisons fantastiques, où les animaux deviennent des monstres ou des génies, où les héros et les princesses, émergeant de l'entrelacs infini des rameaux, sont pareils à des fruits étranges ou à des fleurs surnaturelles... Art de magicien qui ensorcelle le monde en y surexcitant toutes les puissances de vie, en le faisant germer et fleurir en tous sens, comme les fakirs de l'Inde tirent en un instant une plante d'une graine. Le lourd

Européen, homme d'observation et de calcul, a peine à suivre ces jeux d'une imagination qui ne s'inspire que de sa fantaisie, et ne se règle que sur son sens de l'harmonie décorative. Même délivrés du préjugé du vrai, nous avons du mal encore à saisir d'aussi exubérantes et prodigieuses beautés : car ici, au lieu de simplifier et de régulariser comme chez nous, la stylisation enrichit et complique, creuse et fouille, ajoute des accidents aux lignes et de l'éclat aux couleurs. Nous sommes, devant ces merveilles, des primitifs au cerveau rudimentaire, fait pour la seule arithmétique des proportions simples : nous sommes dépassés, éblouis, abasourdis. Et si la science nous assure une éclatante revanche, pourquoi ne pas avouer la pauvreté de l'art européen, devant les magnificences asiatiques ? Sans doute, faute de faire beau, nous nous épuisons à faire vrai. Le bel avantage ! L'art n'a-t-il pas précisément pour objet de nous sortir de nous mêmes et de donner un corps à nos rêveries les plus insensées ? Le Paradis et l'Enfer ne sont-ils pas plus intéressants que la Terre ? Et le surhumain, n'est-ce pas justement le divin ? De fait, rien n'approche plus du miracle que cette danse qui donne à une femme des souplesses de liane, des épanouissements de fleur, des palpitations de feuillage, de légers essors d'oiseau ou des glissements de poissons dans l'eau transparente. C'est une danse exactement contraire à la nôtre, puisqu'elle a horreur des changements brusques, des pieds qui frappent sur le sol et des mouvements rapides ; elle fond l'une dans l'autre les attitudes, par une sorte d'ondulation continue, comme on voit les figures flottantes dans la fumée de l'opium se dissoudre et changer de forme sans arrêt. La musique l'accompagne de ses sonorités claires et vibrantes, non, à ce qu'il semble, pour en exprimer les sentiments, mais pour maintenir l'âme dans une torpeur propice au rêve. Par un contraste bizarre, le rythme de cette musique est très marqué, à la fois par les pulsations des tambours, accompagnées parfois des gongs, et par le choc des baguettes des femmes. C'est un rythme égal, à deux ou quatre temps, avec des ralentissements et surtout des accélérations momentanées. Mais comment ce rythme règle-t-il ces évolutions insensibles ? C'est ce que nous ne pouvons deviner, il y a là une correspondance subtile, que nos sens grossiers n'arrivent pas à percevoir.

Mais tout à coup la musique s'est arrêtée, la danseuse est partie, la scène reste vide, et voici qu'une voix s'élève, si pareille au hautbois de l'orchestre qu'on a peine d'abord à y reconnaître des sons articulés : c'est la narratrice qui, sur une psalmodie à trois ou quatre notes, nous initie à ce qui va se passer ; vers la fin de son récit, un trémolo de **Roneat-Thoung** l'accompagne, puis la musique reprend, et c'est une nouvelle entrée de ballet : cette

fois ce sont des guerriers armés de deux javelines, et coiffés les uns d'un casque, les autres d'un petit turban rose ; ils s'agenouillent sur la scène en des postures de défense et sont aussitôt attaqués par des démons aux masques d'argent épouvantables. Et c'est une lutte sans choc et sans blessures, toute en gestes encore : après les charmes de l'amour, la fascination de la haine. Chaque démon enveloppe d'une féroce pantomime un des guerriers qui écarte ses maléfices avec des mouvements conjurateurs ; mais la force des démons est telle, telle la puissance savante de leur rage, qu'on est étreint d'angoisse, devant ce combat magique dont l'enjeu n'est pas la vie, mais l'enchantement de l'adversaire. Qu'est-ce que la mort au prix des tortures qui peut infliger un mauvais génie ? Mais voilà que les démons reculent peu à peu, vaincus par le courage des jeunes guerriers, et le Prince aidé de la Fée enlève enfin la jeune Princesse toujours assise sur son trône, immobile avec douceur et mystère.

Elles s'en vont aux acclamations de ce public conquis malgré sa barbarie, puis reviennent toutes, aux sons allègres de la musique, celles qui ont de hautes tiaras, et celles qui ont des casques ciselés, et celles qui se coiffent d'un coquet turban rose : prince et princesse, fée, suivantes, guerriers et démons nous font un salut léger, souriantes à peine, et disparaissent, montent comme un cortège de féerie, par le sentier qui tourne et se perd dans les feuillages nocturnes. Jamais nous ne les reverrons plus, les petites danseuses au blanc visage de fantômes ; elles ont entr'ouvert un instant pour nous leur paradis où tout l'inaccessible, mieux encore que dans le Faust de Goethe, devient réalité ; un instant nous avons vécu avec elles d'une vie enchantée, où toute forme était harmonieuse et riche, tout mouvement expressif et souple, où les gestes s'appelaient et se répondaient dans l'air devenu magnétique, où la créature humaine assumait la beauté des arbres et des fleurs, et l'ondulation fascinatrice des serpents, et le pas velouté des tigres, et l'approche muette des poissons, et la grâce impondérable des oiseaux. Ainsi nous étions devenus pareils, non plus à nous mêmes, mais à des dieux devant qui les forces de la nature, libérées de leurs liens coutumiers, s'unissent en harmonies nouvelles, et jouent un drame magique. Je veux adresser ici, pour ces quelques instants de rêve, un remerciement qu'elles n'entendront point aux petites danseuses, parties maintenant avec leur roi ami des fêtes, curieux, bienveillant et magnifique comme un prince des *Mille et une Nuits*.

Je n'insisterai pas sur la scène d'horreur qui a suivi : les instruments, les délicats instruments de bambou et de bronze emportés en hâte, aux objurgations d'on ne sait quel personnage en jaquette ; ceux qu'on n'a pu soulever recouverts par un pan du tapis ; l'entrée de grandes

femmes au corps épais et lourd ; un abominable petit orchestre jouant faux, sous prétexte de « danses grecques », des choses de Massenet, Vidal, Vêronge de la Nux et quelques autres ; les maladroites contorsions d'une étoile officielle et administrative ; une danse de Faunes en maillots roses (rapiécés d'ailleurs), qui pouvait s'appeler une danse de sacs ; puis les pavaues, menuets et gavottes, un peu meilleurs grâce aux costumes, mais trop rapides, sans élégance ni dignité ; seule Mlle Zambelli, toujours légère et preste, mais un peu sèche pour nos yeux accoutumés à de tout autres souplesses. Et puis ce sourire, ce sempiternel sourire, prescrit par le règlement, qui fait relever les coins de la bouche à ces demoiselles dans le même instant qu'elles lèvent la jambe ! Pourquoi, pourquoi ? Sommes-nous chez le photographe, ou dans un de ces lieux d'exhibition où les femmes doivent encourager tout homme qui marque quelque intérêt pour leurs appas (je veux parler des bals mondains) ? La danse n'est donc rien pour nous qu'un art d'agrément, comme la conversation de salons ou la musique d'amateurs ? Comment n'avoir pas compris la leçon donnée par ces petites filles chargées d'or comme des divinités, et si graves, si attentives à traduire une pensée en gestes harmonieux, si complètement absorbées par leur rite sacré ? Les rythmes du corps sont probablement ce qu'il y a en nous de plus profondément expressif, de plus puissant et de plus capable d'absolue beauté. Ne vaut-il pas la peine d'en tirer autre chose que des cabrioles ? Le roi Sisowath, malgré toute sa courtoisie, cessa bientôt d'applaudir ces jeux inélégants et conventionnels. J'espère, pour l'honneur de notre pays, qu'on lui aura appris à ne pas confondre le goût de l'Opéra avec le goût français. Et la musique ? me dira-t-on. Pourquoi ne pas en citer davantage ? Je le ferais bien volontiers, si je disposais d'une notation. Mais les Cambodgiens n'en ont pas, et la nôtre ne saurait convenir. J'ai pu, grâce aux procédés spéciaux de M. Dutreih et à l'habileté de ses opérateurs, faire cinq excellentes empreintes ; je les étudie en ce moment, et il me semble déjà reconnaître un fait très important : c'est que les thèmes appartiennent presque tous à la gamme chinoise de cinq notes, déformée à la cambodgienne ; c'est-à-dire que par exemple, dans la gamme du **Roneat-Thoung** citée plus haut, on n'emploie ni le dièse ni le ré. Mais ces notes apparaissent dans les variations et aussi, à ce qu'il me semble, dans les parties secondaires : de même les anciens Grecs employaient, dans l'accompagnement, des notes que la mélodie, de forme archaïque, ne pouvait se permettre. Il est donc fort possible que la musique cambodgienne soit sortie tout entière de la musique chinoise, qui lui aurait fourni le plus grand nombre de ses sujets : les Grecs, eux aussi, ont arrangé et varié pendant des siècles les

airs de l'Asiatique Olympos. Un art d'origine étrangère peut devenir un art très savant, très personnel et très national. Je crois que la musique cambodgienne, comme la musique grecque, est la preuve de cette vérité.

Louis Laloy.

Notes :

(1) Beitrage zur Akustik und Musikwissenschaft, III, p. 69 et suiv.

(2) Dans le genre dit *Salendro*. Voir l'étude de Land dans les *Mémoires de l'Académie des Sciences d'Amsterdam*, 1890.

Relecture typographique par Henri Chamoux, 20 octobre 2023. Scan de l'original et OCR original à l'université de Princeton :

<http://libserv14.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabh19060815-01.2.4&e=-----en-20--1--txt-txIN----->

<https://tinyurl.com/2b29fhun>