



Troupe de lakhon chatri,

LE LAKHON NORA ou LAKHON CHATRI et les ORIGINES du THEATRE CLASSIQUE SIAMOIS.

Conférence faite à la Siam Society le 9 octobre 1923

par RENE NICOLAS,

Professeur à l'Ecole des Pages.

SOURCES

A/ Imprimées :

de S. M. Le Roi :

- 1/ *The Siamese Theatre*, article publié dans le catalogue de la section siamoise de l'Exposition de Turin, 1911.
- 2/ *Le Nāṭuka, prototype du Théâtre Siamois*, (นาฏกะ คือละคร ที่ เล่น ใน มัชฌิม ประเทศ อัน เป็น แขนง แห่ง ละคร ไทย) publié en appendice à l'adaptation siamoise de Sakuntalā.
- 3/ *Les Sources du Rāmāyaṇa*, (ข้อ เกิด แห่ง รามเกียรติ์), appendice à l'Edition du Rāmāyaṇa du Second Règne.

de S.A.R. le Prince Damrong :

- 1/ *Traité du lakhon d'Inao*, (ตำนาน เรื่อง ละคร อิเหนา), qui est en réalité une histoire du théâtre siamois.
- 2/ Préface de l'Edition des pièces de théâtre de la période d'Ayuthya (บท ละคร ครั้ง กรุงเก่า).
- 3/ Programme des représentations données en 1922 lors des fêtes du 60e anniversaire de S.A.R. et retraçant l'évolution des divers genres dramatiques siamois.

Enfin les livres bien connus de La Loubère, Pallegoix, Bastian, Graham, etc.

B/ *Manuscriptes* : Documents sur le lakhon chatrī, recueillis à Nakhon Sri Thammarat par S.A.R. le Prince Damrong, et conservés à la Bibliothèque Nationale Vajirañāṇa sous le titre de : ไท่คฺย เข็กโม ละคร ชาตรี

C/ *Verbales* : Renseignements fournis par S.A.R. le Prince Damrong, et Nai Chong, maître de lakhon chatrī à Bangkok.

Avec l'aide de ces documents, je me propose, après avoir rapidement énoncé les différents genres du théâtre classique siamois, d'étudier avec vous ce qui peut être considéré comme la formule originelle, ou peu s'en faut, de ce théâtre, à savoir le Lakhon Nora ou Lakhon Chatri. Puis, une fois établie la filiation de cette formule dramatique avec le drame indien, je m'efforcerai de retracer les modifications successives qui ont abouti à la formation des genres nouveaux. Après cet exposé théorique, dont je vous prie à l'avance d'excuser la nécessaire sécheresse, j'analyserai en détail une des pièces typiques de cette forme de théâtre, celle-là même qui lui a donné son nom : l'histoire de Nang Manorā.

LES DIFFERENTS GENRES DRAMATIQUES SIAMOIS

Quelles étaient, pendant la période d'Ayuthya, les formes théâtrales existant au Siam ? Monsieur de La Loubère, envoyé extraordinaire de Louis XIV auprès du roi Phra Narai, nous a laissé sur ce point, comme sur tant d'autres, des témoignages fort précieux. Voici ce qu'on lit dans le chapitre VI de son "Royaume de Siam", intitulé : Des spectacles et des autres divertissements des Siamois :

"Les Siamois ont trois sortes de spectacles de théâtre. Celui qu'ils appellent CONE est une danse à plusieurs entrées au son du violon et de quelques autres instruments. Les danseurs sont masqués et armés et représentent plutôt un combat qu'une danse : et quoique tout se passe presque en mouvements élevés et en postures extravagantes, ils ne laissent pas d'y mêler de temps en temps quelque mot. La plupart des masques sont hideux et représentent, ou des bêtes monstrueuses, ou des espèces de diables. Le spectacle qu'ils appellent LACONE est un poème mêlé de l'épique et du dramatique, qui dure trois jours depuis 8 heures du matin jusqu'à 7 du soir. Ce sont des histoires en vers, sérieuses et chantées par des acteurs toujours présents et qui ne chantent que tour à tour. L'un d'eux chante le rôle de l'historien et les autres ceux des personnages que l'histoire fait parler ; ce sont tous des hommes qui chantent et point de femmes. Le RABAM est une double danse d'hommes et de femmes qui n'est point guerrière, mais galante et on nous en donna le divertissement avec les autres que j'ai dit ci-dessus qu'on

nous avait donnés. Ces danseurs et danseuses ont tous des ongles faux et fort longs de cuivre jaune; ils chantent des paroles en dansant; et ils le peuvent sans se fatiguer beaucoup, parce que leur manière de danser n'est qu'une simple marche en rond, fort lente et sans aucun mouvement élevé, mais avec beaucoup de contorsions lentes du corps et des bras, aussi ne tiennent-ils pas l'un à l'autre. Deux hommes, cependant, entretiennent les spectateurs par plusieurs sottises que l'un dit au nom de tous les danseurs et l'autre au nom de toutes les danseuses. Tous ces acteurs n'ont rien de singulier dans leurs habits: seulement ceux qui dansent au rabam et au cone ont des bonnets de papier doré, hauts et pointus, à peu près comme les bonnets de cérémonie des mandarins, mais qui descendent par les côtés jusqu'au dessous des oreilles, et qui sont garnis de pierreries mal contrefaites et de 2 pendants d'oreilles de bois doré. Le cone et le rabam sont toujours appelés aux funérailles et quelquefois en d'autres rencontres, et il y a apparence que ces spectacles n'ont rien de religieux puisqu'il est défendu aux talapoins d'y assister. Le lacone sert principalement pour solenniser la fête de la dédicace d'un temple neuf, quand on y place une statue neuve de leur Sommona-Codom."

Ces indications de La Loubère sont des plus précieuses; du moins en ce qui concerne leur partie descriptive, et il est très exact que les formes principales du théâtre siamois sont le Khon (โขน), qu'on pourrait appeler pantomime masquée, le Rabam (ระบำ), ou danse de caractère, enfin le Lakhon (ละคร), ou opéra-ballet. Il convient de compléter ces données en ajoutant qu'on distingue deux sortes de lakhon: le lakhon nai (ละครใน) ou intérieur et le lakhon nok (ละครนอก) ou extérieur, ainsi nommés suivant qu'ils se jouent à l'intérieur ou à l'extérieur du palais du roi; en dernière analyse la première formule est celle du théâtre royal, la seconde, celle du théâtre populaire. Le lakhon intérieur est joué par des femmes et pour l'agrément du prince et de sa cour, et il ne représente que trois catégories de pièces: celles qui ont trait à la légende de Rāma ou d'Anaruddha et qui sont tirées du Rāmāyana ou du Viṣṇupurāṇa, donc d'origine indienne, enfin celles qui retracent

l'histoire, de provenance javanaise, d'Inao. Le lakhon extérieur ou populaire est joué par des hommes qui en font métier, et il représente, pour l'amusement du public, toutes sortes de sujets qui sont d'importation étrangère ou au contraire tirés de la légende ou de l'histoire purement siamoises, comme Sangkhthong, Chaya chet, Khavi, Kraithong etc. Ce n'est que sous le 4^e règne de la dynastie de Bangkok, soit sous le roi Mongkut, que les femmes furent autorisées à se produire dans le théâtre populaire. Je dois dire que cette distinction de lakhon nai et de lakhon nok est postérieure au temps où les ambassadeurs du Grand Roi se trouvaient à Siam. La formule de lakhon que nous décrit La Loubère est celle du lakhon nok, la seule qui existât alors. Ce point est important pour suivre l'évolution des genres dramatiques siamois.

Mais nous nous trouvons ici en présence de genres bien définis et déjà différenciés. Mon dessein, aujourd'hui, est de rechercher la ou les formules originelles du théâtre siamois, ce que, dans les Annales d'Ayuthya on appelle jouer à la manière antique, *len kan dukdamban*. A considérer la question de très près, il semble bien qu'il y ait eu au début deux genres bien distincts, qui tous deux avaient un sens religieux : c'étaient les danses sacrées qui avaient lieu dans les temples suivant la tradition, transmise par le Cambodge, des bayadères de l'Inde, et une sorte de récitation dialoguée et plus ou moins mimée de poèmes héroïco-religieux, le Rāmāyana entre autres, mêlée de chants et de danses simples. Le rabam provient directement des danses sacrées, tandis que cette sorte de "mystère" très primitif, d'oratorio devrait-on dire plus exactement, sous l'influence de facteurs divers et par des emprunts au rabam, a donné naissance au khon et aux lakhons. Or ce genre primitif, dans le premier stade où il est déjà du théâtre, n'a pas complètement disparu. La tradition s'en est maintenue à Java, en Birmanie, et dans les provinces du Sud du Siam, dans la région de Nakhon Sri Thammarat. Là, il est toujours l'objet d'un grand engouement de la part du public sous le nom de lakhon nora ou de lakhon chatri. Et l'étude détaillée de cette forme théâtrale nous donnera une idée assez précise de ce que pouvait être, dans sa simplicité première, le début du théâtre siamois.



Pas du Maître Khun Sattha.

(ท้า ขุน ศรีราชา).



LES MOTS

Essayons tout d'abord d'expliquer les mots de lakhon, de chatri, de nora.

Le mot *lakhon* est d'une étymologie encore obscure : on a supposé pendant longtemps que ce n'était pas autre chose que le nom de la ville de Nakhon Sri Thammarat, encore appelée Lakhon, d'où l'on croyait ce genre de spectacle originaire. Ce serait ainsi une simple métonymie, désignant un objet par le nom de son origine : le lakhon serait donc le spectacle ce qui se joue à Lakhon. Cette étymologie ne trouve plus guère créance aujourd'hui. On sait qu'à Java "théâtre" se dit également *lakhon*, et ce mot dérive d'un autre mot javanais *laku* signifiant marcher et agir. Comme le mot grec *drama*, celui de lakhon semble bien avoir le double sens de marche et d'action. Il n'est pas impossible que le mot siamois soit tiré ou bien du mot javanais, ou bien d'une racine commune encore non identifiée. (1)

Chatri signifie généralement fort, robuste, puissant, invincible, et même quelquefois avec une idée de pouvoir magique ou surnaturel. Nous verrons plus loin que les troupes de lakhon chatri passaient pour pratiquer la sorcellerie : peut-être est-ce cette croyance en des vertus supérieures qui a fait appeler ainsi ce genre de spectacle.

Enfin le mot *Nora* qui pour les habitants de la région de Nakhon Sri Thammarat signifie théâtre (le mot lakhon y est vide de sens), ce mot est l'abréviation du nom de Nang Manorā, l'héroïne de la pièce favorite.

ORIGINE LEGENDAIRE DU LAHKON CHATRI.

Donc, dans les temps reculés de la civilisation siamoise on jouait le lakhon chatri à Ayuthya, la capitale ainsi que dans les provinces du Sud. L'origine, on se la contait sous forme de légende, et la voici telle que je l'ai trouvée parmi les manuscrits de la Bibliothèque Nationale.

Jadis le prince Thosavongs régnait à Ayuthya, et la reine

(1) C'est pourquoi l'orthographe, longtemps en usage, de ลคหิ est aujourd'hui rejetée comme inexacte. Dans beaucoup de manuscrits provenant d'Ayuthya, le mot est écrit ลคคณ ou ลคคณ. Cette orthographe a été adoptée par la Bibliothèque Nationale, dans l'édition qu'elle a donnée du Traité de chorégraphie (ตำราฟ้อนรำ) à l'occasion de la crémation de S. A. R. le Prince de Bejraburna (décembre 1923).

s'appelait Suvannadara : ils avaient une fille nommée Nang Nuensamli. Quand cette princesse fut adulte, un deva vint se réincarner dans son sein ; alors, par crainte de scandale, et malgré les affirmations d'un augure qui déclarait que nul être de la race des hommes n'avait approché la jeune fille, le roi résolut de l'exiler. Sur son ordre, Nang Nuensamli fut placée sur un radeau qu'on laissa flotter à la dérive, au gré du courant. L'embarcation arriva bientôt à la mer, et poussée par les brises que firent surgir les devas, alla aborder à l'île de Kachang. Et c'est là, dans un pavillon élevé miraculeusement, que la princesse mit au monde un fils, le jeudi, 15^e jour de la lune croissante, du 6^e mois de l'année du Rat. Les devas, soufflant sur des fleurs célestes, en créèrent trois femmes qu'elles donnèrent comme nourrice et gardiennes au nouveau-né.

L'enfant grandit, en pleine nature, et aimait courir dans les bois avec ses gardiennes. Un jour qu'ensemble ils s'étaient avancés très loin dans la forêt, ils arrivèrent près d'un lac, nommé lac de Anotatnathi, où 500 Dinnarīs ou femmes-oiseaux prenaient leurs ébats et dansaient des rondes gracieuses. L'image de ces danses resta gravée dans l'esprit des gardiennes du jeune prince.

Quand celui-ci eut atteint sa neuvième année, les devas vinrent lui donner le nom de Thepsinghon, puis, prenant un rocher, ils le métamorphosèrent en homme à qui ils donnèrent un masque de chasseur, en métal précieux ; ainsi fut créé le Chasseur Bun qui devint le compagnon et le maître du jeune prince. Pendant un an il lui enseigna le chant et la danse. Or, un jour qu'ils s'étaient endormis tous deux sous un arbre, au cœur de la forêt, ils eurent un rêve : des devas leur apparurent qui dansèrent et tout en dansant, chantèrent les noms de leurs diverses attitudes. Puis ils créèrent 2 tamtams ou *Thab* et un tambour ou *Klong*. Ils donnèrent aux tamtams les noms de Larme qui coule et de Colombe qui roucoule, tandis qu'ils appelèrent le tambour Vaisseau d'or du Monde. Enfin un de ces devas se métamorphosa en homme et devint le Khun Sattha⁽¹⁾ créateur du lakhon manora.

A leur réveil le chasseur et le prince se rappelèrent douze des danses qui leur avaient été révélées pendant leur sommeil ; sur le sol

(1) Le Maître.

ils virent les trois instruments de musique, cependant que près d'eux se tenait Khun Sattha. Ils s'inclinèrent devant lui et le saluèrent comme leur maître, puis retournèrent tous de conserve à leur demeure.

Peu de temps après, les devas créèrent un navire, y firent embarquer la princesse ainsi que Phra Thepsinghon, ses gardiennes et ses maîtres, et les vents favorables poussèrent l'esquif jusqu'à Ayuthya. Là notre petite troupe alla de maison en maison exhiber les danses et chanter les airs dont elle avait eu révélation. Le peuple s'enthousiasma pour ce spectacle dont la renommée finit par arriver aux oreilles du roi. Celui-ci fit mander les danseurs, et reconnut sa fille : ayant appris toute l'histoire, il fit donner à Thepsinghon des ornements royaux, entre autres la tiare, ou So't, et lui donna mission de jouer le Chatri avec Khun Sattha qu'il nomma Maître, et qui enseigna pour la postérité la tradition reçue des devas.

Telle est la légende de l'origine miraculeuse du lakhon chatri. Elle explique par une intervention divine des faits dont la provenance est incertaine, et, ce que l'histoire ne peut nous apprendre, cette source de l'inspiration siamoise, elle en fait une révélation des Dieux. En cela elle est une réplique de la tradition indienne de l'origine du théâtre. Le grand Muni Bharata aurait reçu directement de Brahmâ l'enseignement de l'art sacré du théâtre, et les Gandharvas, sortes de demi-dieux, lui auraient montré les principes de la danse et de la musique. De même toute cette histoire de Nuensamli participe sans cesse du surnaturel : ce sont les devas et les Kinnaris, parentes des Gandharvas, qui donnent l'initiation au jeune prince, issu lui même des devas ; le Maître Khun Sattha est un deva aussi, et c'est une intervention miraculeuse qui crée le Chasseur Bun aussi bien que les instruments de musique.

Mais par derrière la fable se cache un fond de vérité ; elle révèle que ce lakhon chatri n'est pas né sur le sol siamois, qu'il est d'importation étrangère. La teneur de la légende même fait évoquer l'Inde, et c'est de l'Inde, en effet, qu'est venue au Siam la formule du théâtre, comme c'est de l'Inde aussi qu'elle est venue au Cambodge, à Java, en Birmanie, sans qu'on puisse préciser lequel de ces pays a reçu le premier l'initiation. En ce qui concerne le Siam,

d'aucuns sont persuadés que ce sont les provinces du Sud qui possédèrent cet art les premières et qui le transmirent plus tard à la capitale ; mais tel n'est pas l'avis de S.A.R. le Prince Damrong qui estime au contraire que c'est d'Ayuthya, où il était florissant, que le lakhon chatrî a été introduit dans la région de Nakhon Sri Thammarat. Quoiqu'il en soit, l'origine indienne de cette forme théâtrale ne fait aucun doute.

TECHNIQUE DU LAKHON CHATRI.

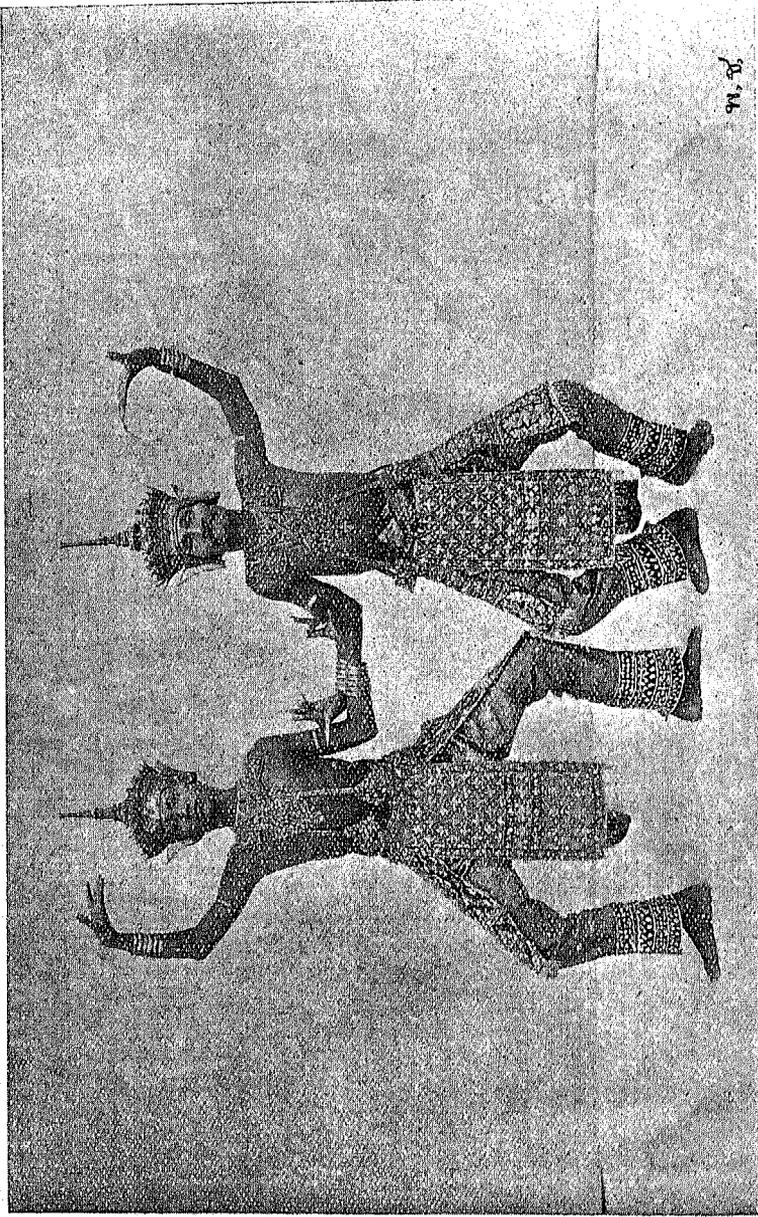
Dans cet exposé de la technique du lakhon chatrî je suivrai de très près le chapitre consacré à ce sujet dans l'ouvrage du Prince Damrong sur le drame d'Inao.

1) *Les Études.* Ceux qui jouent le lakhon chatrî sont loin d'être des acteurs improvisés, et rien n'est plus attaché à ses traditions, plus jaloux de ses privilèges que le monde théâtral siamois. Être acteur, c'est plus qu'un métier, c'est une sorte de sacerdoce que nul ne peut exercer sans un examen solennel qui est presque une ordination. Les études durent très longtemps, elles commencent dès l'enfance et chaque acteur de nom a avec lui de jeunes disciples à qui il enseigne les secrets de son art jusqu'au moment où il les juge dignes de jouer à leur tour. Il leur montre d'abord les différents pas et attitudes de danse qui se divisent en deux catégories, le Ramplileng (รำพลึง), c'est-à-dire danses exécutées au son des instruments, le Ram chai bot (รำไช้บท), ou danses qui accompagnent les chants. Puis on passe à l'étude des pièces qui pour la plupart ne sont pas écrites, mais se transmettent par tradition orale.

2) *Les Danses.* Nous avons vu que, des danses qui leur avaient été révélées pendant leur sommeil, Phra Thepsinghon et le chasseur Bun ne se rappelèrent que douze. Et en effet la chorégraphie du lakhon chatrî ne comprend que douze pas dont voici les noms, reçus des devas en même temps que les attitudes :—



Rāhu attrappe la Lune,
(ราวุ จับ จันทร) .



Entrée en danse.

(၁၅၂၂၂)

- 1). Pas de Mè Lai (1) (ท่าแม่ลาย) ou Kanok (กนก) : figure fondamentale
- 2). Rāhu attrappe la Lune (ราหู จับ จันทร์) encore appelé Corne de Buffle (ท่าเขาควาย)
- 3). Danse de la Kinnari (กนิษฐา)
- 4). Entrée en danse (จับ ระเบียบ)
- 5). Grand angle (องศา), encore appelé : Le cygne qui marche (หงส์ ลัดดา)
- 6). Petit angle (ฉาก น้อย), encore appelé : Eléphants qui croisent leurs défenses (ช้าง ประสาน งา)
- 7). Phālā (ผาลา) ?
- 8). Bouton de lotus (บัว ตุ่ม)
- 9). Lotus épanoui (บัวบาน)
- 10). Lotus qui se déploie (บัว คด)
- 11). Lotus entr'ouvert (บัว แยก)
- 12). L'araignée qui tisse sa toile (แมลง มุม ชัก ไผ).

Ces 12 attitudes sont les attitudes classiques; on les danse successivement, mais sans arrêt, sans solution de continuité, et on les enchaîne par des gestes intermédiaires qui servent de transition. L'exécution de ces pas se nomme "Danse du Maître".

D'ailleurs à Nakhon Sri Thammarat on a ajouté plus récemment de nouvelles figures dont l'énumération ne ferait qu'allonger inutilement cette déjà trop longue causerie.

3) L'Examen

Donc, lorsque l'apprenti acteur possède à fond ses danses et ses rôles, et qu'il sait joindre les danses aux chants, il est présenté à un maître réputé qui lui fait passer une manière d'examen et le consacre acteur; c'est ce qu'on appelle aller au Maître, Khao Khru. Cette cérémonie, qui a lieu une fois l'an, un jeudi, revêt toujours un certain caractère

(1) Mè Lai est citée parmi les maîtres du lakhon chattri dans les poèmes que l'on chante avant la représentation.

de solennité. Tout d'abord il y a des prières dites par des bonzes à qui on fait les offrandes rituelles. Puis la cérémonie se déroule. Les accessoires en sont peu nombreux, il faut une tiare, ou so't (เทริด) qui est la coiffure du premier acteur de lakhon chatri, puis une vasque ou jarre en terre sur les flancs de laquelle sont dessinés les douze animaux du cycle des années, enfin une peau de tigre. La tiare est suspendue au plafond et au-dessous est installée la jarre renversée sur laquelle est étendue la peau de tigre. Le Maître ordonne au candidat de se placer sur la jarre, puis détachant la tiare, il l'impose sur la tête du jeune homme, le sacrant ainsi acteur. C'est ce qu'on appelle Khrob (ครอบ) ou couvrir. Ensuite le danseur met pied à terre et, tiare en tête, exécute au son des instruments la Danse du Maître. Après quoi le Maître reprend la tiare, la suspend à nouveau au plafond et le cérémonial se répète pour tous les candidats. Pour ceux qui doivent jouer les rôles de comiques, le Maître leur met sur le visage le masque de chasseur, mais ne les fait pas danser, car leurs rôles ne comportent pas de danses; en général ce sont des personnages des chœurs ou de l'orchestre qui ont appris les pièces à force de les accompagner.

Il y a aussi des examens moins importants que les acteurs font passer à leurs disciples, et qui donnent à ces derniers le droit de revêtir certains ornements, mais pas la tiare, et de danser en public avec leurs maîtres, mais pas dans les pièces. Ces enfants ont un peu à l'égard de leur maître la même situation que le Nen (Sāmaṇera) par rapport au bonze.

4) *Composition de la troupe.* Une troupe de lakhon chatri se compose du strict minimum, 14 personnes en tout et pour tout: ce sont: un Maître, 3 acteurs, 5 musiciens et 5 choristes. Le Maître ou Khru est le directeur de la troupe et, en règle générale, ne joue pas lui-même.

Les acteurs qui sont exclusivement des hommes, sont au nombre de trois—(1) celui qui tient les rôles d'hommes, appelé Nai Rong (นายโรง) ou Yu'n Khru'ang (ย่น เครื่อง); (2) celui qui tient les rôles de femmes, appelé Nang (นาง); (3) enfin un troisième personnage appelé chamuet (จำวด) ou pitre qui tient toutes sortes d'emplois, alter-

nativement ermite, chasseur, yakṣa, vieillard ou vieille, animal même, cheval ou oiseau suivant les pièces; c'est le comique de la troupe dont les réparties provoquent l'hilarité des spectateurs. Comme on voit c'est le strict minimum pour que ce soit du théâtre. Mais de ce fait le nombre des pièces est très restreint aussi. On ne joue guère que l'histoire de Nang Manorā ou de Phra Rot. Les aventures de la jeune Kinnarī, surtout, ont passionné le public à tel point qu'à Nakhon Sri Thammarat *Nora* est devenu synonyme de théâtre, et *Tua Nora* d'acteur.

Simple comme composition, cette formule dramatique est simple aussi comme technique de scène. Pas de théâtre, pas de plateau, pas ou peu d'accessoires, quelquefois un banc, un arc et c'est tout. Le jeu des acteurs est des plus sobres, ils récitent eux-mêmes leurs rôles ou les improvisent, en s'accompagnant des gestes ou des danses que nous savons être bien peu complexes.

A côté de ces 3 acteurs, il y a 5 choristes qui chantent toute la trame de l'action, jouant ainsi le rôle d'historiens, ou qui reprennent les strophes chantées par les acteurs. Ils scandent leurs mélodies en frappant l'une contre l'autre deux cliquettes en bois. Enfin nous avons 5 musiciens instrumentistes et cet orchestre reproduit l'orchestre indien dans sa simplicité primitive.

5) *Musique*. Cet orchestre se réduisait à 5 instruments, et s'appelait le Penchaduriyang. Il comprenait :

1 instrument conducteur, *Susiram*, ou flûte ;

3 instruments accompagnateurs soit :

Ātatam, tambour à une face recouverte de peau,

Vitatam, tambour à 2 faces recouvertes de peau,

Ātatavitatam, tambour complètement recouvert de peau ;

1 instrument pour donner la mesure, *Ghanam*, en métal, gong ou cymbale.

L'orchestre du lakhon chatrï est également de 5 instruments dont 4 correspondent exactement à ceux de l'orchestre indien :

- 1) Au Susiram correspond le *Pi* (ປີ), petite flûte ou fifre en bois.
- 2) A l'Ātatam correspond le *Thab* (ທັບ), tambour qui affecte la forme d'une calebasse, dont le fond est recouvert de peau et le goulot ouvert. On frappe de la main sur la peau et le son est différent suivant que l'autre main ferme ou ne ferme pas le goulot.
- 3) Le Vitatam est remplacé par un second *Thab*.
- 4) A l'Ātatavitatam correspond le *Klong* (ກລອງ) ou tambour à 2 faces, en forme de baril.
- 5) Au Ghanam correspond le *Khong Khu* (ຫ້ອງຄູ່), ou gong double, dans un cadre de bois.

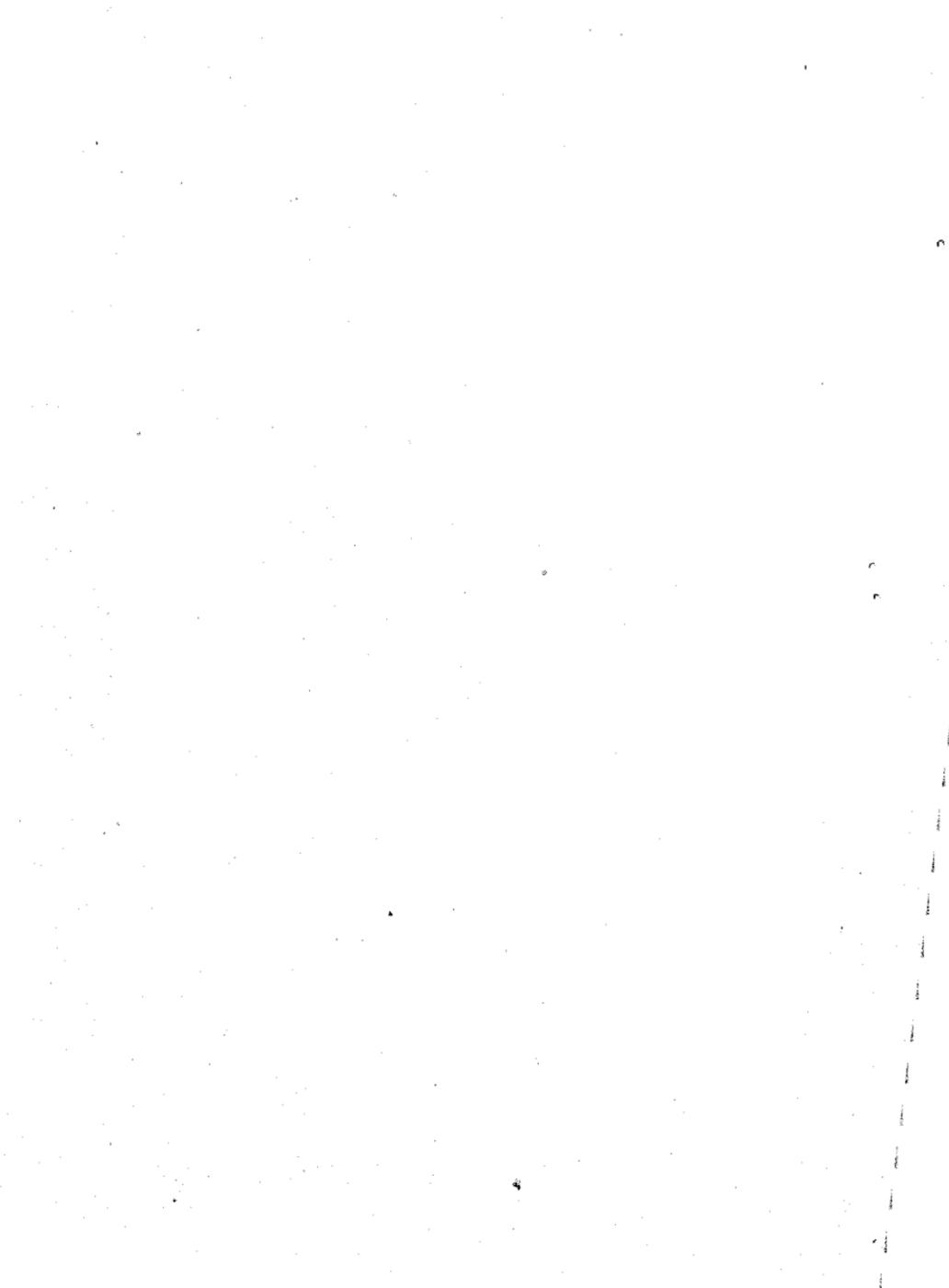
On conçoit que d'un orchestre ainsi composé, où il n'existe qu'un seul instrument qui puisse fournir une mélodie, on ne saurait attendre des ressources musicales bien vastes, ni variées. Mais cette simplicité concorde parfaitement avec la simplicité des moyens et des fins de cette forme de théâtre.

Nous savons que la musique est, dans le théâtre siamois, indissolublement liée à l'action; et de même que les attitudes de danse sont parfaitement stéréotypées, de même il y a des thèmes musicaux fixés une fois pour toutes et qui s'exécutent chacun dans une situation déterminée inchangeable, si vous voulez ce sont des *leitmotivs*. L'acteur, quand il les entend, exécute immédiatement les gestes et les positions qui s'y adaptent. Or, tandis que pour le khon et le lakhon ces thèmes sont extrêmement nombreux, joués d'ailleurs par un orchestre très développé, dans le lakhon chatrï on n'en compte guère que neuf et ils sont suffisants. En voici les noms :



Danse de la Kinnari.

(กิณนร วา) •



- | | | | |
|----|----------|---|---|
| 1) | ลครมาฆัต | = | lent (thème de l'ouverture) |
| 2) | เพลงเร็ว | = | presto |
| 3) | เสมอ | = | égal, andante |
| 4) | เห็ด | = | thème du vol |
| 5) | โอด | = | thème des larmes |
| 6) | ลงสระ | = | thème du bain |
| 7) | โอบ | = | thème des caresses |
| 8) | เห็ดฉิ่ง | = | } thèmes très rapides indiquant la sortie
des personnages. |
| 9) | เพลงฉิ่ง | = | |

Ces morceaux sont exécutés soit par l'orchestre seul, soit par l'orchestre et les chœurs. Ils sont joués en grande partie avant le commencement de la représentation, dans ce qu'on appelle le Salut au Maître (ไหว้ครู) par quoi on célèbre les mérites du maître ou des maîtres et on place la représentation sous leurs auspices. C'est une partie très importante du lakhon chatri qui correspond au *Nandi* du Nāṭaka indien ; des poèmes sont chantés vers par vers par les acteurs alternativement et repris par les chœurs, et on danse aussi la danse du Maître.

6) *Costumes du lakhon chatri.* A l'origine (et cela nous est confirmé par ce que nous avons vu tout à l'heure dans La Loubère) les acteurs du théâtre siamois n'avaient pas de costume spécial. Ils étaient vêtus comme à l'ordinaire, c'est-à-dire qu'ils étaient presque nus, sauf que l'acteur qui tenait les rôles de femmes se passait une écharpe en travers de la poitrine et que le pitre se grimait ou se mettait un masque représentant un chasseur, un démon, un yakṣa, etc. Ce ne fut qu'assez tard qu'on imagina des costumes distinctifs. Le héros des drames étant généralement un prince ou un grand personnage, l'idée vint naturellement de le revêtir des ornements qui distinguaient ces personnages dans la vie réelle. Le lakhon chatri appelle l'acteur ainsi costumé Tua Yu'n Khru'ang, c'est-à-dire précisément "acteur costumé". Et cela signifie que chaque troupe ne comprenait qu'un seul acteur revêtu d'ornements spéciaux. Ce costume, tel qu'on le porte encore dans le lakhon chatri de Nakhon Sri Thammarat, est celui des princes du temps d'Ayuthya, et c'est un des arguments invoqués par le Prince Damrong pour établir l'antériorité du lakhon chatri d'Ayuthya sur celui de Nakhon Sri Thammarat.

Les principales pièces constitutives de ce costume sont :

- 1) เพรียด (so't) = tiare,
- 2) อินทนู (inthanu) = épaulettes,
- 3) ขี้ขรรฆ (sab sruang) = sortes de cordelières en perles qui s'entrecroisent sur la poitrine,
- 4) ปีก (pik) = ailes en perles attachées sous les aisselles,
- 5) ปีก เหน้ (pik neng) = 3 plaques en métal suspendues au-dessus de la ceinture,
- 6) เขมขัด (khem khat) = ceinture de métal ou d'étoffe,
- 7) หน้าผ้า (na pha) = bande d'étoffe attachée à la ceinture et pendant devant le corps
- 8) ผ้าห้อย (pha hoi) = 2 bandes d'étoffe attachées à la ceinture de chaque côté de la précédente et pendant devant les jambes,
- 9) หน้าพล (na plao) = long caleçon descendant jusqu'aux chevilles,
- 10) ผ้าถุง (pha nung) = le pagne ordinaire, très relevé,
- 12) กำไลมือ (kamlai mu') = bracelets de métal minces et très nombreux,
- 13) เล็บมือ (lep mu') = faux-ongles de métal doré très longs et se terminant par un filament mince et recourbé,
- 14) หน้ากาก (na kak) = masque porté par le chasseur Bun, comprenant un crâne recouvert d'étoffe blanche et une moitié de visage avec un nez grotesque.

Si l'on compare les pièces du costume du lakhon chattri avec celles du khon on voit comme différences principales :

- 1) dans le khon le torse est revêtu d'un gilet à manches et d'un justaucorps de couleur différente du gilet ; par contre on remarque la disparition de certains ornements de poitrine qui revêtent fort bien la peau nue, mais qui alourdiraient inutilement une poitrine recouverte d'un vêtement. De même pour les bras.

- 2) Par-dessus le caleçon on passe le Phanung plus lâche, et tombant plus bas, tandis que le caleçon est relevé à hauteur du genou,
- 3) le Sôt a fait place au Chada,
- 4) le reste est à peu près identique mais plus stylisé, plus recherché.

L'évolution du costume est, dans le théâtre siamois, très intéressante à suivre, mais dépasse notre sujet aujourd'hui. Je me contenterai de dire que, d'abord adoptés pour les danses de femmes d'où la nudité est naturellement proscrite par la pudeur, ces costumes ont été appliqués au khon et au lakhon nok ; les modèles en ont été empruntés aux tenues de guerre des princes.

7) *Vie errante des troupes théâtrales.* Les troupes de lakhon chatri sont des troupes de comédiens ambulants qui vont donner leurs représentations de village en village. J'ai eu l'occasion, un jour, d'en voir à Khao Tao. Ils arrivèrent en file indienne, au coucher du soleil, couverts de la poussière du trajet parcouru le long des pistes sablonneuses, portant chacun le paquet de leurs accessoires enveloppé d'étoffe de couleur vive. Leur petit cortège défila dans le village escorté des enfants vite accourus, puis se rassembla devant la maison d'un paysan qui donnait je ne sais plus quelle fête. Et ils jouèrent ce soir-là un épisode de Sangkthong. D'ordinaire, quand ils ne sont pas attendus, ils s'arrêtent à l'endroit le plus animé du village, au marché généralement ; là ils s'accroupissent dans leur pose familière, déballetent leurs instruments de musique et les tambours se mettent à battre une sorte de parade pour indiquer aux habitants la présence de la troupe. Il est bien rare que personne, dans le village, n'ait un vœu à remplir, une cérémonie quelconque à faire pour laquelle une représentation théâtrale est de rite. Alors on s'entend avec le Maître et la petite troupe va se préparer pour jouer chez ses hôtes. Et si, par hasard, nul ne les engage, la représentation a lieu quand même, on fait la quête et chacun donne son obole en menue monnaie ou en nourriture.

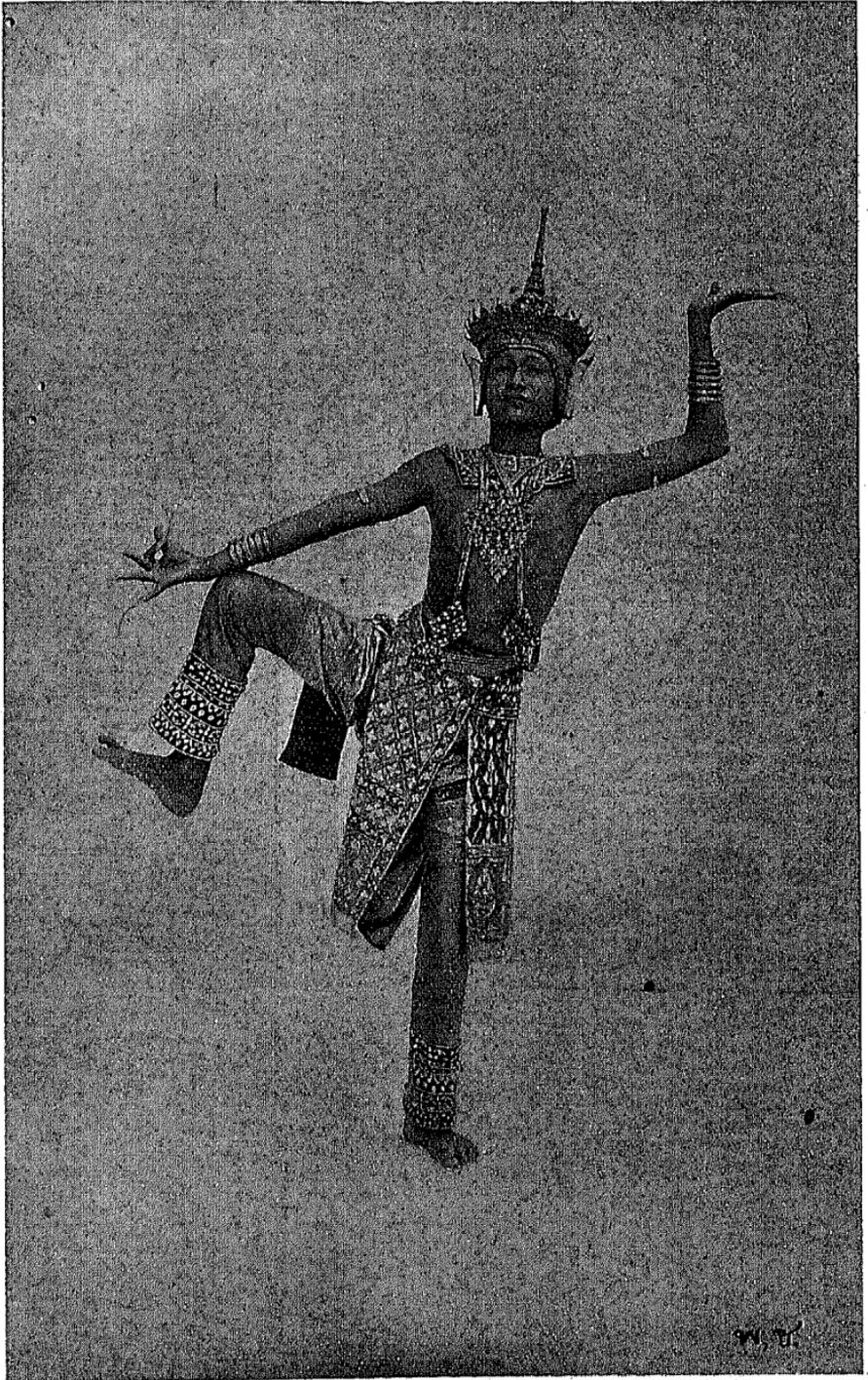
8) *Heures des représentations et tarifs.* Généralement les troupes de lakhon chatri jouent de jour aussi bien que de nuit, mais les heures des représentations sont immuablement fixées : le jour de 10 h du matin à 4 h du soir ; la nuit de 7 h à minuit. La représentation de nuit est tarifée le double de celle du jour. Autrefois, à Nakhon Sri Thammarat, les prix étaient bien modi-

ques : 2 ticaux pour toute la troupe, avec en plus 0.50 comme tarif d'ouverture de scène, c'est-à-dire pour ces chants et danses du début en l'honneur du Maître. En outre l'usage s'est peu à peu imposé de prêter un pagne neuf aux deux premiers rôles, pas au pitre ; après leurs longues marches les acteurs ont leurs vêtements sales, et leur garde-robe n'est généralement pas très fournie. Aussi, empruntent-ils un pagne qu'ils rendent, d'ailleurs, quand la représentation est terminée. Ils sont également nourris par ceux qui les engagent.

Après chaque représentation, on procède dans la troupe au partage des gains : l'argent recueilli est divisé en un certain nombre de parts égales : le premier rôle d'homme a 3 de ces parts, le premier rôle de femme et le pitre chacun 2, les choristes et les musiciens chacun 1. Le Maître a pour lui le tarif d'ouverture de scène.

9) *Les acteurs-magiciens* Les acteurs de lakhon chatrî ont eu, dès Ayuthya, une réputation de sorcellerie : ils vendaient des amulettes ou proféraient des incantations qui les faisaient rechercher et redouter grandement. Aussi a-t-on encore recours à eux très souvent pour les cérémonies propitiatoires et la crainte des sorts qu'ils peuvent jeter empêche les autres troupes théâtrales de jouer concurremment avec eux.

Telle est en résumé la technique du lakhon chatrî, formule originelle du théâtre siamois. Théâtre primitif en vérité dont la simplicité s'est conservée à cause de son caractère de théâtre ambulante dans la région de Nakhon Sri Thammarat. A Ayuthya le genre évolua, et par l'augmentation du nombre des acteurs, des pas de danse, des instruments de l'orchestre, des pièces représentées, a donné le lakhon nok. Mais à Nakhon Sri Thammarat la tradition s'est maintenue intacte jusqu'à une date récente. Sa formule avait été introduite à Bangkok sous le règne du prince de Thonburi, après la chute d'Ayuthya. Ce prince était allé faire la guerre dans les provinces du Sud d'où il avait ramené un grand nombre de prisonniers, et dès le 1er règne de Bangkok le lakhon chatrî fait partie des divertissements de la cour. Depuis le 3e règne il n'y a plus guère à Bangkok que des troupes de lakhon chatrî composées de gens de Phathalung. Encore leurs



Le Cygne qui marche.¹

(หนึ่ง ลีลา)



Pas du petit angle.
(ท่า ฉาก น้อย)

représentations ne diffèrent-elles que très peu du lakhon nok. Il ne reste plus à Bangkok que deux points communs maintenus du lakhon chatri originel : la composition de l'orchestre et les heures des représentations.

D'ailleurs, même à Nakhon Sri Thammarat, des transformations se produisent, et l'évolution a lieu vers la formule du lakhon nok comme ce fut le cas à Ayuthya : le nombre des acteurs augmente, les femmes sont admises à jouer, les prix s'élèvent jusqu'à 8 et même 10 ticaux. La simplicité primitive ne saurait se garder bien longtemps encore dans un pays qui progresse et se modernise et où les arts, peu à peu, perdent leur originalité spécifique.

EVOLUTION DES GENRES DRAMATIQUES SIAMOIS

Maintenant qu'est précisée à votre esprit, comme elle va se préciser tout à l'heure à vos yeux, cette formule de spectacle primitif qui dans sa simplicité est déjà du théâtre, essayons, toujours d'après les textes et en particulier d'après l'article de Sa Majesté sur le Nāṭaka, de nous représenter l'évolution du théâtre classique siamois depuis ses premiers tâtonnements jusqu'à ses formes définitivement établies.

La civilisation siamoise, comme celle d'ailleurs de tous les peuples voisins, est d'influence indienne. Cependant que les Thai devaient par les armes se conquérir puis se conserver leur place sur terre, ils recevaient leurs religions et leurs arts de leurs éducateurs venus de l'Inde. En même temps que le culte de la Trimūrtri et plus tard que l'évangile du Buddha ils reçurent l'enseignement de l'art que les dieux avaient révélé au grand Muni Bharata. Religion et arts sont étroitement liés et il y a dans toute religion deux choses bien distinctes : le culte d'une part et d'autre part l'enseignement, le prosélytisme ; on rend hommage à la divinité on recrute et édifie les fidèles. Or, que se passait-il dans les temples brâhmaniques ? Des bayadères sacrées, en l'honneur de Çiva et de Kṛṣṇa (les dieux danseurs), exécutaient leur chorégraphies souples et savantes qui formaient une partie du culte de ces dieux. Et celles que l'on admire sculptées sur les murs d'Angkor, font surtout deux gestes

mille fois reproduits, le geste de l'adoration et le geste de l'offrande. D'autre part, les prêtres, parmi les nombreux rites qu'ils avaient à observer, devaient célébrer les vertus des dieux et exalter leurs exploits. La lecture du Rāmāyaṇa entre autres était une source de bénédictions infinies. C'était en outre un puissant moyen d'édification pour les foules dont l'imagination était vivement frappée par ces récits merveilleux. Mais une simple récitation devait être froide et monotone : on en vint peu à peu non plus à conter, mais à représenter les exploits de Rāma avatar de Viṣṇu ou le cruel exil de Sitā la Belle. Et le théâtre était né.

La tragédie grecque, le théâtre français ont eu une origine semblable : du chœur qui exaltait les bienfaits de Dyonyosos est sorti un jour un chanteur de génie qui, dans ce récit des exploits du dieu, personnifia le dieu lui-même. Et quand deux autres personnages eurent suivi, alors Eschyle put venir. De même le théâtre français est né dans l'église. La lecture de certains évangiles, celui des Rameaux par exemple qui retrace la Passion du Christ, selon Saint-Mathieu, avait lieu d'une façon déjà dramatique en ce sens qu'il était chanté à plusieurs voix, un diacre tenant la partie de l'évangéliste et d'autres prononçant les paroles de Jésus, de Marie, de Pierre, de Pilate etc. Il y avait en outre de véritables scènes théâtrales : on mettait sous les yeux des fidèles les épisodes de la vie du Christ ; on représentait la Nativité, l'adoration des Mages etc. Et plus tard quand le "mystère" fut passé de l'intérieur sur le parvis de l'église, quand on représenta ces grandioses jeux de la Passion, c'était encore dans un but d'édification, ou bien par piété, ou pour observer des vœux, comme c'est toujours le cas dans ce petit village de Bavière, Oberammergau, où, depuis le Moyen-Age, on joue tous les dix ans la Passion.

Au Siam, l'évolution dut être à peu près analogue. Les brâhmanes récitaient en chœur des strophes du Rāmāyaṇa ; puis le chœur ne dit plus que l'histoire, les héros prirent vie, ils eurent chacun leur interprète : cela devint une récitation à plusieurs voix comme l'évangile dont nous avons parlé, comme un oratorio. Enfin le récit devint action : le "du'kdamban", peut-être un peu plus primitif encore que le nora, était créé. Mais ne l'oublions pas, c'est

encore chose religieuse : les acteurs ne sont autres que des prêtres qui jouent pour acquérir des mérites et pour instruire les fidèles.

Le bouddhisme plus tard eut à faire face à des problèmes identiques à ceux du brâhmanisme qu'il venait de supplanter. A côté de l'évangile qu'il prêchait, il y avait le dogme à enseigner. Et ce que furent pour le brâhmanisme le Mahâbhârata et le Râmâyana, les Jâtakas, retraçant les multiples vies antérieures du Bodhidattva, le furent pour le bouddhisme. Que de récits édifiants et dramatiques ! Mais le Saṅgha interdit au bonze bouddhique d'être acteur, et même il est écrit que les divertissements de théâtre sont méprisables. Nul doute que sans cette interdiction les bonzes n'eussent représenté des histoires comme celle du Vessantara jâtaka. Alors ce seront des laïcs qui se chargeront de ce soin. La vulgarisation des Jâtakas sera l'œuvre du peuple, le caractère sacré subsistera dans l'histoire jouée, mais plus dans la qualité sacerdotale des acteurs. Ce sera du théâtre populaire. Et il représentera, ce théâtre populaire, un grand nombre de Jâtakas dont les plus célèbres sont celui de Phra Rot et celui, précisément, de Nang Manorā.

Mais si elles diffèrent par le caractère des acteurs et des pièces, ces deux catégories de théâtre, l'une brâhmanique et sacrée, l'autre bouddhique et populaire, n'en ont pas moins une technique identique, celle que nous avons étudiée sous le nom de lakhon chatri, parce que c'est la dernière forme où elle subsiste encore de nos jours. Ce genre dramatique est inspiré du Nāṭaka ou drame indien.

Je n'insisterai pas sur la comparaison du nāṭaka et du lakhon primitif, cela nous entraînerait trop loin. Ce travail a été fait magistralement par S. M. le Roi dans l'étude que je vous ai signalée et à laquelle on ne saurait trop souvent se reporter. Contentons-nous d'esquisser les transformations de ces genres primitifs.

D'abord le théâtre d'origine brâhmanique : il deviendra le Théâtre Royal, gardant ainsi son caractère sacré. Les acteurs seront soit des princes, soit des pages, soit enfin des danseuses attachées à la personne du roi. On jouera le Râmâyana ou l'histoire d'Anaruddha,

tirée du Viṣṇupurāṇa. Les représentations seront données dans des fêtes ou cérémonies solennelles.

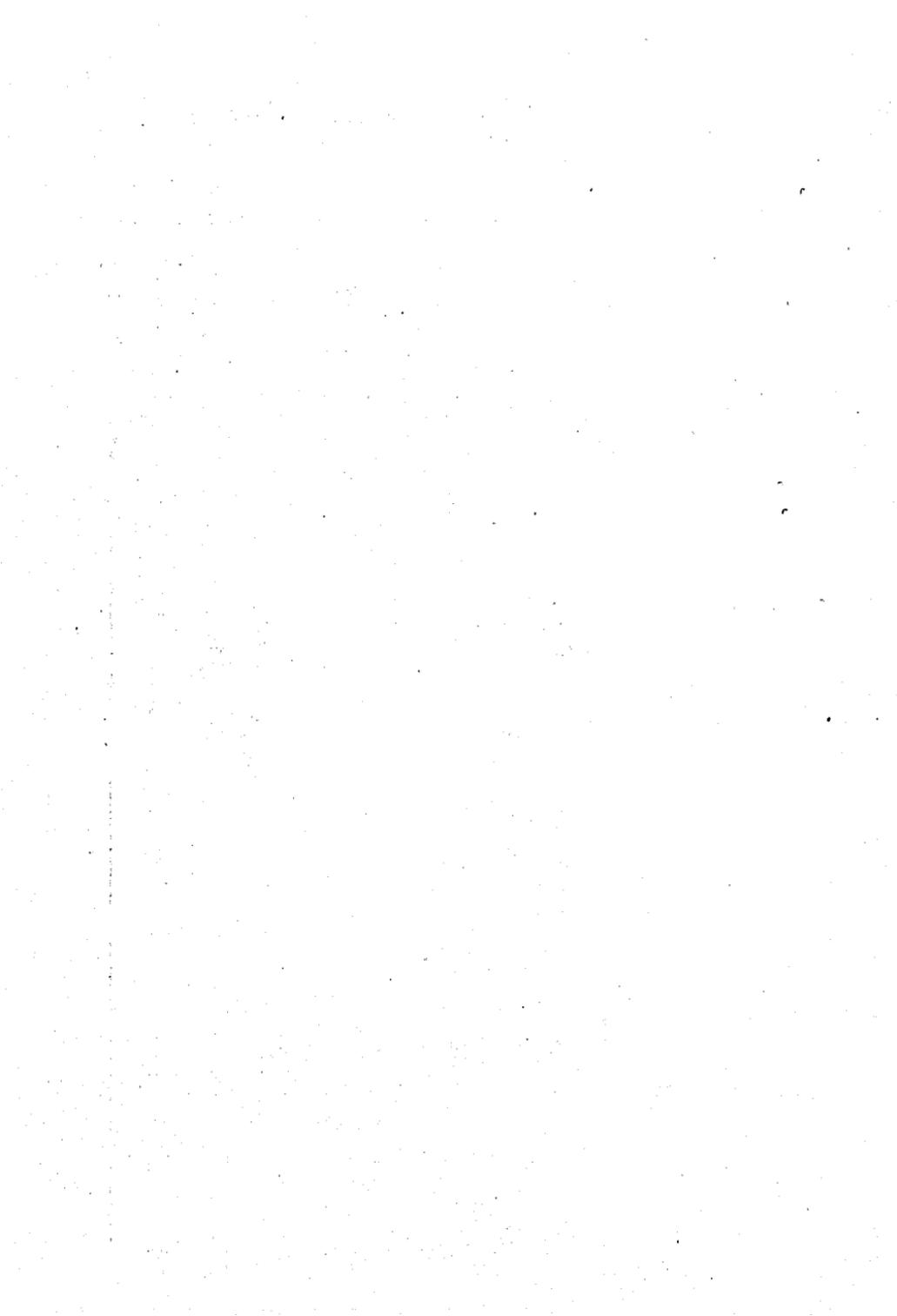
Primitivement nous avons les danses sacrées, et le "du'k-damban." Celui-ci a donné le khon qui a pris bientôt une technique tout à fait particulière dîte à des facteurs d'ordre extérieur. Ce khon primitif jouait le Rāmāyaṇa; or dans ces poèmes, les personnages étaient rarement des humains, c'étaient surtout des Yakṣas, des Vānaras, des Devas. Pour donner du pittoresque aux représentations on eut l'idée de revêtir des masques représentant ou plutôt évoquant les natures des personnages en jeu. Ce furent d'abord des masques de visage analogues à celui du chasseur dans le nora. Puis cet art se perfectionna et produisit de véritables chefs-d'œuvre; les masques dès lors furent des sortes de têtes postiches dans laquelle se passait celle de l'acteur. On conçoit tout de suite l'importante conséquence technique: l'acteur ne peut plus dire son rôle lui-même, on doit lui adjoindre un récitant; dès lors tout l'effort de l'acteur doit porter sur la mimique, qui se développe d'une façon remarquable. Le plus grand nombre des épisodes du Rāmāyaṇa sont des épisodes guerriers, qui sont très goûtés du public siamois. Et ainsi le khon fut pour les jeunes nobles qui le pratiquaient une manière d'exercice physique ou militaire qui les préparait admirablement à la guerre.

Les danses sacrées passèrent des temples dans les palais du Roi. Elles étaient d'abord de simples jeux chorégraphiques, qui furent codifiés sous le nom de Tamra Fon Ram. (ตำราฟอนราม) C'étaient des mouvements qui n'avaient d'autre but qu'eux-mêmes, du véritable art pour l'art; puis ces danses furent introduites dans certains épisodes du khon; c'étaient des intermèdes, analogues aux ballets de nos opéras, représentant en général les ébats joyeux des nymphes célestes en l'honneur des exploits de Rāma. Plus tard un prince eut l'idée de faire de ce Rabam une danse non plus seulement de caractère, mais mimant un sujet. La première histoire représentée fut celle de Rāmāsura puis d'autres épisodes du Rāmāyaṇa et du Viṣṇupurāṇa. Ainsi le rabam devint le lakhon intérieur, ou lakhon nai, qui est un mélange des danses classiques du rabam et des sujets et de la technique du khon. Là encore les gestes sont de toute première importance et



L'araignée qui tisse sa toile.

(แมงมุม ชัก ไย)



quoi qu'en puisse penser M. de La Loubère, ils sont des plus pénibles ; il y aura donc encore des protagonistes qui chanteront les rôles cependant que les actrices s'appliqueront à bien danser. Et alors que le khon donne surtout une impression se force et d'adresse, le lakhon nai donnera surtout une impression féminine de grâce et de charme. Sous le règne de Phra Boromakot le lakhon nai adjoignit à son répertoire le drame d'Inao, d'importation javanaise, et plus tard encore il joua des pièces du lakhon nok.

Tels sont les trois genres du théâtre classique royal : Khon, Rabam et Lakhon Nai.

Quant au *théâtre populaire* sa technique primitive se confond avec celle du théâtre royal. Mais il ne joue pas les pièces qui sont le privilège de ce dernier. Il vulgarise les Jātakas bouddhiques, surtout les Jātakas apocryphes très répandus au Siam sous le nom de Paññasajātaka. Le lakhon chattri, par une évolution naturelle, devient le lakhon nok. Là les acteurs, de plus en plus nombreux, chantent toujours eux-mêmes leurs rôles ; leur souci n'est plus seulement un souci artistique ; ils exercent un métier et ils l'adaptent au goût du public qui les fait vivre. De là le développement des scènes comiques, et le jeu rapide des acteurs. Ce sont exclusivement des hommes qui jouent jusqu'au 4^e règne, mais le lakhon nok a emprunté ses costumes au lakhon nai. Ce divertissement a toujours une certaine vogue, malgré l'influence néfaste du cinématographe sur le goût siamois. Et les belles légendes qu'il représente sont toujours à la base du folklore siamois.

HISTOIRE DE NANG MANORĀ (1)

Le roi Ādityavamça et la reine Chandradevī régnaient au pays d'Uttarapanchala. Ils avaient un fils qui n'était autre qu'une incarnation du Bodhisattva et qui se nommait Phra Sundara Kumāra à cause d'un arc précieux qu'il possédait. Or, dans cette contrée, près d'un lac, s'ouvrait une caverne qui était l'entrée du monde inférieur, et le Phya Nāga, souverain de ces contrées du Pātāla aimait venir s'adonner au jeûne et à la méditation sur les rives de ce lac, à l'ombre d'un grand jambosier. La présence fréquente dans ces parages du roi des Nāgas était une source de prospérités pour le pays et tous les ans, en son honneur, on célébrait des cérémonies solennelles. Le pays voisin, au contraire, était frappé d'une cruelle disette de riz et d'arec, et le souverain, Phya Panchala, pris de jalousie, médita la capture du roi des Nāgas dont les bienfaits, escomptait-il, se répandraient sur ses domaines. Un brâhmane, habile dans l'art des sortilèges, fut chargé de cette difficile entreprise ; il se rendit à l'entrée de la caverne et prononça des incantations qui attirèrent à la surface de la terre le Phya Nāga. Celui-ci à la vue du magicien, comprit ses intentions et retourna en toute hâte dans son empire ; mais il ne pouvait résister au charme du sortilège ; obligé de remonter, il profita de l'éloignement momentané du brâhmane pour se métamorphoser en rishi et il s'installa, dans une posture de méditation, sur la rive du lac.

En ce temps là, le chasseur Bun, habitant d'Uttarapanchala, parcourait la jungle à la recherche du gibier. Il vint à passer par ces parages et le faux ermite, ayant d'abord éprouvé son cœur, lui demanda son aide. Bun, comme tous les habitants du pays, avait grand culte pour le Phya Nāga ; aussi quand le sorcier revint, il se saisit de lui, le contraignit à rompre le charme de l'incantation et puis le tua. Le Nāga, reconnaissant, invita le chasseur à le suivre dans son empire souterrain dont il lui abandonna la moitié. Mais au bout de sept jours de règne, Bun fut pris de la nostalgie de sa vie passée.

(1) Tirée du Sundarajātaka, dans le recueil des 500 Jātakas (Paññāsajātaka) non orthodoxes, qui sont la substance essentielle du folklore siamois.

Il rendit au Phya Nāga sa part de royauté et prit congé de lui. Son hôte consentit à le laisser partir, mais non sans le combler de richesses ni sans lui promettre de venir à son aide quand besoin serait. Bun revint donc sur la terre des hommes et reprit son existence de chasses et d'aventures.

Un jour, en poursuivant une proie, il s'avança jusqu'aux forêts de l'Himavat et arriva près d'un lac d'où partaient des bruits de voix et de rires. Il s'approcha en se dissimulant derrière les taillis et vit sept belles jeunes filles qui prenaient leurs ébats dans les eaux. Quand leurs jeux furent terminés, les sept vierges revêtirent des ornements de plumes qui les faisaient ressembler à des oiseaux. Et, de fait, elles prirent leur essor et disparurent dans les airs. Un ermite, qui avait sa cabane non loin de là, apprit au chasseur Bun que ces êtres étranges étaient des Kinnarīs et qu'elles venaient tous les sept jours, se baigner dans ce lac. Bun avait été ému de leur beauté ; aussi en loyal sujet il songea à capturer l'une d'elles pour l'offrir comme épouse à Phra Sundara son prince. Il fit part de son intention au rishi, qui raila sa témérité car, déclara-t-il, seul un Nāga peut s'emparer d'une Kinnari. Le chasseur se souvint des promesses que lui avait faites le Phya Nāga, alla le trouver dans son empire et obtint de lui, non sans peine, une sorte de lasso magique fait du corps flexible d'un Nāga. Et il retourna dans les forêts de l'Himavat pour accomplir son dessein.

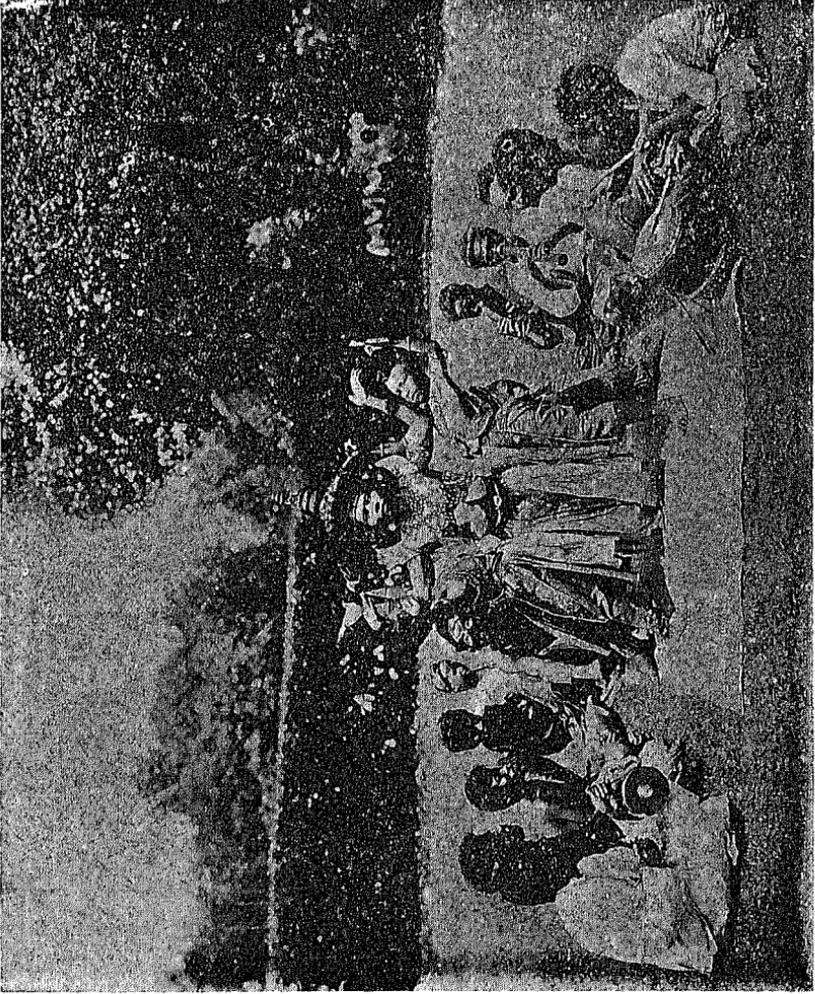
Permettez moi, en passant, une digression pédante sur ces personnages bizarres que sont les Kinnarīs : leur nom n'est pas autre chose que l'expression de la surprise que cause leur vue. Il vient du mot sanscrit Kim qui veut dire : quoi, quel ? Donc Kinnara et au féminin Kinnari signifie : Quelle sorte d'être est-ce là ? Ces hommes-oiseaux et filles-oiseaux se retrouvent très souvent dans la mythologie indienne, témoin, dans le Rāmāyana, ce curieux épisode d'Ilā qui de mois en mois était alternativement homme et femme, cependant que ses compagnons avaient été définitivement métamorphosés en Kinnarīs femelles. Ce sont des figures très populaires, on les trouve sur les murs d'Angkor Vat, il y en a de très belles à Bangkok, au Vat Phra Kèo et elles ont fourni aux laqueurs siamois un motif de décoration très heureux pour les armoires et coffres à livres sacrés.

Or, dans l'histoire qui nous occupe, elles sont sept sœurs jumelles, filles du Prince Lotus, Chao Paduma et de la reine Lune, Chandradevī, qui règnent aux confins de l'Himavat. Leurs plaisirs favoris sont, tous les sept jours, de s'envoler vers certain lac pour se baigner dans ses eaux fraîches. Mais voici qu'un devin se met à prédire des dangers terribles pour Nang Manorā, l'une des jeunes filles. La mère éperdue veut l'empêcher de quitter sa demeure, la supplie pour une fois de renoncer à sa baignade lointaine. Prières, menaces, rien ne fléchit l'obstination têtue de Manorā; la reine alors s'arme d'un bâton et force son enfant désobéissante à lui remettre son plumage. Mais pendant la nuit, avec la complicité d'une de ses sœurs, Manorā va le reprendre dans la chambre de sa mère, le revêt et s'envole vers le lac auprès duquel veille le chasseur Bun.

Et ce sont des jeux, et des ébats, et des rires dans l'eau délicieuse. Tout à coup, Manorā se sent comme paralysée, ses jambes sont prises dans une étreinte invincible, elle va sombrer, elle appelle ses sœurs à son secours. Mais la première qui s'approche voit, dépassant l'eau, la tête d'un Nāga qui la regarde de ses yeux rouges. Terrifiée, elle s'enfuit sur le rivage suivie des autres Kinnaris; elles revêtent en hâte leurs ailes et leurs queues et s'envolent, abandonnant leur sœur, vers la demeure paternelle.

De la rive, le chasseur Bun suit avec joie les péripéties de son triomphe; il recueille les ornements de plumes de Manorā et les met dans son sac, puis il ordonne au Nāga de libérer la jeune fille qui, abordant sur la terre ferme, supplie le chasseur de lui rendre ses ailes: elle met tout en jeu pour fléchir le chasseur, larmes, ruses, promesses. Mais Bun lui ordonne de la suivre; à contre-cœur elle doit obéir; elle souffre cruellement de marcher dans la jungle épineuse, sur la terre rude, elle, habituée à franchir les espaces aériens. Enfin après une longue route dans la forêt, on arrive à la cité royale. Bun va offrir sa captive à Phra Sundara qui s'enflamme d'amour pour elle aussitôt. Le mariage est célébré avec une grande magnificence. Le jeune couple vit heureux, pendant quelque temps.

Or il y avait au palais royal un brâhmane qui était grand aumônier et qui espérait transmettre sa dignité à son fils; il entendit



Scène de lakhon chatri.



un jour Phra Sundara promettre cette charge, pour quand il serait roi, à un jeune noble avec qui il jouait aux échecs. Le brâhmane voua dès lors au prince une haine violente et résolut de se venger de lui.

Une guerre éclate, et Phra Sundara part à la tête de ses troupes. Pendant qu'il remporte au loin la victoire, le roi son père a un songe; il voit ses entrailles sortir de son corps et embrasser l'univers. Réveillé en sursaut il fait mander le grand aumônier, l'interroge sur le sens de son rêve. Le brâhmane au lieu de l'interpréter, suivant les codes, comme un présage de puissance et de félicité, feint d'y voir l'annonce de calamités terribles. Le mauvais sort, proclame-t-il, ne pourra être conjuré que par un grand sacrifice: il faut immoler 100 quadrupèdes, 100 bipèdes et 100 êtres humains de toutes les races; il faut en outre que, pendant tout le temps que durera l'holocauste, le roi se retire dans une salle solitaire et que nul ne puisse l'approcher. Le monarque, effrayé, souscrit à toutes ces conditions et le brâhmane alors exige de comprendre Manorâ dans le sacrifice. Sous la menace des pires malheurs, le roi, le cœur brisé, donne son consentement puis s'isole, suivant les prescriptions de l'aumônier.

Or une servante, par hasard, a entendu ces propos, et, vite, elle va les rapporter à Manorâ; celle-ci, éperdue, court implorer la protection de la reine qui essaye d'aller fléchir son époux; mais d'après les ordres donnés, nul ne peut approcher le roi, et elle doit se résigner. Nang Manorâ, cependant, médite une ruse; elle supplie la reine de lui accorder une dernière joie: elle voudrait, avant de mourir, se faire belle encore une fois, et se parer encore une fois de ses chers ornements de plumes que lui a ravis le chasseur Bun. La reine ne veut pas refuser; elle fait apporter les attributs de la Kinnari. Manorâ les revêt et se met à danser pour remercier la reine, ses pas les plus gracieux. Mais quand le brâhmane vient la chercher pour la conduire au sacrifice, elle s'envole par l'ouverture de la fenêtre et se dirige vers le royaume de son père.

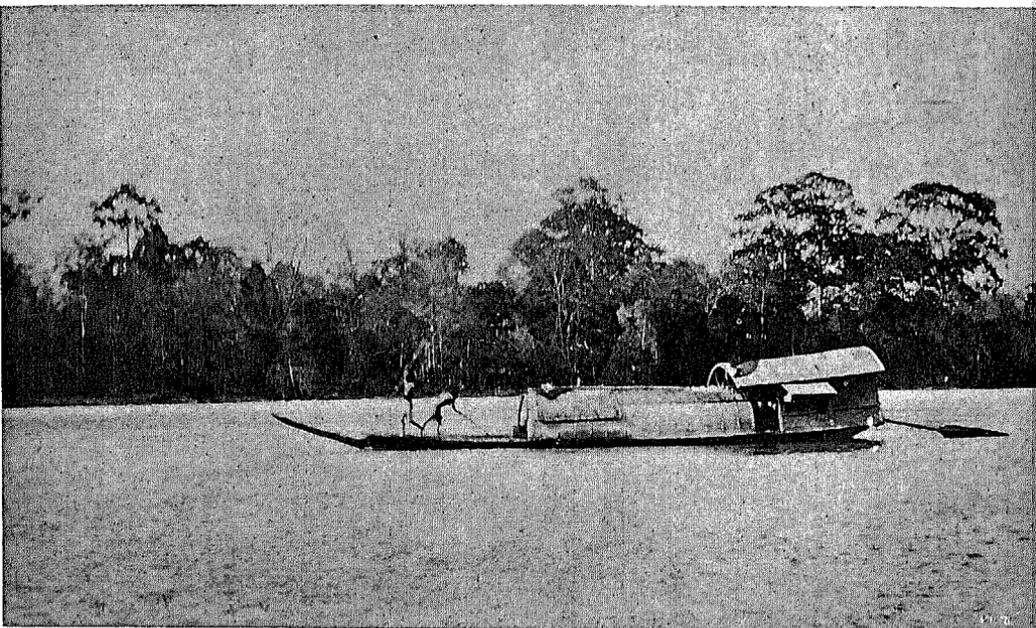
Avant d'y parvenir elle s'arrête à l'ermitage d'un rishi à qui elle conte son histoire et confie une mission pour Phra Sundara — car elle prévoit bien que son époux ne manquera pas de partir à sa recher-

che. L'ermite doit le dissuader de ce dessein, lui conseiller de s'en retourner dans son palais, d'oublier Manorā, de prendre d'autres épouses. Mais pour le cas où le prince s'obstinerait, alors le rishi doit lui remettre l'anneau et l'écharpe de Manorā, ainsi que des philtres magiques pour triompher des nombreux dangers qui l'attendent.

Et la fille-oiseau arrive au séjour de ses parents qui l'accueillent avec transports ; toutefois pour ne pas mécontenter les peuples des Kinnaras et des Gandharvas, le roi ordonne à sa fille de demeurer hors de l'enceinte de la cité pendant 7 ans, 7 mois et 7 jours ; ainsi elle aura le temps de se débarrasser de l'odeur d'humanité qu'elle apporte avec elle ; passé ce temps, elle pourra se joindre à ses sœurs et vivre avec elles comme avant.

Quand Phra Sundara rentra victorieux dans sa patrie et qu'il apprit la fuite de son épouse, il résolut de se mettre immédiatement à sa recherche. Il erra longtemps ; arriva un jour chez le rishi qui essaya bien de le détourner de sa quête dangereuse ; mais en vain ; alors il lui remit les objets que Manorā lui avait confiés.

Après bien des aventures, Phra Sundara parvint enfin au pays des Kinnaris, c'était au bout de la septième année, du septième mois et du septième jour, au moment où Manorā allait pouvoir rentrer dans la cité de son père. A la vue de son époux elle comprit qu'elle l'aimait toujours et elle supplia son père d'autoriser leur union. Le Bodhisattva fut soumis, en présence des Kinnaras et des Gandharvas assemblés à de difficiles épreuves dont il triompha aisément. Il tendit sans difficulté un arc que mille personnes, d'un effort commun, ne pouvaient bander ; il souleva sans peine un énorme rocher. Mais la dernière épreuve était la plus délicate : il fallait reconnaître Nang Manorā d'entre les sept Kinnaris jumelles, et absolument semblables. Le prince, longuement, hésita. Puis, désespéré, il implora en son cœur l'assistance d'Indra. Et le Roi des Dieux vint à son aide, il se métamorphosa en une mouche d'or qui voleta deci, delà, quelques instants, puis vint se poser sur la chevelure de Manorā. Ainsi Phra Sundara put désigner son épouse, et le roi des Kinnaris leur permit de vivre ensemble désormais.



On the Meping between Kampengpet and Raheng.



Elephants and carriers outside a jungle village.