LE THEATRE D'OMBRES AU SIAM

Conférence faite à la Siam Society le 10 Février 1926.

PAR RENE NICOLAS,
Professeur au Collège Vajiravudh.

Les Siamois, qui sont un peuple très épris de distractions, ont, ou plus exactement, avaient un grand nombre de genres de spectacles. Depuis les combats de coqs ou de poissons, les rondes et chansons populaires, jusqu'aux danses les plus stylisées et les plus hiératiques, on trouve, chez eux, toute une échelle de divertissements très curieux et souvent très beaux, qui ont connu la plus grande vogue pendant des siècles et qui, actuellement, tombent de plus en plus en désuétude. Car, en matière d'art comme en toutes choses, le goût du public d'Extrême-Orient se transforme suivant les normes importées d'Europe, et les belles traditions s'imprègnent d'éléments étrangers ou se perdent tout à fait. C'est ainsi qu'une des plus remarquables formules d'art qui se sont manifestées au Siam, le Théâtre d'Ombres (NANG) n'existe presque plus qu'à l'état de souvenir. Et pourtant il avait donné naissance à des chefs-d'œuvre très purs ; des figures de cuir découpé, représentant des scènes du Râmâyana et montrées en transparence devant un écran, réjouissaient pendant des nuits entières ce peuple épris de légendes épiques. Maintenant, ces pièces de cuir s'entassent dans des hangars de temples où elles sont la proie des rats et de la moisissure. On en trouve chez les marchands de bric-à-brac, et l'auteur de ces lignes a connu un vieux montreur d'ombres aveugle qui garde jalousement dans sa maisonnette de bois ces objets qui firent autrefois son gagne-pain et son renom et qui, maintenant,

n'amusent plus personne. Il y a au Ministère des Plaisirs du Roi, à Bangkok, toute une collection de ces cuirs, splendides d'ailleurs et qui datent du second roi de la dynastie actuelle (début du XIX^{e} siècle). Ils ne servent plus qu'exceptionnellement, mais sont conservés avec soin. Dans ce ministère, qui est une sorte de conservatoire de l'art dramatique siamois, un très vieux fonctionnaire, qui est Maître de Théâtre d'ombres, enseigne encore la technique de cet art dont il garde la tradition. C'est à lui que nous devons la plupart des renseignements utilisés dans ce travail. Mais il est à craindre que, ce maître une fois disparu, la tradition des jeux d'ombres ne se perde, faute de pratique, et étudier ce théâtre nous apparaît un peu comme une contribution à la conservation de cet art très beau, très supérieur et presque complètement éteint.

Sources.

Bastian :	...	Reisen in Siam.
S. Lévi :	...	Le Théâtre Indien.
Sten Konow :	...	Das Indische Drama.
Sir William Ridgeway :		The Dramas and dramatic dances of non-european races.
W. A. Graham :	...	Siam.
Jacob :	...	Geschichte des Schattentheaters in seiner Wanderung vom Morgenland zum Abendland.
Pischel :	...	Das Altindische Schattenspiel.

ลัทธิ ธรรมเนียม ต่าง ๆ ภาค ที่ ๖ : ตำรา เล่น หนัง ใน งาน มหรศพ. สมุด ภาพ เรื่อง หนัง ใหญ่ หรือ หนัง ไทย สมัย ก่อน โดย ศิลป์เพียร

สยาม ไปสเต็ช แสตมป์.

Historique du Théâtre d'Ombres.

Le Nang est une des formes les plus vénérables de l'art dramatique siamois ; il était représenté dans les premiers temps de la période d'Ayuthia et probablement même à l'époque de Sukhodaya. L'ancienneté du Nang est prouvée par deux textes dont l'un est d'une authenticité indiscutable, et l'autre un peu plus sujet à caution.

Le premier de ces textes est le Code des Gardes du Palais กฎ มณเฑียร บาล qui a été édicté dans l'année 820 de la petite ère, soit en 1458 de l'ère chrétienne. C'est une sorte de loi palatine qui traite des devoirs des fonctionnaires, hommes et femmes de la maison royale et qui précise les détails des différentes cérémonies. A l'occasion de chacune de ces cérémonies, avaient lieu des divertissements (การ มโหรศพ), tantôt pendant 7 jours, tantôt pendant 15, tantôt pendant un mois, et les divers genres d'amusements alors pratiqués sont mentionnés tout au long. C'est ainsi qu'on voit cités les danseurs de cordes, les jongleurs d'épées, les chants alternés, les récitations du Sepha ou du Niyai, les différentes danses *(ram, rabam, rabeng, ten)* etc., sans oublier le Nang qui semble tenir une place importante dans les fêtes et que le Code en question mentionne à plusieurs reprises : par exemple lors de la capture d'un éléphant blanc " il y a huit salles de Nang," plus loin : " on joue le Nang ram," et " il y a deux salles de Nang" ou encore " on joue le Nang avec des feux d'artifices" etc. Comme ce texte est absolument authentique, on a pleinement le droit d'affirmer que le théâtre d'ombres faisait partie des spectacles coutumiers et même rituels des Siamois dès la première période de l'époque d'Ayuthia. (Remarquons en passant qu'on n'y trouve cités ni le Khon ni le Lakhon). Il semble même tenir, à l'époque de la codification du Kot Maṇḍirapāla une place assez importante pour qu'on puisse supposer qu'il n'en était pas à ses premiers pas, et qu'il existait depuis quelque temps déjà.

C'est ce que semble établir le deuxième texte, l'histoire de Nang Nophamat (นาง นพมาศ). Nang Nophamat était une jeune

femme de Sukhodaya que ses parents avaient offerte comme concubine au roi Phra Ruang. Elle écrivit ses mémoires où elle raconte la vie du palais royal à Sukhodaya, et où elle se met en scène elle-même avec une charmante naïveté : elle a su mériter la faveur du souverain par son ingéniosité et son sens artistique, en particulier par son habileté à faire des guirlandes de fleurs et à peindre des lanternes de papier. Aussi était-elle du nombre des favorites qui accompagnaient le roi dans les fêtes et les cérémonies, dont elle décrit avec beaucoup de détails pittoresques et précis les principales. Elle n'oublie pas de parler des divertissements qui accompagnent les cérémonies. Or, dans la cérémonie du Sanâm Yai, sorte de grande revue militaire annuelle qui comprenait des cortèges imposants de fantassins, de cavaliers et d'éléphants de guerre, Nang Nophamat écrit : les fonctionnaires jouèrent le jeu du Coq Sauvage et celui du Cygne et puis jouèrent le Nang ram.

Cet ouvrage qui a été composé pendant l'époque de Sukhodaya ne nous est pas parvenu sous sa forme première : il a été remanié et réécrit sous le 3me règne de la présente dynastie. Et cette refonte n'a pas été sans donner lieu à des altérations dont quelques-unes sont flagrantes, comme cet anachronisme qui fait tirer le gros canon lors du Nouvel-An au XIIIe siècle de notre ère ! Néanmoins, l'ouvrage est d'une grande valeur documentaire et le roi Chulalongkorn en faisait grand cas. Il l'a repris et cité à de nombreuses reprises dans son Traité des Cérémonies des Douze Mois (เทศพระราชพิธีสิบสองเดือน), et, là, il ne manquait pas de discuter tout ce qui, dans la version de Nang Nophamat, lui paraissait apocryphe ou contestable. Or, dans le chapitre consacré à cette cérémonie du Sanâm Yai, le roi Chulalongkorn, analysant la description de Nang Nophamat, la déclare excellente et la préfère formellement à celle qui est donnée de la même cérémonie dans le Kot Maṇḍirapāla. Et il admet sans restriction (page 273) que "quand le cortège fut passé il y eut des jeux de chants alternés et le soir il y eut du Nang." Je crois que le roi Chulalongkorn n'aurait pas manqué de relever l'invraisemblance, si invraisemblance il y avait eu, et que nous ne courons pas

grand danger d'erreur en suivant, même pour un détail qui peut sembler insignifiant, l'un des esprits les plus lucides et les plus avertis qu'ait produits le Siam.

Donc XIIIe siècle probablement, XVe siècle sans doute possible, telles sont les lettres de noblesse du théâtre d'ombres siamois.

Le Siam ne possède pas une civilisation originale : aussi bien dans le domaine religieux que dans le domaine archéologique ou littéraire, les produits de son génie sont d'importation et sa grande source d'inspiration est l'Inde. Cette influence indienne s'est manifestée, soit directement, soit par l'intermédiaire des pays voisins, Cambodge, Java, qui avaient déjà acquis un haut degré de culture alors que le Siam était encore obligé de lutter pour son existence. Le théâtre siamois, en général, est de provenance indienne. Or, dans son excellente monographie "Das altindische Schattenspiel", Pischel a établi que le théâtre d'Ombres existait dans l'Inde à une époque très reculée. Dans le texte boudhique Therî-Gâthâ (chants de nonnes) qui appartient au canon pâli, on voit la jeune nonne Subhâ qui repousse l'amour d'un jeune homme trop épris des réalités terrestres. Comme il lui décrit la splendeur de ce monde, la vierge lui répond: "O aveugle, tu t'enthousiasmes pour une chose qui n'est rien, comme pour un mirage qui t'est présenté, comme pour un arbre d'or vu en rêve, comme pour une *image d'ombres représentée parmi la foule des hommes* (*ruppûpaka*). D'autre part dans le Mahâbhârata plusieurs allusions sont faites "aux gestes des rois, des ministres, etc. représentés par des figures de cuir devant un écran de toile mince". Pischel cite encore le traité astronomique de l'astrologue Varâha Mihira qui vivait vers le VIe siècle de notre ère et qui parle de *Rûpopadachivin*; enfin il mentionne l'existence d'un genre théâtral appelé *Châyâ nâṭaka* qu'il traduit par "Schattenschauspiel". Il est donc possible de conclure avec Pischel que le théâtre d'ombres existait dans l'Inde à une époque très ancienne.

Il est très vraisemblable que le théâtre d'ombres siamois ait eu son origine dans l' Inde, comme la plupart des autres genres de spectacles. Mais la filiation s'est elle exercée directement? Le

problème reste encore difficile à résoudre, bien que l'on s'accorde généralement à croire que c'est par l' intermédiaire de Java que le Siam a reçu de l' Inde son théâtre d'ombres.

Les figures du théâtre d'ombres.

Au Siam, donc, le théâtre d'ombres a donné lieu à la manifestation d'un art de tout premier ordre : ce sont de grandes figures de cuir dessiné, découpé, ajouré et colorié, que l'on appelle NANG c'est à dire précisément CUIRS, et il est amusant de noter que les Siamois appellent, de ce nom, par transposition, le cinéma à l'européenne, qui a chez eux supplanté le théâtre d'ombres.

La fabrication de ces figures est longue et minutieuse. On prend une peau de buffle ou de bœuf dont les dimensions excèdent parfois deux mètres ou 2 mètres 50 de hauteur sur un mètre ou 1 mètre 50 de largeur. On fait macérer ce cuir dans l'eau pour le rendre souple et mou, puis on le fait sécher au soleil et on en racle la surface avec un instrument tranchant jusqu'à ce qu'elle ne présente plus aucune aspérité. On mélange ensuite de l'eau de riz avec du noir de fumée ou de l'écorce de noix de coco calcinée et avec cette mixture on badigeonne le cuir, ce qui lui donne une belle couleur noire. Pour le rendre brillant on le frotte, une fois sec, avec des feuilles d'une sorte de citronnelle dont le nom scientifique est *Momordica Cochinchiniensis.*

Quand cette préparation du cuir est terminée, un dessinateur habile vient tracer à la craie le personnage ou la scène à représenter et on découpe la feuille suivant les lignes du dessin. Puis on passe à la coloration : le blanc s'obtient en raclant simplement la surface du cuir, la couche de vernis disparait et la couleur blanche primitive apparait. Pour le bleu, on délaye du jus de citron dans du sulfate de cuivre ; pour le rouge, on délaye dans de l'eau additionnée d'alun l'écorce de l'arbre Fang (*Cæsalpina Sapan*) ; enfin pour obtenir le jaune, on commence par colorier le cuir en rouge suivant le procédé précédent et on passe par dessus du jus de citron, ce qui donne une belle teinte dorée. Pour certaines pièces dont les visages doivent

apparaître blancs, on se contente de découper les contours des visages et on enlève le morceau de cuir compris à l'intérieur de ces contours: par transparence on a l'illusion de la face blanche. Mais lorsque la surface blanche à représenter est trop considérable comme c'est le cas pour l'éléphant d'Indra par exemple, l'artiste se sert alors du pointillé et l'effet produit est saisissant. Il semble étrange que l'on ait pensé à colorier des figures qui ne doivent être vues qu'à l'état d'ombres. Mais comme on le verra ultérieurement, il y avait quelquefois des représentations en plein jour. D'autre part l'artiste, amoureux de son art, en a recherché la perfection même dans des détails dont l'utilité ne s'impose pas. Il y a une troisième raison. Le Nang joue exclusivement le Râmâyana, adapté au Siam sous le nom de Ramakien (Râmakîrti), et qui est également représenté par le genre dramatique appelé Khon. Or le Khon, dans sa technique particulière, met en scène des acteurs masqués, et les masques des divers personnages sont immuablement fixés par la tradition dans leur forme et dans leur couleur. Il y a les dieux et les héros d'une part, puis les singes, puis enfin les Yakshas. Pour ces trois catégories de personnages, le Khon a adopté un type de tête bien caractérisé, les insignes et les couleurs varient également. Par exemple Vishnou et Râma sont verts, mais avec des couronnes différentes, Lakshmana est doré, Sugrîva est rouge et couronné tandis qu'Hanuman est blanc et tête-nue; Râvana a dix têtes vertes ou quelquefois dorées, etc. Les personnages du Nang qui sont les mêmes que ceux du Khon ont été représentés et coloriés suivant le même modèle et les mêmes conventions traditionnelles.

Lorsque la pièce d'ombres est achevée, on adapte de chaque côté un support en bambou qui permet de la faire mouvoir devant l'écran.

Ce théâtre d'ombres siamois comprend une diversité infinie de figures, représentant depuis des personnages isolés jusqu'à des scènes du plus bel effet artistique où l'on a des groupes agissant dans un décor très fouillé et orné de motifs décoratifs souvent de grand style. Ce sont des héros ou des héroïnes marchant, volant, assis, à

genoux ou couchés, des groupes combattant, des figures comiques, des scènes de chasse, de guerre, d'amour, des cortèges, etc. Mais il y a trois figures privilégiées qui exigent pour leur fabrication des conditions tout à fait spéciales ; ce sont celles de Vishnou, de Çiva et de l'anachorète ou Rishi. Dans l'art dramatique siamois (tradition héritée de l'Inde), ces deux divinités, ainsi que le Rishi, sont considérés comme les Maîtres, et on leur rend un culte spécial. L' anachorète n'est autre que le grand Muni Bharata qui a reçu de Brahmâ et a transmis aux hommes l'enseignement de l'art théâtral. Dans la grande salle du Ministère des Plaisirs Royaux de Bangkok, où sont assemblés les masques et les divers accessoires de théâtre servant aux troupes royales, les masques de Vishnou, de Çiva et du Rishi sont placés sur une sorte d'autel, au centre du vaste hall, et on leur fait régulièrement des offrandes d'encens et de fleurs avant les représentations ou bien au cours de certaines cérémonies. Il en est de même pour le théâtre d'ombres : les trois figures qu'on appelle Nang Chao, ou Seigneurs, ont une place spéciale dans les hangars où l'on abrite ces pièces de cuir, et voici les détails de leur fabrication. Pour les deux dieux, représentés toujours en train de tirer de l'arc, on se sert de la peau d'une vache morte grosse ; pour le Rishi, d'une peau d'ours ou de tigre. Les artistes qui dessinent, découpent et peignent ces figures, exécutent, vêtus de blanc, leur travail qui doit être achevé dans l'espace de 24 heures. Avant de se mettre à l'œuvre, ils accomplissent une véritable cérémonie. Sur l'autel où sont disposés les simulacres de Vishnou, de Çiva et du Rishi, ils placent les offrandes que les rites prescrivent pour le culte des Maîtres : feuilles de bétel, noix d'arec, de la chaux, des pâtisseries, une tête de porc et six pièces de monnaie d'argent fixées à des chandelles. Des offrandes analogues sont faites aux nouvelles figures sitôt leur achèvement. La pièce d'ombres représentant Vishnou (et son avatar Râma) est verte ; celle qui représente Çiva est dorée et toutes deux sont pourvues d'ornements divers dont la plupart sont des stylisations du serpent Nâga.

Ces trois figures vénérées, nous le verrons plus tard, sont

comme les génies protecteurs de la troupe et on les montre devatn l'écran avant chaque représentation pour placer cette dernière sous leurs auspices

L'Ecran.

Les pièces de cuir dont nous venons de décrire la fabrication, sont présentées par transparence devant un écran. Celui-ci, de dimensions parfois considérables (d'ordinaire il mesure 14 mètres de large sur 4 ou 6 de haut) est fait de toile mince avec, de chaque côté, deux bordures verticales de toile très rude amidonnée. En transparence, le centre de toile mince laisse passer la lumière et les figures de cuir ressortent dans tous leurs détails, tandis que les bordures amidonnées forment deux zones d'ombres qui servent en quelque sorte de coulisses. Cet écran, qui est souvent entouré d'un cadre en étoffe rouge, est fixé sur deux poteaux au sommet desquels flottent des bannières et des oriflammes. Quelquefois même l'écran est peint et il figure le décor traditionnel des représentations dansées du Râmâyana, les murs de Lankâ, le camp de Râma, cependant qu'au dessus, sur une manière de fronton, est peinte la scène fameuse ou Râmâsura poursuit Mekhalâ dans les airs pour lui ravir son émeraude lumineuse. Dans ce dernier cas, l'écran lui-même est découpé et les dessins forment des sortes de coulisses d'où sortent les personnages de cuir. Cet écran est tendu à un mètre environ du sol, et devant l'espace vide ainsi formé il y a une sorte de scène voilée par une étoffe bariolée, qui dissimule les montreurs. Par derrière est allumé un feu, protégé du vent par une grande toile tendue — et remplacé souvent, d'ailleurs, par des lampes à pétrole ou même électriques

La Troupe.

Passons maintenant en revue ceux qui contribuent à une représentation du Théâtre d'ombres. Là nous avons, comme pour cette formule théatrale que les Siamois appellent KHON, un ou plusieurs récitants qui, d'une voix emphatique, faisant ressortir les intonations propres à la langue thaie, déclament les passages du

Râmâyana que l'on représente. Ces strophes sont régulièrement reprises en chœur par une douzaine de femmes qui chantent et rythment leurs mélodies en battant l'une contre l'autre deux cliquettes de bois.

L'orchestre joue également un rôle important dans ces représentations. A l'origine, il comprenait exclusivement les instruments qui se retrouvent dans la formule primitive du théâtre siamois, le LAKHON CHATRI, et qui sont d'importation indienne : un hautbois, deux tamtams, un tambour et deux petites cymbales. Puis l'orchestre du théâtre d'ombres se compléta, parallèlement avec celui des grands genres dramatiques siamois, et il comprend, dans sa formule la plus récente, outre les instruments cités, deux xylophones, deux jeux de timbres, deux flûtes, un tambour malais et quatre tambours. Les instrumentistes, comme les autres membres de la troupe, choristes et récitants, sont accroupis par terre sur des nattes, des deux côtés de l'écran. Et les grandes figures de cuir sont présentées à la lumière, devant l'écran, par des pages ou des danseurs qui, tout en tenant à bout de bras leurs lourdes charges, exécutent un certain nombre de gestes ou attitudes de danse empruntées à la chorégraphie traditionnelle du Khon.

Nous avons ainsi tous les éléments constitutifs de ce théâtre d'ombres: figure de cuir, écran, troupe. Essayons maintenant d'évoquer ce que peut être une représentation de ce genre de divertissement.

La Représentation.

Il convient tout d'abord de nous placer dans le cadre où va se dérouler le spectacle. Une des caractéristiques les plus curieuses de l'art théâtral siamois, c'est qu'il ne forme pas un art indépendant qui soit à lui-même sa propre fin et sa seule raison d'être. Jusqu'au début du vingtième siècle, il n'y avait pas au Siam de salle de spectacle où le public pût, en payant, aller admirer les chorégraphies savantes des danseuses ou s'esclaffer aux facéties des pitres. Une représentation avait toujours lieu — et c'est bien souvent encore le cas de nos jours—à l'occasion d'une circonstance quelconque, d'une

fête publique ou privée où le roi, un prince, ou même un simple particulier engageait à ses frais une troupe et donnait gratuitement le spectacle à ses invités et au peuple. Que ce fût pour l'intronisation solennelle du Bouddha d'Emeraude, pour le couronnement d'un roi, pour la célébration d'une victoire, ou bien tout simplement pour un mariage, une crémation, un anniversaire, une cérémonie domestique, des tréteaux s'élevaient dans les temples, sur les places publiques ou dans l'enclos d'un particulier, et, durant des nuits, la foule s'y pressait pour goûter des jeux qui faisaient sa joie. Le théâtre d'ombres, actuellement, ne se voit plus qu'exceptionnellement, il n'intéresse plus guère qu'un public restreint de vieilles gens ou d'artistes amateurs du passé. Quelquefois, lors d'une crémation, on voit le vaste écran bordé de rouge s'élever à côté des tréteaux des danseurs. Les tamtams battent une sorte de parade et voici les spectateurs qui s'entassent et s'accroupissent en rangs serrés, à même le sol.

Tout d'abord, comme pour toutes les représentations théâtrales siamoises, il y a une cérémonie. Tous les artistes: musiciens, montreurs, choristes, récitants, se placent devant l'écran et, suivant l'expression, "invitent" les trois pièces d'ombres vénérées à apparaître. Trois montreurs vont les prendre derrière l'écran, mais au lieu de les faire passer simplement dans l'espace libre entre la toile et le sol, comme pour les autres figures, ils les apportent en dansant et en faisant le tour de l'écran en marque de respect. L'anachorète est alors placé, devant l'écran, au milieu, Vishnou et Çiva de chaque côté, se faisant vis-à-vis. Alors, celui qui donne la fête, en l'occasion un proche parent du mort, apporte trois bougies et des piécettes d'argent qu'il remet au directeur de la troupe d'ombres. Celui-ci donne une bougie aux musiciens qui la placent sur le *Taphon* ou tamtam, l'instrument vénéré. Puis l'orchestre joue six thèmes qui sont empruntés au répertoire musical commun à tous les genres dramatiques du Siam. Quand l'orchestre s'est tu, un des récitants prend les deux autres bougies, en place une devant la figure de Vishnou, l'autre devant la figure de

Çiva, cependant que tous se prosternent et font l'*añjali*, cet admirable salut des Orientaux qui consiste à porter par trois fois les mains jointes sur la tête. Alors trois montreurs saisissent les trois figures vénérées, et, au son de l'orchestre, les meuvent en dansant devant l'écran. La pièce d'ombres représentant l'anachorète est remportée cérémonieusement derrière l'écran, et devant celles qui représentent les deux dieux, toute la troupe chante successivement trois stances. La première incante la splendeur de Vishnou et de Çiva, de Vishnou surtout qui s'est réincarné pour devenir le héros Râma dont on va représenter les exploits. La seconde célèbre les vertus du rishi et les mérites du Bouddha, et vante la beauté des pièces d'ombres qu'on va montrer et l'habileté de la troupe qui va avoir l'honneur de jouer. Enfin la troisième stance appelle les bénédictions des dieux sur les protagonistes de la troupe et sur les spectateurs. Un nouvel *Añjali* marque la fin de la dernière stance, on remporte derrière l'écran les deux figures de Vishnou et de Çiva, et la représentation proprement dite va commencer. Cette cérémonie qui prélude ainsi à la représentation est un rappel du Nandi du drame indien ; on retrouve ces rites en Malaisie et à Java, où une prière analogue est dite par le Dalang, avant qu'il ne fasse apparaître sur l'écran les figures du Wayang. Ces incantations sont précieuses pour établir la filiation et la parenté des divers genres dramatiques qui se sont manifestés en Extrême-Orient. Maintenant que les rites propitiatoires sont accomplis, la représentation va pouvoir commencer. Mais il est tôt encore, le soir vient à peine de tomber et les spectateurs ne se pressent guère. Alors, avant d'aborder le pathétique épisode du Râmâyana, pour permettre au public de s'installer à son aise et d'arriver au stade de recueillement convenable, on joue une courte scène qui sert de prélude, ou si l'on veut admettre la transposition, de lever de rideau. C'est ce qu'on appelle ou ouverture, qui se donne immuablement avant toute représentation, que ce soit de Khon, de Lakhon ou de tout autre genre de spectacle. Pour le Nang, c'est toujours le combat d'un singe noir et d'un singe blanc. On fait apparaître sur l'écran les deux singes, séparément d'abord, simultanément ensuite. Il y a

lutte et par trois fois le singe blanc est vainqueur ; ce n'est qu'à la troisième reprise qu'il capture fermement son adversaire. Il l'emmène solidement attaché jusqu'à l'ermitage d'un rishi, lequel conseille la pitié et la magnanimité et exhorte le vainqueur à donner la vie sauve et la liberté à son ennemi. Le singe blanc, d'abord rétif, se laisse toucher par la vertu des paroles de l'ascète et délivre le singe noir qui, ayant salué, s'en va.

Puis, après un intermède musical, on voit apparaître sur l'écran deux Yakshas : ce sont les espions de Râvana qui, après tous les épisodes du Ramakien, vont à Lankâ apprendre à leur souverain les événenents qui viennent de se produire. C'est la transition immanquable entre les divers chapitres du poème. Les deux Yakshas traversent l'écran sur toute sa longueur, disparaissent d'un côté pour reparaître ensuite de l'autre : alors se montre Râvana qui reçoit le rapport de ses émissaires et l'action proprement dite commence.

Le poème est lu par les déclamateurs et après chaque vers, il y a un arrêt, le tambour bat quatre coups et de derrière l'écran, retentit un cri " Pheuy ! " poussé en chœur par les musiciens. Pendant ce temps, les pièces d'ombres illustrant le poème sont montrées sur l'écran. Après chaque strophe l'orchestre joue et c'est à l'accompagnement de cette musique que l'on fait mouvoir les Nang. Les montreurs qui les brandissent exécutent alors des pas qui font partie de la chorégraphie du Khon : marche lourde des Yakshas, courses ou glissements. Les Nang portés à bout de bras sont mus sur l'écran suivant les indications du poème et le rythme de l'orchestre. Il y a une grande diversité de postures et la tâche du montreur est des plus fatigantes. On fait apparaître d'abord les pièces représentant un personnage. Voici par exemple Râma qui va au combat. Tout son cortège défile devant l'écran, singes porteurs des oriflammes, escorte de singes armés, puis ses officiers, Hanuman, Sugrîva, etc enfin une magnifique pièce représentant Râma sur son char. Après ce défilé, on montre dans le même style le cortège du Yaksha ennemi. Puis Râma et le Yaksha seuls en face l'un de l'autre, se provoquent, se battent. Après avoir fait se

heurter ces deux pièces dans toutes les phases possibles de la lutte, on les remplace par une seule pièce représentant les deux combattants enlacés dans un corps à corps étroit. Cette pièce est remplacée par les deux pièces représentant les deux ennemis isolés qui, reprennent leurs attaques et leurs escarmouches, jusqu'au moment où une nouvelle phase du corps à corps est présentée sur l'écran par une pièce unique et ainsi de suite, pendant des nuits entières. De temps à autre, pour permettre à la troupe de se reposer, car il n'y a pas d'entr'acte, surviennent des pitres qui par leurs grimaces et leurs facéties amusent l'auditoire.

Cette technique du Nang que je viens d'esquisser brièvement n'est pas unique. Il y a en outre le Nang Ram ou Rabam et le Nang mêlé de Khon.

Le Nang Rabam qui se donnait en plein jour, (ce qui explique la coloration de certaines pièces), ne représente pas des scènes d'action du Râmâyana. Tout comme le Rabam qui lui a donné son nom il joue des scènes purement descriptives, des développements d'un thème : scènes d'amour, ébats de dévatâs et de nymphes célestes, ou encore il met en scène Râmâsura qui poursuit Mékhalâ, déesse de la Mer, pour lui ravir son émeraude lumineuse.

Le Nang mêlé de Khon a eu, parait-il, une grande vogue. Devant l'écran une sorte de tréteau était dressé sur lequel dansaient des acteurs de Khon. Ceux-ci jouaient les rôles importants tandis que les rôles secondaires ou de figuration étaient tenus par des pièces d'ombres qu'on faisait mouvoir sur l'écran derrière eux.

Mais si la formule du Nang Rabam semble être très ancienne, (peut-être même est-ce la formule primitive), celle du Nang mêlé de Khon parait n'avoir été imaginée qu'assez tard pour rompre un peu l'incontestable monotonie des représentations d'ombres que les Siamois ont fini par ressentir eux-mêmes.

La lente succession, sur l'écran, de ces belles figures de cuir découpé, la récitation psalmodique du poème, les mélodies et les timbres peu variés de l'orchestre donnent incontestablement au spectateur européen une impression d'uniformité vite lassante. Mais

l'oriental pour qui le temps ne compte guère se laisse prendre au charme de ce spectacle très beau, qui fait revivre en son âme un peu enfantine les merveilleuses légendes qui sont la jeunesse du monde.

Conclusion.

Cet art du théâtre d'ombres, très curieux et très beau, a eu aussi des formes inférieures parmi lesquelles il faut noter le NANG TALUNG qui a été récemment importé de Java par les habitants de la province de Patalung. Là les figures ne représentent plus des scènes, mais des personnages articulés qui peuvent remuer tête, bras et jambes. C'est une imitation du Wayang Poerwa des Javanais, et il a joui d'une assez grande faveur dans le public, précisément à cause de la mobilité des personnages. Cependant le théâtre d'ombres est près de tomber définitivement dans l'oubli. Ce genre de spectacle, trop lent, trop semblable à lui-même ne répond plus à la mentalité de la jeune génération siamoise. Car celle-ci se développe à l'école de l'Europe et a adopté l'esthétique de l'opérette qui tend à remplacer de plus en plus les belles danses hiératiques, et celle du cinéma qui a pris la place des spectacles d'ombres. C'est qu'un facteur considérable s'est manifesté à l'école de l'Europe dans la mentalité des Siamois comme des autres peuples asiatiques, le facteur *Temps*. L'évolution dans ces pays a lieu dans le sens de la vitesse et c'est bien là, à notre avis, la transformation fondamentale qui s'est fait jour dans des âmes chez lesquelles la vie intérieure, contemplative, en somme, arrêtée, était un des traits dominants.

Il ne nous appartient pas de juger si c'est un bien ou un mal : c'est un fait, et on peut le regretter, peut-être, puisqu'il signifie le déclin et la disparition de belles formules d'art comme celle du Théâtre d'Ombres au Siam.

I

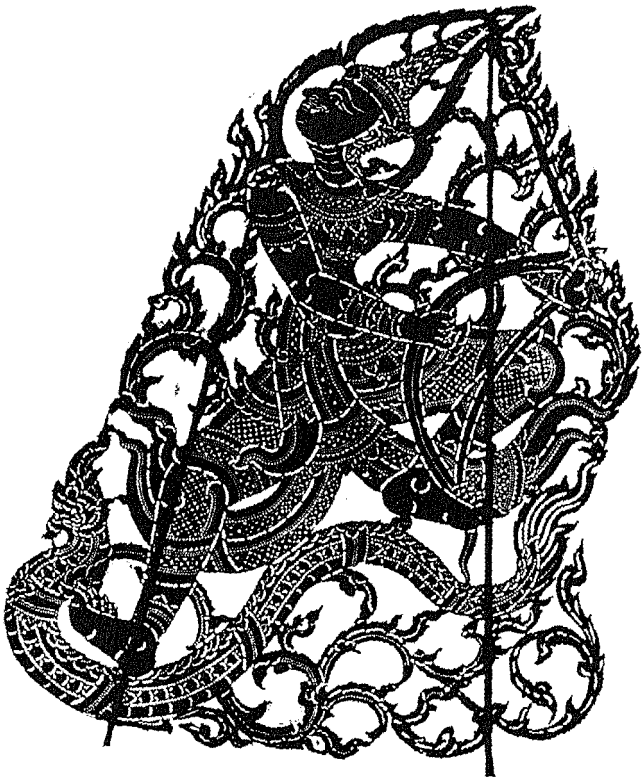
Râma.

II

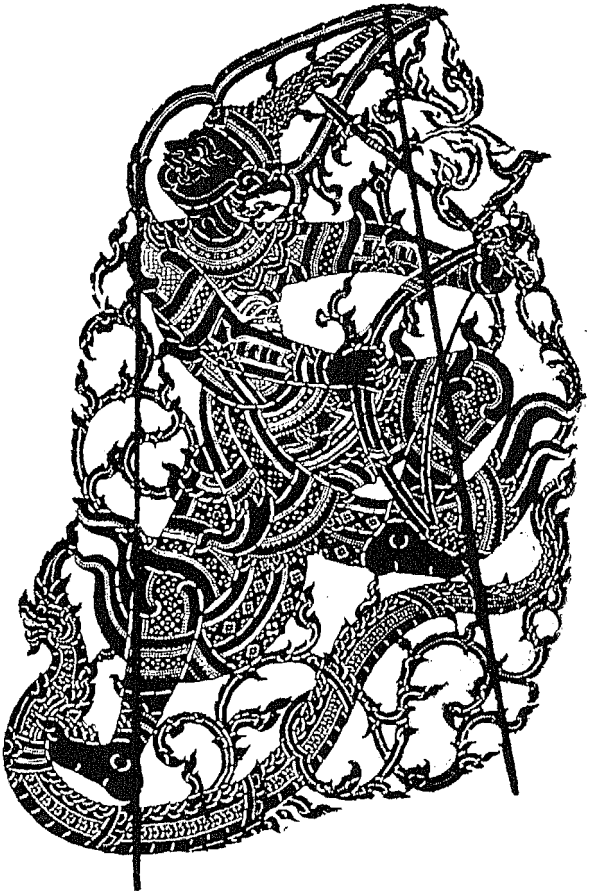
Sitâ.

Hanuman.

IV

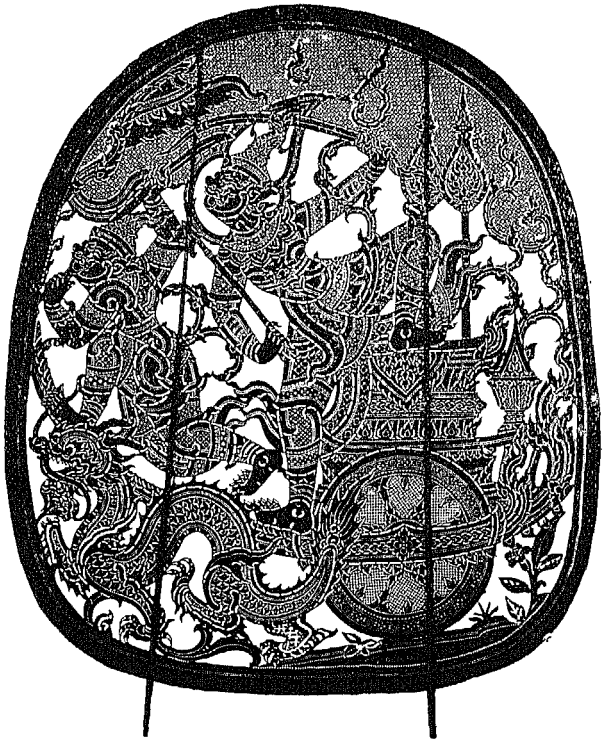


Lakshmana
bandant son arc.



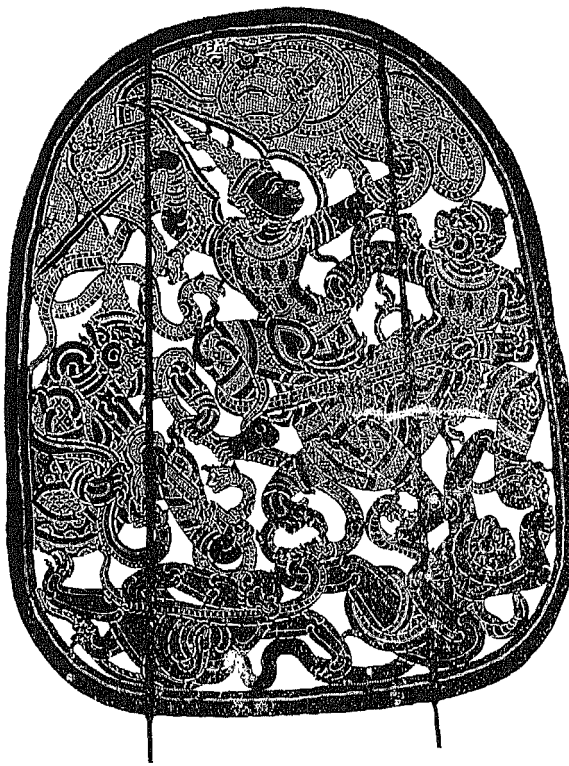
Indrajit
bandant son arc.

VI



Indrajit
se rend au combat.

Combat
de Lakshmana et d'Indrajit.

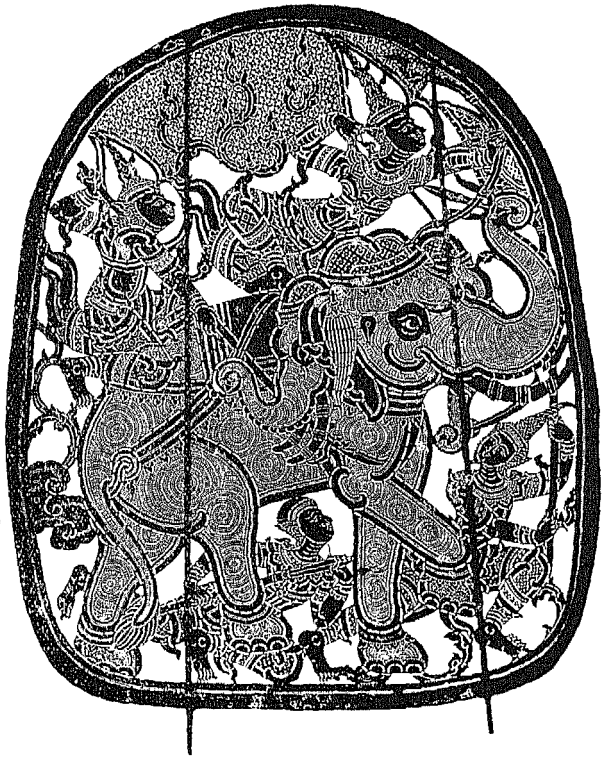


Lakshmana et ses soldats singes
assaillis par la flèche Nâgapās'a
lancée par Indrajit.

IX

Indrajit fait une cérémonie
pour donner à ses flèches une vertu magique.

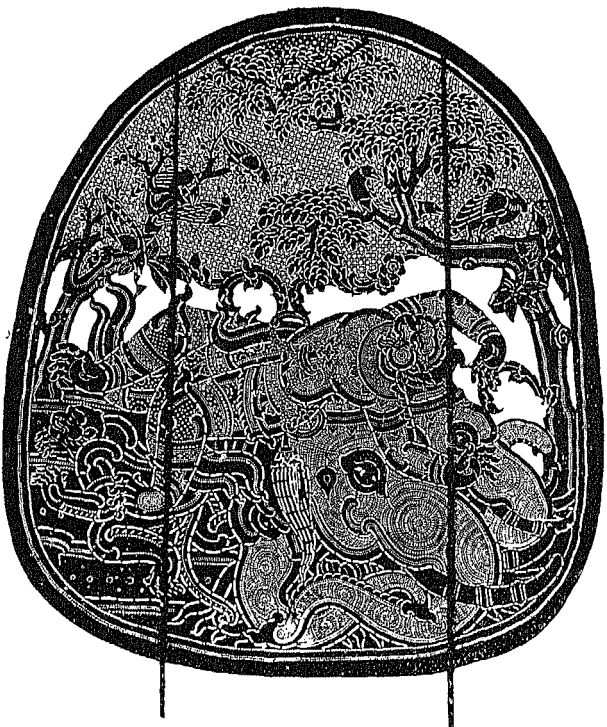
X



Indrajit ayant pris l'aspect d'Indra
lance sa flèche Brahmamas.

Une pluie de flèches
s'abat sur Lakshmana et ses soldats.

Hanuman s'élance dans les airs
pour combattre Indrajit
et brise le cou de l'éléphant Airâvaṇa.



Hanuman frappé par Indrajit
tombe à terre avec la tête
de l'éléphant.

Râma essaye en vain
d'arracher la flèche du corps de son frère.

Râma pleure sur le corps
inanimé de son frère.

Sitâ
se rend sur le champ de bataille.

Hanuman amène sur le champ de bataille
la montagne sur laquelle poussent les simples
qui rendront la vie à Lakshmana.