



HAL
open science

Danseuses et divinités. Modalités et enjeux de l'apprentissage de la danse de cour cambodgienne

Lucie Labbé

► **To cite this version:**

Lucie Labbé. Danseuses et divinités. Modalités et enjeux de l'apprentissage de la danse de cour cambodgienne. Anthropologie sociale et ethnologie. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS Paris), 2016. Français. NNT: . tel-04151139

HAL Id: tel-04151139

<https://theses.hal.science/tel-04151139>

Submitted on 4 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

École doctorale 286

Doctorat

Discipline : Anthropologie sociale, ethnologie

LUCIE LABBÉ

Danseuses et divinités

*Modalités et enjeux de l'apprentissage de la danse de cour
cambodgienne*

Thèse dirigée par Bénédicte BRAC DE LA PERRIÈRE

Date de soutenance : le 6 avril 2016

Jury M. Michel ANTELME, professeur, INALCO
Mme Bénédicte BRAC DE LA PERRIÈRE, directrice de recherche, CNRS
M. Jean-Paul COLLEYN, directeur d'études, CNRS / EHESS
M. Michael HOUSEMAN, directeur d'études, CNRS / EPHE
Mme Dana RAPPOPORT, chargée de recherche, CNRS / EHESS
Mme Ashley THOMPSON, professeure, SOAS (Royaume Uni)

Version modifiée après soutenance

Les modifications effectuées après soutenance concernent exclusivement la typographie :

- reprise des erreurs typographiques
- reprise du système de translittération du khmer dans le corps de texte (seul le système de translittération basé sur celui de S. Lewitz Pou, déjà présent dans le lexique dans le manuscrit initial, a été gardé et intégré au corps de texte à la place d'un système de translittération libre initialement utilisé).

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je tiens à exprimer toute ma gratitude à ma directrice de thèse, Bénédicte Brac de la Perrière pour avoir accepté de diriger ce travail, pour ses conseils aussi rigoureux que bienveillants et pour sa disponibilité qui m'ont été précieux tout au long du parcours formateur qu'est la réalisation d'une thèse.

Au moment où s'achève la rédaction de cette thèse, je me remémore la rencontre avec Ida Simon-Barouh, il y a une douzaine d'années, qui a été déterminante dans mon choix d'entreprendre des études d'ethnologie et d'« écrire sur la danse cambodgienne ». Je souhaite lui exprimer ici mes remerciements pour ses conseils et ses encouragements qui m'ont suivis depuis lors.

Un grand merci également à Ashley Thompson, Dana Rappoport, Michael Houseman, Jean-Paul Colleyn et Michel Antelme pour avoir accepté de lire et de juger ce travail.

Les recherches sur le terrain et la rédaction de cette thèse ont été rendues possibles grâce aux bourses de terrain du CKS et de l'EFEO, à une aide au terrain du CASE ainsi qu'un contrat doctoral HeSam. Je remercie ces institutions pour leur soutien.

Ma formation en tant que doctorante en ethnologie s'est doublée de l'apprentissage, également très formateur, de la danse cambodgienne. De nombreuses personnes ont joué un rôle essentiel dans cet apprentissage. Je pense d'abord à ma première maîtresse de danse, *am* Ou San, qui m'a initiée à la gestuelle et aux rythmes de différents styles de danses cambodgiennes, ainsi qu'aux membres de SBC, à Rennes, qui ont suivi avec intérêt mes évolutions en tant que danseuse tout en m'encourageant dans la poursuite de mes études. Un immense merci, en particulier, à Mme Saur Duong Phuoc et au regretté Dr Saur Sokkhaing dont les encouragements et la sympathie ont été l'un des moteurs de ce travail. Au BCK, je dois beaucoup à '*nak grū* Voan Savay – qui m'a déjà tant appris... et dont il me reste encore tant à apprendre ! – et à '*nak grū* Chap Chomraen Mina pour sa patience, si rare dans ce domaine. Merci également à tous mes camarades danseurs.

À l'École Secondaire des Beaux-Arts et dans les autres écoles où je me suis rendue plus ponctuellement, de nombreux professeurs m'ont guidée vers une meilleure compréhension de la danse, que ce soit en corrigeant mes postures souvent maladroites ou en échangeant sur leur expérience pendant de longues heures d'entretien. Je leur exprime ma grande reconnaissance. *Lok yāy* Sin Sama Deuk Chho, Em Theay et Ros Kong, *lok grū* Proeung Chhieng, '*nak grū* Pen Sok Huon, Vong Metry, Sam Sathya, Mao Tipmoni, Lim Samsothea, Chey Chankethya, Sam Savin, Hang Sopheap et *lok grū* Sek Sophea et Soeur Thavrak en particulier ont largement contribué à l'avancée de ce travail. Je remercie également la direction de l'école, notamment '*nak grū* Mem Sinareth, Soth Somaly et Koy Sina ainsi que l'ensemble du personnel de l'école, avec une pensée particulière pour Vun Sokha et le regretté Khoun Vuthy avec qui j'appréciais la

soupe matinale ou le café glacé tout en apprenant maints détails sur les arts cambodgiens. Merci à S.A. Sisowath Tesso grâce à qui j'ai pu participer aux enseignements à l'école, aux élèves des sections de danse classique et de *lkhon khol* de l'école, ainsi qu'à Sang Phorsda, Chumvan Sodhachivy et Keo Polin.

Au CASE, j'ai bénéficié d'un environnement de travail idéal au contact de chercheurs, de jeunes docteurs et de doctorants avec qui s'échangeaient toujours conseils avisés et passion de la recherche en sciences humaines et sur l'Asie du Sud-Est. Merci pour cela à Bénédicte Brac de la Perrière, Dana Rappoport, Anne Guillou, Alexandra de Mersan, Jérôme Samuel, Grégory Mikaelian, Cécile Barraud, Vanina Bouté, Pierre Alary, Anne-Valérie Schweyer et André Itéanu, à Catherine Scheer, Elsa Clavé, Clotilde Luquiau, Hélène Njoto et Paul Sorrentino. Pour leurs « coups de pouce », qu'il s'agisse de pallier un problème technique ou une baisse de moral passagère, merci également à Jeff Alexandre, Hélène Poitevin, Sophie Henon, Annick Guenel et Anna Pezzopane ainsi qu'à nos « voisins » du Réseau Asie.

Ma reconnaissance va également à *lok grū* Michel Antelme pour son aide précieuse et enrichissante dans la conception du lexique khmer, à Julie Blot pour la réalisation de la carte ainsi qu'à Armande Labbé et Mireille Josselin-Bomo pour leurs relectures attentives et leurs conseils d'écriture avisés.

Pour leur aide dans la transcription et la traduction de nombreuses heures d'entretiens et de pages de chants en khmer, je remercie vivement Ha Virayuth et Chean Vichith ainsi que les amis et étudiants Cambodgiens qui ont répondu présents pour des questions plus ponctuelles, en particulier Pauli Sobotra et Keo Pisey.

De nombreuses personnes ont partagé avec moi leur connaissance du terrain cambodgien ainsi que des documents pour mener à bien cette recherche. Je remercie notamment : Anne Guillou, Grégory Mikaelian, Ida Simon-Barouh, Toni Shapiro-Phim, Suppya Nut, Stéphanie Khoury, James Burnet, Deth Thach, *lok grū* Nop Phalla, *lok grū* Pich Tum Kravel, S.A. Sisowath Tesso, Blaise Kilian, Suon Bun Rith, Saur Sokkhaing, Bertrand Porte, Chea Socheat et Nget Rady. En anthropologie de la danse, la participation aux ateliers organisés par Michael Houseman, Georgiana Wierre-Gore et Marie-Pierre Gibert a été propice à l'avancée de ma réflexion. Merci à eux.

Un grand merci aux camarades de thèse et amis dont la présence et les encouragements me sont si précieux : Catherine Scheer et Julie Blot (même à l'autre bout du monde !), Clotilde Luquiau, Téphanie Sieng, Nguyen Dang Anh Minh, Élodie Malanda, Gabrielle Abbe, Deni Endriani, ainsi que Marine Métadier ; à Sokunthea Say qui m'a si souvent hébergée et m'a offert un environnement musical propice, Or Theara Dan (ma motodop attitrée à Phnom Penh et au-delà !) et Jean-Sien Kin (mon « sponsor officiel » !) ; à ceux qui suivent toujours avec intérêt les récits de mes aventures au Cambodge, en particulier mes tantes, ma cousine Anne-Sophie Bourcier, mon Dr de petit frère, Karine et Domiss.

Enfin, même si cela ne se fait guère « chez nous autres », un immense merci à mes parents, Jacques et Armande Labbé, qui m'ont toujours apporté les meilleures conditions pour m'aider à faire en sorte que « la vie ne dévore pas mon rêve », selon les mots d'Antoine de Saint Exupéry.

RÉSUMÉ ET MOTS-CLÉS

Cette thèse a pour objet la danse de cour cambodgienne qu'elle aborde non seulement en tant que production sociale mais aussi dans ses aspects esthétiques et techniques. D'origine rituelle et palatine, cette forme de danse également nommée « danse classique khmère » est aujourd'hui enseignée dans un contexte étatique institutionnel. Depuis quelques décennies, la danse de cour est aussi enseignée et pratiquée dans les cadres touristique et humanitaire au sein de groupes de danse constitués, le plus souvent, de jeunes gens issus de milieux défavorisés. Des tournées internationales de troupes professionnelles et des associations créées par des Cambodgiens de la diaspora ont également contribué à l'exporter hors du Cambodge. Partant de ces observations, les conditions dans lesquelles le « savoir dansé » est aujourd'hui incarné hors de la cour sont examinées afin de mettre en évidence le rôle actuel de la danse et des danseuses. Il s'est avéré que, dans les différents contextes où elle existe, la danse de cour n'apparaissait pas seulement comme un symbole visible de l'identité cambodgienne. Une efficacité rituelle lui est toujours reconnue dans certains cadres, en particulier celui du ministère de la Culture et des Beaux-Arts. Là, l'apprentissage est particulièrement rigoureux et rythmé par des cérémonies qui actualisent le lien entre les générations passées et présentes de maîtresses et d'élèves. Les danseuses, forgées par la danse à la fois dans leur corps et dans leur esprit, incarnent des modèles de femmes khmères dans un cadre ethnico-national où la royauté demeure un référent social. Certaines revendiquent par ailleurs un nouveau statut d'artiste en développant une expression personnelle dans la continuité mais aussi, pour quelques-unes, dans une forme de rupture avec les référents monarchiques et étatiques.

Mots-clés : danse, apprentissage, savoir-faire, identité, khmer, Cambodge

ABSTRACT AND KEY WORDS

This thesis looks at Cambodian court dance, not only as a social production but also through its aesthetic and its technical aspects. Originally a feminine ritual practice from the court, this kind of dance also named “Khmer classical dance” is now being taught in a state institutionalised context. Over the past decade, it has also been performed in touristic and humanitarian settings by dance troupes mainly made up of young people from disadvantaged backgrounds. International tours and Cambodian associations of the diaspora also contributed to export court dance outside of Cambodian borders. Based on these observations, the thesis questions the conditions in which danced knowledge is nowadays embodied outside of the court, thus highlighting the present role of both dance and dancers. It turns out that, in the various contexts where it now exists, court dance does not only appear as a visible symbol of Cambodian identity. In some settings, it is still considered as ritually efficient, especially inside the Ministry of Culture and Fine Arts. There, apprenticeship proves to be particularly rigorous and is still regulated by ceremonies aiming to update the existing link between passed generations and current masters and students. Dancers, whose body and spirit are shaped by dance, incarnate exemplary Khmer women in an ethnonational frame where monarchy remains a social referent. In addition, some dancers are claiming a new status as artist by developing self-expression through dance in continuity or, for a few of them, by breaking up with monarchical and state referents.

Key words: dance, apprenticeship, embodied knowledge, identity, Khmer, Cambodia

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	3
RÉSUMÉ ET MOTS-CLÉS	5
ABSTRACT AND KEY WORDS	6
TABLE DES MATIÈRES	7
TABLE DES ILLUSTRATIONS	15
AVANT-PROPOS	21
PROLOGUE	23
INTRODUCTION - LA DANSE DE COUR AU CAMBODGE : PERSPECTIVES ETHNOLOGIQUES	27
1 - Problématique et plan de thèse	27
2 - La danse pour objet	32
a) Le corps et les techniques du corps comme objets anthropologiques	33
<i>D'un corps biologique à un corps construit socialement</i>	34
<i>Des conceptions du corps culturellement variables</i>	34
b) Émergence d'une « anthropologie de la danse »	36
<i>Penser la danse comme objet d'étude</i>	36
<i>Noter la danse</i>	41
<i>Du danseur à l'événement dansé, plusieurs dimensions à prendre en compte</i>	43
3 - Méthodologie	47
a) Genèse de la réflexion	47
b) Méthodes ethnographiques et spécificités du terrain	50
c) Un terrain dansé	52
<i>Pluridimensionnalité de l'observation</i>	52
<i>Terrain d'apprentissage, apprentissage du terrain</i>	55
<i>L'ethnographe comme outil de l'ethnographie en contexte d'apprentissage</i>	64
4 - Des villages et de la cour à la scène : conceptions locales des arts de la performance cambodgiens	68
<i>Un spectacle de l'École des Beaux-Arts au milieu des rizières - ethnographie -</i>	69

a) Lieux et contextes de représentation	73
<i>Espace scénique</i>	73
<i>Au village</i>	74
<i>À la cour</i>	75
b) Répertoire et catégoriser les formes d'art	76
c) Danse ou théâtre ; danse et théâtre	81
<i>Danse versus narration</i>	81
<i>Vers une définition de la « danse »</i>	83
<i>La danse au service d'une narration</i>	86
d) Apparition des notions de théâtre et d'art en khmer	87
<i>Évolution des emplois du terme « lkhon », de la danseuse royale au concept de « théâtre »</i>	88
<i>Émergence des notions d' « art » et d' « art scénique »</i>	92

PARTIE 1 - Devenir danseuse de cour aujourd'hui. Transmission et expression d'un savoir-faire incorporé

CHAPITRE I – UN APPRENTISSAGE TECHNIQUE, ESTHÉTIQUE ET MORAL EN CONTEXTE ÉLITISTE	99
<i>Prélude ethnographique : Une matinée à l'École Secondaire des Beaux-Arts</i>	99
1 - Du geste à la chorégraphie	101
a) Principes gestuels	101
b) Un répertoire chorégraphique qui transfigure l'enfant khmère en déesse	105
<i>Danses enfantines</i>	106
<i>Danses à valeur rituelle</i>	110
<i>Ballets narratifs « rīoēn »</i>	112
c) Représentations scéniques	114
2 - Techniques de la danse	117
a) Hyperflexions et équilibres, conditions de création du corps dansant	118
b) Constitution d'un schéma corporel	121
<i>Un enchaînement de base pour modifier le schéma corporel</i>	121
<i>Affinage du niveau d'exigence</i>	127
c) Jugement esthétique et caractéristiques morales	129
<i>Mouvement, force et fluidité</i>	129
<i>Cohérence kinesthésique implicite et norme explicite</i>	131
<i>Dépasser la norme pour devenir une « bonne danseuse »</i>	133
d) Au-delà de la technicité, se construire par la danse	136
<i>Force et délicatesse comme qualités de la danseuse</i>	136
<i>Entre orgueil et humilité</i>	139
Conclusion	140

CHAPITRE II – DE MAITRESSE A ELEVE : UNE RELATION AU CŒUR DE LA PRATIQUE DANSEE	141
1 - Transmission de savoirs incorporés	141
a) La relation à la professeure au centre de l'apprentissage kinesthésique	141
<i>L'enseignante comme modèle</i>	141
<i>Communication tactile</i>	143
<i>Déduire pour bien apprendre</i>	147
b) Savoir revendiqué, savoir gardé	149
<i>Stratégies d'acquisition du savoir</i>	149
<i>Le savoir garant du prestige du « grū » (maître)</i>	151
<i>Enjeux de la transcription des savoirs par écrit</i>	156
<i>Une répartition genrée des savoirs</i>	159
2 - Une filiation spirituelle	161
a) La transmission en termes de hiérarchie et de valeurs	161
<i>La professeure comme « deuxième parent » : un rôle d'éducation sociale et de protection</i>	161
<i>Le maître et l'artiste comme éducateurs à l'échelle de la société</i>	163
b) Un apprentissage ritualisé	165
<i>Inscription dans une lignée spirituelle</i>	165
<i>La cérémonie annuelle d'hommage aux maîtres</i>	170
<i>Un rituel propitiatoire synchrétique</i>	178
<i>Au domicile de la professeure</i>	183
Conclusion	197
CONCLUSION	198
PARTIE 2 - Retour historique. La danse outil et symbole d'un pouvoir centralisé.	191
CHAPITRE III – DU RITUEL AU SPECTACULAIRE : ORIGINES ET ÉVOLUTIONS DE LA DANSE DE COUR	193
1 - Aperçu des sources disponibles sur l'histoire de la danse de cour	193
a) Danseuses de temples et danseuses royales (périodes pré-angkorienne et angkorienne)	194
b) Des récits de voyageurs aux premières recherches (fin du XIX^{ème} - début du XX^{ème})	198
2 - La danse à la cour des rois Norodom 1 ^{er} (1860-1904) et Sisowath (1904-1927)	202
a) Une troupe féminine pour interpréter les grandes légendes au palais	203
b) Un enjeu de prestige disputé entre les puissances khmère et siamoise	207
c) Des danseuses rituelles qui contribuent à l'éclat de la royauté	209
3 - L'impact du regard occidental sur les danseuses royales	215
a) L'exposition coloniale de 1906, un tournant dans l'histoire du ballet	217
b) Les Français et le Cambodge : préserver un patrimoine culturel en déclin	224
4 - Le rôle de la princesse Sisowath Kossamak pour préserver le ballet dans le giron royal	228

a) Innovations	228
b) Des danseuses de cour au Ballet Royal	233
<i>Conclusion</i>	235
CHAPITRE IV – DANSE DES DIRIGEANTS, DANSE DU PEUPLE : DE L’INDEPENDANCE A LA RECONSTRUCTION POST- KHMERS ROUGES	237
1 - Les arts au service d'une politique d'unification nationale	238
a) Émergence d'un sentiment nationaliste	238
<i>Institutionnalisation des arts et création d'un répertoire folklorique</i>	239
<i>Diffusion et impact des danses folkloriques sur la population : l'exemple des « Khmer loe »</i>	245
b) Un ballet national et toujours royal	248
2 - Politiques artistiques après la destitution de la monarchie	250
a) La danse préservée sous le régime républicain (1970-1975)	250
b) La politique révolutionnaire des Khmers rouges : une tentative d'anéantissement culturel (1975-1979)	252
c) Les danseurs au service de la révolution sous la politique culturelle vietnamienne	256
3 - La danse dans les camps de réfugiés de la frontière cambodiano-thaïlandaise	262
a) «Un joyau retiré des poubelles » - Témoignage -	263
b) Danser pour revivre	265
<i>Conclusion</i>	270
<i>CONCLUSION</i>	272
<i>PARTIE 3 - Danser hors de la cour. Une triple délocalisation de la danse royale</i>	273
CHAPITRE V – DEVENIR DANSEUSE A L'ÉCOLE SECONDAIRE DES BEAUX-ARTS DE PHNOM PENH, DANS LA CONTINUITE DES FILIATIONS DE COUR	274
1 - L'École Secondaire des Beaux-Arts (ESBA)	274
a) Brève histoire d'une institution	274
b) <i>Candachāyā</i> , de la tribune royale aux marécages	277
2 - Un apprentissage élitiste	285
a) Examen d'entrée	285
b) Vérifications des acquis, évaluations et examens	287
c) Pratiques sélectives	289
d) Un fort taux d'abandon	291
3 - Origines et aspirations des élèves de l'école de danse	293
a) Profil socio-économique	293
b) Motivations à l'entrée à l'école de danse	298
c) Une image ambiguë de la danseuse	301
d) Perspectives d'avenir	303

4 - Entre famille royale et ministère, une relative continuité de la danse de cour	308
a) Les danseuses ambassadrices du gouvernement cambodgien	308
b) Le Ballet Royal : une image de marque à l'international	309
c) Une empreinte royale fragile mais qui demeure signifiante	310
Conclusion	315
CHAPITRE VI- LA DANSE ENTRE IDÉOLOGIES DE DÉVELOPPEMENT ET PROMOTION TOURISTIQUE	319
1 - « Redonner une identité » par les arts	319
a) ONG d'aide à l'enfance et programmes culturels	320
b) « Reconstruire » une génération « déracinée »	322
<i>La « danse Apsara », une invention occidentale</i>	324
<i>Une formule pour l'épanouissement individuel</i>	325
c) ONG en représentation	326
2 - Enseignement en contexte humanitaire	330
a) Vocation artistique ou activité en marge : deux démarches d'ONG	330
<i>L'Apsara Art Association : une ONG à vocation artistique</i>	330
<i>Happy Chandara : des cours de danse en école primaire</i>	334
b) Une école d'arts pour former des danseurs professionnels à Siem Reap	341
3 - La danse investie par le tourisme	347
a) La danse parmi les offres touristiques	348
b) Danser devant les touristes pour participer d'un élan culturel	352
c) Le répertoire de cour folklorisé	355
<i>Une ligne de démarcation entre danse de cour et danse touristique</i>	355
<i>Un savoir du peuple « descendant des apsaras »</i>	357
<i>Retrouver « l'âme du peuple khmer » par la danse (NKFC)</i>	359
d) Les artistes du ministère et le tourisme : vers une nouvelle forme de folklorisation ?	362
Conclusion	367
CHAPITRE VII- L'AFFIRMATION D'UNE IDENTITÉ CAMBODGIENNE DANS LA MIGRATION	369
1 - Apprendre la danse cambodgienne en France	370
a) Une troupe de danse au cœur de la collectivité rennaise	371
<i>Cours de danse dans une ZUP rennaise</i>	371
<i>Les premières années d'apprentissage à Rennes dans le souvenir d'une élève</i>	378
<i>Un investissement familial et communautaire</i>	380
b) Une pratique de cour adaptée au contexte français en région parisienne	382
<i>Organisation et genèse de trois écoles de danse en région parisienne</i>	382
<i>Déroulement des cours</i>	384
<i>Un investissement variable, entre loisir et passion</i>	387
<i>L'élève récepteur et financeur de la transmission</i>	390

2 - Des Cambodgiens en France	392
a) Des camps de réfugiés aux pays d'accueil	392
b) L'installation des Cambodgiens réfugiés en France (1975-1989)	394
c) Mise en place des associations de Cambodgiens à Rennes et premiers cours de danse	397
3 - Transmission des origines et quête identitaire	399
a) Entrer dans la ronde pour se dire Cambodgien(ne)	399
<i>Regroupements associatifs et apprentissages relationnels</i>	400
<i>La danse comme mode d'intégration au collectif</i>	404
<i>Cultiver une identité positive</i>	405
b) Danser pour se construire socialement et individuellement	408
<i>Faire des Cambodgiens : l'éducation par le biais de la danse</i>	408
<i>Au Cambodge, en France ou aux USA : L'insertion sociale comme priorité</i>	412
<i>De la quête d'origines familiales à l'affirmation de soi pour les jeunes ayant grandi sur le sol français</i>	415
c) Danser pour le Cambodge : l'aide au pays d'origine par la promotion culturelle	420
<i>Des activités tournées vers l'aide au développement du pays</i>	420
<i>Participer à la préservation d'une culture jugée en péril</i>	422
Conclusion	425
CONCLUSION	428
 PARTIE 4 – Mettre en scène des visions du monde pour agir sur le monde	429
 CHAPITRE VIII – UN REPERTOIRE DE VALEURS KHMERES	431
1 - Les récits et leurs personnages	431
a) Le répertoire comme cosmologie : grands récits et épopées dansés	432
<i>Spécificités et récurrences dans le répertoire de cour</i>	432
<i>Les jatakas, récits bouddhiques</i>	434
<i>Le Reamker, version khmère du Râmâyana</i>	435
<i>Mythes fondateurs</i>	437
b) Archétypes des rôles et personnages des ballets narratifs de cour	438
<i>Des rôles hiérarchisés</i>	439
<i>Spécificités posturales des grands rôles dans la danse de cour</i>	441
<i>Expressivité gestuelle</i>	444
2 - Valeurs féminines	446
a) Nāñ Seda, modèle de l'épouse vertueuse	448
<i>Le personnage de Nāñ Seda dans le Reamker</i>	448
<i>Dévotion, fidélité et pureté comme sources de puissance magique</i>	450

b) Mañi Mekhalā, héroïne d'une fable à la gloire de la sagesse et de l'intelligence (paññā)	
féminine	452
<i>[encadré] L'histoire de Mañi Mekhalā, Varajhun et Rām Isūr</i>	452
<i>Un récit éducatif</i>	453
<i>La lutte entre Mañi Mekhalā et Rām Isūr comme rite agraire</i>	456
c) Nān Nāg : femme, serpent mythique et territoire	458
<i>[encadré] L'histoire de Braḥ Thoñ et Nān Nāg</i>	458
<i>Un mythe de fondation du royaume khmer</i>	459
<i>Nāga, territoire et royauté</i>	460
<i>S'approprier le territoire par la danse, à la manière du nāga</i>	461
<i>Nān Nāg mise en scène pour la danse de cour</i>	463
d) L'apsara blanche, réactualisation d'un passé glorifié	464
<i>[encadré] La légende de l'apsara Merā</i>	464
<i>Le personnage de l'apsara dans la danse de cour</i>	466
<i>La Danse des apsaras comme référence à un passé glorieux</i>	467
<i>Émergence d'un symbole unificateur</i>	468
3 - Du prince vertueux aux personnages démoniaques : incarner le masculin	469
a) Entre ordre et démesure : deux modèles antagonistes	469
<i>Vertus humanisées</i>	475
<i>Les yaks, incarnation de la démesure et de la sauvagerie</i>	471
<i>L'ermite, arbitre dans la lutte entre ordre et désordre, civilisation et barbarie</i>	472
b) Un ballet féminin qui s'ouvre aux hommes	475
<i>Des femmes pour danser princes et démons</i>	475
<i>Évolution de la vision sexuée des rôles</i>	476
Conclusion	479
CHAPITRE IX - UN MODE D'EXPRESSION INDIVIDUELLE EN MARGE DE L'AUTORITE POLITIQUE	481
1 - Une troupe privée en marge de l'école des Beaux-Arts	482
a) De nouvelles perspectives	483
<i>« Exprimer des réalités contemporaines à travers un langage ancien »</i>	483
<i>Des innovations qui font débat</i>	485
b) « Démocratiser la danse de cour »	487
<i>Revendications d'une danse classique en dehors de l'autorité politique</i>	487
<i>Donner la danse aux danseurs</i>	489
2 - Revendiquer son passé pour mieux aller de l'avant	490
a) Une gestuelle de cour pour de nouvelles formes d'expression	491
b) Émergence d'une danse « khmère contemporaine »	493
<i>Parcours d'une danseuse indépendante</i>	493
<i>La danse contemporaine comme ligne de démarcation</i>	496
<i>Un nouveau rôle de l'artiste au sein de la collectivité</i>	499

<i>De nouvelles idoles ou modèles de femmes khmères</i>	503
Conclusion	505
CONCLUSION	507
CONCLUSION GENERALE	508
LEXIQUE	513
BIBLIOGRAPHIE	549
ANNEXES	577

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. Photographies, croquis et schémas

- P1.** Travail d'assouplissement du bassin. ESBA, Phnom Penh, 02.03.2010.120
- P2.** Posture en équilibre *ñev* travaillée par une élève de 2^{ème} année avec l'aide d'une élève de 8^{ème} année. ESBA, Phnom Penh, 05.01.2012.120
- P3.** La cambrure de l'épine dorsale et le basculement du bassin vers l'avant dans une posture en *ñev* travaillée par une élève débutante.120
- P4.** Enchaînement de base réalisé par les élèves de plusieurs classes à l'ESBA. Phnom Penh, 05.02.2008.124
- P5 et P6.** Par pressions et relâchements alternés du pouce gauche puis du pouce droit placés de chaque côté des côtes de l'élèves, la maîtresse guide et « imprime » le mouvement de penché latéral à gauche puis à droite. (Captation vidéo) ESBA, Phnom Penh, 26.02.2010.124
- P7 et P8.** Deux phases du mouvement du « nâga jouant avec sa queue ».138
- P9 à P18.** La professeure Sam Sathya travaille une suite de mouvements avec une élève de niveau avancé. (Captation vidéo) ESBA, Phnom Penh, 04.06.2010.146
- P19.** Un jeudi matin, des élèves de différents niveaux offrent des bâtons d'encens à deux maîtresses. ESBA, Phnom Penh, 04.03.2010.167
- P20.** Bâtonnets d'encens plantés dans un gobelet de sable sur le rebord de la fenêtre, dans la salle de danse des élèves de 1^{ère} année à l'ESBA en mars 2012.167
- P21.** Des professeures allument les bougies disposées sur les offrandes avant de l'*ācāry* ne prenne la parole au début de la cérémonie de *bidhī sambaḥ grū dham*. Face aux offrandes sont assis élèves, professeurs et personnel de l'école. ESBA, Phnom Penh, 05.04.2012.175
- P22.** Masques, tiaras et objets cérémoniaux font face aux rangées d'offrandes. ESBA, Phnom Penh, 05.04.2012.175

- P23.** Présentation des offrandes alimentaires par les élèves sur la musique *sādhukār*. ESBA, Phnom Penh, 05.04.2012.175
- P24.** Orchestre et offrandes aux esprits de la musique déposées devant le *sgar sambhor*. ESBA, Phnom Penh, 05.04.2012.176
- P25.** Enchaînement de base des personnages masculins et féminins par une partie des élèves de l'ESBA. ESBA, Phnom Penh, 05.04.2012.176
- P26.** Nouage des fils de coton. ESBA, Phnom Penh, 05.04.2012.176
- P27 et P28.** Cérémonie de *sambah grū* à l'École des Arts pour l'inauguration de la nouvelle salle de répétition. Phnom Penh, 18.07.1928. (Archives du Musée National du Cambodge)177
- P29.** Cérémonie de *sambah grū* au domicile de la maîtresse Sin Sama Deuk Chho. La professeure et son élève allument et disposent les bougies sur les offrandes. Phnom Penh, 05.08.2010.186
- P30.** *pāysī* disposés devant la miniature d'un masque de *Mahā Isī*. (Sur la photographie, le masque est dissimulé par le *pāysī* de droite.) Phnom Penh, 05.08.2010.186
- P31.** Après la présentation des offrandes alimentaires et des *pāysī* aux *grū*, l'élève interprète la chorégraphie travaillée avec sa professeure. Celle-ci chante à capella en lisant le texte du chant. Phnom Penh, 05.08.2010.186
- P32.** Frise de danseuses du Bayon (XIII^e siècle) exposée au musée Guimet à Paris. 27.11.2005.196
- P33.** Scène de musique et de danse sur un bas-relief du Bayon (XIII^e siècle), Siem Reap, 27.07.2010.196
- P34.** Détail de la même scène.196
- P35.** Danseuse dans le rôle d'un officier ou d'une divinité. CPA (collection personnelle, début du XX^e siècle, non datée)211
- P36.** Groupe de danseuses posant en costumes de suivantes, de Garuda et de singe blanc. CPA (collection personnelle, début du XX^e siècle, non datée)211
- P37.** Double page de la revue *Femina* datée du 01.08.1906.221
- P38.** Une affiche de l'exposition coloniale de Marseille d'avril à novembre 1906.221
- P39.** Le Ballet Royal au Kennedy Center (USA) en compagnie de Richard Nixon, en 1971. (Archives personnelles de Voan Savay)251
- P40.** Logos de l'Université Royale des Beaux-Arts (à gauche) et de l'École Secondaire des Beaux-Arts (à droite).276
- P41.** Le pavillon *Candachāyā*, façade extérieure du palais. Phnom Penh, 14.03.2010. 278

- P42.** Pavillon *Candachāyā* et bâtiment à quatre étages du département de danse derrière un bâtiment dédié au théâtre *yīke* à l'ESBA. Phnom Penh, 28.05.2010.282
- P43.** La princesse Norodom Bopha Devi supervise une répétition en prévision d'une tournée en Europe du Ballet Royal. Ancien théâtre Bassac, Phnom Penh, 13.03.2008.313
- P44.** La princesse Norodom Bopha Devi guide l'interprète principale de la Danse des apsaras. Ancien théâtre Bassac, Phnom Penh, 13.03.2008.313
- P45.** Les danseuses de l'ONG Krousar Thmey se préparent avant une représentation au restaurant La Noria. Siem Reap, 13.02.2008.329
- P46.** Représentation d'une danse folklorique des Khmer *loe* par les danseurs et musiciens de l'ONG Krousar Thmey au restaurant La Noria. Siem Reap, 13.02.2008.329
- P47.** Cérémonie d'hommage aux maîtres à l'Apsara Art Association. Phnom Penh, 08.07.2010.333
- P48.** Répétition de la Danse des souhaits (*rapām jūn bar*) pendant un cours de danse à l'Apsara Art Association. Phnom Penh, 08.07.2010.333
- P49.** Cours de danse à l'école primaire Happy Chandara : apprentissage d'un chant de danse enfantine pendant les étirements pour les plus jeunes. Prek Thmey, 19.10.2008.....335
- P50.** Apprentissage d'une danse classique à l'école Happy Chandara. Prek Thmey, 25.02.2009.335
- P51.** Représentation de danse par les élèves de 3^{ème} année de l'école Happy Chandara devant leurs camarades, leurs professeurs et le personnel de l'école lors d'une fête à l'école. Kandal, 18.12.2008.335
- P52.** Élèves musiciens accompagnant un cours de danse classique à l'École des Arts de Siem Reap. 05.03.2008.344
- P53.** La professeure corrige la posture d'une élève dans l'enchaînement de base. Siem Reap. 05.03.2008.344
- P54.** Apprentissage de l'enchaînement de base par les plus jeunes élèves du cours de danse classique et les élèves du cours de danse folklorique, École des Arts de Siem Reap, 07.03.2008.344
- P55.** La Danse des femmes célestes (*rapām deva srī suorg*) interprétée par les artistes du ministère de la Culture et des Beaux-Arts au théâtre Chaktomuk. Phnom Penh, 07.08.2010.364
- P56 et P57.** Cours de danse de l'association Solidarité Bretagne Cambodge. Les plus jeunes suivent les explications de leur professeure et s'entraînent sous le regard des plus grands, de mamans et grands-mères d'élèves. Rennes, 03.06.2007.374

- P58.** En coulisses pendant l’habillage des danseurs, fruits, bougie et encens sont déposés devant les tiaras qui seront portées durant le spectacle. Bazouge-la-Pérouse, 07.10.2006.375
- P59.** La danse *pupphā lokī(y)* interprétée par les plus jeunes danseuses de la troupe de SBC à l’occasion du nouvel an khmer. Rennes, 04.2002. (Cliché : Armande Labbé)375
- P60.** Répétition de la danse des noix de coco par les jeunes adultes lors d’un cours de danse de l’AKIV. Rennes, 12.12.1981. (Cliché : Ida Simon-Barouh)379
- P61.** Cours de danse de l’AKIV. Les plus jeunes dans une posture en *īev* (probablement dans la danse *nārījā juor*). Rennes, 12.12.1981. (Cliché : Ida Simon-Barouh)379
- P62.** Différenciation des espaces ; localisation et circulations des personnages selon un schéma récurrent des ballets narratifs de cour.433
- P63.** Une posture similaire réalisée par chacun des personnages de la danse de cour. De gauche à droite : *nāñ, nāyroñ, yaks*, singe.443
- P64.** Gestuelle de singe par une danseuse de la troupe royale en 1927. (Musée national du Cambodge)443
- P65.** *Nāñ Seda* captive de *Kruñ Rāb(ñ)* dans une scène du Reamker interprétée par Tin Chan Sotheavy. BCK, Paris 13^{ème}. 15.09.2013 (Cliché de Marine Métadier)449
- P66.** *Mañī Mekhalā* et *Rām Isūr* figurés sur une boîte en argent de fabrication cambodgienne probablement datée du début du XX^{ème} siècle (propriété de Saur Duong Phuoc).455
- P67.** *Mañī Mekhalā* et *Rām Isūr* en couverture d’un livre d’images en langues khmère et anglaise intitulé *Mañī Mekhalā*. (Ouvrage collecté à Phnom Penh en 2009)455
- P68.** La danseuse Chumvan Sodhachivy dans une posture de danse khmère contemporaine dans les locaux de l’association Amrita Performing Arts. Phnom Penh, 18.07.2010.....495
- P69.** Deux élèves de théâtre dansé masculin (*lkhon khol*) de l’ESBA spécialisés dans les rôles simiesques interprètent une danse khmère contemporaine inspirée par ces personnages lors du festival La rue danse à Koh Pich. Phnom Penh, 11.02.2012.495

Sauf indication contraire, toutes les photographies et tous les croquis sont de l’auteur.

2. Plans, cartes et images satellites

- C1.** Plan de la salle des danses du palais royal publié par A. Leclère, 1911.76
- C2.** Pavillons *Candachāyā* et *Bhojanīy* au palais royal, URBA et musée des Beaux-Arts. 01.11.2013 (Image satellite Google Earth)278
- C3.** Nouvelle localisation de l’ESBA (ensemble de bâtiments rouges au centre de l’image). (Image satellite Google Earth, 2010)282
- C4.** Localisation et délocalisation des lieux d’enseignement et de pratique de la danse de cour par les artistes du ministère de la Culture et des Beaux-Arts et du Ballet Royal à Phnom Penh (2000-début 2015).283

3. Tableaux et graphiques

- T1.** Tableau récapitulatif du vocabulaire utilisé pour traduire différents usages du terme « *kpāc* ’ ».102
- T2.** Mouvements, postures et unités de sens dans les trois premiers vers de la danse enfantine *nārī jā juor*.109
- T3.** Comparaison du nombre d’élèves inscrites dans la session de danse classique par classes sur deux années scolaires.292
- T4.** Évolution approximative du nombre d’élèves par promotion entre 2011 et début 2015.292
- T5.** Secteur d’activité des parents fonctionnaires dont au moins une fille était inscrite en « danse classique » à l’ESBA en 2011-2012.297
- T6.** Principaux actes et scènes du Reamker chorégraphiés pour la danse de cour à l’heure actuelle.437

AVANT-PROPOS

Le mode de transcription du khmer utilisé est la translittération scientifique à l'usage des khmérologues, des sanscritistes et des spécialistes d'autres langues partageant un vocabulaire d'origine sanscrite et palie¹. L'orthographe en alphabet khmer et une transcription phonétique sont données dans le lexique pour chaque mot et expression cités dans le corps de texte. Ce lexique a été réalisé avec l'aide précieuse de Michel Antelme. Toute erreur éventuelle ne reste cependant imputable qu'à moi-même.

La danse de cour khmère qui fait l'objet de cette thèse est une forme essentiellement féminine. Dans plusieurs des sites dont il est question dans cette thèse, la présence d'hommes est largement minoritaire, voire exceptionnelle. Dans ces cas précis comme, par extension, lorsqu'il est question de la danse de cour de manière plus générale, je parle donc de ses interprètes en usant du féminin plutôt que du masculin « neutre » qui serait ici source de confusion.

L'usage, au Cambodge, est de positionner le nom de famille avant le prénom. Le prénom y est par ailleurs plus spontanément usité pour s'adresser ou faire référence à une personne. Respectant cet usage, je parle par exemple du roi « Norodom Sihanouk » en plaçant le nom (Norodom) avant le prénom (Sihanouk) et en abrégeant ceux-ci en « N. Sihanouk ». En ce qui concerne cet exemple précis, ce choix doit également permettre d'éviter toute confusion avec le roi Norodom dont le nom est devenu, après l'introduction des patronymes au Cambodge, le nom de famille de ses descendants. Pour référer à des personnes d'origine cambodgienne nées

¹ Dans le manuscrit original j'avais privilégié une transcription libre du khmer afin de faciliter la lecture au lecteur francophone non familier de la graphie khmère.

ou vivant à l'étranger, je reprends ici autant que possible l'usage privilégié par ces personnes elles-mêmes.

Dans certains cas, je fais usage d'un pseudonyme pour désigner des personnes dont l'identité n'est pas clairement identifiable par ailleurs afin de préserver leur anonymat. Ces personnes sont désignées par un prénom seul précédé, selon l'usage khmer, d'un terme d'adresse indiquant leur statut : *kaññā* (jeune fille ou femme non mariée), *lok* (monsieur), *lok srī* (madame) ou encore *'nak grū* (professeure).

PROLOGUE

Dans les coulisses, des effluves d'encens pèsent dans l'air. C'est une odeur à laquelle je ne suis pas habituée. Nous sommes deux, deux collégiennes qui explorons les couloirs derrière la grande salle de spectacle dans laquelle des spectateurs commencent à s'installer. Ma camarade, plus audacieuse que moi, m'a poussée à m'engager dans ce couloir que je pensais interdit. Nous sommes à la recherche de Bopha. Elle vient d'un pays lointain, quelque part en Asie... Pour être franche, je ne suis pas du tout certaine de savoir situer ce pays sur le planisphère : le Cambodge.

La voilà, entourée d'autres jeunes filles aux costumes chamarrés, aussi jolies et graciles qu'elle. Son visage maquillé et très blanchi nous fait penser à celui d'une poupée de porcelaine. L'une de ses camarades tousse en nous croisant dans le couloir. Pourquoi donc fait-on brûler tant de bâtons d'encens ici ? C'est à peine aéré ! Et Sophat, l'a-t-elle vu ? Nous l'avons aperçu, tout à l'heure, portant à bout de bras son lourd instrument fait de grands cercles de rotin et de gongs dorés au milieu desquels il peut s'asseoir en tailleur... Mais nous n'avons pas le temps de parler, Bopha doit bientôt entrer en scène et nous devons quitter les coulisses.

Au moment où l'on nous invite à entrer dans la grande salle, nous ignorons encore quel spectacle nous attend. Nous sommes arrivées là un peu par hasard. Cela ne fait que deux jours que nous connaissons nos amis cambodgiens et nos possibilités d'échange linguistique étant limitées, beaucoup de questions sont restées en suspens... La salle semble bien remplie et l'obscurité a déjà été faite. Dans un coin de la scène, nous reconnaissons Sophat assis au centre de son instrument circulaire. Aux premières notes de musique, les murmures de la salle s'arrêtent. L'instant paraît suspendu.

En quelques minutes, nous voilà transportées « ailleurs » ... Où exactement ? Sommes-nous près d'une maisonnette de bois sur pilotis, au milieu d'une végétation luxuriante, comme celle représentée sur la maquette exposée dans le hall du centre culturel, entre celles des habitations burkinabée et nicaraguayenne ? Sommes-nous dans des ruines en plein air semblables à celles dans lesquelles j'avais eu tant de mal à reconnaître Bopha, sur l'écran d'une petite télévision, plus tôt dans la journée ? Mon incertitude à affirmer que c'était bien elle que je voyais danser pieds nus sur les larges pierres, dans ce lieu si inattendu pour moi, l'avait fait sourire...

Parmi les danseuses aux parures dorées qui sont apparues sous nos yeux, nous reconnaissons maintenant Bopha, transformée en quelque divinité inconnue. Même si nous les discernons mal depuis le fond de la salle, nous suivons chacun de leurs mouvements avec la plus extrême attention, échangeant parfois dans un chuchotement notre interprétation de l'action et des personnages qui se présentent devant nous. C'est incroyable la manière dont, avec une légère inclinaison du corps, en relevant la jambe en arrière, genoux pliés et pieds flexes, elles nous leurrent et parviennent presque à nous faire croire qu'elles flottent dans les airs. Ma professeure de danse classique m'aurait-elle donc menti ? La danse pourrait exister aussi, et avec autant de beauté, sans que l'on tende à l'extrême genoux et pointes de pieds, sans que l'on s'attache à faire oublier une main pour mieux faire admirer la courbe d'un bras...

Je ne sais pas où est la maisonnette sur pilotis entourée de ses bananiers, j'ignore tout des ruines de pierres sur lesquelles on danse pieds nus. Pourtant, tout ce que je découvre du Cambodge à ce moment-là réveille en moi un élan indéfinissable qui me pousse à assouvir une curiosité jusqu'alors timide ; une curiosité tournée vers le monde, vers les gens qui y vivent... et qui y dansent.

De l'expérience furtive vécue avec l'atelier théâtre de mon collègue dans le cadre de la biennale du Mai de l'enfance en l'an 2000 à Fougères, me sont restés ces quelques souvenirs encore vivaces. Les nombreuses questions alors en suspens ont trouvé des réponses autant qu'elles ont fait surgir de nouvelles interrogations. Dans les jours et les mois qui suivirent, je découvris dans des livres chinés çà et là l'existence d'Angkor Vat, celles du lac Tonlé Sap et des monts Cardamomes, puis celle des Khmers Rouges. Je dévorais les rares documents traitant du Cambodge que je pouvais dénicher dans les bibliothèques municipales, au CDI du collège ou lorsque se présentait une rare occasion de fureter sur l'un des premiers sites internet qui y étaient consacrés. Je constituais une première bibliographie et commençais à décrypter l'alphabet khmer à partir du glossaire édité dans un guide de voyage, pour moi une véritable pierre de Rosette.

Au mois d'octobre suivant, j'apprenais avec bonheur qu'un cours de danse cambodgienne avait lieu à une quinzaine de kilomètres de mon domicile. J'allais ainsi connaître, toujours sans quitter ma Bretagne natale et de façon presque aussi inopinée que la première fois, une nouvelle occasion de voir et d'entendre de la danse et de la musique khmères. Je m'y rendais mue par le seul désir de revoir les danses qui m'avaient tant captivées et sans m'attendre le moins du monde à intégrer le petit groupe de danseurs comme je fus presque immédiatement invitée à le faire.

Ainsi plongée dans l'ambiance d'un cours de danse, je me familiarisais à la fois avec la langue khmère, avec les rythmes des orchestres *biñ bādy* et *mahorī* et avec la gestuelle des danses. Au cours des mois qui suivirent, j'entrais, avec la professeure de danse, ses nièces et leur grand-mère, dans le cercle intime d'un intérieur cambodgien en France et je participais aux festivités organisées par l'association cambodgienne en qualité de danseuse. J'écoutais avec émotion les évocations de la vie sous les Khmers Rouges et le récit de l'arrivée en France des uns et des autres. L'expérience des jeunes, nés et scolarisés comme moi en France mais élevés dans un univers où se mêlaient la morale cambodgienne et celle des « mauvais quartiers » de la « zup-sud » m'intriguait, elle aussi.

Mes carnets de Champollion se muèrent peu à peu en carnets de terrain où s'accumulaient pêle-mêle des listes de mots khmers, la description des préparatifs avant l'entrée en scène pour l'un de nos spectacles ou encore quelques mots du récit émouvant qu'une grand-mère m'avait fait devant un court reportage télévisuel consacré au Cambodge. C'est ainsi qu'en 2005, lorsque je découvrais le métier d'ethnologue, mes interrogations se cristallisèrent autour

d'un questionnement sur l'identité cambodgienne et sur l'apprentissage de la danse qui allait devenir l'objet de ma thèse. Ainsi, au fil des quinze années qui suivirent ma découverte fortuite du Cambodge et de ses danses, je devenais peu à peu ethnologue en même temps que je devenais danseuse.

INTRODUCTION

La danse de cour au Cambodge : perspectives ethnologiques

1 - Problématique et plan de thèse

Que l'on parle de « danse royale » ou de « danse classique », l'unité de référence reste une entité nommée « Ballet Royal » qui correspond, à l'origine, à une troupe de danseuses effectivement intégrée à la cour. Ces expressions renvoient à un style et à un répertoire chorégraphique et musical spécifiques qui existent aujourd'hui dans plusieurs contextes mais sont toujours considérés en référence à une origine palatine, par opposition à d'autres formes d'arts de la performance cambodgiens. L'expression « danse classique », elle, est principalement utilisée dans un contexte administratif. Elle est choisie par les responsables d'écoles ou de troupes de danse sans qu'il ne soit question de renier un lien historique – et dans certains cas, toujours actuel – avec la royauté mais plutôt pour référer à celles des occurrences de la danse qui ne sont pas liées de facto à la famille royale ou qui cherchent à s'en démarquer politiquement. C'est pourquoi j'utiliserai principalement l'appellation de « danse de cour » pour englober toutes les occurrences de cette danse dans un cadre analytique.

Il existe toujours une troupe de danseuses dite « Ballet Royal » qui, bien qu'elle ne soit plus ancrée à la cour, reste la référence en tant que continuité directe de l'ancien ballet de cour implanté au palais royal. La plupart des danseuses faisant partie du Ballet Royal sont aujourd'hui fonctionnaires du ministère de la Culture et des Beaux-Arts dans un Cambodge

devenu monarchie constitutionnelle. Pourquoi l'appellation de « Ballet Royal » et la référence à la royauté restent-elles d'actualité alors même que les danseuses ne sont plus à proprement parler rattachées à une cour ? Comment les conditions d'existence d'une danse royale ont-elles pu être maintenues ou recréées malgré la disparition d'une véritable cour au Cambodge ? Pour le comprendre, il faut d'abord s'interroger sur les rôles qui pouvaient être ceux de la danse et des danseuses au sein de la cour.

En tant que mode de représentation doté d'une efficacité rituelle, la danse de cour cambodgienne semble avoir participé par le passé à un phénomène similaire à celui analysé par Clifford Geertz dans le Bali du XIX^{ème} siècle. Dans son ouvrage *Negara, The State Theatre in Nineteenth Century Bali* (1980), l'auteur montre que la fonction de la royauté à Bali – analyse qu'il étend à d'autres pays d'Asie du Sud-Est – était avant tout un rôle de représentation d'une vision du monde et, en l'occurrence, d'un ordre divin qu'elle reproduisait sur Terre. Cette fonction primordiale se jouait à travers la grandiloquence de cérémonies qui conditionnaient l'existence même de la royauté balinaise qualifiée d' « État théâtre ». Bien qu'il en parle en termes de hiérarchie, C. Geertz estime que le rôle expressif de la cour était distinct d'un rôle exécutif détenu par d'autres acteurs sociaux hiérarchiquement situés en dessous du monarque. Selon lui, pouvoir politique et pouvoir rituel étaient en effet incompatibles (Geertz, 1980 : 132).

On sait qu'à la même époque que celle à laquelle C. Geertz se réfère, la danse de cour cambodgienne était représentée dans un cadre cérémoniel car une efficacité rituelle lui était reconnue dans la protection de la figure royale comme du royaume. En outre, son répertoire mettait en scène des personnages royaux et divins dont les parures étaient semblables à celles des membres de la royauté. Ces pratiques semblent aujourd'hui perdurer malgré un éloignement de la cour, dans une mesure qu'il reste néanmoins à déterminer. Si l'on considère, en suivant C. Geertz, que pouvoir rituel et pouvoir exécutif sont effectivement séparés, le premier, essentiellement expressif, étant aux mains de la royauté et le second dans celles du gouvernement ministériel, la raison pour laquelle la danse de cour est aujourd'hui institutionnellement séparée de la cour pose question. En outre, le fait que cette danse ait continué à être enseignée et pratiquée dans la sphère gouvernementale à des périodes où la royauté a été évincée de la scène politique (entre 1970 et 1975 et, à plus forte raison, entre 1979 et 1993) semble indiquer que les deux pouvoirs expressifs et exécutifs ne sont pas nécessairement séparés.

Comme d'autres auteurs, tel Emmanuel Terray (Terray, 1984), l'ont déjà souligné, l'exercice et la mise en scène d'un pouvoir rituel pourraient participer à la légitimation d'un pouvoir décisionnel. Ainsi, la danse ferait sens non seulement de par sa fonction rituelle et comme mise en scène d'un ordre cosmique représenté par la royauté, mais aussi, au-delà, parce qu'elle contribuerait à justifier la distribution hiérarchique du pouvoir exécutif, y compris en dehors d'une assise monarchique. Qu'en est-il effectivement et y a-t-il d'autres facteurs à prendre en compte quant à la persistance d'une « danse de cour » à l'heure actuelle ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire de se pencher sur le (ou les) rôle(s) dévolu(s) à la danse de cour au fil du temps et jusqu'à nos jours au sein du système hiérarchique cambodgien, que ce soit comme modèle d'un ordre du monde ou en ce qu'elle peut permettre de justifier une assise politique. Ce faisant, il faudra également établir en quoi il y a ou non continuité entre la danse de cour dans sa ou ses forme(s) actuelle(s) et celle qui pouvait exister auparavant au palais. J'interrogerai donc les différents aspects qui peuvent caractériser la danse de cour, à savoir : d'une part son contenu esthétique, sa technique et son répertoire qu'il s'agira de définir, et d'autre part les réseaux de personnes qui la font exister ainsi que le ou les rôles qui lui sont, ou qui lui ont été, attribués tout en explorant la continuité qui peut exister entre ces aspects.

Avec la multiplication des contextes de pratique de la danse de cour depuis la fin du XIX^{ème} siècle, il apparaît déjà qu'un glissement a eu lieu entre un rôle rituel prononcé lorsque la danse était centralisée à la cour et une mise en évidence de plus en plus marquée d'un rôle identitaire à l'échelle nationale. Pendant presque quatre années, de 1975 à 1979, les Khmers Rouges ont tenté de refondre totalement les bases de la société cambodgienne. Après ces années d'interdiction et alors qu'un grand nombre d'artistes du pays n'a pas survécu, la danse de cour qui était jusqu'alors élitiste a commencé à être enseignée largement, non seulement hors du palais mais aussi hors du pays, d'abord dans les camps de réfugiés à la frontière puis au sein de communautés de Cambodgiens qui s'installaient à l'étranger. Au Cambodge même, sa diffusion a pris une ampleur nouvelle dans le domaine touristique mais aussi, dès le début des années 1990, au sein de petites troupes montées par des ONG d'aide humanitaire. Dans ces différents lieux, la danse est présentée comme un élément d'identification personnelle et collective à un référent national. Qu'en est-il réellement pour les différents acteurs sociaux qui entrent en jeu dans sa production comme dans sa réception ? Comment une pratique de cour élitiste est-elle aujourd'hui devenue un symbole identitaire à échelle nationale dans des contextes aussi

diversifiés qu'une institution ministérielle, des ONG d'aide à l'enfance, des associations de Cambodgiens à l'étranger ou encore sur la scène touristique ?

Comme je le développerai plus loin avec la présentation de mes positionnements théorique et méthodologique, je prendrai en compte différentes dimensions de ce qui fait la danse, depuis les modalités de son incorporation par la danseuse jusqu'aux réseaux d'intentionnalité qui la sous-tendent (qui sont ses mécènes, ses spectateurs ?) et leurs enjeux. Ma démarche consiste à partir de l'expérience de la danseuse pour s'intéresser ensuite à la production dansée et aux enjeux qui l'inscrivent dans un contexte plus large et mieux revenir, ultimement, aux danseuses. Ce point de vue qui a guidé mes recherches sur le terrain tend à affirmer, en suivant J. M. Beaudet, « qu'une science humaine part des gens (et leur revient), des musiciens, des danseurs et danseuses, pas des textes, des systèmes, pas même des processus et des performances » et qu' « “aller vers les produits”¹ [n'est] qu'un passage, un détour pour arriver, revenir aux danseurs » (Beaudet, 2010 : 126).

Parce que la danse de cour cambodgienne touche à de nombreux aspects socio-historiques du Cambodge (et plus particulièrement de la société khmère), tant dans les domaines politiques, que littéraires, religieux ou encore les études de genre, ce sujet est important à aborder. Or, à l'heure actuelle, le nombre de travaux universitaires consacrés à la danse de cour cambodgienne reste limité. Les plus récents et les plus complets sur le sujet sont la thèse d'études théâtrales soutenue par Paul Cravath en 1985 et les travaux de l'ethnologue Toni Shapiro. La thèse de P. Cravath, qui a fait l'objet d'une publication en 2007, aborde avec minutie plusieurs aspects du sujet, notamment l'histoire, le répertoire, les modalités de représentation et la fonction rituelle de la danse de cour. Rédigée principalement à partir d'archives et de matériaux collectés sur une période limitée, entre janvier et avril 1975, elle n'évoque que brièvement le processus de formation et l'expérience propre de la danseuse. Quant aux travaux de T. Shapiro, ils recouvrent dans leur majorité la période khmère rouge jusqu'au début des années 1990 et, pour la période actuelle, se focalisent plus particulièrement sur la troupe privée Khmer Art Ensemble. En dehors de ces travaux, le mémoire de Suppya Nut consacré au vocabulaire de la danse royale sous la forme d'un lexique (Nut, 1995) constitue une première ressource en ce qui concerne l'analyse de la danse en tant que production corporelle mouvementée.

¹ Jean-Michel Beaudet cite ici Allegra Snyder : « *I focused on the “dancer” rather than the “dance” because I believed that we must start with experience and then move to products* » (Snyder, 1992 : 7).

Afin de montrer en quoi consiste la danse de cour cambodgienne et ce que signifie aujourd'hui interpréter ce répertoire de cour hors de la cour, j'articulerai cette thèse en quatre parties précédées d'une introduction posant mon positionnement théorique, la méthodologie adoptée pour ce travail et une présentation générale des arts de la performance cambodgiens et de la terminologie qui leur est consacrée. Dans une première partie basée sur des matériaux ethnographiques, j'interrogerai ce qu'est être danseuse, principalement à travers la formation en danse de cour qui est donnée aujourd'hui à l'École Secondaire des Beaux-Arts du ministère de la Culture en tant que principal lieu où se perpétuent les lignées de maîtresses et d'élèves issues de la cour. Dans le premier chapitre axé sur l'apprentissage, j'aborderai le processus d'incorporation des contenus techniques et esthétiques avant de me pencher, dans un second chapitre, sur la transmission à travers les modalités du rapport aux savoirs constitutifs de la danse. Cette partie définira les contenus incorporés de la danse, ce que j'appellerai par la suite le savoir dansé, et des réseaux d'intentionnalité en jeu dans le cadre de sa transmission.

La partie suivante traitera de l'évolution des fonctions de la danse et du statut des danseuses au fil du temps à partir de travaux historiques. Cette rétrospective abordera notamment les changements qui ont vu diminuer l'importance de la fonction rituelle de la danse au profit de sa fonction spectaculaire. La question des fonctions attribuées à la danse dans le contexte palatin sera également traitée, de même que son appropriation par d'autres détenteurs du pouvoir politique durant la période coloniale puis après l'indépendance du Cambodge. À ce retour historique suivra une troisième partie traitant de la triple délocalisation de la danse hors de la cour. J'y interrogerai les enjeux émergeant des nouveaux contextes d'apprentissage et de représentation de la danse ainsi que de l'implication de nouveaux acteurs sociaux et verrai dans quelle mesure ceux-ci peuvent avoir un impact sur la nature de la danse elle-même.

Enfin, une quatrième partie sera consacrée à la danse en tant que production donnée à voir et en particulier comme mise en scène d'un répertoire qu'il s'agira de présenter. Je m'intéresserai surtout au répertoire de danses narratives tel qu'il est mis en scène aujourd'hui par la troupe de Ballet Royal et partiellement repris dans d'autres lieux. J'expliciterai ce qui est donné à voir aux spectateurs en termes de valeurs attachées aux individus ainsi que dans la représentation du pays et de son histoire. Après cette présentation du répertoire de référence, j'analyserai en quoi l'éloignement d'un référent monarchique et d'une autorité politique peuvent influencer sur celui-là dans le sens où il est aujourd'hui travaillé de manière innovante par certaines danseuses issues de la formation en danse de cour. Celles-ci se proposent un nouveau

rôle au sein de la collectivité tout en revendiquant une continuité avec leur formation initiale qui est perçue comme constitutive de leur identité en tant qu'individu mais aussi en tant qu'artiste.

2 - La danse pour objet

L'activité à laquelle renvoient les expressions « danse de cour » et « danse classique » cambodgienne ou khmère est de nature complexe. Dans certains cas, elle pourrait tout aussi bien être appelée « théâtre » ou être référée de manière plus ou moins évidente selon les occurrences comme « rituel », « spectacle » ou encore en tant que forme d' « art ». Comme de nombreuses autres activités dansées en Asie du Sud-Est, la danse de cour cambodgienne relève en effet tout à la fois de ces différentes catégories. Parler de « danse », de « théâtre » ou encore de « rituel » de façon strictement délimitée correspond à une conception spécifiquement occidentale rarement opérante comme telle dans d'autres contextes culturels. Pourtant, si une multitude de facettes est à prendre en compte pour aborder la danse de cour du Cambodge, un tel phénomène n'est pas propre à cette pratique particulière. Dans de nombreuses langues, la notion même de « danse » telle que nous la concevons en français n'existe pas. Dans certaines langues d'Afrique et d'Austro-Mélanésie, par exemple, ce concept est assimilé à ceux de « jeu », de « musique » et de « chant » (Grau et al., 2006 : 17). Judith Lynne Hanna rapporte d'autres exemples tels que l'inclusion du jeu de tambour dans la notion de danse utilisée par les Ubakala du Nigeria, l'assimilation de la danse à un travail chez les Hopi ou encore l'exclusion de certaines expériences corporelles aborigènes d'Australie que les Occidentaux nommeraient danse mais qui ne sont pas conçues comme telles par leurs praticiens (Hanna, 1979 : 18). La difficulté même que l'on a pour désigner et classer de telles productions corporelles est d'ailleurs révélatrice de la complexité de l'élaboration de la danse, du théâtre et des arts comme objets d'étude de la discipline anthropologique.

a) Le corps et les techniques du corps comme objets anthropologiques

D'un corps biologique à un corps construit socialement

Marcel Mauss est probablement le premier théoricien à avoir proposé une analyse sociologique du corps. Dans son article devenu référence sur « Les techniques du corps » (Mauss, [1950] 2010)¹, il s'attache à démontrer que les manières dont l'homme utilise son corps varient d'une culture à une autre mais aussi au sein d'une même culture, dans le temps et selon des critères tels que l'âge et le sexe des personnes. Avant cette proposition originale, le corps était largement pensé comme une donnée naturelle et son appréhension restait hors des préoccupations socio-anthropologiques. Au XIX^{ème} siècle, l'anthropologie se développait, en effet, sur l'idée que les comportements sociaux reposaient sur des fondements biologiques. C'est ce que tentaient de démontrer des travaux tels ceux du médecin et anthropologue Paul Broca qui se basait sur des observations anatomiques du cerveau humain (Detrez, 2002 : 76). Si, plus tard, des sociologues comme Émile Durkheim ont été amenés à réfuter de telles théories, ils rejetèrent en même temps le corps hors du champ sociologique. Selon Durkheim, le corps est, en effet, considéré comme pure organicité (Le Breton, 2008 : 9). Dès le XIX^{ème} siècle, pourtant, la pensée marxiste avait déjà posé les fondements d'une réflexion montrant le corps comme un produit du travail humain. En s'intéressant à la manière dont le système capitaliste exploitait la force ouvrière, Karl Marx avait mis en évidence les empreintes (déformations, maladies) causées sur les corps par le travail à la chaîne (Marx, [1867] 1993). De manière implicite, il montrait ainsi que le corps était à la fois un outil du travail humain -en cela comparable à la machine ou aux outils manufacturés utilisés- et un produit de ce travail.

C'est dans le cadre d'une communication donnée en 1934 à la Société de Psychologie que M. Mauss proposa pour la première fois de considérer le corps comme un instrument ou un moyen technique inscrit socialement. Il cherchait alors à donner un sens à la rubrique intitulée « divers » dans laquelle étaient classés différents phénomènes sociologiques qui ne trouvaient pas leur application dans des champs préalablement constitués. Sa réflexion à partir de ces faits « inclassables » partait de l'observation de changements dans l'enseignement de certains d'entre eux, tels que les techniques de la nage et de la plongée, au fil du temps. De la même manière, il remarqua que la façon de bêcher, ou encore la marche et la course, varient d'un pays à l'autre

¹ La première publication de ce texte date de 1936 et reprend une communication faite en 1934 dans le cadre de la Société de Psychologie.

et que ces « techniques » ont pour dénominateur commun le corps humain. M. Mauss en vient à affirmer qu'il y a erreur à « considérer qu'il n'y a technique que quand il y a instrument » (Mauss, [1950] 2010 : 371), à moins de voir le corps comme « le premier et le plus naturel instrument de l'homme » (Idem : 372). Il s'agissait pour lui de prendre en compte non seulement les aspects biologiques et psychologiques mais aussi les aspects sociologiques dans l'étude de « l'homme total ». Il montra ainsi que les manières d'utiliser son corps ne sont pas uniquement dictées par des lois biologiques et qu'elles ne sont pas tant liées à un psychisme individuel qu'acquises par l'éducation¹ et les circonstances de la vie en commun (Idem : 369).

Des conceptions du corps culturellement variables

Dans ses travaux sur la sociologie et l'anthropologie du corps, David Le Breton rappelle que la conception du corps comme délimitation de la personne est loin d'être une donnée universelle (Le Breton, 2008(a) et (b)). En Occident, l'individu est en effet confondu avec la matérialité de son corps biologique. En d'autres termes, Durkheim explique qu'« il faut un facteur d'individuation » pour distinguer un sujet d'un autre, et que « c'est le corps qui joue ce rôle » (Durkheim, 1968 : 386). L'individu existe par son corps, ou, plus précisément, dans une relation d'altérité avec celui-ci car le corps est conçu comme sa propriété. D'après D. Le Breton, l'apparition de ce type de perception en Occident², et l'émergence de la notion d'« individu » en particulier, serait datable dans le temps. Elle serait liée à la découverte et à la promotion du visage comme signe d'une singularité (Le Breton, 2008(a) : 25). Une telle conception s'appuie sur le dualisme « corps- esprit », l'un étant le contenant en même temps que la possession de l'autre, et la notion de « moi » ou d'« *ego cogito* » cartésien.

Pourtant, le corps ne marque pas nécessairement uniquement les limites de la personne mais peut représenter un « relieur de l'énergie collective » (Le Breton, 2008(b) : 35). D. Le Breton distingue les sociétés « de type individualiste », comme les sociétés occidentales actuelles, des sociétés « de type communautaire » pour analyser le rapport de l'homme à son

¹ M. Mauss pose également la question de l'éducation des « techniques du corps » qu'il voit avant tout comme le résultat de l'imitation d'un modèle prestigieux. Il propose l'utilisation de la notion d'« habitus » (qui sera plus tard reprise par Bourdieu) par laquelle il désigne des « "habitudes" [qui] varient non pas simplement avec les individus et leurs imitations [mais] surtout avec les sociétés, les éducations, les convenances et les modes, les prestiges » (Mauss, [1950] 2010: 368).

² Ce qui n'exclut pas qu'elle ait pu exister de manière plus ou moins similaire ailleurs dans le monde.

corps. Dans les secondes, l'unité de base est le groupe au sein duquel les personnes sont autant de singularités.

« Le corps, en tant qu'élément isolable de la personne à qui il donne son visage, ne semble pensable que dans les structures sociétales de type individualiste où les acteurs sont séparés les uns des autres, relativement autonomes dans leurs valeurs et leurs initiatives. Et le corps fonctionne là à la façon d'une vivante borne frontière pour délimiter face aux autres la souveraineté de la personne. À l'inverse, dans les sociétés de type traditionnel et communautaire, où l'existence de chacun se coule dans l'allégeance au groupe, au cosmos, à la nature, le corps n'existe pas comme élément d'individuation, comme catégorie mentale permettant de penser culturellement la différence d'un acteur à un autre, puisque personne ne se distingue du groupe, chacun n'étant qu'une singularité dans l'unité différentielle du groupe. » (Le Breton, 2008(b) : 35).

Dans l'ouvrage *Do kamo. La personne et le mythe dans le monde mélanésien*, Maurice Leenhardt, analyse la conception de la personne chez les Canaques et donne en cela un exemple devenu référence (Leenhardt, 1947). Il montre, en effet, que le Canaque n'est pas une « personne » au sens entendu dans les sociétés individualistes dont parle D. Le Breton. Au contraire, pour les Canaques, l'homme n'existe que dans ses relations avec les autres et non comme entité unitaire fixe. Il se définit de manière multiple en fonction de positions familiales ou de rôles sociaux dans la communauté. Ainsi, M. Leenhardt démontre que les Canaques, au moment de son étude, n'ont pas de conception du corps comparable à celle du monde occidental chrétien d'où lui-même vient¹.

Si plusieurs étapes ont été nécessaires à la reconnaissance d'une composante ou d'un poids social du corps humain, certains types d'expériences corporelles sont restés plus longtemps encore en marge des questionnements en sciences humaines. C'est le cas de la danse et des activités dans lesquelles le corps est « mis en scène » et où il semble qu'il n'intervienne pas « seulement comme support universel des pratiques [mais en est] également [...] l'objet et la fin » (Berthelot, 1983 : 126).

¹ Cela s'illustre dans les paroles d'un Canaque interrogé par M. Leenhardt sur les apports de la mission d'évangélisation pour laquelle lui-même s'était rendu en Nouvelle Calédonie et avait tenté de comprendre la psychologie canaque : « - En somme c'est la notion d'esprit que nous avons portée dans votre pensée ?

Et lui d'objecter :

- L'esprit ? Bah ! Vous ne nous avez pas apporté l'esprit. Nous savions déjà l'existence de l'esprit. Nous procédions selon l'esprit. Mais ce que vous nous avez apporté, c'est le corps. » (Leenhardt, [1947] 2005 : 263)

b) Émergence d'une « anthropologie de la danse »

Penser la danse comme objet d'étude

Comme le langage ou encore la musique, la danse fait sans conteste partie des activités qui rendent compte à la fois de l'unité et de la diversité du genre humain. Son existence est attestée de manière extrêmement diversifiée dans tous les groupes humains. Contrairement à des comportements animaux qui ont pu être assimilés à des danses, tels que la « danse des abeilles », Judith Lynne Hanna a par exemple mis en évidence le fait que les danses humaines se distinguent, entre autres, par la capacité de communiquer de façon volontaire des concepts abstraits distancés dans le temps et dans l'espace et sur des rythmes choisis (Hanna, 1977 : 211). Pour toutes ces raisons, il peut paraître étonnant que la danse n'ait trouvé sa place dans le champ de la recherche en ethnologie et anthropologie que tardivement. Pendant longtemps, elle a été abordée principalement de manière anecdotique, brièvement et accessoirement à d'autres activités qui, elles, pouvaient faire l'objet d'analyses plus détaillées. L'occurrence d'une danse mentionnée dans une analyse ethnographique pouvait, alors, se résumer à ces mots : « puis, ils dansèrent » sans que la prise en compte de l'activité ne soit poussée plus loin (Hanna, 1977 : 211).

Une première explication concernant la longue invisibilité de la danse dans les études en sciences humaines peut tenir à la manière même dont elle était conçue par la plupart des chercheurs occidentaux. Selon James Howard, ceux-ci ne percevaient la danse que comme une forme de représentation spectaculaire effectuée par des professionnels ou comme un moyen « mécanique » permettant la rencontre entre hommes et femmes (Kurath, 2006 : 43). Les occurrences d'observation de la danse étaient donc limitées à des contextes particuliers ou considérées comme indignes d'intérêt scientifique. Les danses qui ne s'apparentaient pas à celles pratiquées et valorisées en Occident étaient « taxées d' "ondulations lascives" ou d' "imitation de fornication" » (Hanna, 2006 : 105). Dans une perspective évolutionniste persistante, le ballet classique a longtemps été hissé comme la forme la plus aboutie face à des danses considérées comme plus ou moins primitives. Quant à l'étude de la danse, comme celle du sport et des loisirs, elle était considérée comme un « passe-temps anti-intellectuel », sans rigueur (Hanna, 2006 : 105). Il est également à supposer que le manque de prestige des activités dansées soit lié

au fait que celles-ci ne relèvent pas du discours et soient difficilement transposables à l'écrit, contrairement à la musique qui dispose depuis longtemps de systèmes de notation codifiés¹.

Pourtant, en 1928 déjà, Edward E. Evans-Pritchard regrettait le peu de cas qui était fait de la danse dans les études ethnologiques. Celle-ci, expliquait-il, était trop « souvent considérée comme une activité indépendante et sans référence au contexte social » de ses praticiens (Evans-Pritchard, 1928 : 446). E. Evans-Pritchard fut ainsi l'un des premiers à soulever l'importance de prendre en compte la danse comme phénomène social et, plus particulièrement, d'interroger sa fonction au sein des sociétés étudiées. S'appuyant sur des propositions d'Alfred Radcliffe-Brown, E. Evans-Pritchard proposa ce point de vue fonctionnaliste sur l'étude de la danse dans un texte précurseur intitulé « The Dance » (Evans-Pritchard, 1928). Puis Franz Boas et sa fille, Fransiska Boas, après lui contribuèrent à poser la danse comme approche possible de l'étude de la culture et des formes sociales, ce toujours dans une optique fonctionnaliste² (Gibert, 2004 : 146).

Au Royaume-Uni, Andrée Grau mit en évidence le rôle de John Blacking³ dans le développement disciplinaire d'une « anthropologie de la danse » dont il forgea le concept avec un groupe de chercheurs, musicologues et anthropologues britanniques et américains⁴ (Grau, 1993 : 22). Pour ceux-ci, les mouvements et la danse sont étudiés en partant de questions culturelles. Dans leur optique, il s'agit non seulement de comprendre la danse au sein d'un contexte culturel donné mais aussi et surtout, réciproquement, de comprendre la société à travers une analyse du mouvement (Grau, 1993 : 21). En cela, le concept d' « anthropologie de la danse » s'oppose à celui d' « ethnologie de la danse » forgé une dizaine d'années plus tôt. Ce

¹ Il existe des traces de notation musicale dès l'antiquité et la tablature musicale date du XVI^e siècle, tandis que les premières transcriptions de mouvement semblent dater de la renaissance. Dans un contexte valorisant fortement l'écrit, l'oralité et, à plus forte raison, les activités relevant du non-discursif, ont souvent été reléguées au second plan dans les sciences humaines jusqu'à une période récente.

² Des critiques ont été faites quant à l'étude fonctionnaliste de la danse, notamment une trop grande généralisation et une certaine négligence du texte, c'est-à-dire du mouvement dansé, au profit du seul contexte. Voir Grau et al, 2006 : 118.

³ C'est sous l'impulsion de cet anthropologue et musicologue qu'une option « anthropologie de la danse » fut pour la première fois intégrée à un cursus d'ethnomusicologie, à Belfast (Grau, 1993 : 22).

⁴ Marie-Pierre Gibert cite en particulier Judith Lynne Hanna (1977, 1979), Joan Keali'inohomoku (1970, 1998), Anya Peterson Royce (1977) et Drid Williams (1991, 2004, 2006) dont les apports théoriques et méthodologiques sont abordés dans la synthèse complète qu'elle propose dans un chapitre de sa thèse (Gibert, 2004 : 131-162). Les textes fondateurs de ces auteurs ont fait l'objet d'une traduction française par Grau et al. (2006).

dernier avait été proposé par Gertrude P. Kurath dans un état des lieux publiés en 1960 où elle invitait à faire de l' « ethnologie de la danse » une branche de l'anthropologie¹. Dans cet article, elle proposait des méthodes d'analyse à l'étude de la danse comme « choréologie » avec notamment l'utilisation de systèmes de notation du mouvement (Kurath, 1960 : 236). Ainsi, sa démarche tendait plutôt à faire de la danse un objet à étudier en lui-même avant de s'intéresser aux contextes sociaux dans lesquels il s'inscrit (Gibert, 2004 : 137). Contrairement à l'approche revendiquée par les anthropologues de la danse tel que J. Blacking, il s'agit moins de se concentrer sur les intentions ou la charge de sens investis dans la danse – vue comme système socialement construit – que de puiser dans ces éléments contextuels pour comprendre la danse pour elle-même.

Parallèlement à ces deux branches de l'étude de la danse qui émergent aux USA et au Royaume-Uni, une approche différente se développa en Europe de l'Est. Ce courant dit d' « ethnochoréologie » fut initié par des collecteurs des traditions dansées. Issus des études folkloristes, ceux-ci étaient influencés par une idéologie marxiste qui tendait vers la valorisation des patrimoines culturels. Ils se donnaient pour mission de collecter des traditions anciennes et de trouver des modes d'analyse de la structure de ces danses. Si la démarche des ethnochoréologues ne tient pas à proprement parler de la recherche en ethnologie, ils se tournèrent néanmoins vers l'ethnographie pour trouver des outils permettant de prendre en compte l'aspect social et culturel de la danse. A. Grau reconnaît d'ailleurs, à posteriori, la pertinence de prendre en compte ce courant des études folkloristes dans une rétrospective de l'émergence d'une anthropologie de la danse (Grau, 1993 : 21). L'ethnochoréologie rejoint, en effet, les travaux de différents chercheurs ayant privilégié une étude structurale de la danse sur un point de vue plus fonctionnaliste².

¹ Cette différence s'appuie sur une dichotomie parfois faite entre « ethnologie » et « anthropologie » comme étapes distinctes d'une recherche en sciences humaines, le terme « anthropologie » correspondant à la dimension comparative et généralisante qui suit l'interprétation de données recueillies sur un terrain singulier (l' « ethnologie »). Par ailleurs, le terme « anthropologie » considéré étymologiquement comme « science de l'homme » peut servir à englober l'anthropologie physique ou biologique et l'anthropologie sociale ou culturelle alors synonyme d' « ethnologie » par opposition.

² Dans le contexte de la guerre froide, les possibilités d'échange et de rencontre entre chercheurs résidant dans les blocs de l'est et de l'ouest étaient très limitées. A. Kaepler, qui reconnaît les similitudes entre sa propre approche et celle des ethnochoréologues, explique ainsi à posteriori que ni elle ni eux n'avaient connaissance de leurs travaux respectifs (Kaepler, 2006 : 189).

En France, Jean-Michel Guilcher se rapproche de ce courant sans toutefois s'inscrire dans les mêmes influences marxistes que celui-ci (Gibert, 2004 : 140). Dans un article publié en 1971 sur les « Aspects et problèmes de la danse populaire traditionnelle », il explique sa méthode de recherche de survivances des formes anciennes de danses régionales françaises¹. La précision de son analyse formelle des danses fait encore aujourd'hui de cet auteur une référence dans le cadre des études en danse. Il propose, en effet, un vocabulaire adapté permettant de prendre en compte un large éventail d'« aspects moteurs » (à savoir les « dispositions et parcours », les « pas et gestes » et le « style ») et d'« aspects musicaux » de la danse. C'est toutefois dans une moindre mesure qu'il propose de s'interroger sur le contexte culturel des danses qu'il évoque, celui-ci étant mis au service d'une analyse avant tout formelle.

À ces courants axés sur la danse il est pertinent d'ajouter la mention de l'« anthropologie théâtrale » initiée par Eugenio Barba et son groupe de chercheurs de l'*International School of Theatre Anthropology* » (ISTA)². Ceux-ci se sont attachés à l'étude du comportement biologique et culturel de l'homme en situation de représentation. Leurs analyses se sont tournées presque exclusivement sur les formes de théâtres dansés d'Asie et d'Europe entre lesquelles ils ont pu mettre en évidence des similitudes. En se penchant sur le processus théâtral plutôt que sur la littérature théâtrale ou le théâtre comme produit, E. Barba cherchait à mettre en évidence les principes et constantes à la base du jeu de l'acteur-danseur dans l'optique de dégager des aspects universels. Ainsi, il s'intéressa plus à la dramaturgie du comédien, aux faces techniques et mentales de son jeu incluant un aspect dansé, qu'à la dramaturgie littéraire (Féral, 1993 : 120). La question du contexte reste accessoire : elle n'est abordée que comme vecteur de stimulation à l'invention (Féral, 1993 : 133). Cela pose d'ailleurs la question des destinataires des travaux d'E. Barba qui n'ont pas tant pour vocation de contribuer à l'avancée de la discipline anthropologique que de combler des lacunes observées dans l'apprentissage des techniques du

¹ J.-M. Guilcher s'appuie principalement sur des enquêtes de terrain par lesquelles il cherche à mettre en évidence les survivances d'anciennes danses pratiquées au XIX^e siècle et jusqu'au début du XX^e siècle. Il collecte également les récits de personnes âgées évoquant leurs souvenirs. Ainsi, il cherche notamment à mettre en évidence la diversité des pratiques dansées sur le territoire français. Ce type de démarche est aujourd'hui repris par de nombreux groupes de danses « revivalistes » qui cherchent à faire revivre et à donner à voir des pratiques de danses anciennes mises en valeurs lors de festivals comme c'est le cas en Bretagne notamment (Fabrice David, communication dans le cadre de l'atelier « La danse comme objet de l'anthropologie » du CNRS d'Ivry mis en place par Michael Houseman, Georgiana Wierre-Gore et Marie-Pierre Gibert, le 10.10.2013).

² Ce groupe était constitué de chercheurs et d'historiens du théâtre, pour la plupart italiens et d'acteurs spécialisés dans différentes formes de théâtre.

théâtre¹. Ils apportent néanmoins des éléments pertinents permettant de penser les techniques de l'acteur, leurs effets sur le spectateur ou encore les spécificités du mouvement dansé. L'anthropologie théâtrale donne des outils pour exercer la perception et la compréhension des formes étudiées par le chercheur. Toutefois, on peut également s'interroger sur ses limites dans la mesure où elle se cantonne à des formes spécifiques de théâtre dansé en Asie et en Europe. Il pourrait s'avérer intéressant de mettre les conclusions de ces travaux à l'épreuve d'autres formes, au-delà du continent eurasiatique notamment.

Aujourd'hui, les différentes approches évoquées ici tendent à être assimilées dans les démarches des chercheurs qui reconnaissent l'importance de prendre en compte à la fois l'aspect formel, corporel de la danse et son insertion dans un contexte social. C'est le point de vue qu'a mis en œuvre Felicia Hugues-Freeland dans son étude de la danse javanaise (Hugues-Freeland, 2008 : 4). Ayant débuté des recherches dans les années 1980, elle fut probablement l'une des premières à choisir de faire de sa « participation aux entraînements de danse et de la mémorisation des mouvements dansés et des chorégraphies ses données “de première main” » (Idem)². Il s'agit donc de s'intéresser à l'événement danse dans sa globalité, en tant que fait social total. Dans une telle optique, il convient de questionner l'emploi des outils méthodologiques proposés par différents ethnographes. Utilisés de manière complémentaire, ils doivent permettre des analyses aussi fécondes que possible selon les types de danses étudiés en prenant en compte à la fois leur forme et les contextes socio-culturels dans lesquels ils s'inscrivent.

¹ « L'anthropologie théâtrale ne cherche pas des principes universellement vrais mais des indications utiles. Elle n'a pas l'humilité d'une science, mais l'ambition de découvrir les connaissances utiles au travail. Elle ne veut pas découvrir des “lois”, mais étudier les règles de comportement. À l'origine on comprenait le terme “anthropologie” comme l'étude du comportement humain non seulement au niveau socioculturel mais aussi au niveau physiologique. L'anthropologie théâtrale, par conséquent, étudie le comportement physiologique de l'être humain dans une situation de représentation. » (Barba, 2008 : 14). Selon ses propres fondateurs, l'anthropologie théâtrale s'adresse avant tout aux metteurs en scènes et aux acteurs occidentaux dont ils déplorent le manque de règles pratiques auxquelles se référer par rapport à leurs homologues asiatiques travaillant sur des formes codifiées et avec entraînement quotidien (Barba, 2008 : 14 ; Féral, 1993 : 128).

² L'ouvrage *Embodied Communities. Dance, Tradition and Change in Java* de Felicia Hugues-Freeland dont j'ai pris connaissance tardivement, à la fin de l'élaboration de cette thèse, aborde la danse de cour javanaise avec des méthodes et dans une optique qui présentent certains parallèles avec la présente étude. J'y ferai notamment référence au sujet des techniques gestuelles et de la corporéité des danseuses.

Noter la danse

S'ancrant dans le courant de l'ethnologie de la danse, Adrienne Kaeppler met en place un protocole d'analyse de la danse qu'elle propose de considérer sous un aspect sémiotique non-verbal, c'est à dire comme une grammaire gestuelle. Ses méthodes sont exposées dans un article faisant référence qui se base sur sa propre étude des danses des îles Tonga en Polynésie : « Method and Theory in Analysing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance » (Kaeppler, 1972)¹. L'auteur s'appuie sur une méthode structurale d'analyse du langage et crée un vocabulaire directement inspiré de la linguistique en comparant mouvements dansés et sons de la langue orale. Ainsi, elle parle en anglais de « *kinemes* » en références aux phonèmes² de la langue pour désigner des unités signifiantes du mouvement (Kaeppler, 1972 : 174). Justifiant d'un manque de temps pour le chercheur sur son terrain, A. Kaeppler écarte la possibilité qu'il puisse se consacrer lui-même à un haut niveau d'apprentissage personnel des danses étudiées. Elle précise toutefois qu'un minimum d'expérimentation personnelle permet de poser rapidement les bases discriminantes pour dégager les mouvements considérés comme « faux », « inacceptables » ou « différents » à partir des commentaires des spécialistes sur ses propres erreurs de débutant (Kaeppler, 1972 : 175). Dans son article, A. Kaeppler a recours à des dessins montrant différentes positions des bras, des mains et des doigts ainsi qu'à la photographie. Elle utilise cette forme de notation pour rendre compte d'une analyse dont le processus s'est déroulé en amont, avec le recours à des enregistrements vidéographiques³ diffusés et discutés avec les danseurs.

Avec le travail de Rudolf Laban, la notation de la danse⁴ apparaît comme un outil à part

¹ Le texte est traduit en français dans l'ouvrage d'A. Grau et G. Wierre-Gore (2006).

² Le terme « phonème » s'oppose en effet au terme « phonétique » qui regroupe l'ensemble des sonorités possibles dans une langue sans distinguer ceux qui sont reconnus comme signifiants par les locuteurs de cette langue.

³ L'utilisation de la vidéo n'était évidemment pas la même au début des années 1970 qu'aujourd'hui. A. Kaeppler fait part des difficultés à réaliser et surtout à rediffuser des enregistrements filmiques ou sur cassettes à bandes magnétiques dans le cadre du processus analytique sur le terrain. Avec l'apparition des caméscopes avec fenêtre de visionnage, des ordinateurs portables et, plus encore ces toutes dernières années, de tout un matériel de captation numérique inclus jusque dans les téléphones portables, la question ne se pose plus de la même manière aujourd'hui. L'emploi de la vidéo est maintenant plus aisé et même utilisé sur certains terrains de recherche par les danseurs eux-mêmes.

⁴ Il y a eu d'autres systèmes avant lui, mais celui-ci permet d'aborder les spécificités du mouvement qui n'étaient pas transcrites jusqu'alors. Pour une présentation complète du principe de notation Laban, 1975 et 1994.

entière pour la compréhension du mouvement. Dès le début du XX^e siècle, ce théoricien de la danse a mis en place un système original de transcription du mouvement appelé cinétographie, kinétographie ou labanotation. Ce système permet des types d'utilisations variés allant de la conservation de danses chorégraphiées à la manière de partitions musicales jusqu'à la transcription et à l'analyse de différents types de mouvements humains (Challet-Haas, 1999 : 12). Comme tout système de notation, la cinétographie de Laban constitue déjà une théorie implicite du mouvement. L'originalité de ce système tient à sa prise en compte de l'aspect kinesthésique, c'est-à-dire du ressenti corporel du danseur lui-même. Le mouvement y est conçu selon quatre axes qui sont le corps, l'espace, l'effort et la forme. En s'intéressant à la force ou aux « qualités d'effort »¹, R. Laban montre la nécessité de prendre en compte les déploiements d'énergie du danseur ainsi que ses sources d'équilibre plutôt que de s'arrêter à la forme comme aspect visible du mouvement perçu de l'extérieur. Un tel point de vue apparaît d'autant plus pertinent qu'il s'avère effectivement que, dans un contexte de danse donné, certains mouvements peuvent être considérés comme incorrects ou différents selon des variations de poids du corps. Celles-ci sont gérées par le danseur mais peuvent être difficiles à discerner visuellement pour un non-expert².

Elena Bertuzzi, danseuse et chorégraphe spécialiste de la notation Laban, montre clairement les apports de ce système en anthropologie de la danse. L'exercice de la notation lui permet de révéler des particularités du mouvement pertinentes dans le cadre d'une analyse anthropologique. Elle raconte, par exemple, comment elle a pu comprendre que la différence entre deux sauts presque identiques, réalisés dans des contextes différents, se jouait sur un principe d'inversion. Alors que les danseurs qui pratiquaient ces sauts en discernaient la différence sans parvenir à l'expliquer, la chercheuse a pu montrer qu'il s'agissait en fait d'une inversion du mouvement avant-arrière du plexus. Ce détail était d'autant plus pertinent à relever que l'un des contextes d'exécution était ritualisé et se basait sur un principe général d'inversion³. La différence observée faisait donc sens contextuellement et entrainait dans une théorie plus large. Cet exemple illustre un double intérêt de la cinétographie. Entraînant le chercheur à aiguiser et

¹ Ces qualités d'effort, nous dit-il, résultent de l'attitude envers le poids, l'espace, le temps et le flux (Laban, 1994 : 34).

² Sur l'incidence que de telles variations peuvent avoir sur la réalisation du mouvement, un exemple est donné dans le chapitre II, « Dédire pour bien apprendre ».

³ Communication dans le cadre des ateliers « La danse comme objet de l'anthropologie » du CNRS, Ivry, le 13.02.2014.

à spécifier sa perception du mouvement, elle lui permet de mettre au jour des phénomènes parfois non discernables immédiatement par l'observateur et non verbalisés par les danseurs eux-mêmes.

Toutefois, un usage précis de ce type de notation demande un apprentissage poussé et donc un investissement long. Pour cette raison, il reste encore un outil relativement isolé, bien qu'il soit connu et maîtrisé par un nombre croissant de danseurs, de chorégraphes et de théoriciens de la danse¹. En outre, une telle approche comporte un risque que le chercheur en anthropologie doit dépasser : celui de ne voir la danse que comme un texte chorégraphique transcriptible sur papier. Tout comme le théâtre qui soulève une question similaire, la danse ne peut être limitée à un enchaînement de mouvements types et de déplacements dans l'espace. D'une part, il est nécessaire de prendre en compte le fait que la danse, chaque fois qu'elle est réalisée et pour chacun des danseurs, présente une infinité de variations d'interprétation. Ces variations, aussi minimes puissent-elles parfois apparaître, peuvent correspondre plus spécifiquement à des contextes différents ou encore au style personnel des danseurs. Elles sont aussi constitutives de réalisations éphémères qui n'existent qu'au moment de leur exécution et varient nécessairement dans le temps, d'une occurrence à une autre. D'autre part, c'est tout un événement dansé qu'il faut prendre en considération, ce à plusieurs niveaux. Ces deux aspects peuvent se traduire dans la notion anglophone de *performance* dont le sens, différent de l'usage courant du terme en français, a été transposé dans le cadre des sciences humaines.

Du danseur à l'événement dansé, plusieurs dimensions à prendre en compte

À l'origine employé pour désigner un type de « démarche contestataire » (Toffin et al., 2012 : 14) par les dadaïstes et les futuristes, le terme « performance » est maintenant utilisé dans un sens plus général et pertinent dans le cadre des études sur les formes de représentation de danse ou de théâtre. Depuis les années 1950, le terme peut aussi référer à « tout type de spectacle impliquant des interprètes et un public – des manifestations éphémères qui n'existent qu'au moment de leur production » (Idem). Ces manifestations peuvent prendre des formes

¹ Pour ma part, une première approche des bases du système de notation Laban m'a permis de développer mon analyse et ma méthode d'observation pour comprendre des subtilités qui m'auraient peut-être été plus difficilement accessibles dans la pratique de la danse de cour cambodgienne. Pour la notation du mouvement, j'ai privilégié l'emploi du dessin ainsi qu'un système schématique linéaire personnel pour analyser les interactions tactiles entre professeure et élève. J'utilise également la photo et la vidéo.

variées incluant danse, théâtre, chant et musique mais sans s'y limiter. Elles peuvent inclure d'autres formes de pratiques corporelles comme les arts martiaux, le cirque ou encore la manipulation de marionnettes. Si cette définition énoncée par Gérard Toffin et Hélène Bouvier s'appuie sur le terme « spectacle », elle n'exclut pas pour autant l'idée que les performances puissent se constituer sous la forme de cérémonies rituelles. Dans les danses rituelles, la représentation peut se faire à la fois à l'intention de divinités et d'un public venu se distraire. L'emploi du terme de performance se justifie particulièrement pour désigner différentes formes dramaturgiques d'Asie du Sud-Est où chant, musique, danse et pantomime sont complémentaires dans une même production. Il permet de dissoudre momentanément le cloisonnement de ces différentes activités tel qu'il s'exprime en français et dans d'autres langues européennes.

En outre, il convient de prendre en compte les performances dans leur complexité en considérant le cadre dans lequel elles sont produites. Il ne s'agit pas uniquement de s'intéresser à l'acteur ou au danseur ni à leur texte narratif ou chorégraphique mais à l'ensemble des personnes intervenant au moment de la production, y compris les spectateurs. Ainsi par exemple, H. Bouvier invite plus particulièrement à prendre en compte la relation acteur-spectateur car elle explique qu'« il n'y a pas de séparation entre texte oral, pratique de scène et relation avec le public » (Bouvier, 2011, réf. élec.). En effet, pendant longtemps, les recherches en anthropologie sur le théâtre ont eu tendance à restreindre celui-ci au texte littéraire sur lequel il s'appuyait dans la tradition occidentale. De tels textes sont comparables à une vision purement chorégraphique de la danse. Ils tendent à limiter l'action théâtrale ou l'action dansée à un modèle fixe, préexistant et survivant à la prestation vivante. C'est pour dépasser de telles conceptions que l'anthropologie du théâtre anglophone a fait émerger la notion de « *performance text* » qui englobe non seulement « les intentions des acteurs ou des directeurs mais est également déterminée par les attentes et la compréhension qu'en ont les spectateurs dans un contexte historique spécifique » (Bryant-Bertail, 1994 : 95, ma traduction). Le théâtre n'est plus alors considéré comme un ensemble de textes ou de mises en scène transcribibles dans des scripts. Il est constitué d'événements plus complexes qui englobent aussi les acteurs et leurs spectateurs, leurs actions, réactions et représentations mentales¹.

Hélène Bouvier soulève la nécessité de prendre en compte les différents niveaux

¹ Voir notamment Bouvier, 1994 et Bouvier et al., 2003 sur les émotions et l'expression du pathétique dans l'art indonésien et sud-est asiatique insulaire.

contextuels de la pratique et leur insertion dans un cadre socio-économique. Le travail de cette anthropologue sur des formes complexes de théâtres dansés et chantés à Madura l'a amenée à poser les bases pour une méthode générale d'analyse des formes de spectacles. Elle prescrit de resituer la forme étudiée parmi un ensemble de genres présents sur le terrain, sans se restreindre aux plus spectaculaires. Elle conseille également d'assister à un grand nombre d'occurrences des spectacles afin de pouvoir appréhender leur aspect évolutif aussi bien que ce qui fait leur fondement stable sur une période donnée. C'est en assistant au plus grand nombre possible de spectacles, explique-t-elle, que le chercheur se donne les moyens de l'analyse par une connaissance fine de la forme étudiée (Bouvier, 1990 : 152).

Il est important de ne pas se limiter au moment de la production ou performance. En dehors des danseurs, chorégraphes et musiciens qui produisent l'événement dansé, une multitude d'autres acteurs sociaux qui entrent dans le processus de réalisation et de réception de la danse est également à prendre en compte. Il peut s'agir des spectateurs mais aussi de toutes sortes de mécènes ayant part à la production de danse, à sa valorisation comme à l'entretien d'un processus de transmission des savoirs dansés. Il s'agit de se demander non seulement comment l'on danse, mais aussi pour quoi, pour qui et avec quel effet. C'est, en quelque sorte, tout un réseau d'intentionnalités¹ incluant l'ensemble des personnes participant de sa création qui doit être pris en compte autour du phénomène « danse ». Le terme d'intentionnalité renvoie ici, en partie, à la théorie de l'art d'Alfred Gell qui tend à prendre en considération l'ensemble des acteurs sociaux qui participent de la création de l'œuvre d'art ou, plus spécifiquement, à sa réception en tant que telle (Gell, 1998). Cet aspect spécifique de la démonstration d'A. Gell me paraît pertinente dans le sens où il souligne le fait que le statut et le rôle d'une production artistique dépendent largement de sa réception et de la manière dont se positionnent différentes personnes par rapport à elle.

Enfin, il convient de donner toute son importance à l'expérience du danseur. Celui-ci, dit A. Giurchescu, est l'« âme et le corps de la danse » (Giurchescu, 2001 : 109). C'est par lui que le phénomène danse prend corps. En dehors de lui, il n'a aucune existence. Cela implique évidemment de ne pas s'arrêter à des considérations relevant de l'esthétique, de ce qui est donné

¹ Selon A. Gell, les « intentions » – une des traductions possibles de la notion par ailleurs un peu floue d'*agency* – projetées par ces différentes personnes sur la production plastique ou vivante jouent sur le statut même de cette production. Ainsi, la qualité artistique de l'objet ne serait pas tant liée à ses qualités intrinsèques qu'à des intentions projetées en lui. Une même production chorégraphique peut avoir tour à tour ou simultanément valeur de rite chargé d'efficacité ou de divertissement mondain.

à voir de la danse, à ses contenus ou répertoires comme textes chorégraphiques, même si cet aspect reste à prendre en compte. Il s'agit donc d'inclure la personne du danseur en tant qu'acteur social, d'une part, et à travers la technique corporelle qu'il met en œuvre au moment de la danse, d'autre part. Dès lors que l'on s'intéresse à l'expérience de la danse et à son apprentissage, il est nécessaire de considérer l'aspect kinesthésique, c'est-à-dire les sensations que le danseur a de son propre corps et de sa motricité, de la position de ses membres dans l'espace et les uns par rapport aux autres¹. Les modalités de l'apprentissage de la danse peuvent impliquer des manipulations tactiles faites par les professeurs de danse sur le corps de leurs élèves. Ces manipulations sont tout aussi importantes à relever. Elles ont un impact sur le ressenti de l'élève, sa compréhension et son incorporation des mouvements. Elles participent pleinement au processus de transformation du corps des danseurs mais peuvent aussi avoir un impact psychologique non négligeable, comme nous le verrons au sujet de la danse de cour cambodgienne.

Jean-Michel Beaudet traite de l'étude des phénomènes kinesthésiques dans une approche ethnologique sous le concept d'« ethnokinésiologie » (Beaudet, 2010 : 122). Plus encore que les autres phénomènes sociaux habituellement étudiés, celle-ci est loin d'être évidente à aborder car elle relève d'un ressenti intime difficilement verbalisable. Une solution, proposée dès 1971 par J.-M. Guilcher posait « le faire » comme « condition du savoir » en anthropologie de la danse (Guilcher J.-M., 1971 : 8). Elle consiste à s'impliquer dans la pratique dansée. Le chercheur n'est plus alors seulement observateur mais expérimentateur et observateur de sa propre expérimentation (Beaudet, 2010 : 122). Il lui revient ensuite de trouver les outils pour rendre compte de cette expérimentation dans une restitution analytique qui renvoie aux mêmes interrogations que celle de l'observation participante concernant la subjectivité du chercheur et la valeur représentative de sa propre expérience. Loin d'être considérée comme absolue, cette expérience doit être vue comme un type d'approche du sujet, comme je le montrerai plus loin.

Suivant les suggestions d'H. Bouvier, j'aborderai différentes dimensions de ce qui fait la danse de cour cambodgienne en tant qu'événement mais aussi, en amont, à travers ses processus d'apprentissage. Je me pencherai, pour ce faire, sur les réseaux d'intentionnalité qui la font exister, selon l'expression empruntée à A. Gell. Toutefois, à la différence de ce que

¹ Cette question de l'expérience corporelle a été particulièrement développée par M. Merleau-Ponty (1945).

propose cet auteur, j'intégrerai également la dimension esthétique de la danse à ma réflexion. D'autre part, le point de vue du danseur – ou, en l'occurrence, de la danseuse – sera central dans mon approche qui prendra en compte sa corporalité dans le sens d'une ethnokinésiologie telle que proposée par J.-M. Beaudet. Les travaux d'anthropologie théâtrale de N. Savarese et d'E. Barba seront également mis à profit dans le sens où cette étude s'intéressera à l'incorporation de techniques de danse dans un contexte d'apprentissage formel. Mes choix méthodologiques s'inscrivent dans cette double optique incluant à la fois la dimension corporelle, incarnée, de la danse et son intégration toute aussi fondamentale dans des réseaux relationnels.

3 - Méthodologie

Mon apprentissage de la danse a été à l'origine de cette thèse. L'intérêt porté à la forme de danse étudiée ainsi qu'une participation préalable, mais déjà réflexive, dans un lieu d'enseignement des danses cambodgiennes a permis de poser les bases de ce travail. Pour comprendre l'émergence de la présente recherche dans ses aspects thématiques et méthodologiques, il est donc nécessaire de revenir sur ce cheminement personnel. De telles précisions n'ont évidemment pas vocation autobiographique mais contribuent à une quête d'objectivité dans le traitement des matériaux issus du terrain. Elles doivent donner la possibilité – et dans le même temps témoigner – d'une mise à distance critique avec les matériaux issus d'une pratique personnelle. Dans un second temps, l'état des lieux ainsi présenté permettra de poser des réflexions sur les spécificités de la participation du chercheur sur un terrain « dansé » de type élitiste. Les difficultés et les apports d'une telle méthode seront abordés à travers des éléments concrets. Ils constitueront une première approche pour comprendre les enjeux de la transmission de la danse de cour cambodgienne tels qu'ils seront explicités ensuite.

a) Genèse de la réflexion

C'est en participant à un événement culturel mis en place dans mon département, en Bretagne, en l'an 2000 que j'ai découvert la danse et la musique de cour cambodgiennes. Ce fut pour moi la première rencontre avec des jeunes venus de l'étranger. Parmi les participants de différentes nationalités, une affinité particulière s'est créée avec les jeunes Cambodgiens, et avec elle l'envie d'en savoir plus sur leur pays d'origine. J'avais été particulièrement touchée par

la représentation de danse qu'ils firent à cette occasion. Ainsi, pendant les mois qui suivirent cette brève rencontre, je me documentai sur le Cambodge, sa culture actuelle et son histoire. Je fus particulièrement enthousiaste lorsqu'une occasion se présenta d'assister à un cours de danse d'une association khméro-rennaise dont j'apprenais l'existence. Ce premier contact avec l'association Solidarité Bretagne-Cambodge (SBC)¹ se mua rapidement en un investissement personnel régulier car je fus immédiatement invitée à me joindre au petit groupe de danseurs.

Au contact des membres de l'association et des amis que je me faisais au sein du groupe de danse, je découvrais une langue et des éléments culturels nouveaux. En partageant des activités festives et des moments du quotidien, je découvrais de façon concrète la culture cambodgienne en contexte d'immigration. De manière spontanée, je commençais à consigner à l'écrit des éléments observés, du vocabulaire appartenant aux registres du quotidien ou spécifique au cours de danse. Ces premières notes, bien qu'elles n'aient pas été rédigées de manière systématique, constituèrent une ébauche de journal de terrain sur laquelle s'appuya, quelques années plus tard, une partie de l'élaboration d'un premier mémoire de recherche en sciences humaines et sociales. Une rencontre, également dans le cadre de SBC, avec l'ethnologue Ida Simon-Barouh qui travaillait depuis de nombreuses années auprès de la communauté khmère d'Ille-et-Vilaine me permit de découvrir ce métier. L'approche ethnologique qu'elle me fit découvrir me parut d'autant plus intéressante qu'elle donnait un sens à ma démarche tâtonnante de documentation sur les danses cambodgiennes. C'est ainsi que je m'inscrivis, à la rentrée suivante, dans un cursus d'ethnologie à Paris 5.

Bien que la formation proposée à Paris 5 m'ait permis de m'intéresser à de nombreuses thématiques anthropologiques et m'ait amenée à découvrir plus finement d'autres régions du monde, je persistai dans la volonté de développer une recherche sur les danses du Cambodge et leur transmission en contexte français. Enrichie par une initiation aux travaux de Roger Bastide, premier anthropologue à s'être intéressé aux populations déplacées et à leurs cultures comme objets à part entière², je choisis la communauté cambodgienne de Rennes comme terrain de recherche principal pour la réalisation d'un premier mémoire de Master³. Des allers-retours

¹ Il sera question de la genèse de cette association dans le chapitre VII.

² Voir notamment Bastide, 1970.

³ *La transmission de la danse cambodgienne en France. Ethnographie d'une pratique culturelle en pays d'immigration*. Sous la direction de Denys Cuhe, Université Paris 5 René Descartes-Sorbonne (juin 2007).

réguliers de Paris à Rennes me permirent de compléter mes premières observations par des recherches plus spécifiques sur le terrain. Toutefois, profitant de me trouver en région parisienne, j'intégrai un nouveau groupe de danse de cour cambodgienne, le Cabaret des Oiseaux, puis Selepak Khmer et, de manière moins assidue, faute de temps, le groupe de danses folkloriques GAJK¹. Ces sites apportèrent de nouveaux éléments à ma réflexion et furent traités comme terrains secondaires dans une optique de comparaison. Par ailleurs, mon installation en région parisienne me permit de commencer à suivre les enseignements de langue khmère proposés à l'INALCO.

Je poursuivis mes recherches sur le sujet en deuxième année de Master avec la réalisation d'un second mémoire de recherche². La question centrale concernait alors l'état actuel de l'enseignement de la danse au Cambodge, en particulier dans le domaine de l'aide humanitaire ou aide au développement, au sein d'écoles de danse montées par les nombreuses ONG d'aide à l'enfance installées au Cambodge. Pour cela, j'ai effectué des recherches sur le terrain pendant deux mois à Siem Reap et à Phnom Penh. Là, selon les lieux fréquentés, j'ai pu ou non associer la pratique à l'observation. Je me présentais et étais perçue dans tous les cas comme chercheuse avant d'être praticienne. Ma maîtrise de la danse était alors peu « rodée » et, estimant que le but de ce séjour était exclusivement lié à ma recherche, je faisais implicitement le choix de me présenter d'abord comme étudiante en ethnologie tout en faisant mention de mon expérience en amateur et de l'intérêt personnel que celle-ci sous-entendait.

J'ai eu l'occasion d'observer d'assez près la danse dans ce contexte avant d'entamer un travail de thèse, m'étant rendue au Cambodge de septembre 2008 à début août 2009 pour travailler comme volontaire dans une ONG française d'aide à l'enfance. J'avais alors également suivi pendant quelques mois, mais de manière irrégulière, des cours particuliers auprès d'une professeure de danse rencontrée lors de mon précédent séjour³. Il s'agissait d'acquérir un meilleur niveau d'exécution et de compréhension technique de la danse dans une optique tant personnelle que scientifique. Je consignai à nouveau observations et discussions après ou pendant chaque cours. La professeure, connaissant mon intérêt scientifique pour la danse,

¹ Groupe Artistique des Jeunes Khmers.

² *La danse dans la construction de l'identité cambodgienne. Premiers questionnements sur une pratique culturelle entre folklore et tradition*. Sous la direction de Sophie Goedefroit, Université Paris 5 René Descartes-Sorbonne (juin 2008).

³ C'est elle-même qui m'y avait invitée et m'avait donné ses coordonnées à cet effet.

prenait le temps de répondre à mes questions et de m'expliquer oralement certains éléments techniques qui ne sont habituellement pas verbalisés au cours de l'apprentissage.

Par la suite, dans le cadre de mes recherches de thèse, j'ai fait de l'École Secondaire des Beaux-Arts (ESBA) de Phnom Penh mon principal terrain de recherche. Lors d'un premier séjour de six mois en 2010, puis d'un second de quatre mois en 2011 et 2012¹, j'ai combiné observation et pratique pendant les cours quotidiens, alternant parfois entre moments d'apprentissage avec les élèves et prises de vues (photographiques et vidéographiques). Lorsque je me trouvais en France, je continuais à danser au sein de groupes de danses locaux. Ainsi, depuis 2011, je pratique la danse de cour cambodgienne de façon hebdomadaire avec le BCK (Ballet Classique Khmer) à Paris. Je continue également à me joindre aux activités de SBC à Rennes lorsque mon emploi du temps me le permet. La fréquentation assidue de ces lieux a apporté une dimension tout à fait intéressante dans le cadre de cette thèse. Les enseignantes étant issues du Ballet Royal et de l'école des Beaux-Arts et entretenant toujours des liens avec ceux-ci, ces sites s'inscrivent dans une continuité avec le terrain cambodgien de l'ESBA. Ma position sur ces différents terrains oscillait, selon les endroits ou contextes, entre celle de chercheuse et de praticienne. Partant de cette observation, il est important de poser plus précisément la question de mon propre positionnement sur les différents terrains, c'est à dire à la fois la manière dont je me présentais et étais perçue et la manière dont je concevais plus ou moins clairement ma place sur ces terrains. La question se pose d'autant plus dans la mesure où l'objet de la recherche engage fortement le corps et l'esprit de la personne dans un processus de spécialisation de type élitiste.

b) Méthodes ethnographiques et spécificités du terrain

Dans le cadre d'une recherche de terrain axée sur la transmission d'une activité corporelle interrogeant plus particulièrement la relation maître-élève, les enjeux liés à l'engagement personnel du chercheur dans l'apprentissage doivent être éclaircis. Une telle enquête ne peut évidemment pas s'appuyer uniquement sur une expérience singulière. Celle-ci n'est au contraire que l'une des facettes d'une approche anthropologique croisée avec l'observation des interactions maîtres-élèves qui se jouent pendant et hors du cours de danse.

¹ J'y suis retournée à quelques reprises en décembre 2014 à l'occasion d'un bref déplacement à Phnom Penh.

La constitution puis l'analyse d'un corpus de photographies et de vidéos, aussi bien au moment de l'apprentissage que lors de représentations, fait partie intégrante de ce travail, de même que la collecte et le traitement d'un corpus de textes de chants et de documents produits et diffusés dans ces cadres. Enfin, des entretiens enregistrés¹ et des discussions informelles portant en particulier sur le parcours personnel et le positionnement par rapport à la danse sous différents aspects tels que la question de sa diffusion ou encore autour de ses techniques, constituent une partie essentielle des données. Ces entretiens et discussions ont été réalisés auprès de professeurs hommes et femmes, d'élèves et de différentes personnes gravitant dans et autour de la sphère des arts du Cambodge. Un corpus de documents anciens² a servi de base à certains des entretiens réalisés avec les professeur(e)s et les élèves danseuses.

Les spécificités de ce terrain tiennent en ce qu'il se base sur une pratique à la fois corporelle, artistique³ et élitiste. Celle-ci implique, pour ses praticiens, à la fois des prédispositions physiques et morales et un engagement très fort. Les danseuses consacrent une grande partie de leur temps à des exercices d'assouplissements, à l'apprentissage et à la révision d'enchaînements dans une perspective de perfectionnement continu. De plus, l'apprentissage de la danse de cour cambodgienne comporte des enjeux rituels importants et implique, en particulier pour les danseuses qui en montrent les dispositions, l'inscription dans une lignée spirituelle qui impliquent des devoirs rituels.

Au Cambodge, à l'École Secondaire des Beaux-Arts, les élèves de la session de danse de cour commencent leur apprentissage entre les âges de 9 et 10 ans en moyenne⁴. La formation, encadrée par un examen d'entrée, des examens réguliers et l'obtention d'un diplôme, se poursuit sur neuf années. Chaque matin, environ quatre heures sont consacrées à l'apprentissage de la danse et la formation est complétée par un enseignement général l'après-midi. La totalité de cette formation nécessite plus d'une douzaine d'années avec l'obtention d'un diplôme

¹ Ma principale langue de travail était le khmer et j'utilisais parfois le français ou l'anglais quand l'interlocuteur avait une grande maîtrise de l'une de ces langues et s'adressait à moi spontanément dans celle-ci.

² Ce corpus se constitue en majorité de cartes postales anciennes, de quelques coupures de journaux, des photographies et films appartenant aux fonds du musée Albert Khan et du musée national du Cambodge.

³ La définition de la danse de cour cambodgienne comme « artistique » sera commentée plus loin en fonction des conceptions locales dans le chapitre IX.

⁴ Selon les données recueillies pour l'année scolaire 2011-2012, les plus jeunes des élèves avaient 7 ans et la plus âgée 14 ans, pour une moyenne d'âge de 10 ans sur l'ensemble du niveau.

universitaire en quatre ans à l'Université Royale des Beaux-Arts (URBA)¹. Dans les écoles de type associatif ou les cours de danse organisés par des ONG d'aide à l'enfance, les exigences techniques et l'investissement hebdomadaire sont généralement moins poussés. Toutefois, certaines associations d'aide à l'enfance dont la vocation artistique est centrale permettent ou encouragent un fort investissement des élèves les plus motivés.

En France, les cours de danse proposés au sein de communautés cambodgiennes s'inscrivent plus ou moins dans l'une ou l'autre des tendances selon leur orientation première et selon la formation des encadrants. Dans certaines associations, comme c'est le cas à Rennes, les activités de danse sont dépendantes d'associations à vocations multiples dont elles ne représentent qu'une activité parmi d'autres. Elles permettent d'initier les enfants des adhérents cambodgiens à une activité liée au pays d'origine de leur famille mais aussi de proposer des spectacles agrémentant les festivités des calendriers cambodgien et bouddhiste ou encore de donner une visibilité à l'association dans le cadre régional. À SBC, le groupe de danse joue, par exemple, un rôle important dans la récolte de fonds utilisés pour les œuvres humanitaires de l'association au Cambodge. Les groupes de danse de la région parisienne que j'ai côtoyés sont, quant à eux, indépendants de toute autre organisation, même s'ils sont parfois sollicités pour soutenir ponctuellement des projets associatifs extérieurs. Leur vocation première est tournée vers la transmission et la représentation scénique des danses de cour cambodgiennes et, pour certaines, des danses folkloriques et de la musique. Les maîtresses de danse de cour qui y enseignent sont toutes issues de la formation au palais royal ou à l'École des Beaux-Arts de Phnom Penh. Les cours sont ouverts à tous, même si l'attention portée par les professeures aux élèves peut varier selon les dispositions et la motivation montrées par celles-ci.

c) Un terrain dansé

Pluridimensionnalité de l'observation

L'« observation », au moment de l'expérience dansée et plus particulièrement encore en contexte d'apprentissage, renvoie à de multiples perspectives. L'observation participante en terrain dansé ou, plus largement, en terrain d'apprentissage d'un savoir-faire corporel

¹ La formation et le découpage administratif et institutionnel de l'enseignement à l'ESBA seront développés dans le chapitre V.

complexe, constitue en ce sens un cas « extrême » de l'ethnographie. Plus encore que dans la plupart des autres situations ethnographiques, l'ethnologue praticien d'une discipline comme la danse¹ doit être sensible à une multitude d'éléments dans la mesure où il est présent sur le terrain à plusieurs titres. Une première direction concerne en effet l'expérience propre du corps dansant. Qu'il s'agisse d'effectuer une suite de mouvements préalablement mémorisée ou de suivre des indications dictées ou montrées directement, une grande concentration est nécessaire à l'apprenant pour se conformer au plus près au modèle prescrit. Dans le même temps, les mouvements se font avec la conscience d'un ressenti kinesthésique incluant la position des membres dans l'espace, les uns par rapports aux autres et avec mobilisation de forces, alternance de tensions et de relâchements. Si cette dimension kinesthésique est souvent implicite chez le danseur, elle acquiert un aspect réflexif pour le chercheur souhaitant analyser et verbaliser les processus à l'œuvre. En outre, le danseur évoluant en musique doit être sensible aux rythmes afin d'y adapter ses mouvements. Au sein d'un ensemble, il doit percevoir les évolutions des autres danseurs et les prendre en compte notamment dans la recherche d'une simultanéité des mouvements et lorsque des placements précis sont prévus les uns par rapports aux autres dans un espace donné.

Le regard et les interventions du professeur suscitent d'autres interactions. L'apprenant réagit aux interventions orales ou tactiles de l'enseignant pour modifier son attitude mais aussi en mémorisant l'enseignement. Il en est de même des remarques orales faites à l'attention d'un autre danseur, car il est généralement attendu que chacun en profite, comme à l'ensemble de la classe. En dehors des moments où le professeur se manifeste, l'élève peut avoir conscience d'être surveillé dans ses évolutions, et de ce fait, s'évertuer à bien faire, que ce soit par désir de plaire ou encore par crainte de réprimandes. Sur son terrain pugilistique, L. Wacquant parle de « mécanisme de *correction collective permanente* » en renvoyant au fait qu'il est toujours difficile de savoir qui le coach regarde et à qui s'adressent ses remarques, ce qui incite tous les boxeurs à redoubler d'attention « afin de ne pas risquer d'attirer ses foudres » (Wacquant, 2000 : 102). Tout au long de la progression, les danseurs doivent également faire fi de ressentis pouvant entraver leur concentration : sensation de chaud, de froid, fatigue, douleurs... À cela s'ajoute la dimension réflexive pour le chercheur. Celui-ci doit prendre conscience de l'ensemble de ces phénomènes dans une visée analytique ne servant pas uniquement la réalisation dansée à ce

¹ Cette situation ethnographique est particulièrement proche de celles décrites par Loïc Wacquant (2000), Jean-Marc De Grave (2001) et Stéphane Rennesson (2005) au sujet de l'apprentissage de la boxe et des arts martiaux qu'ils ont étudiés respectivement aux USA, en Indonésie et en Thaïlande.

moment donné ni sa mémorisation. Cette autre dimension consiste en une réflexion constante sur la pertinence des différents éléments perçus. Ceux-ci doivent être mémorisés pendant la durée de l'entraînement et au-delà avant de pouvoir être verbalisés et consignés dans un journal de terrain.

En outre, une ultime dimension s'ajoute lorsqu'il s'agit d'observer l'ensemble de ces phénomènes tels qu'ils sont perceptibles chez les autres participants : quelles sont les actions, interactions et réactions des autres praticiens et enseignants ? La difficulté est amplifiée lorsque les seuls moments d'observation possibles sont ceux-là même où la participation du chercheur est acquise et requise. Sur le terrain à l'ESBA, je me suis aménagée différents temps. J'alternais entre moments de participation aux échauffements et apprentissages et d'autres moments consacrés uniquement à l'observation. Cette alternance de positions sur des temps courts me permettait de mieux percevoir ce qu'il était pertinent de photographier ou de filmer et comment. La compréhension des professeures a rendu possible ces moments de retrait de l'action qui n'impliquaient qu'une participation superficielle. Sur ce terrain en particulier, je n'assumais pas plus une position d'élève que celle-ci ne m'était accordée dans les faits. Il était, par exemple, très facile d'échapper à un exercice éprouvant ou de céder à la fatigue pour se retrancher derrière la caméra. Quant aux professeures, elles savaient que je n'étais présente que pour quelques mois à l'école et que, n'étant pas inscrite administrativement, je ne passerais pas les examens de validation de fin de semestre ou pour l'obtention d'un diplôme à visée de professionnalisation. Elles me laissaient donc libre de participer plus ou moins intensément aux enseignements. C'est un peu pour compenser cette situation que je souhaitais, sur le terrain en France, privilégier l'apprentissage sur la captation d'images. Dans ce cadre, j'ai longtemps tenté de concilier participation et observation et prenais pour cela des notes ethnographiques après le déroulement de chaque cours et de chaque cérémonie. Sur le long terme, cette démultiplication de l'attention s'est révélé un handicap dans la pratique même. La prégnance de la dimension réflexive sur l'investissement personnel bloquait la possibilité de progrès techniques, et de ce fait limitait mes possibilités d'investissement dans la discipline. Ce n'est que relativement tardivement que j'ai commencé à dépasser cette difficulté en parvenant à me concentrer plus intensément sur mon propre apprentissage des techniques et en rendant moins systématique la prise de notes en fin de cours¹.

¹ Cette mise à distance du terrain aura été propice en particulier à la rédaction de cette partie méthodologique. Toutefois, je continue de consigner certains faits pertinents et de retracer, dans les grandes lignes, le déroulement de l'enseignement dans l'association dont je suis toujours les cours de façon assidue à l'heure

Sur ce terrain, observation et participation comme apprenante apparaissent difficilement conciliables. La forme de danse étudiée, tout comme la boxe pratiquée dans le ghetto de Chicago dont Loïc Wacquant a fait son terrain, demande un investissement « corps et âme » (Wacquant, 2000). Pour expérimenter et comprendre de telles techniques qui mobilisent de façon précise et continue tout le corps, un engagement complet des sens et une attention constante sont nécessaires. Pour souligner cet état de fait, L. Wacquant parle de « participation observante », inversant la proposition usuelle de l'ethnographie de l'« observation participante ». Il met ainsi en avant la prégnance de la participation sur l'observation qui interviendrait comme dans un second temps (Wacquant, 2000 : 12). Quant à l'ethnomusicologue Jean-Michel Beaudet, il invite même à parler de « participation participante » et précise, pour expliquer cette formule, que l'observation d'une pratique dansée vient avant et après la participation pour le chercheur (Beaudet, 2010 : 122). Tous deux mettent en avant le fait que l'engagement du chercheur, au moment de l'activité¹, ne peut se faire à moitié, entre l'attention nécessaire au mouvement dansé et celle portée sur l'observation de ce moment. L'engagement du chercheur doit en effet dépasser ici le « faire avec ». Ainsi, pour ma part, j'étais bien sur le terrain dans une démarche participative avec les acteurs sociaux mais une limite a longtemps persisté entre mon expérience et la leur. Malgré une participation hebdomadaire aussi régulière que possible aux cours de danse et aux rituels dédiés aux maîtres de danse, je me tenais finalement à distance d'une véritable situation d'apprentissage alors que c'est cela même que je cherchais à observer par ailleurs autour de moi.

Terrain d'apprentissage, apprentissage du terrain

Venir « apprendre la danse » et venir « apprendre *sur* la danse *en* apprenant la danse » relèvent de deux processus différents. Cela se ressent d'autant plus sur un terrain élitiste et professionnalisant car ces processus renvoient à des buts divergents : d'un côté participer à des représentations scéniques et éventuellement faire son métier de la danse, de l'autre produire un

actuelle. Je souhaite en effet garantir, autant que faire se peut, une continuité dans mon matériau ethnographique, ce, dans l'optique de poursuivre des recherches sur le sujet par la suite.

¹ L'engagement de la danseuse ne se limite pas au moment de la pratique en groupe (apprentissage, présentation scénique ou cérémonielle) mais inclut un travail du corps régulier, idéalement, sur une base quotidienne (échauffement, révisions des enchaînements, pratique de l'enchaînement de base pour la mémorisation et le développement et l'entretien de la fluidité gestuelle...). Ces questions seront développées dans le premier chapitre.

savoir scientifique sur un sujet donné et disciplinairement ancré. Du point de vue du praticien, l'on peut supposer que l'investissement personnel, notamment le temps consacré, la prise de risque et la volonté de surmonter les difficultés, ne seront pas les mêmes selon les motivations à la base de son apprentissage. Du point de vue de l'enseignant, les enjeux liés à la transmission diffèrent également fortement selon la situation. Les contenus et les méthodes d'enseignement ne sont pas les mêmes si l'enseignant cherche à faire de l'élève un maillon dans une chaîne de transmission permettant de perpétuer une pratique dans le temps, d'une génération à l'autre, ou s'il le considère comme un praticien temporaire. En tant que communiquant sur la société, le chercheur va écrire, faire connaître cette pratique. En ce sens, il se pose ou prétend se poser à terme comme spécialiste de la discipline, même si ce n'est pas du point de vue de sa réalisation et, donc, pas au même titre que ses informateurs. Cela peut toutefois créer des tensions, en particulier lorsque la diffusion des savoirs est liée à des enjeux hiérarchiques¹ ou encore lorsque la communication de certains savoirs spécialisés qui sont considérés comme secrets est perçue en termes de trahison². Ces données doivent donc être prises en compte et négociées sur le terrain.

Sur les différents terrains et à différents moments de ma recherche, j'ai assumé ou me suis vue attribuer des places différentes vis-à-vis de la danse observée et de sa transmission. Je présenterai les deux terrains sur lesquels j'ai passé le plus de temps dans le cadre de cette recherche et qui ont fourni le plus de matériaux, à savoir l'ESBA, au Cambodge, et les trois écoles fréquentées en région parisienne.

L'École Secondaire des Beaux-Arts de Phnom Penh (ESBA)

Mes premiers contacts avec des professeurs de danse et des danseurs travaillant au Ministère de la Culture se firent par l'intermédiaire du prince Sisowath Tesso en 2008. Celui-ci était alors Secrétaire d'État au Ministère du Tourisme. Il était, et est encore aujourd'hui, l'un des membres de la famille royale les plus impliqués dans l'organisation du Ballet Royal. J'avais pu obtenir son soutien après l'avoir contacté par l'intermédiaire d'un ami membre de sa famille

¹ La question des savoirs posés en termes de hiérarchie sera développée dans le cadre de cette recherche dans le chapitre II.

² (À ce sujet, voir notamment Downey et al., 2015 : 189.)

vivant en France. Le prince Sisowath Tesso m'introduisit auprès des maîtres qui dirigeaient alors les répétitions du Ballet Royal qui devait se produire à Angkor (Siem Reap) puis en Europe. Par une lettre de recommandation adressée au Ministère de la Culture et aux maîtres responsables de l'événement, il obtint pour moi l'autorisation d'accompagner la troupe à Siem Reap et d'assister aux répétitions et représentations dans l'enceinte d'Angkor Vat¹.

Je me suis rendue pour la première fois à l'ESBA dans la banlieue de Tuol Kork en février 2008, accompagnée par la professeure de danse Pen Sok Huon et son époux. J'avais rencontré cette enseignante avec la troupe du Ballet Royal et elle s'était avérée être voisine de la famille qui m'hébergeait alors, à Phnom Penh. Âgée de 58 ans, cette ancienne danseuse du Ballet Royal était alors directrice du département de « danse classique » de l'ESBA et l'une des référentes lors des tournées du Ballet Royal². Femme discrète et peu bavarde, elle s'adressait peu à moi et c'est de son époux que j'apprenais son statut au sein de l'école. Celui-ci était, en effet, ravi de pouvoir s'adresser à moi en français, langue qu'il avait étudiée par le passé, et il me donnait spontanément diverses informations que je peinais souvent à comprendre sur le vif, en l'absence de contexte, y compris lorsque la discussion se déroulait en français. En 2008, la route pour se rendre à l'école n'était pas encore goudronnée et subissait d'autant plus fortement les aléas climatiques qu'elle venait d'être érigée sur d'anciens lacs et marécages. Pour cette raison, Pen Sok Huon ne se rendait pas régulièrement à l'école et il ne me fut possible de l'y accompagner qu'une seule fois pendant la durée de mon séjour à Phnom Penh. De plus, mon intention était, à ce moment-là, de centrer mes recherches plus spécifiquement sur la danse en contexte humanitaire et non sur son enseignement à l'école.

Lorsque que je revins à Phnom Penh en 2010 pour travailler, cette fois, à l'école des Beaux-Arts, j'y fus à nouveau accompagnée par Pen Sok Huon et son époux. J'étais également munie d'un courrier destiné à la direction de l'école dans lequel le prince Sisowath Tesso

¹ Par la suite, le prince Sisowath Tesso continua de m'apporter son soutien tant moral que sur un plan administratif. Il travaille toujours en étroite collaboration avec la princesse Norodom Bopha Devi et le professeur Proueng Chhieng dans l'organisation des tournées européennes du Ballet Royal et particulièrement en France, où il a vécu plusieurs années, et du fait de sa grande maîtrise de la langue française. Il exerce aujourd'hui et depuis plusieurs années le rôle de conseiller personnel du roi Norodom Sihamoni.

² Encore aujourd'hui, Pen Sok Huon accompagne et participe activement à l'organisation des tournées bien qu'elle soit retraitée.

requérait l'autorisation pour moi d'assister quotidiennement aux enseignements de l'ESBA¹. Ce courrier, même s'il ne fut pas transmis immédiatement à la direction de l'école en raison d'une confusion quant à la personne à qui elle était adressée, me permit de débiter rapidement mon travail sur le terrain. Je fus invitée à intégrer immédiatement les cours et l'on s'enquit d'abord de savoir si je disposais des vêtements nécessaires à l'entraînement, à savoir une chemisette ajustée, un *kpin* (bande de tissu ajustée par une ceinture qui forme le pantalon d'entraînement) et une ceinture en métal doré ou argenté. Après s'être renseignée pour moi sur les modalités du ramassage scolaire qui me permettrait de me rendre à l'école chaque matin, Pen Sok Huon me proposa de me joindre à ses élèves de 6^{ème} année et de suivre les cours derrière elles. Les contacts restaient néanmoins distants avec ces élèves et je me sentais peu à l'aise dans ce groupe de niveau déjà avancé. Pen Sok Huon n'était pas présente régulièrement à l'école et personne ne semblait se soucier de mes allées-venues dans la salle où se regroupaient toutes les classes de la 1^{ère} à la 9^{ème} année². Au bout de quelques semaines, je demandai donc à me joindre à un petit groupe dont les apprentissages me semblaient plus suivis, leur maîtresse étant présente quotidiennement à l'école³. Il s'agissait des élèves de 2^{ème} année sous la responsabilité de Chey Chankethya, une jeune femme de mon âge très investie dans son enseignement. J'alternai alors entre des moments d'apprentissage avec les élèves et des moments d'observation avec captation d'images et de son. Les élèves de ce groupe étant encore jeunes (avec une moyenne d'âge de 11 ans), nos échanges étaient plus spontanés qu'avec les élèves plus âgées, ce qui rendait aussi ma participation au cours plus agréable. Pendant six mois passés quotidiennement sur ce terrain, je finis tout de même par tisser des liens avec plusieurs autres élèves plus âgées.

Lors de mon retour sur le terrain dans cette école un an et demi plus tard, j'étais une « figure connue », ce qui donna lieu à des retrouvailles agréables avec les élèves qui parvinrent à me poser mille questions qu'elles n'avaient pas osées poser jusqu'alors. Cette année-là, j'arrivai avec l'idée de privilégier les prises de vues sur la participation afin de former un corpus de données conséquent qui viendrait compléter celles recueillies précédemment. Je pensai

¹ Si ce document m'a permis d'officialiser ma demande et de participer aux cours sur une base quotidienne pendant plusieurs mois, l'expérience montre que la seule présence sur le campus reste, elle, relativement libre.

² Voir le tableau récapitulatif des niveaux d'apprentissage par classes « Organisation de l'enseignement à l'École Secondaire des Beaux-Arts de Phnom Penh » en annexe.

³ En raison de la distance de l'école et malgré le fait que la route était plus praticable en 2010 qu'en 2008, la plupart des professeures ne s'y rendaient pas quotidiennement, ce qui s'explique également par le fait que certaines cumulent plusieurs emplois pour subvenir à leurs besoins et qu'elles sont régulièrement sollicitées pour des représentations au Cambodge ou à l'étranger.

cantonner mon apprentissage personnel à des cours particuliers comme j'avais eu l'occasion de le faire précédemment avec une professeure de l'école des Beaux-Arts. Cette solution permettait, en effet, plus qu'une pratique aléatoire à l'ESBA pour une étrangère de passage comme moi, un perfectionnement technique et donnait l'occasion à des discussions intéressantes avec les enseignantes. Toutefois, de telles séances pour lesquelles l'enseignante perçoit une rémunération de l'apprenante se font souvent de manière irrégulière en fonction des disponibilités de celle-ci. En outre, la situation de transmission y est très différente de celles qui s'observent entre maîtresses et élèves à l'ESBA.

Finale­ment, malgré ma volonté de me consacrer exclusivement à un rôle d'observatrice à l'école de danse, il m'apparut clairement qu'une telle situation allait à l'encontre de la place que j'avais pu m'y faire précédemment. Dès mon retour, je fus questionnée par les enseignantes et par plusieurs élèves qui s'étonnaient de ne pas me voir porter la tenue d'entraînement. Ayant consulté la nouvelle directrice de l'école de danse et le directeur de l'ESBA qui me connaissaient déjà, ceux-ci m'invitèrent à reprendre l'entraînement avec les élèves comme je l'avais fait auparavant et sans qu'il ne me soit nécessaire de fournir le moindre document d'autorisation ou de recommandation. Je repris donc rapidement ma tenue de danse et réinté­grais les rangs d'élèves, cette fois avec le groupe de danseuses les plus âgées avec lesquelles j'avais eu l'occasion de faire plus ample connaissance et qui, étant plus autonomes, purent me guider partiellement dans les apprentissages¹.

Je redéfinis mes méthodes et choisis d'effectuer les étirements et les enchaînements de base dans la première partie du cours avant de me consacrer, dans un second temps, à l'observation et la collecte du corpus d'images. Les élèves de 9^{ème} année que je suivais avaient déjà un niveau très avancé et préparaient des chorégraphies dans lesquelles elles avaient chacune un rôle attitré, ce qui justifiait d'autant plus mon retrait lorsqu'elles les travaillaient. Comme un certain nombre de classes continuaient à s'entraîner dans la même pièce, je consacrais certains moments à l'observation de ces autres groupes d'élèves, parmi lesquels celui que j'avais suivi en 2010. Dans ce contexte, je restais en dehors du processus de transmission et de ses enjeux même si des professeures prenaient parfois le temps de corriger mes postures ou de me donner des indications pendant la première partie du cours. De ce fait, je procédais comme les autres élèves aux offrandes d'encens aux maîtresses de danse chaque jeudi. L'une

¹ Le groupe d'élèves suivi en 2010 avait alors changé d'enseignantes et Chey Chankethya, ayant reçu une bourse d'études supérieures aux USA, n'était plus présente à l'école cette année-là.

des jeunes enseignantes de l'école avait accepté de me donner quelques cours particuliers à domicile. Elle m'invita à me joindre à ses élèves à plusieurs reprises lorsque celles-ci abordèrent la chorégraphie qu'elle m'enseignait en cours privés. J'eus alors également la responsabilité de fournir des offrandes lors d'une cérémonie mise en place par cette professeure et ses élèves de 6^{ème} année à l'ESBA.

Le Ballet Classique Khmer (BCK) et autres écoles de la région parisienne

En France, les conditions de mon investissement se rapprochent plus de celles des autres élèves qu'à l'ESBA. Ni sélection ni examens ne sanctionnent les apprentissages qui n'ont lieu qu'une à deux fois par semaine. La majorité des élèves sont des jeunes d'origine cambodgienne nés en France ou arrivés à un jeune âge. En région parisienne, il existe¹ quatre écoles de danse de cour khmère : Selepak Khmer et le groupe de l'AJBK, l'Association des Jeunes Bouddhistes Khmers, toutes deux localisées en Seine-et-Marne et le BCK (Ballet Classique Khmer) et le Cabaret des Oiseaux à Paris. Selepak Khmer et les deux écoles situées à Paris même fonctionnent en collaboration régulière les unes avec les autres. C'est principalement autour de la figure de l'une des enseignantes, Voan Savay, que ces écoles se rejoignent. Ancienne danseuse du Ballet Royal installée en France depuis 1996, celle-ci enseigne, selon les périodes, conjointement ou alternativement dans l'une ou l'autre et entretient des contacts avec chacune². Ayant moi-même intégré tour à tour ces trois associations en tant qu'élève, j'ai suivi, de près ou de loin, les enseignements de cette maîtresse de danse. L'évolution de ma pratique personnelle mais aussi la manière dont j'ai pu ressentir ma place comme apprenante sont fortement liées à l'évolution de ma relation avec elle.

Lorsque j'ai débuté les cours de danse cambodgienne en région parisienne au sein du Cabaret des Oiseaux en 2005, Voan Savay, alors âgée de 54 ans, et deux autres professeures plus jeunes qu'elle y enseignaient, parfois assistées par le directeur de l'école de danse également formé à la danse cambodgienne. Je n'avais pas alors de place bien définie et suivais

¹ En dehors de ces écoles, il n'est pas exclu que quelques troupes aient été montées ailleurs en région parisienne dans un cadre associatif dont la danse n'est pas la vocation première, comme c'est le cas dans plusieurs régions de France. (Voir chapitre VII.)

² Certaines élèves naviguent également entre les différentes écoles en fonction de leurs emplois du temps, de leur lieu de résidence ou de leurs préférences personnelles.

alternativement les enseignements donnés aux interprètes de personnages masculins ou féminins selon les injonctions des maîtresses. Chaque enseignante étant spécialisée dans l'un ou l'autre type de rôle, je n'avais pas, par conséquent de maîtresse « attitrée » et je recevais un enseignement irrégulier, éparse, selon les besoins en figurants pour des chorégraphies et selon les disponibilités des professeures. Ayant déjà suivi pendant plusieurs années les cours de danse de l'association bretonne SBC, je n'étais ignorante ni des éléments chorégraphiques de base ni des rythmes musicaux. Pourtant, mon niveau était plutôt faible car j'avais une connaissance peu aiguisée des aspects plus techniques de la gestuelle. Pour cette raison, et bien que ma place n'ait pas été définie de manière claire de l'un ou de l'autre côté de la salle (avec les interprètes de rôles masculins ou avec celles de rôles féminins), je comprenais qu'il me fallait pour le moins me placer dans le fond de la pièce.

Les placements des élèves dans l'espace correspondent à une logique que l'on retrouve à l'ESBA, et à plus forte raison au palais royal par le passé. Il s'agit, pour les élèves débutantes, de se placer à l'arrière, de façon à suivre les mouvements des élèves ayant un niveau tout juste un peu plus avancé qu'elles. La progression se fait ainsi de manière graduelle vers l'avant de la salle. Les élèves montrant des aptitudes particulières à la danse bénéficient directement des enseignements des professeures qui leur donnent des indications individuelles. Ayant moi-même débuté la danse à un âge qui me paraissait trop avancé (j'avais débuté à l'âge de 15 ans à SBC et 20 ans au Cabaret des Oiseaux) et ne bénéficiant ni d'une souplesse naturelle ni d'une mémoire corporelle particulièrement bien développées, je mettais sur le compte de ces difficultés le manque d'intérêt des enseignantes à mon égard¹. Je me résignais, de ce fait, à suivre les évolutions de mes camarades sans oser prétendre atteindre moi-même un niveau honorable. En 2008, je rejoignis l'école Selepak Khmer où j'avais noué connaissance avec plusieurs élèves de niveau très avancé dont j'espérais qu'elles pourraient m'épauler, dans l'hypothèse où les professeures ne m'accorderaient pas plus d'attention qu'auparavant. Je retrouvai là Voan Savay qui dirigeait les enseignements de danse de cour et avait à charge plus spécifiquement le groupe de danseuses les plus avancées tandis que de toutes jeunes débutantes âgées de moins de 10 ans apprenaient auprès d'une jeune femme issue de l'École des Beaux-Arts de Phnom Penh. Dans ce contexte, il me fut une nouvelle fois difficile de m'intégrer au groupe de danse de cour et je passais la plus grande partie de la séance avec un deuxième groupe

¹ Pour ma part, je n'ai jamais ressenti de stigmatisation du fait que j'étais française ou non khmère. Il semble qu'il en soit de même pour les rares autres praticiennes non khmères rencontrées. La question mériterait toutefois d'être creusée.

apprenant des danses folkloriques avec des enseignantes issues, elles aussi, de l'école des Beaux-Arts dans cette section. Les bases acquises à SBC et mon expérience des danses classiques furent des atouts au sein de ce groupe, les danses folkloriques cambodgiennes requérant une gestuelle similaire mais de complexité moindre que la danse de cour.

Je fis, au cours de ma fréquentation de Selepak Khmer, deux séjours au Cambodge. Le premier, qui correspondait à mon terrain de recherche de Master 2, m'avait donné l'occasion de danser quotidiennement pendant un mois au sein de l'École des Arts de Siem Reap. Dans cette école, j'avais pu acquérir des bases en apprenant avec les élèves une partie de la chorégraphie d'apprentissage appelée *kpāc' pāt* ou *kpāc' chā pañcuḥ*. La jeune professeure qui donnait ce cours m'avait fait bénéficier de nombreux conseils techniques. Ainsi, à mon retour à Selepak Khmer, les enseignantes remarquèrent mes progrès et je fus invitée à me placer en première ligne pour l'enchaînement de base¹ lors des séances suivantes, en l'absence de l'une des élèves qui guidait habituellement l'exercice. Le déroulement du reste du cours demeurait similaire pour moi et je continuai à suivre derrière les autres élèves.

Lors d'un second long séjour au Cambodge, de septembre 2008 à août 2009, j'avais pris des cours particuliers auprès d'une professeure de l'ESBA qui m'avait fait travailler spécifiquement sur la version courte de l'enchaînement de base que nous pratiquions également à Selepak Khmer. À mon retour après cette expérience, je fus intégrée à la chorégraphie apprise par les élèves du groupe de danse de cour. Cela s'avéra une véritable épreuve pour moi. Je me trouvais soudainement placée à l'avant où il fut attendu que je suive une chorégraphie déjà travaillée depuis plusieurs mois par mes camarades en mon absence. L'attention subite que je reçus de la part de la professeure et la rigueur de ses exigences me déstabilisèrent fortement. Après plusieurs années passées à tenter de progresser par moi-même sans ressentir de soutien notable de la part des enseignantes, je me trouvais soudain au centre de l'attention de l'une d'elles. Dans cette situation déjà surprenante pour moi, je découvris pour ainsi dire « concrètement » la brutalité avec laquelle pouvaient se faire les corrections de la maîtresse sur le corps de l'élève. La professeure guidait mes mouvements en empoignant fermement mes membres, passant de l'un à l'autre avec une grande rapidité jusqu'à me faire perdre l'équilibre. Il me sembla qu'aucune indulgence ne m'était accordée ; chaque erreur était relevée et immédiatement corrigée. Dans le même temps, les remarques et critiques fusaient :

¹ La version travaillée à Selepak Khmer alors était beaucoup plus courte que celle apprise par les élèves de l'école de Siem Reap et ne comprenait pas le passage spécifique sur lequel nous avons travaillé pendant mon séjour.

l'enseignante me reprochait de ne pas comprendre ses explications, de ne pas les mémoriser, de ne pas avoir encore intégré des éléments basiques que j'aurais dû maîtriser depuis longtemps. Totalement déconfitée, je sortis du cours les larmes aux yeux pendant la pause qui nous fut accordée.

Pendant mes nombreuses années de pratique, j'avais compris que les corrections apportées à une élève étaient la marque d'un intérêt, d'une volonté de faire progresser cette élève et devaient être comprises de façon positive, ce malgré la brutalité des manipulations et des discours qui pouvaient les accompagner. Avant l'épisode où je ressentis pour la première fois et avec un sentiment d'incompréhension, la violence de l'apprentissage, la compréhension que j'en avais restait toutefois superficielle. Ce n'est que par la suite, après cette première épreuve et au fil des leçons, que je pus saisir plus profondément ce qui se jouait alors. Pour ce faire, il m'a également fallu faire la part entre ce qui relevait de ma propre sensibilité, de mes traits de caractère et de ceux de ma professeure. En croisant ma propre expérience avec celles racontées par mes camarades et des maîtresses de danse en France mais aussi avec celles de danseuses au Cambodge, à l'ESBA, j'ai pu mettre en évidence ce qui apparaît comme des constantes dans les méthodes et les conceptions de l'apprentissage de la danse de cour cambodgienne. Mon expérience au sein du BCK a été une étape décisive vers une meilleure technicité en même temps que se développait une meilleure compréhension entre ma professeure et moi. J'ai intégré cette école en 2011 et y danse toujours à l'heure actuelle, principalement sous la houlette de Voan Savay dans les rôles masculins mais en bénéficiant également des enseignements de Chap Chamroeun Mina, une professeure de mon âge arrivée plus récemment du Cambodge. Danseuse du Ballet Royal interprétant les premiers rôles féminins, cette jeune enseignante montrant une patience et une douceur rares dans ce domaine n'en reste pas moins une formatrice extrêmement rigoureuse. Elle s'est rapidement adaptée aux attentes et aux caractères de chacun de ses élèves en contexte français, et apporte ainsi une autre dimension au processus d'apprentissage. La participation observante au BCK, en France, a donc profondément marqué ce travail. Alors que, dans un premier temps, j'avais envisagé de m'y consacrer exclusivement à l'acquisition des techniques par un apprentissage personnel, ce site est devenu l'un de mes terrains privilégiés dans le cadre de ce travail de thèse.

Il aura fallu de nombreuses années de participation à des cours de danse tout au long de mes recherches pour pouvoir, par un aller-retour constant entre pratique, observation, questionnements et analyse théorique, cerner au plus près un phénomène dans lequel j'étais

moi-même immergée. Ainsi, mes recherches et mon expérience personnelle se sont-elles nourries mutuellement pour que je trouve peu à peu ma place à la fois en tant que chercheuse et en tant qu'apprentie danseuse. Pendant longtemps, j'eus des difficultés à assumer la singularité de mon positionnement de chercheuse qui me faisait, selon les contextes, alterner entre les positions de praticienne et d'observatrice plus ou moins extérieure. Ces difficultés étaient renforcées par de forts doutes en mes capacités à être danseuse. Pour ces raisons, je ne m'accordais pas de légitimité en tant qu'élève danseuse, y compris auprès de Voan Savay, la maîtresse qui avait suivi mes évolutions depuis mes débuts dans les écoles de la région parisienne. Ce n'est que tardivement, au fil de mes progrès techniques mais aussi par le biais de discussions et d'adaptation réciproques avec les deux professeures, que je pus comprendre que j'avais bel et bien ma place en tant qu'élève. Ce parcours du fond de la classe aux premiers rangs a aussi été celui de l'observation à la participation assumée qui m'a permis de saisir ce qui est en jeu dans la transmission de la danse de cour.

L'ethnographe comme outil de l'ethnographie en contexte d'apprentissage

Dans le cadre d'un travail sur les savoirs et les modalités de leur transmission, l'apprentissage peut avoir un double intérêt, à la fois comme objet d'étude et comme méthode ethnographique. Dans le contexte ethnographique où le chercheur est souvent ignorant des pratiques et des comportements attendus au sein du groupe social dans lequel il débute ses recherches, il se trouve dans une position similaire à celle de l'apprenant. Son rôle et ses intentions sont toutefois spécifiques et, à ce titre, son statut doit souvent être négocié afin de faire sens selon les catégories locales préexistantes tout en rendant possible le déroulement de l'enquête ethnographique. Selon les contextes, la place négociée par l'ethnographe sur le terrain l'assimile de façon plus ou moins définie à un statut existant, et pour ce faire, prend plus ou moins en compte son altérité. Lorsque son profil correspond à celui habituellement requis au sein de la communauté de pratique pour apprendre l'activité dont il souhaite faire l'objet de sa recherche, le chercheur peut parfois intégrer pleinement cette catégorie d'apprenant, par exemple en devenant apprenti auprès d'un enseignant spécialiste. De cette manière, le chercheur « devient un problème local bien défini plutôt qu'un défi, potentiellement sans précédent, pour l'entendement » (Downey et al, 2015 : 191, ma traduction)¹. En effet, « l'apprentissage insère

¹ L'article de Greg Downey, Monica Dalinowicz et Paul H. Mason, « Apprenticeship as Method : Embodied Learning in Ethnographic Practice » (2015), apporte des réflexions essentielles quant au travail ethnographique

l'ethnologue dans une position sociale dans laquelle il est approprié d'être incompetent, tout comme il est approprié de s'efforcer à mieux comprendre » (Idem). Il n'en reste pas moins que le savoir constitué, puis restitué, par l'ethnologue n'est pas de la même nature que le savoir qui lui est transmis sur le terrain car, comme le formule Natacha Collomb : « si son objectif était de savoir ce savoir comme ses enquêtés, l'ayant appris comme ils l'apprennent, pourrait-il en dire quelque chose, et *a fortiori* quelque chose qui intéresse la communauté scientifique ? » (Collomb, 2014 : 16). Afin de rendre pertinent le savoir qui fait l'objet de sa recherche dans une visée scientifique, il est nécessaire pour l'ethnologue de procéder à une analyse prenant en compte les conditions et les enjeux quant à sa place sur le terrain¹.

Danser, pour un ethnologue de la danse, est une parmi d'autres modalités d'accès au savoir possible et non une condition nécessaire de l'accès à ce savoir. Le choix est à considérer selon l'angle d'approche de l'objet, selon le sujet de l'étude. Le parcours personnel qui m'a amenée à débiter la présente étude, tel que je l'ai présenté ici, ne justifie que partiellement mon choix ethnographique d'une pratique personnelle de la danse dans plusieurs des lieux de mes recherches. Lors de mes premiers séjours de recherche au Cambodge, en 2008 et en 2010, le choix d'apprendre la danse avec les élèves ne m'était pas apparu comme une évidence. À l'école des arts de Siem Reap et à l'École secondaire des Beaux-Arts de Phnom Penh, ma participation aux apprentissages a d'abord été induite par la manière dont ma place avait pu être négociée par l'intermédiaire de personnes qui savaient, à titre personnel, que je pratiquais la danse en France. Pour celles-ci, il ne faisait pas de doute que je souhaitais poursuivre mon apprentissage au Cambodge, y compris dans le cadre de mes recherches. Ce n'est que par la suite que l'apprentissage est devenu un choix au cœur de ma recherche, à la fois en tant qu'angle d'approche de son objet puis sujet même de mes recherches et comme méthode de ces recherches. Une part importante de l'objectivation de cette méthodologie et du positionnement qu'elle induisait sur le terrain a donc consisté à faire la part de ce que l'apprentissage de la danse apporte à la recherche et des limites d'une telle démarche. Au-delà, la question était de

sur des terrains d'apprentissage de pratiques corporelles formelles. Ses auteurs ont travaillé respectivement sur la *capoera*, le *kathak* et le *pencak silat*. Ce n'est que tardivement, à la fin de la rédaction de cette thèse, que j'ai eu connaissance de cet article qui recoupe nombre des observations livrées dans ce chapitre.

¹ Cette remarque est valable quelle que soit la situation d'enquête, y compris lorsque l'ethnologue prétend rester extérieur aux réseaux et catégories relationnelles de la société au sein de laquelle il mène ses recherches.

savoir dans quelle mesure ma recherche était ou non dépendante de mon apprentissage personnel de la danse.

Apprendre auprès d'un enseignant permet d'approcher de plus près l'expérience des praticiens et, ainsi, de rendre possible des échanges plus approfondis que ne le permettrait la seule observation participante (Downey et al., 2015 : 192). Cette expérience facilite le dialogue autour d'activités qui, comme c'est le cas ici, font peu l'objet d'explicitations. Cela permet de dépasser les discours normés qui peuvent être relayés par les informateurs parce qu'ils font autorité, alors même qu'ils ne reflètent pas nécessairement l'expérience propre des informateurs qui intéresse le chercheur sur le terrain (Idem)¹. Comme le font remarquer Greg Downey, Monica Dalidowicz et Paul H. Maso,

« Les enseignants sont appelés, non pas à expliquer ou à interpréter ce qu'ils font habituellement, mais à mettre en œuvre leur expertise directement sur le chercheur, et indirectement sur le projet ethnographique. Quand on demande à nos informateurs de nous enseigner, plutôt que de les interroger “sur” leur culture, on leur demande d'utiliser leur expertise d'une manière qui leur est familière. » (Downey et al, 2015 : 191, ma traduction)

Par ailleurs, danser, et a fortiori, bien danser peut aussi se révéler une condition essentielle pour accéder au terrain de recherche dans le sens d'une participation active et sérieuse aux activités sociales². Cela est d'autant plus vrai lorsque la pratique en question fait l'objet d'un apprentissage particulier sous le sceau du secret ou lorsque, pour s'en montrer digne, un investissement fort est requis. Devenir disciple d'un spécialiste peut être, aux yeux de celui-ci, la seule manière de garantir une légitimité à apprendre. C'est dans ce cadre que pourra être instaurée une relation de confiance garantissant le respect de la valeur du savoir et

¹ B. Brac de la Perrière donne des exemples quant à la manière dont les savoirs constitués par des savants ou des ethnologues sur une pratique sont parfois repris à leur compte par les praticiens, devenant une référence faisant autorité. Elle cite également Véronique Boyer au sujet des cultes de possession brésiliens et du « rôle des ethnographes dans la constitution du champ religieux » (Brac de la Perrière, 2014 : 84 ; Boyer, 1996).

² C'est aussi ce qu'indique Jean-Marc De Grave au sujet de son travail sur l'initiation rituelle et les arts martiaux javanais (De Grave, 2001). Il écrit ainsi : « Je n'avais pas trop le choix face à la méthode : pour enquêter sérieusement, le seul moyen était de pratiquer et c'est bien ce que l'on me proposait. En fait, [...] la véritable demande qui est faite et l'espoir de ces informateurs n'est pas avant tout que l'on apprenne, mais que l'on participe aux activités, lesquelles vont au-delà de la simple pratique » (de Grave, 2014 : 57). Il s'agit en effet également de tisser et d'entretenir des liens sociaux sur lesquels reposent la pratique.

de ceux qui l'ont institué¹, cadre nécessaire à la transmission même de ce savoir. Prendre au sérieux les enseignements implique parfois d'en passer par les mêmes épreuves que les apprenants, épreuves parfois décourageantes et qui deviennent d'autant plus anxiogènes pour l'ethnologue qu'elles conditionnent alors la poursuite même des recherches².

Si une forte implication peut s'avérer nécessaire dans certains types d'apprentissage spécialisés, une grande maîtrise ne l'est pas forcément, comme l'expliquent G. Downey et al. :

« Nous n'avons pas besoin d'affirmer que nous avons la "même" expertise ou une expertise identique à celle de nos informateurs ; eux-mêmes ayant développé des manières variées d'être compétent. Nous n'avons pas non plus besoin d'atteindre la *maîtrise*³ pour pouvoir parler avec une certaine autorité. Dans certaines communautés hautement qualifiées, une expertise totale sera tout simplement impossible à atteindre pour un ethnographe, étant donné l'engagement nécessaire. À travers l'apprentissage, nous cherchons plutôt à nous intégrer aux mécanismes pratiques et sociaux qui facilitent le développement d'une expertise. Nous espérons atteindre, non pas la maîtrise, mais une connaissance plus intime du chemin qui mène à la maîtrise. » (Downey et al., 2015 : 185, ma traduction)

Outre la « connaissance intime » plus ou moins pointue des techniques enseignées, le chercheur engagé sur le « chemin qui mène à la maîtrise » acquiert une expertise à appréhender différents niveaux de réalisation, à juger la qualité des productions observées en fonction de critères propres à la communauté de pratique étudiée. Une telle compétence peut s'avérer tout aussi utile à l'analyse des données ethnographiques. Par ailleurs, comme dans tout travail ethnographique, les erreurs commises par l'ethnographe-apprenant sont révélatrices et permettent de mettre au jour des mécanismes et des processus implicites à l'œuvre dans la transmission ou constitutifs des savoirs transmis. Comme le font également remarquer Downey et al., si l'objet de la recherche est précisément le processus d'apprentissage, le fait de passer trop rapidement ou trop facilement à travers le processus diminue probablement d'autant la compréhension des mécanismes de l'apprentissage. Les auteurs précisent également à ce sujet que leurs meilleurs informateurs n'étaient pas les praticiens les plus virtuoses mais ceux qui

¹ La relation maître-élève et le rapport au savoir dans la danse de cour cambodgienne seront traités dans le chapitre II, notamment dans leur dimension ritualisée.

² C'est aussi ce que remarquent Downey et al., 2015 : 817.

³ « *Mastery* », en italique dans le texte.

combinaient suffisamment de compétence et de frustration pour avoir analysé minutieusement leur domaine disciplinaire ainsi que leurs propres échecs (Downey et al., 2015 : 196).

4 - Des villages et de la cour à la scène : conceptions locales des arts de la performance cambodgiens

Les ouvrages consacrés aux arts de la performance du Cambodge reprennent généralement une classification commune. Que ce soit en langue khmère, française ou anglaise, on y retrouve l'emploi de termes génériques pour désigner à la fois l'ensemble de ces formes en tant qu'« arts » (*silpa:*), « arts du spectacle » ou « arts scéniques » (*dassanīyabhāb*) et différentes sous-catégories tels que « danse » (*rapām*), « théâtre » (*lkhon*) ou « musique » (*bhleñ ; tantrī*). Si elle paraît de prime abord sans équivoque, une telle catégorisation engendre pourtant deux problèmes essentiels. D'une part, elle ne permet pas de rendre compte simultanément de la grande diversité des pratiques et du continuum qui les relie entre elles sur les plans corporel, vocal et musical, entre autres. D'autre part, elle contribue à entériner une conceptualisation occidentale qui, bien qu'allant de pair avec des changements factuels au cours du siècle dernier, ne renvoie pas toujours à la spécificité et à la complexité de ces productions. Par ailleurs, les concepts même d'« arts de la scène », « arts du spectacle » ou « arts de la performance » sont à expliciter dans le cadre cambodgien.

Les pratiques regroupées par catégories se rapprochent ou se distinguent les unes des autres en fonction de différents critères. Parmi les principaux critères, l'on peut citer : le ou les mode(s) de traitement du corps privilégié(s) (corps dansant ou / et actant, manipulant des figurines de cuir de différents types, corps virtuose du contorsionniste ou de l'équilibriste...) et les qualités gestuelles privilégiées (plus ou moins grande précision du modèle gestuel, exigence ou non de souplesse), le mode de déclamation (chant, psalmodie, prose ou vers, improvisation, paroles des acteurs ou d'un narrateur extérieur...) ou encore la musique (type d'orchestre, répertoire). Par ailleurs, plusieurs de ces critères ou styles peuvent se mélanger ou alterner de manière plus ou moins nette au sein d'une même production. Par exemple, le *lkhon khol* et le *lkhon yīke* qui s'appuient sur une narration pré-écrite intègrent tous deux des intermèdes comiques improvisés.

Originellement, chaque forme de représentation était différenciée des autres de manière factuelle, par sa vocation ou encore par ses contextes d'apprentissage et de représentation. Elle l'était aussi dans la terminologie. Peu à peu s'est instaurée une unification en grande partie liée à une volonté politique. Plusieurs formes se sont ainsi trouvées réunies au sein d'une institution gouvernementale avant d'être à nouveau diffusées à travers le pays sous une nouvelle forme scénique occidentalisée. Aujourd'hui plusieurs d'entre elles sont principalement pratiquées dans ce type de contexte scénique unifié, que ce soit dans un cadre institutionnel gouvernemental, au sein d'ONG à vocation artistique, dans le domaine touristique ou parmi des communautés khmères de l'étranger.

Un spectacle de l'École des Beaux-Arts au milieu des rizières – ethnographie –

Samedi 25 mars 2010, province de Svay Rieng

*Plusieurs artistes, élèves, enseignants et musiciens à l'École Secondaire des Beaux-Arts ont été réquisitionnés par le ministre de la Culture et des Beaux-Arts. À l'occasion d'une cérémonie qui doit avoir lieu autour d'un monument funéraire de sa famille, le ministre souhaite offrir une soirée de divertissement scénique aux habitants des environs¹. J'ai été conviée à ce voyage par des enseignants de théâtre **yike** qui veulent ainsi me donner l'occasion de voir le fruit de leur travail sur scène tout en me faisant découvrir une nouvelle province du Cambodge. J'avais en effet assisté avec intérêt à plusieurs des cours que ceux-ci donnent quotidiennement à l'école.*

Pour le trajet, j'ai pris place avec les artistes dans l'un des deux mini-bus de l'école où sont également chargés une partie du matériel et les costumes de scène. Le premier des deux véhicules arbore une grande bannière annonçant qu'il transporte la troupe d'artistes du ministère de la Culture et des Beaux-Arts de l'École Secondaire des Beaux-Arts. Après environ deux heures de trajet, les deux bus quittent la route nationale n°1 pour s'engager dans les chemins plus étroits, chaotiques et poussiéreux d'un paysage rizicole en saison sèche. Alors que la hâte d'arriver commence à se faire sentir à bord, les mini-bus font halte. Ils sont ensuite guidés par quelques hommes à travers les rizières asséchées afin de franchir, non sans

¹ Si celui-ci prend en charge les frais de déplacement de la troupe, seuls les élèves seront rémunérés d'un dollar chacun pour leur prestation, ce qui apparaît pour eux comme un dédommagement symbolique.

difficulté, plusieurs diguettes. Là, une scène de spectacle aux insignes du ministère de la Culture est en cours d'installation. Remorquée par un camion, elle est déployée sur ses essieux par une équipe arrivée plus tôt dans la journée.

La cérémonie, sans doute débutée de bonne heure le matin même, est toujours en cours. Les artistes commencent à se préparer après un repas et une rapide reconnaissance des lieux au son de la musique rituelle et des psalmodies des moines bouddhistes. Peu à peu, des enfants des environs commencent à s'attouper. Ils observent les installations, flânant autour de la scène et des coulisses faites de grandes bâches vertes étendues derrière le camion-scène avec un toit de palmes posées sur une légère armature de bambous fraîchement coupés. Ils observent à distance respectueuse les instruments de musique et des éléments de décor déposés aux pieds des diguettes bordées de palmiers à sucre. Je croise deux professeurs de danse classique de l'ESBA. Arrivées plus tôt le matin pour préparer des offrandes en bananier similaires à celles utilisées dans les rituels liés à la danse de cour, les *pāysī*, elles s'apprêtent à repartir pour Phnom Penh.

Une fois la scène installée et son sol recouvert de tapis, les danseurs et les artistes de cirque prennent connaissance du lieu. Les enfants et quelques autres villageois, premiers spectateurs, observent avec intérêt les répétitions de la troupe d'élèves danseurs folkloriques. Ces danseurs présentent un répertoire de danses créées après l'indépendance du Cambodge dans un but d'unification nationale et d'affirmation identitaire. Un oubli dans le matériel de scène les oblige à revoir leur programme. La danse des castagnettes (*rapām krāp'*) est ainsi remplacée par celle des *kramā*¹.

Quelques heures après la tombée de la nuit, les artistes sont prêts et attendent, pour entrer en scène, la fin de la cérémonie qui a lieu un peu plus loin dans les rizières, face à l'estrade. Vers vingt et une heures, le spectacle commence avec une alternance de prestations de cirque et de danses folkloriques introduites par l'un des enseignants de l'école qui fait office de présentateur. Une jeune élève contorsionniste vêtue d'un justaucorps rose fluorescent descendant jusqu'aux chevilles se présente en premier. Sa prestation est accompagnée d'une musique pré-enregistrée de type « *mahorī* »². La contorsionniste intègre, entre l'exécution des

¹ Le *kramā* est une bande de tissus à carreaux, utilisée par les Khmers pour de multiples usages, érigée ici en symbole ethnico-national.

² Il s'agit de l'un des nombreux types d'orchestre utilisés au Cambodge.

différentes postures et mouvements acrobatiques, des gestes de danse de cour cambodgienne réalisés avec grâce et précision. Les mouvements préparatoires à l'exécution de certaines des postures acrobatiques sont, quant à eux, directement inspirés de la gymnastique et de la danse classique occidentales.

Cette première prestation est suivie de la danse de « **gaen** », un instrument de musique à vent originaire du Laos. Il s'agit d'une danse dite « folklorique » dans laquelle filles et garçons évoluent en nombre pair. La chorégraphie évoque un divertissement populaire connotant un jeu de séduction entre de jeunes hommes jouant du **gaen** et de jeunes femmes vêtues de sarongs aux motifs laotiens et coiffées des hauts chignons évoquant également ce pays voisin. Les conditions de représentation n'ayant pas permis d'inclure un orchestre vivant, la musique accompagnant cette danse est, là encore, une bande son pré-enregistrée d'orchestre **mahorī**. Suivent ensuite la prestation de contorsion et d'équilibre d'un second étudiant en cirque, la danse folklorique des **kramā**, un numéro de cerceaux présenté par une jeune enseignante de l'école sur une musique pop occidentale et, enfin, la danse folklorique de la pêche (**rapām nesād**). Cette dernière danse incorpore, comme les autres danses folkloriques, des éléments mimétiques de la vie quotidienne dans le jeu dansé. Souvent, ces éléments théâtralisés provoquent des réactions enjouées de la part du public. C'est le cas en particulier à l'occasion d'une saynète de séduction en duo.

La seconde partie de la soirée est consacrée à deux pièces théâtrales d'environ une heure trente chacune. La première pièce est présentée par les artistes (professeurs et élèves) de la troupe de **yīke**, dit aussi « théâtre **yīke** » (**ikhon yīke**) et la seconde par ceux du répertoire **pāsāk'** ou « théâtre **pāsāk'** » (**ikhon pāsāk'**). La première pièce, intitulée **Suvaṇṇahaṅs**, est introduite par le morceau de musique rituelle **hum roñ** dont l'objet est de délimiter et sacrifier l'espace scénique avant chacune des représentations de **yīke**. L'instrument clé, qui en est aussi l'unité minimale est le tambour **yīke** qui donne son nom à cette forme de théâtre. Le morceau s'accompagne habituellement d'une danse exécutée par un groupe de jeunes filles. Là encore, pour des raisons pratiques¹, le rituel a été limité à la musique et au chant. Le tambourinaire du **yīke** se tient au bord de la scène côté jardin, à la vue du public, tandis que les autres artistes accompagnant le morceau par le chant sont dissimulés derrière le rideau fermé. Deux acteurs

¹ La danse et les chants sont interprétés sur la scène par des acteurs de **yīke** mais ils requièrent des costumes spécifiques, différents de ceux que les acteurs qui s'apprêtent à entrer en scène ont déjà revêtus pour interpréter les différents personnages de la pièce.

comiques se présentent ensuite devant le rideau et rivalisent dans un dialogue burlesque. Après une dizaine de minutes de ce dialogue qui provoque les rires et des commentaires enjoués de l'audience, les deux acteurs introduisent la pièce en détournant de quelques touches comiques des formules d'usage récitées en vers. Sur ces paroles, tous deux se retirent et le rideau s'ouvre sur un décor en carton et plâtre peints. Se succèdent alors sur scène rois et soldats démons (**yaks**), prince, princesse et suivantes. Les évolutions de ces personnages sont accompagnées de séquences musicales et intègrent une gestuelle synchronisée et précise proche de celle des danses de cour et folkloriques. À plusieurs reprises, les deux personnages comiques font à nouveau leur apparition à l'occasion d'intermèdes pendant lesquels le rideau est fermé, ce qui permet notamment des changements de décor. Leurs saynètes font alors référence à la pièce dont ils s'amusent, par exemple, à imiter les personnages de façon caricaturale.

Enfin, vers le milieu de la nuit, la pièce de **pāsāk**' vient conclure le spectacle. Là encore, musique, chant et mouvements dansés – ou tout au moins stylisés – se combinent, bien que ces derniers soient moins présents ou plus difficilement décelables dans la gestuelle des acteurs. Les rôles principaux sont, comme dans le **yīke**, des personnages royaux, princiers et démoniaques. Toutefois, et contrairement au **yīke**, les costumes comme la gestuelle se rapprochent plus de celles d'opéras chinois et vietnamiens que de la danse de cour khmère. Par ailleurs, la gestuelle inclut des mouvements acrobatiques stylisés de combats pendant de nombreuses scènes de bataille.

Pendant toute la soirée, le public, venu nombreux, manifeste sa joie, son amusement, bavarde ou commente l'action. L'ensemble des parcelles de rizières séparant la scène du lieu de la cérémonie est investi par les familles venues assister au spectacle. L'espace totalement occupé par les spectateurs équivaut, en longueur, à l'alignement de cinq à six maisons avec leur cour et parc à animaux, ce qui représente une surface non négligeable. Ce n'est que vers deux heures du matin que les acteurs, épuisés, quittent la scène pour aller dormir dans les maisons du village où les plus âgés et les premiers arrivés ont déjà été accueillis. Certains s'installent sous les pilotis ou encore à la belle étoile dans des hamacs prévus à cet effet. Le lendemain matin, les artistes comme les villageois sont réveillés aux aurores par la reprise des psalmodies des bonzes pour la cérémonie. Après un repas et l'achat, pour certains, de jus de palme récolté sous leurs yeux par des villageois, la troupe reprend la route pour Phnom Penh.

a) Lieux et contextes de représentation

Espace scénique

Les formes de spectacle présentées ci-dessus¹ ne sont que quelques-unes de celles enseignées à l'ESBA. D'autres disciplines n'ont pas été présentées lors de la soirée de spectacle à Svay Rieng bien qu'elles soient adaptées à la représentation scénique de divertissement. C'est le cas de la danse de cour et du théâtre dansé masculin (*lkhon khol*) dont le coût de production et le temps de préparation sont plus importants du fait de la valeur et de la complexité des costumes, et du « théâtre parlé » (théâtre à l'occidentale dit *lkhon niyāy*) qui, contrairement aux autres formes spectaculaires, n'est pas représentatif de « traditions cambodgiennes ». À l'ESBA, les prestations scéniques des étudiants dans l'ensemble de ces disciplines tiennent lieu d'examen final pour l'obtention de diplômes équivalents au brevet des collèges et au baccalauréat. Les prestations prennent habituellement place dans le théâtre de l'école ou sur la petite scène du pavillon de danse classique. En 2010, j'avais assisté aux trois journées d'examens qui s'étaient tenues dans le théâtre, une grande salle fermée disposant d'une scène surélevée, de coulisses, d'une cabine d'éclairage et de strapontins disposés en gradins. Avec un tel dispositif, la représentation publique sur une scène de théâtre apparaît clairement comme le but final de l'apprentissage. Par ailleurs, certaines salles d'entraînement telles que le pavillon de danse de cour sont munies d'un espace scénique qui permet aux élèves de s'habituer aux contraintes de la représentation spécifique à ce type d'espace.

Ce n'est pourtant que depuis l'indépendance du Cambodge que le procédé de représentation scénique frontal a commencé à s'imposer sur un modèle occidental. Jusqu'alors, les modes de représentation variaient selon le genre présenté et son contexte. Le public n'était pas systématiquement contraint à une position frontale face à une scène délimitée par sa surélévation et par l'usage du rideau. Les innovations récentes dans les modes de représentation ont accompagné ou révélé un changement conceptuel. C'est à la même période qu'ont émergé dans la langue khmère de nouveaux concepts pour désigner les arts du spectacle.

¹ Voir également la vidéo 1 « Représentation par les artistes de l'ESBA, province de Svay Rieng ».

Au village

En 1988, Clotilde Ramondou, actrice de théâtre française, s'est rendue au Cambodge pour y effectuer une recherche de huit mois. Elle a rédigé un compte rendu de son travail croisant ses recherches bibliographiques avec ses propres observations et des entretiens qu'elle a menés avec différentes personnes travaillant dans le domaine des arts. Ce travail apporte des éléments précis sur la situation des arts scéniques en cette décennie. C. Ramondou note également des éléments pertinents au sujet de l'origine et de l'évolution de différentes formes dont peu de choses sont, sommes toutes, connues, et ce encore de nos jours. Au sujet du théâtre *yīke*, elle écrit, sans pouvoir se référer à des dates précises :

« Dans le temps, il n'y avait pas de scène pour jouer le *Yiké*. La scène est apparue, petit à petit, probablement sous l'influence de la présence occidentale au Cambodge. Dans les villages, on étendait simplement une natte sur le sol avec des offrandes et les acteurs s'y installaient. Des torches de résine de bois, portées par des tiges de bambou et placées aux quatre coins de la natte, éclairaient le spectacle. Il n'y avait guère de décor, si ce n'est un lit ou bien un mortier retourné en guise de siège. Mais le nombre de spectateurs augmentant, le *Yiké* s'est installé sur des tréteaux afin d'être mieux vu de tous côtés. Puis, à partir des années soixante, les troupes professionnelles de Phnom Penh ou des centres de province, donnèrent des représentations dans des salles fermées. Les changements de décor et les éclairages électriques firent ainsi leur apparition.

Aujourd'hui encore certaines troupes de province jouent en plein air mais le *Yiké* traditionnel tend à disparaître, hormis peut-être dans la province de Kampot ou celle de Takeo où des troupes paysannes l'interprètent encore selon les rites et les règles anciens... »
(Ramondou, 1988 : 79)

La disposition des différents protagonistes (acteurs, musiciens, chanteurs mais aussi spectateurs) les uns par rapport aux autres ou par rapport à la natte n'est pas précisée. L'apparence rudimentaire des décors et de l'espace scénique lui-même laisse toutefois supposer que les spectateurs pouvaient se placer sur plusieurs côtés de la scène, et peut-être tout autour. L'existence de coulisses n'est pas mentionnée et l'on peut donc émettre l'hypothèse selon laquelle des acteurs pouvaient également se positionner sur un ou plusieurs côtés de la natte en attendant leur tour d'entrer en action.

D'après la description et le plan publiés par William Lobann en 1994, le *lkhon khol* joué en contexte villageois se présentait sur un espace rectangulaire délimité par des barrières en

bambou. Les spectateurs se tenaient autour de cet espace, sur trois côtés. Le quatrième côté était fermé par un rideau comportant deux ouvertures par où les acteurs entraient et sortaient de scène. Les places faisant face à ce rideau étaient réservées aux visiteurs importants. Quant aux enfants, ils étaient plus ou moins libres de circuler où bon leur semblait, y compris sur la scène d'où ils n'étaient pas systématiquement chassés (Lobban, 1994 : 50). La représentation à laquelle l'auteur assista en 1990 et dont il tira ces observations était la première qui ait eu lieu depuis 1969¹.

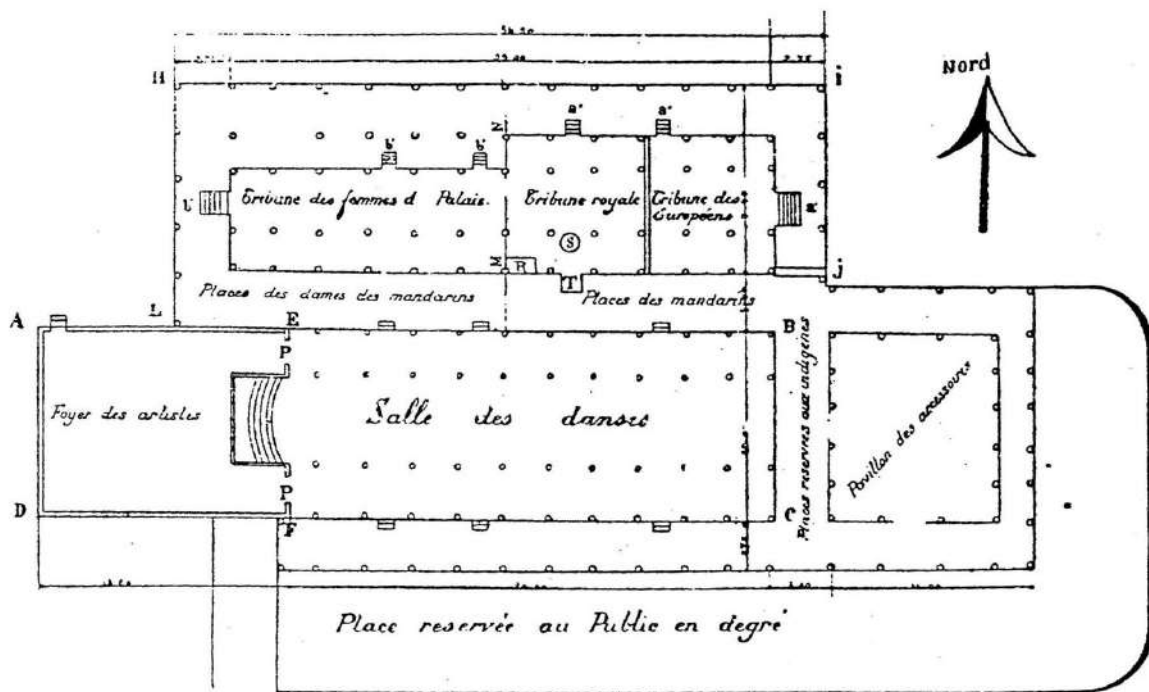
À la cour

En 1901, Pierre Loti assista à une « grande réception » que le roi Norodom, ayant appris qu'il était un « lettré français », offrit en son honneur au palais royal. P. Loti décrit la salle de danse immense, sans murs et éclairée grâce à l'électricité qui venaient d'y être installée (Loti, [1912] 1992 : 102). Il estime que 500 à 600 personnes sont présentes, accroupies à terre sur des nattes tandis que le roi, retenu par la maladie, devait prendre place sur un lit de repos aux côtés de l'auteur. L'ensemble des spectateurs se tient en surplomb par rapport à l'espace de danse dont P. Loti précise qu'il est « assez vaste pour y faire manœuvrer un bataillon » (Idem : 103). Une telle description se retrouve également dans le récit du prince William de Suède qui assista à un événement similaire en 1912. Il précise que l'un des trois côtés non murés de la salle est agrémenté d'un lourd rideau par lequel les danseuses font leur entrée² (Prince William of Sweden, 1915). Adhémar Leclère décrit également l'une des trois salles de danse du palais, probablement l'ancien pavillon *Candachāyā*³, dont la description corrobore les précédentes et qu'il agrémenté d'un schéma (Leclère, 1911 : 23-26).

¹ La disposition en contexte villageois aujourd'hui est similaire (voir les travaux de S. Khoury, 2012, 2014) tandis qu'à l'ESBA les représentations se font selon les modalités scéniques occidentales. Dans son article de 1967, Sem S. précise que la scène est un « long rectangle » surélevé de 70 cm par rapport au niveau du sol et le schéma qu'il publie semble indiquer que les spectateurs se tenaient sur chacun des longs côtés de la scène (Sem, 1967 : 166, 169).

² Dans l'un des rapports de la mission Pavie publié en 1898, il est également fait mention d'une « salle carrée, longue, que les spectateurs occupent sur trois faces, l'autre étant réservée à l'entrée des personnages, à l'orchestre et au chœur » et des photographies reproduites dans l'ouvrage montrent des scènes de danse à Battambang. On peut supposer, d'après l'ouvrage de Tauch C., qu'il s'agissait de la troupe privée du gouverneur de la province dont les prestations étaient similaires à celles de la cour. (Mission Pavie, 1989 vol.1 : XVI).

³ Le pavillon de bois qui existait alors fut reconstruit en dur en 1913.



C1. Plan de la salle des danses du palais royal publié par A. Leclère, 1911.

Selon le plan et les explications donnés par A. Leclère, on peut voir que des spectateurs étaient installés en fonction de leur rang, de leur sexe et de leur origine, sur trois côtés de l'espace destiné à la représentation de danses noté EBCF sur le plan. D'un côté étaient situées les tribunes réservées aux femmes de la cour et aux épouses de mandarins et, à leur droite, les places des mandarins et les tribunes du roi et des Européens. C'est de ce côté, face au roi, que les danseuses entrant en scène se tournaient pour effectuer le geste de salut, mains jointes à hauteur du front en introduction de chaque danse (Idem : 12). D'autres places étaient disponibles pour le public en face de ces tribunes, de l'autre côté de l'espace de danse et à l'Est de celui-ci. Les places sur le côté Est de la salle étaient « réservées aux indigènes ».

b) Répertoire et catégoriser les formes d'art

Pour désigner les prestations données au palais, A. Leclère parle alternativement de danse (il désigne, l'espace de représentation comme « salle des danses ») et de théâtre (l'article lui-même s'intitule « Le théâtre cambodgien »). Alors que P. Loti parle des danseuses comme de « ballerines » en référence aux danseuses classiques occidentales ou les désigne, par analogie

aux danseuses célestes figurées sur les bas-reliefs anciens, par le terme « Apsâra », A. Leclère précise qu'elles sont nommées en khmer « *lokxon srey ream* » (*lkhon srī rām*)¹. Il traduit l'expression par « artistes femmes danseuses » et l'oppose à un équivalent masculin, moins représenté, les « *lokxon pros ream* »² ou « artistes hommes danseurs » (Idem : 1). Aujourd'hui, le terme « *lkhon* » n'est plus guère utilisé en référence aux danseuses de cour mais il l'est toujours pour parler de certaines de leurs productions et a été introduit pour parler d'autres genres tel que le *yīke*, aujourd'hui couramment appelé « *lkhon yīke* ». Outre le fait que les emplois du terme aient évolué au cours du temps, sa traduction par la notion d' « artiste » pour parler des danseuses de cour pose question. L'ensemble de ces observations soulève le double problème de la classification des genres et de leur dénomination.

Déjà en 1883, Jean Moura exprimait son désarroi dans une tentative de catégorisation des formes de représentation khmères en faisant référence aux productions des danseuses de cour en particulier :

« Nous ne saurions à quel genre de spectacle européen assimiler les compositions théâtrales des Khmers ; elles ne ressemblent exactement à aucun d'eux en particulier et participent plus ou moins de tous, de sorte qu'on peut dire de ces ouvrages qu'ils sont à la fois dramatiques, lyriques et mimiques. En effet, ils tiennent du drame lyrique en ce que l'action représentée sur la scène est accompagnée de chants et de musique, et ils tiennent aussi du ballet-pantomime en ce que l'action théâtrale est représentées au moyen de la danse, des gestes et de la musique, car les artistes qui sont en scène ne parlent ni ne chantent et que ce sont des chanteuses spéciales accroupies sur la scène même qui récitent la pièce sur un ton de plain-chant, en battant la mesure à l'aide de deux morceaux de bois sec qu'elles frappent l'un contre l'autre. Mais cette danse ne ressemble guère à celle qui est en usage dans les pays occidentaux : c'est une simple mimique accompagnée de chants et de musique ; les danseuses se meuvent lentement sur la scène, et par leur attitude, leurs gestes, leurs pas, leurs mouvements, simulent les personnages qu'elles sont chargées de représenter. » (Moura, 1883 : 414)

La même chose pourrait être dire des formes scéniques que l'on peut observer à l'époque actuelle au Cambodge.

¹ L'orthographe de l'époque était លក្ខន្ត្រីរាំ (*lakkhon srī rām*) ou លខាន្ត្រីរាំ (*lakhon srī rām*).

² L'orthographe de l'époque était លក្ខន្ត្រីស្រីរាំ (*lakkhon prus rām*) ou លខាន្ត្រីស្រីរាំ (*lakhon prus rām*) ; l'orthographe actuelle serait លក្ខន្ត្រីស្រីរាំ (*lkhon prus rām*).

Dans les nombreuses publications qu'il a dédiées aux arts du spectacle ou arts scéniques cambodgiens (*dassanīyabhāb khmaer*), Pich Tum Kravel¹ propose une classification des différentes formes². Acteur particulièrement réputé avant 1975 puis metteur en scène et directeur du théâtre national, il est ensuite devenu sous-secrétaire d'État au ministère de la Culture et des Beaux-Arts. L'un des rares auteurs écrivant sur la musique et la danse en langue khmère, il est considéré comme une autorité dans ce domaine. À ce titre, il a, par exemple, donné un cours au département de danse de l'ESBA en 2010. Ses textes rédigés en khmer (Pich, 2001(a), 2010), avec parfois une traduction anglaise partielle, laissent apparaître une première répartition des formes de représentation scénique correspondant à l'emploi de termes génériques :

- « danse » (*rapām*),
- « théâtre » (*lkhon*),
- « cuirs » (*spaek*) ou, selon la traduction usuelle 'théâtre d'ombre',
- « cirque » (*sīek*),
- « musique » (*bhleñ* ou *tantrī*, « orchestre »)
- « chant » (*camrīeñ*).

Cette classification se retrouve dans le sommaire de l'ouvrage en anglais consignant l'inventaire du patrimoine culturel immatériel du Cambodge par l'UNESCO (UNESCO : 2004). Sous l'intitulé « *Performing Arts* » sont présentés des chapitres traitant de la danse de cour (« *classical dance – royal ballet* »), des danses folkloriques et populaires, les différentes formes de théâtre (« *drama* »), de la musique et du cirque. Cette classification usuelle est également celle sur laquelle s'appuie l'organisation administrative de l'enseignement des arts de la scène sous la responsabilité du ministère de la Culture et des Beaux-Arts. L'inventaire des enseignements de l'ESBA regroupe ainsi, outre les arts plastiques (*silpa: sūn rūp*), l'école de danse et celles de théâtre, de cirque et de musique. Chacune de ces « écoles » regroupe elle-même plusieurs spécialités.

¹ Acteur et figure éminente du théâtre jusqu'en 1975, Pich Tum Kravel a ensuite dirigé la troupe officielle de théâtre du Cambodge après 1979. Il est également reconnu dans le domaine littéraire en tant que poète. Jusqu'à son décès survenu en janvier 2015, il était régulièrement appelé à partager ses connaissances sur les arts du spectacle cambodgiens.

² Pich, 2001(a), 2010 ; Research Committee on Art and Culture, 2003.

Dans l'ouvrage le plus récent de Pich. T. K., la musique est répartie en sous-parties selon une conception ethnico-religieuse. Cette présentation distingue les formations orchestrales khmères (au nombre de sept), une dizaine de formations orchestrales ou instruments isolées des groupes minoritaires regroupés sous le nom de « Khmer *loe* », une formation orchestrale dite « *arakkh* ou *araks* » des « Khmer *islām* » d'obédience musulmane et la musique « moderne » (*samăy*). Alors qu'une description précise sur les usages et les compositions des différents orchestres « khmers » est donnée, celle des orchestres et des instruments des « Khmer *loe* » et des « Khmer *islām* » se limite à une page de photographies, chacune sommairement légendée. La catégorie « Khmer *loe* » renvoie aux instruments utilisés par les groupes ethniques Tampuan, Kreung, Phnong ou Bunong, Brao et Jarai¹. La répartition des instruments et leurs variantes d'un groupe à l'autre ne sont pas mentionnées explicitement. Quant à la musique « moderne » (*samăy*), d'origine occidentale, elle est incarnée dans ces pages par Norodom Sihanouk qui fut à la fois compositeur et chanteur, ainsi que par quelques autres auteurs et interprètes parmi les plus connus des années 1960².

Certaines distinctions reflètent des difficultés dans la tentative de catégorisation ou de normalisation des différentes formes scéniques. Tout d'abord, le cirque apparaît parfois en tant que catégorie isolée comme c'est le cas dans l'ouvrage de l'UNESCO ou encore à l'ESBA. Au contraire, Pich T. K. en fait une sous-catégorie du « théâtre » à laquelle il ne consacre guère plus d'une double page (Pich, 2010 : 217-220). Toutefois, si l'ouvrage de l'UNESCO consacre un chapitre spécifique à ce sujet, description et explication n'en restent pas moins succinctes. Une première sous-partie de ce chapitre rappelle qu'un « cirque traditionnel » khmer a existé de longue date puisque des bas-reliefs mettant en scène « animaux, jongleurs, acrobates, funambules et [...] un assortiment d'illusionnistes, magiciens et avaleurs de sabres » (UNESCO, 2004 : 83) sont visibles sur des constructions datées du VII^{ème} au XIII^{ème} siècle comme le Bayon et la Terrasse des éléphants à Siem Reap. Une seconde session consacrée au « cirque moderne » précise que celui-ci a été introduit à l'URBA en 1980. La description des activités qu'il comprend (ajoutant à la précédente liste gymnastes, monocyclistes et clowns)

¹ Les cinq groupes cités ici sont communément regroupés sous la dénomination de « *khmaer loe* » (« Khmer d'en haut ») dans un esprit de regroupement nationaliste et en référence aux haut-plateaux sur lesquels ils résident (voir à ce sujet le passage consacré à la création des danses folkloriques, chapitre IV).

² Les enregistrements de cette époque, de qualité sommaire car maintes fois recopiés à partir de vinyles et cassettes audio d'origines, restent très populaires et sont toujours écoutés et diffusés, tant au Cambodge que parmi les communautés de la diaspora.

ainsi que la photographie en noir et blanc qui l'accompagne renvoient plutôt à un modèle de cirque occidental. Le terme khmer « *sīek* » lui-même est d'ailleurs un emprunt direct au français « cirque ». Toutefois, l'accent est mis sur la spécificité khmère de cette forme à travers la musique qui l'accompagne et l'incorporation d'une gestuelle de « danse classique khmère » (idem). Il s'agit clairement d'établir une continuité entre les pratiques observables sur les bas-reliefs anciens et celles qui ont été instituées à l'URBA à la fin du XX^{ème} siècle. Enfin, une dernière sous-partie consacrée au « cirque narratif » (en anglais dans le texte, *circus drama*, et en khmer, *sīek rīoeñ*) réfère à six prestations scéniques mises en scènes autour de thématiques spécifiques de 1986 jusqu'à la date de parution de l'ouvrage.

Le fait de classer en tant que forme artistique à part entière des prestations scéniques chorégraphiées à l'occasion de spectacles ponctuels se retrouve dans les différents ouvrages. Certaines formes citées correspondent par exemple à un nombre limité de prestations sur des périodes allant d'une dizaine à une vingtaine d'années. C'est le cas, par exemple, du « *lkhon pāmojjadāy*¹ » (dont la date de création varie selon les sources, du lendemain de la première guerre mondiale à la période du Sangkum Reastr Niyum (1955-1970)), du « *lkhon gaen* » ou encore du « *lkhon camruḥ* ». Ces différentes formes de spectacle réunissent des artistes issus d'autres formations telles que la danse de cour, le *yīke*, le *pāsāk'* ou le cirque. À l'inverse, la forme nommée « *lkhon āpē* » regroupe des productions variant selon les lieux – à l'intérieur ou à l'extérieur du palais, ou plus spécifiquement dans la province de Kompong Cham – (UNESCO, 2004 : 69). Cette forme est alors soit exclusivement féminine, soit exclusivement masculine, soit mixte et sa gestuelle se rapproche plus ou moins de celle de la danse de cour. Ainsi, le fait de réunir ou non différentes occurrences sous une même appellation ou dans une même catégorie semble au moins partiellement aléatoire. Dans les ouvrages pris ici comme références, une volonté de revivalisme et de valorisation de la richesse culturelle est évidente. L'ouvrage de l'UNESCO cite par exemple de nombreuses mises en scènes récentes réadaptées de formes plus anciennes ayant parfois eu une existence éphémère. Dans la plupart des cas, Pich T. K. lui-même a été à l'initiative de ces créations et est cité en tant qu'auteur, directeur ou producteur.

Enfin, une dernière difficulté apparaît quant à la classification de la danse de cour et du théâtre dansé masculin (*lkhon khol*). Si la danse de cour, dite danse classique, est systématiquement incluse dans la catégorie « *dance* » ou *rapām*, elle est également intégrée

¹ La signification du terme, peut-être d'origine siamoise, m'est inconnue.

dans celle des « *drama* » dans l'inventaire de l'UNESCO. Elle figure dans ce document sous des intitulés partiellement différents, à savoir « *classical dance – royal ballet* » d'une part et « *lkhon kpāc' purāṇ / pūrāṇ (Royal ballet or Classical Drama)* » d'autre part. Ces occurrences renvoient à une double classification de la danse de cour à la fois en tant que forme de danse et de théâtre. C'est le même phénomène que l'on retrouve avec le théâtre dansé masculin qui porte en khmer le nom générique de « théâtre » (*lkhon*) et est listé comme tel dans les ouvrages de Pich T. K. et de l'UNESCO. Il est pourtant inclus dans les enseignements du département de danse, et non celui de théâtre, à l'ESBA. Cet état de fait tient à des raisons concrètes pour ce qui est de l'enseignement à l'école de danse, puisque les acteurs-danseurs sont amenés à interpréter des rôles dans le cadre de la danse de cour. Or, que ce soit au niveau de la technicité gestuelle, du type de répertoire ou de leur accompagnement musical, rien ne distingue ces rôles inclus dans la danse de cour de leurs équivalents dans le théâtre dansé masculin tels qu'ils sont enseignés et pratiqués à l'ESBA.

Les raisons et les fondements d'un tel classement qui laisse apparaître une frontière floue entre danse et théâtre sont à interroger. Résultent-ils d'une influence occidentale et sont-ils dictés par une volonté d'intelligibilité vis-à-vis d'institutions telles que l'UNESCO ? Que reflète la terminologie attachée aux arts de la performance cambodgiens des conceptions locales et des enjeux sociaux liés à ces savoir-faire ? Une analyse des critères sur lesquels se basent la catégorisation en langue khmère permettrait d'apporter des éléments de réflexion pour une délimitation anthropologique de la l'objet « danse ». J'interrogerai ce qui se joue au sein même de la danse de cour, dans ses aspects chorégraphiques et son répertoire en m'appuyant sur d'éventuelles différences et points communs entre danse de cour et théâtre dansé masculin.

c) Danse ou théâtre ; danse et théâtre

Danse versus narration

La langue khmère répartit le répertoire chorégraphique de la danse de cour en deux catégories dites « *rapām* » et « *rīoēñ* ». Le premier terme, « *rapām* », se traduit par « danse » et est fréquemment rendu par l'expression « danse pure » dans les travaux universitaires. Il s'agit là d'un emprunt à la terminologie utilisée par les indianistes pour démarquer les formes dansées incluant ou non une narration. Dans ces travaux, l'expression renvoie avant tout à une

démarcation par rapport aux formes de « théâtre dansé »¹. Il semble que, pas plus que dans le domaine khmer, cette dénomination ne corresponde à une terminologie locale liée à une notion de pureté². L'expression renvoie à l'idée de danses « purement chorégraphiques », tandis que le terme khmer « *rīoeñ* », qui signifie « histoire », implique l'existence d'un scénario, d'une intrigue narrative. Contrairement aux *rapām*, les *rīoeñ* sont constitués d'un ensemble de scènes successives. Pour cette raison, « *rīoeñ* » est justement traduit en anglais par « *dance drama* ». Pour autant, la différence entre les deux formes chorégraphiques dites « *rapām* » et « *rīoeñ* » n'implique aucune variation notable au niveau des techniques du corps des danseuses. De plus, la frontière entre ces deux formes n'est pas fixe. En effet, certaines des scènes composant un *rīoeñ* peuvent être dites « *rapām* » lorsqu'elles sont considérées isolément de cet ensemble³. C'est le cas, par exemple, de la danse de *Hanumān* et *Suvaṇṇamacchā* qui correspond à une scène dans un épisode de l'épopée du Reamker. Lorsqu'elle est présentée au sein de cet épisode, elle est considérée comme un élément de *rīoeñ* puisqu'elle a vocation narrative. Toutefois, il arrive que cet extrait soit présenté seul sur scène, dans une forme rigoureusement identique mais en tant que *rapām*.

La différence entre « *rapām* » et « *rīoeñ* » apparaît très proche de celle qui distingue les concepts occidentaux de « danse » et « théâtre ». En khmer actuel, cette distinction est marquée par l'utilisation du terme « *lkhon* » dans le sens général de « théâtre ». Ainsi, Pich Tum Kravel explicite-t-il un usage selon lequel les chorégraphies isolées correspondraient à l'appellation « danse » tandis que celles incluses dans une intrigue narrative (*sāc' rīoeñ*) relèveraient du théâtre (*lkhon*) (Pich, 2001(a) : 32 ; 2010 : 63). Le théâtre dansé masculin (*lkhon khol*) est, quant à lui, toujours désigné par le terme « *lkhon* » et non celui de « *rapām* » car, bien que très similaire à la danse de cour, son répertoire est exclusivement constitué d'épisodes du Reamker.

¹ L'expression « danse pure » est couramment utilisée par les indianistes pour traduire le sanscrit *ṛtta* par opposition à *nāṭya*, ce second terme renvoyant à des pièces narratives.

² D'après Tiziana Leucci, cette expression pourrait dater d'une période de l'histoire où il y aurait effectivement eu une volonté, de la part des colonisateurs britanniques, de dégager les danses indiennes de tout aspect narratif avec une idée de « purification » (Tiziana Leucci, communication personnelle, 05.06.2014). Des recherches complémentaires resteraient toutefois à faire quant à la généralisation de cet usage au sein des études sur les danses indiennes.

³ Pour cette raison, il est fait usage dans cette thèse du terme de « danse » pour désigner l'ensemble des chorégraphies de la danse de cour, qu'elles aient ou non une vocation narrative. Lorsqu'une précision est nécessaire, l'expression « ballet narratif » fait référence aux ensembles chorégraphiques de type « *rīoeñ* » et « danse narrative » aux scènes issues de ces ballets narratifs. Par ailleurs, des distinctions au sein de la catégorie globale des « danses » seront explicitées (chapitre I) selon une chronologie correspondant aux niveaux d'apprentissage des élèves, à savoir : danses enfantines et danses à valeur rituelle plus ou moins prononcée.

Il est donc considéré dans une vocation strictement narrative. De la même manière, l'ensemble des formes de représentation scénique actuelles du Cambodge est nommé « *ikhon* » lorsqu'il s'agit de mettre en scène une histoire.

L'usage actuel des termes khmers semble indiquer que la danse ne serait réellement « danse » que dès lors qu'elle se distancierait de toute volonté narrative. C'est l'idée que l'on retrouve avec l'utilisation de l'expression « danse pure » ou « purement chorégraphique » utilisée par certains chercheurs. Mise au service d'une intrigue narrative, la danse perdrait de son essence en entrant dans la sphère du « théâtre ». Ainsi, les aspects liés à l'expressivité et à l'interprétation de rôles relèveraient exclusivement du théâtre par opposition à la danse vue sous un aspect uniquement esthétique. Ces critères de distinction ne suffisent toutefois pas à définir le concept de « danse » qui, paradoxalement, peut être utilisé dans le cadre de la danse de cour cambodgienne pour désigner n'importe quelle unité chorégraphique, qu'elle soit ou non incluse dans une narration. Les danseuses de cour cambodgiennes ne dansent pas « pour elles-mêmes », elles représentent le plus souvent des personnages divins, que leur identité soit ou non définie de manière précise dans un cadre narratif¹. Il y a donc bien représentation, et par là même un certain degré d'interprétation, même lorsque les personnages mis en scène ne sont pas dénommés et intégrés à une intrigue narrative. De plus, l'action dans les scènes narratives de la danse de cour reste, plus encore qu'une action mimée, une action dansée.

Vers une définition de la « danse »

Quelques pistes méritent ici d'être identifiées afin d'aller plus avant vers une définition du concept de danse en tant que production corporelle dont l'existence n'est pas strictement conditionnée par des spécificités contextuelles. Tout d'abord, allant à l'encontre des idées reçues, les danseurs dits « contemporains » ont voulu mettre en évidence le fait que la danse ne peut être définie ni par le rapport à un accompagnement musical ni par la rythmicité. Par le biais de nombreuses expérimentations mettant en scène le corps en mouvement, ceux-ci ont pointé du doigt les limites floues, presque subjectives, qui tracent la frontière entre « danse » et « non-

¹ Il en est de même dans les danses folkloriques mettant en scène des villageois non identifiés -si ce n'est par leur genre-. La question se pose alors, en particulier, lors de saynètes qui peuvent être qualifiées de narratives comme la scène de séduction intégrée à la Danse de la pêche (*rapām nesād*). Cette séquence est évoquée dans la description du spectacle à Svay Rieng en 2010 ; voir également la vidéo 1 du DVD. Au sujet des danses folkloriques, voir également le chapitre IV.

danse ». En rejetant la primauté de la musique, de la rythmicité – et même, dans une certaine mesure, de l'esthétique – dans l'expérience dansée, ces danseurs contemporains invitent à recentrer toute tentative de définition autour d'une spécificité du ressenti corporel. Ils tendent à mettre l'accent sur l'intentionnalité propre du danseur, qu'elle soit ou non discernable immédiatement par le spectateur. Le dispositif scénique devient ainsi parfois le seul garant de la classification de leurs productions comme « danse » ou, plus globalement, comme œuvre ou performance artistique aux yeux du spectateur.

De ce point de vue, un parallèle peut être fait avec les productions plastiques contemporaines¹ qui questionnent les limites de l'art par des productions en décalage avec les conceptions habituelles. Des artistes comme Marcel Duchamp ont mis en évidence les frontières floues dans la définition d'une œuvre d'art. En instaurant le mouvement des *ready-made*, il remet en question de manière délibérément provocante l'idée selon laquelle l'art dépendrait de qualités esthétiques intrinsèques à l'objet. Il provoqua des réactions virulentes en proposant un urinoir manufacturé, signé de sa main, à destination d'une exposition d'art. L'objet, exemplaire choisi au hasard parmi un grand nombre de productions identiques sorties de l'usine, ne devenait alors œuvre d'art que par l'intention de l'artiste de le présenter comme telle. S'en emparant, celui-ci le marquait simplement de son nom (ou, en l'occurrence, d'un pseudonyme) et le proposait à destination d'un musée pour rendre apparente cette intentionnalité même. Cette conception qui tend à remettre en question le jugement esthétique comme fondement de l'art au profit d'une intentionnalité se retrouve dans la théorie de l'art d'Alfred Gell (Gell, 1998). Celui-ci cherche à démontrer la manière dont les différentes intentionnalités portées sur un objet – tant dans les étapes de sa création que de sa réception – peuvent jouer sur son statut et en faire une œuvre d'art. Toutefois, en cherchant à évacuer totalement la question de l'esthétique au profit du seul contexte culturel entourant la production et la réception de l'œuvre, l'argumentaire d'A. Gell en vient à se contredire lui-même. Afin de rompre avec une conception occidentale de la beauté, il se refuse catégoriquement à prendre en compte ce critère dans son analyse (Gell, 1992 : 42). Or, le jugement du beau comme l'appréciation émotionnelle, bien qu'ils puissent se manifester en des termes ou modalités différents, ne peuvent être totalement évacués des interactions sociales à l'œuvre dans la production artistique (Derlon et al., 2010 : 180).

¹ « Contemporain » est ici à comprendre en tant que courant caractéristique au sein des arts plastiques ou de la danse et non dans le sens général d' « époque actuelle ».

Par ailleurs, pour définir une production comme artistique, il est nécessaire que celle-ci soit reçue comme telle. Or, la réception des arts contemporains reste relativement limitée à un public préalablement sensibilisé à la démarche d'abstraction esthétique. Ainsi, les *ready-made* comme les productions de danse contemporaine les plus extrêmes ne sont-ils pas unanimement perçus respectivement comme œuvres d'art et forme de danse, y compris parmi les sociétés occidentales qui les ont vus naître. Certaines chorégraphies contemporaines remettent en cause les principes à la base de la notion de danse dans la conception commune occidentale, à savoir le mouvement des corps et la rythmicité. Si de telles productions sont nommées « danse » par leurs initiateurs, elles ne sont reconnues comme telles que par ces derniers et par un public limité composé principalement de danseurs contemporains engagés dans des démarches similaires. À ce titre, doit-on considérer que ces réalisations remettent effectivement en question de manière universelle tout concept de « danse » ? Certaines productions corporelles, nous l'avons vu, ne sont pas différenciées et identifiées à de la « danse » dans certains groupes humains alors qu'elles le sont par les chercheurs occidentaux qui les observent. *A contrario*, ne peut-on pas envisager que certaines activités reconnues par un groupe comme étant de la danse puissent ne pas correspondre à la conception à vocation universelle nécessaire à l'analyse en anthropologie de la danse ? Ainsi, les formes les plus extrêmes de danse contemporaine présentant des mouvements non rythmés ou encore des mises en scène de l'absence même de mouvement visible, n'entrent pas forcément dans une définition du concept à portée universelle. Elles sont à considérer comme relevant d'une occurrence spécifique du terme « danse » dans un contexte et un espace-temps donné.

Le phénomène « danse » ne peut pas se réduire à des intentionnalités, qu'il s'agisse de celles du chorégraphe, du danseur ou du spectateur. La notion d'esthétique reste essentielle à soulever. Elle est à chercher dans une spécificité du mouvement. Les travaux d'Eugenio Barba et Nicola Savarese, ainsi que les réflexions issues de l'atelier d'anthropologie de la danse dirigé par Michael Houseman, Georgiana Wierre-Gore et Marie-Pierre Gibert¹ apportent un éclairage tout à fait intéressant sur la question. E. Barba et N. Savarese, qui s'intéressent principalement aux théâtres d'Asie vus dans leur imbrication avec la danse, expliquent la spécificité du travail de l'acteur-danseur par une mise en jeu permanente de l'équilibre quotidien du corps (Barba et al., 2008 : 81). Cherchant à préciser plus profondément la singularité du corps dansant – y compris dans ce qu'il peut avoir de dissociable de tout aspect théâtral, – Michael Houseman

¹ « La danse comme objet de l'anthropologie », atelier mensuel, CNRS Ivry.

émet l'hypothèse d'une particularité qui résiderait dans le traitement et l'importance accordée aux transitions qui font et lient les mouvements du danseur¹. La danse apparaît ainsi comme une certaine manière de traiter le mouvement du corps dans une optique extra-quotidienne par la mise en jeu d'un équilibre dit naturel car renvoyant à un habitus quotidien tourné vers l'efficacité du mouvement et l'économie d'énergie. Elle naît, en outre, de l'attention particulière donnée à la liaison entre les gestes. Cette technicité corporelle poussée à un degré plus ou moins élevé, peut être mise au service d'une interprétation théâtrale.

La danse au service d'une narration

La frontière entre le travail des mouvements de l'acteur de théâtre de la tradition occidentale et celui de l'acteur danseur est poreuse. Elle tend même à s'effacer si l'on considère l'expérience théâtrale sous un point de vue plus large. Au Cambodge, le mouvement peut être travaillé d'une manière similaire à celle du danseur dans un grand nombre de productions corporelles à visée narrative. Un exemple frappant est celui du *yike*, aujourd'hui englobé sous le terme *lkhon* – et donc catégorisé comme « théâtre » – dans lequel le jeu des acteurs intègre un travail accentué des transitions gestuelles, faisant de certains enchaînements de véritables pas dansés. Ces pas, parfois proches de ceux de la danse de cour², font l'objet d'une attention spécifique au cours de l'apprentissage. Le théâtre d'ombre (*spaek*) intègre également un aspect dansé du fait que les manipulateurs de marionnettes utilisent des pas dansés qui font partie intégrante de la technique de maniement des marionnettes. Toni S. Phim et Ashley Thompson y consacrent d'ailleurs un chapitre dans leur ouvrage de référence sur la danse au Cambodge au même titre que les danses de cour, les danses folkloriques et le théâtre masqué masculin (Phim et al., 1999 : 15).

Si la spécificité d'une activité « danse » paraît évidente, elle reste indéniablement liée au concept de théâtre dans la danse de cour cambodgienne et le théâtre dansé masculin qui lui

¹ Michael Houseman propose une échelle d'évaluation permettant de placer tout mouvement (qu'il soit humain ou non humain) de la « mauvaise » danse » à la « bonne danse ». Le mouvement continu des étoiles observées depuis un point fixe de la terre, les mouvements rythmés d'un robot ou le geste technique d'un ouvrier seraient ainsi déjà des formes de danse bien qu'il leur manque des qualités spécifiques -en l'occurrence dans le traitement des transitions- pour devenir de la « bonne danse ».

² Dans les années 1960, des danseuses de cour étaient parfois mobilisées pour interpréter des personnages féminins dans le *yike* au palais (Voan Savay communication personnelle, 18.05.2014).

est proche. Elle intègre, en effet, des aspects liés à l'interprétation de personnages au service d'une narration. Le travail de la voix avec le chant accompagnant les évolutions des danseurs-acteurs fait aussi partie intégrante de la production au même titre que la musique. Ainsi, bien que l'on puisse appliquer des concepts à visée universelle tels que ceux de « théâtre », de « danse », de « chant » ou de « musique » à ce qui se passe au cours d'une représentation de danse de cour cambodgienne, il n'en reste pas moins que cette dernière est conçue par les Khmers comme un ensemble, un tout indivisible faisant sens en lui-même. Ce tout est d'ailleurs plus qu'un divertissement profane puisqu'il est investi d'une efficacité rituelle. En ce sens également, les concepts de « danse » et de « théâtre » ne suffisent pas à définir les productions des danseuses de cour cambodgiennes, pas plus que celle, plus générale, d'« art du spectacle ».

Après cette première délimitation de l'objet danse et de la terminologie qui lui est attachée, un retour sur l'histoire s'avère essentiel. Il y a, en effet, eu évolution dans la terminologie et ses emplois, ce qui reflète des changements significatifs touchant l'adoption des notions dont il est question ici. Celle « d'art » est par exemple d'utilisation récente pour parler de la danse, du théâtre ou de la musique au Cambodge.

d) Apparition des notions de théâtre et d'art en khmer

Peu de ressources écrites sont disponibles en khmer pour retracer l'évolution du langage et des concepts jusqu'à l'époque actuelle, particulièrement dans le domaine abordé ici. Pour les usages les plus anciens, des recherches ont pu être menées sur les occurrences de termes liés à la danse et à la musique en khmer ancien (VI^{ème} - XIV^{ème} siècles). Un premier article, « La musique et la danse sous les rois d'Angkor » a été rédigé par Bernard-Philippe Groslier en 1965 et, plus récemment, Saveros Pou a remis à jour l'ensemble de ces analyses à partir du corpus d'inscriptions lithiques qu'elle a pu étudier (Pou, 1997)¹. Aucun document rédigé spécifiquement sur les domaines de la danse, du théâtre ou de la musique ne nous étant parvenu², je m'appuie ici particulièrement sur les dictionnaires de langue khmer-français et français-khmer parus depuis la période coloniale. Quelques dictionnaires bilingues anglais-

¹ Elle a également publié un dictionnaire Vieux khmer-anglais-français (1992).

² L'existence même de documents écrits sur la danse reste de l'ordre de l'hypothèse. À ce sujet, voir le point consacré à l'écrit dans le chapitre II.

khmers ont également été utilisés. Par ailleurs, j'ai recherché les mentions de la danse, du théâtre et des arts dans des ressources en khmer tels que d'anciens numéros de la revue *Kampujasuriya*, première revue publiée en langue khmère à partir de 1926. Pour la période actuelle, je m'appuie à la fois sur les usages entendus au quotidien et sur des documents publiés en khmer depuis le début des années 2000, ainsi que sur l'édition de 1967 du dictionnaire khmer de Chuon Nath publié par l'Institut Bouddhique et sa version numérique complétée (2011).

Évolution des emplois du terme « lkhon », de la danseuse royale au concept de « théâtre »

Dans les textes et dictionnaires bilingues consultés¹, il apparaît que les termes « *rām* », « *rapām* » et « *lkhon* » étaient utilisés comme synonymes à la fin du XIX^{ème} siècle et au moins jusqu'à la moitié des années 1930. Les traductions françaises proposées pour ces termes incluaient aussi bien les notions de danse que de théâtre, de comédie et de mime. Alors que le terme « *rām* » était presque systématiquement traduit par « danser » en fonction verbale², il était indifféremment présenté comme équivalent des termes français « danse », « comédie », et « théâtre » en fonction nominale. Il en est de même pour « *rapām* » et « *lkhon* » dont la fonction est strictement nominale. Précédé de termes indiquant une personne (*kūn*, l'enfant, *'nak*, la personne, *srī*, la fille ou la femme), « *rām* » permettait de désigner le danseur ou la danseuse aussi bien que l'acteur ou l'actrice. Quant au terme « *lkhon* » employé seul, il pouvait aussi bien renvoyer – comme cela a été précisé – à la danse, la comédie et le théâtre, qu'à la personne réalisant de telles actions. Le terme était ainsi employé en synonyme de danseur, danseuse, acteur ou actrice.

Il est à supposer que les définitions proposées par les auteurs français de ces dictionnaires s'appuient principalement sur la danse de cour, bien que quelques références à des festivités probablement populaires soient notables. Il est bien question, par exemple, de divertissement dansé dans le dictionnaire de S. Tandart. Celui-ci cite notamment l'expression

¹ Voir bibliographie.

² Les termes classificatoires utilisés en grammaire française ne peuvent pas être transposés tels quels pour décrire le fonctionnement de la langue khmère.

« *lpaen lot rām* »¹ (littéralement : « jeu/divertissement saut(er) danser ») comme une traduction possible de « danse ». La notion de divertissement comme la mention de sauts ne réfèrent probablement pas à la danse de cour, les sauts, en particulier, y étant aussi rares que peu caractéristiques de cette forme. Il pourrait d'ailleurs tout aussi bien s'agir là d'une expression destinée à traduire vers le khmer un usage de danse populaire française et non nécessairement une forme de danse cambodgienne. En outre, l'usage du terme « bayadère » associé, là encore, à ceux de « *rām* », « *rapām* » et « *lkhon* » par J. Guesdon et S. Tandarot renvoie à l'idée que la danse de cour était au centre de ces définitions. Ce nom de « bayadère » est issu du portugais « *bailadera* » qui signifie « danseuse ». Il a été introduit en français, puis dans d'autres langues d'Europe, pour désigner les danseuses de temple « *devadāsī* » de l'Inde. Par analogie, ce mot a été employé couramment au début du XX^{ème} siècle pour parler des danseuses de la cour royale cambodgienne. Une telle assimilation mettait en avant le statut des danseuses perçues par les Européens comme des êtres semi-sacrés, cloîtrées – que ce soit dans un palais ou dans un temple – dans un rôle de service rituel et de concubines. C'est en tout cas la vision qui apparaît en écho avec la perception des bayadères indiennes dont l'image avait déjà été popularisée par de nombreux écrits et de nombreuses représentations picturales². Le rapprochement s'appuie aussi sur les représentations des danseuses royales telles qu'elles ont pu être perçues et décrites par des Européens invités au palais. Leurs prestations présentent, en effet, des similitudes avec celle des *devadāsī* notamment dans la gestuelle codifiée des mains et leur aspect parfois mimétique. L'exotisme auquel ces formes renvoyaient alors les rendait d'autant plus assimilables aux yeux occidentaux pour qui elles constituaient de réelles nouveautés.

Dans un article paru en 1971³, Ly Theam Teng explique que l'adoption du terme « *lkhon* » au Cambodge est à mettre en relation directe avec l'arrivée au palais de professeurs de danse siamoises. Celles-ci avaient été appelées à la cour à partir du XIX^{ème} siècle pour rénover l'enseignement de la danse qui avait périclité (Ly T., 2001 : 90). Il explique que le terme

¹ ល្បែងលោតរាំ (*lpaen lot rām*).

² Joep Bor (University of Leiden), « Voluptuous Bayaderes or Dancing Whores? On Praise and Contempt for Courtesans in Early Colonial India », présentation dans le cadre du colloque *Censorship and Women Resistance in the Performing Arts*, CEIAS, CASE (CNRS, EHESS) 22.05.2014.

³ L'article est paru pour la première fois en khmer dans la revue *Kampujasuriya* (n°9, 1971 : 793-808) puis réédité avec une traduction anglaise en 2001 dans *Culture of Independence : An introduction to Cambodian Arts and Culture in the 1950's and 1960's* et édité par Ly D. et M. Ingrid. Pour des raisons pratiques de consultation, c'est à cette seconde édition que la pagination se réfère ici.

serait issu du siamois « *lakon* », bien que d'autres sources précisent que ce terme, issu du javanais, serait lui-même passé par la langue khmère avant d'entrer dans le vocabulaire siamois¹. D'après les explications de Ly Theam Teng, le terme aurait d'abord été utilisé en khmer pour désigner la danse de cour et ses interprètes. L'auteur précise d'ailleurs que la première troupe de « théâtre » à avoir utilisé la dénomination de « *lkhon* » aurait été celle des danseuses de la cour de Norodom qui régna de 1860 à 1904 (Idem : 92). L'expression « *lkhon hluon* », adoptée alors, reste utilisée de nos jours en khmer pour parler de la danse de cour. Dans cette expression, le terme « *rapām* » n'est pas substituable à celui de « *lkhon* ». Par ailleurs, G. Cœdes émet l'hypothèse selon laquelle ce dernier terme pourrait résulter de « la prononciation incorrecte mais tout à fait courante [en siamois] de *nakhon* (sanskrit *nagara*, khmer *nagar*) “capitale” » et qu'il s'agirait alors d'un abrégé de « *rabam lakhon* “danse pratiquée à la capitale” (par opposition aux formes provinciales plus rudimentaires) » (Cœdes, 1963 : 11). Une telle hypothèse mérite d'être examinée dans le sens où, au Cambodge en tout cas, les premières formes à avoir été nommées *lkhon* étaient étroitement liées à la cour y compris lorsqu'elles étaient pratiquées en milieu rural, comme le montrent notamment les travaux de Stéphanie Khoury concernant le *lkhon khol*, théâtre dansé masculin (Khoury, 2014).

Par ailleurs, les danseuses de cour elles-mêmes étaient désignées sous le nom de *lkhon* au début du XX^{ème} siècle, le terme y étant transcrit dans ce sens dans différents documents en français. On peut lire par exemple sur des cartes postales de Pierre Dieulefils datées de 1906 la mention en khmer « *buok lkhon braḥ kūraṇā* »² dont la traduction la plus appropriée est probablement « danseuses royales », bien que l'expression puisse aussi être comprise dans le sens de « troupe de danseuses royales » ou « troupe de danse royale ». Il apparaît clairement que le terme « *lkhon* » réfère ici aussi bien aux danseuses qu'à leur activité³.

Ce n'est que plus tard, dans le courant du XX^{ème} siècle, que « *lkhon* » fut utilisé pour désigner des formes de performance autres que celles de la cour après avoir été emprunté par

¹ Concernant l'origine du mot *lakhon* au Siam, G. Cœdes précise dans un article de 1963 que les érudits siamois soutenaient alors l'hypothèse de l'origine javanaise du terme *lakhon* siamois (Cœdes, 1963 : 10).

² L'orthographe actuelle serait : *buok lkhon braḥ karuṇā*.

³ G. Groslier employait également *lkhon* pour désigner les danseuses dans son ouvrage de 1913, de même que G. Issartier dans un article de 1943 vraisemblablement rédigé à partir de textes antérieurs. Un autre exemple apparaît en couverture de la première édition de l'ouvrage de R. Meyer, *Saramani danseuse khmèr* où le titre apparaît traduit ainsi « *rīoen sārāmnī lkkhon khmaer* »).

des troupes extérieures au palais. D'après Ly T. T., les prestations de ces troupes mêlaient souvent différents types de narration orale (*bol*) – dévolus aux acteurs ou à des narrateurs extérieurs – et une gestuelle plus ou moins inspirée de celle des performances de cour. À la même époque, de nouvelles formes d'origine étrangère se diffusèrent au Cambodge. Certaines furent momentanément combinées avec des formes préexistantes par des troupes provinciales. Il semble que ce type d'assimilation progressive ait mené à la diffusion du terme « *lkhon* », y compris pour désigner les nouvelles formes de performance tel que le « *lkhon pāsāk'* » d'origine sino-vietnamienne. Il paraît ainsi tout à fait probable que cette popularisation du terme « *lkhon* » ait mené à la généralisation de son emploi. Ce n'est qu'à partir de la seconde moitié du XX^{ème} siècle que des formes plus anciennes, comme celles connues alors sous les noms de « *yīke* » et de « *khol* », furent rebaptisées « *lkhon* ». Ainsi, on parle aujourd'hui de « *lkhon yīke* » et de « *lkhon khol* ».

Plus qu'une question de vocabulaire, l'usage généralisé du vocable « *lkhon* » pour réunir sous un même concept un grand nombre de pratiques autrefois dissociées dans leurs appellations révèle un changement plus profond. Son adoption généralisée est allée de pair avec l'apparition du « théâtre parlé »¹ (*lkhon niyāy*) sur le modèle du théâtre occidental. Le « théâtre parlé » fut institué sous la forme d'une École Nationale du Théâtre dans les années 1940, sur un modèle français introduit par Guy Porée. Il permit notamment au public de découvrir des pièces de Molière et de Shakespeare traduites en khmer ainsi que des productions locales. Par la suite, l'institution fut intégrée à l'École des Beaux-Arts alors nommée *sālā racanā*. Dans l'esprit d'une représentativité nationale, les « théâtres traditionnels » (*lkhon prabaiṅṅ*) y furent intégrés. Cette dénomination de « théâtres traditionnels » rassemble les formes de représentation auxquelles avait peu à peu été attaché le vocable « *lkhon* » et qui pré-existaient à l'institutionnalisation du théâtre occidental au Cambodge. On voit ainsi que l'évolution de ce terme vers une notion générique s'est faite dans un rapport très étroit avec celle de « théâtre » dans la conception occidentale par le biais d'une influence française². Cette influence transparaît également à

¹ Cette terminologie en français est fréquemment citée dans les textes de l'époque, qu'ils soient rédigés intégralement en français ou en khmer.

² Une autre source d'influence possible serait, selon Ly Theam Teng, celle de l'Angleterre par le biais de la Thaïlande avec l'introduction, de 1920 à 1940, du *lkhon pāmojjadāy* (LY, 1971 : 90 ; *Kampujasuriya*, 1964 : 324-337).

travers l'emploi fréquent de la terminologie française dans les textes khmers traitant des arts au milieu du XX^{ème} siècle y compris après l'indépendance du Cambodge¹.

En Occident, le « théâtre » se démarque des opéras et des ballets par le fait qu'il n'inclut habituellement ni chant ni danse. Si ceux-ci y figurent, ce n'est qu'occasionnellement, comme éléments d'agrément ponctuels. Au contraire de ces deux formes, la narration théâtrale se base le plus souvent sur la déclamation orale en prose et sur une gestuelle qui se rapproche beaucoup plus d'une gestuelle quotidienne ou mimétique que d'éléments dansés². Ce démarquage terminologique relativement net entre « théâtre », « danse » et « opéra » en français a été transposé en khmer dans l'usage de la notion de « *lkhon* ». Ainsi, le terme est aujourd'hui traduit exclusivement par « théâtre » en français, ou encore « *drama* » ou « *drama play* » en anglais, et vice-versa³. Alors qu'il était encore possible de parler de « *rīoēñ rām* » pour une pièce dite de « théâtre » en 1910, si l'on en croit le dictionnaire publié par S. Tandar, les deux mots sont aujourd'hui incompatibles. « *rīoēñ* », l'« histoire », renvoie à la narration et se situe donc du côté du théâtre. Il est ainsi opposé à « *rām* », « danser », sur les plans conceptuel et lexical.

Émergence des notions d' « art » et d' « art scénique »

Si la notion générique de « théâtre » est d'apparition récente en khmer, il en est de même pour la notion d' « art » (*silpa*:), et plus particulièrement dans le sens d'art vivant ou scénique. Son usage semble dater des années 1940 ou 1950⁴. Avant cela, la notion d'art et le terme « artiste » étaient traduits du français vers le khmer par des périphrases dont la terminologie renvoyait aux idées d'habileté et d'expertise. En ce sens, elle ne se distinguait pas immédiatement de la notion d'artisanat (*sipp* ou *sippa*:). Aujourd'hui encore, les termes « *silpa*: » et « *sipp* / *sippa*: », dont les étymologies sanscrite et palie renvoient à une même

¹ Les termes « acte », « scène », « pièce », « auteur » ou encore « théâtre chanté », « théâtre parlé » apparaissent en français dans un texte consacré au théâtre dans la revue *Kampujasuriya* (1964 : 328).

² Ce qui ne signifie pas que la gestuelle théâtrale soit identique à une gestuelle quotidienne. Elle induit un travail spécifique qui la distingue également de celle des acteurs de cinéma par exemple.

³ De même pour le théâtre comme lieu de représentation (*roñ lkhon*).

⁴ La plus ancienne occurrence que j'ai rencontrée dans la revue *Kampujasuriya* date de 1954 (1954 (5) : 397).

signification¹, sont parfois partiellement assimilés, comme le montre le dictionnaire de langue khmère de Chuon Nath qui en fait de quasi-synonymes. Dans son dictionnaire vieux khmer-anglais-français, S. Pou donne pour le terme « *silpi* », à l'origine de ces deux termes, la double traduction « artiste, artisan » (Pou, 1992 : 529). Cela laisse supposer une absence de différenciation entre les deux concepts à l'époque ancienne (entre les VI^{ème} et XIV^{ème} siècles). Selon les définitions données par Chuon Nath (1968), les deux termes, « *silpa:* » et « *sippa:* », renvoient à la maîtrise d'un métier manuel. Les exemples donnés incluent tant la menuiserie que l'ébénisterie et la sculpture. Ils incluent également la musique et la danse. Toutefois, à la différence de « *silpa:* », « *sippa:* » est donné comme équivalent de « *jān* » qui correspond étroitement au français « artisan ». Par ailleurs, « *silpa:* » se distingue à l'heure actuelle de « *sippa:* » parce qu'il inclut l'idée d'un savoir-faire magique. Le terme « *silpa:* » est en effet une reconstruction plus récente du même terme sanscrit qui était déjà à l'origine du khmer « *sil(p)* » (magie ; aptitude, habileté)².

Il semble que ce soit avec l'instauration de la première « École des Arts cambodgiens » par le gouvernement français en 1917³ qu'un premier terme soit entré en usage pour désigner les arts appliqués⁴. La première mission de l'école était, en effet, tournée vers la revalorisation des savoir-faire ne se distinguant guère de l'artisanat que par leur aspect décoratif. Le premier terme khmer utilisé à cet usage fut celui de « *racanā* »⁵, « décorer, décoration », puis celui de « *vicitr* » (ou « *bicitr* ») qui correspond à l'idée d'ornement, de parure et de beauté. Il ne s'agissait pas encore de qualifier les arts de la scène qui n'étaient pas, alors, conçus comme tels au Cambodge. Ce n'est que plus tard que le terme « *silpa:* » a été introduit à son tour pour inclure à la fois les arts appliqués, les arts plastiques et les arts de la performance. Ainsi, la

¹ *silpa:* vient du sanscrit *śilpa*, tandis que *sippa:* vient du pâli *sippa*, toutefois, les deux termes ont le même sens dans les deux langues.

² *sil(p)* et *silpa:* correspondent étymologiquement au même mot, du sanscrit *śilpa*. La forme *silpa:* est une reconstruction plus récente du mot sanscrit auquel on a donné le sens d' « artiste », tandis que la forme pâli *sippa* était choisie pour remplacer le plus populaire *jān* (Michel Antelme, communication personnelle, 10.09.2015).

³ L'École des Arts cambodgiens fut créée dès 1917 par ordonnance royale mais inaugurée en 1920 (Abbe, 2008 : réf. élec.).

⁴ Il s'agit bien d'arts appliqués plus que d'arts plastiques car « ce dispositif répond à la conception de l'art khmer [comme] un art traditionaliste et de reproduction, dénué de toute innovation » plutôt qu'à une volonté de création de pièces originales et uniques (Abbe, 2008 : réf. élec.).

⁵ L'école était alors nommée *sālā racanā*, nom qui lui est encore donné couramment de nos jours.

dénomination officielle de l'école a-t-elle été changée pour « *sālā vicitrasilpa:* » pour traduire le concept de « beaux-arts ». Enfin, le terme « *dassanīyabhāb* » a également fait son apparition, probablement au début des années 1960, pour signifier « arts scéniques » ou « arts du spectacle ». Ce néologisme a été formé à partir de « *dassanā* » ou « *dassana:* » (du pali *dassana*) qui signifient respectivement, en khmer : « regarder, voir » et « le regard, la vision »¹. Le terme est d'usage plutôt littéraire et reste peu utilisé au quotidien. Toutefois, « *dassanikajan* », un autre dérivé de « *dassanā* », est utilisé assez régulièrement dans le domaine des arts pour parler des spectateurs à la place du plus courant et moins spécifique « *'nak moel* » (« celui qui regarde »).

L'apparition d'une terminologie nouvelle en même temps que l'institutionnalisation des arts de la performance révèle un profond changement dans leur conception même. Les formes aujourd'hui qualifiées d' « arts » (*silpa:*) et d' « arts du spectacle » (*dassanīyabhāb*) n'étaient pas, jusqu'à la seconde moitié du XX^{ème} siècle, considérées comme telles. Bien qu'elles aient pu être conçues dans une optique de divertissement, la plupart d'entre-elles l'étaient avant tout sous un aspect rituel. Elles ne pouvaient, à ce titre, faire l'objet de représentations en contexte purement spectaculaire sans motivations d'ordre religieux. Leurs occurrences étaient dictées par les besoins cérémonieux liés à la royauté et au cycle saisonnier dans un but de propitiation pour le territoire et sa population. La soirée de représentation de l'École Secondaire des Beaux-Arts à Svay Rieng en mars 2010 a été réalisée dans le cadre d'une cérémonie familiale. On y remarque qu'à l'intérieur même des prestations, l'aspect rituel n'est pas totalement éliminé puisque la pièce de théâtre *yīke*, par exemple, est toujours introduite par le morceau rituel *hūm roñ*. Toutefois, les formes plus récentes telles que le cirque et la danse folklorique n'ont pas recours à de telles pratiques propitiatoires. Par ailleurs, l'on peut s'imaginer que les conditions de ce spectacle étaient bien différentes de ce qu'elles auraient pu être plusieurs décennies plus tôt. Les artistes qui se sont produits sont professionnels ou en cours de professionnalisation, ce qui est rarement le cas au sein des troupes villageoises, à l'exception peut-être de certaines troupes ambulantes. Ceux qui apprennent le *lkhon khol* à l'École Secondaire des Beaux-Arts ne jouent pas annuellement en tant que troupe attachée à une pagode pour les rituels du nouvel an khmer comme c'est le cas, par exemple, de celle de Svay Andaet (province de Kandal) étudiée par Sem Sara (1967) et Stéphanie Khoury (2012, 2014)².

¹ Quant au suffixe « *-bhāb* » (du sanskrit *bhāp* et du pāli *bhāva*), il renvoie à un état, un aspect.

² Sur le *lkhon khol*, voir aussi Preap (2009) et Pich (2001(b)) en khmer.

Dans leurs nouvelles formes adaptées à la scène dans le cadre institutionnel, des pratiques comme le *lkhon khol* ont été modifiées au niveau technique vers une plus grande précision et une certaine normalisation des mouvements. Ainsi, le *lkhon khol* tel qu'il continue d'être joué annuellement à Svay Andaet est différent en plusieurs points de celui qui s'enseigne à l'ESBA. En ce qui concerne la danse de cour, ce sont surtout le répertoire et la durée des chorégraphies qui ont été modifiés et adaptés à un mode de représentation d'inspiration occidentale, mais pas seulement. L'apparition de la notion de spectacle s'est accompagnée de changements qui, au-delà de la forme visible, ont touché la manière même de concevoir danse et théâtre. Concernant la danse de cour en particulier, la question est de savoir comment se sont faits de tels changements. Il s'agit d'évaluer le rôle de l'influence étrangère – notamment française – et de la vision projetée par l'Occident sur la danse de cour cambodgienne. D'autre part, les choix et les stratégies des dépositaires locaux de cette pratique sont à prendre en compte vis-à-vis du modèle et des dictats occidentaux. Quels ont été les rôles joués respectivement par la royauté, en tant que protectrice ou propriétaire de la danse de cour, et par les danseuses elles-mêmes, en tant que praticiennes et détentrices de savoir-faire corporels comportant une dimension rituelle ?

PARTIE 1

Devenir danseuse de cour aujourd'hui.

Transmission et expression d'un savoir-faire incorporé

L'enseignement de la danse se poursuit aujourd'hui dans la continuité de la danse de cour à l'École Secondaire des Beaux-Arts (ESBA), sous la désignation officielle de « danse classique ». Dans le cadre institutionnalisé de cette école de danse dépendant du ministère de la Culture et des Beaux-Arts, le contenu et les modalités d'apprentissage se transmettent à travers une chaîne de maîtresses et d'élèves évoluant exclusivement dans un milieu qui reste élitiste et, nous le verrons plus loin, en partie lié à la royauté. Par ce lien avec la royauté et par la rigueur de son enseignement, la danse de cour se démarque au sein de l'ESBA de la majorité de ses autres occurrences dans d'autres lieux. La danse s'y réalise en tant qu'activité complexe, régie par des normes explicites et, pour la plus grande partie, implicites se réalisant de façon éphémère dans le corps de chaque danseuse.

Pour la danseuse, l'impact de la danse de cour cambodgienne comme discipline ne se limite pas aux temps de l'apprentissage ou de la représentation scénique. Au-delà et de manière plus intime, la danse la modèle, la forge, en tant que personne dans sa manière d'être au monde. Cela transparait clairement dans l'analyse de l'apprentissage à la fois du point de vue de la technique, dans ses contenus et dans la manière dont ils sont transmis et incorporés par la jeune danseuse, et du point de vue de la relation d'apprentissage qui fait interagir chaque élève avec une ou plusieurs professeures de danse. Cette relation s'inscrit dans un cadre ritualisé faisant

intervenir, entre autres, les esprits ancestralisés des anciennes maîtresses de danse et ceux des personnages interprétés qui sont regroupés sous l'appellation « maîtres de la danse » (*grū rapām*). Ce cadre ritualisé contribue ainsi largement à l'entretien d'un lien avec les anciennes professeuses de la cour en même temps qu'il pose et renforce la valeur des savoirs liés à la danse. Leur transmission et leur mise en pratique par le geste dansé sont conditionnées par des prescriptions dont l'irrespect peut avoir un impact négatif sur l'intégrité physique de la danseuse.

Par une analyse de la manière dont ils sont transmis par les professeuses et incorporés par les jeunes élèves de l'École Secondaire des Beaux-Arts, je m'interrogerai dans cette partie sur la valeur et sur la nature des savoirs liés à la danse. Cette approche se fera principalement du point de vue de l'élève danseuse. Par une prise en compte des aspects corporels mais aussi psychologiques de son expérience propre, on comprendra ainsi ce que peut signifier, pour la danseuse elle-même « savoir danser » et, donc, ce qu'est être une danseuse de cour cambodgienne aujourd'hui. Cette première analyse pourra, par la suite, être comparée avec l'expérience que peuvent avoir d'autres danseuses et danseurs interprétant le répertoire de cour dans des contextes différents, hors des généalogies de maîtresses rattachées à la cour, au Cambodge et hors du Cambodge. Ces contextes seront présentés dans les chapitres VI et VII.

CHAPITRE I – UN APPRENTISSAGE TECHNIQUE, ESTHETIQUE ET MORAL EN CONTEXTE ELITISTE

Se demander comment les petites filles entrées à l'École Secondaire des Beaux-Arts deviennent danseuses de cour revient à poser une double question. D'une part, comment le savoir-faire nécessaire à l'interprétation du répertoire de cour est-il incorporé par l'élève danseuse ou, plus justement, dans l'élève danseuse ? Il s'agit là, en effet, d'un cadre de transmission formel où la danseuse n'est pas le seul agent de l'incorporation, comme le sous-entend la présence centrale de formatrices spécialisées à chaque étape de l'apprentissage. D'autre part, c'est se demander comment ce savoir-faire forge la danseuse en tant que telle mais aussi en tant que personne au sein d'une communauté de pratique, ce, autant au moment de la production dansée que tout au long de l'apprentissage spécialisé durant une dizaine d'années. Pour répondre à ces questions, je présenterai d'abord de manière brève les principes gestuels et le contenu chorégraphique à la base de la danse de cour à travers les étapes de leur acquisition par l'élève danseuse en fonction de son âge et de son niveau de compétence. Ce seront ensuite les techniques de la danse et les modalités concrètes de leur apprentissage qui seront explicitées dans ce chapitre.

Prélude ethnographique : une matinée à l'École Secondaire des Beaux-Arts

Lundi 26 mars 2012, École Secondaire des Beaux-Arts, Phnom Penh

*Il est à peu près 9h40 du matin, les cours de danse classique ont débuté 1h40 plus tôt, environ. Le bruit sec d'une baguette de rotin frappée contre un sol carrelé se fait entendre depuis le deuxième étage du bâtiment dédié aux petites classes de la session de danse classique de l'École Secondaire des Beaux-Arts. Vigoureux et régulier, le claquement marque la cadence d'un chœur de fillettes répétant l'une des versions courtes de l'enchaînement dit **kpāc' chā pañcuḥ**. Les petites voix fluettes chantent en rythme « tāk' dhīn dhīn dhīn tāk' dhīn dhīn, tāk' dhīn dhīn dhīn tāk' dhīn dhīn... ».*

Tout au bout du couloir où des tongs et sandalettes de toutes couleurs attendent leurs petites propriétaires, les voix se font plus distinctes. Une plaque bleue clouée au-dessus de la porte indique que les fillettes qui chantent ainsi en chœur la mélodie d'apprentissage sont en

*1^{ère} année de cycle préparatoire. La porte laissée grande ouverte laisse voir l'ensemble des petites danseuses. Pour la plupart vêtues du chemisier **āv n̄ay** blanc et d'un **kp̄in** rouge, elles tanguent d'un pied sur l'autre tout en faisant tourner gracieusement leurs mains dans un mouvement pourtant incertain.*

*Sous les fenêtres du mur qui fait face à la porte et contre lequel sont empilés les sacs des fillettes, d'autres élèves en chemisettes de danse et **kp̄in** rouge ou bleu sont assises. Certaines papotent, tandis que d'autres regardent leurs camarades danser. Sur le rebord d'une des fenêtres est posé un gobelet en plastique rempli de sable dans lequel sont plantés jusqu'à saturation des bâtons d'encens consumés.*

*Assise en tailleur et adossée contre le mur, une femme âgée regarde avec attention les quatre colonnes de petites danseuses qui lui font face. Elle se tient immobile. Seule sa main droite, tenant la baguette de rotin, s'élève et s'abaisse d'un geste vigoureux pour frapper la mesure contre le sol. Elle accentue ainsi une syllabe du chant sur deux par un coup sec : **tāk' dhīn dhīn dhīn tāk' dhīn dhīn** ».*

*Les pieds frappent le sol en rythme et de façon accentuée : une frappe du pied gauche derrière - « **tāk'** » - suivie d'une double frappe du pied droit devant - « **dhīn dhīn** » -. Quelques élèves perdent le rythme, tournent la tête pour tenter de se caler à nouveau sur le mouvement de leurs compagnes. Au deuxième rang, une élève semble perdue entre les frappes de pieds qu'elle fait à contretemps et le mouvement des mains qu'elle peine à placer. Elle ne cesse de tourner la tête comme pour tenter de capter ce qui se passe autour d'elle.*

*Les petits corps se tiennent maladroitement, ondulent et tangent, s'affaissent parfois, avec les changements successifs du point d'équilibre d'un pied sur l'autre. Les mains tournent et alternent du **kp̄āc' lā** au **kp̄āc' jīp**, du **kp̄āc' jīp** au **kp̄āc' lā** avec grâce et application tandis que les bras montent et descendent de façon plus approximative. L'angle du coude se resserre et se relâche, emporté par les mouvements descendants et ascendants des mains qui continuent de tourner. Ce mouvement des bras et mains est saccadé, interrompu par un vif marquage de la cadence sans doute influencé par des frappes de pieds trop vigoureuses. Les regards vagabondent, des têtes se tournent. On regarde sa voisine, on scrute d'éventuelles réactions de la part de la maîtresse...*

Les élèves arrivent ainsi à la fin de l'enchaînement dansé. Après le geste de salut final, paumes jointes, exécuté en position agenouillée mais toujours dansé, elles prennent une

position assise, jambes sur le côté, et s'inclinent profondément tout en gardant les mains jointes. Un dernier coup de baguette les somme de se redresser, ce qu'elles font en posant les mains sur la cuisse droite, les doigts toujours recourbés vers l'arrière. La petite fille du deuxième rang se trémousse pour tenter de se replacer correctement dans l'alignement tout en restant assise. Toutes regardent la vieille femme sans bouger. Ce n'est que lorsque celle-ci prend la parole que les corps se relâchent.

*« Faites-le encore une fois », lance la maîtresse. Les élèves des trois derniers rangs commencent à se relever pendant que la maîtresse poursuit en indiquant le passage à reprendre. La phrase est ponctuée d'une frappe de baguette contre le sol qui déclenche la réaction des dernières élèves assises. Celles-ci se lèvent alors immédiatement, se tenant droites, bras allongés contre le corps et attendant un nouveau signal pour commencer. Au deuxième rang, l'élève refait le nœud de son **kp̄in**.*

1 - Du geste à la chorégraphie

a) Principes gestuels

L'ensemble des postures et mouvements composant la danse classique khmère est regroupé sous le terme « *kp̄ac'* ». Dans son acception la plus courante, ce terme désigne des motifs ou ornements dessinés ou sculptés. Employé dans les domaines de la danse ou de la boxe, il englobe les significations de « geste » ou « mouvement ». Dans les deux cas, on retrouve de manière sous-jacente l'idée de « composition visuelle ». La dimension double de la notion de « *kp̄ac'* » évoquant à la fois la fixité et la mobilité est constitutive d'une certaine conception du geste dans la danse classique khmère. En effet, le terme renvoie à la fois à des postures fixes qui peuvent être nommées et répertoriées ainsi qu'à la combinaison de ces postures enchaînées dans un mouvement idéalement ininterrompu. Il peut ainsi être un équivalent de « posture » mais aussi de « geste » (*kāyvikār*) ou « mouvement » (*calanā*).

Afin d'explicitier les différents niveaux de signification du terme *kp̄ac'* associé au domaine de la danse classique khmère, j'utiliserai en français un vocabulaire distinguant postures fixes et mouvements ainsi que leurs différents niveaux d'exécution selon qu'ils concernent une partie du corps ou le corps dans son ensemble. Seront regroupés « motif » et « position » dans leur aspect non mobile concernant une partie du corps (membre ou tronc) et

la « posture » comme combinaison simultanée de ces motifs et positions dans une prise en considération du corps dans son ensemble. Dans la mobilité, le terme « geste » sera utilisé pour désigner une combinaison successive de motifs et postures concernant un ou plusieurs membres et non le corps dans son ensemble. Par contraste, le terme « mouvement » sera, lui, réservé à l'expression du passage d'une posture à une autre ou à une modification dans le temps de la position du tronc.

	Membres, tronc	Corps dans son ensemble	
I M M O B I L I T E	MOTIF - mains	POSTURE = Combinaison simultanée de motifs et postures de différentes parties du corps.	I M M O B I L I T E
	POSITION - des mains / poignets - des bras - des jambes		
M O B I L I T E	POSITION - du tronc	MOUVEMENT = Modification dans le temps de la position du tronc ou de l'ensemble du corps. = Passage d'une posture à une autre (succession de deux postures) avec ou sans transfert de poids, avec ou sans déplacement au sol (pas). = Combinaison simultanée de gestes de différentes parties du corps.	M O B I L I T E
	GESTE = Combinaison de motifs et/ou de positions successives concernant un ou plusieurs membres.		

T1. Tableau récapitulatif du vocabulaire utilisé pour traduire différents usages du terme « *kpāc'* ».

J'emploie le terme « motif » volontairement, pour renvoyer à l'idée d'« ornement » et distinguer plus particulièrement les positions des doigts. Les figures principales sont : *jīp* (« pincer »), *ghuon'*, *lā* (« déployer, dérouler ») ou *nā* (« courbé »), *phkā* (« fleur »), *cañ'ul* (« désigner, montrer du doigt ») et *kān'* (« tenir ») mais il existe une dizaine de motifs, certains

¹ Le terme est souvent orthographié ខ្នុរ (khuon) par les danseuses, toutefois, S. Nut l'orthographie ឃ្នុរ (ghuon) et précise qu'il signifie, en khmer moderne, « faire un mouvement circulaire avec la main » (Nut, 1995 : 39). La prononciation est identique pour les deux orthographes.

étant moins utilisés ou étant considérés comme des variantes des précédents¹. Pouvant se décliner en différentes postures selon l'inclinaison du poignet (paume tournée vers le corps ou à l'extérieur, vers le bas ou vers le haut) et la position du bras, ces motifs ont une valeur sémantique à plusieurs niveaux. Lorsqu'ils sont considérés comme unités, isolément du reste du corps, ils renvoient à une symbolique végétale évoquant un cycle vivant : de la feuille (*kpāc' lā*) au bourgeon (*kpāc' cañ'ul*), puis à la fleur (*kpāc' jīp*) qui s'épanouit (*kpāc' phkā*), on arrive au fruit (*kpāc' ghuoñ*) qui tombe (*kpāc' phlae dum dhlāk*)² et est remplacé par un nouveau cycle³. Combinés en séquences gestuelles, les motifs peuvent devenir éléments narratifs ou moyens d'expression. Ainsi, par exemple, le *kpāc' cañ'ul* peut-il signifier « désigner quelqu'un ou quelque chose » (Nut, 1995 : 80), ce qui correspond également à la traduction littérale du terme « *cañ'ul* », et le *kpāc' jīp* peut-il être employé de manière quasi-mimétique pour « cueillir une fleur » ou, porté et tourné au niveau de la bouche, peut exprimer un sourire. Il en est de même pour différents gestes et mouvements.

Il existe un nombre fini de positionnements possibles des bras et jambes ainsi que des degrés d'inclinaison de la tête et du tronc. Combinés de manières différentes en postures et en mouvements, il devient toutefois extrêmement laborieux de tenter d'en faire un inventaire, ce d'autant plus que peu d'entre eux portent un nom spécifique. Si certaines maîtresses avancent des chiffres relativement précis⁴, la plupart donnent à cette question des réponses tout à fait évasives⁵. Aucun traité de danse similaire au *Natyasastra* indien n'a été répertorié à ce jour au sujet de la danse classique cambodgienne. L'existence possible de tels documents dans un passé plus ou moins proche est envisagée par certains maîtres et maîtresses de danse qui y verraient un formidable témoignage historique. Le projet d'effectuer, de nos jours, un tel inventaire n'est

¹ Voir annexe « Motifs des mains ».

² Ce motif peut être considéré comme une variante du précédent dont il ne se différencie que par un écartement du majeur et du pouce qui, dans le motif *ghuoñ*, forment un cercle.

³ Les motifs *joeñ proeh* (« patte de cerf ») et sa variante *joeñ chma* (« patte de chat ») sont peu utilisés et ne sont pas spontanément cités par les danseuses, en particulier lorsqu'il s'agit d'illustrer cette symbolique végétale. Toutefois, Pich Tum Kravel estime qu'elles s'y insèrent dans le sens où elles peuvent représenter des branches.

⁴ Voan Savay, par exemple évoque souvent « plus de 1500 gestes ».

⁵ Paul Cravath rapporte ainsi : « *There are a great many kbach of standard composition but whether the number is finite has been much debated. Phan, for instance, says that there are "more than a hundred – or a thousand". [...] Teachers at the UBA in 1975 said they had "heard" that there were sixty-eight body positions but seemed to have no real interest in the matter.* » (1985 : 426)

toutefois que rarement évoqué et relève plus d'une volonté de fixer une norme posturale que d'un souci d'exhaustivité. Dans son effort de documentation sur le ballet royal en 1927, George Groslier était, quant à lui, parvenu à inventorier 1165 postures différentes sous la forme de photographies¹. L'intégralité des postures figurées dans ceux des clichés encore conservés aujourd'hui au Musée National du Cambodge est reconnue et validée par les maîtres et maîtresses actuels, bien que quelques figures en porté, relativement complexes, ne soient plus pratiquées aujourd'hui².

La découverte des motifs de mains, des gestes, mouvements et enchaînements au cours de l'apprentissage se fait sous un aspect purement technique, sans qu'il soit nécessairement fait mention de la dimension sémantique ou symbolique qui leur est affectée dans les danses et, à plus forte raison, dans les ballets narratifs qui sont enseignés plus tardivement dans le cursus. Ils sont d'abord montrés par la maîtresse et imités par les élèves en même temps que celles-ci se familiarisent avec leur dénomination. Certains de ces gestes, postures ou mouvements de base, tous regroupés en khmer sous le terme général de « *kpāc* », portent un nom bien spécifique. C'est le cas des motifs de main ou encore de la posture d'équilibre avec une jambe repliée et levée derrière dite « *īev* ». D'autres sont désignés par une expression descriptive (« *tai trañ* » (« bras tendu »), « *loek joeñ mukh* » (« lever la jambe devant ») ou encore « *mūl tai* » (« tourner la main ») qui réfère à un mouvement précis de rotation au niveau du poignet parfois accompagné d'un changement de motif de la main). Une partie de ce vocabulaire n'est utilisée que dans les domaines de la danse et de la musique et son sens littéral n'est pas toujours connu des danseuses. Quelques-uns, comme le terme « *īev* », sont d'origine siamoise. Des contacts et échanges avec le Siam au cours des siècles précédents ont laissé une empreinte dans le vocabulaire actuel. La danse de cour du Siam était vraisemblablement influencée par celle du Cambodge et des danseuses de cour cambodgienne firent probablement partie des personnes emmenées à Ayuthia à l'issue de grandes attaques comme celle de 1431 (Chandler, 2008 93,

¹ George Groslier décrit le procédé par lequel ont été réalisés les clichés : « Devant l'écran, la danseuse danse une phrase et nous notons au passage les attitudes principales, les poses de départ et d'arrivée. Arrêt. La phrase est recommencée et interrompue lorsque revient le geste noté. Une maîtresse le corrige, s'il y a lieu. La patiente tend alors ses muscles une seconde, écoute le double dé clic de l'obturateur et continue sans nous quitter des yeux. Un signe, nouvel arrêt, photo. Ainsi au fil des heures. » (Groslier, 1929 : 540-541)

² Ces postures existent toujours dans le cadre du théâtre dansé masculin, en tout cas tel qu'enseigné à l'ESBA (communication personnelle, Chhourn Outdom, 21.01.2012). J'ai eu l'occasion de m'entretenir avec plusieurs maîtres et maîtresses de danse ainsi que de jeunes élèves au sujet de ces clichés alors que je participais à l'inventaire du corpus. Seuls 893 des clichés ont été conservés.

101-102). Par la suite, des danseuses siamoises furent appelées à la cour du Cambodge, introduisant avec elles des termes siamois ainsi que d'anciens mots khmers dont l'usage avait pu être oublié au Cambodge et qui, prononcés différemment, ne furent pas reconnus¹. C'est pourquoi il n'est pas rare d'entendre dire de la bouche de maîtresses de danse interrogées sur le sens d'un terme pourtant d'origine khmère : « C'est un mot thaï, j'ignore sa signification »².

b) Un répertoire chorégraphique qui transfigure l'enfant khmère en danseuse

Comme il a été précisé précédemment, le répertoire de la danse de cour distingue des chorégraphies selon qu'elles ont ou non une vocation narrative explicite. Les extraits d'épopées ou de légendes dont les héros sont distingués nommément ou par des caractéristiques personnelles sont appelés « *rīoeñ* » par opposition aux « *rapām* », danses non narratives. Il arrive que, selon les contextes de production, une pièce chorégraphique soit considérée alternativement comme « *rīoeñ* » ou comme « *rapām* ». Cela peut être le cas, par exemple, lorsqu'un court extrait d'épopée est représenté isolément de tout contexte narratif. Lorsqu'une précision sera nécessaire, l'expression « ballet narratif » fera ici référence aux ensembles chorégraphiques de type « *rīoeñ* » et « danse narrative » aux scènes issues de ces ballets narratifs. Par ailleurs, des distinctions au sein de la catégorie globale des « danses » seront explicitées selon une chronologie correspondant aux niveaux d'apprentissages des élèves à l'ESBA, à savoir : danses enfantines et danses à valeur rituelle plus ou moins prononcée.

¹ Au sujet des emprunts-retour du khmer ayant transité par le siamois, voir l'ouvrage de Michel Antelme, *La réappropriation en khmer de mots empruntés par la langue siamoise au vieux khmer* (1996) et, pour le vocabulaire spécifiquement lié à la danse de cour, le mémoire de DEA de Suppya Nut, *Étude du vocabulaire du théâtre royal khmer* (1995). Une grande partie de ce vocabulaire concerne le domaine musical, notamment les dénominations de cadences.

² Parfois, des termes thaïs sont aussi utilisés en substitution de mots khmers existants. La danse *puoñ suoñ* est parfois appelée « *puoñ suoñ ýa kan* » par souci de la distinguer d'autres danses comme *puoñ suoñ jhuoy chāy*. Le terme « *ýa kan* » est un mot thaï synonyme du khmer « *puoñ suoñ* » qui signifie « prière, invocation » et est lui-même un emprunt-retour (voir lexique). Littéralement, *ýa kan* se traduit par « lever les mains », ce qui correspond aussi aux premiers mots du chant de cette danse et à l'action dansée qui les accompagne. Certaines danseuses, connaissant l'origine siamoise du terme « *ýa kan* » choisissent volontairement de l'éviter ; toutefois, son emploi reste courant. Je remercie Michel Antelme pour ces précisions concernant le mot « *ýa kan* ».

Danses enfantines

Le premier répertoire destiné à être dansé, et éventuellement présenté sur scène, par les plus jeunes élèves – après l'apprentissage des postures d'étirements et de l'enchaînement technique de base (le *kpāc' chā pañcuḥ* ou *kpāc' pāt*) – est constitué de danses dont la difficulté d'exécution est peu poussée. Ces danses qui peuvent être qualifiées d'« enfantines » sont réservées en premier lieu aux petites filles en cours d'apprentissage. Les enchaînements y comportent peu de postures en équilibre et de déplacements dans l'espace, la coordination des gestes y est plus aisée que dans les danses apprises par la suite. Ces danses sont interprétées par un groupe de fillettes en nombre pair qui réalisent les mêmes mouvements simultanément. Les fillettes y incarnent une image d'enfants khmères et portent, lors des représentations scéniques, une tenue presque identique à celle qu'elles revêtent pour leur entraînement quotidien à l'école mais avec des couleurs et broderies uniformisées. Pendant les premières années, les élèves se spécialisent dans la gestuelle des personnages féminins (*nāñ*) ou masculins (*nāyron*), bien que toutes les chorégraphies qu'elles apprennent, à l'exception de l'enchaînement technique *kpāc' chā pañcuḥ*, correspondent à des personnages féminins.

Quelques autres danses, elles aussi interprétées par de jeunes élèves, leur font représenter des animaux tels que des colombes¹, des perroquets ou encore des chats. Cela peut être mis en relation avec une pratique similaire relevée par Virginie Valentin au sujet des jeunes enfants apprenant la danse classique occidentale en France. Celle-ci remarque en effet que « les "petits" font, le plus souvent, leur apparition dans des déguisements d'animaux, comme s'il fallait signifier que l'enfant dont le corps n'est pas encore modelé par la danse est en deçà de l'humanité » (Valentin, 2000 : 7). Au Cambodge où l'interprétation de ces danses « animalières » peut intervenir un peu plus tardivement dans le cursus, la démarcation entre animalier et enfantin n'est pas tant marquée que celle entre mondain et divin. En laissant les fillettes dans leur propre rôle d'enfants ou dans des costumes animaliers, les enjeux liés à l'interprétation ou à la représentation de personnages divins ne sont pas soulevés. De ce fait, une marge de manœuvre est accordée à leurs interprètes qui peuvent se montrer peu expérimentées ou « maladroités » (*chgañ*), faire des erreurs ou imprécisions sans que cela ne porte à conséquence. Les danses enfantines se démarquent effectivement de la sphère des « grandes danses » (« *me rapām* » ou « *rapām dham* ») auxquelles est attachée une valeur

¹ La danse des colombes est parfois dansée par des danseuses un peu plus âgées, et donc de niveau technique plus avancé, dans le cadre de manifestations politiques où elle est présentée comme symbole de la paix.

rituelle et dont on peut attendre une certaine efficacité. Ces danses, interprétées par des danseuses de niveau plus avancé, mettent en scène des personnages royaux et de statut divin qui se distinguent notamment par leurs costumes et parures similaires à ceux de la cour.

Les danses enfantines ne sont jamais représentées en contexte rituel. À l'ESBA, elles sont généralement montrées lors d'événements publics tels que les fêtes nationales ou à l'occasion de la réception d'invités gouvernementaux en visite à l'école. Créées ou recrées dans les années 1950 ou 1960, ces danses portent la marque de l'indépendance du Cambodge obtenue en 1953 et véhiculent manifestement une idéologie nationaliste. On retrouve notamment dans les paroles de leurs chants la valorisation d'une enfance solidaire et garante de l'avenir de la patrie. Le vocabulaire de l'amitié et de l'entraide, de la joie et des festivités ainsi que l'évocation d'une nature fleurie y sont très représentés. Certaines de ces danses sont particulièrement symboliques, telle la danse des colombes de la paix (*rapām brāp santibhāb*). Elles encensent la culture khmère qu'elles rattachent à un passé ancestral glorieux. Ces chorégraphies sont parmi les plus répandues en dehors de l'école des Beaux-Arts puisqu'elles sont apprises par les jeunes danseuses dans de très nombreuses associations et écoles de danse aussi bien à travers le Cambodge que parmi les populations cambodgiennes vivant à l'étranger. Par ailleurs, les chants accompagnant plusieurs de ces danses ont été réunis dans un livret destiné à l'enseignement en école primaire¹.

Journée admirable

C'est une journée admirable pour nous, les enfants,
quand nous nous unissons dans la fraternité et l'amitié
Tout est radieux, notre cœur ne faiblit pas,
que l'on soit près ou loin, ici ou là-bas, il n'y a plus de douleur ni d'inquiétude, que de la joie,
Quand nous nous tenons la main en ce jour de fête, la chance est avec nous
C'est grâce à notre amour pour lui que notre pays est fleurissant

Chant accompagnant la danse enfantine *divā prabai*²

¹ Hang et al., 2004.

² Voir annexe « Paroles de chants » pour le texte en khmer.

La composition des danses enfantines mobilise un premier niveau sémantique du geste dansé. Pour la première fois, les jeunes élèves apprennent à associer des gestes ou mouvements à un contenu langagier directement lié aux paroles du chant les accompagnant¹. C'est ce que j'illustrerai ici en prenant l'exemple d'un extrait de la danse *nārī jā juor*. Le tableau suivant met en évidence le lien entre paroles et gestes dans la simultanéité de leur exécution à travers différentes étapes du mouvement. Le chant, découpé ici de manière bi-syllabique, et les postures en « arrêt sur image » qui lui correspondent dans le tableau s'appuient sur un séquençage effectué par une enseignante lors d'un cours pour ses élèves de deuxième année de cours préparatoire. Celle-ci dictait alors les paroles du chant tandis que les élèves devaient effectuer le mouvement correspondant à ces paroles sans recours à aucune indication mélodique. Les pauses marquées dans le chant et le mouvement permettaient un décryptage clair des différents gestes et donnaient le temps à la professeure d'intervenir pour corriger chaque erreur entre deux séquences.

Dans le tableau suivant, les postures correspondant à l'aboutissement d'une suite de gestes sont indiquées par un fond plein. De telles postures clôturent une unité de sens. Ainsi, le geste de la main se terminant en motif *jīp* portée au niveau du nombril de la danseuse signifie « je, moi ». Mis en correspondance avec le texte du chant qui évoque des « jeunes filles en rang », le spectateur comprend que la danseuse est également le sujet du chant.

Page suivante :

T2. Mouvements, postures et unités de sens dans les trois premiers vers de la danse enfantine *nārī jā juor*.

Clé de lecture du tableau :

Transcription du chant selon le découpage rythmique bi-syllabique














Traduction de la proposition bi-syllabique

Mouvement exécuté en simultanéité avec le chant (arrêt sur image)

Unité de sens exprimée dans la posture d'aboutissement du mouvement

Traduction du vers

¹ L'intégralité des paroles du chant est donnée en annexe (khmer et traduction).

នារី <i>nārī</i>	ជាជួរ <i>jā juor</i>	តែងតូ <i>taeñ tuo</i>	យ៉ាងស្រស់ <i>yāñ sras'</i>	ចំណាស <i>caṃṇān</i>
les jeunes filles	être en rang / en ligne	se parer	de façon impeccable, jolie	excellente
				
« je, moi » (Ici = chaque jeune fille)		« se parer »		
Les jeunes filles se placent en rangs, magnifiquement parées				
លើកដៃ <i>loek tai</i>	ពត់រាំ <i>bat' rām</i>	ក្បាច់ខ្មែរ <i>kpāc' khmaer</i>		
lever les bras	courbés pour danser	les kpāc' khmers		
				
« lever les bras »				
Levant leurs bras recourbés pour danser les mouvements de la danse khmère				
ព្រមតែង <i>bram taeñ</i>	សឹកសៀត <i>śak siet</i>	មាលា <i>mālā</i>	ឈ្ងុយឈ្ងប់ <i>jhuoy jhnap'</i>	ស្រស់ <i>sras'</i>
toutes se parent	insérer	des fleurs	parfumées	frais, délicat
				
« glisser une fleur dans ses cheveux »				
Toutes se parent en glissant [dans leurs cheveux] des fleurs délicatement parfumées				

Danses à valeur rituelle

Une fois le cursus de trois ans en cours préparatoires terminé, les élèves danseuses commencent à apprendre de nouvelles chorégraphies mettant en scène des divinités. Ces divinités qui sont le plus souvent féminines mais parfois également masculines ont des caractéristiques très générales, non individualisées¹. Il s'agit d'êtres célestes aux qualités physiques et morales irréprochables qui sont invoqués à des fins propitiatoires. Dans les rares cas où les danseuses représentent des personnages humains, ceux-ci sont néanmoins comparés à des divinités et représentés comme telles. C'est le cas dans la danse *jhuoy chāy* qui évoque le comportement attendu d'une jeune fille au moment de la cérémonie d'entrée dans l'ombre (*cūl mlap'*) qui marque le début de l'âge pubère. Dans une autre danse, *rapām tāv*, la danse des épées, les danseuses se font les représentantes des soldats des temps passés et présents pour invoquer la pérennité du royaume. Dans tous les cas, elles revêtent les costumes élaborés spécifiques aux divinités et aux personnages de rang royal.

Les danses peuvent être catégorisées selon qu'un potentiel rituel plus ou moins fort leur est reconnu. Les danses considérées comme les plus anciennes (les danses « des origines » (*bī toem*) transmises par les ancêtres) sont considérées avoir le plus fort potentiel rituel. À l'heure actuelle, il existe environ une dizaine de morceaux se démarquant comme tel et qui peuvent être listés par les danseuses. Parmi les plus fréquemment citées, on retrouve des danses issues de ballets narratifs, telle que celle de *Mañī Mekhalā Rām Isūr* qui peut être représentée pour invoquer la pluie à travers une légende figurant la création de l'orage². Ces chorégraphies sont citées comme étant de « grandes danses » (*rapām dham* ou *me rapām*) qui ont pour vocation d'être dansées au cours de cérémonies de prière (*puoñ suoñ*) car elles permettent de communiquer avec différentes divinités. D'après la définition de Michel Antelme, « *puoñ suoñ* » signifie « prier les divinités ; rappeler ses mérites et ses bonnes actions lors d'invocations afin d'obtenir une faveur des divinités » (Antelme, 1997 : 87). Quant à Paul Cravath, il précise que le terme est utilisé pour désigner un rituel dans lequel des offrandes sont promises en échange d'une assistance divine (Cravath, 2007 : 288). À travers la danse, les danseuses se font intermédiaires entre le ciel et la terre pour demander la prospérité du royaume, de sa famille

¹ Elles sont désignées par des termes désignant de manière générale des divinités soit féminines, soit masculines, (« *deb dhītā* », « *sī suorg* », « *deb apsarā* » ou encore « *devaputr* »).

² Parmi les autres « grandes danses » les plus fréquemment citées, on retrouve : *Brah Thoñ*, *pā lat'*, *pālīm*, *srarabarong* et, dans une moindre mesure : *puoñ suoñ* ou *puoñ suoñ ýa kan*, *tāýae* et *jhuoy chāy puoñ suoñ*.

royale et de sa population, invoquer la pluie ou encore la fin d'une épidémie. En ce sens, les « grandes danses » se différencient d'autres danses de bénédiction qui sont fréquemment accomplies lors de réceptions d'invités gouvernementaux ou en ouverture d'un spectacle, en guise de bienvenue. Plus populaires dans le sens où elles sont représentées¹ plus souvent et dans des cadres moins formels, ces danses ont également une valeur rituelle mais sont considérées comme moins puissantes.

La plupart des danses, créées ou recrées par inspiration de chorégraphies préexistantes se rattachent à un passé plus ou moins lointain. En outre, l'origine ancienne et le potentiel rituel ne sont pas les seuls garants de l'importance d'une pièce. Certaines, qui ne sont pas reconnues comme rituelles, sont évoquées avec une déférence comparable du fait qu'elles sont considérées comme de création royale – c'est-à-dire créées officiellement par un membre éminent de la famille royale, par opposition à des chorégraphies montées par des professeurs de danse n'étant pas de lignée royale –. C'est le cas de la Danse des apsaras (*apsar(a)* ou *apsarā*), ou encore de celle de *deb manoromy* qui figurent parmi les plus connues du répertoire. Comme plusieurs autres morceaux, elles ont été officiellement créées par la reine Sisowath Kossamak dans les années 1950-1960, en général à partir de chorégraphies préexistantes et avec l'assistance de maîtresses de danse. Ce sont bien les innovations apportées par la reine, ainsi que le fait que sa petite fille, la princesse Bopha Devi en ait été la première interprète, qui donnent à une danse comme celle des apsaras une valeur toute particulière². Il est ainsi d'usage d'affirmer que cette chorégraphie figure parmi les plus difficiles à interpréter techniquement alors qu'elle est relativement similaire à une autre danse, celle de *bhuon nārī*, dont il n'est pas fait autant de cas. De plus, toute modification portée à l'une ou l'autre des chorégraphies attribuées à la reine Kossamak ne peut se faire sans l'aval de la princesse Bopha Devi, si celle-ci n'en est pas directement l'initiatrice. Cette aura royale contribue à la sacralisation du répertoire de la danse de cour.

Avec l'apprentissage des danses mettant en scène des personnages divinisés, les élèves de l'ESBA accèdent à un niveau de difficulté supérieur. Leur aspect technique demande une plus grande subtilité quant à la réalisation des mouvements que les danses enfantines. Les

¹ La danse des souhaits (*rapām jūn bar*) est, par exemple, l'une des plus dansées, y compris hors du cadre de l'école de l'ESBA, au sein d'ONG d'aide à l'enfance ou d'associations cambodgiennes à l'étranger.

² La reine Sisowath Kossamak Nearirath a notamment fait créer des costumes évoquant les apsaras sculptées dans les bas-reliefs angkoriens. Ces questions seront exposées plus en détail dans le chapitre suivant.

chorégraphies réclament plus de mise en jeu de l'équilibre avec des changements de poids du corps et des appuis sur une seule jambe plus fréquents. La posture en *tīev* sur une jambe, qui signifie l'envol des créatures célestes, est très utilisée. Les danses apprises à partir de la 4^{ème} année intègrent également des variations musicales plus subtiles et de plus nombreux déplacements dans l'espace. Par ailleurs, la thématique céleste fait entrer les élèves danseuses dans une problématique nouvelle : celle de l'incarnation d'un personnage qui, non seulement n'est plus soi-même ou représentant d'une enfance khmère, mais appartient à la sphère du religieux.

Dans le cadre cérémoniel, la maîtrise technique des danseuses est d'autant plus importante qu'il ne s'agit plus seulement de satisfaire un public mondain mais des divinités pour qui la danse est offrande. La qualité de la prestation est garante de la satisfaction des divinités et, par là-même de la réalisation des vœux. Lorsqu'elle revêt le costume d'un personnage céleste, la danseuse doit effectuer le salut rituel, mains jointes au moment où une maîtresse pose sur sa tête la tiare à pointe appelée *makut*. Les tiaras, tout comme les masques utilisés dans les ballets narratifs, sont en effet animées, elles sont les réceptacles potentiels d'esprits liés aux personnages interprétés et qui sont appelés au cours d'une cérémonie d'éveil des masques¹. Pour cette raison, elles sont l'objet d'une grande déférence et leur utilisation est ritualisée.

Par ailleurs, aucune répétition ne se fait en costume, or le poids des vêtements brodés et des parures peut avoir un impact sur la gestuelle de la danseuse car il change sa perception du mouvement, nous le verrons plus loin. C'est pourquoi une grande maîtrise gestuelle est nécessaire avant de pouvoir interpréter certains types de personnage sur scène.

Ballets narratifs « rīoeñ »

Une dernière étape du parcours des élèves, en 9^{ème} année ou parfois avant, consiste en l'apprentissage de rôles individualisés dans le cadre de ballets narratifs. Les personnages principaux de ces récits sont le plus souvent des princes et des princesses aux caractéristiques plus ou moins singularisées et qui sont toujours dénommés. C'est aussi à ce moment que

¹ Sur les rôles et statuts du masque en Asie du Sud-Est, notamment au Cambodge, Jacques Brunet donne un aperçu à la fois clair et concis dans son article « Les masques de l'Asie du Sud-Est » (1980). Il en sera également question dans le chapitre suivant.

certaines élèves parmi les interprètes de rôles masculins se spécialisent dans ceux de démons, les *yaks*, après avoir été initiées progressivement à leur gestuelle. Dans la plupart des cas, le héros est considéré comme l'incarnation d'un dieu brahmanique, un bodhisatva ou encore comme un ancêtre fondateur du royaume khmer. Dans la version khmère de l'épopée du Ramayana, le Reamker, le prince *Brah Rām* (Rāma), combine ainsi la double identité d'avatar du dieu Vishnu et de Bouddha en devenant. L'accumulation de traits et de qualificatifs liant les personnages aux cultes issus du brahmanisme et du bouddhisme s'inscrit dans le syncrétisme de l'espace religieux khmer.

Dans les ballets narratifs, l'importance rituelle des masques et des tiaras est tout aussi significative que dans les danses mettant en scène des êtres surnaturels, et peut-être plus encore du fait que les personnages sont ici individualisés. Lorsqu'une danseuse débute dans l'apprentissage d'un rôle spécifique et à la fin de sa formation, elle doit se plier à des rituels impliquant la puissance des masques et tiaras. Si elles manquent au devoir de vénération avant d'utiliser masque ou tiare, l'élève et sa maîtresse s'exposent au malheur et à la maladie. Les risques encourus sont d'autant plus grands que l'être incarné est puissant et néfaste. On considère ainsi le masque aux dix visages de *Kruñ Rāb(n)* (sk. Rāvaṇa) comme le plus dangereux¹.

L'intrigue, dans les ballets narratifs, est portée par divers éléments. Au niveau visuel, les costumes et attributs des personnages nous renseignent au premier coup d'œil sur leur genre et leur rang. Les princesses se différencient de leurs suivantes par la hauteur de leurs tiaras, les princes des rois *yaks* et de leurs soldats par différents attributs tels que les tiaras et les masques ou encore les armes de combats. La gestuelle, ensuite, indique le genre de chaque personnage (féminin, masculin, *yaks* ou singe) à travers, notamment, l'ampleur et la vivacité des mouvements². Elle nous renseigne également sur les actions de ces personnages par la combinaison d'éléments symboliques et mimétiques. Au niveau sonore, des séquences instrumentales alternent avec des passages chantés. Les séquences instrumentales, qui sont les plus nombreuses, introduisent et clôturent chaque scène. Elles peuvent contribuer à leur contextualisation ou encore à renforcer l'élément narratif. Chaque mélodie est liée à un type d'action ou à l'expression d'un sentiment spécifique : marche, promenade ou voyage, combat, mise en action d'une force magique, séduction amoureuse ou encore tristesse, séparation, joie

¹ La puissance des masques et les rituels qui y sont liés sont abordés plus loin dans ce chapitre.

² Les spécificités gestuelles des différents personnages seront abordées plus en détail dans le chapitre VIII.

et félicité, pour n'en citer que quelques exemples. D'autres mélodies donnent au spectateur averti des indications quant à l'environnement dans lequel se déroule la scène, telle la mélodie « *lo* » réservée au milieu aquatique (une promenade en pirogue, par exemple). L'entrée ou la sortie de scène d'un personnage sont aussi formalisées par des mélodies et des rythmes spécifiques.

L'action dansée et, à plus forte raison, la musique, ne sont jamais interrompues et les scènes se succèdent avec les entrées et sorties des différents personnages. À de très rares exceptions près, les personnages sont muets¹. L'action représentée par la danseuse est commentée ou complétée par les chanteurs qui tiennent lieu de narrateurs en désignant les personnages à la troisième personne ou en se substituant à eux lors d'un dialogue. Les chanteurs hommes et femmes, le plus souvent au nombre de trois, chantent la même partition simultanément ou en se relayant. Parfois, le chant apporte des indications complémentaires par rapport à l'action, à grand renfort de noms et d'adjectifs descriptifs à la manière des poèmes épiques². À d'autres occasions, l'action mimétique de l'acteur se suffit à elle-même et il n'est pas fait usage du chant pour la préciser ou la clarifier. Ces principes sont observables dans la vidéo 6 (L'histoire de Braḥ Jinavaṅs, ESBA) en annexe. »

c) Représentations scéniques

La représentation scénique de danses, et, à plus forte raison, de danses narratives mobilisant de nombreux personnages, nécessite une préparation longue et ponctuée de devoirs rituels. Avant toute représentation, une cérémonie d'hommage doit être donnée en l'honneur des maîtres et des esprits de la danse. Les masques et les tiaras doivent toujours être manipulés dans le respect de règles et d'interdits car ils sont le réceptacle de certains de ces esprits. Ils ne

¹ Selon une règle généralement édictée, seuls les personnages de bouffons anciennement utilisés et ceux d'ermes, tous deux interprétés par des hommes, sont habilités à parler de leur voix propre. Il existe toutefois d'autres exceptions notables. C'est le cas dans l'histoire *Kray Thong* interprétée par les élèves de 6^{ème} année de l'ESBA lors de leur examen de fin d'année en 2012. Quelques phrases étaient prononcées par un personnage de roi interprété par une jeune fille. Dans d'autres ballets narratifs, des sons et exclamations sont émis collectivement par les danseuses (un exemple apparaît dans l'Histoire de Braḥ Jinavaṅs dont le texte est donné en annexe).

² Voir à ce sujet les traductions de récits du Ramayana, notamment Pou S. et Mikaelian G. (2007) et Martini (1978) ou, pour une version originale, les enregistrements de J. Brunet récemment publiés par l'UNESCO et le Centre Bophana (2012).

peuvent en aucun cas être déposés directement au contact du sol et seront, de préférence, placés à un niveau surélevé. Ils ne peuvent pas non plus être enjambés car une telle action est considérée comme irrespectueuse, d'autant plus qu'il s'agit d'un attribut destiné à être porté sur la tête, partie noble du corps, et qu'à ce titre, il ne doit pas être mis en contact ou en situation inférieure par rapport au bas du corps¹. Lorsque la coiffe ou le masque de la danseuse sont placés sur sa tête – ce qui demande l'intervention d'une tierce personne, de préférence une maîtresse de danse – elle joint ses mains en *sambah*. La fixation des coiffes métalliques sur la tête de la danseuse demande une certaine expertise car celles-ci ne sont maintenues que par quelques ficelles nouées sur la nuque. Certaines parties des coiffes peuvent être modelées pour épouser un tant soit peu la forme du visage de la danseuse, mais le tout reste généralement d'autant moins stable que la coiffe est haute.

Les costumes sont complexes et longs à revêtir. Ils sont ajustés et cousus directement sur le corps de la danseuse avant chaque représentation, puis décousus au terme de celle-ci. Aucun système d'ouverture et de fermeture n'est prévu pour simplifier ou rendre plus rapide l'opération car chaque costume doit enserrer le corps de la danseuse en épousant ses formes et tout en lui laissant assez de marge de mouvement pour pouvoir danser². L'habillage nécessite l'intervention d'une personne expérimentée car il est impossible pour la danseuse de se vêtir elle-même de cette manière. Les tissus brodés de fil dorés formant les jupes des personnages féminins et les pantalons des autres personnages comportent des plissés dont la technique demande, là encore, expertise et expérience. Le *kpīn carapāp'*, le pantalon des personnages de *nāyron*, de *yaks* et de singe, est particulièrement complexe à réaliser et demande jusqu'à une vingtaine de minutes à une couturière expérimentée. De nombreux éléments de parure font partie des tenues spécifiques à chaque personnage : collerettes et pans de tissus brodés³, ceintures et bijoux de métal doré, bracelets et pendants faits de guirlandes de fleurs fraîches.

¹ Cette hiérarchie des parties du corps humain se retrouve de façon très large en Asie du Sud-Est. Voir à ce sujet B. Formoso, 1994.

² Un contre-exemple est toutefois à noter avec l'utilisation, ces dernières années, de corsets à baleines et à lacets pour les rôles d'apsaras. S'ils ne nécessitent pas de réaliser des coutures au moment de l'habillage, des ajustements doivent tout de même être faits en amont et l'aide d'une autre personne reste nécessaire au moment de l'habillage. Ces corsets couleur chair ont été conçus spécialement pour l'utilisation par les danseuses du Ballet Royal par le styliste cambodgien Sylvain Lim.

³ Les broderies suivent des motifs précis dont la technique demande une certaine expertise. De telles broderies ainsi que les détails des ornements de plusieurs coiffes de danses sont visibles dans l'ouvrage de Chan Vitharin sur les *kpāc'* comme ornements (Chan, 2005).

Tous les éléments de parure, depuis les tissus ajustés, tels que le chemisier de velours brodé de perles et de sequins des personnages masculins, aux lourds bracelets de poignets et de chevilles et aux coiffes de métal, contribuent à alourdir le corps de la danseuse. Pour les personnages féminins, il faut s'habituer au port de la jupe, plissée et entrecroisée sur le devant, qu'il faut veiller à ne pas laisser s'entrouvrir en dansant. La parure de scène constitue une contrainte nouvelle pour la jeune danseuse qui la revêt pour la première fois. Que ce soit les jours précédents ou le jour même du spectacle, aucune répétition n'est faite en costume sur la scène. Tout au plus les danseuses peuvent-elles profiter de quelques instants libres pour s'échauffer individuellement et s'essayer à quelques mouvements dans ce lourd attirail. Seuls les masques peuvent être portés par les danseuses et les danseurs au cours d'entraînements, probablement parce qu'ils sont plus faciles à revêtir et surtout parce que la contrainte qu'ils imposent en termes de champs de vision, de respiration et de gestion du mouvement est considérée trop forte pour pouvoir être maîtrisée dès la première entrée en scène sans risque. Si les masques sont essayés à l'avance, c'est aussi afin d'être ajustés à la tête du danseur, par l'ajout de morceaux d'étoffes ou de mousses, en particulier pour les interprètes des rôles de singes qui doivent effectuer des roulages, des sauts et des pirouettes.

Le port des masques et des tiaras, auquel doit précéder une cérémonie spécifique, ainsi que le port des costumes et le maquillage contribuent à transfigurer la danseuse pendant le moment délimité de son passage sur scène. Du point de vue de la danseuse elle-même, d'abord, la perception qu'elle a de son propre corps et de ses mouvements devient différente. Une grande maîtrise technique lui est nécessaire pour parvenir à adapter les mouvements qu'elle a patiemment appris pendant plusieurs années à cette corporalité nouvelle¹. D'un point de vue esthétique, la distance qui sépare la danseuse s'entraînant en tenue légère d'apprentissage du personnage lourdement paré d'un costume étincelant de dorures est aussi grande. Le maquillage très accentué pour s'adapter aux éclairages forts qui sont de plus en plus utilisés contribue à cette distance.

Les rouges à lèvres, les fards colorés et les faux-cils ainsi que, pour certains personnages féminins, les longs rajouts de cheveux parés de fleurs tendent à donner un aspect

¹ À ces contraintes s'ajoutent celles propres au contexte scénique qui seraient à analyser plus en détail : sentiment de responsabilité de bien danser, de ne pas faire d'erreur qui induisent des effets nerveux (trac et montée d'adrénaline), mais aussi contraintes liées aux éclairages (l'utilisation de projecteurs dans les théâtres par exemple). Ces éléments jouent sur la perception que la danseuse a de son propre corps et sur sa perception de l'environnement mais sont peu verbalisés.

séduisant à la danseuse selon un goût actuel, après l'abandon des anciens fards blancs dans les années 1930 et 1940. Ceux-ci contribuaient à transfigurer la danseuse d'une manière très similaire à un masque, en dissimulant la subjectivité de l'interprète au profit d'une représentation de la divinité ou du personnage incarné. S'il constituait certainement un artifice de beauté, le grimage blanc avait aussi pour effet d'uniformiser le visage des danseuses. Aujourd'hui, le maquillage prend de plus en plus en compte les morphologies individuelles pour les mettre en valeur. Par ailleurs, les crèmes et les poudres utilisées sont plus légères que l'emplâtre blanc et libèrent l'expressivité du visage. De fait, le jeu des actrices intègre de plus en plus des mimiques du visage autrefois proscrites.

L'apparition d'une dimension religieuse dans le répertoire est progressive et correspond à l'avancement technique des élèves. Les étapes de leur apprentissage les amènent aussi à se spécialiser dans l'incarnation de quelques-uns des nombreux personnages du répertoire. Si certains de ces personnages sont définis par les qualités diffuses des divinités, l'analyse des caractéristiques propres à ceux que l'on trouve dans les danses narratives en particulier permet de dégager un ensemble de traits représentatifs du corpus. Il est nécessaire, en effet, de comprendre de quelles valeurs et de quels sens la danseuse de cour se fait porteuse à travers l'interprétation scénique de ce répertoire renvoyant à des principes religieux et véhiculant une image de la royauté. Ces questions seront soulevées dans le chapitre VIII.

2 - Techniques de la danse

« [...] Le long apprentissage scandé par la baguette de rotin comportera pendant des années des exercices d'hyper-extension des bras, des mains et des jambes dont la signification dépasse de beaucoup la volonté d'assouplissement. La désarticulation permet seule à la danseuse de s'évader des gestes humains et d'accomplir les évolutions mythiques. Coude en dehors, main retournée, jambes dans la position de « l'envol », ce n'est pas là acrobatie gratuite, mais imitation des êtres surnaturels. En deux ou trois mois, la danseuse sera experte aux combats qui se passent dans les nues, et la cadence des « fuites aériennes » l'aura déjà transfigurée. » (Thierry, 1963 : 365)

L'évolution vers la maîtrise de la danse est marquée par des changements dans le répertoire et le type de personnages interprétés par les élèves. Au-delà de cette première observation, qu'est-ce qui fait que l'enfant ou la jeune fille engagée dans le processus

d'apprentissage devient une danseuse apte à incarner des êtres divins ? Qu'est-ce qui dans sa corporalité fait l'enfant khmère « autre » au fil de l'apprentissage, et lui permet d'incarner des divinités ?

a) Hyperflexions et équilibres, conditions de création du corps dansant

Le travail d'assouplissement est le tout premier enseignement dispensé par la professeure en première année de cours préparatoire¹. Il prend la forme d'un enchaînement de postures réalisées dans un ordre prédéfini et liées entre elles par des mouvements de transition dont certains se retrouvent dans les séquences dansées². Dans un premier temps, la maîtresse explique les positions et corrige une à une les postures des élèves en intervenant directement sur leur corps, repositionnant là un pied, là un bras, ou abaissant des épaules trop relevées. Lorsque chaque posture est globalement connue des élèves, la maîtresse dicte les changements de position d'un coup de baguette au sol ou d'un claquement de mains. Les élèves doivent alors passer d'une posture à l'autre dans un mouvement simultané. Plus tard, elles effectuent ces postures de façon autonome en début de chaque cours. L'une des élèves, placée en tête de file, prend alors l'initiative des changements de position qu'elle indique par des claquements de main. Les postures continuent toutefois d'être perfectionnées avec l'aide d'une enseignante tout au long des trois années de classe préparatoire.

Le déroulement de la séquence d'étirements se fait de manière graduelle – partant de la position assise jusqu'à à la position debout et des articulations des doigts et poignets pour aller vers celles de jambes, en passant par les coudes et le dos –. L'enchaînement répond également à une logique de symétrie, chaque côté du corps étant travaillé simultanément ou alternativement en miroir. Il s'agit d'assouplir les articulations clés, de développer la musculature et le sens de l'équilibre, premières étapes pour forger le corps spécifique de la

¹ Le cours préparatoire correspond aux trois premières années d'apprentissage à l'ESBA. Ces trois années sont décomptées avec le terme « *thnāl* » dont le sens premier est « semis, pépinière », par opposition aux années suivantes décomptées en années (*chnām*). Voir tableau récapitulatif « Organisation de l'enseignement à l'École Secondaire des Beaux-Arts de Phnom Penh » en annexe. Afin d'éviter les confusions, je parlerai de l'ensemble des niveaux d'apprentissage en termes d'année, de la première (correspondant, dans les faits, à la classe préparatoire : *thnāl 1*) à neuvième (qui correspond en fait à la sixième et dernière année (*chnām dī 6*)). Je parlerai donc de « cours préparatoires » essentiellement pour mettre l'accent sur le fait qu'il s'agit d'une première étape délimitée du reste de l'enseignement.

² Voir annexe « Postures d'assouplissement et mouvements de transition ».

danseuse cambodgienne. Il se caractérise notamment par des courbures et hyper-flexions fortement marquées qui sont travaillées et entretenues par ces exercices réguliers tout au long de la formation de la danseuse. Réalisés dès le début de l'apprentissage, alors que le corps de l'apprentie danseuse est encore malléable, ces exercices façonnent un corps que l'on peut dire « extra-quotidien » et participent au développement d'une certaine virtuosité.

Par la maîtrise de techniques spécifiques, la danseuse s'apprête à devenir autre, une actrice-danseuse dont le rôle sera d'incarner des personnages mythologiques, des princes et princesses qui sont souvent eux-mêmes incarnations de divinités. Son corps doit donc se démarquer d'un corps quotidien, d'une part parce que c'est là une condition intrinsèque à l'activité dansée, d'autre part parce que les rôles interprétés revêtent une dimension spirituelle. Le travail de l'équilibre est une condition essentielle pour accéder à cette dimension corporelle extra-quotidienne. Les hyper-flexions auxquelles est soumis le corps de la danseuse y contribuent, en particulier celles qui touchent à la colonne vertébrale, comme l'expliquent E. Barba et N. Savarese : « Chaque technique extra-quotidienne est la conséquence d'un changement du point d'équilibre qui caractérise la technique quotidienne. Ce changement se répercute essentiellement sur l'épine dorsale, donc sur la manière de tendre la partie supérieure du corps, et sur le bassin, c'est à dire sur la manière de marcher et de se déplacer dans l'espace. » (Barba et al., 2008 : 246). Cet « équilibre de luxe » ou « équilibre précaire » « inutilement complexe, apparemment superflu et qui réclame beaucoup d'énergie » apparaît comme caractéristique du théâtre et de la danse (Barba et al., 2008 : 81). Dans la danse de cour cambodgienne, il est mis en jeu par une cambrure du dos accompagnée d'un basculement du bassin vers l'avant. La posture adéquate est fréquemment rappelée par les enseignantes à leurs élèves par une pression des doigts au niveau de l'aine. Cette pression est destinée à accompagner ou à accentuer le basculement du bassin et parfois substituée par une indication orale avec l'expression « *saṅkat' kralīen* » (litt. exercer une pression au niveau de l'aine) qui traduit cette action.

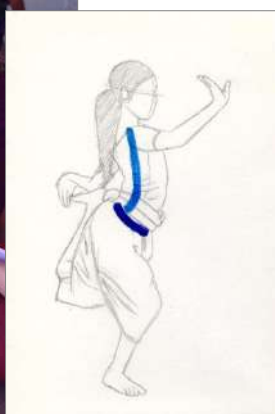


P1. Travail d'assouplissement du bassin.
ESBA, Phnom Penh, 02.03.2010.



P2. Posture en équilibre *ṭ̄ev* travaillée par
une élève de 2^{ème} année avec l'aide d'une
élève de 8^{ème} année. ESBA, Phnom Penh,
05.01.2012.

P3. La cambrure de l'épine dorsale et le
basculement du bassin vers l'avant dans
une posture en *ṭ̄ev* travaillée par une
élève débutante.



Certaines autres caractéristiques esthétiques physiques recherchées chez la danseuse cambodgienne se retrouvent, bien que de façon moins marquée, au sein de la population khmère. Par exemple, l'hyper-flexion du coude qui est travaillée au moyen de plusieurs postures d'échauffement semble favorisée au quotidien par l'assise en position de *pat'joen*. Dans cette position, le tronc est en léger déséquilibre du fait de l'asymétrie des jambes placées sur le côté, ce qui amène souvent les femmes à le soutenir du bras pour plus de commodité en situation de repos. Le bras tendu soutenant ainsi le poids du corps, l'articulation du coude peut être sujette à une flexion dans le sens inverse de l'articulation. Peut-être ce phénomène fait-il partie « des choses que nous croyons de l'ordre de l'hérédité qui sont en réalité d'ordre physiologique, d'ordre psychologique et d'ordre social. Une certaine forme de tendons et même des os n'[étant] que la suite d'une certaine forme de se porter et de se poser » (Mauss, [1950] 2010 : 374) ¹. Certaines de ces prédispositions ont peut-être à voir avec un processus similaire à celui observé par Gregory Bateson et Margaret Mead au sujet des fillettes balinaises qui « consacraient une grande partie de leur temps à jouer avec les articulations de leurs doigts, les recourbant en arrière jusqu'à ce que les doigts soient presque parallèles au dos de la main » (Bateson et al., 1942 : 17, ma traduction). Quelques jeunes filles cambodgiennes non danseuses m'ont fait part du fait que, petites, leur mère assouplissait leurs doigts en les courbant vers l'arrière afin qu'elles aient plus tard « de belles mains ». J'ignore toutefois dans quelle mesure une telle pratique est répandue.

b) Constitution d'un schéma corporel

Un enchaînement de base pour modifier le schéma corporel

La seconde partie de l'apprentissage des petites danseuses de l'École des Beaux-Arts consiste en la maîtrise progressive de l'enchaînement technique de base, dit *kpāc' chā pañcuḥ* ou *kpāc' pāt*. Il existe plusieurs variantes de cet enchaînement, les plus courtes étant réalisables en sept à quatorze minutes tandis que les plus longues pouvaient durer, selon les dires des maîtresses de danse les plus âgées, jusqu'à une heure et demie, peut-être plus. De nos jours, la

¹ George Groslier – qui l'avait également observée dans différentes régions de l'Asie du Sud-Est – estime que cette particularité physique existe « naturellement » chez ces catégories de la population asiatique (Groslier, 1913 : 32). Dans le document de Thiounn revu par J. Cuisinier, il est également fait mention de « dispositions innées » pour l'assouplissement des membres chez la danseuse cambodgienne (Thiounn, 1930 : 38).

version la plus longue régulièrement exécutée à l'école dure entre quarante et cinquante minutes¹. La chorégraphie se décline également en versions destinées, pour les unes, aux danseuses interprétant les rôles féminins et, pour les autres, aux rôles masculins. Chacune de ces variantes dites *kpāc' chā pañcuḥ* (ou *kpāc' pāt*) *nāñ* et *kpāc' chā pañcuḥ* (ou *kpāc' pāt*) *nāyroñ* consiste en une série de mouvements différents réalisés sur un même rythme et qui se rejoignent sur certaines séquences, en particulier les marches et la séquence finale aboutissant sur un geste de salutation. Tout comme pour les étirements, les danseuses sont disposées en colonnes avec d'un côté les *nāñ*, de l'autre les *nāyroñ* exécutant simultanément leurs chorégraphies respectives. Des enchaînements de même type existent également pour les personnages de singe et de *yaks* mais ils sont exécutés sur des cadences différentes, celle appelée *pādham* pour les singes et celle dite *krau ṇai* pour les *yaks*.

Le *kpāc' chā pañcuḥ* ou *kpāc' pāt*, ensemble de « mouvements de base » (*kpāc'* pouvant être traduits ici par « mouvement » et « *pāt* » par « basique » ou « fondamental ») correspond à une sorte d'abécédaire regroupant un ensemble de gestes et de mouvements ainsi que les transitions qui les relient les uns aux autres, c'est-à-dire tels qu'ils sont effectués dans les danses. Dans ses versions les plus longues, cet ensemble tend vers l'exhaustivité. Les mouvements y sont réalisés dans un ordre croissant de difficulté, débutant en position agenouillée et se poursuivant, debout, par des mouvements sur place, des rotations et des déplacements ou marches. L'enchaînement, dans ses versions courtes, s'effectue en deux temps correspondant à des cadences différentes. La première partie, *chā*, désignant une cadence lente et la seconde, *pañcuḥ*, une cadence plus rapide. Les élèves débutantes se familiarisent avec ces cadences sans accompagnement orchestral. Elles apprennent à chanter le rythme par le biais de syllabes onomatopéiques reprenant les sonorités d'instruments centraux de l'orchestre. Ce chant est généralement accompagné des coups de baguette que la maîtresse frappe contre le sol pour guider les élèves encore inexpérimentées.

Dans le mouvement, l'élève doit apprendre à coordonner les différentes parties du corps selon une logique intrinsèque qui n'est pas toujours explicitée oralement. Cette coordination concerne des mouvements de plus en plus complexes et aigus. Il s'agit d'abord de considérer

¹ Bien que l'enchaînement, selon la version choisie, comporte toujours le même nombre de mouvements, sa durée est sujette à des variations d'une fois sur l'autre. En effet, il n'est pas question, ici, de suivre une partition strictement établie. L'orchestre, s'il est présent, s'adapte au rythme des danseuses et dispose lui-même d'une marge d'improvisation à l'intérieur de la partition rythmique générale.

la synchronisation des grands ensembles bras-mains et jambes-pieds. Petit à petit, les exigences liées aux mouvements de la tête et des muscles de la ceinture abdominale viennent se greffer. Ces mouvements, plus subtils, demandent un travail spécifique. Les mouvements dits de *caṅkeḥ*¹ sont particulièrement difficiles à maîtriser car ils sollicitent de manière inhabituelle les muscles situés sur les côtés du torse, au niveau des côtes. Il s'agit, par pressions (*saṅkat'*) alternatives d'un côté et de l'autre des côtes, de pencher le torse latéralement. Ces « penchés » (*ph'īeṅ*) accompagnent tous les mouvements de la danse.

Le *kpāc' chā pañcuḥ* est enseigné par séquences et les différents passages sont répétés jusqu'à ce que les enchaînements soient mémorisés par les élèves. Leur maîtrise technique est ensuite progressive, la professeure affinant graduellement son niveau d'exigence. Au cours d'une séance, celle-ci peut décider de se focaliser sur un point particulier qu'elle fait alors travailler plus spécifiquement à ses élèves. C'est ce que j'ai pu observer en 2010, puis de nouveau en 2012 pendant un cours auquel je participais. La maîtresse, Ros Kong, était passée dans les rangs d'élèves de première année de classe préparatoire pour faire travailler les mouvements de penchés latéraux. Mains immobilisées sur les hanches pour se concentrer uniquement sur ce mouvement, les élèves s'entraînaient en montant et abaissant alternativement les épaules. Après avoir donné des indications orales expliquant que les épaules ne devaient pas bouger, la professeure se plaça tour à tour derrière plusieurs élèves et exerça des pressions successives avec les doigts sur une zone des côtes située en dessous des aisselles. De cette manière, elle dictait le mouvement correct tout en imprimant, par fortes pressions des doigts dans les côtes, le souvenir de la zone concernée et de la direction du mouvement. La sensation ressentie à l'endroit de la pression pouvait alors être mémorisée corporellement par l'élève. J'ai moi-même constaté l'utilité de cette manipulation lorsque, tentant de retrouver le mouvement à l'issue du cours, je n'y suis parvenue qu'en replaçant mes pouces à l'endroit précis où j'avais senti les pressions effectuées par l'enseignante. La sensation éprouvée lorsque je touchais de nouveau cette zone précise me renvoyait le souvenir kinesthésique de la manipulation de la professeure. Il en va de même pour d'autres manipulations effectuées pour réaliser des mouvements sur différentes parties du corps.

¹ « *caṅkeḥ* » se traduit par « hanches » mais correspond ici à une zone située au-dessus des hanches, au niveau de la ceinture abdominale ou plus haut.



P4. Enchaînement de base réalisé par les élèves de plusieurs classes à l'ESBA. Phnom Penh, 05.02.2008. Voir également la vidéo 2 (*kpāc' pāt / kbach chā pañcuḥ*, ESBA) en annexe.



P5 et P6. Par pressions et relâchements alternés du pouce gauche puis du pouce droit placés de chaque côté des côtes de l'élève, la maîtresse guide et « imprime » le mouvement de penché latéral à gauche puis à droite. (Captation vidéo) ESBA, Phnom Penh, 26.02.2010. Voir également la vidéo 3 (Cours de danse, classe de 1^{ère} année, ESBA) en annexe.

La coordination entre gestes et cadence est également fondamentale et doit être rapidement intégrée. Bien que la première partie de l'apprentissage du *kpāc' chā pañcuḥ* se fasse sans participation orchestrale, les élèves de première année apprennent, par le chant onomatopéique¹, à différencier les cadences et à les associer à des mouvements, à des enchaînements ou à des types de marches². Certaines cadences sont en effet immédiatement identifiables à certains types d'enchaînements, telles que celles appelées *smī* et *joet* – qui seront apprises plus tard – correspondant à des déplacements dans l'espace aux moments d'entrées ou de sorties de scène. Grâce à la connaissance des rythmes basiques du *kpāc' chā pañcuḥ* et des différents enchaînements qui le composent, les jeunes élèves se préparent à être capables de suivre leurs aînées lorsque, à partir de l'année suivante, elles auront l'occasion de rejoindre les autres classes pour danser cet enchaînement avec la musique de l'orchestre. Bien que l'assimilation et la mémorisation doivent idéalement être individuelles, les élèves apprennent à se mouvoir en synchronisation avec leurs camarades. Lorsqu'un orchestre est présent, il accompagne les danseuses, celles-ci devant régler la vitesse d'exécution de leurs mouvements les unes par rapport aux autres en suivant les chefs de file. C'est en effet idéalement la musique qui s'accorde aux danseuses, non l'inverse.

Pendant l'entraînement, la professeure fait usage de mots ou d'expressions pour dicter les mouvements à effectuer ou pour attirer l'attention sur une erreur. Le vocabulaire utilisé a pour vocation de faire réagir immédiatement l'élève par une réponse corporelle adaptée. Il ne s'agit pas, dans ce cas, de provoquer une mise à distance par des explications orales à valeur théorique. Si une telle verbalisation est utilisée, c'est surtout à la fin d'une séquence dansée, lorsque la maîtresse tente d'explicitier une erreur récurrente et la manière de la corriger. Au cours de la réalisation d'un enchaînement, la priorité est en effet donnée à la compréhension par le corps. Il s'agit de développer le schéma corporel, tel que défini par Maurice Merleau-Ponty, de manière spécifique ou, selon les termes de Pierre Bourdieu, d'acquérir un « sens pratique » (Merleau-Ponty, 1945 ; Bourdieu, 1980). C'est ce qu'explique Loïc Wacquant au sujet de la

¹ Il semble que les syllabes renvoient aux sons de certains instruments. Pour une description analytique de la musique *biṅ bādy*, voir la thèse de Stéphanie Khoury, 2014. Pour la mélodie en particulier, voir Khoury, 2014 : 80 et Sam C. M., 1987 : 80.

² Parfois, elles profitent de la musique jouée pour un autre groupe ou se calent intuitivement à celle-ci. L'apprentissage de la synchronisation avec la musique est, dans une large mesure, implicite. Je n'ai, pour ma part, jamais vu réalisés d'exercices spécifiques permettant de passer du chant onomatopéique à la musique orchestrale, pas plus que je n'ai entendu d'explications verbales dans ce but.

boîte, pratique corporelle dont l'analyse laisse entrevoir de nombreuses similitudes avec celle de la danse :

« La maîtrise théorique n'est que de peu d'utilité tant que le geste n'a pas été inscrit dans le schéma corporel et ce n'est qu'une fois le coup assimilé dans et par l'exercice physique répété jusqu'à la nausée qu'il devient à son tour complètement clair à l'intellect. Il y a en effet une compréhension du corps qui dépasse – et précède – la pleine compréhension visuelle et mentale. » (Wacquant L., 1989 cité dans Detrez C., 2002 : 158)

À travers la notion de « schéma corporel », M. Merleau-Ponty rompt avec la conception duelle opposant corps et esprit en reconnaissant l'existence d'une « intelligence corporelle » indépendante de la raison ou de la réflexion. La motricité du corps acquise par la perception (*l'habitus* bourdieusien) est tournée vers une tâche à accomplir. M. Merleau-Ponty considère ainsi que le corps n'est pas seulement « en position », mais « en situation » ; qu'il « est au monde » (Merleau-Ponty, 1945 : 116). Comme l'explique Sylvia Faure, l'apprentissage engendre une modification du schéma corporel dans son rapport à l'espace et aux temps musicaux, ce à partir des mouvements de danse appris. Toutefois, ce processus ne produit pas nécessairement de représentation réfléchie ou rationalisée du mouvement à faire ou à corriger (Faure, 2000 : 203).

Par la répétition des enchaînements au fil de l'apprentissage du *kpāc' chā pañcuḥ*, l'élève incorpore des modèles correspondant à autant de combinaisons gestuelles guidées par une logique non explicitée. Tel ou tel geste des mains ne peut en effet être suivi que de tel ou tel autre ; à telle posture du torse et des bras est nécessairement lié tel positionnement de la tête. Par ailleurs, certaines transitions et séquences seront retrouvées telles-elles dans d'autres danses apprises par la suite. Le passage en question, déjà intégré corporellement, n'aura donc pas besoin d'être réappris. Cela est d'autant plus vrai que le *kpāc' chā pañcuḥ* continue d'être répété et travaillé tout au long de l'apprentissage, de la première année à la neuvième année.

L'adaptation du schéma corporel permet d'anticiper le mouvement à venir, et, dans certains cas, s'apparente à la « *mētis* » grecque citée par Christine Detrez. Cette forme d'« intelligence rusée » est mise à profit dans la danse, en particulier en contexte scénique lorsque le danseur doit faire face à un imprévu (Detrez, 2002 : 160). Il s'agit, pour celui-ci, de s'adapter à un problème technique, de dissimuler ou de réagir à une erreur en mettant à profit le savoir-faire qu'il a préalablement incorporé. Pour la danseuse de cour cambodgienne, ce type de situation apparaît particulièrement dans le cadre des *rīoēn* et notamment du fait qu'il existe

plusieurs variantes musicales pour une même histoire. Certains couplets musicaux étant parfois doublés, la danseuse est capable immédiatement d'adapter ses mouvements en ajoutant ou en supprimant des séquences qu'elle puise dans un corpus de mouvements possibles. Ce type de situations est travaillé préalablement lors de répétitions afin que musiciens, danseuses et chorégraphes s'accordent sur le choix des séquences. La danseuse est alors capable de donner une réponse corporelle adaptée de manière immédiate, ce en fonction du nombre de couplets choisis et des réponses proposées simultanément par les autres danseurs¹.

Affinage du niveau d'exigence

Dès la deuxième année de classe préparatoire, les élèves sont toutes supposées maîtriser la version courte du *kpāc' chā pañcuḥ* dans leur rôle de spécialisation. À la fin de chacun des semestres de la première année, leur progression a été sanctionnée par un examen dont les résultats comptent pour moitié dans la validation de l'année scolaire. Débute alors l'apprentissage d'une version plus longue totalisant une quarantaine de minutes. Tout au long des deux dernières années de classe préparatoire, la maîtrise technique des élèves est affinée alors que les professeures leur font prendre conscience de phénomènes de plus en plus subtils. Le passage de la version courte à une version plus longue du *kpāc' chā pañcuḥ* implique un accroissement de la difficulté en ce qui concerne la mémorisation et l'endurance. Le nombre de gestes et de combinaisons possibles est en effet démultiplié. L'enchaînement est réalisé dans la continuité avec, pour seul intermède, une série de mouvements en position assise ponctués par un salut dansé (*sambah*) qui marque le passage d'une première partie à une seconde. Si cette courte séquence, moins éreintante, permet aux danseuses de reprendre leur souffle, elle ne marque pas pour autant un arrêt dans l'enchaînement. La réalisation de la version longue du *kpāc' chā pañcuḥ* constitue un exercice physique ardu sollicitant une bonne gestion de la respiration. À la fin d'une telle prestation, les danseuses sont bien souvent trempées de sueur et une pause de quelques minutes est toujours appréciée avant de reprendre l'entraînement. L'endurance est d'autant plus remarquable les jours de forte chaleur lorsque, la sueur troublant même leur regard, les danseuses s'efforcent de ne jamais interrompre la continuité de leur mouvement.

¹ Cela s'observe particulièrement lorsqu'il est fait usage de musiques pré-enregistrées, ce qui arrive régulièrement dans les contextes français que j'ai pu observer.

La rigueur d'exécution est toutefois relative, variant d'une élève à l'autre selon l'implication et la volonté de celle-ci. Si les élèves placées en début de colonne évitent autant que faire se peut toute erreur ou écart, il n'est pas rare que celles situées à l'arrière se laissent distraire à la moindre difficulté ou hésitation. Bien que le programme d'enseignement prévoie la mémorisation complète de la version longue du *kpāc' chā pañcuḥ* à la fin du cursus préparatoire, certaines élèves avouent avoir encore des lacunes après plusieurs années. Quelques-unes n'hésitent pas à se placer en bout de file pour dissimuler au mieux leurs hésitations tandis que d'autres, plus rares, n'émergent du vestiaire que lorsque c'est la version courte de l'enchaînement qui est à l'ordre du jour. Dès lors qu'elle est maîtrisée, la réalisation quotidienne de l'une ou l'autre des versions du *kpāc' chā pañcuḥ* est pourtant considérée comme essentielle, non seulement au cours de la formation de la danseuse mais aussi par la suite pour les danseuses professionnelles.

Les actions effectuées par la professeure sur le corps de son élève peuvent être comparées à celles du sculpteur. Pour la réalisation d'une statue, la première étape de dégrossissage consiste à enlever la matière superflue. Pour ce faire, les gestes, très vigoureux d'abord, se font avec un matériau de plus en plus affûté. De la même manière, la maîtresse intervient sur le corps de l'élève de façon franche et nette, gommant des habitudes corporelles préalables qui ne correspondent pas aux critères de la danse. Les maladresses des débutantes sont ainsi effacées avec vigueur, par des gestes qui peuvent être violents, au profit de nouvelles habitudes corporelles. La seconde grande étape, pour le sculpteur, consiste à modeler sa matière dans la recherche de la forme définitive. Les volumes sont alors galbés et les motifs détaillés. Enfin, la finition ou polissage est l'occasion d'harmoniser la forme globale en accentuant sensiblement les creux, jouant ainsi avec les ombres et la lumière. On retrouve, dans ces trois étapes, celles du travail du corps de la danseuse à l'ESBA. Pendant les trois premières années de classe préparatoire, le corps est violemment préparé à entrer dans le moule de la danse avant d'être modelé, de la 4^{ème} à la 8^{ème} année, avec de plus en plus de subtilité. Enfin, c'est surtout à partir de la 9^{ème} année que les élèves commencent à explorer les subtilités du jeu, apportant une touche plus personnelle à l'esthétique de productions jusqu'alors purement techniques. Leur niveau de maîtrise sera alors jugé selon leur capacité à intégrer des gestes subtils, « minutieux » (*kpāc' l'it*) à l'interprétation d'un enchaînement de base.

c) Jugement esthétique et caractéristiques morales

Mouvement, force et fluidité

La danseuse doit avoir conscience de la partie de son corps où concentrer l'énergie ou la force pendant l'exécution d'un mouvement donné. Cet investissement sensible du mouvement intériorisé dans le schéma corporel a en effet des répercussions sur l'esthétique de celui-ci. Le terme « *priṅ* » utilisé pour décrire cette action ou sensation est traduit par Alain Daniel par les verbes « s'efforcer, s'appliquer à, faire l'effort, se raidir ». Il correspond ici à l'idée de concentrer son attention en conséquence et, à plus forte raison, une certaine force ou tension dans une partie localisée du corps ou des membres, par exemple l'avant-bras plutôt que le bras. La modification de la sensation intériorisée du geste a des répercussions sur la manière d'effectuer celui-ci et constitue un critère de jugement essentiel quant à la qualité du mouvement. Les variations de poids du corps sont également fondamentales, notamment en ce qu'elles engagent le processus d'équilibre qui se trouve au cœur de toute production dansée. Par ailleurs, elles constituent un élément discriminant dans la réalisation de mouvements puisqu'il arrive – notamment dans l'enchaînement du *kpāc' chā pañcuḥ* – qu'une position ne se différencie de celle qui la précède que par un changement du poids du corps d'un pied sur l'autre.

Alors que les assouplissements sont avant tout voués à rendre le corps flexible, il semble que l'exercice quotidien du *kpāc' chā pañcuḥ* participe à l'efficacité des mouvements par la mise en circulation d'énergie ou de fluides corporels. Selon la conception du corps prévalant au Cambodge, celui-ci est en effet traversé par un réseau de vaisseaux ou fibres (*sarasai*) permettant la circulation de fluides. Une bonne circulation de ces flux est essentielle pour le maintien en bonne santé de l'individu¹. Le terme « *sarasai* », traduit en « conduits du corps humain » par Anne Guillou (Guillou, 2001 : 326), désigne aussi bien les veines que les nerfs, fibres et ligaments. Il est parfois employé de manière générale pour désigner une partie du corps travaillée dans les mouvements dansés. Au cours d'un entretien, le professeur Proeung Chhieng parlait ainsi de « *sarasai buor* » pour désigner la zone du tronc où se jouent les mouvements de penchés latéraux dits de « *cañkeh* ». Ce terme habituellement traduit par « tendon » semblait

¹ Au contraire, une mauvaise circulation de ces flux peut faire partie du schéma étiologique d'une maladie. Anne Guillou rapporte par exemple le cas d'un homme expliquant en partie la tuberculose de sa sœur comme une suite de « blocage du vent » (Guillou, 2001 : 368).

référer ici à une activité musculaire et aurait pu être traduit par « ceinture abdominale »¹. Le même professeur justifiait l'importance de la réalisation régulière du *kpāc' chā pañcuḥ* par l'entretien du flux des *sarasai*, garante de la précision des mouvements selon le canon esthétique de la danse de cour.

Parfois, dès la fin de l'apprentissage du *kpāc' chā pañcuḥ* court, les élèves commencent à danser cet enchaînement avec l'orchestre en se plaçant à côté ou derrière les élèves plus expérimentées. La synchronisation avec l'air joué par l'orchestre n'est pas évidente après des mois de travail s'appuyant sur le seul chant onomatopéique. La danseuse doit apprendre à suivre la cadence et ses marquages rythmiques indiqués, selon les cadences, par différents instruments de l'orchestre (le plus souvent le tambour *sambhor* ou les cymbales) sans se laisser dérouter par les variations mélodiques improvisées à l'intérieur de ce schéma rythmique. Dans le même temps, elle doit maîtriser la fluidité de ses mouvements dans un enchaînement ininterrompu. Une erreur récurrente chez les débutantes – mais également déplorée, à l'occasion, chez certaines professionnelles – est ainsi le marquage de pauses interrompant le mouvement à la fin d'une séquence rythmique. Afin de corriger ce type d'erreur, les enseignantes ont parfois recours à des indications orales en employant les termes « *cañvāk'* » (cadence) et « *ṭaṅhoem* ». Dans son sens le plus strict, « *ṭaṅhoem* » désigne la respiration ; dans ce contexte où il est explicitement associé à ceux de « cadence » et de « fluidité », il renvoie à une notion de rythmicité corporelle interne². On retrouve ainsi l'idée selon laquelle la continuité du mouvement, sa fluidité, serait liée à la circulation de flux internes, ici apparentés à l'air inspiré et expiré ou, dans un sens plus global, au « vent » (*khyal'*) traversant le corps. Le terme « *khyal'* » se traduit en effet à la fois par « vent », « air » et « souffle ». La circulation sans entrave de l'air dans le corps serait donc garante de la réalisation rythmique correcte du mouvement grâce à la perception interne qu'en a la danseuse. Selon les expressions entendues de la part d'une professeure de danse, un

¹ Je remercie ici le Dr Saur Sokkhaing qui a bien voulu se pencher avec moi sur la question.

² Non seulement ce terme est-il fréquemment associé à celui de cadence mais encore m'a-t-il été donné de façon explicite comme traduction du terme « rythme » par un maître et une maîtresse francophones dans des contextes différents. C'est aussi ce que Toni Shapiro explique en ces termes : « *Dancers speaks of striving to achieve the proper "breath" (ṭaṅhoem) or "inner flow or rhythm" which animates and guides their movements from within.* » (Shapiro, 1994 : 80-81).

mouvement fluide est un mouvement « qui vit » (*kpāc' ras'*)¹, par opposition à un geste maladroit pour lequel peut être incriminé un membre alors qualifié de « mort » (*nāp'*).

Cohérence kinesthésique implicite et norme explicite

Voan Savay explique que le mouvement correct est aussi celui qui est « facile » à effectuer, celui que l'on « sent bien dans son corps » (*sruol khnuñ gluon*). Cela ne signifie pas seulement une sensation de facilité ou de fluidité du mouvement résultant de la bonne maîtrise d'une élève expérimentée qui aurait, par la répétition et la bonne gestion des flux internes, intégré une façon de se mouvoir à son propre schéma corporel comme un *habitus*. Il s'agit aussi d'exprimer le fait que les mécanismes du mouvement, et plus particulièrement des enchaînements de mouvements, ont une cohérence propre, qu'ils font système. Un tel système comporte plusieurs niveaux de complexité et fait l'objet de plusieurs niveaux de conscience progressivement appropriés par l'élève danseuse. Celle-ci acquiert alors la compétence à juger dans son corps comme par l'appréciation visuelle (lorsqu'elle regarde une camarade danser) de la cohérence d'un mouvement en fonction de ce système².

Selon cette idée, les mouvements qui constituent le répertoire de la danse de cour cambodgienne actuelle sont ceux qui, ayant été sélectionnés et perfectionnés de génération en génération parmi une infinité de mouvements et de combinaisons de mouvements possibles³, font sens. Ils font sens selon deux acceptions du terme parce que, d'une part, ils répondent à une logique, à une cohérence interne, et parce que, d'autre part, cette logique se réalise en tant

¹ L'expression « *kpāc' ras'* » peut, de fait, renvoyer à l'idée que la danseuse fait vivre la danse ou, selon l'expression de S. Nut « injecte de la vie dans la danse » (Nut, 1995 : 17).

² Un mouvement jugé cohérent selon ce système incorporé sera jugé correct (*trūv*) mais d'autres critères viennent s'ajouter pour définir son niveau de qualité : un mouvement peut être « correct » mais maladroit, par exemple s'il manque de fluidité, s'il mobilise un niveau de tension musculaire inadéquate. Un enchaînement « correct » et habilement réalisé peut par ailleurs souvent être perfectionné par l'ajout de « détails », de gestes intermédiaires qui viennent enrichir la gestuelle (on parle notamment de « *kpāc' l'it* »). De nombreux qualificatifs pour la danse de cour sont cités dans le lexique de Suppya H. Nut (1994).

³ « Les anciens, expliquait un jour Voan Savay, ont réfléchi et fait preuve d'une grande intelligence en choisissant les *kpāc'* ». Elle explique également que la danse est constituée des apports et innovations de chaque génération, que, chaque fois, les innovations sont soumises à l'épreuve deux temps : ce qui est « bon » est gardé tandis que ce qui ne l'est pas est éliminé comme de lui-même faute d'être repris. Ce sont ces explications que je cite ici indirectement, dans la mesure où elles me semblent largement partagées.

que perception sensorielle du mouvement. Le niveau de compétence des élèves est parfois évalué en termes de « compréhension » : on dit d'une danseuse ayant déjà quelques années d'apprentissage derrière elle, ou encore d'une nouvelle élève faisant des progrès particulièrement rapides, qu'elle « comprend » (*yal'*), ce qui réfère à la même conception d'une logique kinesthésique. Ces élèves qui « comprennent » sont à même de trouver par elles-mêmes, ou grâce à des indications tactiles minimales de la part d'une professeure, la manière correcte d'effectuer un mouvement qu'elles voient pour la première fois. Elles sont aussi à même de mobiliser les différents gestes et enchaînements qu'elles connaissent dans des séquences improvisées. La logique latente qu'elles ont intégrée se révèle particulièrement lorsqu'elles doivent improviser des séquences dansées en fonction de contraintes extérieures constituées par le contenu narratif à mettre en scène, la durée d'une séquence musicale ou encore leurs partenaires de danse.

Certains critères permettant de juger de ce qui est « bon » ou non sont explicités sous formes de règles ou de normes auxquelles il est fait référence par le terme « *khnāt* ». Quelques-unes de ces règles en particulier ont été édictées avec précision par des personnes d'autorité incontestée. Le roi Ang Duong à la fin du XIX^{ème} siècle et, plus récemment, la reine Sisowath Kossamak Nearirath sont ainsi cités comme réformateurs des normes de la danse. L'enjeu était pour eux de définir des caractéristiques précises permettant de distinguer la danse de cour cambodgienne des danses du Siam ou d'autres pays voisins qui auraient pu l'influencer¹. La reine Sisowath Kossamak Nearirath avait ainsi établi des règles dont la plus souvent énoncée de nos jours concerne les positions de bras et les hauteurs de mains. Dans la position du bras dite « *tai van'* haute » qui est souvent donnée en référence, elle avait ainsi fixé la hauteur de la main en se référant au niveau de la pointe externe de l'œil pour les rôles féminins, au niveau du sourcil pour les rôles masculins et de la tempe pour les rôles de *yaks*.

Bien que certaines règles soient énoncées de manière claire et qu'elles soient connues de tous, il n'en reste pas moins que la norme ou *khnāt* est sujette à des variations sensibles dans le temps et d'un maître à l'autre. Par principe, la « norme » ne peut en effet exister en soi. Elle est une projection de l'esprit vers laquelle on tend. Jamais tout à fait précisément définie, elle n'existe qu'à travers un continuum de pratiques variables. Y compris lorsque des instructions claires semblent acceptées par tous, il est difficile de fixer avec précision une manière unique

¹ D'après C. Meyer, le roi Ang Duong s'attacha principalement à éliminer les influences vietnamiennes dans le domaine de la danse après plusieurs années d'occupation (Meyer C., 1969(a) : 4). (Voir chapitre III.)

de faire car l'esthétique de la posture et du geste est jugée différemment selon les sensibilités des observateurs. Elles dépendent également de la morphologie de chaque danseuse. Les corrections apportées par des professeures différentes sur un même mouvement exécuté par une même élève peuvent en effet se contredire.

Dépasser la norme pour devenir une « bonne danseuse »

Au fur et à mesure de l'acquisition de savoirs et de leur maîtrise, les attentes techniques de l'enseignante envers son élève se focalisent sur des aspects particulièrement subtils. Des détails sont travaillés et viennent donner une autre dimension aux mouvements. Il s'agit de gestes venant s'intercaler entre deux mouvements ou encore de regards et de mouvements de la tête ou du torse participant de l'expression de sentiments et du caractère propre aux différents types de personnages, dans le cadre de danses narratives en particulier. En France, lors de la répétition d'une danse issue d'un ballet narratif, la professeure Voan Savay avait pris le temps d'expliquer l'une de ces subtilités de mouvements à deux de ses élèves de rôles féminins qui maîtrisaient déjà bien la chorégraphie et dont la technique était déjà bien rodée. Elle précisait qu'il était inutile aux autres élèves de tenter de réaliser cette variation du mouvement qui relevait du « détail », du « truc en plus » pour « celles qui savent », les « professionnelles ». Elle cherchait ainsi à traduire en français le terme « *rk* » qu'elle avait employé alors pour désigner les subtilités de mouvements de ce type.

Avoir du *rk*, m'expliquèrent alors des élèves, c'est avoir du « style » ou « faire des manières ». En parlant d'un danseur ou d'un acteur, ce terme désigne en quelque sorte la prestance et le style personnel dans l'interprétation. Le terme « *rk* », référant plutôt aux qualités des rôles féminins trouve son équivalent dans l'expression « *bhum phān*¹ » plus adaptée aux rôles masculins. Les professeures usent de ce terme en mettant l'accent sur les mouvements du haut du buste. Ces mouvements sont assez semblables à ceux du torse précédemment évoqués quant aux sujets féminins mais se jouent plus haut, au niveau des épaules. Par « *bhum phān* », ce sont l'élégance, la dignité et la noblesse du personnage qui sont révélées tandis que « *rk* » renvoie plus à une idée de séduction. Les deux termes réfèrent à la fois à des qualités d'interprétation et à la capacité à captiver l'attention du spectateur. Ils relèvent d'une technique propre à l'acteur, non transmissible par les seules manipulations tactiles et paroles de

¹ Le sens et l'étymologie (peut-être thaïe) de ce terme me sont inconnus.

l'enseignante. En ce sens, ils font appel à une forme d'individualisation dans la réalisation de mouvements plus ou moins normés.

L'importance des techniques d'incarnation du personnage liées à des mouvements du haut du buste ou du torse et de la tête a été clairement explicitée par la maîtresse Voan Savay lors d'un cours au BCK en France. Celle-ci faisait retravailler le rôle de Râma (*Brah Rām*) à l'une de ses meilleures élèves, une jeune fille alors âgée de moins de 18 ans pratiquant la danse depuis l'enfance. Effectuant elle-même le mouvement en exemple, elle s'attachait à accentuer les ondulations du torse afin d'en faire prendre conscience à l'élève. « Le mouvement, expliquait-elle, doit être ininterrompu ; il circule toujours, de la tête aux pieds, il n'y a pas d'arrêt ». À travers le mouvement serpentin du torse, à la fois fort et fluide, qu'elle lui montrait, elle souhaitait faire retrouver à son élève la manière d'habiter le personnage ; une technique que celle-ci avait, d'après sa professeure, déjà acquise par le passé mais perdue ensuite. « C'est "ça", disait-elle, qui fait la différence entre les danseuses. C'est à "ça" que l'on reconnaît les meilleures danseuses. ». Puis elle regretta : « Toi, tu l'avais, mais tu l'as perdu, tu l'as "jeté", tu es vide maintenant... ». Ces paroles montrent l'importance de cette technique corporelle, considérée comme précieuse, qui doit être constamment travaillée et ainsi préservée une fois acquise.

Pour la danseuse, manifester « le truc en plus » à travers détours et ondulations supplémentaires dans le mouvement représente en quelque sorte l'aboutissement de la formation. Il lui faut pour cela une certaine maturité, non seulement technique, dans l'expérience dansée, mais aussi émotionnelle et dans la connaissance de soi-même. C'est seulement à travers un travail personnel que l'élève peut parvenir à maîtriser ce qui relève de l'interprétation. Elle peut toutefois être guidée, dans une certaine mesure, par la professeure à travers des conseils techniques ainsi que des discours autour de l'expression de sentiments. Il arrive en effet qu'une professeure, interrompant une explication technique, attire l'attention de ses élèves sur le sens des mouvements. En les comparant à des expériences vécues au quotidien, elle les relie à des sentiments qu'elle cherche à transmettre ou à faire retrouver aux élèves à travers des anecdotes rapportées de la vie quotidienne. Les indications de l'enseignante constituent alors des pistes que l'élève peut suivre pour finalement puiser en elle-même les sentiments et la manière de les exprimer par la danse.

L'évaluation des capacités d'interprétation et d'expression de sentiments de la danseuse n'intervient qu'à la fin du parcours à l'ESBA avec l'examen portant sur la représentation de danses narratives. Ce sont également ces qualités qui consacrent les danseuses sélectionnées au

sein du Ballet Royal dans le cadre de tournées et en particulier pour les premiers rôles. Il arrive que les qualités de mouvement ou le physique d'une danseuse de premier rôle ou d'une maîtresse soient critiqués par leurs supérieurs sans que cela ne semble remettre en cause leur statut acquis. On pourra dire de telle danseuse que ses gestes manquent de force (*at priñ*), qu'ils sont trop légers (*at dhnan'*) ou encore qu'ayant pris du poids ou de l'âge, son physique ne correspond plus à la vocation mais, si elle a « le truc en plus » faisant d'elle une véritable interprète et garantissant la beauté de ses mouvements, alors son statut ne sera pas remis en cause.

Les qualités se démontrent aussi dans la capacité à s'approprier les mouvements en choisissant d'ajouter et de combiner entre eux des gestes qui ne sont pas entièrement nécessaires à la narration mais qui viennent enrichir les chorégraphies narratives, les *kpāc' l'it*. Finalement, devenir une « bonne danseuse » semble consister, au-delà de la maîtrise technique, en l'affirmation d'un style propre qui peut impliquer le dépassement même des limites fixées par la norme et réside dans la capacité à interpréter un personnage. Aussi difficile soit-elle à définir, la qualité de la danse ne peut se limiter à des considérations techniques rigides. Selon M. Houseman, elle résiderait principalement dans le traitement des transitions, dans la subtilité des passages d'une posture à une autre, en d'autres termes. Cette hypothèse semble se confirmer dans le cadre de la danse de cour cambodgienne où la subtilité du mouvement est désignée comme le « truc en plus » dans lequel se joue le style personnel de l'interprète.

À l'issue de sa formation, la danseuse de cour doit pouvoir être reconnue pour sa capacité à s'approprier la danse en tant que système par l'appréhension incorporée de la logique propre à celle-ci. Ainsi, l'on peut dire que la transmission du savoir dansé est une transmission créatrice car la danseuse ne se contente pas de reproduire en miroir les productions de ses aînées mais, au contraire, elle fait vivre ce savoir-faire à travers sa propre subjectivité tout en respectant un cadre strictement normalisé. C'est un phénomène que l'on retrouve dans d'autres formes de danse transmises dans des cadres formels et spécialisés de par le monde mais qui peut aussi, dans une certaine mesure, être élargi à tous les types de danse pratiquées collectivement et dans lesquelles des interprètes considérés comme de bons danseurs se démarquent par un style propre¹.

¹ On peut voir à ce sujet l'exemple des danseurs Wayāpi de Guyane présentés par Jean-Michel Beudet dans son « Essai d'ethnologie mouvementée en Amazonie » où il développe la question du style (2010).

d) Au-delà de la technicité, se construire par la danse

Les apprentissages faits par l'élève danseuse prennent des formes multiples. Centrés sur l'acquisition de techniques corporelles, ceux-ci ne s'y limitent pas. Ils incluent une dimension morale véhiculée à travers les formes que prend l'enseignement de la technique et de l'esthétique du mouvement (par imitation, interventions tactiles de la maîtresse et déduction) mais aussi, nous le verrons plus loin, à travers les obligations rituelles. Ainsi, la danseuse ne devient pas seulement danseuse par la manière de se tenir et de se mouvoir mais aussi dans son comportement moral. Le vocabulaire employé pour référer aux qualités esthétiques recherchées chez la danseuse est d'ailleurs à mettre en relation directe avec de telles qualités morales.

Force et délicatesse comme qualités de la danseuse

Au cours de l'apprentissage et dans les discours jugeant les qualités des danseuses sont apposés des termes ayant trait à la douceur et à la souplesse (*nuon, dan', dan' bhlan'*) et des termes ayant trait à la force et à la solidité de la posture (*prin, naen*), voire même à la lourdeur (*dhnan'*). Tous ces termes correspondent à des qualités corporelles qui sont non seulement valorisées mais considérées comme essentielles. La danseuse doit apparaître à la fois douce, souple dans son aspect extérieur et animée d'une certaine puissance intérieure. Cette puissance particulièrement poussée lorsqu'il s'agit d'interpréter les rôles de *yaks* est aussi demandée aux interprètes de rôles masculins et féminins. Bien qu'elle se joue essentiellement dans le ressenti de la danseuse, la force du geste est décelable par l'œil extérieur et contribue au jugement sur sa beauté et sa rigueur d'exécution. Elle contribue également à une certaine retenue caractéristique de l'ensemble de la gestuelle de cour cambodgienne – et plus particulièrement des personnages féminins et masculins –. Cette retenue se retrouve dans les danses de cours des pays voisins, notamment à Java¹.

¹ Les modalités de la danse de cour javanaise sont explicitées dans le travail de F. Hughes-Freeland (Hughes-Freeland, 2008). Les principes esthétiques exposés (voir en particulier pp 77-110) laissent également apparaître de nombreuses similitudes avec la danse de cour cambodgienne notamment au niveau du travail des poignets et des mains (rotation des poignets, réalisation de motifs de mains), des orteils, de la « courbure en avant » (*downwards bend*) ou encore à travers les notions de souplesse et de fluidité, la nécessité d'un effort musculaire soutenu et la retenue du mouvement dans un espace corporel délimité (Hughes-Freeland, 2008 :84, 89, 93-94). La répartition genrée des caractéristiques attachées aux différents types de personnages et leurs principes esthétiques et techniques se retrouvent également d'une manière comparable dans les formes de théâtre étudiées par H. Bouvier (Bouvier, 1994). Des comparaisons plus précises seraient également à faire avec les danses de cour de Thaïlande et du Laos qui sont d'autant plus proches de la danse de cour cambodgienne. À ce sujet, il est intéressant de noter que des maîtresses de danse cambodgienne pointent précisément une différence

Par l'emploi du terme « *dhñan'* », qui signifie « lourd », l'enseignante rappelle régulièrement à ses élèves qu'elles doivent diriger la force de leur tronc et de leurs jambes vers le sol. Leurs gestes n'en doivent pas moins rester souples, presque aériens malgré l'énergie qui les anime jusqu'au bout des doigts et des orteils. Pour cette raison, le danseur Proeung Chhieng, s'appuyant sur une remarque faite avant lui par Chheng Phon¹, développe la comparaison qui fait de la danseuse de cour cambodgienne un arbre aux racines fermement ancrées dans le sol, au tronc ferme et aux branches souples doucement bercées par le vent². La comparaison est d'autant plus pertinente que, nous l'avons vu, les motifs des mains de la danseuse évoquent feuilles, fleurs et fruits.

Une autre comparaison particulièrement intéressante est faite par Proeung Chhieng qui voit dans les mouvements de la danse de cour l'inspiration de ceux du mythique serpent nâga. Là encore, il s'agit d'associer souplesse et force ainsi que lourdeur et légèreté à travers les symboles véhiculés par le nâga. Celui-ci est en effet attaché à la fois à la terre nourricière³ et aux éléments eau et air dans lesquels il est indifféremment capable d'évoluer. Tout comme le serpent mythique, les déplacements des danseuses sur la scène évoquent le plus souvent des marches aériennes mais aussi terrestres et parfois aquatiques. Les déplacements de la danseuse lors des entrées et sorties de scène forment d'ailleurs au sol des tracés comparables aux formes prises par le nâga (Shapiro 1994 ; 2004(a)). Proeung Chhieng compare la robustesse et les ondulations fluides des déplacements du serpent aux gestes de la danseuse en citant un mouvement particulier justement désigné par l'expression « le nâga jouant avec sa queue »⁴. Dans ce mouvement l'un des bras de la danseuse, arrondi vers le haut, forme le motif *lā* et

qu'elles estiment fondamentale entre les danses khmère et thaïe, cette dernière étant, d'après elles, plus légère (moins « *prīñ* ») (communications personnelles de plusieurs professeures de danse ; Ramondou, 1988 :13).

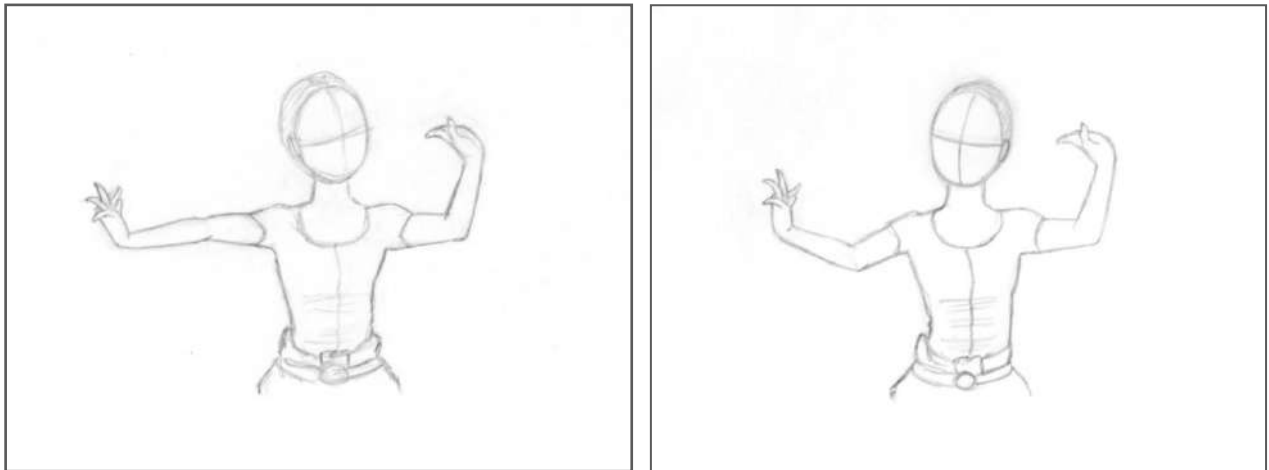
¹ Artiste et ancien ministre de la Culture au début des années 1990.

² Entretien avec Proeung Chhieng, 28.02.2012.

³ Le nâga apparaît comme un personnage-clé dans différents mythes de fondation du Cambodge et a également une grande importance dans des rites agraires et de construction de la maison. (Voir chapitre VIII sur le personnage de *Nāñ Nāg*.)

⁴ « *Kpāc' nāg leñ kanduy* ». D'après Proeung Chhieng, le nom donné à ce geste a été redécouvert au tout début des années 1971 par Chan Moly Sam dans un ouvrage unique alors conservé à la bibliothèque nationale du Cambodge et aujourd'hui disparu (Voir chapitre II, Enjeux de la transcription des savoirs par écrit).

figurerait ainsi la tête de l'animal tandis que l'autre bras, alternant des positions tendues à pliées avec un balancement du tronc et la main en motif *jīp*, représenterait la queue.



P7 et P8. Deux phases du mouvement du « nâga jouant avec sa queue ».

Douceur et force sont ici comparées à des éléments non humains dans leur aspect physique. Les termes employés et les réalités qu'ils recouvrent correspondent également à des qualités morales appréciées chez la femme cambodgienne et qui sont, de manière plus générale, prônées pour tous dans le bouddhisme. Les femmes doivent être à la fois douces et fortes, animées d'une grande détermination pour mener à bien leurs responsabilités au sein de la famille. Ces qualités alliant la douceur, la persévérance (*kār byāyām*) et l'endurance sont également celles qui animent les personnages féminins des épopées dansées comme autant de qualités bouddhiques pour accéder au salut. La princesse Sîtâ (*Nān Seda*), dont il sera question dans le chapitre VIII, en est un exemple particulièrement frappant.

Les méthodes brusques employées par les professeuses contribuent, en plus de l'enseignement purement technique, à forger le caractère et la force morale de la jeune danseuse. Celle-ci doit apprendre à endurer avec impassibilité les manipulations physiques et les critiques orales qui, elles aussi, peuvent être rudes. Elle doit, en toutes circonstances, demeurer concentrée et attentive à ses propres mouvements, à ceux de ses camarades avec qui elle doit s'accorder dans le temps et l'espace, ainsi qu'aux indications de la maîtresse. Ces qualités d'endurance, d'impassibilité et de concentration rejoignent les vertus bouddhistes. L'application des enseignements du Bouddha implique en effet une certaine résistance physique en même temps qu'une qualité morale passant par l'équanimité face à la souffrance. « Équanimité », du latin « égalité de l'âme », traduit ici le sanscrit « *upekkhā* », l'une des qualités d'esprit recommandées dans le bouddhisme qui valorise à la fois la bienveillance et le détachement dans

une optique de purification de l'esprit. L'équanimité renvoie plus particulièrement à la capacité de l'individu à se mettre à distance des sensations qu'il ressent et, d'une certaine manière, de maîtriser les émotions qui pourraient en découler. Il ne s'agit donc pas d'ignorer les sensations mais de les observer sans y réagir en prenant conscience de leur source. C'est aussi vrai pour la danseuse pour qui les sensations corporelles, y compris lorsqu'elles sont douloureuses, sont source d'information dans le cadre de la communication tactile par laquelle sa professeure lui transmet un savoir d'ordre kinesthésique.

Entre orgueil et humilité

La danseuse en cours d'apprentissage se situe dans un entre-deux entre incompétence et maîtrise. Vis-à-vis de ses professeures et de ses camarades plus avancées, elle est celle dont la compétence reste à construire. Dans le même temps, elle se distingue du monde extérieur à l'école par l'accès qu'elle a à ce savoir. Au cours de l'enseignement, elle reste constamment consciente de sa position inférieure dans la hiérarchie qui la distingue des danseuses accomplies devenues maîtresses, les *grū*. Ce rapport hiérarchique est marqué par une grande déférence à chaque instant, que ce soit dans les moments de transmission avec les manipulations corporelles de la professeure sur l'élève comme à tout autre moment, et principalement au cours des rituels. Si la maîtrise du savoir transmis aux élèves de l'ESBA n'est pas encore aboutie, celles-ci ne s'en démarquent pas moins des autres enfants ou jeunes filles de leur génération – même si cela n'est pas nécessairement ou immédiatement perceptible pour les personnes extérieures à l'école – du fait de leur pratique d'une discipline enseignée à un nombre limité de personnes dans un contexte lié à la royauté et au pouvoir étatique. À la demande du gouvernement, elles peuvent en effet être amenées à danser ou à figurer comme assistantes de cérémonies¹ devant rois et ministres, parfois au sein même du palais royal, dans les ministères ou au siège du parti au pouvoir.

Une autre ambivalence réside dans le rapport de l'élève à son corps. Au centre de la production dansée, il est autant magnifié que dénigré dans la dureté des traitements qui lui sont infligés, comme le remarque aussi Christine Detrez au sujet de l'apprentissage de la danse classique en France (Detrez, 2002 : 89). Dans la quête d'une esthétique qui fera admirer la

¹ Les élèves de l'école de danse sont notamment appelées comme porteuses d'offrandes lors de processions publiques ou privées organisées par les dirigeants et hauts fonctionnaires de l'État.

beauté de la danseuse sur scène, cette dernière fait subir à son corps des traitements durs, au mépris de la douleur. Humble face à ses professeuses et supérieurs hiérarchiques, la danseuse n'en est pas moins admirée pour sa beauté et son savoir technique lorsqu'elle incarne sur scène personnages royaux et divinités. Cela contribue à la valorisation de la personne que G. Groslier notait en soulignant l'importance de l'orgueil chez les danseuses avec lesquelles il travaillait. Selon lui, cet orgueil qui animait les danseuses tenant les premiers rôles se manifestait à travers querelles et jalousies mais aussi à travers une grande conscience professionnelle. En cela, il lui semblait fondamental et garant de la perpétuation de la danse de cour de génération en génération (Groslier, 1928 : 540-545).

CONCLUSION

Plusieurs étapes scandent l'apprentissage de la danseuse de cour depuis un jeune âge et sur une période établie à neuf années. De la représentation d'une jeunesse cambodgienne chargée d'interpréter un sentiment d'appartenance nationale, les jeunes filles en viennent à incarner des personnages divinisés s'inscrivant dans un système rituel au sein duquel la danse a une efficacité. La grande rigueur technique et morale imposée à la danseuse tout au long de sa formation et après constituent implicitement l'un des éléments clés garants de cette efficacité. Celle-ci est également posée et entretenue par la mise en œuvre de rituels et de préceptes qui encadrent en particulier la transmission et les représentations publiques, comme nous le verrons plus précisément dans le chapitre suivant.

Les compétences qu'acquiert la danseuse ont un impact sur celle-ci au-delà de la production dansée à proprement parler. Les conditions même de l'apprentissage modèlent et conditionnent sa personne toute entière pour en faire un support adéquat du savoir dansé. C'est à cette condition qu'elle pourra en explorer les facettes en s'appropriant la logique pour mieux la faire vivre dans son corps et par ses mouvements, en fonction de ce qui demeure sa subjectivité propre. Une conception du savoir dansé comme faisant sens en lui-même et pour lui-même se profile ici. Cette idée sera approfondie dans le chapitre suivant où seront traitées plus en détail les modalités de la relation maîtresse-élève au cours de l'apprentissage. Après une réflexion centrée sur l'apprentissage du point de vue de l'élève, la focale se déplacera ainsi sur l'acte de transmission et ses implications en termes de hiérarchie et de responsabilité.

CHAPITRE II - DE MAITRESSE A ELEVE : UNE RELATION AU CŒUR DE LA PRATIQUE

DANSEE

Le rôle d'instructeur est conditionné par la nature des savoirs qu'il détient et transmet et, à plus forte raison, par la conception que lui-même en a. Les modalités de l'enseignement, notamment le positionnement du professeur et de l'élève l'un par rapport à l'autre et vis-à-vis des savoirs, découlent de cette conception. L'enseignement de la danse de cour à l'ESBA se base principalement sur le tactile, avec des manipulations de la professeure sur le corps de son élève, manipulations qui peuvent être violentes et annihiler momentanément toute latitude de mouvement de cette dernière. Pourtant, nous verrons que l'élève dispose également d'une marge de manœuvre au sein de la relation d'apprentissage, et que cette marge de manœuvre est constitutive de la situation de transmission. Pour accéder au savoir détenu par son enseignante, l'élève doit notamment s'en montrer digne, ce d'autant plus que ce savoir est perçu comme source de prestige, voire même de pouvoir, pour son détenteur et que des manquements aux devoir rituels qui encadrent sa transmission peuvent avoir des effets néfastes.

1 - Transmission de savoirs incorporés

a) La relation à la professeure au centre de l'apprentissage kinesthésique

L'enseignante comme modèle

La danseuse en formation doit se plier à une discipline rigoureuse et accepter sans concessions les manipulations physiques, même douloureuses, de l'enseignante sur son corps. Toute résistance se traduit par une rigidité du corps engendrant des maladresses qui sont immédiatement ressenties par la professeure. Au contraire, on peut supposer qu'une soumission attentive aux corrections, même brutales, révèle une confiance en la professeure et en son enseignement. Mettre son corps entre les mains d'une maîtresse de danse, c'est s'en remettre à elle dans le long processus qui contribuera à forger une nouvelle identité corporelle. « De corps à corps, la culture est communiquée, et plus l'on s'identifie à l'autre personne, plus facilement

se fait le transfert de connaissances », écrit Rebecca Norris (Norris, 2001 : 121)¹. Cela induit l'acceptation du modèle incarné par le professeur et la reconnaissance de ses qualités techniques mais aussi morales.

Comme le remarque M. Mauss, on imite la personne en qui l'on a confiance et qui a autorité sur nous. Il relève ainsi des notions de prestige et d'autorité dans la constitution de l'*habitus* (Mauss, [1950] 1993 : 369). Imiter, c'est dans un premier temps et plus ou moins consciemment, accepter d'être assimilé à une tierce personne que l'on prend pour modèle, bien qu'un processus d'individualisation puisse se mettre en place par la suite. Cela est d'autant plus vrai que ce qui est appris par le corps n'est pas seulement un savoir que l'on *a* mais quelque chose que l'on *est* (Bourdieu cité par Faure, 2000 : 193). La pratique d'une activité physique régulière et le façonnage du corps inhérent à l'apprentissage d'un type de danse normé ont en effet un impact sur la silhouette et la façon de se mouvoir. Ce marquage du corps devient un langage corporel qui révèle, dit sur nous aux autres dans notre manière d'être au quotidien. Il est ainsi fréquent que des gymnastes, danseuses de ballet occidentales et autres sportifs soient reconnus comme tels du fait de particularités dans leur silhouette, leur musculature ou leur manière de se mouvoir au quotidien. Il peut en être de même pour la danseuse de cour cambodgienne dont les mouvements déliés, la souplesse et le maintien sont souvent remarquables.

L'investissement dans l'apprentissage de la danse implique l'adhésion aux valeurs de l'activité et de ses praticiens. Cela concerne à la fois un jugement esthétique avec la reconnaissance de ce qui est beau ou non, selon des principes non universaux, et des valeurs morales reconnues comme indispensables à leur maîtrise. Le fait de savoir travailler et d'accepter la douleur, par exemple, font partie de ces valeurs morales (Faure, 2001 : 205). Pour les élèves apprenant la danse classique occidentale dont parle S. Faure, comme pour la danseuse classique cambodgienne, l'acceptation et l'intériorisation de ces valeurs n'ont rien d'évident. Les élèves doivent en effet se plier à une discipline rigoureuse, et c'est là une des causes majeures d'abandon dans les premières semaines ou les premiers mois de l'apprentissage de la danse de cour à l'ESBA.

¹ « *Body to body, culture is communicated, and the more one identifies with the other person, the more easily there is a transfer of knowledge.* » (Norris, 2001 : 121).

D'après l'expérience racontée par plusieurs élèves¹ des générations antérieures – dont certaines sont aujourd'hui à leur tour professeuses de danse –, les interventions physiques de leurs propres enseignantes étaient autrefois plus douloureuses encore que les méthodes actuelles. Plusieurs relatent avoir été pincées jusqu'au sang et une jeune femme ayant appris la danse au sein d'une association en France, au début des années 1980, se rappelle que sa posture était corrigée au moyen d'une clef de voiture enfoncée dans la colonne vertébrale. Aujourd'hui encore, les coups de bâton ou de baguette de rotin sont de rigueur et font partie intégrante du processus de transmission². Les méthodes des professeuses sont toutefois remises en question par certains parents à l'ESBA. Ce problème est régulièrement évoqué par les enseignantes qui reprochent à leurs élèves de se plaindre indûment auprès de leur famille. À travers les critiques ouvertes dont les enfants se font les porte-paroles, c'est en effet l'autorité même de la maîtresse qui est remise en cause. De telles critiques auraient été inconcevables quelques décennies plus tôt, comme le relate Toni Shapiro à travers le témoignage d'une élève danseuse sous le règne de N. Sihanouk. Les parents de cette élève, constatant avec émoi les traces de mauvais traitement sur son corps, n'osèrent rien dire afin de ne pas offenser les maîtresses de danse (Shapiro, 1994 : 122).

Communication tactile

Dans les corps-à-corps qui s'instituent à certains moments de la transmission, le rapport hiérarchique de la maîtresse sur l'élève est constamment rappelé. Les gestes précis et vigoureux des professeuses sont souvent brutaux. L'élève n'a parfois guère plus de latitude dans ses mouvements qu'une marionnette. Dans les moments de forte proximité corporelle où l'enseignante accompagne ou dirige l'élève par le geste et parfois aussi par la voix avec un chant, tout se passe comme si la première imprimait un peu d'elle-même sur la seconde. Elle lui communique en effet une manière de se mouvoir mais aussi une énergie et une expérience sensorielle qui doit participer de la compréhension intime du mouvement. Les sensations

¹ Les témoignages dont il est question ici sont tous issus d'entretiens réalisés auprès de maîtresses de danses et d'anciennes élèves au Cambodge et en France.

² Bien qu'il possède ici un caractère particulier, le fait de frapper les élèves ne se limite pas au domaine de la danse et était globalement admis par les parents dans le cadre scolaire cambodgien il y a peu. C'est ce que souligne une jeune mère de famille, évoquant son enfance : « Les parents disaient que le maître était libre de frapper l'élève comme il l'entendait, à la seule condition que les yeux et les os soient épargnés ! ».

peuvent en effet être communiquées à travers l'utilisation du geste et de la posture, ce d'autant plus que les sens des praticiens se développent à un haut degré et rendent difficile une explicitation verbale des expériences sensorielles (Norris, 2001 : 116, 117)¹.

Au bout de quelques années d'apprentissage, lorsque les mouvements des élèves danseuses ont atteint un grand degré de précision, les professeures continuent d'intervenir sur leurs corps par le toucher. Ces interventions tactiles ne sont pas seulement à analyser sur le plan du ressenti de l'élève dans la construction de sa motricité. C'est aussi à travers elles que se joue de manière concrète le lien maître-élève. Ce type d'échange englobe des apprentissages connexes tels que la concentration et l'affirmation d'un rapport hiérarchique mais aussi le ressenti émotionnel. Il s'agit, par le toucher et la perception kinesthésique, d'un échange de sensations qui participe de l' « invisibilité muette de [la] transmission » (Cinémathèque de la danse, 2004 : 4) comme on peut la percevoir également dans les films ethnographiques réalisés sur les danses balinaises en 1938 par Gregory Bateson et Margaret Mead ainsi que ceux de Rolf de Maré et Walter Spies². Dans le contexte pourtant différent de la transmission de la danse de style Kebyar à Bali, le maître I Mario met en effet en œuvre des méthodes très proches de celles observables pour la danse de cour à l'ESBA.

« Mario ne regarde jamais son élève (sauf ce bref moment où d'une pirouette il lui fait face comme un miroir soudain retourné) mais dans un état de semi-voyance il pressent, prévient ses moindres gestes, corrige par touches brèves tel trait du visage, telle attitude, comme si seul devait s'inscrire dans la mémoire de l'enfant cet éclair entraperçu : les mains de son professeur devenues des ailes de papillons qui bruissent, s'embrasent, virevoltent de toutes parts, brouillant à dessein pistes et repères.

L'élève demeure dans la position de l'enseigné mais insensiblement quitte sa chrysalide, prend corps, devient à son tour Maître et serviteur de l'émotion distillée. Il ne cherche jamais à mimer son professeur – ce serait déplacé, probablement indécent – mais à ses côtés, porté par l'enchantement, il accède au cœur anonyme et illimité de la danse. »

¹ « *The use of the body in teaching or demonstrating dance is connected in part with the attempt to communicate certain experiences and feelings, as well as thoughts. Feeling is expressed through the use of gesture and posture.* » (Norris, 2001 : 116) « *As our senses develop, we become less and less able to express sensory experience verbally. The body, however, recognizes and receives communication directly from other bodies, allowing posture, gesture, and imagery to develop as alternative means of transmitting knowledge and feeling of various states of being.* » (Idem : 117)

² Voir notamment : Bateson et al., 1938 ; 1952 et De Maré et al., 1938.

(Patrick Bensard : *Mario le mage ; À propos de la leçon de danse de Mario filmée en 1938 par Rolf de Maré, Cinémathèque de la danse, 2004 : 4.*)

À l'ESBA, les interventions tactiles de la professeure sur le corps de son élève visent le plus souvent à corriger une erreur de placement, un mouvement non encore suffisamment maîtrisé. En ce sens, « corriger » est à entendre parfois simultanément, parfois alternativement, dans le sens d'indiquer la bonne position à une élève qui aurait fait une erreur, et dans le sens de châtiment corporel. Ces deux fonctions sont souvent intimement liées. La manipulation avec empoigne d'un bras mal incliné peut par exemple être douloureuse, tandis qu'une frappe délibérée sur un membre peut être perçue non seulement dans sa fonction punitive mais aussi comme moyen de mémorisation. Parfois, particulièrement auprès des élèves ayant déjà acquis une grande maîtrise du mouvement dansé et des normes qui le régissent, la forme que prend de telles interventions devient plus subtile. Dans une succession de mouvements aussi rapides que précis, la maîtresse touche, agrippe, frappe ou exerce des pressions sur différentes parties du corps de l'élève. Il arrive aussi que ces actions se fassent de manière simultanée sur différents points du corps de l'élève, la professeure utilisant ses mains, ses bras et sa tête, apposée contre celle de l'élève, pour guider les gestes de celle-ci. En touchant les différentes parties du corps de son élève, la professeure rappelle à celle-ci les points sur lesquels elle doit porter son attention, que ce soit pour corriger un mauvais positionnement ou pour y concentrer plus de force ou d'énergie (*prīn*). Il s'agit, le plus souvent, des épaules, des poignets, mains et bras, de la tête, de l'aîne ou du bas du dos.

Parfois, l'enseignante guide le mouvement en tenant fermement un membre de l'élève ou en y exerçant une pression ; parfois, ses gestes se succèdent rapidement et donnent l'impression d'une action ininterrompue. Le passage d'un point à un autre est peut-être une manière de faire sentir à l'élève les flux de tension qui doivent traverser son corps en fonction des gestes qu'elle effectue. La succession rapide des points de contact d'une posture à l'autre semble avoir pour effet de mettre l'accent non seulement sur les postures isolées mais aussi sur le chemin qui les lie de l'une à l'autre. Nous avons vu, en effet, l'importance de la posture conçue comme unité normée par des règles précises : dans telle position, la main doit se situer à hauteur de yeux, l'avant-bras dessiner un angle précis par rapport au bras et au tronc... Pourtant, les postures n'existent pas isolément au cours de la danse, même si elles peuvent être mises en évidence le temps d'une correction. Ce sont les enchaînements, les transitions ininterrompues qui lient une posture à une autre et font la danse.



P9 à P18. La professeure Sam Sathya travaille une suite de mouvements avec une élève de niveau avancé. (Lecture de haut en bas en deux colonnes.) (Captation vidéo) ESBA, Phnom Penh, 04.06.2010. Voir également vidéo 4 (Cours de danse, classe de 7^{ème} année, ESBA) en annexe.

Il arrive fréquemment que, pendant quelques instants, l'enseignante enveloppe de ses gestes le corps de son élève. Elle semble ainsi diriger l'ensemble des mouvements, de la tête aux bras, du tronc et parfois des jambes. Dans un véritable corps à corps, la professeure guide les gestes de l'élève tout en lui transmettant les qualités du mouvement. De telles situations peuvent être déstabilisantes pour la danseuse qui doit s'en remettre presque entièrement à son enseignante avec une relative passivité. Toute résistance face aux directives de celle-ci peut engendrer des maladresses et une perte d'équilibre, en particulier si les interventions se portent au niveau de l'aine et de la colonne vertébrale. Tout en se laissant guider par la professeure, l'élève doit être extrêmement attentive et concentrée¹. Dans cet état de passivité attentive, elle est amenée à développer une double attention concernant le ressenti kinesthésique des mouvements effectués à la fois sur et par son corps. La mémoire de ces sensations lui permettra ensuite de retrouver le mouvement en remettant en pratique la même combinaison de gestes avec une fluidité et une tension musculaire similaire.

Déduire pour bien apprendre

Si, lorsque la professeure intervient tactilement pour corriger une posture ou pour guider un mouvement, l'élève doit faire preuve de passivité attentive, elle n'en demeure pas pour autant inactive dans la réception de l'enseignement. Pour progresser, elle doit non seulement travailler seule pour assouplir son corps et mémoriser les enchaînements mais aussi s'approprier la logique du mouvement. Cela se fait en grande partie par tâtonnement, avec la répétition inlassable des mouvements non maîtrisés ou à perfectionner jusqu'à la compréhension de leur mécanisme interne. De manière générale, le fait qu'une élève soit capable de « chercher », « déduire » ou « deviner » par elle-même est fortement valorisé. Les professeures considèrent que c'est à ce prix seulement que la jeune danseuse peut accéder à une connaissance intime et durable du savoir transmis. Cet état de fait a été noté par John Blacking dans son étude sur l'anthropologie du corps lorsqu'il remarque que « les techniques du corps ne

¹ Comme nous l'avons vu, la passivité de l'élève n'est jamais totale car elle doit constamment observer et prendre en compte des informations véhiculées par les manipulations de la maîtresse sur son corps.

sont pas tant apprises des autres que découvertes à travers les autres »¹ (Blacking, 1977 : 4). Si cela apparaît comme une évidence depuis les travaux conduits sur les techniques du corps quotidien, on voit ici que le processus existe également dans le cadre d'un apprentissage normé. Malgré l'intentionnalité qui régit l'organisation de la transmission des techniques de la danse de cour, une certaine latitude est accordée à l'apprenante. Celle-ci peut alors mettre à profit expérimentation et déduction pour construire une technicité corporelle intime et durable.

Comme noté précédemment, il y a rarement explicitation verbale au cours de la transmission et si celle-ci est utilisée, il semble que ce soit relativement tard au cours de l'apprentissage. C'est d'ailleurs souvent en dehors du contexte de l'école de danse que j'ai été témoin, et parfois destinataire, d'explications verbalisées. Un premier exemple pris lors d'un cours du BCK à Paris en 2011 illustre bien la proposition de P. Bourdieu selon laquelle « il y a des choses que nous comprenons seulement avec le corps, en deçà de la conscience, sans avoir les mots pour le dire » (Bourdieu, 1984 : 224) ; ce qui nous renvoie à la notion d'intelligence corporelle pré-réflexive de M. Merleau-Ponty.

‘Nak grū [maîtresse expérimentée âgée d'une soixantaine d'années], tente de comprendre la raison d'une maladresse persistante dans un mouvement qu'elle observe chez moi et l'un de mes camarades. Après nous avoir montré le mouvement, avoir haussé le ton et frappé nos mollets pour nous faire réagir à notre erreur, elle ne parvient toujours pas à nous insuffler le bon mouvement. Puisque nous ne réussissons pas à observer la chose par nous-même, elle nous explique finalement la subtilité des gestes en termes de ressenti. Il s'agit, explique-t-elle, de lever la jambe droite un temps -à peine perceptible- avant de commencer à tendre l'autre jambe. Pour ce faire, le geste de lever de la jambe droite doit se concentrer non pas sur la partie haute de la jambe – la contraction des muscles de la cuisse – mais sur la partie inférieure de la jambe. Nous exécutons de nouveau le geste en prenant en compte ces nouvelles données. Positionnés devant un miroir², nous pouvons observer que le mouvement d'ensemble s'en trouve effectivement modifié tandis que le geste de la jambe droite semble tout à fait identique à celui que nous exécutions avant cette correction. La maîtresse, prenant conscience de cette réalité du mouvement

¹ « *Techniques of the body are not entirely learnt from others so much as discovered through others.* » (Blacking, 1977 : 4).

² La présence d'un miroir est liée au contexte spécifique d'un cours de danse se déroulant en France, en l'occurrence dans des locaux mis à disposition, pendant une période limitée, par un conservatoire parisien.

qu'elle mettait pourtant en œuvre depuis de très nombreuses années, s'en trouve toute enjouée : « Je découvre cela en même temps que je vous le dis ! ».

La nécessité d'une explicitation orale était alors clairement liée au contexte spécifique de notre apprentissage. Mon camarade et moi ne pratiquions alors la danse qu'une demi-douzaine d'heures par semaine dans le cadre du cours, et nous n'avions tous deux débuté l'apprentissage qu'à un âge avancé par rapport à la moyenne requise.

Un autre exemple particulièrement parlant vient confirmer l'importance de la compréhension par incorporation par rapport à l'énonciation en mots. Il s'agissait, là encore, d'un contexte spécifique puisque la maîtresse, par ailleurs enseignante à l'ESBA, me donnait des cours particuliers à son domicile. Celle-ci connaissait mon intérêt scientifique pour la danse et, pour avoir déjà enseigné à des étrangers, concevait le fait que je ne souhaitais pas nécessairement devenir danseuse professionnelle. C'est certainement ces raisons qui l'ont amenée à expliciter pour moi un « secret » dont elle précisa qu'elle ne le disait habituellement pas à ses élèves, préférant que celles-ci le découvrent par elles-mêmes, à travers leur propre expérience. Bien qu'elle en fasse l'objet d'une explication orale, c'est finalement par le geste qu'elle me transmet la compréhension subtile de ce secret consistant en une inclinaison très légère du bassin sur la droite. Pour cela, elle se plaça derrière moi et enfonça un doigt sur un point très précis de l'aine, m'expliquant que le souvenir de la sensation ressentie à cet endroit me permettrait de retrouver par moi-même cette inclinaison. Cette unique intervention kinesthésique accompagnée d'un discours explicatif était raisonnablement suffisante pour une compréhension théorique du phénomène expliqué. Elle ne pouvait toutefois pas avoir un effet comparable à celui de manipulations répétées jusqu'à incorporation dans le schéma corporel d'une danseuse déjà expérimentée.

b) Savoir revendiqué, savoir gardé

Stratégies d'acquisition du savoir

Outre le travail technique souvent éreintant qu'elle met en œuvre à la fois pendant le cours de danse et en dehors, si elle s'entraîne seule, l'activité de l'élève se révèle aussi à travers la mobilisation d'une attention forte et dans des phases d'observation volontaire. C'est le cas lorsque l'élève se concentre sur les indications données par la professeure, lorsqu'elle observe

et prend pour modèle une danseuse plus expérimentée, ou encore lorsqu'elle s'approprie des indications dirigées vers une autre élève. Ces phases d'observation active peuvent faire partie de véritables stratégies liées à la conception même du savoir et à la figure de l'enseignante. Il est attendu des apprenantes qu'elles montrent un grand respect envers les professeuses mais aussi qu'elles n'apparaissent pas trop avides de savoir, tout en étant réceptives à chacun des éléments livrés directement ou indirectement par leur instructrice. L'ambiguïté d'une telle situation est montrée par Michael Herzfeld au sujet des apprentis artisans auprès desquels il a travaillé en Grèce. L'auteur analyse la posture et le maintien de l'élève face au formateur. Dans ce contexte, est considéré comme un bon apprenti celui qui se tient en retrait du maître, à la fois en étant physiquement éloigné du centre de l'action et en affichant une figure détachée. Pourtant, l'apprenti dont le visage peut sembler montrer les marques d'un ennui profond concentre en réalité toute son attention sur les faits et gestes de l'artisan, qu'il pourra, par la suite, tenter d'imiter (Herzfeld, 2004 : 132). Une impassibilité et une concentration semblable sont attendues de l'élève danseuse de cour pendant les entraînements, quelle que soit l'attention que lui portent les professeuses, que celles-ci se montrent indifférentes où qu'elles interviennent violemment sur son corps pour corriger une mauvaise posture. De cette manière, l'élève doit faire preuve de patience et d'humilité pour se montrer digne de recevoir le savoir détenu par une maîtresse, un savoir qui est souvent jalousement gardé. Toutefois, contrairement à l'apprenti artisan grec, l'élève danseuse aura plus de chances d'être remarquée par une professeure si elle se montre intéressée et capable de solliciter des précisions de la part de celle-ci. La difficulté est alors de jauger un juste milieu entre sollicitations et passivité.

Que ce soit entre une professeure et son élève ou entre deux lignées de maîtresses et élèves, une partie du savoir est souvent dissimulée. Il appartient alors à l'apprenant de se les approprier par un regain d'attention et par l'observation – parfois dissimulée – des danseuses plus expérimentées et des professeuses. C'est ce qu'explique une professeure alors âgée d'environ 70 ans qui fut danseuse au Palais. Elle se remémore ses souvenirs d'élève lorsqu'elle apprenait le rôle de *noḥ* qui nécessite le maniement complexe d'un lourd bâton :

« Je me levais à quatre heures du matin et je m'entraînais pendant deux heures à manipuler le bâton. J'arrêtais vers cinq heures ou cinq heures trente. Je m'entraînais en cachette pour ne pas que mes camarades le sachent. Pendant la journée, je dansais autre chose, comme eux, comme ci comme ça. Quand il fallait manier le bâton, je ne le faisais pas. Je ne voulais pas que les autres sachent que j'étais habile à le faire. Le soir, j'allais chez ma professeure et à l'aube je m'entraînais seule. [...] J'avais trois bâtons et il fallait

toujours les cacher. Où que j’aille, je les emportais avec moi car on me les aurait volés ! Ils voulaient me surpasser (*jhnaḥ cāñ*). [...]

Le jour de l’examen, j’ai tout dévoilé. Les examinateurs ont fait cette remarque : “Nous te voyions t’amuser et te voilà soudainement bien performante !”. Moi, j’ai fait comme si de rien n’était ! » (*Nak grū* Toch, entretien du 01.08.2010, ma traduction)

La professeure raconte cette anecdote avec l’air malicieux et la grande spontanéité qui la caractérisent. L’un de ses élèves, un jeune homme d’une vingtaine d’années qui montre à la fois une grande motivation et de bonnes dispositions physiologiques pour la danse, est présent. C’est à cet élève, qu’elle a d’abord connu dans le cadre d’une association dans laquelle elle enseigne et à qui elle donne depuis des cours particuliers à son domicile, que cette ancienne danseuse a choisi de transmettre une grande partie de son savoir. Elle l’a ainsi entraîné aux rôles masculins et à ceux de *yaks* ainsi qu’à ceux – plus spécifiques et alors peu enseignés – de *noḥ* et du garuda (*gruḍ*)¹. Tous les entretiens avec cette maîtresse se sont déroulés en présence de cet élève. Le rôle et la place de celui-ci vis-à-vis de sa professeure témoignent de la grande proximité, presque filiale, qui peut s’instaurer entre un professeur et un ou une élève. Une telle proximité semble nécessaire pour garantir la transmission d’un savoir autrement dissimulé au plus grand nombre. Le fait qu’il s’agisse, ici, d’un garçon est exceptionnel mais se justifie en partie par le fait que l’enseignante travaille aussi bénévolement à la formation de danseurs de théâtre dansé masculin à l’ESBA et au sein de l’Apsara Art Association.

Le savoir garant du prestige du « grū » (maître)

Aujourd’hui retraitée, *Nak grū* Toch a été nommée conseillère au ministère de la Culture et des Beaux-Arts. En tant que dernière dépositaire de certaines chorégraphies créées par une de ses aïeulles, elle est régulièrement sollicitée pour les transmettre. Elle raconte la manière dont elle a volontairement « caché » certains mouvements, parmi ceux qui avaient été

¹ Lorsque le jeune homme a été initié à la danse de *noḥ*, entre 2009 et 2010, seules deux jeunes danseuses professionnelles venaient d’être formées à ce rôle qui faisait alors l’objet d’un travail de récréation au sein du ministère de la Culture. Lors d’un passage à l’ESBA en décembre 2015, j’ai pu observer que trois élèves l’apprenaient. Il m’a été dit alors que c’étaient ces élèves qui avaient fait expressément la demande à leur enseignante de leur enseigner la gestuelle de ce personnage. Quant au rôle de garuda, je n’ai pas eu l’occasion de voir quelqu’un d’autre que le jeune danseur dont il est question ici l’interpréter.

créés spécialement par sa mère, pour une danse qu'il lui a été demandé de présenter devant un collègue de spécialistes à des fins de documentation :

« J'ai montré, montré, pour qu'ils filment [ou photographient]. J'ai dansé, mais j'ai pensé : "je garde un *kpāc'*. Je ne leur donne pas tout". [...] Après, les professeurs m'ont demandé : "Eh, tu as caché un *kpāc'* ?". J'ai répondu : " Oui, c'est vrai, j'ai gardé un *kpāc'* !" [rire]. Ils ne savent pas danser, mais ils savent observer ! » ('*Nak grū Toch*, entretien du 01.08.2010, ma traduction)

Elle emploie, pour parler des mouvements effectivement montrés, le terme « *ceñ* », (sortir, extraire)¹ par opposition à « *duk* » (garder) et « *lāk'* » (cacher) pour les mouvements qu'elle choisit de ne pas dévoiler. L'emploi du terme « *ceñ* » peut aussi être interprété en relation avec son emploi courant dans le sens d' « entrer en scène » par opposition à « *cūl* » (entrer), qui signifie « sortir de scène » ou « entrer en coulisses ». Ici, ce vocable semble traduire la démarche volontaire et active de donner à voir ou non les mouvements qui constituent un savoir précieux. Ce savoir est convoité et peut donner lieu à de véritables compétitions. Dans l'extrait précédent, la maîtresse employait l'expression « *jhnaḥ cāñ'* », « surpasser, vaincre » pour exprimer ce contexte de forte rivalité. Sur ce point, elle concluait en affirmant que « si l'on ne sait pas se protéger, on est mort ! » après avoir raconté une histoire justifiant cet état d'esprit :

« En tant que professeur, c'est comme ce couple qui n'avait pas d'enfant. Ils ont adopté un singe dont ils s'occupaient comme d'un fils. L'homme lui a enseigné tous les mouvements (*kpāc'*) du *gun* [art martial khmer]²... mais il n'en a enseigné que neuf, il en a gardé un. Par la suite, le singe a cessé de les craindre. Il a attrapé sa mère... Le père est arrivé à temps. Le singe a saisi un bâton comme un homme. Ils se sont battus mais leur force était égale. L'homme a alors sorti (*ceñ*) le dernier *kpāc'* que [le singe] ne connaissait pas [pour finalement le vaincre]. »³ ('*Nak grū Toch*, entretien du 01.08.2010, ma traduction)

¹ Le terme « *ceñ* », (sortir, extraire) est souvent employé par les danseurs pour référer à des situations où l'on demande de danser devant une ou plusieurs personnes afin de contrôler (enseignant) ou d'exposer des mouvements, comme c'est le cas ici à des fins informatives.

² « *kpāc' gun* » peut être traduit soit comme « les mouvements des arts martiaux », soit comme « les arts martiaux » ou « le *gun* » en tant que forme d'art martial khmère.

³ Toni Shapiro fait référence à une variante de cette anecdote qui lui a également été racontée par des danseurs pour illustrer leur crainte que « le couteau ne coupe son propre manche » (Shapiro, 1994 : 84).

Dans les paroles de cette professeure de danse, le parallèle entre la danse et les arts martiaux apparaît de manière récurrente. Le professeur Proeung Chhieng compare aussi le savoir dansé aux coups dans les arts martiaux lorsqu'il raconte une expérience qu'il avait vécue comme un dilemme lors de son propre apprentissage. Faisant partie de l'une des premières générations d'hommes à apprendre les rôles de singe au palais, il avait reçu conjointement l'enseignement de deux maîtres aux styles différents : le professeur Chap issu de la troupe de théâtre masqué de Svay Andaet qui pratiquait la gestuelle mimétique des singes dite « *svā bal* » et son fils, le professeur Chap Sieng qui enseignait la gestuelle dite palatine ou « *svā kpāc* » plus stylisée.

« À cette époque, c'était un problème pour moi. *Lok grū* Chap Sieng aimait que je ne fasse que ses *kpāc* à lui, le "*svā kpāc*". Moi, j'étais jeune et inexpérimenté... Une fois ainsi, une fois ainsi [il mime des gestes des bras]. Je mélangeais les *kpāc*. [...]

J'avais bien réfléchi que je devais faire les *kpāc* en fonction du professeur. Mais voilà qu'un jour, les deux maîtres sont venus ensemble et m'ont demandé de leur montrer. Le père aimait son fils mais le fils voulait avoir le dessus, il voulait gagner sur son père. Il voulait que ça soit ses *kpāc* et non ceux de son père. Je me suis inquiété de savoir comment j'allais faire. Je me suis dit que je connaissais le père et le fils... Le fils est sévère. Si je me rangeais du côté du fils, je savais que le père comprendrait car il était vieux. Oh, le maître était content que j'aie fait son *kpāc* ! Quand j'ai eu fini et qu'ils se sont séparés, j'ai couru voir le père : « J'ai fait le *kpāc* '... ». Il savait, il comprenait. » (Proeung Chhieng, entretien du 28.02.2012, ma traduction)

Finalement, cette double expérience est présentée comme un point fort que le professeur dit encourager ses propres élèves à acquérir :

« Le fait que je connaisse les deux *kpāc*, c'est bien. [...] C'est pour cela que j'explique mon expérience aux futurs maîtres et aux jeunes générations : on doit faire des calculs. Ne pensez pas...

Les maîtres suivent des normes différentes, ils ont des styles différents. Quand on s'entraîne avec un maître, on voit ce qui est bien et on l'intègre : ça, c'est bien chez tel maître, ça c'est bien chez tel maître. C'est pareil pour les rôles de *nāyron*, ils jouent de manière différente. [...] On peut faire joli, comme ça, pour attraper quelque chose, où bien de façon simple [il montre des exemples de variation sur un même mouvement].

Nous, en tant qu'élèves, nous devons observer ce qui est bien. Chaque professeur

a quelque chose qu'il fait particulièrement bien. [...] C'est comme pour les combattants de *gun* [il mime la boxe avec les poings devant la poitrine], ceux qui font du *kpāc'gun*. Dans le *kpāc'gun* il faut connaître [les techniques] de tel ou tel maître [il fait le geste de prendre deux choses et de les assembler]. Comme Bruce Lee, on intègre [différents styles de] boxes. » (Proeung Chhieng, entretien du 28.02.2012, ma traduction)

La comparaison avec le combattant Bruce Lee évoquée par le professeur Proeung Chhieng n'est pas anodine puisque celui-là est connu pour la création de son propre style d'art martial à partir d'une sélection de techniques issues de différentes écoles. Il incitait les praticiens de sa propre technique à adapter selon la même logique leurs pratiques au-delà de ce que lui-même pouvait leur transmettre. La démarche est donc très similaire à celle que prône ici le professeur de danse¹.

Le recours à l'imagerie des arts martiaux, au-delà de la similitude induite par l'emploi du terme « *kpāc'* » dans les deux disciplines, permet de mettre en exergue la dimension stratégique et les rapports de force qui peuvent exister dans le domaine de la danse de cour cambodgienne. Les deux enseignants font état de tels rapports de force existant à la fois entre professeurs et élèves et entre danseuses de niveau équivalent. Les rares danseuses maîtrisant la gestuelle de chacun des rôles du répertoire sont qualifiées par le terme « *vīra:* » qui m'a été traduit par « héros » par une professeure et des élèves francophones. Le terme, dans son sens le plus strict, signifie « fort, puissant ». Plus que sur l'habileté ou l'étendue du savoir, l'accent est porté sur une supériorité physique ou morale avec l'emploi de ce mot. Les savoirs dansés représentent une forme de pouvoir qui confèrent à celui qui les détient un certain prestige et qui, de ce fait, est garant de son statut hiérarchique en tant que « *grū* ».

Le mot « *grū* » utilisé comme terme de référence et d'adresse pour les professeurs de danse vient du sanscrit *gūrū*. Toni Shapiro donne comme définition pour le terme *gūrū* : « quelqu'un qui conduit l'élève des ténèbres de l'ignorance jusqu'à la lumière du savoir » (Shapiro T., 1994 : 44). Cette définition s'appuie sur l'étymologie du terme, la syllabe « *gū* » signifiant « ombre, obscurité » et « *rū* », « celui qui les disperse »² (Antze, 2008 : 36). Au

¹ Un autre exemple est donné par Jean-Marc de Grave dans le contexte de l'apprentissage des arts martiaux indonésiens. Celui-ci précise que les élèves sont encouragés à apprendre auprès de plusieurs professeurs en parcourant le pays, ce qu'il nomme « pérégrination » ou « voyage formateur » (De Grave, 2001 : 41, 93, 216).

² « La syllabe *gū* signifie ombre (obscurité), la syllabe *rū* celui qui les dissipe. Pour son pouvoir de dissiper l'obscurité, le *gourou* est ainsi appelé », Advayataraka Upanishad, v. 5, cité par R. J. Antze, 2008 : 36.

Cambodge, on parle de « *grū rapāṃ* » ou « *grū lkhon* » pour les professeurs de danse, de « *grū bhleñ* » pour les professeurs de musique ou encore de « *grū pañrīen* » (de « *rīen* » : « apprendre (de) » précédé du causatif « *pañ* ») pour les enseignants scolaires, du maître d'école au professeur d'université. Les médecins sont appelés « *grū bed(y)* » (de « médical, médecine ») et certains spécialistes rituels sont nommés « *grū khmoc* » en référence à leur compétence à communiquer avec les esprits des défunts, les « *khmoc* ». Pour toutes ces catégories de personnes, le terme d'adresse d'usage est « *grū* », suivi du prénom ou d'un surnom. De manière générale, les « *grū* » sont donc détenteurs d'un savoir spécialisé qui apparaît soit dans l'action volontaire et cadrée de la transmission (le « *grū pañrīen* » par exemple), soit dans la mise en action d'une efficacité de ces savoirs au profit des autres (comme le « *grū bed(y)* » et le « *grū khmoc* »). Le terme peut aussi désigner des entités invisibles auxquelles un culte est rendu. Dans le cadre de la danse de cour, la cérémonie d'hommage aux « *grū lkhon* » s'adresse aussi bien aux maîtres de danse actuels et défunts qu'à des entités moins distinctes désignées par les danseurs francophones comme les « génies de la danse ».

Le terme « *grū* » pris isolément pour identifier des personnes est couramment traduit par ceux de « professeur(e) », « enseignant(e) » ou « maître(sse) » mais le terme renvoie avant tout à un statut hiérarchique défini par la connaissance de savoirs spécialisés et valorisés. Tous les *grū* n'ont pas nécessairement vocation à transmettre leur savoir. En ce sens, la traduction par « maître » semble la plus adaptée pour un emploi général du terme car elle peut exprimer, de manière simultanée ou non, tant l'expertise que le statut hiérarchique qui en découle et que le rôle d'instructeur potentiel de cette expertise. Dans le cadre de la danse de cour comme dans d'autres domaines, la diffusion et l'acquisition des savoirs peuvent mobiliser de véritables stratégies. Le fait de livrer son savoir et, de ce fait, d'en perdre l'exclusivité peut être perçu comme un risque important, comme l'illustre l'anecdote du singe apprenti déjà évoquée. S'il souhaite bénéficier du statut respecté de « *grū* », la position de « celui qui sait » (*'nak chéh tīñ*) nécessite en quelque sorte de jauger ce qu'il pourra exposer de son savoir pour garantir sa reconnaissance et ce qu'il gardera secret afin de maintenir la supériorité de ce statut.

Enjeux de la transcription des savoirs par écrit

Les savoirs sont à la fois revendiqués et partiellement tenus secrets. Cette conception s'illustre dans le rapport de leurs détenteurs à l'écrit et dans la manière dont ils sont éventuellement retranscrits. En tant qu'objet, le livre fixe et donne une matérialité à des savoirs qui n'ont pas, à priori, vocation à s'exprimer durablement dans la matière comme l'artisanat ou les arts plastiques. Un livre consacré à la danse peut, à priori contribuer à la conservation de certains aspects des savoirs dans le temps et à leur diffusion. La fonction de diffusion n'est toutefois pas toujours évidente, que ce soit pour des raisons pratiques ou par choix. J'ai pu observer que, de manière assez fréquente, les documents écrits apparaissaient avant tout comme une preuve du savoir de celui qui le rédige mais que leur diffusion reste limitée. Que ce soit par la volonté de l'auteur ou par celle des lecteurs des ouvrages, certains ne sont diffusés¹ que de façon restreinte et sous couvert du secret, avec la demande expresse de ne pas le transmettre à une tierce personne². Le phénomène est sans doute accentué par le manque de documentation disponible au sein même des écoles de danse à Phnom Penh. Depuis son déménagement en 2005, l'ESBA ne dispose plus de bibliothèque et le fond consacré à la danse à la bibliothèque de l'URBA est très restreint. Il est fait mention parmi les élèves et les professeurs de l'ESBA que telle professeure aurait en sa possession un ouvrage regroupant un grand nombre de chants ou encore que tel autre enseignant, ayant accumulé une grande bibliothèque, aurait beaucoup de connaissances à partager mais refuserait obstinément de le faire, de peur que l'on ne lui « dérobe ses savoirs ».

Plusieurs professeurs ont mené des projets de compilation de données sur la danse. Un « comité pour la recherche et la documentation sur le Ballet Royal du Cambodge » constitué de spécialistes du ministère de la Culture et des Beaux-Arts en collaboration et sous l'impulsion de l'UNESCO a abouti à la publication d'un ouvrage en anglais en 2008³. Outre l'artiste et auteur Pich Tum Kravel dont les livres sont sans doute les plus connus au Cambodge, plusieurs

¹ Le plus souvent, les documents sont photocopiés à chaque passage entre de nouvelles mains, ce qui rend d'autant plus difficile de retracer le parcours effectué jusqu'à l'exemplaire original. Les illustrations, de copie en copie, sont ainsi parfois devenues totalement illisibles, seul le texte restant exploitable.

² Les problèmes de diffusion des écrits se posent plus largement à l'échelle du pays pour plusieurs raisons, parmi lesquelles le coût des ouvrages et le manque de respect des droits d'auteurs. Sur cette question, se référer au rapport *Regard sur l'édition au Cambodge* édité par le CKS (Jarvis H. et al., 2006).

³ Un exemplaire non finalisé de la version khmère de cet ouvrage fait partie des documents circulant parmi les artistes de Phnom Penh.

professeurs ont travaillé à la réalisation d'ouvrages en langue khmère traitant de l'enchaînement de base pour les différents types de personnages. Certains de ces ouvrages ont été complétés et effectivement édités grâce au soutien de fondations étrangères. D'autres, en projet, m'ont été mentionnés ou montrés par leurs auteurs. Les versions courtes des *kpāc' pāt* pour les personnages féminins, masculins, de *yaks* et de singes ont été éditées en quatre fascicules dont des versions maintes fois photocopiées sont consultables dans certaines bibliothèques du pays¹. Ces ouvrages présentent des dessins des différentes postures des enchaînements de base dans l'ordre chronologique de leur réalisation. Les dessins sont réalisés à partir de photographies et sont accompagnés de courts textes décrivant les positions et des indications sur les mouvements à effectuer pour arriver d'une posture à l'autre².

Les livrets peuvent être utilisés comme aide-mémoires pour des danseurs et des danseuses en cours d'apprentissage mais leur diffusion reste limitée. Un autre ouvrage présentant la version courte du *kpāc' pāt* des personnages féminins avec une partition musicale a été édité en 2011 par la Khmer Art Association (Minh, 2011(a)). Il a été réalisé par Minh Kossony, ancienne danseuse aujourd'hui secrétaire d'État au ministère de la Culture, et édité en même temps qu'un second ouvrage sur la cérémonie d'hommage aux maîtres et esprits de la danse de cour, « *bidhī sambaḥ grū lkhon* » (Minh, 2011(b)). Il s'agit de beaux ouvrages comptant entre 200 et 400 pages en papier glacé illustrées par des photographies en couleur. Malgré le fait qu'ils soient rédigés intégralement en langue khmère, leur prix d'achat élevé n'est pas adapté à une large diffusion auprès du public cambodgien, notamment des élèves danseuses qu'ils pourraient intéresser.

Des ouvrages perdus et parfois peut-être fantasmagiques sont cités pour exprimer des espoirs et des regrets quant à la préservation dans le temps des savoirs dansés. Plusieurs personnes m'ont dit se souvenir d'avoir « vu un jour », « il y a longtemps », dans un marché ou dans les mains d'un aîné, un manuscrit broché ou en accordéon (*krāmñ*) qui recelait certainement – mais l'on n'en est jamais certain – des chants perdus ou des explications illustrées sur la gestuelle de la danse. Comme dans les ouvrages aujourd'hui réalisés sur les enchaînements de base, cet imaginaire de l'écrit se cristallise souvent sur les *kpāc'* en tant que

¹ Mao et al., s.d ; Phem et al., s.d.

² Un exemple est présenté en annexe sous l'intitulé « Description des postures et enchaînements de l'enchaînement de base (personnage féminin) ».

postures fixes et codifiées¹. Les danseuses d'aujourd'hui manifestent comme un rêve le souhait de découvrir un jour un manuscrit ancien qui permettrait de retrouver en centaines ou en milliers les dessins de ces postures qu'ils imaginent forcément normées et dont chacune aurait un nom et une signification précise. La description la plus concrète d'un tel livre m'a été faite par Proeung Chhieng qui relatait l'expérience d'une danseuse vivant aujourd'hui aux USA. Celle-ci lui a expliqué avoir eu, au cours d'une recherche documentaire effectuée dans les années 1970, l'occasion de feuilleter l'exemplaire unique d'un livre jusqu'alors inconnu et disparu depuis. D'après la description qui m'en a été faite, l'ouvrage consignait plus de cent *kpāc'*, tous représentés par une illustration et accompagnés d'un nom. Un exemple en particulier est mentionné, l'un des seuls qui ait pu être visionné par la lectrice et qui apportait un enseignement nouveau : celui du « nâga jouant avec sa queue »².

La trace écrite relève souvent d'une part d'idéalisation. L'écriture (couplée, ici en l'occurrence, avec le dessin ou la photographie³) représente l'espoir de pouvoir consigner tout un savoir dans les pages d'un livre et de le voir survivre aux générations afin qu'il ne soit jamais perdu, ce malgré les innovations – qui ne sont pas nécessairement vues de manière négative en elles-mêmes –. L'écrit, s'il est nécessaire de le souligner encore, ne peut pas rendre compte de l'intégralité et de la complexité des savoirs dansés. De plus, et paradoxalement, l'exemple du livre disparu cité ci-dessus montre que des éléments qui peuvent être consignés par écrit, tels que les noms de certaines postures de danse, peuvent aussi être perdus malgré les traces écrites qui en sont faites et précisément à cause d'une trop forte volonté de préservation. Toujours d'après le récit qui m'en a été fait par Proeung Chhieng, l'ouvrage n'avait pu être consulté que brièvement avant d'être récupéré par le conservateur de la bibliothèque qui craignait de perdre cet exemplaire unique. Ce dernier n'avait pas non plus permis d'en recopier des extraits, encore moins de le photocopier. Après la période mouvementée des années 1970, aucune recherche n'a permis de retrouver un tel document dont on ignore « s'il a été perdu, s'il a été brûlé ou si

¹ Sur différents niveaux de sens du mot « *kpāc'* » comme mouvement ou comme posture fixe, voir chapitre I.

² L'ouvrage aurait été consulté à la bibliothèque nationale, ce qui lui confère un certain statut, malgré l'incertitude concernant tant son auteur que la date et les modalités de sa rédaction. Le nom du *kpāc'* « nâga jouant avec sa queue » semble en tout cas entré dans l'usage depuis. Il est cité dans le mémoire de Sam Chan Moly, la danseuse qui avait feuilleté l'ouvrage (Sam C. M., 1987). Voir croquis P7 et P8.

³ C'est aussi le mode de rendu qu'a choisi G. Groslier pour documenter la danse royale en 1927 au musée national du Cambodge.

quelqu'un l'a caché quelque part »¹. Ici, la volonté de préservation est poussée à l'extrême et, comme on l'observe dans les logiques de transmission de maîtresse à élève, elle peut contribuer à la perte même de ces savoirs par crainte du partage².

Une répartition genrée des savoirs et de leur expression

Les femmes sont majoritaires dans la transmission des savoirs pratiques liés à la danse de cour, ce qui se justifie conjointement par l'histoire de cette forme de danse et par les modalités même de cette transmission qui nécessite, pour l'enseignant, d'être ou d'avoir été praticien. Toutefois, la diffusion écrite de recherches d'ordre historique ou de réflexions analytiques ainsi que de discours théoriques sont plus largement le fait d'hommes. Si certaines maîtresses de danse écrivent effectivement sur la danse, c'est essentiellement sous la forme de descriptions des techniques et des normes, tandis que les auteurs masculins font état de recherches historiques et de leurs propres interprétations théoriques autour des arts, y compris de la danse de cour³. D'après les observations que j'ai pu faire, mais qui demanderaient à être plus poussées et confirmées, les instructeurs responsables de l'enseignement « théorique » à l'attention des élèves danseurs et danseuses à l'ESBA comme à l'école des arts de Siem Reap sont majoritairement, si ce n'est exclusivement, des hommes. Comme je l'ai déjà mentionné, Chheng Phon et Pich Tum Kravel font figure de référence en la matière. Dans le cadre de cette recherche, c'est ce dernier, ainsi que Proeung Chhieng, qui ont abordé le plus volontairement,

¹ Proeung Chhieng, entretien du 28.02.2012, ma traduction.

² C. Ramondou écrit que la maîtresse de danse Chea Samy avait entrepris un inventaire sous la forme de photographies des « mille gestes et combinaisons de gestes qui composent le langage des rôles féminins appelés neang », précidant que « l'ensemble des codes de l'interprétation de rôles de Neang (femmes), Nayrung (hommes), Yaks (géants) et Sva (singes) représente un total d'au moins 4500 signes dansés » (Ramondou, 1988 : 14). L'auteur écrit également au sujet de la professeure qu'elle « veille jalousement sur son mémoire (sa mémoire ?). C'est aujourd'hui sa seule véritable richesse. Ainsi, sa seule peur est-elle de mourir avant d'avoir achevé cet ouvrage qu'elle lèguera aux jeunes générations de danseuses » (Ramondou, 1988 : 15). L'inventaire est également mentionné dans la thèse de T. Shapiro (Shapiro, 1994 : 15-16). J'ignore ce qu'il en est advenu après le décès de Chea Samy en 1994.

³ Cette observation rejoint celle de Mona Lilja au sujet des femmes dans la sphère politique cambodgienne qui doivent, plus que leurs homologues masculins, justifier de leurs dires dans la sphère publique pour éviter de voir leur statut remis en question. Les modalités discussives sont aussi importantes, comme le soulignent des femmes interrogées par l'auteur qui estiment que beaucoup d'entre elles manquent de compétence en matière de communication pour convaincre leur auditoire (Lilja, 2008 : 98).

et parfois spontanément, une telle approche réflexive sur la danse lors de nos entretiens, ce par opposition aux femmes interrogées.

Contrairement aux savoirs pratiques, aux savoirs dansés, les savoirs formels institutionnalisés sur la danse semblent revenir aux hommes plus qu'aux femmes. Une telle responsabilité est peut-être à mettre en parallèle avec le rôle de maître de cérémonie lors des rituels d'hommage aux maîtres de danse. Ce rôle, nous le verrons, est généralement dévolu à un artiste masculin ayant des connaissances sur la danse de cour mais n'étant pas nécessairement praticien ou spécialiste de cette forme spécifique. À ce sujet, C. Ramondou notait dans les années 1980 que la responsabilité de maître de cérémonie lors du *sambah grū* était souvent tenue par les mêmes acteurs qui étaient amenés à jouer les rôles d'ermite dans les ballets narratifs. Selon elle, il s'agissait généralement des acteurs comiques car ceux-ci « connaissent souvent ce rôle de l'Ermite ainsi que les nombreuses prières nécessaires à l'interprétation » (Ramondou, 1988 : 46). Cette hypothèse coïncide avec les mentions, dans l'ouvrage de Thiounn revu par J. Cuisinier et dans l'article de Guy Porée, selon lesquelles le maître de cérémonie « *deb rapām* » devait porter lui-même le masque de l'ascète au cours de la cérémonie (Thiounn, 1930 : 44 ; Porée, 1949(b) : 44)¹. Si cela reste de l'ordre de l'hypothèse, la remarque de C. Ramondou pourrait être reliée au rôle rituel des comiques dans le théâtre masqué masculin étudié par S. Khoury en milieu rural. Celle-ci a en effet mis en évidence l'importance des scènes interprétées par des comiques dans l'efficacité rituelle des représentations du Reamker par la troupe de *lkhon khol* de Svay Andaet (Khoury, 2012, 2014).

De manière générale, les actions rituelles sont plus souvent dévolues à des hommes au Cambodge, comme le remarque Ang Chouléan (Ang, 1987-1990). Toutefois, les maîtresses de danse de cour cambodgiennes n'en restent pas moins, elles aussi, détentrices de savoirs non seulement techniques mais aussi rituels et spirituels. Ces savoirs sont mis en œuvre et transmis au quotidien à travers la réalisation et l'enseignement de la danse.

¹ « Maîtresses et danseuses sont assises à terre, face à l'estrade des masques. Et, tout d'abord, l'ermite Maha Eysei se matérialise. Le maître des cérémonies a mis le masque vénéré et revêtu la robe jaune. Marchant courbé, aidé de sa canne noueuse, il s'avance jusqu'à l'estrade et se tourne vers l'assistance qui chante. Puis il dépose le masque au centre de l'estrade et, après être allé s'habiller de blanc, il commence les invocations. » (Porée, 1949(b) : 44).

2 - Une filiation spirituelle

a) La transmission en termes de hiérarchie et de valeurs

La professeure comme « deuxième parent » : un rôle d'éducation sociale et de protection

Comme dans le milieu scolaire, le respect dû au professeur est reconnu par tous dans le système social cambodgien hiérarchisé. Celui-ci se manifeste à travers la manière dont l'élève salue son professeur ou s'adresse à lui en joignant les mains à hauteur de la bouche, ou encore par le fait de courber l'échine lorsque qu'il est contraint de passer devant lui. La hauteur des mains jointes pour le salut (*sambah*) est codifiée par des règles claires qui sont enseignées dans les milieux familial et scolaire. Le geste de salutation à hauteur de la bouche utilisé envers les professeurs est identique à celui adressé aux parents et aux grands-parents. Il se trouve, dans ce code hiérarchique, immédiatement en dessous de celui usité face aux moines et aux membres de la famille royale. Pour s'adresser aux enseignants, l'élève emploie les termes « *nak grū* » (maîtresse) ou « *lok grū* » (maître). À l'école de danse, ces termes sont suivis du prénom, d'un diminutif ou du surnom de la professeure lorsqu'il est fait référence à celle-ci¹. Il est d'ailleurs fréquent que les élèves ignorent les noms et prénoms d'état civil de leurs enseignantes, à moins que celles-ci ne cumulent une fonction particulière au sein de l'administration de l'école ou qu'un article à leur sujet ne soit paru dans les médias culturels. Dans le cas de professeurs âgés, ce sont toutefois les termes « *lok yāy* » (grand-mère) et « *lok tā* » (grand-père) qui sont privilégiés car considérés comme plus respectueux. ;^

Pendant le cours de danse, des moments sont régulièrement consacrés au rappel qu'une bonne tenue est exigée des élèves au sein de l'école et de la classe de danse. Il arrive fréquemment qu'une élève soit désignée par une enseignante comme exemple à rejeter ou à suivre selon le soin qu'elle aura apporté, par exemple, au lavage de ses mains ou à sa coiffure. Ces épreuves sont particulièrement intimidantes pour l'élève ainsi pointée du doigt pour manque de tenue. Une bonne conduite est également exigée, qu'il s'agisse des règles précédemment énoncées concernant le langage verbal et corporel vis-à-vis des maîtresses, de la ponctualité ou encore du calme et de l'attention dont doivent faire preuve les élèves. Le comportement ou la

¹ Voir à ce sujet l'article d'Anne Y. Guillou portant sur les noms personnels et termes d'adresse au Cambodge (1999).

« moralité » (*sīladharm*) fait partie des critères d'évaluation de celles-ci¹. Les professeures réunissent parfois leurs élèves pour leur donner des conseils ou des sommations concernant le comportement à adopter en dehors de l'école. Parfois, il s'agit de mettre en garde les fillettes quant aux dangers encourus à la sortie de l'école, lorsqu'elles ne sont plus sous la protection ni des maîtres, ni des parents. En ce sens, on retrouve une idée énoncée par plusieurs jeunes maîtresses de danse m'expliquant qu'elles faisaient office, au sein de l'école, de « deuxièmes parents ». Elles estiment en effet être investies d'une double mission d'éducation et de protection, en plus de la transmission spécifique des savoirs dansés.

Plus implicitement, la professeure de danse peut être vue comme un parent dans le sens où elle donne naissance à la danseuse en la moulant corporellement et en la nourrissant de savoirs spécifiques. Une telle vision du *gourou* était autrefois prédominante en Inde. Rosemary Jeanes Antze rapporte un texte ancien qui fait état de la manière dont le maître devient un « second père ». L'élève accepté par un *gourou* y est comparé à un enfant en cours de gestation. La naissance spirituelle qui s'ensuivait était considérée comme ayant plus de valeur que celle donnée par le père biologique car « le pouvoir de révéler la connaissance spirituelle était supérieur à la capacité de donner la vie au sens physique du terme » (Antze, 2008 : 36). L'auteur précise que la conception du professeur comme « un second père pour ses élèves [qui devrait] leur assurer une formation complète » reste prégnante dans l'esprit des étudiants indiens d'aujourd'hui, y compris dans le domaine de l'enseignement général. Un tel point de vue n'est pas propre à l'Asie. Il prend toutefois une dimension particulière dans la personnalisation du rapport entre maître et élève telle qu'elle s'instaure dans le cadre de la transmission de plusieurs formes de musique, de théâtre et de danse de la région.

La valeur éducative que peut prendre l'acquisition formalisée de techniques du corps a été analysée par Stéphane Rennesson au sujet d'une autre pratique corporelle du sud-est asiatique, la boxe thaïlandaise dite muay thaï, qui se transmet, comme la danse de cour cambodgienne, dans un schéma relationnel hiérarchique basé sur l'action. S'appuyant sur une approche anthropologique de l'action, S. Rennesson montre que les ressorts implicites de la transmission ont une portée éducative par ailleurs très présente, de manière générale, dans le sport au sein des lieux éducatifs en Thaïlande (Rennesson, 2012 : 106). Il précise que le camp d'entraînement est une « école de moralité » où les garçons deviennent de bons citoyens d'une

¹ Voir annexe « Grilles de notation (section danse classique de l'ESBA) ».

manière considérée comme complémentaire à l'ordination temporaire comme moine bouddhiste (Renneson, 2006 : 650 ; 2005 : 97). Là aussi, le rapprochement avec les valeurs bouddhiques¹ apparaît clairement, et notamment les notions d'obéissance et de respect, d'endurance et de retenue (Renneson, 2012 : 107).

Se référant à Niels Mulder (1997), S. Renneson précise que la formation pugilistique amène à s'intégrer dans une société présentée comme « une “construction morale” dont l'ordre et le bon fonctionnement dépendent de la vertu de ses membres, à savoir l'observance de “règles comportementales” strictes par chacun », et que cette intégration se fait « non pas [en] accompagn[ant] les élèves dans un mouvement d'analyse et de compréhension du monde – ce que nous entendons communément pas “connaissance” –, mais [en] transmett[ant] une vision idéale du monde et un savoir-agir, ou savoir-être, sous la forme d'un “modèle de présentation de soi” » (Renneson, 2012 : 109). Ce modèle prend son sens au niveau national pour les boxeurs et leurs entraîneurs qui l'assimilent à la définition d'un « bon citoyen » avec des références, rappelées chaque matin par des rituels d'hommage, à « l'édifice national : le roi, le bouddhisme et la nation » (Renneson, 2007 : 168).

Le maître et l'artiste comme éducateurs à l'échelle de la société

Parce qu'il est le dépositaire de savoirs (*camṇeḥ ṭiṇ*), le *grū* est l'objet d'une certaine dévotion. Catherine Choron-Baix note que l'hindouisme et, surtout, le bouddhisme ont pu favoriser, en Asie du Sud-Est, une éthique centrée sur l'affirmation de la nécessité de l'enseignement et la condamnation de l'ignorance (Choron-Baix, 1993 : 157). Les légendes d'origine qui véhiculent l'idée que les savoirs et savoir-faire des hommes leurs ont été transmis par des divinités ou ont pu se perpétuer grâce à leur protection² ne sont certainement pas

¹ Renneson compare notamment l'apprentissage du muay thaï avec la discipline des moines de forêt et leurs pratiques méditatives basées sur l'expérimentation plutôt que sur l'étude des textes, contrairement à celle des moines urbains (Renneson, 2012 : 110).

² C. Meyer relate l'un de ces récits : « Vishnu, incarné dans le corps d'un homme jeune et beau, se trouva seul une nuit, dans un village. Il voulut éprouver la charité des hommes et fut durement repoussé par tous les brahmanes chez lesquels il frappa. Il s'approcha enfin d'une case solitaire et misérable d'où s'échappait une voix charmante qui chantait. Celle qui vint lui ouvrir était une danseuse. Elle l'accueillit avec un sourire, lui offrit un repas, et, tandis qu'il mangeait, le charma de ses chants. Puis, comme le jeune homme ne s'en allait pas elle lui offrit sa couche pour la nuit. Le Dieu l'aima et lui promit protection pour elle et toute sa descendance. » (Meyer

étrangères non plus à la dévotion dont les savoirs et, par extension, leurs dépositaires font l'objet. Proeung Chhieng précise que, en tant que détenteurs de connaissances, les « *grū* » se doivent d'être respectés, honorés (*gorab*) car ils font partie des personnes dont on considère qu'elles regroupent des vertus bouddhistes telles que la sagesse (*paññā*), la compassion (*muditā*), la miséricorde (*karuṇā*) et l'équanimité (*ouphēka*)¹. De telles personnes ont, continue-t-il, un devoir d'éducation envers la société et c'est le cas, des artistes en général.

« Partout dans le monde on accorde de l'importance à l'art. Le mot « *silpakar* », « *artiste*² », ça n'est pas donné à tout le monde d'être artiste. Il faut distinguer « *artiste* » et « *amateur* ». Au Cambodge, il y a beaucoup de gens qui ne comprennent pas bien. Quelqu'un qui sait chanter n'est pas [forcément] un artiste. L'artiste doit avoir le talent (*debakosaly*) et l'*intelligence*. [...] Si l'on respecte les artistes, c'est que ce ne sont pas des personnes ordinaires. Ce sont des gens qui sont au-dessus du commun. [...] L'*artiste* doit être *plus humain que l'humain*. L'artiste doit avoir beaucoup de connaissances. Ce sont des gens qui sont des « *grū* », ils ne font pas ça [juste] pour le plaisir. » (Proeung Chhieng, entretien du 28.02.2012, ma traduction.)

Le danseur explique que, lors des représentations, les artistes ont le rôle d'éduquer, de « faire jaillir ce qui est bon » à travers leurs créations et leurs interprétations des légendes et des épopées comme celle du Reamker. Celles-ci « visent à rendre meilleurs les gens mauvais » ou encore à « apporter de l'espoir à ceux qui n'en ont plus » à travers des personnages qui sont autant d'exemples mettant en scène des comportements à suivre ou à combattre. Cette mission est comparée à celle des parents face aux enfants qui « ne savent pas grand-chose de la vie » ou encore aux prêches des moines bouddhistes dont C. Choron-Baix rappelle qu'ils furent longtemps les instructeurs pas excellence chargés d'instruire les jeunes garçons avant l'ouverture des écoles par le gouvernement français pendant la période coloniale (Choron-Baix, 1993 : 158).

C., 1969(a) : 2). Il serait intéressant de rechercher la source de ce récit et d'évaluer la connaissance que pouvaient en avoir les danseuses au moment où C. Meyer l'a noté.

¹ Proeung Chhieng se réfère ici aux *brahmavihāradharm* (quatre qualités) du bouddhisme pour lesquelles on cite généralement « *mettā* », la bienveillance, et non « *paññā* », la sagesse, qui reste toutefois une qualité essentielle dans les enseignements bouddhiques.

² Les termes et expressions français en italique étaient formulés dans cette langue lors de l'entretien.

b) Un apprentissage ritualisé

Inscription dans une lignée spirituelle

Le rôle de la professeure de danse comme protectrice rejoint, en certains aspects, la dimension spirituelle de la relation qui la lie à ses élèves. Chaque élève, dès lors qu'elle accède à ce statut, s'inscrit dans une lignée spirituelle. Elle prend place dans un système de filiation spirituelle se basant non pas sur un lien de parenté consanguine mais sur la transmission de connaissances (De Grave, 2001 : 22). Les spécificités de la relation maître-élève qui s'instaure est perceptible à travers un comportement adapté au quotidien et dans le cadre de rituels hebdomadaires et annuels. Elle induit des devoirs mutuels liés au respect, à la préservation et à la protection des savoirs et de ses dépositaires. Le lien de filiation spirituelle apparaît particulièrement fort dans certains cas où une relation privilégiée s'établit entre un maître et une élève ou un petit groupe d'élèves. Cette relation s'actualise à travers les dons hebdomadaires d'encens que les élèves font à leurs enseignantes. Les bâtons d'encens offerts sont destinés à être allumés par les professeures qui, par leur intermédiaire, adresseront des demandes de soutien et de protection aux maîtresses défuntes et aux esprits de la danse. Ces demandes visent à la fois l'élève et sa professeure, cette dernière étant un maillon de la chaîne de la transmission mais aussi, bien souvent, une pratiquante de la danse se produisant régulièrement sur scène ou dans le cadre de cérémonies. Pour les élèves de niveau plus avancé apprenant des rôles spécifiques, des offrandes de bougies et de fruits peuvent s'ajouter à celle des bâtons d'encens.

Dès leur entrée à l'école de danse, les petites élèves entrent dans le processus ritualisé de la transmission en offrant, chaque jeudi, trois à cinq baguettes d'encens à chacune des maîtresses présentes (si toutefois elles ne sont pas trop nombreuses) et en particulier à leurs propres professeures. Le choix de ce jour de la semaine correspond à une croyance brahmanique qui en fait le jour faste de l'apprentissage¹. À travers cette action, les apprenties danseuses prennent leur place au bout d'une chaîne de transmetteurs et récepteurs des savoirs dansés dont les enjeux renvoient à ceux qui peuvent exister au sein de la famille dans les sociétés d'Asie du Sud-Est. Dans le cadre de ces sociétés hiérarchisées, « des règles de conduites précises, marquées dans la gestuelle, les formes d'adresse, les sentiments, et toujours traduites en termes

¹ Communications personnelles de Nop Phalla (03.2012) ; Toni Shapiro Phim (1994 : 45). Toni Shapiro explique à ce sujet que « *brahaspa(ti)* » (jeudi) est aussi le nom de la divinité brahmanique de l'apprentissage (Idem).

d'échange d'obligations » (Formoso, 1990) sont assignées à chacun. Ces échanges transcendent la mort, incluant notamment un devoir de vénération des ancêtres.

Ainsi, chaque jeudi matin, en début de séance – et de préférence avant le début des échauffements si les maîtresses sont disponibles à ce moment-là – les élèves se présentent une par une ou par petits groupes devant les professeures. En posture *añguy pat' joen*, jambes repliées sur le côté, elles baissent la tête en maintenant dans leurs mains jointes à hauteur du front les baguettes d'encens qu'elles ont consciencieusement choisies¹. Les enseignantes se saisissent délicatement des bâtons d'encens et, le plus souvent, murmurent des vœux pour la réussite de chacune des élèves, souhaitant que celles-ci apprennent vite, retiennent bien les enseignements ou encore conservent une bonne santé². En aucun cas l'élève ne cherche à capter l'attention de la maîtresse afin que celle-ci accepte son offrande. Dans le cas où la professeure, occupée par une autre tâche, ne remarque pas la présence de l'élève, c'est une tierce personne qui la lui fera remarquer (en général il s'agit de la personne vers laquelle l'attention de la maîtresse est tournée alors, qu'il s'agisse d'une maîtresse ou d'une autre élève).

Plusieurs professeures m'ont confirmé l'importance des offrandes faites par les élèves aux maîtresses. Qu'il s'agisse des baguettes d'encens offertes chaque jeudi ou des offrandes plus importantes, chacune doit être donnée respectueusement par chaque élève à sa (ou ses) professeure(s) afin que celle-ci les transmette à leur tour aux esprits de la danse. Si les dons attendus aux différentes phases de l'apprentissage ne sont pas effectués, c'est l'intégrité physique de la professeure qui est menacée. C'est elle qui risque d'être frappée par la maladie et non l'élève, même si c'est cette dernière qui est considérée comme fautive. Deux professeures, l'une âgée d'une quarantaine d'années, la seconde de plus de 70 ans, m'ont fait part d'expériences personnelles de ce type. L'une d'entre elles me racontait être tombée malade des suites de ce qu'elle considérait, plus encore que comme une négligence, comme un manque de respect de la part d'une élève. Cette élève lui avait demandé de lui enseigner un rôle

¹ Les baguettes abîmées sont laissées de côté et les plus odoriférantes sont préférées. Certaines maîtresses demandent explicitement aux élèves de préférer les baguettes d'encens les plus longues, estimant que des baguettes courtes peuvent avoir une incidence négative sur la prochaine renaissance de celle qui l'offre. La crainte explicitée est celle que, par analogie avec l'offrande de petite taille, la personne renaisse excessivement petite. Cette croyance n'est toutefois pas partagée par l'ensemble des professeurs et nombreuses sont celles qui semblent ne pas prêter attention à ce détail (Communication personnelle, Kim Leakhana, décembre 2014).

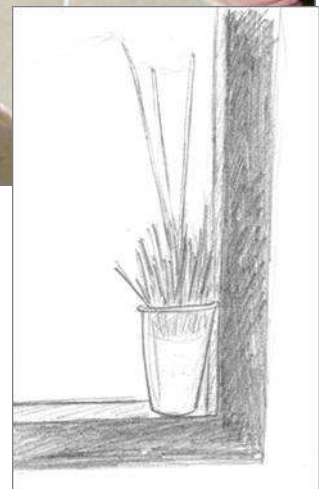
² Toutefois, si la maîtresse est occupée ou trop sollicitée (par exemple au début d'une cérémonie rassemblant toutes les élèves de l'école), celle-ci se contente parfois de prendre les bâtons avec un hochement de tête ou un discret signe de la main.

spécifique mais n'avait pas fait les offrandes végétales *pāysi*¹ attendues à la suite de cet apprentissage. La seconde professeure prend partiellement en charge l'enseignement d'un rôle dont elle n'est pas spécialiste à cause des fréquentes absences de la collègue chargée de celui-ci. Elle m'expliqua que cette situation ne lui permettait pas de procéder aux rituels d'une manière adéquate, ce qui avait également influé négativement sur sa santé.



P19. Un jeudi matin, des élèves de différents niveaux offrent des bâtons d'encens à deux maîtresses. ESBA, Phnom Penh, 04.03.2010.

P20. Bâtonnets d'encens plantés dans un gobelet de sable sur le rebord de la fenêtre, dans la salle de danse des élèves de 1^{ère} année à l'ESBA en mars 2012.



¹ « Faire les *pāysi* » (*dhvœ pāysi*) signifie avant tout offrir les *pāysi* car ce n'est pas forcément l'élève qui les fabrique (souvent, elle apprend en assistant la professeure dans la conception ou en l'observant). « Faire » les *pāysi*, c'est donc d'abord en fournir la matière première en les finançant (même si l'on peut également déléguer la tâche d'aller les chercher) puis en faisant l'action de les donner à la professeure en les lui tendant, le jour du rituel.

Plus qu'une filiation générale à un ensemble de *grū* de la danse, le dernier exemple met en évidence la filiation avec les lignées de rôles spécifiques passant par les enseignantes qui ont effectivement incarné et transmis ces savoirs de générations en générations. Pendant la durée de l'apprentissage de la danseuse, c'est son enseignante qui est responsable de l'entretien du lien rituel avec les esprits de la danse, parmi lesquels les maîtresses ancestralisées. Les gestes et les paroles rituels, comme le comportement de respect face aux maîtres en général, font partie des apprentissages transmis à l'ESBA, parallèlement aux savoirs techniques. De nos jours, ces savoirs peuvent être mis à profit dans d'autres contextes. Certaines professeures de danse sont connues pour leurs compétences dans la fabrication des *pāysī* et sont appelées spécialement pour cela lors de cérémonies familiales privées (mariages, hommages aux ancêtres)¹.

La cérémonie annuelle d'hommage aux maîtres

Le dispositif d'offrande hebdomadaire correspond à la version la plus simple du *sambah grū*, cérémonie d'offrande ou de salut aux maîtres actuels et défunts ainsi qu'aux esprits de la danse. D'autres occurrences plus complexes du *sambah grū* sont mises en place à différentes étapes de l'apprentissage de la danseuse lors de la consécration d'un nouveau rôle, au début de la préparation d'une nouvelle danse narrative puis une nouvelle fois avant la première représentation de celle-ci. La plus importante de ces occurrences a lieu une fois par an aux alentours de la période du nouvel an khmer qui se déroule à la mi-avril. Auparavant elle était réalisée deux fois par an. Dans ses versions les plus complexes, la cérémonie requiert la fabrication d'offrandes végétales, les *pāysī* et les *slathoa*, en plus des bâtons d'encens, des fruits et de la musique utilisés pour le *sambah grū* hebdomadaire. Elles sont aussi complétées par des offrandes alimentaires plus nombreuses et plus variées qui sont disposées, lors des cérémonies les plus importantes, devant les masques et les tiaras de danse. Ce dispositif est appelé « *bidhī sambah grū dham* » (grande cérémonie d'hommage aux maîtres) ou « *bidhī sambah grū grap' mukh* ». Du fait de la polysémie de « *mukh* », cette formule peut être comprise de deux manières, soit « cérémonie d'hommage à tous les maîtres » soit « cérémonie d'hommage rassemblant tous les masques ».

¹ J'ai cité un exemple dans le point 4 de l'introduction générale, lorsque des professeures de danse avaient été appelées pour confectionner des offrandes lors d'une cérémonie familiale dans la famille du ministre de la Culture en 2010.

La grande cérémonie de *sambah grū* est organisée chaque année entre les mois de mars et de mai à l'ESBA. Comme les autres cérémonies dans le cadre de l'apprentissage de la danse de cour, elle a toujours lieu un jeudi matin. La date la plus propice est choisie en fonction du calendrier lunaire. Elle réunit l'ensemble des élèves de la section de danse classique ainsi que des interprètes des rôles de singe du théâtre dansé masculin¹ et, parfois, des élèves et des professeurs de la section de danse folklorique. Lorsque j'ai assisté à cette cérémonie en 2010, un grand nombre d'élèves des autres disciplines de l'école étaient également présents, ce qui est plus exceptionnel. Ceux des classes de danse folklorique y avaient participé en offrant des bâtons d'encens à leurs professeurs. Des élèves de toutes les sections avaient également pris part à l'offrande aux moines bouddhistes qui avaient été invités pour introduire la cérémonie. Cette année-là, le *sambah grū* avait été organisé dans le théâtre de l'école et avait rassemblé un grand nombre de professeurs de danse, de danseurs professionnels et d'artistes retraités ainsi que des représentants du ministère de la Culture et des Beaux-Arts, parmi lesquels le ministre lui-même. En 2012, lorsque je participais à nouveau à la cérémonie, les professeurs et les invités étaient moins nombreux².

Avant la cérémonie, les *pāysī*, offrandes végétales, sont confectionnés sur place par un groupe de professeurs de danse assistés de quelques élèves. Ils sont réalisés à partir de troncs et de feuilles de bananier. Les premiers sont sectionnés pour former des cylindres de différentes tailles. Ils sont ensuite lavés à l'eau claire et habillés de bandes de feuilles découpées et enroulées en forme de cônes. Assemblés par petits lots, les cônes ainsi formés sont fixés autour des cylindres sur différents niveaux à l'aide de fines tiges de bois ou de bambou puis le tout est ceinturé d'une lanière végétale. Ainsi disposées, ces lanières, forment les étages des *pāysī*. Des *pāysī* de plus ou moins grande taille comportant un, trois, cinq, sept ou neuf étages sont ainsi formés par paires. Chacun des cylindres est coiffé d'un cône de feuille³ maintenu par une tige

¹ Stéphanie Khoury note qu'en contexte villageois, les cérémonies d'hommage aux maîtres du théâtre dansé masculin ont lieu le samedi. À l'ESBA et à l'URBA, les spécialistes des personnages de signes se joignent aux danseuses classiques lors des grandes cérémonies de *sambah grū*. L'ensemble des danseurs du théâtre dansé masculin organise des cérémonies d'hommage spécifiques qui ont également lieu les jeudis (Chourn Outdom, communication personnelle, 02.12.2015).

² Cette année-là, plusieurs professeur(e)s, danseurs et danseuses avaient été appelés à participer à la cérémonie qui se déroulait le même jour à Prek Ho, au sein de la troupe privée Khmer Art Academy formée par une ancienne danseuse de l'école.

³ Recouvrant un plus petit cône inversé en forme de récipient destiné, semble-t-il, à recevoir du riz, mais je n'ai pas vu, pour ma part, que quelque chose y était placé.

de bois sur laquelle un œuf dur surmonté d'une bougie sont plantés. Des boutons et des bracelets de jasmin sont ajoutés aux compositions¹. Deux autres compositions en bananier de plus petite taille, les *slādhar(m)* sont également confectionnées à partir de troncs de bananiers et de feuilles.

Une fois les offrandes végétales confectionnées, des masques et des tiaras de danse sont disposés sur un *grae* utilisé comme table basse. Ces masques et tiaras représentent idéalement chacun des types de personnages du répertoire : personnages féminins et masculins de rang royal et inférieurs, divinités, rois et soldats démons ainsi que les singes et en particulier le singe blanc. Des accessoires et des pièces de costume sont également placés sur le *grae* ou à ses pieds. Au centre des masques et des tiaras alignés en une ou deux rangées, le masque du grand ascète *ta isī* ou *mahā isī* est placé en surplomb. Ce masque est surmonté de la coiffe en forme de queue de poisson et comporte des sourcils et une barbe généralement faits de fils de coton blanc qui le démarquent des autres. Il est habituellement réservé au culte et n'est que rarement porté par les danseurs interprétant les rôles d'ermite dans les danses narratives, ceux-ci arborant le plus souvent une simple coiffe et non un masque recouvrant leur visage². Le masque est destiné à matérialiser la présence du « grand maître » (*grū dham*) de la danse. De chaque côté de l'ermite, les autres masques sont répartis selon un dualisme qui oppose, à sa gauche, les personnages démoniaques et, à sa droite, des personnages positifs³.

Les *pāysī* et les *slādhar(m)* sont disposés en deux rangées symétriques en face des masques, dans un ordre décroissant. Devant ces offrandes végétales sont disposées de manière également symétrique deux rangées d'offrandes alimentaires : viandes crues du côté des démons, viandes cuites de l'autre (têtes et queues de porc symbolisant l'animal entier, poulets, canards et poissons) et, des deux côtés, des coupelles de fruits et de plats cuisinés salés et sucrés. À cette liste s'ajoutent des boissons, des cigarettes et du bétel. Sur le *grae* ou devant celui-ci sont encore disposés d'autres éléments, tels qu'un verre de miel et des fleurs de lotus en boutons

¹ Voir annexe « Fabrication des *pāysī* ».

² Certains masques sont réalisés exclusivement pour le culte. Ainsi, les masques d'ermite peints intégralement en doré et dont la coiffe est surmontée de têtes miniatures au dessus de la queue de poisson ne sont-ils jamais portés par les acteurs. Lorsque la troupe ne dispose que d'un seul masque d'ermite, il s'agira d'un masque moins richement orné qui peut éventuellement se substituer à la coiffe de théâtre.

³ La question de la place de l'ermite comme « arbitre » entre les camps incarnant l'ordre et le désordre sera abordée à la fin du chapitre VIII consacré au répertoire et aux différents personnages.

dont les pétales ont été repliés comme ceux qui sont déposés à la pagode pendant les jours fastes (*thñai sīl*). Quelques offrandes similaires (*pāysī*, boissons et aliments) sont placées dans une disposition semblable devant l'orchestre. Pendant la mise en place de l'ensemble de ces éléments, les élèves danseuses se succèdent autour des professeures pour leur offrir des bâtons d'encens, en général au nombre de cinq¹ et parfois accompagnés d'une bougie de cire. Les professeures font de même à l'attention des maîtresses plus âgées. Les bâtons d'encens sont allumés et disposés sur chacune des offrandes. Pendant toute la durée de la cérémonie, des professeures veilleront à ce que les bougies restent allumées afin d'indiquer aux esprits invoqués les offrandes qui leur sont destinées.

Le rôle du maître de cérémonie est à première vue comparable à celui de l'*ācāry*, spécialiste rituel laïc, et c'est ainsi que Minh Kossany le nomme dans son ouvrage. La tâche est tenue par un homme ayant une bonne connaissance de la danse, de la musique ou du chant². Toutefois, celui-ci n'est pas nécessairement un spécialiste rituel au même titre que l'*ācāry*, c'est pourquoi je préférerai parler ici de « rôle de maître de cérémonie » plutôt que d'*ācāry*³. Il arrive que la personne choisie pour lire les textes ne maîtrise pas le déroulement de la cérémonie ou encore la lecture des termes sanscrits ou palis. Elle est alors assistée ou, au besoin, ses erreurs corrigées, par des professeures de danse. Ce sont alors implicitement celles-ci qui mènent la cérémonie.

Le professeur Proeung Chhieng⁴ est régulièrement chargé de ce rôle, comme ce fut le cas en 2010. En son absence, c'est un chanteur qui prit cette charge en 2012. Le maître de cérémonie du *sambah grū dham* est vêtu de blanc et porte une écharpe en bandoulière. Dans l'ouvrage de 1930 publié d'après les notes du ministre du palais Thiounn, celui-ci précise que

¹ Parfois les élèves offrent plus ou moins de 5 bâtons d'encens, selon leur niveau d'apprentissage et le type de rôle qu'elles apprennent (le plus grand nombre correspondant en proportion aux rôles les plus complexes) mais toujours en nombre impair.

² D'après le texte de Sam Chan Moly, il semble que le rôle de maître de cérémonie ait pu être donné à des femmes dans les premières troupes de danse cambodgienne montées aux USA et en France (SAM C.M., 1987 : 17).

³ C. Ramondou évoque les hésitations de Proeung Chhieng lorsqu'il prit le rôle de maître de cérémonie pour la première fois en 1988 (Ramondou, 1988 : 49). Au BCK, en 2015, c'est un acteur de *yike* non spécialiste du rituel qui avait été sollicité.

⁴ Ancien danseur des rôles de singes, Proeung Chhieng a appris la danse au palais royal. Il est ensuite devenu professeur et a également eu des responsabilités administratives au sein de l'École des Beaux-Arts jusqu'à sa retraite.

le maître de cérémonie était un dignitaire qui représentait alors le génie de la danse *deb rapām* en portant le masque du grand ascète à un moment de la cérémonie (Thiounn, 1930 : 44)¹. De nos jours, le port du masque n'est pas attesté, y compris en contexte cérémoniel. Pendant la plus grande partie de la cérémonie, l'officiant est assis devant l'autel des masques, leur faisant face. Derrière lui se tiennent les élèves assis en rangs face aux offrandes, tandis que les professeures sont assises sur les côtés. Comme c'est le cas lors des prestations scéniques, l'orchestre se tient sur le côté². Se référant à un document écrit en khmer et en pali, le maître de cérémonie prononce d'abord la formule consacrée d'hommage au Bouddha³. Il invoque ensuite les différentes divinités et esprits qui sont invités à consommer les offrandes. Pour ce faire, il les nomme dans une formule performative (« Nous invitons... ») puis prononce, à l'intention de l'orchestre, le nom de la mélodie correspondant à chacune des entités ou chacun des groupes d'entités. La mélodie annoncée est alors jouée par l'orchestre pour véhiculer ces différentes entités sur les lieux du rituel.

Le premier morceau joué est celui de *sādhukār* (salutation ou bénédiction) pendant lequel tous les élèves, assis en rangs face aux offrandes, se tiennent recueillis, dos penché en avant, tête baissée et mains jointes. Plusieurs autres morceaux suivent alors que sont invoquées différentes divinités désignées avec plus ou moins de précision par leur nom ou par des termes plus génériques. Les esprits de chacun des instruments de l'orchestre *biṇ bādy* sont appelés, à commencer par le *grū sambhor*, l'esprit du tambour à deux faces. Après eux sont invoqués les personnages centraux du répertoire. Ceux qui sont perçus comme étant les plus dangereux, les démons parmi lesquels *Kruṅ Rāb(n)* et *Rām Isūr*, sont nommés en premier. Des divinités des éléments naturels sont également invoquées ainsi que des esprits dangereux n'ayant pas de lien direct avec la danse ou le théâtre, mais qui ont pu en devenir des esprits protecteurs, tels que les *brāy*. Les *brāy* sont des entités féminines puissantes car issues d'une malemort (Ang, 1980 : 157). L'une de celles qui sont invoquées, la « *brāy* aux huit têtes » est considérée comme un

¹ Voir également la mention de Guy Porée citée précédemment (Porée, 1959(b) : 44).

² Il est précisé dans certains textes que l'orchestre devait se trouver à l'est, mais sa position est aujourd'hui variable.

³ La description du déroulement de la cérémonie présenté ici ne se veut pas entièrement exhaustive mais vise à en donner une idée générale. Les descriptions s'appuient principalement sur la cérémonie du 5 avril 2012 croisées avec les données (notes, films, vidéos et enregistrement audio) de la cérémonie du 25.03.2010 et d'autres cérémonies de *sambhaḥ grū dham* réalisées dans d'autres contextes, notamment celle qui introduisit les représentations de la troupe du ministère de la Culture et des Beaux-Arts lors des nuits d'Angkor en janvier 2008, ainsi que sur différents textes de spécialistes (Pich, 2001(a) : 51 ; Minh, 2011(a) ; Em, 1998).

esprit protecteur de l'orchestre *biṅ bādy* (Ang, 1986 : 154). Suppya Nut cite une autre *brāy*, la *brāy bhīlīen* comme étant un « esprit féminin associé au théâtre qui protège les rôles féminins secondaires » (Nut, 1995 : 70).

Une fois l'ensemble des esprits conviés dans l'espace du rituel, les offrandes alimentaires sont distribuées aux élèves par les professeures afin de procéder à leur présentation sur la musique *sādhukār*. Deux professeures assises de chaque côté de l'autel prennent également une offrande. L'élève la plus expérimentée dans les rôles de *yaks* se voit attribuer la tête de porc crue et ce sont les autres élèves de ce rôle, s'il y en a, qui portent les autres viandes crues. Les élèves *nāyroṅ* portent, elles, de préférence les viandes cuites tandis que les élèves des rôles féminins et ceux des rôles de singe se voient confier les offrandes de fruits et de plats cuisinés¹. En musique, les danseuses et les danseurs effectuent d'abord le geste de salut dansé en position agenouillée avant de prendre chacun l'offrande posée devant eux puis, debout, de la lever devant leur visage ou au-dessus de leur tête vers les quatre points cardinaux. Après un second salut sur les dernières notes de musique, les offrandes sont à nouveau placées devant l'autel. Le maître de cérémonie se penche ensuite sur chaque masque, fait le mouvement de les coiffer un à un avec un peigne et leur vaporise du parfum avant de leur présenter un miroir. Les plus âgées des maîtresses de danse présentes vaporisent à leur tour du parfum sur les masques et les tiars, ainsi que sur l'assistance. Les invités de haut rang présents (les anciens ou actuels ministres ou les secrétaires d'Etat du ministère et les directeurs de l'école) sont invités à faire de même. Après cette étape, et toujours en musique, une petite partie de chaque plat est déposée dans deux autres coupelles qui sont emmenées par deux jeunes danseurs devant le portail de l'école, à l'extérieur, à destination des esprits restés hors de l'enceinte². Cette partie du rituel s'achève avec le lancer de boutons de jasmin sur les masques et les offrandes par l'ensemble de l'assistance, à l'exception du maître de cérémonie et des musiciens qui continuent de jouer. Certaines professeures lancent aussi quelques poignées de boutons de jasmin en direction des élèves danseuses et danseurs.

¹ S'il y a plus d'élèves que d'offrandes, celles-ci sont portées seulement par les élèves des premiers rangs. Les autres peuvent se voir confier des récipients plus petits tels que les bols de riz soufflé ou de fleurs destinées à être jetées sur les masques et les tiars.

² Selon les interprétations données, il s'agit soit de garder éloignés les « mauvais esprits » soit de fournir des offrandes aux « génies mineurs », « serviteurs » des grands maîtres qui attendent au dehors tandis que seuls ces derniers sont appelés sur le lieu de la cérémonie (cette seconde interprétation est donnée par C. Ramondou (Ramondou, 1988 : 47).

Par groupes de rôles, les élèves dansent ensuite en musique les versions courtes des enchaînements de base : celui des démons d'abord, puis celui des singes et, enfin, ceux des personnages féminins et masculins qui sont dansés simultanément sur la même musique¹. La dernière intervention du maître de cérémonie consiste à inviter les esprits à se retirer de l'espace du rituel sur la dernière mélodie entonnée par l'orchestre. La cérémonie prend alors officiellement fin, les offrandes sont distribuées aux professeuses qui invitent également les élèves à se servir des fruits restants. Les tiaras et les masques sont rangés. Avant d'entamer chaque coupelle d'offrande et avant de soulever chaque masque, un dernier salut, mains jointes, doit leur être adressé. Les offrandes végétales, elles, sont déposées dans un coin de la salle ou à l'extérieur où l'on pourra ensuite les voir se dessécher pendant plusieurs jours. En même temps que se fait le rangement, les maîtresses de danse puis les élèves et d'autres membres de l'assistance se présentent un à un devant leurs propres enseignantes et devant les maîtresses les plus âgées. À genoux devant la maîtresse, chacun effectue le geste de salut mains jointes puis tend le bras droit, soutenu par l'autre main en signe de respect, afin que la maîtresse lui noue autour du poignet des fils de cotons blancs trempés d'eau consacrée. La maîtresse asperge ensuite la personne de la même eau, ou elle lui en applique sur le front ou sur la tête et dépose une fleur de jasmin et un brin d'herbe sur son oreille. Ce faisant, elle formule des vœux de réussite et de bonne santé. Ayant reçu cette bénédiction, chacun se retire après un dernier salut.

Si je ne l'ai jamais vu faire à l'ESBA, il arrive que les participants à la cérémonie (professeuses et élèves) ainsi que le maître de cérémonie procèdent au *pañvil babil* avant le nouage des fils de coton². Cette action rituelle consiste à se passer de main en main trois *babil* de métal symbolisant une feuille de bétel sur laquelle est fixée une bougie. Les participants sont assis en cercle aux pieds du *grae* et repoussent chacun leur tour avec le dos de la main la fumée émise par la bougie vers l'intérieur du cercle. Cette action est habituellement effectuée « dans tous les cas où il s'agit, en quelque sorte, d'une entrée dans une vie nouvelle : autour de

¹ Il arrive que cet ordre soit modifié, peut-être pour des raisons pratiques, notamment lorsque les mêmes danseuses dansent les rôles masculins et démoniaques, afin de marquer une coupure entre les deux prestations (et, peut-être, de permettre aux danseuses de reprendre leur souffle).

² J'ai observé et participé à l'action du *pañvil babil* au BCK où elle a été réalisée systématiquement lors des *sambah grū* de 2011 à 2015. Minh K. atteste également de cette pratique dans son ouvrage (Minh, 2011(b) : 127). G. Porée mentionne lui aussi une action de *pañvil babil*, bien que dans des conditions légèrement différentes de ce que j'ai pu observer au BCK : il précise par exemple que l'assistance est encerclée par un fil de coton blanc et que l'officiant « trace une marque ronde au front des maîtresses » avec du parfum mêlé à de la poudre avant que celles-ci ne fassent de même sur le front des élèves (Porée, 1949(b) : 44).



P21. Des professeurs allument les bougies disposées sur les offrandes avant que l'*ācāry* ne prenne la parole au début de la cérémonie de *sambhā grū dham*. Face aux offrandes sont assis élèves, professeurs et personnel de l'école. ESBA, Phnom Penh, 05.04.2012.

P22. Masques, tiaras et objets cérémoniaux font face aux rangées d'offrandes. ESBA, Phnom Penh, 05.04.2012.



P23. Présentation des offrandes alimentaires par les élèves sur la musique *sādhukār*. ESBA, Phnom Penh, 05.04.2012.



P24. Orchestre et offrandes aux esprits de la musique déposées devant le *sgar sambhor*. ESBA, Phnom Penh, 05.04.2012.



P25. Enchaînement de base des personnages masculins et féminins par une partie des élèves de l'ESBA. ESBA, Phnom Penh, 05.04.2012.



P26. Nouage des fils de coton. ESBA, Phnom Penh, 05.04.2012.



P27 et P28. Cérémonie de *sambah grū* à l'École des Arts pour l'inauguration de la nouvelle salle de répétition. Phnom Penh, 18.07.1928. (Archives du Musée National du Cambodge)

La disposition des personnes et des offrandes est similaire à celle observée aujourd'hui, à l'exception de l'orchestre, ce probablement par manque de place. (Sur une autre photographie de la même série, on peut apercevoir l'orchestre sous le préau derrière les danseuses et, devant lui, des *pāysī*.)

Les *pāysī* à un étage et les *slādhar(m)* sont plus nombreux que ceux réalisés aujourd'hui à l'ESBA. Sur la photo 27, les danseuses élèvent des offrandes en direction du sud.



l'accouchée pour ses relevailles, du nouveau-né quand on lui donne son nom, de la jeune fille sortant de la réclusion qui suivait sa puberté, du nouveau bonze, des nouveaux mariés, du roi pour son couronnement" (Porée-Maspero, 1951).

Un rituel propitiatoire syncrétique

Les divinités invoquées durant la cérémonie se rattachent à des croyances issues de différents courants religieux qui ne sont pas strictement délimités les uns par rapport aux autres dans ce contexte. À l'hommage au Bouddha – qui peut être prononcé par le maître de cérémonie ou par des moines¹ – succèdent, entre autres, l'invocation des dieux Indra et Brahma, de différents esprits ancestraux et protecteurs du territoire, ainsi que des esprits plus spécifiquement liés à la musique et à la danse de cour. Un tel syncrétisme entre les grands courants religieux d'origine indienne et ceux, plus localisés, liés aux cultes des ancêtres et au territoire est constitutif du monde religieux cambodgien et se retrouve à travers la plus grande partie de l'Asie du Sud-Est continentale. Les éléments du rituel puisent dans ces différents systèmes de croyances. Au Cambodge, l'utilisation des *pāysī* et des *slādhār(m)* se retrouve dans d'autres cérémonies, notamment en milieu rural². Leur symbolisme reste toutefois incertain. Plusieurs explications sont données concernant le nombre d'étages. Certaines réfèrent à des notions bouddhiques, d'autres sont en rapport avec la cosmologie ou encore avec les esprits vitaux du corps humains³. La tenue blanche portée par le maître de cérémonie est à mettre en

¹ Dans l'ouvrage revu par J. Cuisinier publié en 1930, Thiounn atteste aussi de la venue de moines avant la cérémonie : « La veille de la fête, on invite dix bonzes à réciter, dans la Salle des répétitions, les prières, *Sot Monn*, pour appeler la bénédiction. Ils viennent s'installer le soir, près des huit bouquets *Slathor* et de huit vases d'eau lustrale, arrangés tout exprès ; ils récitent les prières en présence des professeurs et des élèves qui répètent, ensuite, les cinq commandements bouddhistes ou *Sel Pram* : Ne pas tuer. Ne pas voler. Ne pas se rendre coupable de la violation de la foi conjugale. Ne pas mentir. Ne pas boire de boissons alcoolisées. » (Thiounn, 1930 : 42).

² Voir : Porée-Maspero, 1951 : 628 ; Ang, 1986, 2004 ; Thompson, 2005.

³ Stéphanie Khoury cite les explications données par des *ācāry* participants aux cérémonies pour le *Ikhon khol* en contexte villageois. Selon eux, les *pāysī* à trois étages symboliseraient le triple joyau bouddhique : le Bouddha, le Dharma et le Sangha tandis que ceux à cinq niveaux renverraient aux cinq sens et ceux à sept niveaux ou plus renverraient « tantôt à la famille et tantôt aux maîtres, selon les interprétations qui sont individuellement faites de ces agencements » (Khoury, 2014 : 288). La Commission des Mœurs et Coutumes du Cambodge rapporte des interprétations différentes parmi lesquelles sont citées des notions bouddhiques ainsi que celle des points cardinaux (additionnés du centre pour les *pāysī* de cinq et de neuf étages) ou encore des neufs esprits vitaux du haut du corps (Commission des Mœurs et Coutumes du Cambodge, 1958 : 22).

relation avec celle des officiants religieux brahmanistes du palais royal. Elle renvoie aux origines palatiales de ce rituel¹.

Les masques et les tiaras jouent un rôle essentiel. Lors de leur fabrication, ils font l'objet d'une grande attention de la part de leur facteur. Celui-ci doit mettre en œuvre des savoirs rituels permettant de les consacrer en leur transférant le pouvoir de la divinité représentée. Les masques, en particulier, sont soumis au rituel d'« ouverture des yeux » à la fin de leur conception. Cette étape n'a pas uniquement une utilité pratique liée au port du masque par un danseur ou une danseuse. Elle s'apparente à un rituel similaire effectué au Cambodge et ailleurs en Asie du Sud-est sur les statues de culte et qui, d'après G. Coedes, permet de les rendre « vivantes, c'est-à-dire animées par la présence réelle du dieu » (Coedes, 1992 : 303)². Bénédicte Brac de la Perrière précise, quant à elle, que le rituel d'« ouverture des yeux » des statues de Bouddha au Cambodge et en Thaïlande est « une métaphore de l'Éveil » (Brac de la Perrière, 2006 : 214). Stanley Tambiah a également analysé de tels processus visant à sacrifier des objets anthropomorphes, notamment dans le cadre du culte bouddhique en Thaïlande. L'ouverture symbolique des yeux pourrait permettre à la divinité matérialisée, et par conséquent rendue visible aux yeux du dévot, de voir celui-ci à son tour (Tambiah, 1984 : 256). Ce processus permet, comme le note S. Khoury, de « pose[r] une existence propre du masque en qualité d'objet culturel au-delà de son emploi théâtral », une qualité qui est réactivée lors des cérémonies d'hommage (Khoury, 2014 : 156).

Les masques et les tiaras renferment une puissance à la fois protectrice et potentiellement néfaste qu'il faut se concilier. Le masque du puissant démon *Kruñ Rāb(ñ)*, par exemple, est considéré comme particulièrement dangereux³. Afin de maintenir le caractère sacré de ces objets tout en se préservant des représailles des esprits, des interdits sont à respecter. Par ailleurs, George Groslier mentionne au sujet de la puissance protectrice des masques et des

¹ Sur des clichés pris au musée national de Phnom Penh lors de la cérémonie d'inauguration d'une nouvelle salle de danse en 1928, les professeurs et les danseuses portent une étoffe blanche ou de couleur claire sur l'épaule et autour du torse.

² A. Leclère donne une description du déroulement d'un tel rituel destiné aux statues de Bouddha au Cambodge (Leclère, 1916 : 144).

³ Marqué par les signes caractéristiques du démon à dix têtes (il est aussi nommé *Dasamukh*, « dix têtes »), c'est l'un des rares masques du répertoire de cour qui soit nommément identifié à un personnage du répertoire avec celui de *Rām Isūr* qui est, lui, surmonté d'une oriflamme. Les autres masques et tiaras renvoient plus généralement à des catégories de personnages. Voir annexe « personnages et costumes ».

tières que « la danseuse malade demande que l'on apporte près d'elle son "mokot" [*makuṭ*] ou son masque. Elle le fait mettre à côté de son lit, brûle devant de minces bougies de cire, lui exprime son mal et sa ferveur » (Groslier, 1913 : 78). Comme sur la scène où le masque est nécessaire afin de « cré[er] les conditions nécessaires pour que la danse s'effectue sans incident », le masque permet donc la protection de la danseuse (Brunet, 1980 : 53). Cette protection s'étend non seulement aux cadres de la représentation scénique et de l'apprentissage mais aussi au-delà.

En milieu rural, l'orchestre *biṅ bādy* est le plus souvent utilisé pour des célébrations bouddhiques au monastère (Khoury, 2014 : 74). De nombreux monastères disposent de leur propre orchestre et, à défaut, font régulièrement appel à ceux des villages voisins. La musique y constitue une offrande cérémonielle bien qu'elle n'y soit pas strictement indispensable (Idem). Elle joue toutefois un rôle central dans le cadre des cérémonies de possession par les esprits tutélaires d'une localité dès lors que celle-ci peut disposer d'un orchestre. Comme lors des cérémonies de *sambah grū*, la musique est utilisée pour appeler les esprits sur le lieu cérémoniel, à chaque esprit ou type d'esprit correspondant un morceau précis¹. La mélodie *krau nai* assimilée aux personnages de *yaks* dans le répertoire de cour et, plus précisément, au départ au combat des armées, est par exemple utilisée pour invoquer des esprits protecteurs. Elle renvoie alors à l'aspect violent et martial des personnages de démons qui sont, dans ce cas, perçus sous un jour auspiceux en tant que gardiens de monastères (Khoury, 2014 : 278 ; Giteau, 1975 : 265).

Comme la musique, la danse constitue une offrande pendant le *sambah grū*. Lors de la cérémonie d'avril 2012, des erreurs particulièrement visibles avaient été commises dans l'enchaînement de base des personnages démoniaques. À l'exception de l'une d'elles, les élèves ne maîtrisaient pas encore l'intégralité de la chorégraphie car elles étaient spécialisées dans les rôles masculins et non dans ceux de *yaks*. Au cours de la prestation, une danseuse avait oublié des mouvements et avait entamé la partie suivante, se démarquant alors des autres danseuses. Les erreurs dans la chorégraphie et l'imperfection des gestes ne semblent toutefois pas devoir engendrer de représailles de la part des esprits de la danse car il est admis qu'il s'agit d'élèves

¹ Au sujet des occurrences et du rôle de la musique *biṅ bādy* en contexte cérémoniel rural, voir la thèse de l'ethnomusicologue Stéphanie Khoury, *Quand Kumbhakār libère les eaux. Théâtre, musique de biṅ bādy et expression rituelle dans le Ikhon khol au Cambodge* (2014) consacrée à cette forme de musique et plus particulièrement à son utilisation dans le théâtre dansé masculin (*Ikhon khol*) et le théâtre d'ombre.

en cours d'apprentissage. Si l'espace de danse est suffisamment grand, il est d'ailleurs attendu que toutes les élèves, quel que soit leur niveau de formation, participent à la présentation de l'enchaînement de base correspondant aux rôles qu'elles apprennent. Les danseuses de niveau plus avancé sont alors placées au premier rang tandis que les plus jeunes se mettent tout derrière.

Quelques semaines avant la cérémonie, la direction du département de danse de l'école fait transmettre l'annonce de la cérémonie et demande à chaque élève et à chaque professeure de verser une somme fixe afin de participer à l'achat des offrandes¹. Même si l'intégralité des élèves de l'école est attendue pour participer à la cérémonie, toutes ne sont pourtant pas présentes. Les professeures estiment surtout préjudiciable l'absence d'une élève lors d'une cérémonie de *sambah grū* organisée avant un examen. Celles-ci consistent à danser pour la première fois sur scène des chorégraphies apprises pendant l'année scolaire. Il s'agit alors aussi de présenter les élèves aux *grū* pour qu'elles puissent bénéficier individuellement de leur protection en vue de cet événement précis (même si les vœux prononcés s'étendent souvent aussi au-delà, sur la carrière de la danseuse). Lors de la cérémonie annuelle, il semble que ce soit d'abord l'école de danse qui adresse les offrandes et les demandes de protection au nom de l'ensemble des élèves et des professeures. C'est pourquoi il est essentiel que la cérémonie ait lieu sur le lieu d'apprentissage quotidien. En 2010, l'espace de danse sur la scène du théâtre était trop restreint pour permettre à toutes les élèves de danser et seules des élèves de niveau avancé avaient été choisies pour le faire². Les autres élèves étaient restées vêtues de leur tenue d'écolière et s'étaient contentées de procéder aux offrandes d'encens et de bougies avant d'assister au reste de la cérémonie assises dans les gradins. Pour toutes les personnes présentes à la cérémonie, il est possible que celle-ci représente néanmoins un rite propitiatoire à un niveau plus individuel. Les éléments bouddhiques de la cérémonie laissent penser que, comme les

¹ En 2012, la somme de 10 000 riels (environ 2,50\$) avait été demandée à chaque élève et une somme plus importante aux professeures.

² Cela s'explique aussi par le fait que la cérémonie était, cette année-là, plus formelle en raison de la présence du ministre et peut-être également parce que l'ethnologue Toni Shapiro était venue photographier la cérémonie pour illustrer l'ouvrage de Minh Kossany en préparation sur le *bidhī sambah grū lkhon* (2011). Les tenues des danseurs et des danseuses étaient en effet particulièrement soignées et ils étaient vêtus de manière uniforme avec des coloris correspondant à chacun des types de personnage, comme je l'ai vu faire à chaque fois que des équipes de télévisions ou des personnalités politiques sont venues filmer ou voir les entraînements. En 2012 par contre, les élèves portaient leurs tenues d'entraînement habituelles et certaines avaient même gardé leur chemisier d'écolière blanc. Cette année-là, malgré l'espace disponible dans la salle, plusieurs élèves n'avaient pas dansé et avaient assisté à la cérémonie assises sur le côté sans que cela ne leur soit reproché, me semble-t-il.

déplacements des fidèles à la pagode, la simple présence sur les lieux du rituel puisse être bénéfique à la personne car porteuse de mérites mais cette hypothèse reste à vérifier. C'est aussi, pour les danseuses, l'occasion de renforcer leur capital de chance à travers, d'une part, les dons d'encens qui sont toujours fait individuellement et, d'autre part, la bénédiction qu'elles peuvent recevoir de leurs aînées en retour de cette offrande et par le rituel de *cañ tai* (nouage de fils de coton autour du poignet).

Les fils de cotons blanc noués aux poignets renvoient à des rituels de protection probablement liés aux esprits vitaux (*bralīn*). Présents dans le corps humain, au nombre de 19, ces esprits vitaux peuvent s'en échapper, ce qui, en cas d'absence prolongée, engendre la mort de l'individu¹. Les poignets sont un des points du corps privilégiés par lesquels ces esprits entrent et sortent du corps. D'après les descriptions de différents rituels et croyances rapportés par Éveline Porée-Maspero (Porée-Maspero, 1951) et au regard de la similitude avec des usages connus en pays thaï², il semble que le nouage de fils de cotons permette de sceller ces ouvertures afin de garantir le maintien dans le corps de l'intégralité des esprits vitaux à la suite d'une cérémonie de rappel de ces esprits. Les cérémonies de rappel des esprits vitaux au Cambodge incluent habituellement le « *pañvil babil* » (rotation des *babil*), un rituel qui est parfois effectué à la fin de la grande cérémonie de *sambaḥ grū*³. Le nouage des fils de coton, tout comme les paroles qui l'accompagnent et comme l'aspersion – ou l'application sur le front ou la tête – d'eau consacrée, correspond à une protection censée garantir la bonne fortune et la réussite de la danseuse. Clotilde Ramondou note également que les brins d'herbe glissés sur l'oreille, appartenant à deux espèces bien précises⁴, sont symboles de richesse et aident à « monter dans la hiérarchie » tandis que Thiounn précise qu'elles permettent d' « obtenir rapidement le succès et [de] conserver la fraîcheur et la beauté » (Ramondou, 1988 : 48 ; Thiounn, 1930 : 38-39). En mangeant les viandes et les fruits considérés comme les restes des repas des esprits ainsi que les œufs durs qui étaient disposés sur les *pāysī*, les danseuses ingèrent une partie de la puissance de ces esprits. Il est dit que les œufs, qui sont de fait plutôt réservés

¹ Chez les voisins de langues thaïes, la configuration est similaire, avec un chiffre variable d'esprits vitaux. Au Laos, par exemple, les âmes du corps humain appelées *khuān* sont au nombre de 32.

² Richard Pottier, communication dans le cadre de l'enseignement « Religions en Asie du Sud-Est » donné en 2005 à Paris V.

³ Voir note 2 page 174.

⁴ C. Ramondou cite « l'herbe bague » et « l'herbe litchi » (Ramondou, 1988 : 48).

aux élèves en cours d'apprentissage, doivent aider à mémoriser les apprentissages. Enfin, les boutons de jasmins ou le riz soufflé¹ projetés sur l'autel, les offrandes et l'assistance peuvent être consommés dans le même but.

Au domicile de la professeure

Une relation privilégiée peut s'instaurer entre une maîtresse et une ou plusieurs élèves. Ce type de relation se base le plus souvent sur des liens de consanguinité ou sur la reconnaissance de capacités particulières chez une élève avec qui l'enseignante éprouve des affinités. Le rôle de l'élève n'est pas à négliger dans ce choix puisqu'il lui appartient de montrer l'intérêt qu'elle porte à la danse, une certaine soif de savoir et la confiance particulière qu'elle accorde à la maîtresse. Il semble que ce modèle de relation privilégiée tende à s'estomper avec l'organisation de l'enseignement de la danse sur un modèle scolaire dans le cadre de l'ESBA. Alors que les mêmes professeures pouvaient assurer de bout en bout l'apprentissage d'une élève pendant de longues années au palais royal, le système actuel impose à chaque niveau scolaire une liste prédéfinie de maîtresses. Ainsi, les élèves sont suivies par des professeures différentes chaque année. Toutefois, le phénomène des relations privilégiées perdure dans une certaine mesure à travers l'apprentissage au domicile de certaines enseignantes. De manière ponctuelle (au moment d'examens par exemple) ou régulière, des professeures expérimentées proposent à un nombre plus ou moins restreint d'élèves de venir travailler à leur domicile en dehors des temps scolaires.

Des cérémonies de *sambah grū* peuvent être réalisées dans le cadre plus intime du domicile des danseuses. Beaucoup de professeures ont installé chez elles un autel dédié sur lequel elles déposent des bâtons d'encens chaque semaine ainsi que des offrandes plus importantes lors d'occasions spéciales. Au début des années 1970, la danseuse Sam Chan Moly, spécialiste du répertoire folklorique, fut envoyée apprendre un rôle du répertoire de cour auprès de Chea Samy par son professeur, Chheng Phon. Elle décrit la première cérémonie qui eut lieu

¹ Les textes de référence parlent de projection de riz soufflé et non de boutons de jasmin (Thiounn, 1930 : Ramondou, 1988 : 48, Kossany, 2011 : 118). En France, au BCK, c'est du maïs soufflé (pop-corn acheté dans le commerce) qui est utilisé.

au domicile de l'enseignante avant le début de son apprentissage du rôle de *Mañī Mekhalā*¹ :

« Après qu'elle m'ait acceptée pour élève, et avant de commencer mon apprentissage, elle me demanda de me rendre chez elle pour une cérémonie de *sampeah krou*. Chez elle, je m'assis en face de son autel et l'observais procéder à la cérémonie. Elle alluma cinq bâtons d'encens et deux bougies. À gauche et à droite de l'autel étaient posés deux vases de fleurs. Une boule de cristal était placée devant l'autel. Elle commença à prier la *krou* ou l'esprit de *mekhala* à qui elle me présenta en mentionnant mon nom. Elle demanda d'abord protection, puis [demanda] à ce que je sois une bonne danseuse, intelligente, et pour que je sois sa descendante. Elle promit à sa *krou* que je lui ferai un *baysey* plus tard. Puis elle prit la boule de cristal et la [maintint] au-dessus de sa tête en pensant profondément à sa *krou*. Elle me tendit ensuite la boule. Je la reçus et la tint au-dessus de ma tête en pensant fortement aux esprits des *krou*. J'ai ensuite redonné la boule à ma professeure. C'est ensuite que ma première leçon commença. » (Sam C. M., 1987 : 16, ma traduction)

Après quelques semaines d'apprentissage, la nouvelle élève de Chea Samy se joignit à d'autres danseuses pour procéder à la grande cérémonie de *sambaḥ grū* et faire pour cela deux *pāysī* de trois étages.

J'ai assisté à une cérémonie de ce type chez la professeur Sin Sama Deuk Chho en 2010. Cette cérémonie avait été organisée pour l'un de ses élèves avec qui elle avait créé une nouvelle danse pour des rôles masculins. La veille, le jeune danseur avait réalisé deux *pāysī* de cinq étages avec l'aide de l'enseignante et d'un ami. Il avait également apporté un poulet, des plateaux de fruits et des boutons de jasmin. La cérémonie se déroula un jeudi matin dans une petite mezzanine au-dessus du salon, là où sont disposés deux autels permanents : l'un probablement dédiés à un culte aux ancêtres familial, le second dédié aux *grū* de la danse. C'est face à ce second autel que les *pāysī*, deux des plateaux de fruits, une assiette de cigarettes et de bétel ainsi que le poulet et le vase d'eau et de jasmin furent déposés. La professeure et l'élève allumèrent les bougies et les bâtons d'encens qu'ils déposèrent sur les offrandes tandis que la

¹ L'apprentissage du personnage de *Mañī Mekhalā* pour une danseuse non spécialisée dans le répertoire de cour peut paraître surprenant car ce rôle est l'un des plus difficiles à maîtriser et qu'il est habituellement réservé aux danseuses ayant une grande expérience. Ce rôle appartenant à une danse narrative est en effet particulièrement complexe avec de nombreux équilibres et tours, y compris des tours sur un pied, ainsi qu'une gestuelle peu courante qui inclut le maniement d'une boule de cristal (représentée par une balle incrustée de miroirs). Il est à supposer que, outre ses bonnes capacités de danseuse, la jeune femme connaissait certaines bases de la gestuelle de cour, bien qu'elle précise avoir appris l'enchaînement de base à cette même occasion.

première prononçait des vœux de protection et de réussite pour son élève. L'autel permanent disposé sur une table de bois se composait de deux couples de *pāysī* à un et trois étages et de *slādhar(m)* de papier doré, de noix de coco décorées de papier brillant, de bougeoirs et de pots à encens disposés autour d'un masque d'ascète miniature. Au mur, au-dessus de cet autel étaient affichés des représentations du Bouddha et les certificats de professeure de danse et de conseillère artistique au sein du ministère de la maîtresse. Après la première partie de la cérémonie, nous nous rendîmes dans le salon¹ où l'élève, qui venait de revêtir un *kpin* de soie colorée avec son T-shirt blanc, interpréta la nouvelle chorégraphie avec pour seul accompagnement le chant de sa professeure.

Ce type de situation implique souvent l'inclusion des élèves dans la vie domestique avec la préparation et le partage des repas ainsi que l'hébergement pendant une ou plusieurs nuitées d'affilée. De cette manière, les élèves, qu'elles aient ou non un lien de consanguinité avec la famille de la maîtresse, sont assimilées aux enfants, neveux et nièces de la famille². R. J. Antze fait état de telles pratiques dans le cadre des apprentissages de musique et de danse en Inde. Elle précise qu'auparavant, il était d'usage que l'apprenti soit intégré à la famille du maître en résidant avec elle pendant la durée de son apprentissage³. Ce système était nommé « *gourou kula* », « apprendre chez le maître » (Antze, 2008 : 37). Cela impliquait une proximité propice à la transmission, l'élève étant potentiellement disponible pour recevoir l'enseignement du maître à n'importe quel moment du jour ou même de la nuit, « chaque fois que l'inspiration le prenait » (Antze, 2008 : 38). Quant à l'élève, il manifestait son respect, sa dévotion et sa gratitude envers le maître en s'investissant dans les travaux domestiques (Antze, 2008 : 38).

¹ L'ensemble des personnes présentes n'excédait pas six personnes, à savoir : la professeure et l'une de ses proches vivant avec elle, son élève, un ami de celui-ci ainsi que Chea Socheat et moi-même qui étions venus pour réaliser un entretien dans le cadre d'un travail d'archivage pour le Musée National de Phnom Penh. L'entretien ayant pris place avant la cérémonie, nous fûmes invités à y assister et autorisés à photographier. Cet entretien faisait suite à plusieurs autres visites et entretiens auprès de la professeure de danse, entretiens que j'avais faits d'abord à titre personnel puis avec des collègues du musée.

² Hang Sopheap, entretien du 22.06.2010. D'après différentes expériences vécues personnellement au sein de familles cambodgiennes au Cambodge et en France, il me semble pertinent de souligner que le fait, pour un enfant et à plus forte raison une jeune fille, de dormir hors de sa propre famille n'a rien d'anodin. À la manière de la commensalité analysée par Natacha Collomb chez les T'ai Dam du Laos (Collomb, 2008 : 329), il semble que le fait de dormir dans une maisonnée soit conçu en quelques sortes comme une affirmation d'appartenance à celle-ci. Il s'agit aussi d'une grande preuve de confiance pour les parents qui délèguent leur responsabilité et autorité à la famille hôte.

³ Chez les danseuses de temples d'Inde du sud, l'adoption des élèves par des professeures de danse étaient aussi fréquentes. Les rôles de mère et d'enseignante se fondaient alors totalement (Antze, 2008 : 37).

Les pratiques ainsi décrites semblent montrer un engagement plus fort de l'élève envers le maître que ce qui m'en a été rapporté par les danseuses de cour. Le contexte ancien était également différent puisqu'à la cour, certaines danseuses étaient avant tout affectées au service du roi avant celui de leurs enseignantes. Le roman de R. Meyer dépeint toutefois une proximité en certains points similaire entre certaines professeuses de danse de la cour et les jeunes danseuses qu'elles prenaient sous leur protection (Meyer R., 1919 : 90, 100). Celles-ci se voyaient notamment attribuer des logements contigus à ceux de leur enseignante. Aujourd'hui, dans le contexte institutionnalisé de l'école de danse, le soin que les élèves mettent à offrir



P29. Cérémonie de *sambah grū* au domicile de la maîtresse Sin Sama Deuk Chho. La professeure et son élève allument et disposent les bougies sur les offrandes. Phnom Penh, 05.08.2010.

P30. *pāysi* disposés devant la miniature d'un masque de *Mahā Isī*. (Sur la photographie, le masque est dissimulé par le *pāysi* de droite.) Phnom Penh, 05.08.2010.

P31. Après la présentation des offrandes alimentaires et des *pāysi* aux *grū*, l'élève interprète la chorégraphie travaillée avec sa professeure. Celle-ci chante à capella en lisant le texte du chant. Phnom Penh, 05.08.2010.



spontanément des bouteilles d'eau à leurs professeuses ou à courir chercher des rafraichissements à leur demande témoigne d'un dévouement en partie comparable. L'investissement que de telles actions requièrent est toutefois moins important que celui que les danseurs et les musiciens rencontrés par R. J. Antze décrivent.

CONCLUSION

La relation maîtresse-élève est entièrement constitutive de la transmission de la danse de cour. L'élève se construit avec et par rapport à sa professeuse, non pas comme un miroir mais avec le recours à des stratégies qui lui autorisent l'accès à différentes dimensions d'un savoir-faire qui, par la puissance qui leur est reconnue, sont sources potentielles de prestige. L'élève doit se montrer digne de recevoir ce savoir et, pour ce faire, elle doit notamment prendre place dans un ensemble hiérarchique ritualisé et au sein d'une lignée spirituelle, en tant que maillon de la transmission.

L'analyse de la transmission de la danse de cour tend à montrer qu'elle est conçue par ses détentrices comme un système autonome qui semble en certains points régulé par une logique interne s'incarnant temporairement dans le corps de la danseuse. La danse est ainsi amenée à se modifier sensiblement d'une génération à l'autre sans que cela n'affecte nécessairement son intégrité du point de vue des praticiennes elles-mêmes pour qui la variation semble être acceptée comme inhérente à toute production. Le savoir dansé se trouve également objectivé dans la relation aux esprits de la danse qui encadre et conditionne sa réalisation et sa transmission, contribuant ainsi à rendre perceptible la valeur qui lui est accordée.

CONCLUSION

La danse de cour telle qu'elle est enseignée à l'École Secondaire des Beaux-Arts est une pratique complexe qui justifie la catégorisation de ceux qui la maîtrisent comme *grū*, détenteurs de savoirs spécialisés dont l'aura dépasse le cadre de la salle de danse. Le statut de *grū* s'intègre en effet dans un ordre hiérarchique reconnu de l'ensemble de la société khmère. Seules des danseuses bénéficiant d'une formation solide en danse de cour et d'une grande expérience sont reconnues comme telles à l'ESBA. Celles-ci sont détentrices de savoirs de plusieurs types qui englobent différentes dimensions de l'activité. C'est la mise en œuvre de l'ensemble de ces éléments d'ordre technique, symbolique et moral, auxquels s'ajoutent encore l'expertise des musiciens, des chanteurs et chanteuses ainsi que celle des facteurs de masques, de tiars, de costumes et d'instruments de musique, qui fait la danse de cour.

La capacité à comprendre et à réaliser selon des critères stricts la gestuelle dansée, de l'agencer avec les mélodies de l'orchestre *biñ bādy*, d'interpréter et de monter des chorégraphies constituent autant de compétences de la danseuse de cour. Ces compétences sont avant tout des savoir-faire incorporés, à la fois parce qu'ils sont appris en grande partie de manière kinesthésique et parce qu'ils s'expriment et se transmettent à leur tour essentiellement corporellement. Dès les premiers moments de son apprentissage, l'élève danseuse est amenée à dépasser l'usage quotidien de son propre corps dans une démarche volontaire. Cela passe par l'apprentissage de techniques normées répondant à une logique physiologique interne, ou tout au moins perçue comme telle. Les compétences de la danseuse de cour incluent aussi dans une certaine mesure la couture et la broderie de costumes basiques et, avec l'expérience que lui apportent les représentations scéniques auxquelles elle participe, les techniques d'habillage des costumes de scène. Avec le répertoire narratif qu'elle apprend à maîtriser par la connaissance de la gestuelle et, dans une certaine mesure, du chant et de la musique, la danseuse est aussi dépositaire d'un corpus d'œuvres littéraires issues de la mythologie khmère. Son savoir-faire inclut donc également la capacité à interpréter et, ainsi, à réactualiser ces récits qu'elle contribue à diffuser au sein de la société, mais aussi, nous le verrons ensuite, ailleurs dans le monde.

La transmission des compétences relatives à la danse de cour est avant tout une affaire de femmes. À quelques très rares exceptions près et en dehors de l'un des quatre grands types de rôles du répertoire que seule une professeure, à ma connaissance, continue à enseigner, ce

sont elles qui incorporent et transmettent les savoir-faire techniques de la danse. Elles sont détentrices, non seulement de savoirs techniques mais aussi de connaissances d'ordre spirituel qui sont à appréhender en termes de compétence en tant qu'elles relèvent de la mise en œuvre de vertu en lien direct avec le schéma cosmologique et la doctrine bouddhique. C'est l'ensemble de ces compétences corporelles et spirituelles qui constitue le savoir dansé. En revanche, la diffusion de savoirs relatifs à l'histoire et à l'interprétation analytique de la danse de cour est plus largement le fait d'artistes masculins. Dans la société cambodgienne, et cela est particulièrement le cas dans la danse de cour, les savoirs spécialisés peuvent être assimilés à une forme de pouvoir en même temps qu'ils confèrent un statut hiérarchique. Les hommages et les demandes de protection formulés par les danseuses envers leurs prédécesseurs – professeurs et anciennes maîtresses défuntés – doivent permettre d'assurer le maintien et le respect de cette hiérarchie. Leur bonne réalisation doit contribuer au bon déroulement de l'apprentissage et des représentations des danseuses tandis qu'un manquement risque d'affecter leur santé ou, plus spécifiquement au cours de l'apprentissage, celle de leur professeure.

Les apprentissages comme la représentation formelle de la danse de cour, que ce soit en contexte rituel ou scénique, comportent une dimension rituelle essentielle qui atteste de la persistance d'une reconnaissance de l'efficacité attachée à cette forme de danse. Malgré un éloignement de plus en plus grand par rapport à la cour où son rôle dans la protection de la royauté et du territoire était essentiel, elle garde en effet le pouvoir de satisfaire les esprits ancestraux et des divinités qui sont invoqués régulièrement pour garantir sa transmission et sa perpétuation de générations en générations. L'efficacité rituelle de la danse de cour est garantie, entre autres, par le maintien d'une grande rigueur technique et par la puissance des masques et des tiaras portés par les danseurs. Elle nécessite la propitiation de la puissance de ces coiffes comme des divinités des panthéons brahmanique et bouddhique et des divinités et esprits gardiens du territoire local. Pour cela, la danseuse doit aussi être porteuse de savoirs rituels qui lui permettent, notamment, de mettre en place les cérémonies propitiatoires garantes de la transmission de la danse de cour et de sa réalisation scénique. Elle est aussi officiante rituelle lorsqu'elle danse en contexte cérémoniel : que ce soit dans le cadre des cérémonies marquant les étapes de l'apprentissage ou, comme c'est encore le cas à certaines occasions, lors de cérémonies royales au Palais.

Les savoirs liés à la danse constituent un ensemble que je désigne ici comme « le savoir dansé » dans la mesure où il existe et où il est transmis principalement dans l'action dansée. Il

s'agit non seulement d'un « savoir-faire », mais aussi d'un « savoir-agir » qui porte au-delà de l'action dansée en participant à former la praticienne comme personne morale, non seulement en tant que danseuse mais aussi en tant que membre d'une société plus large. Les techniques et l'esthétique de la danse, d'une part, et les modalités de leur apprentissage auprès des maîtresses de danse, d'autre part, nécessitent l'entretien ou le développement d'une certaine force de caractère en même temps que de comportements spécifiques qui incluent l'endurance, la persévérance, la délicatesse et la retenue – notions liées à la force et à la fluidité que l'on retrouve dans les mouvements dansés – ainsi que le respect dû aux aînés et, en particulier, aux instructeurs. Ces caractéristiques sont évaluées comme autant de connaissances spirituelles valorisées car renvoyant à un idéal de la personne bouddhiste.

Si du point de vue de l'apprentissage, la valeur du savoir dansé semble justifier son existence en elle-même et pour elle-même du point de vue des praticiennes, il est nécessaire de s'interroger sur ses rôles et enjeux, d'abord dans le contexte de la cour puis au sein du gouvernement ministériel. La comparaison avec les boxeurs thaïlandais à propos desquels écrit S. Rennesson amène en effet à s'interroger quant au lien entre la dimension morale et éducative intrinsèque à l'acquisition de la danse de cour cambodgienne et l'appareil étatique. Considérant la théorie de l'État théâtre de C. Geertz et l'idée selon laquelle la royauté constitue une expression et un modèle de l'ordre du monde, le rôle de la danse semble pouvoir être interprété au regard de celle-ci. Il convient donc maintenant de s'interroger sur ce qu'a pu être la place de la danse au sein de la royauté d'après les sources historiques et ce qu'il en est aujourd'hui avec son déplacement hors de la cour.

PARTIE 2

Retour historique :

La danse outil et symbole d'un pouvoir centralisé

Nous avons vu que la danse dite « classique » telle qu'elle est enseignée à l'ESBA s'inscrit dans la continuité de lignées spirituelles qui rattachent les élèves d'aujourd'hui aux anciennes générations de danseuses vivant autrefois à la cour cambodgienne. Je me pencherai maintenant sur ce que pouvaient recouvrir les fonctions des danseuses intégrées à la cour et quel pouvait y être leur statut. Une question sera de savoir sur quoi reposait le lien entre la danse et l'autorité centrale représentée par la royauté et dans quelle mesure ce lien a été maintenu ou réinvesti par les différents régimes politiques qui ont suivi.

Une partie introductive a permis de rendre compte de la complexité de l'objet « danse de cour » parmi différentes autres pratiques corporelles des Khmers avec lesquelles elle partage plus ou moins de similitudes. Par l'analyse de la terminologie, j'ai montré l'adaptation des arts de la performance cambodgiens au modèle de représentation scénique occidental. Je m'intéresserai ici plus précisément à la manière dont ces changements ont eu lieu dans les faits, et sur quelle impulsion, en ce qui concerne la danse de cour qui nous intéresse ici. Quelle a pu être la part d'influence culturelle française à partir de l'époque coloniale, pourquoi et dans quelle mesure des changements ont-ils été acceptés par les Cambodgiens ?

Ce retour historique permettra d'introduire la situation actuelle de la danse de cour et le rôle des danseuses depuis leur éloignement spatial par rapport au palais royal, puis après la fin

du régime khmer rouge qui a vu la multiplication des lieux d'enseignement et de représentation de la danse de cour et, enfin, avec l'établissement d'une monarchie constitutionnelle en 1993.

CHAPITRE III - DU RITUEL AU SPECTACULAIRE : ORIGINES ET EVOLUTIONS DE LA DANSE DE COUR

Après avoir passé en revue les sources historiques disponibles et examiné leur fiabilité, viendra un état des lieux de la connaissance historique sur la danse de cour. Les règnes de Norodom (1860 -1904) et Sisowath (1904-1927) étant les seuls pour lesquels nous disposons de sources suffisamment nombreuses et fiables à ce sujet, le premier aperçu sur l'état des danses et le statut des danseuses de cour concernera plus spécifiquement ces périodes. Dans un second temps, les changements qui sont intervenus au cours du règne de Sisowath seront explicités, entre autres, par la gestion de la troupe de ballet royal par le gouvernement français et par l'impact de la vision occidentale sur la danse de cour. Cette partie de l'analyse portera plus spécifiquement sur une période allant de 1906, date de la première sortie des danseuses de cour hors du Cambodge, jusqu'à la fin de la période coloniale où sera considéré, en particulier, le rôle de la princesse¹ Sisowath Kossamak Nearirath dans le maintien et l'évolution de la danse de cour.

1 - Aperçu des sources disponibles sur l'histoire de la danse de cour

Les sources les plus anciennes permettant de retracer l'histoire du Cambodge sont des manuscrits chinois. Ceux-ci datent des premiers siècles de l'ère chrétienne tandis que les premières sources d'origine cambodgienne consistent en des inscriptions lithiques datées du VII^{ème} siècle au plus tôt². Les plus anciens textes font référence au Funan qui correspondait alors à un royaume ou à un ensemble de fiefs portant un tribut à l'empereur de Chine et que la plupart des historiens considèrent comme l'origine du Cambodge. Plus tardivement, un autre ensemble de petits royaumes ou de principautés dit Chenla est mentionné. Ces royaumes furent très tôt influencés par l'Inde, notamment sur les plans religieux, politique et littéraire. Ces influences, probablement introduites par le biais de commerçants ou d'aventuriers, furent

¹ D'abord princesse en tant que fille du roi Sisowath Monivong, Sisowath Kossamak devint reine de 1955 à 1960 lorsque son époux, Norodom Suramarit, fut couronné, puis reine mère après le décès de celui-ci.

² L'ensemble de ce paragraphe s'appuie sur l'ouvrage de référence de David Chandler récemment traduit en français sous le titre *Une histoire du Cambodge* (2011).

intégrées progressivement, sur une période de plus d'un millénaire, et adaptées de manière originale. Du IX^{ème} au XV^{ème} siècle, l'empire khmer centré à Angkor domina l'Asie du Sud-Est de façon épisodique. Après plusieurs siècles de prospérité, les conflits avec les royaumes voisins additionnés à des querelles intestines menèrent à sa chute. Le royaume dut alors changer successivement de capitale jusqu'à installer sa cour dans l'actuelle capitale, Phnom Penh. C'est là que le roi Norodom signa, en 1863, un traité instaurant le protectorat de la France sur le Cambodge. Le pays fut alors intégré à l'Indochine française – avec le Laos, le Tonkin, l'Annam et la Cochinchine – jusqu'à la proclamation de son indépendance en 1953¹.

a) Danseuses de temples et danseuses royales (périodes pré-angkorienne et angkorienne)

Les témoignages écrits les plus anciens qui nous soient parvenus concernant la danse au Cambodge sont ceux qui ont été gravés dans la pierre. Des stèles, dont la plus ancienne date du VII^{ème} siècle, comportent des listes de danseurs, de musiciens et de chanteurs hommes et femmes affectés à des temples (Coedes, 1942 : 23). Certaines de ces stèles en font état parmi les offrandes de serviteurs faites à ces temples (Groslier B.-P., [1965] 1997 : 89). Si certaines mentions évoquent des hommes, la majorité semble concerner des femmes danseuses, musiciennes et chanteuses². Les noms des danseuses sont parfois cités. Ces noms d'origine sanscrite sont particulièrement valorisants, à la différence de ceux, dépréciatifs, habituellement réservés aux esclaves et aux serviteurs. Bernard-Philippe Groslier en traduit, par exemple, quelques-uns comme suit : « adorable », « favorable à l'amour », « cousine des cieux », « jasmin printanier »³ (Idem : 90). Par ailleurs, des danseurs, musiciens et chanteurs sont

¹ La proclamation d'indépendance fut ratifiée un an plus tard, en 1954, par les accords de Genève.

² Pour cette raison, le féminin sera préféré ici lorsqu'il sera question de la danse où les femmes semblent largement majoritaires. Par ailleurs, B.-P. Groslier précise que les danses que l'on peut voir sur les reliefs figuratifs étaient toujours accompagnées d'orchestres féminins tandis que d'autres orchestres pouvaient être masculins (Groslier B.-P., [1965] 1997 : 92).

³ S. Pou s'attarde plus longuement sur les listes de prénoms ou surnoms qu'elle classe selon qu'ils mettent en avant les compétences spécifiques d'une danseuse ou d'une chanteuse (« intelligente, douée », « qui danse comme une perdrix », « qui produit des sons mélodieux », « servante à la voix douce »...) ou encore des qualités physiques (« charmante, fascinante », « qui a les yeux de Sita »...) (Pou S., 1997 : 244, ma traduction de l'anglais).

parfois mentionnés eux-mêmes comme donataires d'importantes offrandes¹. Ces deux observations font dire à B.-P. Groslier que leur statut pouvait être élevé (Idem). Les danseuses offertes comme servantes de temples ont souvent été comparées ou assimilées aux *devadāsī* indiennes dans les écrits contemporains. Les *devadāsī* qui n'étaient pas déjà filles de danseuse ou de musicienne étaient offertes à un jeune âge par leur famille pour effectuer le service rituel d'un temple auquel elles restaient attachées. Elles étaient considérées comme servantes de la divinité à laquelle elles faisaient des offrandes de chant et de danse². Elles bénéficiaient d'une instruction qui les faisait figurer parmi les rares femmes lettrées du pays. Or, si les temples khmers servis par des danseuses étaient dédiés à des divinités hindouistes, le manque d'éléments sur des danses rituelles au Cambodge à cette époque ne nous permet pas de pousser plus avant la comparaison avec les *devadāsī* indiennes.

De nombreux bas-reliefs montrent des femmes en posture de danse, en équilibre sur une jambe pliée et présentant différents ports de bras. Il est difficile de juger si de telles figurations représentent avec réalisme ce que pouvaient être les danseuses de l'époque ou si elles figurent des divinités plus abstraites, bien que les unes aient pu servir de source d'inspiration ou de modèle pour les autres... D'autres bas-reliefs présentent des scènes de danse avec orchestre qui se déroulent dans des décors fastueux et sous les yeux de hauts personnages. De telles scènes sont observables parmi les nombreuses représentations de la vie quotidienne des Khmers de l'époque sur les murs du Bayon (XIII^{ème} siècle). On ignore si des écrits descriptifs ou des registres tels que les traités de danse indiens ont existé dans le Cambodge ancien. Nous ne disposons d'aucun document manuscrit de ce type qui permettrait de se faire une image claire de l'esthétique, du rôle et du sens investis dans ces danses. Nous avons toutefois connaissance d'un manuscrit daté des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles qui apporte quelques éléments sur le mode de mise en scène et, surtout sur le répertoire du théâtre dansé. Il s'agit d'un livret du Reamker, la version khmère du Ramayana indien dont la linguiste Saveros Pou a montré qu'il s'agissait d'un document de théâtre (Pou et al., 2007 : 27). Ce texte rédigé sur des feuilles de latanier se

¹ Si l'auteur mentionne effectivement des danseuses, l'exemple accompagnant cette affirmation concerne deux hommes : un danseur et un chanteur (Groslier B.-P., [1965] 1997 : 90-91).

² Le terme sanscrit « *devadāsī* » signifie « servantes de la divinité » (Leucci, 2012 : 128, 129).

présente, en effet, comme une succession de tableaux et comporte des indications musicales (Pou, 1977 : 52)¹.



P32. Frise de danseuses du Bayon (XIIIe siècle) exposée au musée Guimet à Paris. 27.11.2005.



P33. Scène de musique et de danse sur un bas-relief du Bayon (XIIIe siècle), Siem Reap, 27.07.2010.



P34. Détail de la même scène.

¹ Les indications musicales notées dans la publication de l'institut bouddhique de 1995 [1959] sont absentes de la publication de S. Pou. Elles ont été citées et analysées récemment par Stéphanie Khoury qui les a également mises en correspondance, lorsque cela s'avérait possible, avec les musiques connues à l'heure actuelle (Khoury, 2014 : 569-585).

C'est du côté des récits de voyageurs qu'il nous faut chercher de véritables descriptions de scènes de danse. Le plus ancien des récits qui nous soit parvenu date de la fin du XIII^{ème} siècle, à l'époque où la capitale était encore située à Angkor, sous le règne d'Indravarman. Il s'agit du carnet de voyage du chinois Tcheou Ta-Kouan qui accompagnait un ambassadeur de Chine au Cambodge, alors que le pays était appelé Chenla. Ayant vécu à Angkor presque une année entière, de 1296 à 1297, l'envoyé chinois donna une description qui couvre de nombreux aspects de la société khmère de l'époque. Dans ce compte rendu ne figure guère qu'une seule référence à la danse et celle-ci ne mentionne pas la présence de danseurs ou de danseuses attachés au palais. Tcheou Ta-Kouan précise au contraire que, lors d'une fête annuelle, des acteurs et des musiciens étaient venus de l'extérieur pour danser au palais :

« Le huitième mois, il y a le *ngai-lan* ; *ngai-lan (ram)*, c'est « danser »¹. On désigne des acteurs et musiciens qui chaque jour viennent au palais royal faire *le ngai-lan* ; il y a en outre des combats de porcs et d'éléphants. Le souverain invite également les ambassadeurs étrangers à y assister. Il en est ainsi pendant dix jours. » (Pelliot, [1951] 1997 : 22)

Selon l'interprétation qu'en fait Éveline Porée-Maspero, par analogie avec un rite qu'elle a étudié, il s'agissait là probablement de danses de possession différentes des danses royales (Porée-Maspero, 1962 : 236). Lorsque le voyageur chinois décrit la suite nombreuse et en grande partie féminine qui accompagnait le souverain au dehors, il n'est pas non plus question explicitement de danseuses :

« Quand le souverain sort, des troupes sont en tête d'escorte ; puis viennent les étendards, les fanions, la musique. Les filles du palais, de trois à cinq cents, en étoffes à ramages, des fleurs dans le chignon, tiennent à la main des cierges, et forment une troupe à elles seules ; même en plein jour leurs cierges sont allumés. Puis viennent les filles du palais portant les ustensiles royaux d'or et d'argent et toute la série des ornements [...]. Puis viennent les filles du palais tenant en main lance et bouclier, et qui sont la garde privée du palais ; elles aussi forment une troupe à elles seules. Viennent ensuite des charrettes à chèvres, des charrettes à chevaux, toutes ornées d'or. [...] » (Pelliot, [1951] 1997 : 34)

Si cela n'invalide pas la présence éventuelle d'une troupe de danseuses au palais royal, de telles remarques ne nous donnent aucun indice en ce sens. Il est possible que des danseuses

¹ G. Coedes a montré que « *lan* » représente le khmer « *rām* » (Coedes, 1918 : 9) et on reconnaît, dans la transcription de « *ngai* » le moderne « *thngai* » (le jour) parfois prononcé « *ngai* » (Porée-Maspero, 1962 : 236).

aient figuré dans le cortège royal en tant que suivantes, comme c'est le cas aujourd'hui¹. Des stèles, du X^{ème} siècle au XII^{ème} siècle, mentionnent en effet l'existence de troupes de danseuses liées au palais. B. Dagens fait référence à une danseuse du XI^{ème} siècle, probablement affectée au service religieux, qui était alors responsable des femmes du palais (Dagens, 2003 : 99, 262). On sait aussi que la reine Jayarajadevi, première épouse du roi Jayavarman VII (1181 – 1230), disposait d'une troupe de danseuses à qui elle fit interpréter des jatakas, récits bouddhiques, comme œuvre pieuse (Cœdès, 1954 : 163 ; 178)². Dans son article de synthèse sur l'histoire du ballet royal, Charles Meyer évoque, quant à lui, l'existence de danseuses attachées au palais royal à la même époque. Il estime qu'après la chute d'Angkor, au début du XIV^{ème} siècle, les danseuses « qui étaient au service des grands sanctuaires et des fondations d'ancêtres directs de la dynastie régnante eurent sans doute la possibilité de s'incorporer à la troupe des danseuses royales » (Meyer C., 1969(a) : 4). On peut émettre l'hypothèse selon laquelle les voyageurs n'avaient alors pas accès au palais, ou tout au moins aux parties réservées à la cour féminine, ni à ses réjouissances. Ce n'est que plus tard, à partir du XIX^{ème} siècle, que des récits de voyageurs invités à la cour incluent des descriptions de danses royales.

b) Des récits de voyageurs aux premières recherches (fin du XIX^{ème} - début du XX^{ème})

Alors que la plupart des voyageurs étrangers en visite à la cour du Cambodge étaient des aventuriers et des religieux, on vit arriver au XIX^{ème} siècle un plus grand nombre d'officiels et de lettrés occidentaux. Ceux-ci furent reçus par le roi et bien souvent conviés à une ou plusieurs représentations de danse au palais en tant qu'invités d'honneur. Leurs récits sont les seuls documents écrits qui nous soient parvenus sur l'état de la danse de cour à cette époque. Certains sont accompagnés de dessins ou de photographies et les rares films réalisés à la même période donnent une idée plus précise de l'apparence des danseuses, de leurs costumes et de leur gestuelle. Ces documents iconographiques permettent de faire des recoupements avec les productions d'aujourd'hui, là où l'écrit reste souvent insuffisant ou teinté d'une trop grande

¹ À titre de comparaison, à l'heure actuelle, les danseuses sont régulièrement recrutées pour former le cortège royal lors de grandes cérémonies telle que celle du Sillon Sacré. Charles Meyer estime que les danseuses avaient leur place de manière similaire dans les grandes cérémonies depuis une période indéfinie jusqu'en 1970 (Meyer C., 1984 : 64).

² Il s'agit de l'inscription K. 485 du Phimanakas.

subjectivité, en particulier lorsqu'il s'agit de décrire une activité artistique inédite. Parmi les voyageurs ayant mentionné des spectacles de danse figurent Henri Mouhot, qui les vit entre 1858 et 1861, l'écrivain Pierre Loti en 1901 ou encore le prince William de Suède en 1912¹.

Les récits de voyageurs sont souvent empreints d'une grande subjectivité et de nombreux jugements de valeurs. Leurs auteurs découvraient une forme de spectacle qui leur était totalement méconnue. Pour la plupart d'entre eux, les danseuses et leur roi représentaient une altérité totale, difficile à appréhender. Ainsi, les propos de ces aventuriers varient largement, du désintérêt à la fascination. H. Mouhot, lui, se contente de préciser que le spectacle auquel il a assisté au palais « était tout simplement une pasquinade fantastique assez bien représentée et accompagnée d'une musique plus bruyante qu'harmonieuse, mais qui parut satisfaire complètement la curiosité publique » (Mouhot, [1868] 1999 : 135-136). Les impressions du prince de Suède, quelques décennies plus tard, sont tout aussi mitigées :

« En ce qui concerne les personnages du spectacle, je me contenterai de renvoyer le lecteur à celui qui lui correspond au Siam, car les arts chorégraphiques de ces deux pays se distinguent peu : les mêmes bonds extraordinaires, les mêmes torsions grotesques des bras et jambes, la même musique monotone. Les habits sont plus riches encore, si cela est possible, tous faits d'épaisses broderies d'or. Mais en ce qui concerne l'apparence des danseuses², il était très difficile de se faire une opinion. Car soit un masque affreux couvrait toute la tête, soit le visage était couvert d'une épaisse couche de peinture blanche, ce qui donnait à celle qui la portait l'apparence d'un fantôme. » (Prince William of Sweden, 1915 : 158-159 ; ma traduction)

De tels écrits sont toutefois intéressants sous différents aspects. Dans le contraste qu'offre la comparaison des points de vue antagonistes, des constantes peuvent être repérées qui tendent à valider certaines observations, ce d'autant plus que plusieurs concordent avec la forme des danses actuelles. Par ailleurs, ils nous offrent un témoignage instructif quant aux modalités d'accueil des premiers voyageurs européens par le roi au Cambodge. Si les descriptions de scènes de danses sont parfois rudimentaires, il est intéressant de noter qu'à partir du XIX^{ème} siècle, les souverains conviaient leurs hôtes de marque à des représentations de danse de cour, et ce de manière assez systématique. Enfin, la vision même que les auteurs de ces lignes

¹ Mouhot, [1868] 1999 ; Loti, [1912] 1992 ; Prince William of Sweden, 1915.

² Le terme « *performers* » utilisé dans le document de référence ne permet pas de garantir avec certitude ici l'emploi du féminin. Il pourrait éventuellement se traduire par « danseurs », « acteurs » ou « actrices ».

donnent des danses royales peut être mise en parallèle avec celle de leurs successeurs plus tardifs.

D'autres auteurs se sont penchés plus précisément sur la description des danses dans une optique de recherche plus approfondie. Adhémard Leclère a, par exemple, publié en 1911 un article intitulé « Le théâtre cambodgien » qui traite à la fois du répertoire, des personnages et de la mise en scène. La gestuelle et la composition orchestrale y sont également évoquées. L'année de cette parution, le peintre George Groslier réalisait une étude sur les « Danseuses cambodgiennes anciennes et modernes ». Il s'est appuyé, pour ce faire, sur des entretiens avec de hauts fonctionnaires et avec une ancienne maîtresse de danse « mise hors cadre par l'âge, mais imbue de toutes les traditions » (Groslier, 1913 : 11). Il a également assisté à plusieurs représentations publiques et, si l'on en croit les nombreux croquis qui illustrent son ouvrage, à des séances de répétition et d'habillage¹. L'ouvrage qu'il publia en 1913 constitue l'un des témoignages les plus complets sur l'état de la danse au début du XX^{ème} siècle. Les nombreux dessins qui l'alimentent sont d'une grande précision et constituent à eux seuls une documentation riche sur la gestuelle de l'époque. G. Groslier, connaisseur de l'archéologie du Cambodge, avance également des hypothèses retraçant les origines indiennes de la danse de cour et ses liens tardifs avec le Siam. Quatorze ans plus tard, l'auteur fut à l'initiative d'un plan de sauvegarde du ballet royal khmer². À ce titre, il accumula une documentation photographique importante et publia en 1928 deux articles faisant état des conditions de son travail et venant compléter son précédent ouvrage. À la même période, en 1926, Sappho Marchal, fille du conservateur d'Angkor Henri Marchal, publia à son tour un article de référence sur la danse de cour³.

Les articles et les ouvrages rédigés par des résidents français du Cambodge apportent beaucoup plus de précisions que les récits souvent brefs des voyageurs de passage. Ils sont pourtant rarement exempts de jugements de valeur et il est fréquent de percevoir dans ces lignes

¹ Bien qu'il soit difficile de savoir dans quelles conditions, G. Groslier a probablement pu échanger avec les danseuses. Il mentionne par exemple que les erreurs dans ses croquis lui étaient immédiatement indiquées par celle qu'il avait pris pour modèle (Groslier, 1913 : 36). Pourtant, les circonstances exactes de la réalisation de son ouvrage restent mystérieuses dans la mesure où l'accès aux salles de répétitions et, à plus forte raison, aux appartements des danseuses dont G. Groslier livre pourtant une description détaillée, étaient strictement limités.

² Le rôle clé qu'il joua alors sera décrit et analysé un peu plus loin dans ce chapitre.

³ Une seconde version partiellement modifiée fut publiée en 1931.

l'agacement¹ ou, au contraire, la fascination exercée par les danses royales sur la plupart des spectateurs occidentaux. Malgré leur grande érudition, certains de ces ouvrages comportent des imprécisions aisément compréhensibles lorsque l'on sait que les danseuses vivaient exclusivement dans l'enceinte du palais et que le quartier qu'elles y habitaient était interdit à tout homme, à l'exception du roi et du ministre du palais (Groslier, 1913 : 107). C'est probablement la raison pour laquelle des auteurs comme A. Leclère se sont surtout penchés sur l'observation de performances publiques et se sont intéressés principalement au répertoire des danses. Celui-ci était basé sur des légendes locales que leurs connaissances linguistiques et littéraires leur permettaient d'aborder.

Au sujet de la pratique même de la danse, le livre *Danses cambodgiennes* publié par la bibliothèque royale du Cambodge en 1930 est non seulement le plus complet mais aussi certainement le plus fiable. Cette édition est une version augmentée par Jeanne Cuisinier d'écrits de Thiounn². Celui-ci était ministre du palais de 1902 jusqu'au début des années 1930 mais aussi secrétaire pour le protectorat puis au conseil des ministres. Il rédigea plusieurs articles sur la culture khmère ainsi qu'une recension du Reamker qui servit de référence aux peintres des fresques de la Pagode d'Argent du palais royal (De Bernon, 2006 : VIII). L'ouvrage consacré à la danse de cour cambodgienne, revu et augmenté par Jeanne Cuisinier et illustré par Sappho Marchal, fut probablement composé à partir de notes rédigées par Thiounn lorsque, en tant que ministre du palais, il était le seul homme ayant accès aux parties du palais où vivaient et s'entraînaient les danseuses. Le document comprend des descriptions précises du déroulement de l'apprentissage des danseuses ou encore des cérémonies d'hommage aux maîtres de danse (*bidhī sambah grū lkhon*) qui avaient lieu dans ce cadre. Le chapitre consacré à la gestuelle est également plus fourni que ce qui se trouve dans les autres ouvrages déjà cités. Malgré l'intérêt évident que présente un tel ouvrage pour la connaissance de la danse de cour, il apporte néanmoins peu de précisions sur les danseuses elles-mêmes, leur vie au palais, leur statut et leurs relations avec le souverain et sa cour³.

¹ En citant Louis Finot dans une comparaison avec les danses laotiennes, G. Coedes déplore par exemple la « monotonie » des trames narratives, « enfantines rhapsodies » « qui laisserait le lecteur le plus intrépide » (Coedes, 1963 : 497).

² Dans l'ouvrage, il est nommé d'après son titre de « Samdach Chauffea ». Je n'ai pu trouver aucune donnée complémentaire concernant le texte original de Thiounn.

³ Il est seulement fait mention des conditions dans lesquelles les enfants sont offertes et reçues à la cour (Thiounn, 1930 : 36).

À la fin du règne de Sisowath, le gouvernement du protectorat sollicita et obtint la responsabilité de la troupe de danse qui fut confiée à l'école des Beaux-Arts. G. Groslier était alors en charge de ce qui se voulait être un véritable plan de sauvegarde du ballet royal. À ce titre, il réalisa des séances de photographie avec plusieurs danseuses en dehors du palais. Il assista ensuite aux répétitions de danse et les observations qu'il en tira vinrent confirmer et compléter celles qu'il avait publiées précédemment. On retrouve dans ses écrits de nombreux faits également mentionnés et détaillés par Roland Meyer dans son roman « Saramani, danseuse khmère ». Ce contemporain de G. Groslier qui vécut également au Cambodge donne à voir la vie de danseuse du palais de l'intérieur, par la voix de l'une d'elle à travers un « roman autobiographique »¹ ou la fiction est parfois difficile à démêler de la réalité. Le roman est également intéressant du fait que R. Meyer y développe sa propre vision du Cambodge et de la présence française vue comme une menace pour les « traditions » du pays et notamment ses danses.

2 - La danse à la cour des rois Norodom (1860-1904) et Sisowath (1904-1927)

Élevé à la cour du Siam, le roi Norodom monta sur le trône du Cambodge en 1861, à la suite de son père Ang Duong. Deux ans plus tard, il signa un traité de coopération avec la France dans l'espoir de se dégager de la tutelle siamoise et de reconquérir des territoires qui avaient été annexés au Vietnam. Une fois le protectorat signé, les affaires du pays furent contrôlées de plus en plus étroitement par la France et c'est le gouvernement français qui choisit et couronna Sisowath au décès de son frère Norodom. Comme c'était le cas depuis plusieurs siècles², les deux rois entretenaient à leur cour une ou plusieurs troupes de danseuses. À partir de plusieurs documents rédigés sous ces deux règnes, en particulier les écrits de George Groslier, il est

¹ Selon l'expression du prince Iukanthor Areno, contemporain de Roland Meyer qui se trouve d'ailleurs cité dans l'ouvrage de celui-ci. Bien qu'il critique vivement la qualité littéraire du roman, le prince précise qu'il est « véridique dans sa ligne générale » (Iukanthor, s.d. : 295).

² C'était le cas sous Ang Duong et, si l'on en croit Charles Meyer, avant même le XII^{ème} siècle et l'abandon des cultes brahmaniques pour lesquels des troupes de danseuses étaient officiantes, attachées aux temples (Meyer, 1969(a) : 4).

possible de se faire une image relativement précise de la situation des danseuses à la cour et de leur rôle.

On sait aussi que plusieurs troupes privées étaient entretenues par de hauts fonctionnaires, gouverneurs de provinces ou ministres à travers le pays ainsi que par des princes vivant hors du palais et que de plus modestes troupes de village étaient entraînées par d'anciennes danseuses du palais (Cravath, 2007 : 146 ; Marchal, 1931 : 6). A. Leclère mentionne la sollicitation régulière de troupes extérieures au palais lors de grandes fêtes et cérémonies royales tels que les couronnements ou anniversaires du roi organisés dans et autour du palais. Il cite notamment « le groupe des danseuses du ministre de la batellerie et des transports par eau » qui dansait lors de la fête du couronnement du roi Sisowath ou encore les danseuses du premier ministre pour l'anniversaire du roi (Leclère, 1916 : 21, 324). R. Meyer cite également le corps de ballet du premier ministre comme étant « réputé le plus important du Cambodge après celui du roi » et son héroïne, Saramani raconte y avoir d'abord été recrutée avant de rejoindre celui du palais royal¹ (Meyer R., 1997(b) : 69). Les troupes de hauts dignitaires citées par A. Leclère étaient liées au palais royal où leur déplacement lors des grandes fêtes royales peut être perçu comme un signe d'allégeance. Peut-être certaines troupes, détenues par des princes prétendants au trône pouvait-elle aussi participer à concurrencer le prestige de la cour régnante.

a) Une troupe féminine pour interpréter les grandes légendes au palais

D'après G. Groslier, le roi Norodom comptait 500 danseuses à sa cour mais ce nombre descendit à moins de 200 à l'avènement de Sisowath (Groslier, 1913 : 95-96). Si certaines danseuses étaient princesses ou filles de hauts fonctionnaires, toutes n'étaient pas d'origine noble. Des fillettes issues de toutes les classes sociales pouvaient être offertes au service du souverain par leurs parents mais des liens avec des personnes proches du palais étaient probablement nécessaires pour y accéder. Des dignitaires offraient un enfant au service du roi en tant que page pour un garçon et comme servante si c'était une fille. Ils faisaient ainsi signe

¹ Elle précise en outre qu'à l'occasion de sa première représentation au sein de la troupe du ministre, « dans l'assistance, au premier rang, quelques *vraies* danseuses du palais royal étaient venues assister aux débuts de la jeune « première » du grand ministre » (Meyer R., 1997(b) : 75). Après son entrée au palais, elle parle d'elle-même de la même manière, comme une « vraie » danseuse attisant la curiosité de la cour du prétendant au trône (Idem : 108).

d'allégeance au roi et pouvaient espérer se voir promu dans leur carrière et leur statut (Chesnel, 2009 : 63). Par ailleurs, les familles recevaient une somme variable en échange de l'enfant. Parmi les fillettes offertes au service royal, celles qui montraient des dispositions à la danse étaient ensuite confiées à l'une des princesses ou maîtresses de ballet qui devaient assurer leur éducation. Elles étaient alors soumises à une discipline stricte qui ne leur permettait qu'exceptionnellement de se rendre dans leur famille. Les visites des femmes de la famille étaient toutefois permises au sein du palais et les liens familiaux étaient ainsi entretenus. Néanmoins, dès lors qu'elles intégraient le palais pour danser, elles étaient considérées comme membres de la cour à part entière ; leur statut et leurs devoirs s'en trouvaient modifiés en conséquence.

Outre le temps consacré aux répétitions de danse, une vingtaine de danseuses et quelques musiciennes étaient affectées chaque jour au service personnel du roi (Idem, 97). On sait que les danseuses étaient réparties en trois troupes sous Norodom. La première, qui était aussi la plus prestigieuse, était dirigée « d'une main de fer » par Khun Than. La seconde, de moindre qualité, était laissée aux soins de Khun Preah Nieth tandis que Mam Soun s'occupait de la troisième, constituée d'élèves¹. « *Khun* » et « *mam* » sont des titres honorifiques qui indiquent que ces trois femmes étaient des princesses ou des concubines du souverain². Le roi pouvait, en effet, choisir des concubines ou « favorites » parmi les danseuses du palais. Lorsqu'elles devenaient trop âgées pour danser, les plus influentes d'entre elles pouvaient espérer prendre la tête de l'une des troupes³. Les troupes pouvaient également être confiées à une princesse, comme sous le règne de Sisowath pendant lequel la princesse Soumphady dirigeait la première troupe de danseuses.

Les répétitions de danse avaient lieu quotidiennement, matin et soir pour les danseuses débutantes puis de façon plus irrégulière pour les plus avancées (Groslier, 1913 : 38). Il semble que, comme aujourd'hui, les danseuses se spécialisaient dans l'un des grands types de rôles du répertoire jusqu'à la fin de leur carrière. Les rôles cités sont les rôles féminins (qui

¹ Ly Theam Teng mentionne que la 2^{ème} troupe était juste un peu moins expérimentée que la première et recueillait des enfants chinoises ou vietnamiennes (Ly, 2001 : 92).

² Les termes sont toutefois notés en lettres droites dans certains cas où ils sont communément considérés comme faisant partie intégrante de la dénomination des personnes.

³ Entrée à la cour en tant que danseuse, Khun Than fut tour à tour épouse des rois Ang Duong et Norodom sur qui elle est connue pour avoir exercé une grande influence. Elle eut des enfants de ces deux rois, ce qui influa également sur son statut. Voir : Leclère, 1913 ; Chesnel, 2009 et Nut, 2015.

correspondent pour la majorité à des personnages de princesses), les rôles masculins (le plus souvent des princes) et ceux des personnages mythologiques suivants : femmes-oiseaux, singes soldats, démons « *yaks* » et l'oiseau Garuda. Les différents rôles s'organisaient également de façon hiérarchique, des « premiers rôles » aux rôles secondaires de serviteurs royaux et de soldats. L'interprétation des premiers rôles s'accompagnait pour les danseuses d'un grand prestige et d'avantages matériels. Le répertoire comprenait des chorégraphies narratives et non narratives, ces dernières étant beaucoup moins documentées que les premières. Les intrigues étaient souvent axées autour d'une thématique similaire incluant la séduction ou la reconquête d'une princesse enlevée, et agrémentées de scènes de combat opposant princes et armées de singes aux *yaks*. Si ces thématiques, comme la plupart des titres des chorégraphies, se retrouvent aujourd'hui dans le répertoire de la troupe du Ballet Royal, certains éléments de mise en scène ont totalement disparu. Plusieurs auteurs notent par exemple l'utilisation d'un système de cordage permettant d'élever dans les airs des danseuses pour figurer l'envol. Il est également fait mention d'un char de bois et de divers accessoires qui ne sont plus utilisés aujourd'hui¹.

L'ensemble des rôles du répertoire était réservé à la troupe féminine et seule la figuration pouvait être déléguée à des hommes. C'est à ceux-ci, par exemple, que revenait la tâche de manipuler le char de bois qui supportait des actrices principales ou de conduire un personnage de cavalier. Coiffés d'une tête de cheval avec encolure, ils figuraient l'attelage². A. Leclère précise que ces figurants pouvaient, à l'occasion, interagir avec un cavalier :

« Une des choses les plus curieuses de la scène cambodgienne, c'est un cavalier. [...] Léak-Sènavong [l'un des personnages du répertoire] est précédé d'un homme coiffé d'un cou surmonté d'une tête de cheval ; il le tient par la ceinture et cet homme frappe des pieds et fait des bras le simulacre de marcher comme marche un cheval. Parfois, le cheval parle au maître, le protège des coups qu'on veut lui porter, le conseille et lui fait éviter les pièges qu'on lui tend. » (Leclère, 1911 : 15)

¹ Adhémard Leclère fournit une liste complète de ces accessoires qui peuvent être comparés avec ceux utilisés à l'heure actuelle. (1911 : 18-22).

² Il semble que des scènes similaires à celles montrées par A. Leclère (1911 : 25) se retrouvent aujourd'hui dans le *khon thaï*, notamment avec l'usage du char.

Ces personnages étaient, en fait, réservés à deux comiques qui étaient les seuls acteurs masculins de la troupe¹. Sappho Marchal précise que ceux-ci « tiennent successivement tous les rôles accessoires, en dégageant tout le comique qu'ils peuvent en tirer, et mêlent parfois de façon burlesque le moderne à la légende » (Marchal, 1926 : 30). Elle en donne, ensuite, des illustrations dans l'« Histoire du prince Hey-het » où les comiques interviennent ponctuellement dans les rôles d'une vieille qui « amuse les spectateurs par mille singeries », d'un cheval cabriolant ou encore de servantes s'occupant d'un enfant dont elles imitent les rires et les pleurs et qu'elles cherchent à cajoler par des chansons (Idem : 36-38).

Dans les récits qu'A. Leclère et G. Groslier font de plusieurs pièces dansées apparaît un autre personnage masculin : celui de l'ascète, en khmer « *mahā isī* » ou « *ta isī* » (« grand ascète » et « grand-père ascète »). A. Leclère en donne une description et précise qu'il s'agissait, comme son nom l'indique, d'un vieux brahmane dont le costume correspondait plutôt à celui d'un religieux bouddhiste (Leclère, 1911 : 12). Bien que celui-ci se déplaçât en cadence, sa démarche était lente et il traînait des pieds. Cette gestuelle plus mimée que dansée semble le distinguer des autres personnages, bien que l'auteur ne soit pas explicite à ce sujet. À l'heure actuelle, ce type de personnage existe toujours, il est l'un des rares à être interprété par des hommes et à parler de sa propre voix, et non par l'intermédiaire du chœur. Sa gestuelle mimétique ne fait pas l'objet d'un apprentissage spécifique. Pourtant, aucun des auteurs mentionnant le personnage de l'ascète ne précise si celui-ci était interprété par un homme. En l'absence de telle mention, et parce qu'il est précisé que les seuls hommes étaient les deux comiques déjà mentionnés, il faut se demander si l'ascète était interprété par une femme – ce qui paraît peu probable – ou s'il faisait partie des « rôles accessoires » évoqués par S. Marchal (Marchal, 1926 : 30). Des mentions plus tardives tendent à confirmer que le rôle de l'ascète était tenu par un acteur comique masculin, comme nous le verrons plus loin².

Les scènes de danse étaient accompagnées par un orchestre de *biñ bādy* masculin et un chœur de chanteuses. Ces dernières avaient pour rôle de commenter ou d'explicitier l'action interprétée sur scène et de donner voix aux personnages par le chant. Il arrivait

¹ Dans les inventaires du personnel envoyé en France pour les expositions coloniales de 1906 et 1922, ces comiques sont cités comme étant aussi musiciens.

² C. Ramondou mentionne que le rôle de maître de cérémonie était souvent tenu par des acteurs des rôles d'ermites et elle précise également qu'ils étaient souvent des acteurs comiques, ce qui laisse penser que ces deux catégories, comiques et interprètes des rôles d'ermites, ne faisaient qu'un (Ramondou, 1988 : 46).

occasionnellement que les danseuses-actrices se donnent la réplique de leur propre voix¹. Dans un article consacré aux théâtres d'Indochine dans lequel il aborde cette question, Gaston Knopf précise que ces paroles en prose étaient prononcées en langue khmère tandis que les chants versifiés étaient en langue siamoise. Il précise que « seuls les vieux mandarins, venus de Bangkok avec Norodom [avaient] le privilège de saisir les deux textes » (Knopf, 1908 : 291). L'auteur considère l'usage de la langue siamoise dans le théâtre cambodgien comme une négligence et y trouve la preuve d'une origine siamoise de la danse de cour cambodgienne.

b) Un enjeu de prestige disputé entre les puissances khmère et siamoise

Au début du XX^{ème} siècle, certaines des « maîtresses de ballet » de la cour cambodgienne étaient siamoises. Les rois Norodom et Sisowath avaient tous deux été éduqués à Bangkok et avaient à leur cour des épouses et des concubines siamoises et cambodgiennes (Antelme, 1996 : 24). Charles Meyer explique plus spécifiquement la présence de danseuses siamoises à la cour cambodgienne suite à une requête du roi Ang Duong et, dans son ouvrage consacré à la danse en Thaïlande, Mattani Rutnin cite également des danseuses de la cour siamoise devenues professeuses à la cour de ce souverain khmer (Mattani, 1993 : 66). D'après ces sources, lorsque le roi Ang Duong accéda au trône, la danse de cour avait largement décliné au Cambodge et c'est au Siam que le souverain chercha à retrouver les « traditions perdues ». Une filiation est indéniable entre les ballets du Siam et du Cambodge, ne serait-ce que parce que les conquérants siamois avaient emporté avec eux des artistes de la cour khmère lors des invasions qui aboutirent à la chute d'Angkor au XV^{ème} siècle (Chandler, 2008 : 93). La danse de cour serait ensuite tombée en désuétude au Cambodge. C'est pourquoi C. Meyer affirme que c'est « à la cour du roi de Siam où les danses khmères avaient pu se conserver sans discontinuité, que les princes et princesses cambodgiens retrouvèrent toute l'organisation de la musique et du ballet royal léguée par les souverains d'Angkor, et à nouveau l'introduisirent au Cambodge » (Meyer C., 1969 : 5).

¹ Plusieurs auteurs en attestent, entre autres, Groslier G., 1929 : 125.

Ne disposant pas de témoignages suffisants sur les danses royales khmères avant l'introduction d'enseignantes siamoises au XIX^{ème} siècle¹, il est difficile de savoir précisément ce qui, dans les productions transmises par ces danseuses, relèverait d'influences siamoises. Par ailleurs, si l'on s'attache à considérer les impacts possibles de la culture siamoise de l'époque sur la danse de cour cambodgienne, il faut prendre en compte le fait que la cour du Siam avait très probablement elle-même été influencée par sa voisine khmère avant la chute d'Angkor (Tambiah, 1976 : 132). Aux alentours du XIII^{ème} siècle, les populations siamoises ou thaïes descendues progressivement du Yunnan instituèrent leur propre monarchie sur un territoire alors occupé par l'empire khmer. Il est vraisemblable qu'elles le firent sur un modèle khmer, comme l'indique M. Antelme qui précise qu'elles en adoptèrent non seulement la conception de la royauté mais aussi les arts et des éléments religieux ou encore l'écriture et la langue (Antelme, 1996 : 21). Les influences ont ensuite pu être réciproques au fil des conquêtes avec l'alternance des périodes de domination de l'un des empires sur l'autre². Selon cette hypothèse, que la proximité demeurant à l'heure actuelle entre les anciennes danses de cour thaïlandaises et celle du Cambodge semble bien confirmer, le ballet – comme la musique et les savoirs religieux, littéraires et scientifiques de la cour – était un enjeu de prestige et de puissance dont l'hégémonie était disputée entre deux empires voisins³.

¹ Des recherches plus poussées resteraient à faire du côté des danses siamoises, travail qui dépasse le cadre de la présente recherche.

² G. Groslier émet, pour sa part, l'hypothèse selon laquelle les costumes auraient été modifiés par les Siamois, ce qui semble se confirmer si l'on se réfère aux bas-reliefs anciens (Groslier, 1913 : 150 ; Marchal, 1927 : 50). Par exemple, la tiare en pointe « *makuṭ* » des personnages principaux qui est aussi celle des rois était très rarement figurée sur les temples où dominaient les représentations de tiaras à plusieurs pointes et de coiffures aux ornements complexes. Les costumes représentés par les sculpteurs apparaissaient également beaucoup plus légers et recouvraient plus partiellement les silhouettes des danseuses que les lourds tissus brodés décrits par la suite. Là encore, des recherches plus approfondies seraient nécessaires pour situer chronologiquement ces innovations.

³ La question des origines des danses de cour thaïlandaise et cambodgienne alimente aujourd'hui des débats entre « pro-thaïs » et « pro-khmers », se traduisant notamment sur internet par des critiques parfois acerbes rédigées en commentaire à des vidéos de danses. Des travaux comme ceux de Sasagawa Hideo alimentent ce débat en soutenant la thèse d'une origine résolument thaïe des deux styles de danse. Le chercheur s'appuie, pour ce faire, sur le manque de prise en compte des influences siamoises dans les travaux consacrés à la danse de cour cambodgienne pendant la période coloniale, travaux dont il critique à raison l'orientation colonialiste. Toutefois, si une partie de son argumentaire semble justifiée, certaines références sont plus hasardeuses. Un tel débat a été repris par un ministre thaïlandais en 2011 au sujet de l'un des motifs de main que l'on retrouve de façon relativement similaire dans les danses khmères et thaïlandaises et qu'il souhaitait faire revendiquer par son pays. La revendication n'avait pas eu un large écho et les réactions des artistes interrogés à ce sujet montraient clairement que, d'un côté comme de l'autre de la frontière, ceux-ci infirmaient catégoriquement la pertinence d'un tel débat.

c) Des danseuses rituelles qui contribuent à l'éclat de la royauté

Comme le montrent les témoignages des voyageurs déjà cités, la réception d'invités d'honneur étrangers à la cour était l'occasion de soirées de danse. Le roi et ses invités figuraient en bonne place dans les tribunes réservées de l'une des salles de danse du palais¹. Ils y étaient entourés de la cour et de hauts fonctionnaires mais ces soirées étaient aussi ouvertes à tous. H. Mouhot décrit en quelques lignes l'atmosphère précédant le spectacle auquel il assista :

« Peu après le coucher du soleil, le peuple accourut en foule pour assister au spectacle, qui devait commencer à sept heures, au retour du roi. La multitude était si compacte, qu'il n'y avait pas dans la cour un seul pouce de terrain inoccupé ; les murs mêmes étaient couverts de monde. Sans doute qu'à ces réjouissances il est permis de déroger à l'usage général et que le peuple n'est pas tenu de se prosterner, car tout le monde, à l'intérieur comme à l'extérieur du palais, était assis à l'orientale. » (Mouhot, 1999 : 135)

À de telles occasions, le palais s'ouvrait à tous et la foule était au rendez-vous pour profiter gratuitement du spectacle offert par la monarchie. Des après-midis et des soirées de danse étaient aussi organisés au palais à l'occasion de fêtes cérémonielles telles que le sacre ou l'anniversaire du roi² ou encore la consécration d'un temple dans ou hors du palais. Lors des occasions cérémonielles, les danses duraient plusieurs heures et souvent plusieurs nuits de suite, du crépuscule au petit matin. Si les danseuses se produisaient aussi à l'extérieur du palais, c'était uniquement dans de hauts lieux en lien avec les cultes bouddhiste ou brahmaniste et la monarchie. Si l'on en croit le roman de R. Meyer, les danseuses royales se sont, par exemple rendues avec le roi et une partie de la cour à Battambang et à Siem Reap lorsque ces provinces, alors annexées au Siam, furent rétrocédées au Cambodge en 1907. Il raconte que les danseuses dansèrent pour des « génies locaux », en « action de grâce » dans les hangars construits pour l'occasion dans différents lieux et notamment à Angkor Vat (Meyer R., 1919 : 239, 245, 254). Par ailleurs, G. Groslier mentionne qu'en 1927, le roi Sisowath, malade, avait fait envoyer neuf de ses danseuses et une maîtresse de danse dans une pagode à deux heures de route de Phnom Penh afin d'invoquer sa guérison (Groslier, 1928 : 557). Les danses de cour n'avaient donc pas

¹ Voir le plan de la salle de danse issu de l'article d'A. Leclère (1911 : 24) reproduit dans le point 4 de l'introduction.

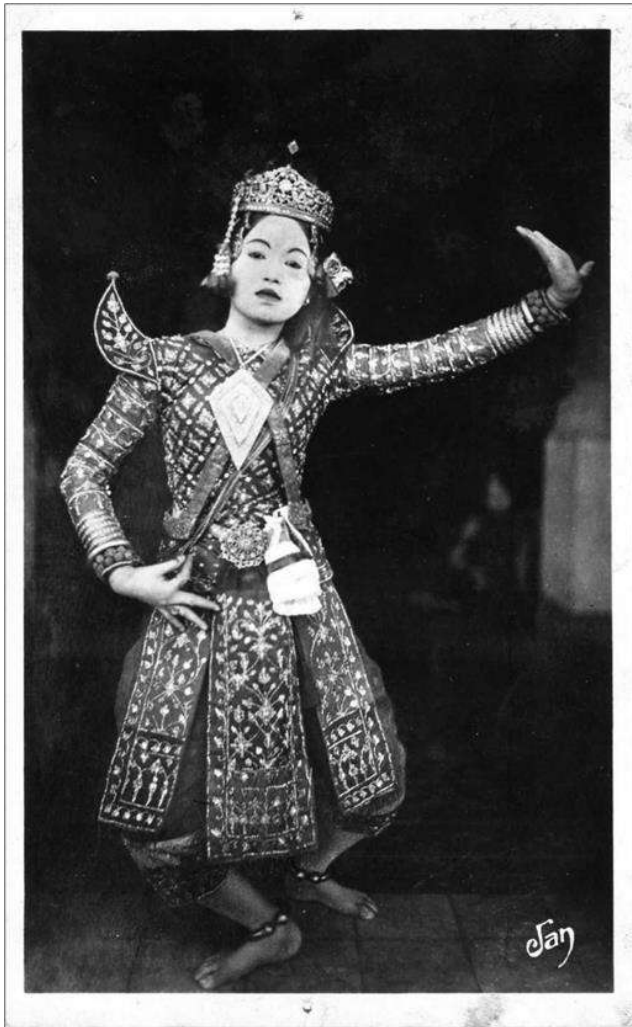
² Sur la cérémonie d'anniversaire royal sous Norodom, voir Leclère, 1916 : 322.

pour seule vocation de montrer ou de démontrer, tant aux étrangers qu'à son peuple, la puissance du roi à travers les fastes et le raffinement de sa cour. Elles avaient aussi un pouvoir rituel mis à profit pour le bien-être du monarque et du peuple sous sa protection.

Lors des prestations dansées, les danseuses apparaissaient dans des costumes brodés de fils dorés et de brocards et agrémentés de bijoux étincelants similaires à ceux des princes et des princesses de la cour. Ces bijoux faisaient partie du trésor royal et étaient confiés à chaque danseuse pour le temps de la représentation. L'ensemble des bijoux était fait d'or ou d'argent doré et de pierreries. Les danseuses y ajoutaient des pendants et des bracelets de fleurs fraîches. Les visages des interprètes non masquées étaient couverts d'un épais emplâtre blanc selon le critère de beauté qui veut que le visage féminin soit blanc et rond comme la lune, critère que l'on retrouve ailleurs en Asie. Ce maquillage était complété par un trait de fumée noire figurant les sourcils, du rouge aux lèvres, un peu de rouge aux joues et d'une touche de safran pour les personnages masculins. Comme il était courant à cette époque, les danseuses portaient les cheveux très courts et agrémentaient certaines coiffes de chignons postiches. Les mains et les bras étaient aussi enduits de blanc. Les rôles de démons, de singes ou de l'oiseau Garuda nécessitaient, eux, le port d'un masque recouvrant toute la tête, comme il est encore d'usage aujourd'hui.

Si les parures des danseuses les magnifiaient sur scène, la réalité n'apparaissait pas si glorieuse en coulisses. La plupart des bijoux, utilisés pendant des années par plusieurs générations de danseuses, étaient usés et sans cesse raccommodés. Les costumes, explique G. Groslier, passaient d'une danseuse à l'autre sans être jamais lavés alors qu'ils étaient chaque fois portés pendant de longues heures d'effort sous une chaleur moite... Quant au lourd maquillage, il était fait à partir d'une poudre probablement nocive et difficile à enlever, comme en témoignait encore Chea Samy au début des années 1990. Cette ancienne danseuse du palais royal née en 1919 mentionne un produit acide qui pénétrait la gorge et était difficile à enlever (Brunet, 1994). D'après G. Groslier, il s'agissait d'un mélange de carbonate de plomb et d'eau mais un écrit postérieur mentionne de la poudre de riz (G. Groslier, 1913 : 86 ; Thiounn, 1930 : 69)¹.

¹ L'utilisation de carbonate de plomb (aussi appelé céruse) comme fard est attesté en Occident depuis l'antiquité et était particulièrement en vogue en France entre les XVI^{ème} et XVIII^{ème} siècles. À partir du XVIII^{ème} siècle, la céruse fut exportée dans les colonies malgré la reconnaissance de sa toxicité attestée par les médecins dès le



P35. Danseuse dans le rôle d'un officier ou d'une divinité. CPA (collection personnelle, début du XX^{ème} siècle, non datée)

P36. Groupe de danseuses posant en costumes de suivantes (à gauche et en 3^{ème} position), de Garuda (en 2nde position) et de singe blanc (à droite). CPA (collection personnelle, début du XX^{ème} siècle, non datée)



XVI^{ème} siècle et l'interdiction de son utilisation au contact de la peau (Guillermé, 2002 : réf. élec. ; Lano 2007 : 111). Peut-être la toxicité du produit a-t-elle conduit à un remplacement postérieur par la poudre de riz.

Sous le règne de Norodom, les danseuses royales jouissaient d'un grand prestige qui décrut, semble-t-il, après le décès de celui-ci. Les danseuses interrogées par G. Groslier en 1927 regrettaient un temps où les soldes étaient suffisantes pour vivre et le roi plus généreux à l'égard de ses protégées. Pourtant, elles précisait que cette période avait aussi son lot de souffrances. Les maîtresses de danse telles que Khoun Than étaient réputées dures avec leurs élèves, les frappant avec des rotins à la moindre erreur. Les danseuses qui ne se pliaient pas aux exigences de leur rôle de danseuses et de femmes de cour étaient menacées de châtiments corporels cruels ou mises au cachot¹. Elles étaient, en effet, astreintes à une discipline qui les empêchait de sortir du palais sans la permission royale et leur interdisait en particulier les fréquentations masculines. D'après A. Leclère, elles devaient, comme les princes, les mandarins et les autres femmes de la cour, prêter serment de fidélité en entrant au service du roi (Leclère, 1916 : 197)². Le roi Sisowath était moins sévère que son prédécesseur mais il accordait aussi moins d'importance à son ballet. D'après les divers témoignages, la qualité de celui-ci s'en ressentit : la virtuosité et le prestige des danseuses n'étaient plus aussi grands qu'auparavant. D'un règne à l'autre, les contraintes exercées sur les danseuses étaient d'autant plus dures que leur statut était considéré comme important au sein de la cour.

Confinées dans la vie palatine, les danseuses avaient pour principales activités les répétitions de danse, le service journalier du roi et l'entretien de leurs quelques affaires personnelles. Dans cet environnement apparemment protégé, elles n'étaient pourtant pas à l'abri des difficultés. Sous Sisowath, les soldes des danseuses étaient devenues insuffisantes et nombre d'entre elles s'endettaient au point de risquer l'emprisonnement dans des cellules du palais³. D'après les exemples donnés par G. Groslier, une danseuse de parenté royale recevait 19 piastres mensuelles tandis qu'une interprète de premiers rôles en recevait 10 et une danseuse de rôles subalternes 6. Comparant ces sommes au niveau de vie d'alors, il estime que 12 piastres étaient nécessaires pour couvrir les frais de repas (qui étaient à la charge de chacune) et que le salaire mensuel des coolies était alors plus élevé que la solde de la grande majorité des

¹ R. Meyer décrit ou évoque à plusieurs reprises de tels châtiments dans son roman (Meyer R., 1919).

² A. Leclère retranscrit ce serment et spécifie la clause destinée aux femmes de la cour : « Je jure d'être fidèle au roi, de ne pas divulguer les choses que les souverains étrangers doivent ignorer, de remplir mes devoirs d'épouse (de servante, de danseuse, etc., selon le cas), de ne jamais écouter les propos amoureux qui me seraient adressés et de dénoncer au besoin celles des dames qui seraient devenues infidèles au roi. » (Leclère, 1916 : 197).

³ À ce sujet, George Bois raconte avoir recruté des danseuses alors détenues pour dettes dans les prisons du palais lorsqu'il fut chargé par le gouvernement français de réunir une nombreuse troupe de danseuses royales pour figurer à l'exposition de 1906 (Bois, 1913 : 3).

danseuses (Groslier, 1928 : 544). Pour chaque représentation de danse, les interprètes recevaient une piastre de prime mais cette somme ne suffisait pas même à couvrir les frais nécessaires à l'achat des fleurs fraîches pour réaliser les pendants et les bracelets ornant les costumes de spectacle. Céline Chesnel démontre que la réduction des soldes des femmes de la cour était directement imputable à la volonté du gouvernement français de neutraliser le pouvoir royal (Chesnel, 2009 : 49).

Par ailleurs, les danseuses étaient en proie à des jalousies et des rivalités permanentes. Une hiérarchie stricte régissait les rapports entre élèves : le rang social primait sur le talent et sur l'âge qui, pourtant, est un élément particulièrement significatif au Cambodge. Celles des danseuses qui bénéficiaient des faveurs du roi, et en premier lieu celles qu'il avait faites concubines, pouvaient espérer accéder aux rôles les plus prestigieux au détriment de camarades plus talentueuses ou plus travailleuses. Des conflits, ou tout au moins des rivalités ouvertes, existaient aussi entre enseignantes. Chacune cherchait à favoriser ses protégées, que ce soit dans la distribution des rôles ou par l'octroi de faveurs royales¹.

Le statut des danseuses royales du début du XX^{ème} siècle était donc ambigu. Femmes de cour respectées et admirées lors de leurs rares sorties en public, elles vivaient souvent dans un grand dénuement. Celles qui avaient accédé au rang de concubine royale voyaient leur prestige et leur niveau de vie augmenter mais ces privilèges ne duraient pas toujours, menacées qu'elles étaient par la jalousie et les ambitions personnelles de nombreuses autres personnes de la cour². Pour celles qui ne bénéficiaient pas des faveurs du souverain, l'apparence de leur gloire ne brillait guère que pendant la durée de leurs prestations dansées. G. Groslier les décrit en ces mots : « Ce sont, en fin de compte, des petites personnes obscures, mi-servantes et mi-

¹ Dans son article « Avec les danseuses royales du Cambodge », G. Groslier décrit avec une teinte d'humour paternaliste les susceptibilités qu'il a observées à maintes reprises aux cours des entraînements des danseuses ou encore lorsqu'il travailla avec plusieurs d'entre elles à l'inventaire photographique des postures de la danse en 1927. À titre d'exemple : « Dès la deuxième séance, nous dûmes prévenir les susceptibilités. Ith ne vient pas les mêmes jours qu'Æuf de paon [traduction littérale du prénom de l'une des danseuses donné ici comme sobriquet]. Lorsque l'une pose, la maîtresse de l'autre affecte de sortir, de ne plus rien voir. Nos paroles doivent être dosées en nombre égal pour chacune : dix paires d'oreilles les enregistrent. Nous apprenons qu'il ne faut pas plaisanter avec ces choses-là. » (Groslier G., 1928(a) : 540).

² G. Groslier mentionne, par exemple, la danseuse Nou Nâm qui avait été favorite des deux rois Norodom et Sisowath mais qui, sa gloire déclinante, dut quitter le palais et sombra dans l'obscurité (Groslier G., 1927(a) : 542). Le jour de la mort de Sisowath, il précise encore que « la favorite s'écroule et a fui le palais » (Idem : 554). Comme c'est le cas pour l'ensemble des observations faites par G. Groslier, ces faits sont également mentionnés dans l'œuvre de R. Meyer qui y ajoute de nombreux détails. Bien que d'apparence réaliste et venant confirmer ces dires, ces écrits restent toutefois impossibles à vérifier totalement sur le plan historique.

bourgeoises, qu'une aube fait par hasard favorites, qui ne le sont plus au crépuscule et qui vivent dans l'espoir ou le souvenir de cet éphémère destin » (Idem : 563). On retrouve ce même état d'esprit dans le roman de R. Meyer (Meyer R., 1919). L'histoire garde pourtant la trace de certaines de ces femmes, qui, devenues favorites d'un souverain et, pour certaines, mères d'un ou plusieurs des enfants de celui-ci, se trouvaient promues dans la hiérarchie palatine, comme le montrent les exemples de Nou Nâm et de Khun Than. Cette dernière, danseuse sous Ang Duong puis responsable du premier ballet du roi Norodom, fut concubine de chacun de ces deux souverains et accéda au rang le plus élevé pour une femme issue de l'aristocratie mais de filiation non royale (Nut, 2015 : 420)¹. Elle faisait partie des femmes les plus influentes de la cour de Norodom et représentait notamment un frein puissant à l'emprise de la France sur le souverain (Chesnel, 2009 : 54, 64).

Leur rôle se jouait sur plusieurs plans : au premier plan, il consistait dans le service de la personne du roi et dans leur position de concubines royales potentielles. En arrière-plan, elles contribuaient à la légitimation du souverain et de l'institution monarchique dans son ensemble. Elles participaient à leur glorification par l'éclat de leurs prestations dansées à la cour devant les yeux des représentants étrangers comme ceux du peuple khmer. Le pavillon de danse qui fut construit en dur en 1913 à la place de l'ancien pavillon de bois le montre non seulement par son décor fastueux² mais aussi par sa position stratégique. Surmontant le porche d'entrée royale sur le mur d'enceinte du palais, ce pavillon nommé *Candachāyā* (« clair de lune ») est aujourd'hui encore la tribune par laquelle le roi se montre et s'adresse à son peuple. Enfin, les danseuses imprimaient la marque royale sur le sol cambodgien en même temps qu'elles assuraient un lien entre les divinités agissant sur le territoire et l'institution monarchique. En invoquant la protection divine lors des rites monarchiques tels que les sacrements royaux, ce n'est pas seulement la pérennité de l'institution monarchique qu'elles garantissaient, mais celle de tout le royaume. Avec l'influence des colonisateurs français, puis l'accession à l'indépendance du Cambodge, ces faits et leur manifestation allaient être traduits en termes nationalistes. Avec l'émergence d'une idée de la nation, les concepts d'ancestralité, de tradition puis de patrimoine furent attachés à la danse royale qui en devint l'un des symboles les plus éclatants.

¹ Voir également Leclère, 1905, 1913 et Bitard, 1957.

² Les plafonds sont ornés de fresques représentant les danseuses cambodgiennes commandées à l'artiste franco-espagnol Augustin Carrera.

3 - L'impact du regard occidental sur les danseuses royales

À la fin du XIX^{ème} siècle, l'expansion coloniale des pays européens d'abord motivée par des enjeux commerciaux prit un nouvel essor. La France chercha à rivaliser dans de nouveaux domaines avec les autres pays colonisateurs, en particulier l'empire britannique dont l'Inde était un des joyaux. En effet, la puissance de l'empire britannique ne tenait pas seulement à l'importance économique de l'importation des matières premières et des productions manufacturées indiennes (thé, coton, indigo, tissus) mais aussi à l'apport culturel de la civilisation indienne. Après l'établissement d'un protectorat sur le Cambodge, la valorisation du passé angkorien devint pour la France un moyen de disputer l'hégémonie britannique. Au même titre que la civilisation indienne dont les études indianistes avaient déjà démontré la richesse et l'originalité, le passé angkorien du Cambodge fut encensé dans de nombreux écrits tels que celui-ci, ce malgré une connaissance encore très lacunaire :

« Le Cambodge a exercé autrefois une grande influence sur l'extrême Orient ; c'est de chez lui que le Bouddhisme s'est répandu en Chine jusqu'au Tibet et qu'il a conquis le monde asiatique. Aussi, le pays des Khmers est-il resté une Terre sainte où des peuples entiers viennent encore en pèlerinage contempler les ruines des temples magnifiques, qui témoignent de l'état avancé de la civilisation de ceux qui les ont construits.

Ce pays, retourné à la barbarie, possède une légende merveilleuse qui nous échappe en grande partie, mais que nos savants retrouveront probablement, de même que nos pères ont su reconstituer l'empire des Pharaons, à l'aide des inscriptions gravées sur les ruines de Memphis et de Thèbes. Les grandes pagodes d'Angkor ne garderont pas éternellement leurs secrets, et notre pays aura la gloire d'avoir résolu deux des problèmes les plus importants de l'histoire de l'humanité. » (Henrique, 1889 : 103)

Ces deux paragraphes tirés d'une publication diffusée à l'occasion de la première exposition coloniale qui eut lieu en France en 1889 donnent un bon exemple de la manière dont Angkor fut comparé aux civilisations antiques les plus prestigieuses. Une telle valorisation se faisait évidemment au profit de la France dont les chercheurs devaient, affirme le texte, être en mesure de découvrir l'origine. Il s'agissait aussi de justifier l'œuvre coloniale par la nécessité de préserver les ruines d'un pays qui était, depuis, « retourné à la barbarie » et de le sortir de cette barbarie dans tous les domaines. Les Français, se targuant d'avoir été les « redécouvreurs

d'Angkor »¹ voyaient, en effet, une rupture totale entre les Khmers de l'époque angkoriennne et ceux sur lesquels ils exerçaient leur protectorat. Ainsi, les projets français au Cambodge devaient-ils apparaître comme une manière de soutenir et d'élever vers un meilleur niveau de civilisation un peuple tombé en dégénérescence, comme ce fut le cas par rapport à d'autres colonies².

Angkor répondait idéalement aux attentes des colonisateurs de par l'apparence grandiose de ses ruines comparables aux temples anciens de l'Inde. Dès 1889, avant même la rétrocession par le Siam de la province de Siem Reap où se situent les temples d'Angkor, la France en fit reconstituer une tour dans le cadre de sa première exposition coloniale. L'art khmer était également donné à voir de façon permanente dans le musée Indochinois agrémenté de pièces originales et de moulages rapportés du Cambodge. Bientôt, la danse de cour fut exploitée à son tour pour représenter le Cambodge en France. Comme Angkor, le ballet royal devait illustrer une survivance du glorieux passé du royaume cambodgien. En 1904, George Bois, chargé des beaux-arts et de l'organisation des attractions de l'Indochine à l'exposition coloniale de Marseille, fut envoyé à Phnom Penh pour solliciter la présence des danseuses de cour du roi Sisowath. Contre toute attente, le projet fut accepté par le roi qui accompagna quarante-deux danseuses en France. Cet événement devait marquer un tournant dans l'histoire de la danse de cour qui se trouvait, pour la première fois, exportée hors du Cambodge pour représenter les traditions du pays sous la forme d'un divertissement.

¹ Contrairement à une légende persistante, ce n'est nullement par hasard que Charles-Émile Bouillevaux, le premier Français ayant visité Angkor, et Henri Mouhot – qui lui succéda de huit ans et rendit célèbre les ruines d'Angkor – accédèrent aux ruines. Les temples avaient continué à être entretenus par des fidèles au moins depuis le XVI^{ème} siècle, lorsqu'un roi y avait fait effectuer des rénovations et probablement déjà auparavant.

² Le discours dominant en France à l'époque se reflète dans les ouvrages destinés à l'enseignement. L'extrait suivant tiré de l'un des livres d'histoire écrit par Ernest Lavisse en donne un bon aperçu. Dans un chapitre intitulé « À quoi servent les colonies », il écrivait : « Les colonies sont très utiles au commerce et à l'industrie de la France. Nous y vendons beaucoup de nos produits, ce qui augmente la richesse nationale. Nous y achetons les produits dont nous avons besoin. Mais un noble pays comme la France ne pense pas qu'à gagner de l'argent. En Indo-Chine, la France a mis fin aux ravages de bandits venus de Chine. Dans l'Afrique du Nord, elle a empêché les peuples qui lui sont soumis de se battre les uns contre les autres. Dans l'Afrique occidentale, elle a fait cesser l'esclavage et mis fin aux atrocités de petits rois pillards et massacreurs. Partout, elle enseigne aux populations le travail. Elle crée des routes, des chemins de fer, des lignes télégraphiques. » Enfin, il conclut en ajoutant : « La France a créé des écoles dans ses colonies. Elle s'efforce et s'efforcera de plus en plus d'instruire ses sujets et de les civiliser. » (Lavisse, 1917 : 244, 246).

a) L'exposition coloniale de 1906, un tournant dans l'histoire du ballet

Le voyage en France des danseuses de cour et du roi Sisowath est relaté dans le journal de voyage rédigé par le ministre du palais, Thiounn, et récemment publié en Français par Olivier de Bernon (Thiounn, 2006). Côté français, les événements sont racontés par George Bois qui fut chargé de la partie indochinoise des attractions de l'exposition coloniale de Marseille (Bois, 1913). C'est lui qui se rendit au Cambodge dès 1904 pour s'enquérir de la possibilité de faire venir la troupe dans le cadre de l'exposition. D'abord dissuadé par Thiounn de solliciter l'emprunt de ses danseuses au roi, il fut aiguillé vers la troupe privée d'un ministre. Cette dernière s'avérant insuffisante en effectifs, il fut question de recruter, en supplément, d'anciennes danseuses emprisonnées pour dettes¹ que le directeur de la prison acceptait de confier en contrepartie de sa propre participation au voyage (Bois, 1913 : 3). Finalement, le roi lui-même fit savoir qu'il était, lui aussi, prêt à laisser partir les danseuses royales à la condition de les accompagner en France. Il s'agissait là d'une opportunité tentante pour le souverain de découvrir le pays dont dépendait son propre royaume (De Bernon, 2006 : V). Il aurait par ailleurs paru impensable d'envisager le départ des danseuses loin du roi, comme l'avaient laissé entendre aussi bien Thiounn que le résident supérieur du Cambodge.

L'accord du roi fut considéré comme une aubaine par les organisateurs de l'exposition, ce malgré l'importance des frais qui devaient être engagés dans le projet. Une quarantaine de danseuses fut donc du voyage à la suite du roi ainsi qu'un orchestre de *bin bādy*, des costumières et des serviteurs. Le récit de G. Bois comme les nombreux journaux publiés à l'époque sur le sujet attestent du succès que rencontrèrent les danseuses cambodgiennes en France. Le nombre croissant de spectateurs obligea la troupe à changer deux fois de lieu de représentation pour, finalement, se produire en plein air sur la terrasse du grand palais de l'exposition. D'après G. Bois :

« Chaque soir, plus de trente mille personnes se pressèrent autour de l'estrade où les formes idéales des merveilleuses poupées ondulaient sous des ruissellements d'or et de pierreries, à la lumière éblouissante des projecteurs électriques.

Ce fut du délire. On ne parla plus que du Cambodge, de son Roi et de ses

¹ G. Bois écrit que le roi Norodom congédia lui-même les danseuses que sa liste civile ne lui permettait pas d'entretenir et que celles qui se trouvèrent sans ressources et endettées au moment de quitter le palais furent alors emprisonnées (Bois, 1913 : 3) mais il semble que le départ des danseuses de la cour au moment du décès du souverain était chose habituelle (Suppya Nut, communication personnelle, 07.2010).

danseuses. Une nuée de photographes comme un vol de sauterelles affamées s'abattit sur Marseille, et c'était, pour le plus séduisant cliché, une joute ardente entre les journaux parisiens et marseillais. » (Bois, 1913 : 6)

Les danseuses, qui devaient rester à disposition de l'exposition à Marseille tandis que le roi se rendait à Paris, y furent finalement appelées pour des représentations à l'Élysée et au Pré-Catelan. Là encore, les écrits français attestent de la grande popularité des danseuses qui, pour un trop grand nombre d'invitations envoyées, durent improviser à minuit une seconde représentation au Pré-Catelan afin d'apaiser la colère de « la foule irritée » qui n'avait pu entrer (Idem : 8).

Le sculpteur Auguste Rodin qui jouissait déjà d'une grande célébrité assista à la représentation du 10 juillet au Pré-Catelan. Il estima que « le public applaudit mollement les petites princesses jaunes et qu'il n'était pas préparé à comprendre la beauté des danses asiatiques » (Musée Rodin, 1979 : 67)¹. Il est possible que l'enthousiasme que Rodin afficha par la suite au sujet des danseuses cambodgiennes² ait influencé un public par ailleurs peu préparé à apprécier les mouvements lents, les visages blanchis et inexpressifs des danseuses et la musique qui accompagnait leurs évolutions. Pourtant, il est évident que le public français montrait alors une véritable curiosité pour les « danses exotiques » et notamment pour les danses asiatiques. En 1889, le public parisien avait déjà été conquis par quatre danseuses javanaises venues avec un orchestre de gamelan pour agrémenter le pavillon néerlandais³. À l'annonce de la venue des « bayadères » cambodgiennes en 1906, le souvenir de leurs

¹ Le musicologue Louis Laloy assista également à la représentation au Pré-Catelan après s'être rendu à la villa où étaient hébergés danseuses et musiciens afin d'y étudier la musique *biñ bādy*. Il décrit finement ses observations non seulement sur la musique mais aussi sur la danse dont il vit des extraits lors d'une répétition puis en représentation (Laloy, 1906 : 104, 107). Il estime quant à lui que le public acclamait, conquis, à l'issue du spectacle même s'il semble estimer, comme Rodin, que le public français n'est pas, alors, près à apprécier pleinement la musique et la danse de cour cambodgienne (Idem, 111).

² Auguste Rodin, particulièrement intéressé par le rendu du mouvement avait déjà fait poser plusieurs danseuses « exotiques » et contemporaines, c'est à dire nouvelles pour l'Occident. Il réalisa de très nombreux croquis (plus tard réhaussés d'aquarelle) des danseuses qu'il fit poser pour lui. Voir les publications du Musée Rodin (1979, 2006).

³ À ce sujet, voir l'article de Jean-Pierre Chazal, 2002 et l'ouvrage d'Anne Décoret-Ahiha (2004 (a) : 34).

homologues javanaises fut largement évoqué dans les journaux qui s'apprêtaient déjà à la comparaison¹.

Les premières expositions coloniales avaient créé un engouement nouveau pour les « danses exotiques ». Dans un esprit à la fois commercial et politique, des commissaires chargés de chacune des régions colonisées mettaient en place des dispositifs architecturaux appelés « pavillons » censés représenter chacune d'entre elles. Des figurants natifs de ces régions furent recrutés pour représenter des scènes de leur vie quotidienne, des combats ou encore des danses. Dans cette mise en scène de l'altérité, les danses se révélèrent d'une grande efficacité. Le terme d' « exotique » qui leur fut réservé renvoyait à leur aspect insaisissable, incompréhensible (Décoret-Ahiha, 2004 : 11). Que ce soit par leur apparence physique ou par la manière dont ils se mouvaient, les danseurs et danseuses dits « exotiques » renvoyaient à l'altérité la plus totale pour le public français. Les danses, mieux que toute forme de spectacle, étaient « perçues comme l'expression métonymique d'une culture et d'une race » (Idem : 224). Anne Décoret-Ahiha précise que le terme renvoyait non seulement à une altérité géographique mais aussi à une hiérarchie culturelle ou « raciale ». L'exotique renfermait dans un tout des personnes et des pratiques extrêmement diverses, tant par leur origine que dans leur forme. La formule englobait l'ensemble des colonisés souvent considérés comme « inférieurs », « primitifs » ou « barbares » (Idem).

En ce qui concerne les danses d'Asie, en particulier les danses indiennes, javanaises et cambodgiennes, l'attrait résidait plus particulièrement dans des discours exacerbant des origines royales, religieuses ou sacrées². Elles étaient perçues – et sciemment présentées – comme les reliquats totalement préservés d'une ancestralité primitive. En ce sens, elles renvoyaient à une idée de pureté originelle qui fut également exploitée par des danseurs et danseuses occidentaux. De nombreux danseurs européens et américains étaient alors en quête de

¹ Le 2 juin 1906, l'hebdomadaire *L'illustration* introduisit ainsi l'événement : « Voici venir de leur lointain pays d'Asie le brillant essaim des danseuses cambodgiennes. [...] Et Paris, malgré son scepticisme en fait d'exhibitions exotiques, paraît disposé à faire une exception pour les petites danseuses jaunes qui, par avance, semblent avoir gagné ses sympathies. Serait-ce le souvenir des exquis Javanaises d'antan qui parle en faveur des nouvelles venues ? Dans ce cas, quelques déceptions sont à craindre, car, à la vérité, si les danseuses javanaises, délicieuses floraisons de l'île enchantée qui les vit naître, avaient au suprême degré le charme un peu pervers qui plaît à notre siècle de névroses, les bayadères cambodgiennes risquent de paraître un peu trop hiératiques et sévères. » (Gervais-Courtellemont, 1906 : 344).

² Ironiquement, pourtant, il ne s'agissait pas toujours de danseuses de cour ni de danses sacrées, comme l'indique J.-P. Chazal au sujet des danseuses sollicitées en 1889 pour représenter les Indes néerlandaises (Chazal, 2002 : 115).

nouveaux moyens d'expression. Ils trouvaient dans les danses exotiques de l'Orient des mouvements et des musicalités nouveaux qui les renvoyaient à une spiritualité et à une langueur fantasmées, par opposition « à la vigueur et au matérialisme prétendus de l'Occident » (Idem : 284). Déjà en 1900, avant la venue en France du ballet royal cambodgien, celui-ci avait trouvé sa place au music-hall au sein de la vague orientaliste du spectacle. Alors qu'elle avait déjà intégré à son récital une « danse javanaise », il avait été demandé à la célèbre danseuse classique Cléo de Mérode d'interpréter un « ballet cambodgien ». Pour ce faire, la ballerine se documenta à l'aide de courtes séquences cinématographiques dont elle s'inspira librement. Le public fut charmé par ce nouveau récital, bien que l'inauthenticité des danses apparût immédiatement au public, comme le montre cette déclaration d'un journaliste : « Ce n'est pas du tout cambodgien, mais c'est délicieux »¹.

Par la suite, de nombreux autres danseurs et danseuses exotiques occidentales s'essayèrent à des danses dites cambodgiennes qu'ils inclurent à leurs récitals de diverses danses « Orientales »². La belge Xenia Zarina voyagea en Inde, en Thaïlande, au Cambodge, à Java, à Bali et au Japon où elle eut la possibilité d'étudier tour à tour divers types de danse. Au Cambodge où elle se rendit en 1937, elle fut introduite par George Groslier auprès de la troupe privée de Say Sangvan qui l'initia à la danse de cour³. L'américaine Russell Meriwether Hugues, autre figure emblématique de la danse de l'époque connue sous le nom de La Meri, se rendit également auprès de Say Sangvan pour y étudier la danse (Décoret-Ahiha, 2004 : 248). Contrairement à ces rares exemples, une majorité des danseuses dites « orientales » se produisant au music-hall n'avait jamais été initiées aux genres qu'elles prétendaient représenter.

¹ Cléo de Mérode elle-même ne prétendait pas faire passer sa danse pour « authentique ». Elle écrivit ainsi dans ses mémoires : « Ce n'est peut-être pas d'un Extrême-Orient très authentique mais il évoque fort bien l'art hiératique des étranges petites ballerines sculptées sur le palais d'Angkor » (De Mérode, [1955] 1985 : 223). Bien que l'affiche du spectacle annonçât alors un « Ballet cambodgien interprété par Melle Cléo de Mérode et le corps de Ballet Cambodgien », les danseuses qui l'accompagnaient sur scène n'étaient pas, bien sûr, des danseuses de cour cambodgiennes mais des ballerines françaises et italiennes qui n'avaient guère plus de connaissances ou de pratiques de ces danses que C. de Mérode (Idem : 230).

² Ruth Saint Denis et Ted Shawn qui sont considérés comme les fondateurs de la danse moderne aux Etats-Unis et qui avaient créé leur propre école dans les années 1910 se sont notamment intéressés, entre autres, aux danses cambodgiennes (Heywood, 2008 : 68).

³ Xenia Zarina a relaté ses apprentissages en Asie dans un ouvrage intitulé *Classic Dances of the Orient*, publié en 1967. Elle y consacre un chapitre à chacun des types de danses étudiés : les danses classiques de l'Inde, le ballet royal thaï, les danses royales cambodgiennes, les danses de cour de Java, les danses de Bali et le Nihon Buyo, danse classique japonaise. Le livre abonde en photographies des danseurs et danseuses rencontrés et mettant en scène l'auteur dans les costumes et les postures de danse locaux.



P37. Double page de la revue *Femina* datée du 01.08.1906.

L'illustration est légendée :

« Les princesses cambodgiennes au Pré Catelan. Le ministre des Colonies et Mme Georges Leygues ont offert au Théâtre de Verdure du Pré Catelan une soirée en l'honneur du roi Sisowath. Les danseuses cambodgiennes ont été le « clou » de cette soirée. Elles avaient déjà dansé à la garden-party de l'Élysée, en présence des invités de M. Fallières. Devant l'exiguïté du Théâtre de Verdure, un tout petit nombre de privilégiés, parmi lesquels notre collaborateur René Lelong, a pu assister à cette représentation du Pré Catelan, dont nous offrons ici à nos lectrices un aperçu gracieusement pittoresque et d'une rigoureuse exactitude. » (*Femina*, 1906, 340-341)



P38. Une affiche de l'exposition coloniale de Marseille d'avril à novembre 1906.

Il s'agissait pour elles de mettre en avant les aspects les plus séduisants de ces danses tels qu'ils étaient attendus par les spectateurs.

Les prestations étaient enrobées d'un vocabulaire ayant trait à des origines dites « sacrées ». Plusieurs danseuses se créèrent un personnage de scène en faisant croire qu'elles étaient elles-mêmes d'origines asiatiques, filles de rois ou de danseuses de temples¹. Pour certains danseurs et certaines danseuses, les répertoires indien, javanais et cambodgien² donnaient l'occasion d'explorer de nouveaux mouvements, voire des figures acrobatiques et d'afficher leur souplesse et leur créativité. D'autres y trouvèrent prétexte à l'érotisme en exploitant la nudité comme le firent également les « revues nègres » qui s'inspiraient, de manière similaire, des danses africaines dites « primitives » et « sauvages ». Parmi les danseuses ayant présenté des danses d'Asie dans les revues exotiques, certaines avaient réellement des origines asiatiques qu'elles exploitèrent pour faire carrière. On retrouve notamment la trace d'une « Saramani » dans les journaux du début des années 1930³. D'après un document inédit et non daté publié dans l'ouvrage d'A. Décoret-Ahiha, il s'agirait en fait de Solange Meyer, la propre fille de Roland Meyer et de Saramani qui, amenée en France pour ses études, aurait fait carrière au music-hall en empruntant le nom de sa mère (Décoret-Ahiha, 2004 : 155).

Les effets du tournant que représenta le voyage en France des danseuses royales ne furent pas perceptibles immédiatement. Ce n'est que plus tard, sous le règne de Norodom Sihanouk et avec la prise en charge de la troupe par la reine Sisowath Kossamak Nearirath, qu'ils se traduisirent par des modifications visibles. Deux mentions dans le texte de Louis Laloy laissent cependant penser que certaines innovations concernant la durée des chorégraphies et l'instauration d'un salut final ont pu être initiées en 1906. Le musicologue assista à une

¹ La plus connue est sans doute Margaretha Zelle qui prit le nom malais de Mata Hari. D'origine néerlandaise mais ayant vécu à Java, elle débuta sa carrière de danseuse en se faisant passer pour une prêtresse javanaise dans les salons mondains de la capitale. Elle fut la première à présenter un numéro de « danses hindoues » qui lui valut un grand succès et dont le concept fut maintes fois repris par la suite (Décoret-Ahiha, 2004 : 128-130)

² La différence entre ces répertoires n'était pas toujours perçue, ni même toujours perceptible, par les spectateurs comme par certains artistes.

³ Dans un article du Figaro daté de 1933, elle est présentée comme l'une des jeunes élèves de la danseuse franco-indienne Nyota Inyoka (Gérard d'Houville, « Chronique des théâtres de Paris ». *Le Figaro* n°51, p5).

répétition destinée à régler, et en l'occurrence à raccourcir, la durée des danses pour les faire entrer dans un cadre minuté. Décrivant la répétition de la Danse des éventails, il écrit :

« 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. » (Laloy, 1906 : 106)

L'ambiance ainsi décrite montre la difficulté à se plier à la contrainte du minutage tout à fait inhabituelle pour les musiciens et les danseuses du palais. Plus loin, L. Laloy précise que, sous les acclamations du public et après être sorties de scène, l'ensemble des danseuses reviennent afin d'effectuer « un salut léger, souriantes à peine » avant de se retirer définitivement (idem : 111). Si cette salutation se fait en musique, rien n'indique qu'elle soit dansée à la manière du *sambah* chorégraphié qui conclut la plupart des chorégraphies de cour (et que Laloy décrit par ailleurs dans la Danse des éventails). Il semble au contraire qu'il s'agisse de l'usage scénique français qui, nous le verrons, sera adopté plus systématiquement quelques décennies plus tard.

Le statut et le rôle des danseuses commencèrent à changer lorsqu'elles durent se produire pour la première fois hors du territoire cambodgien et être séparées du roi. Elles s'étaient rendues en France avec le roi et une partie de sa cour mais, sur place, elles n'étaient pas logées au même endroit et ne le suivirent pas immédiatement de Marseille à Paris. Elles avaient dansé à plusieurs reprises devant le roi et d'autres personnages importants du gouvernement français, parmi lesquels le président Armand Fallière et le ministre des colonies, comme il était d'usage à la cour. Toutefois, elles avaient été recrutées avant tout dans le cadre de l'exposition coloniale où elles devaient monter sur scène à plusieurs reprises pour satisfaire la curiosité d'un public étranger venu voir les « petites bayadères du roi du Cambodge » et qui avait payé un droit d'entrée pour cela. En 1922, les danseuses furent à nouveau recrutées pour une exposition coloniale à Marseille. Le roi, alors âgé de 86 ans, ne les y accompagna pas (Cravath, 2007 : 135).

L'on peut supposer qu'il y avait un enjeu pour le roi Sisowath à amener les danseuses de sa cour en France. Cela pouvait représenter l'occasion pour lui de rendre hommage à la France et à son président mais aussi, éventuellement, d'aborder la question politique et la

rétrocession par le Siam des provinces de l'ouest pour laquelle il sollicitait une intervention française¹. Pourtant, lors de ce séjour, les danseuses représentèrent avant tout une attraction exotique qui laissait entrevoir des attentes nouvelles à leur rencontre. Elles étaient envisagées comme emblèmes d'un pays et d'une culture lointaine. Leurs silhouettes menues, la grâce et l'étrangeté de leurs mouvements ou encore la magnificence des costumes furent d'autant plus admirées que sur ces jeunes ambassadrices du Cambodge se projetaient un Cambodge et, plus largement, un Orient fantasmés. Bien que toutes ne le fussent pas réellement, ces jeunes ambassadrices furent présentées comme des concubines d'un « harem » royal et leurs danses dites « sacrées » faisaient d'elles les « idoles » descendantes de glorieuses divinités hindoues. De tels discours se retrouvent encore, dans une certaine mesure, aujourd'hui, lorsque le « répertoire sacré du Ballet Royal du Cambodge » est présenté en Europe sous l'égide de la princesse Norodom Bopha Devi, fille aînée de Norodom Sihanouk.

Avec l'évolution du discours colonial vers une mission civilisatrice de la France sur ses colonies, le rapport du gouvernement français aux danses de cour allait encore évoluer. Non plus seulement représentant d'un âge d'or révolu, le corps de ballet royal devait être préservé et c'était là la tâche de la France protectrice face à un peuple considéré comme incapable de prendre en main son présent et son avenir, et par conséquent voué à un déclin inexorable dans tous les domaines.

b) Les Français et le Cambodge : préserver un patrimoine culturel en déclin

« Ainsi se succèdent les générations humaines ; mon histoire fut celle du vieux Cambodge indépendant, luttant pour la conservation de son patrimoine séculaire ; celle de ma fille Em fut contemporaine de la venue des temps nouveaux et de l'emprise des Européens sur tous les organes du royaume ; celle enfin de Saramani sera l'histoire du Cambodge moderne, définitivement livré à la domination étrangère avec les descendants dégénérés des bâtisseurs d'Angkor. » (Meyer R., 1919 : 31)

Telles sont les paroles prêtées par Roland Meyer à la grand-mère de la danseuse Saramani, personnage central de son roman. Elles sont révélatrices de l'état d'esprit des

¹ Bien qu'il n'y ait aucune certitude concernant l'évocation de la question lors du séjour du roi Sisowath en France, un accord concernant la rétrocession des provinces de Siem Reap et Battambang fut signé peu de temps après, en 1907 (Chandler, 2011 :143).

Français concernant le Cambodge, et en particulier de ceux d'entre eux – dont G. Groslier est un autre exemple – qui ont montré un intérêt particulier pour la culture cambodgienne. Cette culture, tout comme le peuple qui en était porteur, était considérée comme « dégénéréscente » par rapport à l'époque glorifiée de l'empire angkorien dont les ruines étaient le symbole. En outre, l'idée de « conservation » d'un « patrimoine séculaire » comme la conception du pays en termes de nation basée sur un tel patrimoine n'était pas encore ancrée au Cambodge. Elle a commencé à émerger à partir de l'influence française dans le cadre colonial. Les propos de R. Meyer sont tout à fait révélateurs de l'introduction progressive de telles notions. Quant à la mention de la domination étrangère, elle renvoie à l'ambivalence du positionnement de l'auteur, entre critique d'une influence néfaste de la France porteuse de « modernité » et le sentiment d'une mission de sauvegarde qui ne pourrait échoir qu'aux Français¹. Cette volonté de sauvegarde s'est centrée, principalement, sur l'architecture ancienne avec les programmes de conservation d'Angkor. Elle a également touché l'artisanat et les arts ainsi que la danse de cour.

Face aux ruines des anciens temples khmers, les Français ont conclu à la disparition d'un empire glorieux dont les Khmers seraient les descendants déchus. Considérés comme un peuple enfantin et passif, les Khmers contemporains gardaient toutefois quelques pratiques religieuses, artistiques et artisanales héritées de ces temps anciens. Aux yeux de quelques khmérophiles, ces réminiscences devaient être sauvegardées et préservées d'une influence occidentale néfaste. En 1913, G. Groslier concluait son ouvrage sur les danseuses cambodgiennes par ces mots :

« Elles agonisent, les danseuses khmères ! Elles ne sont plus que des ombres. Elles usent leurs derniers costumes. Les princesses vendent leurs bijoux, ou les portent au mont-de-piété. Les sculpteurs se font de plus en plus rares, les peintres royaux veulent apprendre la perspective et la peinture à l'huile ; et les femmes, sous leurs cases, à l'ombre des bananiers, ne tissent plus les beaux “sampton” d'autrefois. [...] Elles meurent ! Elles meurent, les traditions charmantes et les poésies de jadis !... Nos paquebots, nos

¹ Que ce soit à travers le personnage de Komlah ou dans les pages introductives de son roman, Roland Meyer insiste sur la vocation qu'il se donne, par la publication et ouvrage, à témoigner sur la culture cambodgienne qu'il croit en voie d'extinction. Cela apparaît dès la première de couverture de la première édition où est imprimée la phrase suivante, attribuée à Saramani : « Qui vous défend, Look, de publier votre poème, si vous espérez vraiment qu'en le laissant au Monde, il restera, plus tard, de notre Patrie anéantie, autre chose que des opinions fausses, et de notre longue affection, mieux que des cendres oubliées. » (Meyer R., 1919).

automobiles apportent une fumée où se flétrissent les fleurs de champa. [...]» (G. Groslier, 1913 : 120)

Le gouvernement français d'Indochine considérait qu'il était de sa propre responsabilité de documenter les pratiques ancestrales et de leur donner le moyen de se perpétuer. Les monuments d'Angkor firent l'objet de projets de rénovation importants menés par l'École française d'Extrême-Orient¹. La conservation archéologique primait alors sur les éléments vivants de la culture cambodgienne. En 1918 l'École des Arts décoratifs cambodgiens fut créée sur l'impulsion du gouverneur général d'Indochine, Albert Sarraut, et à la suite d'un rapport rédigé par G. Groslier sur « la disparition des arts cambodgiens traditionnels et [...] la nécessité d'une intervention rapide du protectorat pour leur sauvegarde » (Abbe, 2008 : réf. élec.). L'apprentissage des élèves y était basé sur la reproduction de modèles anciens selon des techniques considérées comme traditionnelles.

En 1920, G. Groslier fut nommé directeur des arts cambodgiens. C'est à ce titre qu'il s'engagea dans une mission de sauvegarde du ballet royal cambodgien. Auparavant, le budget alloué au ballet avait diminué en conséquence de la réduction des moyens alloués au palais par le gouvernement colonial. En outre, depuis le décès du roi Norodom et la possibilité qui avait été donnée aux danseuses de quitter le palais à cette occasion, la troupe s'était nettement réduite. Ces événements eurent probablement un impact sur l'investissement des danseuses et sur la baisse de qualité des danses déplorée par G. Groslier. Son projet en deux phases débuta en mars 1927. Il s'agissait d'abord de documenter la gestuelle de la danse de cour avec le but de réaliser un inventaire photographique exhaustif des postures de la danse² (Groslier G., 1927). Avec le concours de plusieurs danseuses et professeuses de danses de différentes générations, il réalisa une collection de 980 clichés qui lui permit de répertorier « 1165 attitudes principales » (Groslier G., 1929 : 134)³. Cette première phase devait assurer la survivance d'un témoignage aussi précis que possible au cas où la danse se perde réellement à courte échéance.

¹ L'institution fut créée à Saïgon en 1898 sous le nom de Mission archéologique d'Indo-Chine.

² G. Groslier relate le déroulement du projet avec des extraits de ses propres notes à la manière d'un journal de bord dans l'article « Avec les danseuses royales du Cambodge » (1928).

³ De ces clichés inventoriés en 2010, 893 négatifs sur plaques de verres nous restent aujourd'hui. Ils sont conservés au musée national à Phnom Penh où Bertrand Porte, représentant de l'EFEO à Phnom Penh et responsable de l'atelier de restauration du musée, m'en avait confié l'analyse et la classification.

À la suite de ce premier travail, le directeur des arts prit en charge les entraînements au palais royal (Groslier G., 1929 : 134). Après qu'il eut assisté à la reprise des répétitions et évalué les besoins de la troupe, le « contrôle artistique et technique de la troupe théâtrale du palais royal » lui fut officiellement confié¹. Bien qu'administrée par la direction des arts, la troupe restait sous la haute autorité du souverain et devait rester à la disponibilité exclusive du gouvernement cambodgien et du protectorat. Dans un premier temps, les répétitions continuèrent à prendre place dans une salle de danse du palais mais les danseuses accédèrent à un statut et à une liberté nouveaux. Elles devinrent fonctionnaires, purent organiser leur vie en dehors du palais et se marier, ce qui représentait une transformation radicale. G. Groslier affirmait, toutefois, ne pas vouloir intervenir dans la question technique, s'estimant illégitime pour cela (Groslier, 1928 : 546). Son rôle devait consister à encourager l'assiduité de la troupe, en particulier par l'octroi d'un salaire proportionnel à l'investissement et aux aptitudes de chacune, aptitudes qu'il était toutefois habilité à juger. Les danseuses « furent astreintes à une impitoyable discipline de répétitions journalières » qui, d'après C. Meyer, leur fit faire « de remarquables progrès techniques » (Meyer C., 1969(a) : 13).

Malgré son succès apparent², l'expérience de prise en main de la troupe de danseuses de cour par G. Groslier fut de courte durée. L'année suivante, la gestion en fut rendue à la royauté, d'après C. Meyer à la suite du vol des bijoux³ de danse par le chef de magasin qui en avait la charge (Meyer C., 1969(a) : 13). C. Meyer rapporte qu'environ trente danseuses sur la quarantaine qui constituait la troupe s'étaient mariées et refusèrent de réintégrer le palais car elles « jugeaient [cette innovation] comme incompatible avec l'état de danseuse royale ». Ainsi, le corps de ballet royal se trouva à nouveau très réduit en effectif. Pour cette raison, il se trouva dans l'impossibilité de répondre à l'invitation du gouvernement français à se produire une nouvelle fois en France pour l'exposition coloniale internationale qui devait avoir lieu en 1931 à Vincennes. Face à ce refus, c'est la troupe privée de Say Sangvan, une ancienne danseuse royale épouse de l'un des fils de Sisowath, qui fut envoyée à Vincennes.

¹ Ordonnance royale n°40 du 14 juin 1927 rendue exécutoire par arrêté du résident supérieur n°1375 du 22 juin 1927. (Voir G. Abbe, 2008.)

² G. Groslier décrit les circonstances du décès du roi Sisowath en 1927, alors que le projet de sauvegarde avait déjà démarré. Il est convaincu que, sans les mesures prises pour revivifier le ballet avant cet événement, sa qualité aurait irrémédiablement disparu (1928 : 564-565).

³ Les tiaras et accessoires étaient alors faits d'or et d'argent doré.

4 - Le rôle de la princesse Sisowath Kossamak pour préserver le ballet dans le giron royal

a) Innovations

De 1927 à 1941, le roi Sisowath Monivong monta sur le trône à la suite de son père Sisowath. La troupe de ballet royal n'étant plus en mesure de danser lors des grandes soirées de réception, ce rôle fut donné par le gouvernement colonial à la troupe de Say Sangvan qui avait été emmenée à Vincennes en 1931. En France, cette troupe privée avait remplacé la troupe royale sous le nom de « Corps de Ballet Royal » afin de dissimuler l'échec du protectorat à préserver efficacement celui-là. Les danseuses de la véritable troupe royale continuèrent néanmoins à participer aux cérémonies orchestrées par la royauté. Par ailleurs, d'après P. Cravath, la troupe de Say Sangvan reçut des subventions gouvernementales pour se produire à Angkor à l'intention de touristes et devant la population locale (Cravath, 2007 : 143). La troupe privée prit ainsi de l'importance par rapport à la troupe royale aux yeux des autorités du protectorat. Elle contribua aussi à faire de la danse de cour à Angkor un symbole de la nation. Ce n'était toutefois pas la première troupe à présenter des danses du répertoire de cour sur le parvis du temple d'Angkor comme l'indique brièvement Félicien Challaye dans un texte publié en 1922 (Challaye, 1922 : 810-811) et comme l'analyse de plusieurs photographies et de films datés approximativement des années 1920 semble le confirmer¹.

Face à l'importance que prenait la troupe « protégée » du protectorat, la famille royale dut travailler à la préservation de sa propre troupe de danseuses. Après le couronnement de Norodom Sihanouk qui succédait, à l'âge de 19 ans, à son grand-père, Sisowath Monivong, le Résident supérieur représentant de l'autorité coloniale souhaita la dissolution du corps de ballet royal. Il s'agissait, d'après C. Meyer, de réaliser des économies en supprimant le budget

¹ La même troupe a été photographiée (Zarina, 1967 : 84), par des photographes anonymes et filmée en 1920 par Ananda K. Coomarasvamy devant le temple d'Angkor à plusieurs reprises. Elle y présente de toute évidence des danses narratives. Les costumes y apparaissent beaucoup moins richement ornés que ceux du Ballet Royal et de la troupe de Say Sangvan. Ils présentent des coupes et des broderies différentes d'une danseuse à l'autre et certaines pièces sont de coupe siamoise, de même pour les coiffes. (Certaines danseuses portent en effet le *spai* – écharpe brodée des personnages féminins – double recouvrant les deux épaules, comme le faisaient les danseuses du Siam, alors que d'autres le portent, comme les danseuses de Phnom Penh à la même époque, sur un seul côté). De plus, la gestuelle des danseuses paraît moins précise que celle visible sur les films tournés au palais à la même époque (notamment la séquence 152 des « Danseuses cambodgiennes » du musée Albert Kahn, archives de la planète). Ces indices permettent de supposer qu'il s'agissait d'une troupe amateur entraînée par une ancienne danseuse formée à la cour ou dans la troupe d'un haut fonctionnaire de la région.

mensuel alloué à l'entretien de la troupe avec l'argument selon lequel celle de Say Sangvan « était parfaitement capable de maintenir la danse classique » (Meyer C., 1969(a) : 15). Pour le roi Sihanouk et sa mère, la princesse Sisowath Kossamak Nearirath, cette négation du lien de la « danse classique » à la cour n'était toutefois pas envisageable. Depuis le règne précédent, la princesse s'était vue offrir une troupe de danseuses entraînée par Khun Meak, une ancienne danseuse du palais. À l'avènement de son fils, elle avait inclus cette jeune troupe à celle du palais et s'était attachée à entretenir sa formation. Lorsque la dissolution de la troupe fut demandée par le résident supérieur, la princesse S. Kossamak et le roi N. Sihanouk la prirent en charge avec leurs propres moyens et avec le soutien de la direction du palais (Idem).

La princesse s'investit personnellement, non seulement en ce qui concernait la gestion générale de la troupe mais également pour les questions artistiques sur lesquelles elle travailla avec les maîtresses de danse. Plusieurs chorégraphies parmi les plus connues et les plus appréciées de nos jours lui sont systématiquement attribuées, bien qu'elles s'inspirent toutes de pièces plus anciennes et qu'elles aient pu être initiées ou réalisées en collaboration avec des professeurs de danse. La princesse n'avait pas, en effet, été danseuse elle-même et ne pouvait donc pas avoir le statut de maîtresse de danse. Pourtant, en tant que fille du roi Monivong et mère du successeur de celui-ci, le roi Sihanouk, elle représentait une autorité indiscutable vis-à-vis de la troupe dont elle avait pris la charge. Par ailleurs, elle était – et reste aujourd'hui – louée pour ses talents de chorégraphe, l'importance des innovations qu'elle a initiées étant considérée comme sans précédent dans les décennies passées. Son œuvre pour le ballet royal est toujours évoquée avec respect et gratitude, comme le résumant bien ces quelques lignes tirées du dossier accompagnant la demande de classement du Ballet Royal par l'UNESCO :

« C'est l'avènement de Sa Majesté le Roi Norodom Sihanouk, le 23 avril 1941, qui va permettre de sauver le corps de ballet. [...] Peu après son couronnement et devant toutes les menaces qui pesaient sur lui, la princesse Kossamak, sa mère, prend la résolution de tout faire, non seulement pour organiser la survie de la troupe, mais aussi pour lui rendre tout le prestige dont elle jouissait autrefois. Elle poursuivra cette tâche avec une ténacité sans faille et une autorité encore affermie après 1955, date à laquelle elle monte sur le trône [...]. Cette volonté l'habitera jusqu'à sa mort [...]. S'entourant des collaborateurs les plus compétents en chaque matière, faisant preuve d'un goût très sûr et intuitivement douée

pour les arts de la scène, la reine Kossamak est indubitablement le sauveur de la tradition chorégraphique et l'inventeur du Ballet moderne. » (Centre Culturel Français, 2003 : 25)¹

Selon les maîtresses de danse actuelles, les dernières réformes remonteraient au XIX^{ème} siècle et auraient, elles aussi, été l'œuvre de la famille royale en la personne du roi Ang Duong. La princesse et Ang Duong sont toujours considérés aujourd'hui comme les seuls rénovateurs du ballet royal à des époques, par conséquent, considérées comme les plus prestigieuses pour celui-là. À ce titre, la photographie officielle de Sisowath Kossamak figure systématiquement en préface des ouvrages de langue khmère consacrés à la danse de cour depuis le début des années 2000.

Jugeant nécessaire d'adapter le ballet de cour au « nouveau rythme de vie », la princesse modifia les modalités de représentation (Meyer C., 1969(a) : 16). Les programmes furent écourtés et organisés selon un cadre de référence incluant de courtes danses non narratives qui n'excédaient pas une quinzaine de minutes et, éventuellement, des extraits de ballets narratifs. Auparavant, des danses non narratives étaient présentées en introduction et en fermeture tandis que l'élément central était toujours constitué d'une danse narrative dont la représentation pouvait se poursuivre pendant plusieurs heures et sur plusieurs soirées d'affilées. Les danses narratives furent écourtées sous formes d'extraits d'une durée d'une heure à une heure trente environ, la durée totale des nouveaux programmes devant dès lors se concentrer en une seule soirée.

Peu à peu, et peut-être surtout après l'indépendance du pays en 1953, la mise en scène a été adaptée au mode de représentation frontal, sur une scène surélevée selon un modèle occidental. En 1964, par exemple, les danseuses royales ont dansé sur la scène de l'Opéra Garnier de Paris, contrairement aux premières apparitions du ballet royal en France pour lesquelles il semble qu'un espace scénique sur le modèle de la salle de danse du palais ait été recréé. La chorégraphie a donc dû être adaptée aux dispositions de l'Opéra. Ce mode de représentation s'est ensuite cristallisé avec l'institutionnalisation de la danse intégrée à l'École des Beaux-Arts dans la seconde moitié des années 1960, comme ceci sera précisé plus loin.

¹ Un autre exemple émane d'une grande figure des arts sous le Sangkum, l'architecte Vann Molyvann qui écrivait en 1965 : « *The only traditional Cambodian art which has hitherto adopted modern techniques without a loss of vitality, is that of dance in its classic form as displayed at performances by the Royal Ballet. We are indebted for this transformation to Her Majesty The Queen, who has devoted great care and attention to the slow regeneration of classical dance techniques.* ». (Vann, 2001 : 330).

C'est également sous la prise en charge de la princesse Sisowath Kossamak que le maquillage blanc qui couvrait entièrement le visage des danseuses fut abandonné au profit d'un maquillage de scène à l'occidentale. Cette innovation allait vers le développement d'une expressivité du visage. L'emplâtre blanc qui recouvrait le visage des danseuses des anciens règnes figeait en effet leurs traits, ce qui contribuait à leur donner un aspect distant et surnaturel. Avec l'abolition de cet usage, les danseuses devaient néanmoins veiller à garder une expression de visage neutre, immobilisée sur un très léger sourire. Ces dernières décennies voient toutefois un changement vers une expressivité de plus en plus marquée, dans le cadre des danses narratives uniquement. De manière générale, l'esthétique des danseuses a été modifiée vers un imaginaire de la séduction très actuel. Les cheveux, anciennement coupés courts et habituellement entièrement dissimulés sous les coiffes ou attachés sont devenus plus apparents. Si la plupart des tiaras se portaient toujours sur des cheveux ramassés en chignon peu visible, des mèches longues sont venues encadrer le front. D'autres tiaras ont commencé à être portées sur des cheveux de plus en plus longs, détachés et parfois ornés de fleurs fraîches.

La princesse Sisowath Kossamak a également établi une normalisation de la gestuelle. Les maîtresses actuelles expliquent cette initiative par la nécessité alors ressentie de démarquer la gestuelle khmère de celle d'influence thaïlandaise qui y avait été intégrée. D'après Chheng Phon, l'enjeu était de mettre fin à des conflits qui opposaient les maîtresses enseignant deux « styles » différents : l'un « thaï », l'autre « khmer »¹ (Cravath, 2007 : 158). D'après le maître de danse Proeung Chhieng, les nouvelles normes avaient été établies de manière très précise². S'il est possible que celles-ci aient alors été consignées sur papier, il n'en reste aucune trace écrite. Les maîtresses y font toujours référence en citant un unique exemple concernant le placement des bras dans deux postures spécifiques³. Pour ces postures, des repères précis ont été édictés selon lesquels le geste est considéré correct ou incorrect⁴. Ces règles varient d'un

¹ P. Cravath précise que ce conflit avait aussi des fondements politiques car il nourrissait l'opposition entre les lignées Norodom et Sisowath.

² Entretien du 20.03.2012.

³ Ports de bras dits *tai van'* et *tai stuy* pour lesquelles la hauteur de la main est définie en fonction de l'angle du coude (angle droit pour *tai stuy*, arrondi pour *tai van'*) et par rapport à la hauteur des yeux ou des sourcils de la danseuse selon le rôle interprété. (Voir « Cohérence kinesthésique implicite et norme explicite », chapitre I.)

⁴ Il n'en reste pas moins que la physionomie de chaque danseuse doit être prise en compte pour ajuster chaque positionnement de manière harmonieuse et que les critères qui entrent alors en jeu varient sensiblement d'une professeure à une autre. (Voir question de la normalisation « Cohérence kinesthésique implicite et norme explicite », chapitre I.)

type de personnage à l'autre et sont toujours respectées de nos jours. D'après Voan Savay, la distinction entre chaque type de personnage n'était pas si nette avant l'intervention de la princesse Sisowath Kossamak alors qu'elle se fait aujourd'hui selon des règles très précises¹.

C'est dans la seconde moitié des années 1940, et toujours sur l'initiative de la mère de Norodom Sihanouk, que des hommes furent introduits pour la première fois dans la danse de cour pour interpréter des personnages autres que ceux habituellement pris en charge par les comiques. Elle fit introduire au palais des danseurs de théâtre dansé masculin (*lkhon khol*) à qui elle confia les rôles de singes. Proeung Chhieng, petit-fils d'une maîtresse de danse du palais, fut l'un des premiers interprètes masculins de singe au sein du Ballet Royal. Selon lui, la princesse Sisowath Kossamak fit appel à des maîtres de théâtre dansé du village de Svay Andet, situé dans la province voisine de Kandal et, dans les premiers temps, les interprétations féminines et masculines coexistèrent. La gestuelle des hommes de Svay Andet étant exécutée de manière différente de celle du palais, deux écoles coexistèrent d'abord, avant que n'émerge une forme de normalisation intégrant des éléments de chacune². Le rôle devint alors exclusivement réservé aux interprètes masculins. Il semble que ce soit parallèlement à ce phénomène que les nouveaux danseurs aient repris la charge jusqu'alors dévolue aux acteurs comiques dans l'interprétation des autres rôles animaliers, plus rares, tels que les chevaux et les crocodiles³. Un dernier rôle réservé aux hommes est celui de l'ascète dont on peut supposer qu'il était aussi interprété par les comiques par le passé, comme indiqué précédemment. Alors que les singes confiés aux danseurs hommes se teintaient d'une touche humoristique empruntée au théâtre dansé masculin villageois, les éléments burlesques autrefois confiés à deux spécialistes ont disparu.

¹ Voan Savay, communication personnelle, 08.10.2013.

² Proeung Chhieng, communication personnelle, entretiens du 06.02.2008 et du 28.02.2012.

³ L'histoire de *Krai Thoñ*, par exemple, fait apparaître un crocodile ravisseur de princesse qui ne tarde pas à se métamorphoser en prince. L'interprétation du rôle sous sa forme animalière est donnée à un homme tandis que le prince est dansé par une femme.

b) Des danseuses de cour au Ballet Royal

La princesse Sisowath Kossamak fit ouvrir le palais à tous les enfants souhaitant apprendre la danse de cour¹. Chaque jeudi, ceux-ci étaient autorisés à participer à l'entraînement dans le pavillon *Candachāyā*. Plusieurs maîtresses de danse racontent, aujourd'hui, avoir débuté par ce biais avant d'avoir été sélectionnées dans la troupe de Ballet Royal. Ce procédé contribua à faire connaître la danse de cour auprès des phnompenhois n'ayant pas de lien préalable avec le palais, en particulier ceux vivant à proximité immédiate. Les danseuses de la troupe elles-mêmes jouissaient d'une plus grande liberté. Elles n'étaient plus entièrement dépendantes de la cour car elles n'assuraient plus le service personnel du roi et vivaient à l'extérieur du palais². Au début des années 1960, la danse de cour avait ainsi retrouvé un certain prestige et le nombre de danseuses était de 460 en 1962 (Cravath, 2007 : 158). Les danseuses n'étaient plus considérées comme des femmes de la cour mais la troupe qu'elles constituaient restait centralisée au palais ou au domicile de la reine à côté du palais. La troupe était gérée par la famille régnante en la personne de Sisowath Kossamak, d'abord sous le titre de princesse au début du règne de Norodom Sihanouk, en tant que reine de 1955 à 1960 lorsque celui-ci abdiqua au profit de son père, puis comme reine-mère. À partir de ce moment, le titre de Ballet Royal commença à devenir une sorte de label, gage de qualité par l'affirmation d'une continuité que lui seul pouvait revendiquer avec les anciennes danseuses royales. C'est toujours le cas aujourd'hui, alors que les danseuses ont définitivement quitté le palais, à l'exception de certaines rares séances d'entraînements sous l'égide de la princesse Norodom Bopha Devi. C'est pourquoi j'utilise des majuscules pour parler du Ballet Royal, par opposition à l'ancien ballet royal physiquement ancré à la cour.

L'importance communément accordée à l'œuvre de la princesse Sisowath Kossamak contribue à marquer l'hégémonie de la royauté sur la danse de cour dont la troupe est restée le point de référence, ce malgré le soutien qui fut accordé un temps à la troupe privée de l'ancienne danseuse Say Sangvan. À partir de 1942, date à laquelle le Ballet Royal refit son apparition pour une représentation officielle devant l'empereur d'Annam, il reprit l'ensemble des fonctions dont une partie avait été confiée par le protectorat à la troupe de Say Sangvan. Par

¹ D'après Proeung Chhieng, la princesse Kossamak prit en main la troupe du palais à laquelle s'ajouta sa propre troupe dès les premières années du règne de Norodom Sihanouk (Proeung Chhieng, entretien du 06.02.2008).

² Sous le règne du roi Monivong, la troupe était toujours intégrée à la cour sous le contrôle de la première épouse du roi (Cravath, 2007 : 150).

son approche et sa mise en valeur de la troupe, la mère de Norodom Sihanouk « parvint à en perpétuer l'image d'un joyau précieux », à la fois « vénéré et distant » (Cravath, 2007 : 158). En effet, même si les danseuses pouvaient venir de l'extérieur, seule une poignée était sélectionnée pour faire partie de la troupe du Ballet Royal à proprement parler. Dans les années 1960, l'éclat de ce joyau fut incarné par sa petite-fille, la princesse Norodom Bopha Devi, fille aînée de Norodom Sihanouk. De par son rang de fille aînée du roi régnant et de petite fille de la reine-mère Sisowath Kossamak mais aussi par la beauté et la grâce qui lui étaient unanimement reconnues, la princesse Bopha Devi fut particulièrement remarquée. Elle fut première danseuse, interprétant les rôles féminins centraux et le titre de « danseuse étoile » inspiré de l'Opéra français lui fut donné. La princesse Bopha Devi a pris la relève de sa grand-mère en tant que chorégraphe référente du ballet et exerce encore cette fonction aujourd'hui. Son nom est devenu indissociable du Ballet Royal. De la même manière que l'effigie de la reine Sisowath Kossamak marquait la plupart des ouvrages consacrés à la danse de cour et édités en langue khmère, ceux en langues étrangères intègrent aujourd'hui souvent une préface signée de la princesse Norodom Bopha Devi.

Parmi les créations attribuées à la princesse Sisowath Kossamak, la Danse des apsaras tient une place toute particulière. Cette chorégraphie allait devenir, au fil du temps, une véritable métaphore de la danse de cour khmère. Elle fut créée à partir d'une chorégraphie préexistante mais avec un nouveau costume faisant directement référence aux représentations de pierre des déesses hindouistes sculptées sur les temples angkoriens. D'après Keo Narom et Prum Sisaphantha, la première chorégraphie portant ce nom aurait été réalisée par des maîtresses de danse pour être interprétée par les princesses Norodom Vachearha et Norodom Socheat Vathya, filles de Norodom Sihanouk (Prum et al. 2003 : 15). La princesse Sisowath Kossamak en retravailla ensuite la chorégraphie après avoir créé un nouveau costume qui fut porté par la princesse Norodom Bopha Devi pour la première fois dans le cadre du tournage du film *l'Oiseau de paradis* de Marcel Camus en 1961 ou 1962¹. Dès lors, la princesse Norodom Bopha Devi en incarna le personnage central, celui de la « reine des apsaras ». Son image de danseuse

¹ Marcel Camus avait sollicité la princesse Norodom Bopha Devi pour interpréter le premier rôle féminin de son film qui était celui d'une danseuse. L'étiquette ne permettait pas à la princesse d'accepter une telle proposition mais une apparition dansée par celle-ci, en costume d'apsara dans le temple d'Angkor, fut accordée au réalisateur. Il semble que la tiare et le costume d'apsara aient d'abord été conçus pour le film, la chorégraphie ayant été finalisée plus tard. (À ce sujet, voir notamment l'entretien réalisé dans le cadre du « Khmer Dance Project » réalisé par le CKS et publié par la New York Library : « Interview with HRH Princess Norodom Buppha Devi: Khmer dance project, 2008-07-25 » : < <http://digitalcollections.nypl.org/items/87ac1510-343a-0131-7bc9-3c075448cc4b>>).

étoile est, depuis, restée attachée principalement à cette chorégraphie mettant en exergue l’ancrage de la danse de cour khmère dans un lointain passé angkorien¹.

CONCLUSION

Depuis une époque probablement antérieure au XII^{ème} siècle, la royauté cambodgienne dispose de troupes de danseuses. Si les données dont nous disposons sur cette période ne permettent pas de conclure avec certitude quant au statut de ces danseuses et à leur rôle alors, nous savons qu’au cours du XIX^{ème} siècle, la troupe royale servait de modèle de référence pour quelques autres troupes privées qui étaient la propriété de hauts fonctionnaires et pouvaient être également réquisitionnées par le roi à l’occasion de festivités importantes. La danse était alors l’un des aspects à travers lesquels le monarque affirmait son prestige et sa puissance, asseyant ainsi sa légitimité à régner sur le territoire et son peuple. Le pouvoir rituel qui était reconnu à la troupe de ballet royal était mis à profit par celle-ci pour interagir avec les puissances divines et ainsi garantir le bien-être de la famille royale comme du peuple placé sous sa protection. La danse était de fait un enjeu disputé entre puissances voisines revendiquant leur souveraineté sur différents territoires d’Asie du Sud-Est continentale.

Sous le règne de Norodom, les danseuses pouvaient accéder à un statut élevé en devenant concubines ou épouses du souverain. Ce statut permettait à certaines d’exercer une influence politique que le protectorat français tenta d’entraver, notamment par des restrictions budgétaires. Avec l’avènement du roi Sisowath, la troupe de ballet se trouva réduite et le protectorat qui cherchait alors à valoriser les « arts traditionnels » de ses colonies indochinoises prit à cœur de préserver le ballet royal. Celui-ci devint alors un miroir du prestige du colonisateur, en particulier lorsqu’il fut appelé à se produire dans le cadre des expositions coloniales de 1906 et 1922 à Marseille. Ces expériences allaient avoir un impact considérable sur le rôle et le statut des danseuses qui étaient pour la première fois appelées à danser hors du Cambodge en 1906, puis une seconde fois en 1922 où elles se rendirent seules et non plus en tant que cour royale.

Sous le règne de Norodom Sihanouk, la Danse des apsaras et la princesse Norodom Bopha Devi sont devenues les représentantes privilégiées du nouveau Ballet Royal qui, bien

¹ Sur la Danse des apsaras, voir chapitre VIII.

que n'étant plus tout à fait un ballet de cour, était réaffirmé comme bien royal (*brah rājadraby*), insigne du prestige de la royauté. La disparition des épais emplâtres blancs remplacés par les fards et rouges à lèvres colorés à l'occidentale en sont un signe, tout comme la suppression des personnages comiques dont on peut supposer que les facéties pouvaient être incomprises ou paraître décalées au regard des Français¹. Ces innovations peuvent être mises sur le compte d'une influence du modèle dominant représenté, alors, par les colons français. Elles relèvent tout aussi probablement d'une volonté cambodgienne d'accorder le ballet aux goûts et aux attentes du maître français. C'était là une des conditions de son existence face aux tentatives de suppression mises en œuvre à plusieurs reprises par le gouvernement colonial mais aussi une manière de redonner un certain prestige à la famille royale face à ce gouvernement colonial.

S'il est plus difficile de juger de l'évolution de la gestuelle, à cause du petit nombre de documents filmés antérieurs aux années 1930 et du manque de données les concernant, il est probable que celle-ci se soit faite dans un sens similaire. Il s'agissait aussi d'affirmer une identité proprement « khmère », distincte, en particulier, de celle des voisins thaïlandais. Ces changements allant dans le sens d'une affirmation nationale prirent une dimension d'autant plus importante lorsque le pays accéda à l'indépendance en 1953. La notion de patrimoine introduite sous le protectorat français prit alors tout son essor. Les bouleversements touchant la danse de cour furent considérables, celle-ci devenant l'un des emblèmes de la nation naissante dans un cadre institutionnel.

¹ Aucune mention n'est faite des personnages comiques à l'occasion des représentations du ballet royal lors des expositions coloniales en France. Ils faisaient pourtant partie de la liste de personnel envoyé où ils sont mentionnés également en tant que musiciens.

CHAPITRE IV - DANSE DES DIRIGEANTS, DANSE DU PEUPLE : DE L'INDEPENDANCE A LA RECONSTRUCTION POST-KHMERS ROUGES

La seconde guerre mondiale entraîna un désengagement momentané de la France dans ses colonies. Au Cambodge et dans le reste de l'Indochine, le Japon pris les commandes de l'administration et obtint du roi une proclamation d'indépendance dans le but de faire barrière à la France (Chandler, 2011 : 160). Cette indépendance fut de courte durée. Les Alliés sortant victorieux du conflit six mois plus tard obligèrent le Japon à quitter l'Indochine. La France n'ayant pas ratifié l'indépendance proclamée sous l'emprise japonaise reprit ses positions dans le pays alors que le roi Norodom Sihanouk demandait à obtenir l'indépendance à l'intérieur d'une « Fédération Indochinoise » (Martin, 1989 : 61). Dès 1942, une manifestation antifrançaise à laquelle participèrent moines et laïcs eut lieu à Phnom Penh. Par la suite, le premier parti politique cambodgien se forma pour l'instauration d'une monarchie constitutionnelle. Dans ses rangs se trouvaient des étudiants revenus de France avec un idéal démocratique et le prince Youtevong qui y représentait un lien à la monarchie (Martin, 1989 : 62). Ces mouvements politiques marquaient les premiers pas vers la formation d'une nation cambodgienne indépendante. L'indépendance fut obtenue sans peine par N. Sihanouk en 1953, alors que l'empire britannique s'était déjà effrité après l'indépendance de l'Inde et que la France était accaparée par le conflit initié par Ho Chi Minh pour l'indépendance du Vietnam.

En 1955, N. Sihanouk décida d'abdiquer en faveur de son père, Norodom Suramarit, afin de se donner les moyens d'intervenir pleinement sur la scène politique. Pendant cette période, sa mère, la princesse Sisowath Kossamak fut couronnée en tant que première épouse du roi Suramarit. N. Sihanouk, redevenu prince, fonda le parti socialiste du Sangkum Reastr Niyum (« communauté socialiste populaire », souvent abrégé en « Sangkum ») qui se hissa rapidement à la tête du royaume, évinçant les autres partis existants. Le prince Sihanouk devint ainsi chef de l'État aux commandes d'un parti unique. Il le resta jusqu'en 1970, dix ans après le décès de son père. Dans un pays nouvellement indépendant, N. Sihanouk instaura une politique d'unification nationale dans laquelle le développement des arts prenait une place non négligeable. C'est de cette période que date la construction des premières salles de théâtres à

Phnom Penh¹. Elles devaient contribuer à la propagande nationaliste avec la représentation des formes de spectacles proprement cambodgiennes ou illustrant la vie des Cambodgiens.

1 - Les arts au service d'une politique d'unification nationale

a) Émergence d'un sentiment nationaliste

Benedict Anderson a démontré que les nations sont des constructions « imaginées » dont l'apparition n'a rien d'évident. Elles reposent sur le sentiment d'appartenance à une « communauté politique [...] intrinsèquement limitée et souveraine » (Anderson, 2002 : 19). Au Cambodge, l'existence de chroniques royales, plusieurs fois réécrites et dont le plus ancien document est daté de 1818, tend à montrer qu'il existait déjà une historiographie à l'échelle du royaume. Les conflits répétés entre le Cambodge et ses voisins pour la conquête ou la revendication de territoires ainsi que l'identification de bornes frontières indique que le pays était bien conçu en termes de limites et de souveraineté. Cependant, de tels éléments n'induisent pas nécessairement que les populations elles-mêmes concevaient leur rattachement à l'un ou l'autre des souverains ou gouverneurs en termes unificateurs sur un plan national plutôt qu'en termes de vassalité. Les chroniques royales, quant à elles, consistent avant tout en un discours de la monarchie sur elle-même². En cela, elles ne s'apparentent pas à un roman national qui donnerait les bases d'une histoire et de références communes induisant un sentiment communautaire de l'ensemble de la population.

L'idée d'une communauté culturelle coïncidant avec une unité politique et territoriale n'émergea que plus tardivement. Ernest Gellner précise que la nation est le fruit du

¹ Le théâtre Suramarit aussi appelé Théâtre Bassac fut construit spécialement pour les arts du spectacle à la fin des années 1960 (Turnbull, 2012 : 136). Il fut conçu par l'architecte Van Molyvan, tout comme la salle Chaktomuk qui fut d'abord utilisée comme auditorium avant d'être affectée aux représentations scéniques après l'incendie qui détruisit le théâtre Suramarit en 1994. La salle Chenla affectée aussi bien aux conférences qu'aux représentations scéniques et aux projections cinématographiques fut également construite dans les années 1960.

² Dans ce sens, D. Chandler note par exemple : « *Cambodian chronicles as a genre, [...] tend to emphasize actions on a king's part and things that happen to him, rather than his policies or conversations* ». Il précise que les chroniques étaient destinées à être copiées, recopiées et stockées au palais et dans des temples bouddhistes. « *Chronicles were used as tributary gifts as well; in other words, they were part of a monarch's wealth. They do not necessarily impact what ordinary people knew from other sources or their own recollections about a given reign* » (Chandler, 1983: 107).

nationalisme, non l'inverse. Selon lui, la nation émerge d'une volonté et de mesures qui préexistent à sa création et qui passent par l'utilisation sélective, voire la transformation, d'un héritage historique (Gellner, 1989 : 86). L'historienne Penny Edwards argue qu'au Cambodge, c'est l'élaboration préalable d'une culture nationale par les Français et les lettrés cambodgiens qui a engendré le nationalisme. Elle précise ainsi que le nationalisme cambodgien a d'abord été culturel avant de devenir, également, politique (Edwards, 2007 : 7). Selon elle, le sentiment de la nation cambodgienne trouve ses sources dans la mise en avant d'un patrimoine historique khmer par le gouvernement colonial. B. Anderson cite un autre facteur possible dans la volonté française de faire naître une « conscience indochinoise »¹ dans ses colonies du Laos, du Cambodge et du Vietnam. Il s'agissait avant tout pour les responsables français de détacher les pays de « l'Indochine Française » des liens qu'ils entretenaient avec leurs voisins siamois et chinois sur les plans politiques et culturels par une politique éducative² (Anderson, 2002 : 130).

Institutionnalisation des arts et création d'un répertoire folklorique

Différentes mesures furent prises par N. Sihanouk pour définir et diffuser les symboles d'une cohésion nationale. L'enseignement qui, jusque-là, se faisait en français au-delà de l'école primaire, fut « khmémisé » en 1967 (Martin, 1989 : 82). L'ensemble des groupes ethniques minoritaires des hauts-plateaux du pays furent renommés « *khmaer loe* », « Khmers des hauteurs » afin d'être intégrés dans un ensemble de référence ethno-nationale khmère. Selon la même logique, les groupes de religion musulmane issus de l'ancien royaume du Champa couramment appelés Cham furent renommés « *khmaer islām* ». Comme le souligne Emiko Stock dans un article consacré aux exonymes des musulmans du Cambodge, la devise du pays « *jāti sāsanaḥ brah mahā ksatr* »³ couramment traduite par « nation, religion, roi », impliquait d'être à la fois Khmer, bouddhiste et sujet du roi (Stock, 2012 : réf. élec.). « *jāti* » se traduit en effet à la fois par « race » et « nationalité », de même que le nom et l'adjectif « *khmaer* » renvoient à la fois à l'appartenance ethnique khmère et à la nationalité cambodgienne. Quant à

¹ L'Indochine, création française, avait été proclamée en 1887 mais « n'acquies sa forme territoriale pleine et entière qu'en 1907 » (Anderson, 2002 : 130).

² Les mesures prises incluent, par exemple, la création d'écoles, de pagodes détachées du giron thaïlandais ou encore l'adoption d'une écriture basée sur les caractères latin pour remplacer les idéogrammes chinois jusqu'alors utilisés pour écrire la langue vietnamienne.

³ Cette devise est la même que celle de la Thaïlande.

la mention de la religion, en khmer « *sāsanā* »¹, elle fait référence explicitement au bouddhisme devenu religion d'État. Enfin, « *braḥ mahā ksatr* » désigne le roi.

Une Université Royale des Beaux-Arts (URBA) fut créée en 1964 sous la supervision du ministère de l'Éducation. Celle-ci regroupait différentes formes d'art dites « traditionnelles » par opposition au théâtre et à la musique occidentaux qui y étaient également enseignés. La troupe de danse de cour y fut rattachée, ainsi que l'École du Théâtre National qui existait depuis 1946 et proposait l'enseignement du « théâtre parlé » occidental auquel avaient été ajoutées différentes formes locales de théâtres. Au sein de cette université furent formées une commission de recherche et une autre chargée de la création de nouvelles pièces de danses représentatives du peuple cambodgien. Des publications d'époque ainsi que des entretiens auprès de personnes ayant participé à ces programmes font état d'un processus très précis². Il s'agissait d'abord, pour la commission de recherche, de se rendre dans différentes provinces du Cambodge afin d'observer des danses « populaires » (*prajāpriy*)³ existantes. Celles-ci étaient ensuite documentées et leurs musiques enregistrées selon les moyens disponibles. De retour à Phnom Penh, les matériaux recueillis étaient travaillés dans le but d'en faire des adaptations scéniques. Si l'on en croit les différents témoignages, les créations chorégraphiques étaient ensuite présentées aux populations qui avaient été préalablement consultées et avaient fourni les matériaux de base. La nouvelle danse n'était adoptée que si ceux-ci donnaient leur aval (Univ. Roy. des Beaux-Arts, 1969 : 4). D'autres danses furent créées au sein de l'université afin de représenter la vie rurale cambodgienne et de mettre en avant les richesses et les productions locales. Celles-là reprennent des mélodies populaires préexistantes auxquelles s'ajoutent des chorégraphies originales ou peut-être inspirées, pour certaines, d'autres danses folkloriques observées dans les pays voisins⁴. C'est l'ensemble de ces « danses du peuple » nouvellement

¹ Le terme s'est différencié de *sāsan*, doctrine ou croyance, pour prendre le sens de religion. (Voir lexique.)

² Voir en particulier l'ouvrage *Cultures of Independance* et l'article de Stéphanie Khoury (séminaire Quai Branly 2008), ou encore le chapitre consacré aux danses folkloriques dans l'ouvrage de Toni S. Phim et Ashley Thompson (1999).

³ Il est aussi possible que des jeux populaires aient inspiré les chorégraphies folkloriques. La Commission des Mœurs et coutumes du Cambodge a publié en 1964 un ouvrage décrivant une dizaine de danses dites « *rapām prajāpriy khmaer* » nouvellement créées (Commission des Mœurs et coutumes du Cambodge, 1964). Voir aussi Sam et al., [1987] 1998).

⁴ On retrouve de grandes similitudes entre certaines danses folkloriques du Cambodge et de pays voisins (voir notamment ASEAN Committee on Culture and Information, 1998). La danse des pilons (*rapām goḥ añrae*), par exemple, pourrait avoir été inspirée par une chorégraphie préexistante aux Philippines, la danse *Tinikling* qui présente un dispositif et certains pas identiques (Declan, 2014 : 407). On sait que N. Sihanouk fut

créées qui forme le répertoire dit « folklorique » de l'URBA, par opposition au répertoire royal de la danse de cour.

Le mot anglais « *folklore* », lorsqu'il fut inventé par Williams J. Thoms en 1846, désignait littéralement le « savoir du peuple » comme synonyme des « antiquités populaires » désignant les croyances et les coutumes rurales (Gennep, 1924 : 9). L'étude du folklore se posait comme celle de survivances, de vestiges du passé qui « n'auraient pas évolué ». C'est l'idée que l'on retrouve dans la définition que proposa Andrew Lang en 1884 : « Le folklore recueille et compare les restes des anciens peuples, les superstitions et histoires qui survivent, les idées qui vivent dans notre temps, mais ne sont pas de notre temps »¹. Cette vision archaïsante fut par la suite critiquée, notamment par Arnold Van Gennep² qui proposa de s'intéresser non plus seulement aux faits isolés mais à leurs fonctions dans la société environnante. Dès ses origines en Europe, l'intérêt porté au folklore se teinta de nationalisme avec l'idée de recueillir l'héritage menacé de la nation en formation. Ainsi, la création de spectacles mettant en scène un « folklore » s'est-elle imposée, au fil du temps et à travers le monde, comme un moyen privilégié de création d'une identité nationale et culturelle. Le spectacle folklorique, dit Claude Karnouh, « a pour fonction, à la fois pratique et symbolique, d'établir une continuité entre le présent et le passé », justifiant ainsi d'une identité nationale (Karnouh, 1985 : 1033). Ce type de mise en scène des origines est souvent utilisé à l'adresse du peuple afin de servir un sentiment de cohésion nationale de manière propagandaire. Il est aussi mis à profit pour satisfaire à la demande des touristes étrangers qui cherchent à découvrir des cultures « exotiques » sous une forme divertissante. Il s'agit alors d'une promotion culturelle avec des motivations d'ordre principalement économique.

Au Cambodge, les danses folkloriques créées depuis les années 1960 peuvent être regroupées en différentes catégories selon leurs sources d'inspiration. Si la plupart d'entre elles sont rattachées, dans les discours, à une origine ethnique ou régionale, toutes n'ont pas été chorégraphiées à partir de danses préexistantes. Certaines, inventées de toutes pièces à l'URBA, ont pour vocation de mettre en valeur des produits locaux et des activités du quotidien rural.

particulièrement intéressé par les représentations de musique et de danse auxquelles il avait assisté aux Philippines pendant la période du Sangkhum Reastr Niyum.

¹ Andrew Lang. (1884), cité par Nicole Belmond (1973 : 73).

² L'ouvrage de référence est *Le folklore* (Van Gennep, 1924).

C'est le cas de quelques-unes des plus connues et appréciées telles que les danses de la pêche (*rapām nesād*), des noix de coco (*rapām goḥ tralok*) ou encore des pilons (*rapām goḥ añrae*). Paniers de pêche, coques de noix de coco ou pilons à riz y sont manipulés ou entrechoqués par les danseurs qui marquent ainsi le rythme. Les discours accompagnant ces danses font souvent état d'origines liées à telle ou telle région où ces productions sont les plus développées.

Les danses du répertoire folklorique d'invention récente sont toutes conçues sur un modèle similaire qui met en présence filles et garçons, interprétés par des danseurs femmes et hommes. Ceux-ci évoluent le plus souvent dans deux ensembles séparés et synchronisés, avec des moments d'interactions par couples homme-femme. Dans la danse de la pêche, un duo momentanément seul sur le plateau illustre une scène de séduction reprenant des codes comportementaux valorisés dans la société khmère (Phim et al., 1999 : 78). La jeune femme courtisée fait preuve de réserve face aux avances du jeune homme qui dépose d'abord une fleur sur son oreille avant de la taquiner par des éclaboussures d'eau. Ces comportements illustrant un furtif moment d'intimité représentent un modèle à l'attention de la jeunesse cambodgienne. Comme le précisent T. Phim et A. Thompson, cette « scène de court rendez-vous galant provoque inévitablement les rires de l'audience, tant en réaction aux expressions de visage des danseurs qu'en réponse à l'interprétation publique de quelque chose d'habituellement confidentiel »¹ (Phim et al. 1999 : 78, ma traduction).

La danse de « *truṭi* » ou « *leñ truṭi* » (jeu de *truṭi*) est l'une des seules pour lesquelles nous disposons d'une documentation antérieure à son adaptation scénique. D'après les recherches présentées par Guy Porée (Porée, 1949(a)), Éveline Porée-Maspero (Porée-Maspero, 1962 : 207-232) et Paul Lévy (Lévy, 1981), la danse du *truṭi* était effectuée annuellement depuis une époque ancienne dans la région de Siem Reap et ses alentours. Il s'agit d'une danse de déambulation mettant en scène la mise à mort symbolique d'un cerf incarné par un danseur. L'animal représente à la fois l'incursion du monde sauvage dans le village et la sécheresse. Son sacrifice doit permettre d'éloigner le malheur lors de l'entrée dans la nouvelle année et d'obtenir la pluie nécessaire aux récoltes. Les troupes se déplaçaient de maisonnée en maisonnée et de village en village où argent et offrandes leurs étaient offerts par les villageois. Chaque procession se terminait à la pagode ou à Angkor où la troupe déposait à son tour des offrandes. Les danseurs et les musiciens étaient des villageois non professionnels. La forme de leur danse pouvait varier d'un village à un autre et d'une fois à l'autre, la chorégraphie, le chant

¹ Voir extrait filmé de cette danse dans la vidéo 1 du DVD « Représentation à Svay Rieng ».

et la musique n'étant pas précisément fixés et laissant une large place à l'improvisation. Avec son adaptation pour la scène, la danse de *truṭi* a fait l'objet d'une normalisation. Sa gestuelle, son chant et sa musique en ont été remaniés par les artistes du Théâtre National et de l'URBA.

Pour l'ensemble des danses folkloriques, la gestuelle utilisée est largement mimétique mais se base aussi sur l'esthétique de la danse de cour. Cela est probablement dû au fait que ces danses ont été confiées à des danseurs de l'URBA dès la création de l'institution, après que des acteurs de l'École du Théâtre National eurent déjà travaillé à la création des premières pièces folkloriques (Khoury, 2008 : 4). De manière générale et quelles que soient leurs origines réelles ou revendiquées, les danses folkloriques sont unifiées de part cette gestuelle normée directement liée à la danse de cour. Les mains des danseurs reprennent systématiquement certains les motifs aux doigts recourbés qui sont la base de la danse de cour¹. Les jambes des danseurs et danseuses sont le plus souvent pliées et leurs dos cambrés, comme c'est le cas pour la danse de cour. Ces codes se retrouvent de la même manière dans les chorégraphies attribuées aux groupes ethniques minoritaires.

Pendant les premières décennies de la création de l'URBA, l'initiation pour les danseuses de cour, pour les danseurs de théâtre dansé masculin et pour les danseurs et danseuses folkloriques se faisait partiellement en commun. Chaque entraînement se déroulait dans un grand hall où tous les élèves effectuaient simultanément les étirements visant à assouplir et échauffer leurs membres. Ce premier exercice était suivi par l'enchaînement de base où les danseurs se séparaient en différents groupes selon le type de rôle qu'ils interprétaient (rôles féminins ou masculins)². Après cela, les élèves se retrouvaient par discipline (danse de cour, théâtre dansé masculin ou danse folklorique) pour apprendre leurs chorégraphies respectives. Il est communément admis que l'apprentissage de la danse de cour doit idéalement précéder celui des danses folkloriques de la même manière que l'apprentissage de la danse classique occidentale³ est souvent considérée comme une phase indispensable à la formation de jeunes danseurs destinés à des disciplines connexes⁴. Il s'agit d'éduquer les corps selon un schéma

¹ Les trois motifs les plus utilisés sont : *jīp*, *lā*, *ghuoñ*. Voir Annexe « Motifs des mains ».

² Communication personnelle de plusieurs danseurs et danseuses de l'URBA aujourd'hui enseignants.

³ À l'exception des formes dites contemporaines qui se posent précisément en opposition avec la formation classique.

⁴ Ce fait, souvent explicité par les danseuses interrogées au sujet de l'apprentissage des danses folkloriques, m'a été confirmé par le ministre de la Culture qui a tenu à aborder ce sujet lors d'une rencontre fortuite à l'ESBA. S'exprimant en français, celui-ci faisait le lien entre les statuts de la danse de cour cambodgienne et de la danse

strictement normé donné comme référence de par un statut hiérarchiquement valorisé. Toutefois, malgré des bases d'apprentissage commun, la danse de cour requiert une plus grande rigueur d'exécution que les danses folkloriques¹.

À l'URBA, ceux qui se spécialisaient dans le répertoire folklorique devaient produire de nouvelles créations qui étaient sanctionnées par un examen et présentées lors d'une tournée nationale annuelle. Selon la réception qui leur était faite par le public à travers les différentes provinces traversées, ces nouvelles chorégraphies pouvaient ou non être intégrées définitivement au répertoire. Aujourd'hui, c'est principalement à travers la télévision que les danses folkloriques sont diffusées au même titre que les danses de cour interprétées par les artistes de l'URBA. La création d'une chorégraphie est toujours au programme pour les élèves de la section folklorique et est évaluée dans le cadre de l'examen final pour l'obtention du baccalauréat. Les plus appréciées sont ensuite intégrées au répertoire officiel de l'URBA comme la danse des kramas (*rapām kramā khmaer*) qui a été créée par un étudiant en 2001 (UNESCO, 2004 : 37). Cette danse qui met en scène les différents usages du krama (*kramā*, pièce de tissus à carreaux fabriquée et utilisée par les Khmers) figure aujourd'hui parmi les plus connues du répertoire.

Stéphanie Khoury explique que la création des danses folkloriques au Cambodge était largement influencée par la politique d'unification nationale par le biais de la culture mise en place par la Chine maoïste. Cette politique servant une propagande politique fut reprise à son compte par le prince Sihanouk afin de renforcer l'adhésion au Sangkum, parti hégémonique auquel était alors assimilée la nation cambodgienne (Khoury, 2008, 16). Par ailleurs, la reine Sisowath Kossamak apporta son soutien en participant au financement du programme (Shapiro et al., 1999 : 73). Les danses étaient largement diffusées à travers le pays, notamment lors des tournées régulièrement effectuées par les artistes de l'URBA, ou encore à travers les films de Norodom Sihanouk dans lesquels étaient souvent intégrées des chorégraphies de cour et folkloriques. La forme scénique des danses, leurs principes esthétiques et la rythmique de leurs musiques devaient permettre une compréhension et une adhésion aisée par le public

classique occidentale en justifiant de l'emploi usuel de ce même terme « classique » pour désigner l'un et l'autre en français (communication personnelle, 05.07.2010).

¹ Par ailleurs, quelques maîtresses de danse actuelles déplorent une baisse de qualité dans l'enseignement des danses folkloriques depuis que les locaux de l'école de danse ne permettent plus de regrouper les différentes disciplines dans un même lieu. L'entraînement des danseurs et danseuses folkloriques continue malgré tout d'inclure les étirements et enchaînements de base issus de la cour.

cambodgien. Elles se distinguaient en cela des danses de cour qui sont, à plusieurs abords, plus difficiles d'accès. Les musiques du répertoire folklorique, dont une grande partie était interprétée par la formation orchestrale *mahorī*, étaient des reprises de mélodies connues sur lesquelles se greffaient des paroles nouvelles. S. Khoury a montré comment une mélodie comme celle de la danse du *truṭi* qui faisait l'objet de variations locales et dont chaque occurrence laissait une place centrale à l'improvisation a été normalisée, fixée et simplifiée, avec son passage dans le répertoire folklorique afin de faciliter sa mémorisation par les auditeurs. Le tempo et la rythmique en ont été modifiés afin de « dynamiser l'ensemble de la pièce pour la rendre plus attrayante » (Khoury, 2004 : 25). Les danses folkloriques ont en effet été pensées afin de plaire au public. Une ancienne danseuse du répertoire folklorique, Kol Neary, rapporte que l'opinion du public était sondée par des « espions » qui se mêlaient aux spectateurs pendant les représentations publiques (Khoury, 2004 : 10). Le choix des futurs programmes, la modification ou l'abandon des nouvelles chorégraphies se faisait ainsi en fonction de l'appréciation du public afin de garantir un meilleur impact du message qu'elles véhiculaient.

Les danses folkloriques avaient vocation à diffuser à travers le Cambodge un miroir idéalisé de la vie rurale cambodgienne. Elles mettaient en scène des spécificités régionales et les différents groupes ethniques du pays. Des choix étaient faits par les artistes de l'URBA en ce qui concerne la représentation des groupes ethniques minoritaires en particulier. Certaines spécificités de ces groupes étaient gommées pour mieux en laisser apparaître d'autres qui, de fait, devenaient des traits pertinents d'identification. Dans le même temps, les principes esthétiques récurrents procédaient d'une homogénéisation des différents groupes représentés. La représentation lissée des différences attachées aux populations du Cambodge avait pour but de créer ou de renforcer le sentiment d'appartenance à une même nation. Dans le cadre d'échanges avec les pays voisins, les danses devenaient aussi une vitrine du pays.

Diffusion et impact des danses folkloriques sur la population : l'exemple des « Khmer loe »

La position du gouvernement dans la création et la diffusion des danses folkloriques transparaît assez clairement dans le texte consacré aux minorités dans un ouvrage consacré aux arts du Cambodge :

« Comme tous les autres pays de cette région du monde, le Cambodge compte sur son territoire des minorités ethniques. La politique cambodgienne leur accorde les mêmes droits qu'aux autres cambodgiens, et implante, chez eux comme partout ailleurs, routes, écoles, hôpitaux, de façon à les intégrer le plus possible dans la vie économique du reste du royaume et à élever leur niveau de vie. » (Sakou, 2006 : 62)

L'auteur insiste ensuite sur le fait que « leurs traditions, leurs coutumes, leurs vêtements sont absolument respectés, comme il se doit dans un pays de tradition bouddhique et tolérante » avant de donner des précisions sur ce qui fait la spécificité des populations des hauts plateaux de Mondolkiri et de Rattanakiri et de leurs fêtes et danses :

« Il n'est point de grande cérémonie sans sacrifice, offrandes aux génies du terroir, libations de bière de riz, qui maintiennent et renforcent le lien de communication avec les puissances surnaturelles.

Tout au long de ces fêtes à la fois religieuses et profanes, les jeunes du village frappent les gongs de bronze et quelques hommes retrouvent les rythmes de danses de guerre ou de chasse venus du fond des âges. La cueillette du thé, que les jeunes filles rassemblent dans d'élégantes hottes d'osier, donne lieu à une danse plus aimable. » (Sakou, 2006 : 63)

Pourtant, Marie-Alexandrine Martin note que ces groupes subissaient alors des pressions les contraignant à intégrer le modèle khmer majoritaire. Leurs usages vestimentaires, leurs productions rituelles et linguistiques furent discrédités jusqu'à induire l'abandon de certaines d'entre elles au profit du modèle incarné par les habitants des plaines (Martin, 1989 : 92).

Le texte de Sakou Samoth consacré aux minorités ethniques dans son chapitre sur les danses folkloriques ne permet pas de savoir avec certitude si l'auteur se réfère à des activités locales des habitants des hauts plateaux ou aux créations folkloriques qui s'en inspirent lorsqu'il fait mention de danses. Les descriptions correspondent en tout cas à des danses folkloriques comme celle du sacrifice du buffle (*rapām kāp' krapī phik srā* « tuer le buffle et boire le vin ») et celle dite « de la bonne récolte » (*rapām bhog phal*) attribuées aux *khmaer leu*. La première met en scène un rituel effectué autour d'une tête de buffle et d'une jarre d'alcool de riz. On peut y observer, outre la jarre agrémentée de longues pailles et la tête de buffle, des gongs, des parures et des pagnes tissés traditionnels. Si ces éléments, ainsi que certains déplacements des protagonistes dans l'espace peuvent effectivement être comparés aux pratiques rituelles des

habitants des régions du Nord-Est du Cambodge, la plus grande partie semble inventée de toutes pièces¹. La démarche saccadée, les soubresauts et les mouvements de tête continus que l'on retrouve dans plusieurs des danses « des minorités » semblent issus d'un imaginaire fantasmé – celui des « rythmes de danses de guerre ou de chasse venus du fond des âges » évoqué par Sakou Samoth ci-dessus – dont la source reste à mettre en évidence. Quant à la seconde danse, celle de la récolte, elle est comparable aux créations folkloriques mettant en scène des activités de la vie rurale et ne semble pas non plus correspondre à une forme de danse pratiquée par les habitants des hauts plateaux alors.

Au fil du temps, la diffusion des danses folkloriques à travers le pays a contribué à propager un modèle esthétique dominant avec sa scénographie spécifique et la gestuelle issue de la danse de cour. D'après une brève observation menée en 2009 dans le village de Busra (Mondolkiri), il apparaît que certains traits caractéristiques de la gestuelle « khmère » basés sur les normes de la danse de cour qui n'étaient pas d'usage chez les Bunong y ont été incorporés récemment. Ce phénomène d'imitation du modèle dominant a probablement été accentué par la diffusion télévisuelle du répertoire de l'URBA mais aussi par le biais de nombreuses vidéos de karaoké mettant en scène des danses populaires de type *rām van*², ce qui expliquerait le fait que les jeunes gens se rapprochent visiblement plus de ce modèle que leurs aînés².

D'autre part, la diffusion à l'échelle nationale des danses folkloriques a pu influencer la façon dont le peuple cambodgien, et en l'occurrence un groupe minoritaire, se représente lui-même, comme Catherine Scheer a pu l'observer, là encore à Busra au sein d'une troupe de danse créée en 2000. Dans ce cadre, des Bunongs de différentes confessions religieuses, parmi lesquels des protestants et des catholiques, ont repris les attributs mêmes qui les représentaient dans le répertoire folklorique – tels que les pagnes, différents accessoires liés au culte (gongs, jarre, longues pailles et tête de buffle) ou encore à l'agriculture (paniers attachés à la taille,

¹ Parmi les éléments les plus flagrants, Catherine Scheer note par exemple des incohérences concernant la séparation hommes - femmes et la figure du chef mise en exergue. Elle précise également que la musique, bien que d'inspiration locale, reste très différente des mélodies qu'elle a pu entendre chez les Bunongs de Mondolkiri (Communication personnelle, 26.08.2014). De même concernant la danse du foulard d'amour (*rapām kansaeng snæ*) attribuée aux *khmaer islam*, Emiko Stock précise que la chorégraphie ne renvoie à aucune pratique connue dans les communautés de religion musulmane du Cambodge qu'elle est censée représenter (communication personnelle, 17.06.2009).

² J'ai observé une différence dans la manière d'exécuter les mouvements entre les différentes générations de danseurs, et en particulier chez les danseuses, lors d'une présentation de danses par la troupe du village n°6 de Busra en mars 2009.

bâtons) – et s'en sont inspirés pour créer de nouvelles danses qu'eux-mêmes jugent « véritablement bunong » pour revendiquer leur « autochtonie » (Scheer, 2014 : 436)¹. La troupe de danse ainsi montée apparaît comme un moyen pour cette population de revendiquer des droits communautaires en s'appuyant sur des spécificités culturelles aujourd'hui valorisées par les institutions et les ONG. C. Scheer explique que les chorégraphies créées par les bunongs, « tout en étant en partie “construites”, font toutefois partie intégrante de leur manière de se représenter collectivement et de leur rapport au monde » (Scheer, 2014 : 435). Reprises à leurs fins par les Bunongs selon leurs propres catégories culturelles, elles ne relèvent pas, d'après l'auteure, de l'invention de tradition telle que définie par E. Hobsbawm. Au contraire, cet exemple apparaît comme un signe du succès sur le long terme de « la politique cambodgienne des arts du spectacle » dans son objectif « d'intégrer tout en les atténuant les particularités propres aux “minorités ethniques” de différentes régions » (Idem).

b) Un ballet national et toujours royal

Sous le gouvernement du Sangkum, la danse de cour intégrée à l'URBA est, malgré tout, restée l'apanage de la royauté. Contrairement aux autres disciplines artistiques réunies sur le site de l'université, son enseignement avait toujours lieu dans l'enceinte du palais royal. N. Sihanouk, devenu prince à la tête du parti unique qu'il avait créé, est resté la figure du pouvoir au Cambodge. En tant que chef de l'État, il bénéficiait toujours du Ballet Royal comme d'un instrument de prestige et de pouvoir politique que la reine S. Kossamak a continué de superviser. À plusieurs reprises, N. Sihanouk a emmené la troupe avec lui à l'étranger pour donner des représentations à l'attention des officiels. Lors de ses rencontres avec les représentants chinois et américains, le prince fit présenter des danses nouvellement chorégraphiées ou adaptées à partir de chorégraphies préexistantes pour célébrer « l'amitié khméro-chinoise » et « l'amitié khméro américaine » (Cravath, 2007 : 164). D'après P. Cravath,

¹ Les danseurs de Busra ont aujourd'hui recours au même subterfuge que les danseurs de Phnom Penh pour figurer les larges boucles d'oreilles qu'ils ne portent plus au quotidien : ne pratiquant plus la distension des lobes, ils laissent pendre les cylindres par un fil entourant l'oreille. Ainsi, l'image donnée du « véritable bunong » n'est pas nécessairement celle qui existe hors de la danse.

la création de ce type de danse pleinement intégré au répertoire de cour¹ aurait été initiée par Sisowath Kossamak sous l'occupation japonaise. Il s'agissait très probablement de célébrer la conclusion d'accords politiques. Les danses s'accompagnaient pour l'occasion de paroles chantées célébrant l'aide étrangère apportée au Cambodge. P. Cravath rapporte ainsi celles de la « danse de l'amitié khméro-américaine » traduites en anglais sur le programme distribué aux invités en 1959 :

*« Dance, dance ballerinas,
Here opens the Road of Friendship
All our lives our hearts will remember.*

*All you Americans and Khmers
United by destiny in a heartfelt friendship,
Hand in hand, follow the road of peace.*

*Friends, how priceless was your help.
Thanks to you, now stronger and more prosperous,
We have regained our place in the sun.*

*Dance, dance, young girls,
Entwine the colours of our two nations
And may our fruitful friendship live for ever. »*

Paroles du chant accompagnant la Danse de l'amitié khméro-
américaine présentée en 1959²

¹ Elles font partie du répertoire de cour non seulement parce qu'elles sont interprétées par les mêmes danseurs et avec le même type d'orchestre mais aussi parce qu'elles reprennent une gestuelle, des mélodies et des enchaînements issus du répertoire préexistant.

² Le texte est rapporté par P. Cravath (Cravath, 2007 : 164). S'agissant déjà d'une traduction du chant, j'ai choisi de garder la version telle que citée dans l'ouvrage afin de ne pas risquer un éloignement trop important par rapport à la version d'origine.

Les danseuses tenaient en main, pour l'occasion, de petits drapeaux¹ aux couleurs des deux nations (Idem : 165).

En 1970, un coup d'État sonna le glas de la monarchie qui n'allait être restaurée qu'en 1991, après la fin du régime communiste des Khmers Rouges et après dix ans sous le contrôle du Vietnam communiste. Le domaine des arts et, plus spécifiquement, celui de la danse de cour allaient être bouleversés par la nouvelle situation. Ce qui s'est passé alors doit être explicité pour comprendre l'évolution du sentiment identitaire lié aux arts scéniques et les conditions de sa persistance jusqu'à nos jours.

2 - Politiques artistiques après la destitution de la monarchie

a) La danse préservée sous le régime républicain (1970-1975)

En 1970, le prince Sihanouk fut destitué au profit d'une république. Le nouveau régime officiellement administré par le premier ministre Lon Nol prit position avant tout contre N. Sihanouk dont l'autoritarisme et certaines décisions étaient fortement remis en question (Martin, 1989 : 137). Ne suivant guère de réelle ligne politique il est possible que certains de ses instigateurs les plus influents, tel que le prince Sisowath Sirik Matak, n'aient pas tant cherché l'abolition de la monarchie que le renversement de N. Sihanouk lui-même. C'est peut-être pour cette raison que la troupe du ballet royal ne fut pas dissoute, et que d'autres attributs royaux, tel que le palais royal lui-même, furent simplement écartés des préoccupations du nouveau gouvernement (Cravath, 2007 : 169). Contre toute attente, la troupe de danse de cour fut en effet préservée par les dirigeants républicains et mise à contribution pour assurer la continuité de l'image du pays et asseoir la légitimité du pouvoir. Les danseuses gardèrent leur rôle d'ambassadrices de la nation. Elles furent, par exemple, envoyées en tournée aux U.S.A. en 1971 afin de servir les intérêts politiques d'un gouvernement qui se voulait résolument pro-américain face à l'avancée du communisme.

¹ P. Cravath évoque l'utilisation de drapeaux dans la danse du Makara (*rapām makar*) présentée en l'honneur du Japon en 1945, à moins qu'il ne se soit agi, comme le requiert habituellement cette chorégraphie, d'éventails qui auraient été décorés des couleurs et motifs des drapeaux nationaux pour l'occasion. Cette pratique est en tout cas attestée sous le régime républicain de 1970 à 1975 comme nous le verrons plus loin.



P39. Le Ballet Royal au Kennedy Center (USA) en compagnie de Richard Nixon, en 1971. (Archives personnelles de Voan Savay)

Afin de gommer un tant soit peu la filiation monarchique de la danse de cour, son appellation fut modifiée. Alors qu'elle était jusqu'alors principalement désignée en khmer par les expressions « *lkhon* ou *rapām braḥ rājadraby* » ou « *lkhon hluon* » communément traduites en français par « ballet royal », elle fut renommée exclusivement « *rapām pūrāṅ khmaer* »¹ (« danse khmère ancienne » ou « danse traditionnelle ») ou, en français « danse classique khmère ». Sa session d'enseignement fut déplacée dans les locaux de l'Université Royale des Beaux-Arts qui, elle, fut renommée « Université des Beaux-Arts ». D'après P. Cravath, seules les danseuses dont la formation était déjà complète continuèrent à s'entraîner au palais, ce qui engendra une rupture entre deux générations de danseuses ayant ou non connu la monarchie. Certains savoirs et, en particulier, le sentiment de l'importance que la danse de cour tirait de ses origines rituelles et monarchiques ne purent donc pas être transmis à la jeune génération d'élèves (Cravath, 2007 : 170). Dans le même temps, la danse de cour se vit en effet dépossédée de son rôle rituel. Au niveau de son apprentissage à l'UBA comme lors des représentations officielles, elle fut mise sur le même plan que le répertoire folklorique. Dans les programmes de représentation, répertoire de cour et folklorique alternaient pour représenter la nation.

¹ Voir lexique.

Contrairement aux danseuses de cour parées d'attributs royaux, les danseurs folkloriques font référence au peuple et au monde rural, ce qui les rendait d'autant plus proches des idéaux véhiculés par la république.

Il semble que, dans la forme même de la danse de cour, peu d'éléments aient été modifiés par les responsables du régime républicain¹. Au contraire, celui-ci montra une volonté de préserver cette forme artistique dont il se sentait dépositaire. C'est dans cet esprit que Hang Thun Hak, ancien recteur de l'URBA et conseiller de Lon Nol, fit appel à plusieurs universités étrangères susceptibles de mener des recherches sur le sujet. Le projet fut ainsi transmis à Paul Cravath qui était alors doctorant en études théâtrales à l'université d'Hawaï. Celui-ci se rendit à Phnom Penh où il put effectuer des recherches sous l'égide du ministère de la Culture de janvier à avril 1975. Il eut, en particulier, la possibilité d'accéder aux archives et de s'entretenir avec les danseuses et les maîtresses de danse. Il compléta ses premières recherches à Bangkok puis à Hawaï après la prise de Phnom Penh par les Khmers Rouges (Cravath, 2007 : 173 ; 472). Sa thèse, soutenue en 1985 et publiée en 2007 représente l'un des documents les plus complets sur la danse de cour cambodgienne².

b) La politique révolutionnaire des Khmers rouges : une tentative d'anéantissement culturel (1975-1979)

Après cinq années de propagande dans les zones rurales du Cambodge, les Khmers Rouges prirent Phnom Penh le 17 avril 1975. Le parti communiste du Kampuchéa dirigé par Saloth Sar, aujourd'hui plus connu sous le nom de Pol Pot, imposa dès lors un régime de terreur. Sous le nom d'*Angkar*, « l'Organisation », le parti déporta toutes les populations urbaines du pays vers les campagnes où elles furent soumises aux travaux forcés. Le parti comptait rééduquer la population appelée « peuple nouveau » ou « peuple du 17 avril », c'est-à-dire la population vivant en dehors des zones placées sous l'autorité communiste avant cette date, par opposition aux « populations anciennes » vivant dans les régions déjà acquises ou soumises aux causes khmères rouges. Il a été estimé qu'environ 1,7 million de personnes (soit environ un

¹ Les danseuses que j'ai interrogées à ce sujet ne mentionnent aucun changement.

² À noter toutefois quelques contresens dans les interprétations de textes en français pour lesquels il reste préférable de se référer au document d'origine.

quart de la population du Cambodge) a péri à cause des travaux forcés, du manque d'alimentation, de négligences sanitaires ou d'exécutions. Tout opposant supposé au régime risquait la mort, en particulier les soldats anciens fonctionnaires du régime de Lon Nol. Parce qu'elles restaient historiquement liées à la royauté, les danseuses de cour devenues fonctionnaires durent cacher leur identité pour survivre. D'après les estimations des survivants, environ neuf dixième des artistes que comptait la capitale au début de l'année 1975 disparurent sous ce régime¹.

Dans leur volonté de réforme totale de la société, les Khmers Rouges tentèrent de détruire toute forme de solidarité familiale en séparant les parents de leurs enfants âgés de quelques années seulement. Certains furent enrôlés comme enfants-soldats. Des mariages forcés furent organisés. Le parti interdit également toutes les formes religieuses. Les moines bouddhistes furent envoyés dans les camps de travail, et il semble que les musulmans aient figuré parmi les cibles privilégiées du régime². Toute forme de cérémonie et de distraction fut interdite et substituée par des séances d'endoctrinement. Les seules danses présentées alors étaient des mises en scène glorifiant l'*Angkar* accompagnées de chants révolutionnaires. Leurs occurrences restaient rares et il en existe relativement peu de témoignages. Il s'agissait le plus souvent de danser en l'honneur de cadres Khmers Rouges ou, d'après un témoignage recueilli par Toni Shapiro, de remonter le moral des travailleurs après l'achèvement d'un barrage dont la construction avait fait de nombreuses victimes (Shapiro, 1994 : 152). L'anthropologue précise également que les chants et les danses étaient beaucoup utilisés pour l'endoctrinement des plus jeunes (Shapiro-Phim, 2002 : 183).

Pen Sok Huen, ancienne danseuse aujourd'hui professeur de danse, a assisté à une représentation de danses révolutionnaires dont les interprètes, vêtus de noir, chantaient et dansaient à la gloire de la révolution (Shapiro, 1994 : 153³). Pour elle comme pour d'autres anciens danseurs et danseuses, ces danses étaient particulièrement insipides et c'est parfois pour éviter une punition qu'ils y assistaient (Shapiro-Phim, 2002 : 183). Si certains espéraient

¹ Cette estimation est couramment rapportée, y compris par Toni Shapiro à laquelle je me réfère ici.

² D. Chandler précise que l'emploi du terme « génocide », globalement discutable en ce qui concerne le régime khmer rouge, pourrait toutefois s'appliquer en référence aux populations Cham et des Vietnamiens qui ont été particulièrement touchées du fait de leur origine nationale ou ethnique (Chandler, 2011 : 200).

³ Voir également : Shapiro-Phim, 2007 (réf. élec.).

retrouver d'anciens collègues parmi les danseurs, ces espoirs étaient toujours déçus car les danseurs recrutés étaient des amateurs formés par le parti.

Une description des danses révolutionnaires est donnée par Loung Ung qui évoque ses souvenirs dans le camp d'enfants soldats où elle fut envoyée en 1977 à l'âge de huit ans :

« [...] Cinq filles s'avancent et se mettent face à la foule. Elles sont vêtues de superbes chemises et pantalons noirs, pas gris-noir comme les vêtements fatigués que je porte, mais tout lisses et neufs, avec des foulards rouge vif autour de la taille. Elles ont aussi des rubans rouges autour du front, et des fleurs en paille teinte en rouge dans les cheveux. Se mettant en ligne, elles chantent et dansent pour nous. Toutes les chansons sont des hymnes à la gloire de Pol Pot, le chef de l'Angkar, à la gloire de la nouvelle société créée par l'Angkar et des invincibles soldats khmers.

Les scènes de danse représentent des paysans au travail, la récolte du riz, des infirmières aidant des soldats blessés, et des soldats remportant des batailles. Une autre chanson parle d'une femme soldat qui a caché un couteau sous sa jupe et qui le plonge dans le cœur d'un Youn [Vietnamien – terme généralement dépréciatif]. Bien que les chansons me déplaisent, c'est quand même de la musique. Pendant les deux années que j'ai passées à Ro Leap, il n'y avait ni danse ni musique. Le chef de village nous avait dit que c'était interdit par l'Angkar. Ce doit être un privilège accordé aux enfants-soldats. » (Ung, 2002 : 159)

Invitée à intégrer le groupe de danse, l'auteur raconte ensuite ses souvenirs d'entraînement dont la description laisse penser que certains principes esthétiques de la danse étaient conservés malgré l'aspect plus mimétique que dansé des chorégraphies. La courbure des mains était recherchée, par exemple, bien que la méthode décrite par Loung Ung paraisse différente et plus rude encore que celles qu'avaient connues les danseuses de cour¹ :

« Chaque matin, avant le début de la répétition, Met Bong [« camarade aîné(e) »] nous entoure les doigts avec de longs brins d'herbe dure puis force la main en arrière, ce qui lui donnera une jolie courbure lorsqu'elle sera libérée. Au bout d'une heure, elle coupe les liens, laissant mes doigts raides et endoloris, palpitant de douleur. Ensuite, elle nous fait mettre en rang et nous apprend chaque jour quelques pas simples. » (Ung, 2002 : 161)

¹ Voir chapitre I et annexe « Postures d'assouplissement et mouvements de transition ».

Les conditions de vie des danseurs et danseuses étaient enviées. Ceux-ci recevaient plus de nourriture et bénéficiaient de conditions de travail moins dures que les autres travailleurs, ce afin de préserver leur apparence et parce qu'une partie de leur temps était consacrée aux entraînements en priorité sur le travail manuel. Toni Shapiro indique que beaucoup des danseurs et danseuses étaient recrutés parmi la population « ancienne », c'est-à-dire issue des zones plus anciennement acquises ou soumises à la cause khmère rouge, mais que ce n'était pas systématique (Shapiro-Phim, 2002 : 184).

Selon les régions, les conditions de vie étaient plus ou moins difficiles et laissaient ou non la possibilité aux anciennes danseuses de se remémorer leur art. Em Theay, ancienne danseuse et chanteuse au palais raconte comment elle est parvenue à dissimuler ses cahiers de chants enveloppés dans un vieux tissu glissé dans le chaume de sa maison¹. D'après le récit qu'elle fit à l'anthropologue Toni Shapiro, elle adressait chaque nuit une prière de délivrance à l'adresse de la défunte reine Sisowath Kossamak (Shapiro, 1994 : 139). Minh Kossany, danseuse qui interprétait les premiers rôles dans les années 1960, eut quant à elle la vie sauve après avoir avoué son passé de danseuse de cour mais se vit réserver des travaux destinés à abîmer ses « jolies » mains avec lesquelles elle n'avait « jamais travaillé dur » (Idem : 151). Elle fut aussi chargée d'embellir les costumes de danseurs qui dansaient pour les cadres khmers rouges mais ne fut pas autorisée à se joindre à eux. Cette perspective, raconte-t-elle, ne l'inspirait d'ailleurs guère, les danses présentées alors étant « purement révolutionnaires » (Idem : 152). Attachées à l'ancienne cour, on peut supposer que les danseuses risquaient d'être perçues comme ennemies du nouveau régime mais aussi comme appartenant à une classe privilégiée considérées comme oisive, alors que la valeur des travaux agricoles était seule prônée. De fait, il semble qu'elles furent victimes avant tout de la surcharge de travail et des mauvais soins, comme le reste de la population, plutôt que d'exécutions planifiées du fait de leur fonction de danseuses. Néanmoins, il semble aussi que certains artistes aient été persécutés spécifiquement à cause de ce statut (Shapiro-Phim, 2002 : 185 ; 191). À l'inverse, quelque-uns eurent la vie sauve ou furent protégés par des cadres Khmers Rouges justement du fait de leur maîtrise des arts, ce que Toni Shapiro interprète comme une manifestation de l'arbitraire qui caractérisait la terreur khmère rouge (Shapiro-Phim, 2002 : 188).

¹ Fred Frumberg écrit qu'Em Theay a survécu au régime de Pol Pot parce que le camp dans lequel elle travaillait entretenait un amour dangereux et non-dit pour la danse (Frumberg, 2010 : 140).

Contrairement aux deux précédents exemples, Voan Savay qui avait partagé les premiers rôles avec Minh Kossany et la princesse Bopha Devi dans les années 1960, explique que les conditions de vie extrêmes dans lesquelles elle se trouvait ne lui permettaient pas même de penser à sa vie de danseuse. Elle raconte ainsi cette période :

« Pendant cette période, nous ne pensions qu'à deux choses : la faim et la mort. Si l'on n'était pas en forme, on risquait de se faire tuer ; si l'on n'avait pas assez à manger, on mourrait. J'avais cessé de penser à la danse. Pendant plus de trois ans, je ne pensais plus à rien... Parfois, bien sûr, ça me manquait, mais j'avais perdu tout espoir qu'il puisse y avoir de la danse sous les Khmers Rouges. J'étais désespérée et ne pouvais que me demander si un jour seulement nous pourrions retrouver la vie d'avant, maintenant qu'ils avaient tout brisé. » (Voan Savay, entretien du 08.10.2013, ma traduction)

Voan Savay précise que, parfois, par nostalgie et par habitude du geste, il lui arrivait tout de même d'assouplir ses mains mais que, par épuisement, elle ne parvenait pas à en faire plus. Il fallait garder ses forces, dit-elle, pour les travaux collectifs et profiter des heures de sommeil quand les tiraillements de la faim le permettaient. « Mieux vaut parfois ne pas penser, conclut-elle, quand cela rend trop malheureux ».

c) Les danseurs au service de la révolution sous la politique culturelle vietnamienne¹

De décembre 1978 à février 1979, l'armée vietnamienne entra au Cambodge et repoussa sans difficultés les Khmers Rouges. Ces derniers se retranchèrent dans des zones montagneuses et forestières de l'ouest du pays. Phnom Penh fut atteinte le 7 janvier 1979 par les Vietnamiens qui mirent en place un nouveau gouvernement marxiste-léniniste avec le soutien de l'U.R.S.S.. Dans la fuite des Khmers Rouges, une partie de la population fut déportée avec eux tandis que le reste de la population, soudainement libérée de leur joug, fut laissée à elle-même dans le plus grand dénuement avant que ne se mette en place, peu à peu, l'aide vietnamienne. De nombreuses personnes cherchèrent à rejoindre leurs anciens lieux de vie dans l'espoir d'y

¹ Les références sur lesquelles je m'appuie ici sont essentiellement : Chandler 2011 ; Martin 1989 et Shapiro 1994. Cette dernière a travaillé en tant qu'enseignante dans des camps de réfugiés en Indonésie, à partir de 1982, puis en Thaïlande avant de réaliser une recherche sur la danse de cour cambodgienne. Elle se rendit au Cambodge en 1990 pour y préparer sa thèse de doctorat sur le sujet.

retrouver les membres de leur famille dont ils avaient été séparés. La monnaie ayant été abolie par les Khmers Rouges¹, un commerce de troc se mit en place mais les habitants manquaient de tout. La nourriture, en particulier, faisait défaut. Le riz produit à la sueur des travailleurs forcés avait été destiné en priorité aux cadres khmers rouges et échangé contre des armes à la Chine. De 1977 à 1978, plusieurs régions avaient dû faire face à la famine. Les responsables de coopératives, poussés par les dirigeants à atteindre des objectifs de rendement largement idéalisés, avaient alors entamé les réserves de riz destinées à être semées (Chandler, 2011 : 203). En 1979, les survivants du régime khmer rouge se trouvaient donc dans un état d'extrême fatigue avec la tâche de reconstruire un pays dévasté. Dans ce contexte chaotique où la joie de la libération souleva, malgré tout, de nouveaux espoirs, les arts du spectacle, et la danse en particulier, retrouvèrent rapidement une raison d'être.

D'après les observations et les témoignages collectés par Toni Shapiro, la libération du Cambodge s'accompagna de manifestations spontanées de danse à travers tout le pays. Des personnes se regroupaient autour de récipients de métal abandonnés utilisés comme percussions pour accompagner des danses populaires en cercles dites *rām van'* (Shapiro, 1994 : 165). De nombreuses cérémonies furent organisées avec des moyens de fortune pour célébrer la fin du régime khmer rouge et la volonté d'un retour à la « vie normale » (Idem : 168). Les danseurs, les acteurs, les musiciens et les chanteurs se regroupèrent et formèrent des troupes de danse et de théâtre dans différentes provinces du Cambodge². Les artistes comme les spectateurs ressentaient le besoin de ces manifestations culturelles dont ils avaient craint la disparition. Pour les anciens professionnels, les représentations données à travers les provinces cambodgiennes représentaient également un moyen efficace pour retrouver famille et anciens collègues. Ros Kong, par exemple, accepta de rejoindre la troupe de la province de Pursat après y avoir retrouvé une collègue. Cette ancienne danseuse estima que la scène serait le premier endroit où sa famille chercherait à la retrouver et c'est effectivement par ce moyen qu'elle retrouva l'une de ses filles (Idem : 166).

Les prestations des troupes locales étaient encouragées par les autorités provinciales qui souhaitaient ainsi « remonter le moral de la population et lui montrer que la culture khmère

¹ Un peu de monnaie vietnamienne fut mise en circulation après la libération et le riel, monnaie nationale cambodgienne, fut réintroduit l'année suivante, en 1980 (Shapiro, 1994 : 190).

² D'après Ben Kiernan, cité par Toni Shapiro, chaque province avait sa troupe de spectacle professionnelle en 1980 (Shapiro, 1994 : 176).

avait survécu » (Shapiro, 1994 : 166 ; ma traduction). À Phnom Penh également, les artistes du spectacle se réunirent pour remettre en place un enseignement et des représentations dans chacune de leurs spécialités. La troupe ainsi mise en place fut placée sous la direction du ministère de la Culture et de l'Information et les artistes redevinrent fonctionnaires. Ils furent encouragés à s'installer dans les appartements du bâtiment maintenant connu sous le nom de *white building* à proximité du théâtre Bassac (ou théâtre Suramarit) dont ils avaient fait leur lieu de rassemblement. Il semble bien, à la lecture de la thèse de T. Shapiro, que leurs principales préoccupations étaient alors tournées vers les arts. Il leur fallut rechercher dans l'ancienne école de danse et au palais les restes de costumes, de masques et d'instruments de musique qui n'avaient pas été détruits ou dilapidés. Le matériel manquant fut refabriqué, là encore avec le peu de moyens à disposition.

Des tournées furent organisées à travers le pays alors que la guérilla continuait entre factions khmères rouges, nationaliste (FNLPK) et royaliste (Funcipec). Par crainte des Khmers Rouges et des bandits, la troupe ministérielle était constamment escortée par des soldats armés et par la police secrète du ministère de la Culture et de l'Information (Shapiro, 1994 : 234). Son itinéraire lors des tournées – qui pouvaient durer de quelques jours à un mois – était tenu secret. Par ailleurs, la dégradation des routes et le manque de véhicules correctement équipés rendaient chaque voyage particulièrement difficile. Danses des répertoires de cour et folklorique, théâtres *yīke, pāsāk'* et à l'occidentale (*lkhon niyāy*) étaient présentés par la troupe de Phnom Penh comme par les troupes provinciales. De nouvelles pièces de théâtre traitant du régime khmer rouge furent aussi créées dans les différents genres. En 1980 ou en 1988¹, un Festival des Arts réunissant les troupes provinciales à la capitale fut organisé par le directeur de l'école de danse de l'Université des Beaux-Arts, Keo Malis. Les témoins de diverses représentations artistiques qui se sont confiés à Toni Shapiro racontent qu'une grande émotion soulevait les spectateurs parfois émus jusqu'aux larmes. Amitav Ghosh rapporte ce témoignage de l'une des rares Occidentales présentes lors du festival :

« Quand les premiers musiciens montèrent sur scène, elle entendit des sanglots tout autour d'elle. Puis, quand les danseurs apparurent dans leurs costumes élimés et cousus à la hâte, tout le monde se mit soudainement à pleurer : les personnes âgées, les jeunes gens,

¹ Deux dates différentes sont données pour ce même événement : 1980 (Shapiro, 1994 : 189) et 1988 (Ghosh, [1988] 2004 : 51).

les soldats, les enfants – “ On aurait pu naviguer hors [du théâtre] en bateau” » (Ghosh, 2002 : 52, ma traduction).

L’engouement pour les arts touchait également l’enseignement. À Phnom Penh comme en province, les troupes de danses s’ouvrirent plus largement que par le passé aux enfants, quelles que soient leurs aptitudes. L’important, raconte une danseuse, était de s’assurer que la danse existait toujours au Cambodge et ainsi de « redonner vie » au pays (Shapiro, 1994 : 177). Lorsque l’école de danse fut officiellement ré-ouverte en 1980, les jeunes élèves y furent également logés. Au bout de quelques temps, les entraînements eurent lieu au palais royal, dans le pavillon *Candachāyā* (Idem : 193). Pourtant, la royauté restait bannie par le nouveau régime. Comme c’était le cas sous les régimes précédents, la danse fut réinvestie par le gouvernement. Prise en charge par un ministère réunissant culture et information, elle devenait alors officiellement un outil de propagande politique, comme le précise Marie-Alexandrine Martin :

« Ce rattachement de la culture à l’information en dit long sur le rôle dévolu en particulier aux arts. D’ailleurs, dans l’organigramme du ministère, le bureau des spectacles se trouve sur le même plan que l’édition, les sports, le cinéma, la conservation d’Angkor, les écoles politiques et la propagande itinérante. » (Martin, 1989 : 223)

Les artistes, comme l’ensemble des fonctionnaires cambodgiens, étaient contraints de se plier aux exigences d’un expert vietnamien sous peine de représailles. Ils durent donc s’adapter aux ambitions gouvernementales pour pouvoir assurer la perpétuation des arts.

Au sein du ministère, l’expert vietnamien auquel devaient se référer les artistes chercha à faire imposer le port de chaussures, jugé plus hygiénique, aux danseurs et danseuses cambodgiens qui avaient toujours dansé nu-pieds. Dans un esprit d’économie et de modernisation, il requerra qu’un accompagnement au piano remplace les orchestres traditionnels khmers¹. Ces mesures ne furent pas acceptées par les artistes et n’eurent finalement pas d’impact mais certaines paroles de chants et la symbolique de plusieurs danses durent être modifiées afin de plaire au gouvernement communiste. Les références aux divinités furent gardées, mais celle à la monarchie furent effacées des chansons du répertoire de cour. Une partie

¹ Communications personnelles de Saur Sokkhaing, Pich Tum Kravel (16.11.2013) et Voan Savay (08.10.2013). Voir aussi Toni Shapiro (1994 : 188).

des paroles accompagnant l’emblématique Danse des apsaras¹ fut échangée pour des vers glorifiant la mise en place du nouveau régime :

<p>« Après être arrivée dans le magnifique jardin, [l’apsara] y mène ses suivantes pour se promener. Les suivantes cueillent des fleurs pour les offrir à la jeune femme Qui se détend dans le jardin [ou] Comme il est agréable de se promener dans ce jardin ! »</p> <p>Paroles du deuxième couplet de Danse des apsaras avant 1975.</p>	<p>« Le 7 janvier 1979 <i>Résonne comme le son des tambours et des gongs.</i> <i>Nous, les artistes, représentons la République Populaire du Kampuchea</i> <i>Dont l’Histoire n’est comparable à aucune autre. »</i></p> <p>Paroles modifiées du deuxième couplet de la Danse des apsaras de 1979 à 1989.</p>
--	--

Toni Shapiro donne deux exemples de l’adaptation de certaines pièces anciennes du répertoire afin de les faire correspondre aux attentes du gouvernement et de permettre ainsi leur représentation. Le premier exemple concerne la danse qui met en scène la lutte entre *Maṇī Mekhalā*, la déesse de l’eau et le démon *Rām Isūr* (ou *Rāmesūr*) qui tente de lui dérober un joyau magique à l’aide de sa hache². Un représentant de l’ambassade soviétique critiqua le choix de représenter cette chorégraphie dans le cadre du Festival International de la Jeunesse de Moscou de 1983. Le choix des professeurs de danse fut finalement approuvé après que l’un ou l’une d’entre eux ait expliqué au représentant que « la boule de *Maṇī Mekhalā* représente la joie et l’intelligence du communisme [qu’] elle utilise comme une arme pour lutter contre le camp capitaliste représenté par *Rām Isūr* » (Shapiro, 1994 : 198, ma traduction). Le second exemple mentionné est celui d’une élève de l’École des Beaux-Arts qui avait choisi d’interpréter la danse narrative *Brah Samutr* pour l’obtention de son diplôme. Pour que son projet soit accepté, elle en transforma l’héroïne, la princesse Butsomaly, en femme du peuple.

¹ Le chant figure en annexe dans son intégralité.

² Sur cette danse et ses personnages, voir chapitre VIII.

Ce personnage de femme débrouillarde et combative correspondait particulièrement bien aux valeurs prônées par le mouvement de la jeunesse révolutionnaire. D'après les élèves qui présentèrent cette chorégraphie en plusieurs actes, c'est pour cette raison qu'elle fut acceptée (Shapiro, 1994 : 200).

Un autre changement imposé alors est l'incorporation d'un entraînement quasi-militaire pour les élèves de l'école de danse. Des exercices callisthéniques et des manœuvres militaires devaient introduire chaque cours de danse en plus des étirements habituels (Shapiro, 1994 : 195). Le dressage des corps supposé pour une pratique de danse rigoureuse était alors étroitement associé à celle des corps militaires dans un contexte révolutionnaire. La comparaison entre danseurs et soldats apparaît d'ailleurs de manière récurrente dans les témoignages relevés par Toni Shapiro à cette époque. Une mère précise par exemple que « deux de ses enfants servent la nation. L'un est soldat, l'autre danseur » (Idem : 234). Le rôle même des artistes, et plus particulièrement des danseurs et des danseuses, était étroitement lié à la conquête ou à la préservation de l'intégrité d'un territoire national menacé par les guérillas persistantes. C'est ce qui apparaît clairement dans les paroles rapportées d'une danseuse :

« J'ignore pourquoi, mais environ un mois après qu'une zone ait été attaquée par Pol Pot¹, nous étions envoyées là-bas pour danser. Chheng Phon² nous dit que nous étions, nous aussi, des soldats et que nous devons également nous rendre sur le champ de bataille, le champ de bataille des esprits. Nous nous battons avec des idées et des émotions. Nous aidons les gens à comprendre la situation et leur montrons que nous, les artistes et notre culture, sommes toujours là. » (Shapiro, 1994 : 256, ma traduction)

La jeune femme insiste ici sur l'importance de diffuser les arts comme indices de la survivance et de la vivacité d'une culture partagée. Son témoignage montre aussi que les actions gouvernementales sur les arts n'avaient pas pour seul but des actions propagandaires et d'allégeance aux puissances politiques communistes. Il s'agissait, comme le note T. Shapiro, de marquer le territoire avec des danseuses comme on plante des drapeaux (Shapiro, 1994 : 257). Au-delà d'un simple « marquage » et de l'imposition symbolique d'une autorité sur

¹ « Pol Pot » est ici une métonymie pour désigner de manière générale les soldats khmers rouges.

² Formé comme artiste à l'École des Beaux-Arts, Chheng Phon fut Ministre de la culture et de l'information de 1981 à 1990.

différentes zones territoriales, on peut supposer que de telles actions avaient un effet sur le rapport des habitants à ces lieux mêmes.

L'envoi de danseurs, et en particulier de danseuses de cour, dans des lieux touchés par le conflit peut être vu sous l'angle de l'efficacité rituelle de leur répertoire. Aux yeux des artistes tout au moins, plusieurs danses du répertoire royal gardaient en effet un rôle de propitiation. En outre, que ce soit dans sa dimension rituellement efficace ou en tant que manifestation culturelle privilégiée, la danse permettait une reconquête du territoire civilisé jalonné par les cultes aux divinités tutélaires. En effet, les cultes royaux et villageois qui rythmaient autrefois la vie des Cambodgiens et garantissaient leur attachement aux territoires cultivés et habités avaient été interrompus sous les Khmers Rouges. Le territoire avait été défriché et mis en culture, des barrages et des canaux construits sans qu'aucun rituel propitiatoire n'ait été effectué au préalable afin de garantir l'aval des entités gardiennes du territoire et, ainsi la protection des ouvrages et de leurs constructeurs. La population déplacée de force s'était ainsi trouvée sans aucune possibilité de négocier rituellement l'occupation de nouveaux lieux rendus au sauvage. La réalisation de danses sur l'ensemble des zones reconquises sur la guérilla peut ainsi être vue dans la continuité des cultes royaux comme permettant de rendre les sols à nouveau occupables.

3 - La danse dans les camps de réfugiés de la frontière cambodiano-thaïlandaise

À la chute du régime khmer rouge, une partie de la population se dirigea vers la frontière cambodiano-thaïlandaise. Beaucoup y furent poussés avec la fuite des Khmers Rouges ou par crainte de l'armée vietnamienne dont les intentions étaient encore incertaines. Le mouvement de population se poursuivit après la première période de fort afflux en 1979 et 1980. De nombreuses personnes victimes du manque de ressources dans le pays et en opposition avec l'occupation vietnamienne espéraient émigrer vers un troisième pays d'accueil après avoir passé la frontière thaïlandaise. Des camps de réfugiés furent créés à la frontière, accueillant près de 400 000 personnes pendant plus d'une dizaine d'années (Thibault, 2008 : 1). Dans les camps, les conditions de vie restaient difficiles pour les réfugiés qui y étaient confinés. Les risques de bombardement étaient constants. La nourriture apportée de l'extérieur était rationnée. De manière spontanée, des activités furent organisées dans les différents camps. Toni Shapiro se rendit en tant qu'enseignante dans les camps de la frontière cambodiano-thaïlandaise et en

Indonésie où certains furent emmenés en transit. Elle fut frappée de remarquer que partout et sans concertation, les Cambodgiens mettaient en place des cours de danse et de musique¹.

Voan Savay était danseuse du ballet royal avant le début du régime khmer rouge. En 1981, elle décida de se rendre à la frontière thaïlandaise avec son époux. Arrivés dans le camp d'Ampil où ils ne pensaient rester que brièvement avant de trouver un autre pays d'accueil, ils décidèrent d'y rester pour mettre en place une école d'arts scéniques. Avant leur arrivée, des cours de danse avaient déjà été organisés, mais ceux-ci avaient cessé par manque de professeurs. Voan Savay et son époux, quant à eux, mirent en place de manière durable un enseignement sanctionné par des diplômes et qui put être ensuite pris en main par les premières générations d'élèves formées là. Le témoignage de Voan Savay est particulièrement révélateur des motivations qui ont pu pousser d'anciennes danseuses à enseigner la danse dans les camps. Il permet également de comprendre le contexte et les moyens par lesquels de tels projets ont pu voir le jour, ainsi que les raisons pour lesquelles ils rencontrèrent un tel succès.

a) « Un joyau retiré des poubelles » – Témoignage –

« Dès que je suis arrivée dans le camp, j'ai ressenti que chaque pas que je faisais m'éloignait du Cambodge. Jusqu'alors, je n'en avais jamais vraiment pris conscience. Je n'avais pas réalisé qu'en partant, je ne saurais pas quand serait le retour [...]. Et quand j'ai vu tous ces enfants aussi désœuvrés que moi, je me suis dit que ça serait une bonne chose [de monter une école de danse] et que ça me permettrait de rester encore dans mon pays, de ne pas partir tout de suite vers l'étranger. Je n'ai pas vraiment pensé sur le long terme mais selon ce que j'ai ressenti sur le moment. [...] Je ne voulais pas abandonner mon pays. Mon cœur me disait de ne pas partir maintenant, de rester d'abord ici, de créer [une école] d'art ici, à la frontière, parce qu'il y avait tant d'enfants. J'ai préféré rester.

Avant d'arriver, j'avais déjà entendu dire qu'il y avait de la danse dans les camps [...]. Ça n'était pas toujours des professionnels qui faisaient ça. C'étaient des gens qui connaissaient un peu la danse. Des professionnels étaient passés dans les camps. Ils étaient arrivés au début, avaient enseigné un peu, puis [ils] étaient partis pour d'autres pays. Ils n'étaient pas restés.

¹ Toni Shapiro, communication personnelle, 17.01.2009. C'est à partir de ces observations que T. Shapiro débuta les recherches aboutissant à sa thèse *Dance and the Spirit of Cambodia* (1994).

Beaucoup d'élèves restaient sans professeur pour les entraîner, alors j'ai voulu m'en occuper. Petit à petit, on a pu avancer. Nous n'avions vraiment pas d'argent, nous n'avions que du riz. On nous donnait seulement du riz parce que le règlement là-bas interdisait d'utiliser de l'argent. [...] C'est pourquoi j'ai demandé l'aide d'organismes humanitaires. Deux organismes nous ont beaucoup aidés. Le premier nous a permis d'obtenir du matériel pour la danse et UNBRO¹ nous apportait la nourriture. À partir du moment où l'on a eu du tissu et des affaires pour danser et où l'on avait à manger, j'ai pensé que l'on pourrait survivre et faire quelque chose. [...] J'ai demandé cette aide parce que je voulais créer une troupe artistique, je voulais créer une école.

Au début nous n'avions rien pour pratiquer, nous manquions de tout. Nous avons demandé du riz pour les musiciens. Nous avons demandé de la nourriture pour les orphelins. Les orphelins et ceux qui avaient beaucoup de difficultés pouvaient venir danser, on avait de quoi leur donner un peu à manger. Les parents les envoyaient parce qu'ils étaient pauvres. Quand ils venaient, ils avaient à manger. Petit à petit, de plus en plus d'enfants sont venus comme ça et l'école a pris de l'ampleur. [...] À la fin, il y avait plus de 200 enfants et plus de 100 personnes y travaillaient, en comptant les enseignants scolaires. Le matin, c'était l'entraînement de danse et l'après-midi, les enfants venaient étudier à l'école. [...] Il y avait des écoliers de la première année [CP] jusqu'à l'année du baccalauréat. Nous avons demandé l'aide des enseignants de l'école du camp où les autres élèves étudiaient chaque matin. Dans le camp, on pouvait étudier la médecine, l'agriculture, l'enseignement. Il y avait de tout là-bas, et il y avait aussi les arts. Pour notre école d'art, nous avons fait appel aux enseignants de l'école [générale] pour venir enseigner l'après-midi car le matin [nos élèves] apprenaient la technique parce que c'est le meilleur moment pour travailler la souplesse. L'après-midi, ils apprenaient les "connaissances générales" avec des professeurs de l'école. [...]

Un jour, des Américains ont vu que notre troupe pouvait faire de belles choses. Ils ont demandé à ce que la troupe aille se produire aux USA. Cinquante-trois personnes y sont allées. Nous étions en mesure de présenter du théâtre yīke, du théâtre pāsāk', du théâtre d'ombre, de la danse classique et folklorique. Nous avons enseigné tout ça, mon mari et moi. Mon mari

¹ L'opération UNBRO, *United Border Relief Operation*, a été mise en place en 1982 par les Nations Unies dans les camps de la frontière khméro-thaïlandaise dans le but de « procurer un abri à la population réfugiée, des vivres, des soins médicaux, veiller à ce que les réfugiés choisissent librement le camp qu'ils souhaitent intégrer, à ce que les droits de l'Homme soient respectés dans les camps et enfin que la criminalité ne s'y développe pas » (Thibault, 2008 : 60).

ayant été formé aux Beaux-Arts, il connaissait tous les arts enseignés là-bas, tandis que moi, j'avais appris au palais. Nous avons additionné [nos connaissances et] c'était complet. Quand j'ai accompagné la troupe pour se produire aux USA pendant deux mois, nous n'avions pas de passeports. On nous a dit que c'était la première fois qu'une troupe venait d'un pays à un autre sans papiers. Des Américains ont dit qu'il fallait être exceptionnel pour pouvoir amener des gens dans leur pays sans passeport. Pourquoi avons-nous pu le faire ? C'est l'art ! S'ils n'avaient pas connu notre art, ils ne nous auraient jamais laissés entrer aux USA sans passeport. [...]

J'ai aussi emmené la troupe se produire en Thaïlande. [...] Un vieux monsieur [...] de la famille royale [Thaïlandaise] a dit que voir la danse khmère revivre ainsi, c'était comme si elle renaissait des cendres ; comme si on l'avait retirée d'une « poubelle¹ » pour la mettre sur scène. Il ne pouvait pas croire que c'était si beau. On sortait vraiment d'une poubelle ! Certaines personnes n'ont pas compris, ont mal interprété ses paroles [...] Mais ce qu'il voulait dire, c'est qu'il ne pouvait pas croire que quelque chose de si précieux puisse avoir été retiré des poubelles ! » (Voan Savay, entretien du 08.10.2013, ma traduction)

b) Danser pour revivre

Pour Voan Savay, le choix de transmettre ses connaissances de la danse de cour cambodgienne et d'enseigner différentes formes de théâtre et les musiques dans un camp de réfugiés semble avoir relevé de l'évidence. Le fait que de telles initiatives aient été partagées par de nombreuses autres personnes et aient persisté dans la durée, malgré les aléas du quotidien dans les camps, montre l'importance qu'elles pouvaient alors revêtir. Le choix de la danse et d'activités connexes est à considérer ici sous plusieurs angles. Il est à voir, d'une part, en tant que production artistique fédératrice, d'autre part en tant qu'aspect culturel attaché au pays d'origine et à un « avant-Khmers Rouges » regretté, voire idéalisé. Enfin, il soulève la problématique du rapport au corps après une longue période de travaux forcés et de lutte pour la survie.

Dans la thèse d'anthropologie qu'elle a consacrée aux dynamiques des relations sociales dans les camps – en particulier celui de Site II où elle effectua ses recherches -, Lindsay French

¹ Le mot était donné en français lors de l'entretien en khmer.

met en évidence une grande instabilité de la vie sociale. Les habitants des camps étaient totalement dépendants des aides extérieures. Ils étaient soumis à des intérêts politiques à différentes échelles, régionales et internationales, qui mettaient en jeu des rapports de forces antagonistes sur lesquelles eux-mêmes n'avaient aucune prise (French, 1994 : 44). Chacun des camps était administré par l'une des factions luttant pour la déposition du gouvernement pro-vietnamien, à savoir le FNLPK (Front National de Libération du Peuple Khmer), le FUNCINPEC (Front Uni National pour un Cambodge Indépendant, Neutre, Pacifique et Coopératif) royaliste et les Khmers Rouges (Shapiro, 2008(a) : 306). Les zones frontalières étaient la cible de fréquents bombardements qui contraignaient la population à des déplacements répétés et, en conséquence, à la reconstruction des structures qu'elle était parvenue à mettre en place. L. French montre également les difficultés de résilience après la rupture khmère rouge dans un contexte où régnaient encore l'insécurité et le manque de repères. « Le passé ne pouvait pas être assimilé dans un présent qui ne permettait aucune projection du futur et qui, de toute façon, était en fluctuation continue » (French, 1994 : 48, ma traduction). L'auteur ne fait mention ni des apprentissages scolaires et linguistiques¹, ni des formations professionnelles et artistiques mises en place dans les camps à l'initiative des organismes d'aides ou des Cambodgiens. De telles activités étaient pourtant significatives, d'autant plus celles qui étaient organisées sur l'impulsion des réfugiés eux-mêmes. L'enseignement et la représentation des arts en particulier apparaissent comme un moyen de mettre en place de nouveaux réseaux sociaux autour d'activités et de buts communs.

Outre le fait qu'une école comme celle créée par Voan Savay et son époux apportaient un complément d'alimentation significatif pour les familles et les enfants les plus pauvres, les activités qu'elle proposait s'avéraient aussi bénéfiques sur le plan moral. La transmission artistique et la préparation de spectacles permettaient d'occuper et de distraire les enfants comme les adultes qui s'y investissaient, alors que les possibilités d'activités ou de distractions étaient rares, comme l'indique Voan Savay. Dans un contexte d'incertitude où l'avenir était difficilement envisageable, ces activités permettaient d'organiser la vie quotidienne autour de projets à court ou long terme, telles que les représentations scéniques dans le camp ou à l'extérieur², ou encore la préparation d'examens à visée professionnelle. Ces projets

¹ L'anglais et le français étaient notamment enseignés dans l'optique de départs vers les U.S.A., l'Australie ou la France.

² La troupe de Voan Savay et de son mari s'est produite plusieurs fois à Bangkok et a fait une tournée de près de trois mois aux U.S.A..

réunissaient des individus de différentes générations et de compétences diverses. Les activités étaient variées, incluant aussi bien diverses formes de danse et de théâtre, de musique et de chant que la conception des costumes brodés à partir de matériaux de base ou encore la fabrication des figures de cuir du théâtre d'ombre¹. Les représentations données régulièrement dans les camps à l'attention de l'ensemble des réfugiés représentaient des moments de distraction probablement aussi rares qu'appréciés².

Les formes de spectacle représentées véhiculaient l'image du pays d'origine et des valeurs regrettées par les adultes qui les avaient connues avant la rupture khmère-rouge. Les différentes formes de théâtre d'origine villageoise étaient connues de ceux-ci, qu'ils aient eu l'occasion d'y assister dans le contexte rural ou à travers la médiatisation des productions de l'université des Beaux-Arts. Elles pouvaient donc agir comme point de repère pour toute une génération. De manière plus idyllique, les danses du répertoire folklorique apportaient à chacun une vision rafraîchissante du Cambodge dans leurs mises en scène légères, rythmées et colorées du quotidien rural. Pour les plus jeunes enfants, nés pendant ou peu avant la période khmère rouge, ces danses permettaient de construire une image positive du pays et de sa vie paysanne. Un grand nombre de ces enfants, embrigadés pour les travaux forcés ou dans des groupes d'enfants soldats, avaient dû grandir sous l'influence de l'Angkar. L'organisation khmère rouge avait mis en œuvre des moyens drastiques pour se substituer à la sphère familiale et tenter de briser les repères socio-éducatifs. Les valeurs véhiculées dans les spectacles folkloriques pouvaient contribuer à leur apporter un modèle nouveau, en opposition avec la rudesse des relations humaines qu'ils avaient pu connaître pendant les quatre années de régime révolutionnaire.

Sous le régime khmer rouge, les individus n'étaient pas reconnus au sein de la communauté idéalisée pour laquelle chacun se devait d'œuvrer au nom de l'Angkar. Les corps instrumentalisés étaient réduits à des moyens de productions. Même en tant que tels, leur valeur était dérisoire, voire totalement niée, comme l'illustre l'un des adages khmers rouges : « À vous

¹ Voan Savay explique que des figurines de théâtre d'ombre avaient été réalisées à partir de photographies fournies par le musée Guimet (Voan Savay, entretien du 08.10.2013).

² On peut voir une foule importante et compacte autour de la scène de fortune – une bâche à même le sol – lors d'une représentation du Reamker dans le camp de Khao-I-Dang photographiée par Jea-Daniel Bloesch en 1980 (Livret du CD *Cambodge. Les musiques de l'exil* (Bloesch et al., 1992 : 28).

garder en vie, aucun profit ; à vous supprimer, aucune perte »¹. De nombreux Cambodgiens ont raconté leur sentiment de s'être trouvés exclus de l'humanité (French, 1994 : 230). On retrouve cette idée dans les paroles de Voan Savay :

« Parfois, on ne pouvait pas dormir à cause de la faim, car on n'avait rien dans le ventre. [...] Nous devenions des voleurs. Nous volions nos propres productions car nous n'avions pas le droit de manger les pommes de terre ou les bananes que nous cultivions. Il fallait que l'on vole. En cette période, il n'y avait plus d'humanité. Nous n'étions plus des humains ; nous étions comme des animaux. » (Voan Savay, entretien du 08.10.2013, ma traduction)

Dans les camps de réfugiés où l'avenir était presque aussi incertain, la nourriture rare et les possibilités de subvenir à ses propres besoins et à ceux de sa famille limitées, ce sentiment de vivre comme des animaux pouvait persister. Les repères territoriaux avaient eux aussi disparus, dans les *no man's land* de la frontière où les rituels de propitiation aux esprits tutélaires gardiens des territoires ne pouvaient être effectués comme par le passé. Ce manque de repères à de multiples échelles engendre, dans une certaine mesure, l'assimilation des camps de la frontière à la forêt (*brai*). J'ai entendu utiliser ce terme par une Cambodgienne qui se référait ainsi indifféremment à la période de sa vie où elle vécut plusieurs années dans un camp de réfugiés avant de prendre le maquis (ce dernier terme correspondant effectivement au khmer *brai*). « *brai* », c'est le sauvage, le non-cultivé, non-humanisé. L'emploi de ce terme en khmer, renvoie aussi à la notion de chaos². Il s'oppose au « *sruk* », lieu défriché, habité et démarqué par des cultes territoriaux à l'échelle domestique, villageoise et au-delà.

La réintroduction des rituels réactualisant le lien aux ancêtres dans le cadre de la danse de cour, comme celle du bouddhisme que L. French mentionne dans sa thèse, était un moyen de repousser l'emprise du sauvage sur le civilisé et d'appriivoiser les lieux. Au regard du phénomène de réappropriation territoriale menée au même moment par le gouvernement à l'intérieur du Cambodge, il faut, en outre, considérer l'effet propitiatoire de la danse de cour dans le rapport au territoire. En outre, comme le rappelle T. Shapiro, les rituels liés à la danse de cour permettent un ré-ancrage sécurisant dans le passé car ils réalisent une connexion entre

¹ « *Duk kă min camneñ, țak ceñ kă min khāt* ».

² De plus, comme le précise Toni Shapiro, une soudaine irruption de violence, tout comme des périodes inattendues de sécheresse, des vagues d'épidémies sont autant de catastrophes assimilées au sauvage (Shapiro, 2008(a) : 315).

les esprits ancestraux et gardiens du territoire (Shapiro, 2008(a) : 315). Ceux-ci sont en effet invoqués lors des cérémonies d'hommage aux maîtres et aux esprits de la danse dites *bidhi sambah grū lkhon*¹.

Les arts, en particulier, apportaient un espace de liberté et d'évasion morale par rapport aux difficultés du quotidien. D'autres activités étaient proposées par des organismes humanitaires tel le SIPAR qui proposa des cours de dessin et d'arts plastiques comme terrain d'évasion et d'expression. À travers leurs productions plastiques, les enfants exprimaient leurs craintes, leurs angoisses et leurs espoirs à la manière d'une thérapie². Les arts du spectacle pouvaient également avoir cette vertu à travers la création de pièces de théâtre traitant de la vie sous le régime khmer rouge ou d'autres exprimant les espoirs de retour à la paix et à la stabilité à travers des figures mythologiques. Toni Shapiro donne l'exemple d'une danse chorégraphiée pour un examen en danse de cour, alors dite « danse classique », en 1989. Une photographie montre une danseuse en posture de *sambah*, le salut rituel mains jointes, ici à hauteur du front, interprétant Vishnu qui, ayant « constaté l'effondrement d'Angkor à cause de la guerre [...] revient pour reconstruire Angkor et la culture khmère » (Shapiro, 1994 : 225). Si des innovations étaient permises, voire encouragées, en ce qui concerne la thématique des chorégraphies, la gestuelle restait néanmoins régie par les mêmes règles strictes que par le passé. La danse n'en restait pas moins un espace de liberté, chacun étant libre de venir ou non la pratiquer. Danseurs et danseuses s'y réappropriaient leur propre corps dans un contexte et une optique valorisés et dans un but bien différent des corps productifs requis par la politique communiste.

Pour la première fois après une interruption forcée de près de quatre ans, la danse de cour et les formes d'arts du spectacle qui avaient été regroupées au sein de la même institution centralisée ont été enseignées dans différentes localités par des professionnels issus de cette institution. Non seulement des écoles d'arts ont-elles ouvert hors de Phnom Penh, dans différentes régions du Cambodge, mais encore ont-elles vu le jour dans les *no man's land* frontaliers et à l'étranger, dans les pays de transit des réfugiés rescapés du régime khmer rouge, en Thaïlande ou encore en Indonésie. Ce phénomène, qui s'explique en partie, mais pas

¹ Au sujet de cette cérémonie, voir chapitre I.

² Intervention de Véronique Decrop et projection du film *Ombre et lumière ou la supplique des enfants de la frontière* (Decrop, 1993) lors de la journée d'étude *Histoire et Théâtre : Autour de "Sihanouk"*, coordonnée par Ashley Thompson le 25 octobre 2013 au Théâtre du Soleil, Cartoucherie, Paris.

uniquement, par la volonté de transmission de savoirs menacés de disparition, allait se poursuivre par la suite dans les pays d'accueil des réfugiés qui obtinrent des titres pour s'installer à l'étranger. Au Cambodge même, les lieux de diffusion de la danse allaient continuer à se diversifier, que ce soit sous l'impulsion de Cambodgiens, ou, à plus forte raison, d'étrangers œuvrant dans le domaine humanitaire. Après la première phase de transition que fut la reconstruction post-Khmers Rouges, l'enseignement et la représentation des arts du spectacle khmers, et en particulier de la danse, allaient prendre de nouvelles dimensions. Aujourd'hui, des problématiques touchant à la valorisation, à la revendication ou encore à la « réappropriation » d'une identité dite perdue ou menacée ont vu le jour dans les secteurs de l'humanitaire et du tourisme, en particulier.

CONCLUSION

La création et l'utilisation de formes d'arts de la performance dans le processus de développement d'un sentiment national est un phénomène couramment observé dans les pays nouvellement indépendants au lendemain de la décolonisation. Souvent, les politiques d'affirmation nationale mettent à profit un répertoire de danses folkloriques dont la vocation est de représenter l'unité du peuple fondée sur des expériences et des valeurs communes et ancestrales, et justifier ainsi l'existence même de la nation. Un tel répertoire scénique a été créé au Cambodge et, dans le même temps, la danse de cour préexistante s'est trouvée investie d'une dimension similaire. Longtemps attachée à la classe dirigeante monarchique plus qu'au peuple dans son ensemble, la danse de cour bénéficiait, depuis la période coloniale, d'une assimilation avec le passé angkorien qui a pu être mise à profit pour en faire un symbole national. Intégrée à l'URBA dans les années 1960, sa gestuelle a été posée comme référence d'un point de vue académique, ce qui a pu se traduire par l'emploi progressif du terme « classique » pour la qualifier.

L'expression « danse classique » et son équivalent khmer « *rapām pūrāṇ* » qui met l'accent sur l'idée de son ancienneté ont été reprises de manière exclusive après la destitution de la monarchie en 1970 où il n'était plus question, pour les dirigeants, de parler de « danse royale ». Les modifications volontairement effectuées dans le domaine de la danse de cour concernaient alors essentiellement la formulation (la désignation de la danse elle-même et les paroles de certains chants) tandis que sa réalisation demeurait globalement inchangée. Le

répertoire restait ainsi fortement empreint de références à la royauté et continuait à être interprété par des danseuses précédemment formées au palais royal. Ce n'est que sous le régime des Khmers Rouges que la danse de cour fut strictement interdite, non seulement en tant que représentante des anciennes classes dirigeantes mais aussi, plus généralement, en tant que référent social contraire aux nouveaux idéaux imposés par l'Angkar. Après cette période d'interdiction, elle fut aussi l'une des premières activités remises en place à l'initiative des artistes puis dans un cadre gouvernemental. La prise en main par le gouvernement était à voir, comme par le passé, en termes de légitimation de l'autorité sur le territoire peu à peu libéré des Khmers Rouges. Elle contribuait également, pour ses praticiens et ses spectateurs, à retrouver un certain bien-être psychique après les traumatismes vécus et, au-delà, à restructurer la collectivité autour de valeurs positives.

CONCLUSION

Témoin et actrice de l'évolution constante d'une société, la danse de cour, comme les autres « arts du spectacle » cambodgiens, a été réinvestie tour à tour par différents acteurs sociaux et dans différents contextes qui ont touché à sa définition même. De grandes constantes marquent pourtant ses modalités de réalisation comme les rôles qui lui ont été dévolus et la filiation de ses praticiens qui reste évidente au cours de l'histoire. Des origines les plus lointaines que l'on puisse retracer jusqu'à la fin du XX^{ème} siècle, la danse de cour cambodgienne est restée aux mains des élites en tant qu'outil et symbole d'autorité vis-à-vis du peuple, mais aussi de prestige du pays vis-à-vis des puissances voisines avec lesquelles il entretenait des relations politiques de concurrence ou de subordination.

Elle apparaît à la fois comme un lien rituel entre le territoire et la monarchie et comme un symbole de richesse, de beauté et de raffinement renvoyant à une ancestralité glorifiée. Média agissant rituellement sur le territoire et ses habitants qu'elle contribue à protéger à travers l'invocation aux divinités protectrices, la danse représentait un moyen de propagande dans le contexte politique post-indépendance. Ses interprètes contribuaient, comme par le passé, à donner une image magnifiée du pays, ce qui se faisait alors au service d'un sentiment national. Après les menaces de disparition sous le régime khmer rouge, c'est hors des frontières du Cambodge – ou parfois, plus littéralement, sur sa frontière – que les danseuses et quelques-uns de leurs homologues masculins formés à l'école des Beaux-Arts ont pris en main la perpétuation de la danse de cour, pour la première fois indépendamment d'injonctions gouvernementales directes. Dès lors, la danse est devenue pour certains un moyen plus personnel d'affirmation singulière dans un cadre culturel revendiqué à une échelle nationale. L'influence des autorités dirigeantes et de la famille royale n'en reste pas moins présente et il convient maintenant de s'interroger sur leur imbrication avec la danse de cour comme sur le rôle des danseuses dans le contexte actuel.

PARTIE 3

Danser hors de la cour : Une triple délocalisation de la danse royale

Dans cette partie, je montrerai dans quelle mesure l'École Secondaire des Beaux-Arts se pose dans une continuité avec le palais royal en tant que lieu de la transmission de la danse de cour, en même temps qu'elle s'insère pleinement sur la nouvelle scène politique en tant qu'institution dépendant du ministère. Je questionnerai également comment la danse de cour s'est trouvée intégrée à de nouveaux contextes dans lesquels elle n'est plus strictement prise en charge par les détenteurs d'une autorité politique au niveau national, et avec quels enjeux. Je présenterai donc les contextes et les acteurs à l'origine de l'émergence des nouveaux lieux de diffusion de la danse issue de la cour et du répertoire folklorique. Pour ce faire, je partirai en priorité du point de vue des danseurs et danseuses et de leur expérience concrète de la danse, et en particulier du répertoire de cour. Nous verrons ainsi en quoi leur pratique est effectivement apparentée à la danse de cour aujourd'hui incarnée principalement par les danseuses formées à l'ESBA, ou, au contraire, comment elle s'en détache, que ce soit dans sa technique, dans son esthétique ou dans les enjeux qui la sous-tendent.

CHAPITRE V – DEVENIR ELEVE A L'ECOLE SECONDAIRE DES BEAUX-ARTS DE PHNOM PENH, DANS LA CONTINUITE DES FILIATIONS DE COUR

Détachées géographiquement du palais, les danseuses ne vivent plus à la cour et ne sont plus, par conséquent, considérées comme femmes de cour. Celles qui poursuivent leur carrière dans la continuité de l'ancien ballet royal deviennent fonctionnaires au sein d'une monarchie constitutionnelle. Si la monarchie reste présente, le pouvoir politique est désormais aux mains d'un gouvernement ministériel qui rémunère les professeuses de danse et dont dépend le cadre institutionnel de leur enseignement. Dans ces conditions nouvelles, quelle est aujourd'hui la place des danseuses qui incarnent le répertoire de cour, font vivre ses contenus techniques et esthétiques et perpétuent la filiation spirituelle des anciennes danseuses du palais ? Pourquoi des jeunes filles continuent-elles à se plier au difficile apprentissage de la danse de cour auprès de maîtresses, pour certaines, issues du palais royal ?

Si l'on parle aujourd'hui de « danse classique » (*rapām pūrāṇ*) au sein de l'institution ministérielle, l'expression « danse royale » (*rapām brah rājadraby*) reste utilisée conjointement par les danseuses. De fait, les danseuses de l'ESBA et leurs professeuses sont toujours amenées à travailler avec une entité nommée Ballet Royal qui reste liée à la famille royale. Nous verrons ici comment cette entité, l'école des Beaux-Arts et le ministère de la Culture et des Beaux-Arts – dont l'ESBA et l'URBA ici regroupées sous le nom générique d'école des Beaux-Arts dépendent – fonctionnent aujourd'hui les uns par rapport aux autres et comment les artistes se positionnent par rapport à eux.

1 - L'École Secondaire des Beaux-Arts (ESBA)

a) Brève histoire d'une institution

L'histoire institutionnelle de la danse est celle d'un éloignement progressif du palais royal. L'École Secondaire des Beaux-Arts est née au milieu des années 2000, de la scission administrative, puis géographique, de l'Université Royale des Beaux-Arts (*sākal vidyālāy bhūmind vicitr silpa* ; URBA) en deux entités. L'origine de ces institutions remonte à la fin des années 1910, avec la création de l'École des Arts initiée et administrée par le gouvernement

colonial français. Cette École des Arts, d'abord destinée à l'enseignement des arts appliqués, eut également la responsabilité de la troupe de danse du palais royal pendant une période éphémère entre 1927 et 1928. L'Université Royale des Beaux-Arts fut instituée en 1964, après l'indépendance du pays, dans les locaux de l'ancienne École des Arts jouxtant le palais royal et dans la même enceinte que le musée National (image satellite C2). Elle prenait la suite, non seulement de l'École des Arts dans le domaine des arts plastiques, mais aussi de l'École Nationale de Théâtre qui avait été instaurée plusieurs années plus tôt et qui regroupait diverses formes théâtrales. La danse de cour rejoignit la liste des enseignements proposés dans le cursus de l'URBA tandis qu'elle restait physiquement attachée au palais royal où continuaient de se dérouler les entraînements quotidiens¹. C'est aussi dans le cadre de l'URBA que furent créées puis enseignées les danses folkloriques. Avec l'instauration de la république de Lon Nol en 1970, l'enseignement de la danse de cour rejoignit celui des danses folkloriques et du théâtre dansé masculin dans les locaux de l'école alors nommée Université des Beaux-Arts. Les danseuses dont la formation était officiellement terminée continuaient, elles, de s'entraîner au palais royal².

Un an après la fin de la période khmère rouge, l'école rouvrit sous la forme d'une école secondaire appelée École des Beaux-Arts. Préfigurant l'actuelle École Secondaire des Beaux-Arts, elle comprenait alors cinq domaines de spécialités : les arts plastiques, le théâtre, la danse, le cirque et la musique (Chey, 2010 : 32). En 1988, l'école fut encore rebaptisée Université des Beaux-Arts avant de redevenir, avec la ré-instauration de la monarchie en 1993, Université Royale des Beaux-Arts. Elle comprenait alors les départements d'architecture et d'urbanisme, d'archéologie, des arts plastiques, de musique et d'arts chorégraphiques. Dans le courant des années 1980³, l'école fut séparée en deux campus par manque de place pour les arts du spectacle dans les locaux situés derrière le musée national. Le premier campus historique est resté dédié

¹ Des clichés conservés au Musée National de Phnom Penh montrent le déroulement d'une « fête d'inauguration de la nouvelle salle de répétition » dans l'enceinte sud du musée, à proximité immédiate du palais. Les clichés étant datés de juillet 1928, on peut supposer que, si des entraînements y ont bel et bien eu lieu, cet épisode fut de courte durée.

² Voan Savay, communication personnelle (08.10.2013).

³ Communication personnelle de Proeung Chhieng, 06.02.2008 : en 1984-1985. Faute de place suffisante dans les locaux de l'école des beaux-arts, l'ensemble des arts de la performance : cirque, danse, théâtre et musique furent déplacés à la demande de Chheng Phon (alors ministre de l'Information et de la Culture) tandis que les arts plastiques et les autres disciplines restaient sur place. Chey Chankethya mentionne la fermeture temporaire de l'école, probablement au cours des années 1990, et une réouverture en 1999 (Chey, 2010 : 33).

principalement aux arts plastiques tandis que les arts scéniques furent relocalisés dans un second campus à l'extrême nord de la ville. En 2005, ce second lieu fut vendu à des investisseurs privés pour la construction d'un quartier résidentiel. Les enseignements, alors scindés en deux entités administratives, furent relocalisés. Pour les classes de niveaux primaire et secondaire regroupées au sein de l'École Secondaire des Beaux-Arts (*sālā madhyam vicitr silpa:*), un nouveau campus fut érigé à l'extérieur de la ville. Quant aux enseignements de niveau supérieur correspondant à l'Université des Beaux-Arts, ils réinvestirent les locaux de l'ancienne École des Arts.

À l'heure actuelle, l'ESBA et l'URBA sont toujours administrativement séparées sur le plan scolaire mais dépendent toutes deux au même titre du ministère de la Culture et des Beaux-Arts. Elles proposent un cursus complémentaire incluant enseignements artistiques¹ et matières générales suivant le programme de l'éducation nationale et sont, de fait, les seules habilitées à former de futurs professionnels des arts du spectacle fonctionnaires de l'État². Seuls les élèves diplômés de l'ESBA et de l'URBA peuvent postuler pour un emploi auprès du gouvernement en tant qu'artiste professionnel, en tant qu'enseignant ou en cumulant ces deux fonctions. Le diplôme de l'ESBA (équivalent du baccalauréat français) est indispensable pour entrer à l'URBA où les élèves en danse et théâtre peuvent poursuivre un cursus de quatre ans dans la session d'arts chorégraphiques.



P40. Logos de l'École Secondaire des Beaux-Arts (à droite) et de l'Université Royale des Beaux-Arts (à gauche).

¹ Voir annexe « Liste des enseignements artistiques à l'ESBA ».

² Une autre École des Arts existait à Siem Reap sous la tutelle du ministère de l'Éducation, de la Jeunesse et des Sports. Cette école, créée par une ONG en 1999 a fermé ses portes en 2014. Contrairement à l'ESBA, elle proposait uniquement des enseignements artistiques en complément de la formation scolaire que les élèves suivaient en écoles publiques à l'extérieur, sur une durée de 4 ans. Les élèves ainsi formés par des professeurs, pour la plupart issus de l'URBA ou du palais royal, pouvaient alors espérer trouver un emploi dans le milieu touristique. (Voir chapitre VI) La fermeture a eu lieu en avril 2014 suite à la vente du terrain à une compagnie privée. À l'heure actuelle, aucun nouveau lieu n'a pu être trouvé pour reconstituer l'école et ses biens ont été donnés à une association locale qui a pu prendre en charge une vingtaine des élèves de l'école. (Celia Tuchman, communication personnelle, 02.06.2014).

En tant qu'institutions, l'École Secondaire des Beaux-Arts et l'Université Royale des Beaux-Arts sont chacune représentées par un logo de couleur rouge. Celui de l'ESBA représente le trident de Shiva symbolisant la création, la perpétuation et la destruction. Plus complexe, le logo de l'URBA est une effigie du dieu Bisṅukār, patron des artisans qui est aussi invoqué par les musiciens ou encore par les danseurs et les acteurs de *yīke*. Les trois paires de bras de la divinité tiennent le trident de Shiva et des objets symbolisant les différents domaines d'enseignement de l'université : une équerre et un compas pour l'architecture, un masque du *Mahā Isī* représentant les arts chorégraphiques, une conque pour la musique, un manuscrit en feuilles de latanier pour l'archéologie et, dans la dernière main, du matériel de peinture représentant les arts plastiques.

b) *Candachāyā*, de la tribune royale aux marécages

Les déplacements successifs subis par les danseuses depuis l'insertion de la danse de cour dans le cursus de l'URBA puis de l'ESBA sont révélateurs de l'importance qui lui a été accordée au sein des différents gouvernements. Au palais, les danseuses disposaient de logements dans de longues bâtisses de bois dans une partie du palais qui leur était réservée (Groslier, 1913 : 105). Si l'on en croit G. Groslier, ces habitations n'étaient guère luxueuses, mais elles leur procuraient néanmoins un environnement sécurisé et leur permettaient de profiter de lieux d'agrément et de promenade au sein du palais. Celles qui devenaient concubines royales pouvaient prétendre à des appartements d'autant plus agréables que leur statut s'en était trouvé promu. Dans le cadre de leur fonction, les danseuses de cour étaient attachées aux pavillons *Bhojanīy* (*braḥ dīnāṅ bhojanīy*) et *Candachāyā* (*braḥ dīnāṃṅ candachāyā*) qui servaient de salles de théâtre et de danse au palais. Situé à l'entrée principale du palais, le pavillon *Candachāyā* tient lieu à la fois de porche magistral pour les entrées et sorties du souverain lors de grandes cérémonies publiques et de tribune d'honneur. C'est l'endroit duquel le roi s'adresse à son peuple et c'est aussi là qu'il recevait les invités auxquels étaient offertes les soirées de spectacle présentées par sa troupe de danseuses. Jusqu'à la destitution du roi Norodom Sihanouk par Lon Nol en 1970, ce lieu aménagé pour les grandes réceptions et les spectacles royaux servait tant de lieu d'apprentissage pour les plus jeunes que d'entraînement pour les danseuses de niveau confirmé.



P41. Le pavillon *Candachāyā*, façade extérieure du palais. Phnom Penh, 14.03.2010.

C2. Pavillons *Candachāyā* et *Bhojanīy* au palais royal, URBA et musée des Beaux-Arts. 01.11.2013 (Image satellite Google Earth)



Une première rupture intervint lorsque les danseuses, devenues fonctionnaires dans le cadre de l'URBA sous le gouvernement du Sangkum, cessèrent définitivement de vivre au palais¹. Dès lors, leurs prérogatives en tant que servantes personnelles du roi au quotidien cessèrent. Leur rôle rituel lié aux activités de danse restait toutefois essentiel et était entretenu dans les faits au quotidien et lors de représentations de danses, au palais ou à l'extérieur, à l'occasion de cérémonies royales. Par la suite, après 1970, les élèves danseuses furent envoyées dans les locaux de l'URBA, à proximité immédiate du palais mais hors de ses murs. Placés entre l'enceinte du palais et celle du musée national, les locaux de l'URBA gardent néanmoins une situation géographique privilégiée au centre de la capitale. Les danseuses déjà formées au palais purent continuer à s'y entraîner, comme elles en avaient eu l'habitude, jusqu'à la prise du pouvoir par les Khmers Rouges en 1975². À la réouverture de l'École des Beaux-Arts en 1980, c'est là que les entraînements quotidiens eurent lieu avant d'être déplacés dans des locaux plus grands au nord de la ville. Depuis, le palais n'accueille que de plus en plus épisodiquement les danseuses de cour, à l'occasion de rituels royaux, de visites d'État ou, sur requête de la princesse Bopha Devi ou d'autres membres de la famille royale, pour des répétitions en vue d'une représentation de la troupe de danseuses professionnelles.

Prises dans des enjeux de pouvoir entre la monarchie et différents régimes républicains, les danseuses de cour se sont vues progressivement écartées du palais royal. Aujourd'hui dépendantes administrativement du ministère de la Culture, leurs activités ont été progressivement délocalisées d'abord à l'extrême nord de la ville, puis en dehors même de celle-ci suite à la vente des terrains par le gouvernement. Si c'est à l'URBA que les danseuses professionnelles peuvent achever leur formation en arts chorégraphiques, l'ESBA est aujourd'hui le principal lieu de transmission de la danse de cour. Or, c'est au nord de Phnom Penh, dans une banlieue en cours d'urbanisation, que cette école a été rebâtie en 2005. Les danseuses formées dans le campus nord communément dit *sālā cās'* (ancienne école) ou *stāt cās'* (vieux stade), en référence à sa localisation près de l'ancien stade du nord de la ville, racontent que les locaux y étaient peu adaptés. Elles en viennent pourtant à regretter amèrement ces anciens locaux qui ont, depuis, été rasés et remplacés par un quartier résidentiel. Suon Bun Rith, alors coordinateur de projets au sein de l'ONG Amrita Performing Arts, raconte dans un

¹ Les danseuses avaient déjà quitté le palais une première fois, en 1927, lorsque le gouvernement français offrit de reprendre en main leur entraînement et d'en faire des fonctionnaires. Même si cette expérience eu un impact non négligeable (voir chapitre III), elle n'en fut pas moins éphémère.

² Voan Savay, communication personnelle, 08.10.2013.

rapport sur la situation actuelle des arts du spectacle au Cambodge que les enseignants et les élèves avaient été chassés abruptement :

« La situation de tension atteignit son point culminant en juin 2004, lorsque des bâtiments furent rasés alors même que des enseignants et des élèves étaient en train de passer les examens de fin d'année sur le campus. Des scènes d'émeute, avec des professeurs et des secrétaires administratifs courant dans les bureaux pour sauver des dossiers menacés d'ensevelissement sous les décombres d'un bâtiment sur le point d'être démoli, et des bagarres éclatant entre des gardes recrutés par les promoteurs et des habitants du campus qui n'avaient pas encore trouvé de solution alternative d'hébergement devinrent la norme. »
(Soun¹ Bun Rith, 2008 : 209)

Les nouveaux bâtiments de l'ESBA ont été construits sur une zone de marécages drainés située à plus de 4,50 km de route de la précédente location et à plus de 9 km du palais, dans le quartier de Tuol Kork. Pour les élèves comme pour leurs professeurs, l'accès à l'école est dès lors devenu difficile, que ce soit à cause du coût des transports et de l'essence ou du fait que la route pour s'y rendre n'a été goudronnée qu'en 2009. Jusque-là, la mauvaise qualité de la piste et les inondations fréquentes en période des pluies pouvaient rendre difficile ou empêcher totalement l'accès à l'école. Le campus lui-même était en proie aux inondations et des élèves se souviennent des premières années où il leur fallait patauger dans l'eau boueuse pour se rendre d'un bâtiment à l'autre. De ce fait, Suon Bun Rith rapporte une estimation selon laquelle la moitié des élèves avait abandonné leur cursus scolaire dans cette école dès la fin de l'année 2005 (Soun Bun Rith, 2008 : 213). Depuis, un système de ramassage scolaire a été mis en place à partir de Phnom Penh avec trois minibus offerts à l'école par le roi Norodom Sihamoni. Le salaire des chauffeurs, le coût du carburant et les frais d'entretien des véhicules sont pris en charge par le ministère mais des retards de versement les immobilisent régulièrement.

Le nouveau campus dispose de nombreux locaux. En 2011, trois bâtiments à étages ont été ajoutés aux dix-neuf construits dès 2005. Ils doivent permettre de loger à la fois les enseignements artistiques et les enseignements généraux, sur neuf niveaux scolaires, de l'école primaire au baccalauréat, et les bureaux administratifs. La plupart des bâtiments se composent de salles de classes munies ou non de bureaux et de chaises, selon leur affectation. Ils sont tous peints en rouge, en référence directe aux locaux de l'URBA – qui est d'ailleurs communément

¹ NB : L'orthographe du nom de l'auteur est différente, dans cette publication, de l'usage habituel. Cette référence est donc citée comme telle en bibliographie.

désignée par l'expression « *sala krohom* » (école rouge) – et du Musée National. L'école dispose d'une salle de théâtre comportant une scène surélevée avec coulisses et rideaux à l'italienne, une régie et des gradins d'une quinzaine de rangs. Pour le cirque, un chapiteau construit en dur est utilisé quotidiennement.

Différents bâtiments ont été affectés à chacune des trois disciplines dansées. Un pavillon ouvert disposant d'un espace scénique et de deux coulisses est utilisé pour la danse de cour. Construit sur un modèle assez similaire au pavillon *Bhojanī* du palais royal, cette salle de danse a aussi repris le nom de *Candachāyā* en référence à la tribune royale dans ces lieux excentrés. Les danseurs folkloriques s'entraînent dans des salles de classes munies d'un espace scénique sommaire. Quant aux jeunes garçons apprenant le théâtre dansé, ils se sont contentés, dans un premier temps, de deux couloirs mal aérés dans un bâtiment dont les pièces exiguës étaient probablement destinées à des bureaux. En 2011, après l'achèvement de la construction de nouveaux bâtiments, les classes de danse de chacune des trois disciplines ont été réparties dans une nouvelle structure. Celle-ci rassemble les classes de niveau débutant pour la danse classique, l'ensemble des classes de danse folklorique réparties par niveau et, dans une pièce plus vaste, l'ensemble des élèves de théâtre dansé masculin.

Bien qu'il dispose de nombreux bâtiments, le nouveau campus n'est plus apte à recevoir les élèves en pension, alors-même que sa distance du centre-ville le justifierait. Les élèves issus des provinces sont aujourd'hui en infime minorité, et c'est aussi le cas pour ceux venus de la partie sud de la province de Kandal pour qui la traversée quotidienne de la capitale jusqu'à l'autre extrémité de la banlieue est particulièrement fastidieuse. La zone autour de l'école, constituée principalement de chantiers de constructions, ne propose guère de solutions de ravitaillement. En outre, la faible démographie du quartier fréquenté majoritairement par des ouvriers de la construction jusque récemment, et le manque d'encadrement en dehors des heures scolaires rendent les lieux peu sécurisés pour les jeunes élèves de l'école. Lorsque les locaux étaient encore situés au nord de Phnom Penh, une ONG d'aide à l'enfance, l'ASPECA, avait mis en place un système de parrainage pour les pensionnaires¹. L'action de l'ASPECA au sein de l'école n'a pu être maintenue et les tentatives pour la remettre en place n'ont pas encore abouti.

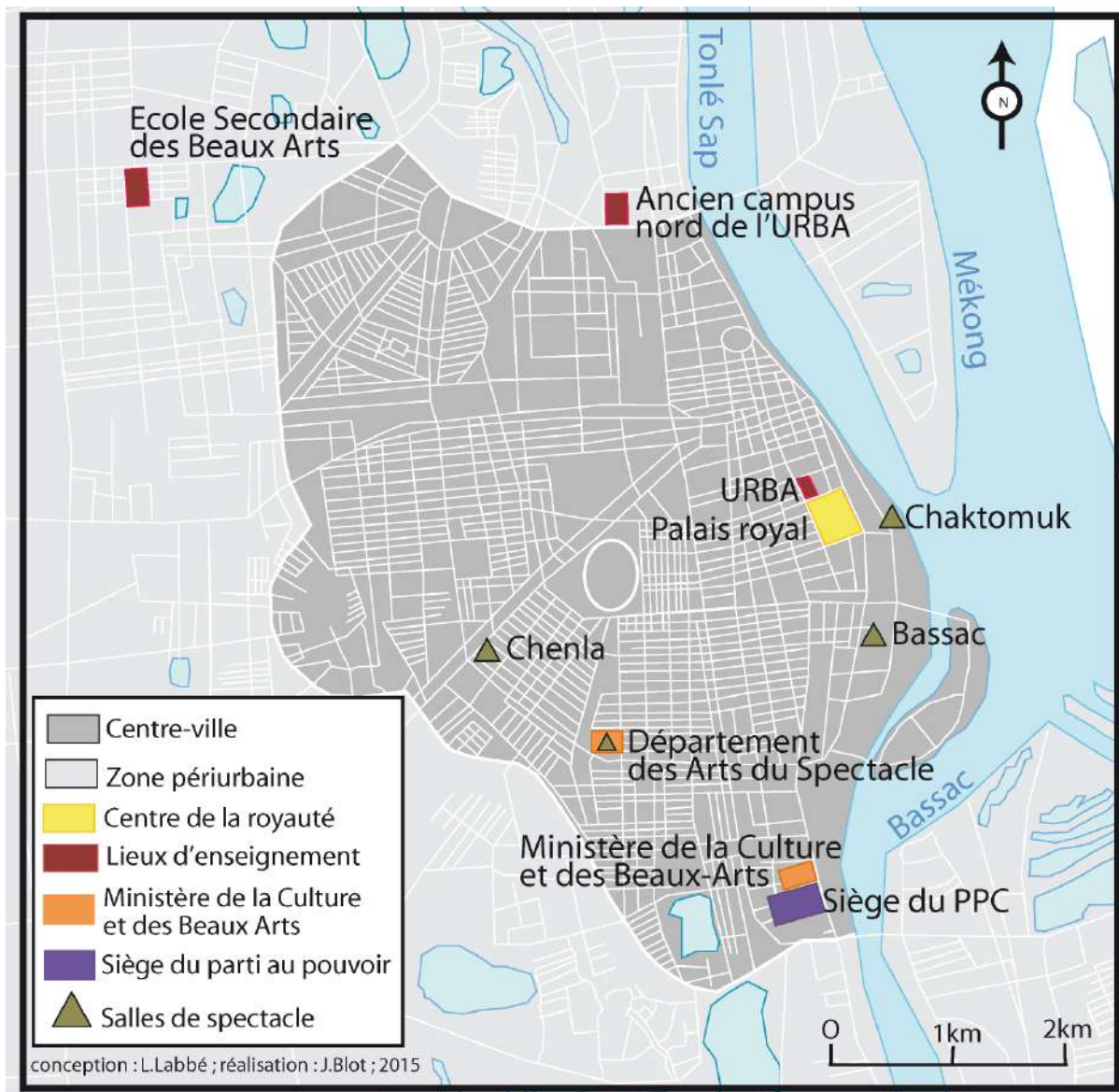
¹ Communications personnelles de plusieurs anciennes élèves et professeurs de l'école ainsi qu'une responsable de l'ONG ASPECA rencontrée en 2010.



C3. Nouvelle localisation de l'ESBA (ensemble de bâtiments rouges au centre de l'image) dans la zone nouvellement constructible. (Image satellite Google Earth, 2010)

P42. Pavillon *Candachāyā* et bâtiment à quatre étages du département de danse derrière un bâtiment dédié au théâtre *yīke* à l'ESBA. Phnom Penh, 28.05.2010.





C4. Localisation et délocalisation des lieux d'enseignement et de pratique de la danse de cour par les artistes du ministère de la Culture et des Beaux-Arts et du Ballet Royal à Phnom Penh (2000-début 2015).

La carte ci-dessus montre les différents lieux d'enseignement de la danse de cour du palais royal à l'URBA, puis au campus nord (aujourd'hui détruit) et à l'actuelle ESBA. De même que l'ancien campus nord, le théâtre Bassac (aussi appelé théâtre Preah Suramarit) n'existe plus en 2015. Malgré la destruction partielle de ses locaux lors d'un incendie en 1994, celui-ci n'a été rasé qu'en 2008. Une petite scène de béton abritée sous un hagar derrière l'ancienne scène a continué à être utilisée par les artistes du Ballet Royal et du ministère de la

Culture jusqu'en 2010¹. À l'heure actuelle, les lieux de travail à disposition des artistes du ministère de la Culture et du Ballet Royal sont éparpillés dans l'espace urbain de la capitale. Le Ballet Royal ne s'entraîne plus qu'occasionnellement dans l'enceinte du palais. Le ministère de la Culture dispose d'une salle de théâtre dans les locaux du Département des Arts où sont également stockés costumes et accessoires, mais ces locaux sont peu utilisés pour les répétitions à cause de problèmes d'optimisation de l'espace². L'ESBA est utilisée occasionnellement comme lieu de répétition pour des professeurs en marge des enseignements, ainsi que pour d'anciens élèves, en particulier les danseurs de théâtre dansé (*lkhon khol*). Si l'URBA dispose aussi de locaux en principe dédiés aux arts de la performance, l'espace y est insuffisant pour la plupart des projets artistiques. Quant aux salles de conférence Chenla et Chaktomuk, si leurs scènes sont adaptées aux représentations scéniques, leur accès est payant, ce qui en exclu tout usage par les artistes en dehors de représentations sponsorisées ou à entrée payante afin de couvrir les frais de location.

Le déplacement géographique des lieux de pratique de la danse de cour par rapport au palais royal apparaît clairement. Par contraste avec ces lieux d'entraînement, le centre administratif en charge de ces lieux d'enseignement comme de la diffusion des arts jouxte les locaux du siège du parti au pouvoir. Aujourd'hui, seule l'URBA reste à proximité immédiate du palais. Toutefois, un projet de déplacement a été émis par le gouvernement en janvier 2015 pour que l'actuel campus de l'URBA soit mis à profit pour un agrandissement du musée national situé dans la même enceinte. Cette décision qui semble avoir été entérinée dans le courant de l'année inquiète de nombreux étudiants qui ont partagé leurs craintes sur des pages dédiées sur un réseau social numérique. Le projet prévoit en effet la construction d'un nouveau campus dans le quartier de Chroy Changvar, hors du centre-ville, de l'autre côté du fleuve Tonlé Sap, c'est-à-dire dans une direction opposée à celle de l'ESBA et, à l'heure actuelle, accessible par un unique pont depuis le centre-ville pour les vélos et véhicules motorisés.

¹ J'y ai assisté à des répétitions en janvier et février 2008 et m'y suis rendue plus brièvement au début de l'année 2010. Depuis fin 2012, un chapiteau de cirque a été installé à cet emplacement. Il est régulièrement utilisé par les artistes de cirque (professeurs et élèves) du ministère de la Culture.

² Les danseurs mettent en cause des soucis de chaleur et d'aération ainsi que, pour certains projets, la taille réduite de la scène.

2 - Un apprentissage élitiste

Depuis l'éloignement géographique du Palais Royal, l'approbation du souverain n'est plus nécessaire pour qu'une nouvelle élève soit introduite à la danse de cour. Celle-ci n'en reste pas moins l'enjeu d'une forme d'élitisme qui se joue à plusieurs niveaux. Cela transparaît dans la sélection officielle mise en place à l'entrée à l'ESBA, dans des modes plus ou moins implicites d'encouragement ou de découragement au quotidien, et par des évaluations formelles tout au long du cursus scolaire. Ces modes de sélection participent de l'instauration d'une « foi pratique » qui vise à garantir l'adhésion des nouvelles recrues aux contenus et aux modes de transmission de la danse de cour. P. Bourdieu définit ainsi ce phénomène, par opposition à une « foi pragmatique » définie par Kant comme reposant sur une croyance préalable :

« La foi pratique est le droit d'entrée qu'imposent tacitement tous les champs, non seulement en sanctionnant et en excluant ceux qui détruisent le jeu, mais en faisant en sorte, pratiquement, que les opérations de sélection et de formation des nouveaux entrants (rites de passage, examens, etc.) soient de nature à obtenir qu'ils accordent aux présupposés fondamentaux du champ l'adhésion indiscutée, préréflexive, naïve, native [...]. »
(Bourdieu, 1980 ; 113)

La mise en œuvre d'une sélection à plusieurs niveaux apparaît comme une condition primordiale, garante de la perpétuation de la danse de cour par la valorisation des recrues qui présentent des dispositions adéquates et suivent les règles établies.

a) Examen d'entrée

Chaque année, avant la rentrée scolaire, est organisé un examen d'entrée pour le département de danse de l'ESBA qui rassemble danse classique, théâtre dansé masculin et danse folklorique. L'école étant aujourd'hui située à l'extérieur de la ville, ce sont surtout les familles entretenant un lien avec l'institution qui sont en mesure d'en connaître les modalités d'inscription. À la date annoncée, les enfants âgés de 8 à 12 ans ayant préalablement déposé un dossier de demande d'inscription se présentent à l'école accompagnés d'un parent. Le nombre d'admissions est prévu à l'avance et varie selon les années. En conséquence, les critères de sélection de nouveaux élèves sont plus ou moins drastiques¹. Étant considéré que la formation

¹ À la rentrée 2011, plus d'une cinquantaine d'élèves avaient ainsi été sélectionnées pour suivre la première année

à la danse classique nécessite une initiation précoce, les élèves sont incitées à s'inscrire à un jeune âge. Il en va de même pour le théâtre dansé masculin. L'école de danse est accessible, pour ces deux spécialités, dès l'âge de 8 ans, parfois même avant, à la seule condition d'avoir suivi initialement l'enseignement général en école primaire pendant trois ans au minimum. À la rentrée 2011, la moyenne d'âge des nouvelles inscrites en danse classique était de 11 ans, avec seulement cinq élèves âgées de 12 à 14 ans et à la rentrée 2014, la moyenne d'âge était de 9 ans avec une seule élève âgée de plus de 11 ans¹. Dans les autres disciplines proposées à l'École des Beaux-Arts, les élèves entrent à la fin des cinq années d'enseignement primaire pour y entreprendre le cursus correspondant aux quatre années de collège et trois ans de lycée².

Au cours de l'examen d'entrée³, un groupe de maîtresses de danse de cour et de maîtres officiellement rattachés au théâtre dansé masculin – mais dont les élèves seront amenés à interpréter les rôles de singe dans les ballets de cour – sélectionne les élèves filles et garçons qu'il juge les mieux disposés à la danse de cour et au théâtre dansé masculin. Les critères de sélection incluent capacités rythmiques, sens de l'équilibre et constitution physique. Il est demandé aux jeunes enfants de frapper la cadence tandis que l'orchestre joue et d'effectuer des mouvements de *rām van*. Cette forme de danse populaire est, en principe, connue de tous les Cambodgiens. Elle est dansée par toutes les classes de la société à diverses occasions festives et convoque des mouvements, cadences et principes d'exécution similaires à ceux de la danse classique. Les enfants sont également invités à chanter une chanson de leur choix, qu'il s'agisse du dernier refrain d'un artiste populaire ou de l'hymne national enseigné dès les premières années d'école primaire. La maîtrise du chant est valorisée chez les danseuses qui l'utilisent

d'enseignement en danse classique, un chiffre relativement élevé en comparaison avec les années précédentes. Le nombre total d'inscriptions s'élevait, cette année-là, à 375 pour l'ensemble du département de danse. Au terme de l'année scolaire 2011-2012, pourtant, le chiffre était descendu à moins de 350, notamment du fait du fort taux d'abandon chez les élèves débutantes en danse classique. Ce taux d'abandon, prévisible du fait de l'éloignement géographique de l'école qui décourage bien des familles, était d'autant plus élevé que le nombre d'admissions venait d'être revu à la hausse et les critères de sélection assouplis.

¹ Pour la rentrée 2014-2015, sur 32 inscriptions, deux années de naissance n'étaient pas renseignées. Sur les 30 élèves restantes, la majorité était née en 2005. Une seule (née en 2000) avait plus de 11 ans et une seule (née en 2007) moins de 8 ans.

² Le cursus scolaire cambodgien est découpé sur un modèle similaire au système français dont il est inspiré. Pour cette raison, j'emploie ici les termes français équivalents.

³ Ne me trouvant pas au Cambodge à cette période, il ne m'a pas été possible d'assister à ces examens d'entrée que je relate ici à travers les témoignages de quelques élèves. Je m'appuie par ailleurs sur le documentaire de Jérôme Ségur (2007) dans lequel sont visibles quelques images de l'examen passé par deux de ces élèves en 2007.

dans le cadre de l'apprentissage ou en remplacement des chanteurs lors de répétitions. De même, elle est nécessaire dans le cadre du théâtre dansé masculin où les acteurs-danseurs apprennent à psalmodier le texte.

Outre la grâce, la souplesse et la capacité à percevoir le rythme, des critères physiques très précis guident le choix des maîtres lors de la sélection de nouvelles élèves. La silhouette et la musculature sont prises en compte pour présager des aptitudes futures de l'enfant aux exigences de la formation. Ces critères permettent également de répartir les fillettes dans l'une ou l'autre des deux grandes catégories de rôles enseignées dès la première année, à savoir les rôles féminins, *nāñ* et masculins *nāyroñ*. Les plus petites des fillettes, qui sont souvent aussi les plus menues, sont destinées aux rôles féminins tandis que les plus grandes ou celles de constitution plus forte deviennent *nāyroñ*. À moins d'un changement important de morphologie au cours de leur croissance, elles suivront l'enseignement dans la catégorie choisie pour elles jusqu'à la fin de leur formation et au cours de leur éventuelle carrière professionnelle. Pendant leurs dernières années de formation, les élèves *nāyroñ* de plus forte carrure se spécialisent dans les rôles de *yaks*, personnages masculins souvent maléfiques¹ très représentés dans le répertoire des danses. Quant aux garçons, ils débute tous leur apprentissage par les rôles acrobatiques de singes-soldats dit « *svā bal* » qui nécessitent un travail musculaire important, notamment pour les nombreux sauts, et une grande vivacité de mouvements.

b) Vérifications des acquis, évaluations et examens

Tout au long de leur apprentissage de la danse de cour, les élèves sont régulièrement soumises à des situations d'évaluation mises en place par les professeures. Afin de contrôler la mémorisation d'un enchaînement et la qualité des mouvements des élèves, la maîtresse demande parfois aux élèves de danser tour à tour ou en petit nombre, rangée par rangée. Après chaque prestation individuelle ou en petit groupe, une évaluation est demandée aux autres élèves qui doivent être capables de porter un jugement sur les prestations de leurs camarades : qui satisfait aux exigences, qui a fait une erreur et de quel type ? Des exercices peuvent aussi être mis en place pour mesurer les acquis des élèves et, dans le même temps, leur donner un certain niveau de conscience des règles régissant les gestes et qui, autrement, sont rarement explicitées. À titre

¹ Leurs équivalents féminins, les *yakkhinī*, ne sont plus représentés dans la danse de cour à l'heure actuelle.

d'exemple, j'ai eu l'occasion de participer, au cours de l'enseignement donné par une jeune enseignante à ses élèves de 2^{ème} année de classe préparatoire, à un exercice mettant en œuvre la compréhension de règles implicites quant à l'enchaînement de mouvements. Il s'agissait, pour les élèves, de réfléchir à de possibles suites de mouvements pouvant se greffer à une posture montrée par l'enseignante. Après un temps de travail de groupe, chacune des élèves devait faire une proposition d'enchaînement original devant l'ensemble de la classe.

Une autre manière de vérifier les connaissances individuelles des élèves est de les faire danser simultanément et avec accompagnement orchestral dans une disposition en croix. Par groupes de quatre élèves placées dos à dos, une chorégraphie est ainsi réalisée avec une possibilité extrêmement réduite pour chacune de suivre et calquer les évolutions de ses camarades. Ce type de disposition est privilégié lors des examens trimestriels pendant lesquels les élèves sont évaluées individuellement. L'évaluation se fait alors selon un barème permettant l'attribution d'une note sur cent points qui sera intégrée au bulletin scolaire trimestriel et sera ainsi prise en compte dans la note finale de l'élève. La grille de notation prend en compte à la fois la mémorisation de l'enchaînement et sa réalisation selon des critères techniques liés à la cadence et à la précision dans la réalisation des mouvements¹. La moyenne calculée avec les notes obtenues dans les enseignements généraux permet de décider du passage ou non de chaque élève dans la classe supérieure à la rentrée suivante.

Les évaluations ont lieu à différents moments du cursus et principalement en 6^{ème} et 9^{ème} années. Ces étapes correspondent à la passation des examens équivalant au brevet des collèges et au baccalauréat français dans le cadre des enseignements généraux ; ils incluent la validation d'épreuves de danse. Dans le cas d'une année d'examen, une prestation finale d'une danse (pour les élèves de 6^{ème} année) ou d'un ballet narratif (pour les élèves en 9^{ème} année) travaillés pendant l'année est réalisée dans les conditions d'un spectacle sur la scène du théâtre de l'ESBA. De hauts fonctionnaires du Ministère de la Culture et des Beaux-Arts peuvent être conviés aux journées de représentation pendant lesquelles des élèves des différentes sessions en arts performatifs sont évalués sur leurs prestations scéniques. En outre, un dossier portant sur la danse évaluée est demandé aux élèves danseurs dans leurs disciplines respectives. À l'heure actuelle, ces documents sont souvent copiés et recopiés d'un élève sur l'autre, d'année en année.

¹ Les notes figurant sur le bulletin correspondent à : 1) le *kpāc' chā pañcuḥ*, 2) une ou plusieurs chorégraphies apprises pendant l'année, 3) le chant, 4) la bonne conduite au sein de la classe. Voir annexe « Grilles de notation (section danse classique de l'ESBA) ».

Ils se limitent, pour la plupart, à une brève présentation de la danse, de son histoire ou sa signification, accompagnée des paroles du chant et parfois de schémas indiquant les différents déplacements dans l'espace.

c) Pratiques sélectives

Outre l'aspect officiel des évaluations notées dans le cadre d'un enseignement de la danse basé sur le système scolaire, d'autres actions à visée sélective sont effectuées de manière plus implicite. Celles-ci prennent la forme de commentaires et se concrétisent souvent dans l'attribution de rôles principaux (*tuo ek*) et par le choix de faire danser telle ou telle élève lors de manifestations publiques ou privées en dehors de l'école. Comme cela a été observé dans la formation des jeunes danseuses classiques dont parle Sylvia Faure en France (Faure, 2001 : 217), les élèves sont plus ou moins encouragées par les paroles et par les marques d'attention des enseignantes à leur égard. Ainsi, certaines élèves montrées en exemple ou faisant l'objet de critiques positives se sentiront élues, ce qui renforcera d'autant leur persévérance et leur motivation à poursuivre dans le domaine de la danse. À l'inverse, des élèves moins encensées, voire ignorées ou plus souvent critiquées, auront tendance à abandonner la formation. La portée de ces commentaires se manifeste dans les remarques fatalistes des élèves moins encouragées : "Je n'ai pas de don" (*gmān tuñ*). Il arrive aussi que cette affirmation soit utilisée comme un argument ultime pour une élève qui, quittant l'école de danse pour diverses raisons, justifie ainsi pleinement cette décision¹.

Une forte confiance dans ces propres compétences est nécessaire pour qu'une jeune danseuse puisse surmonter les obstacles fréquents qui, outre les difficultés liées à l'apprentissage même de la danse, peuvent se dresser sur son chemin. Cela est vrai en particulier pour les élèves qui ne sont pas elles-mêmes issues d'une famille d'artistes. Plusieurs maîtresses de danse racontent ainsi les conditions de leur entrée dans le domaine de la danse dans leur enfance. Après s'être aventurées dans la salle de danse du palais royal à l'époque où les cours étaient ouverts à tous, les jours de congé scolaire, elles avaient bravé l'interdit de leurs parents

¹ C'était le cas notamment pour une élève qui, convertie au christianisme par le biais d'une association caritative, décidait d'arrêter la danse sur le conseil d'un Père qui voyait une contradiction entre la pratique de cette religion et celle des rituels intégrés à la pratique de la danse de cour cambodgienne. D'autres élèves suivaient une décision parentale d'aller poursuivre des études plus prometteuses sur un plan économique tout en mettant en avant le même argument.

à participer aux cours de danse. Toutes expliquent avoir été poussées par la passion de la danse et les encouragements d'une enseignante. C'est alors bien souvent celle-ci qui, convaincue des capacités innées de sa jeune élève, avait fait fléchir les réticences parentales et ouvert à l'enfant la possibilité d'une belle carrière.

L'éventualité d'une carrière de danseuse se profile rapidement pour certaines élèves qui, dotées d'un physique particulièrement gracieux et douées techniquement sont remarquées par les maîtresses les plus influentes. Ces élèves sont alors rapidement désignées pour apprendre des rôles spécifiques ou rôles principaux (*tuo ek*) qu'elles peuvent être amenées à interpréter sur scène à un jeune âge. Il peut s'agir des rôles de *Rāmalaksm(ṇ)* et *Japalaksm(ṇ)*, le fils de *Brah Rām* (sk. *Rāma*) et son jumeau conçu par magie dans l'épopée du Reamker (*rāmaker(ti)*), version khmère du Ramayana. Ces personnages enfantins mais dont l'interprétation relève déjà d'un niveau technique aiguisé sont généralement interprétés par de toutes jeunes danseuses. Bien qu'il s'agisse là de jeunes princes, les interprètes en sont des élèves de rôle féminin qui, plus petites et menues, leur donnent ainsi un caractère d'autant plus enfantin. Les autres rôles susceptibles d'être donnés aux élèves danseuses les plus remarquées sont ceux de la sirène *Suvaṇṇ Macchā* dans une autre scène du Reamker où celle-ci est courtisée par le singe *Hanumān* et, plus tard, celui de l'Apsara *Merā* dans la « Danse des apsaras ». Dans le cas où l'une de ces chorégraphies doit être montrée en public dans un cadre officiel ou prestigieux, c'est la princesse Norodom Bopha Devi, fille aînée du roi Norodom Sihanouk et ancienne danseuse étoile du Ballet Royal¹ qui sélectionne elle-même les danseuses. Il s'agit là certainement de la plus haute consécration pour les toutes jeunes élèves qui sont ainsi encouragées à persévérer dans leur apprentissage de la danse.

Les maîtresses associent parfois l'idée d'un « don » à l'évocation d'origines royales. Il semble en effet reconnu que de nombreuses bonnes danseuses pourraient être recrutées parmi les classes aisées de la population et particulièrement celles d'affiliation royale si leurs parents acceptaient qu'elles y soient formées dans une visée professionnelle. La princesse Norodom Bopha Devi en est un exemple emblématique. En tant que fille aînée du roi régnant et petite

¹ Le titre de « danseuse étoile » est, de toute évidence, issu d'une catégorisation occidentale dont les termes sont repris directement du français. Ce titre a surtout été utilisé pendant la période du Sangkum Reastr Nyium de Norodom Sihanouk et jusqu'à la période khmère rouge. Le phénomène de distinction d'une danseuse principale au statut similaire à une "danseuse étoile" apparaît toutefois encore de nos jours à travers la sélection d'une danseuse dans le rôle symbolique de l'Apsara *Merā* par la princesse Norodom Bopha Devi. D'autres rôles tels que celui de *Maṇī Mekhalā* ou encore *Nān Sītā* et *Brah Rām* sont également hautement valorisés en ce sens.

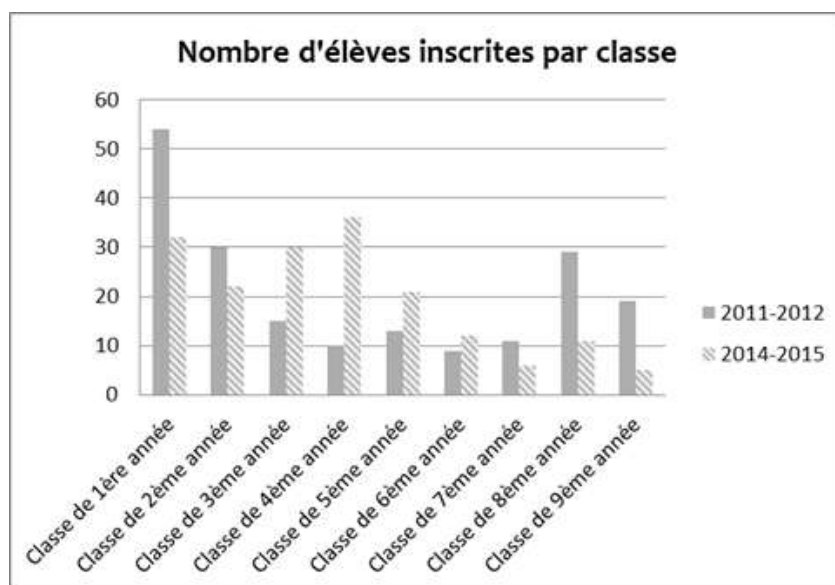
filles de la reine Kossamak Nearirath, elle semblait prédestinée à devenir la danseuse étoile qu'elle fut. Son statut de princesse aînée, associé à son charme et à sa grâce, semblent justifier à eux seuls les aptitudes hors du commun qui lui sont unanimement reconnues dans les discours publics. Alors que la plupart des maîtresses de danse affirment haut et fort que la princesse possède un don inné qui lui permettait d'apprendre la danse presque intuitivement, quelques-unes critiquent une maîtrise technique jugée insuffisante. En tant que princesse de premier rang, elle aurait en effet bénéficié d'une grande indulgence au cours de sa formation, au détriment de la qualité technique. Il n'en reste pas moins que la princesse représente de manière emblématique le lien essentiel entre danse et royauté.

De manière générale, il apparaît que ce sont principalement les élèves spécialisées dans les rôles féminins qui sont amenées à interpréter les rôles les plus valorisés, qu'il s'agisse des rôles principaux d'une danse comme celle des *apsaras* ou d'extraits d'épopées. Les personnages féminins étant statistiquement plus représentés dans le répertoire des danses de cour que les personnages masculins – et, à plus forte raison, que ceux de *yaks* –, c'est cette catégorie de danseuses qui est amenée à acquérir une plus grande expérience de la scène. Une autre conséquence notable est qu'elles ont ainsi plus souvent l'occasion d'obtenir un cachet, aussi menu soit-il, puisque les prestations des élèves de l'école de danse sont généralement rémunérées. Le fait de gagner très tôt un peu d'argent grâce à la danse est un autre élément qui va permettre à l'élève d'envisager plus ou moins sereinement un avenir professionnel en tant que danseuse.

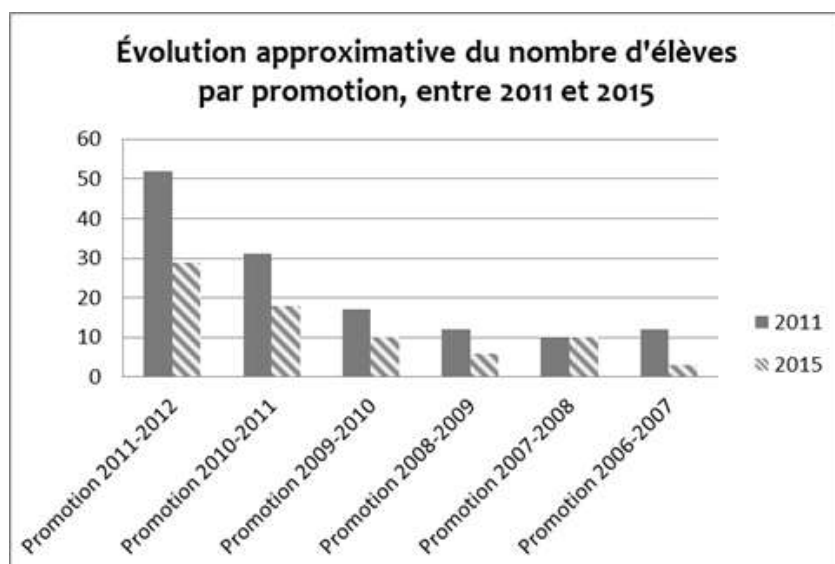
d) Un fort taux d'abandon

Le processus de sélection formel, constitué d'un système de notation, et informel, avec les encouragements ou découragement des professeurs, a un impact sur le taux d'abandon observable dans chaque promotion au fil des années. Un autre motif d'abandon est dû à la crainte des familles ou des élèves elles-mêmes face au manque de débouchés dans le domaine de la danse. De nombreuses élèves entre la 6^{ème} et la 9^{ème} année émettent le souhait de poursuivre des études dans des filières jugées plus sécurisantes pour leur avenir, tels que l'anglais et l'informatique. Plusieurs m'ont fait part de leur souhait de travailler, plus tard, dans les domaines de l'administration, de l'économie ou encore de la médecine, quitte à poursuivre à mi-temps ou occasionnellement dans le domaine de la danse en parallèle. La baisse des

effectifs est flagrante si l'on observe le nombre d'inscrits par classe d'un niveau à l'autre ou encore lorsque l'on compare l'évolution des effectifs par promotion d'une année à l'autre.



T3. Comparaison du nombre d'élèves inscrites dans la session de danse classique par classes sur deux années scolaires.



T4. Évolution approximative du nombre d'élèves par promotion entre 2011 et début 2015¹.

¹ Le tableau présentant l'évolution du nombre d'élèves par promotion sur quatre ans prend en compte les effectifs de 2011-2012 et le taux de redoublement de l'année 2010-2011 mais pas les abandons éventuels à l'issue de l'année scolaire 2010-2011, fautes de données à ce sujet. Par manque de données antérieures à 2011 également, l'année de première inscription pour les élèves inscrites avant cette date reste approximative mais, les taux de redoublement semblant être compensés d'une année sur l'autre dans la tendance générale, il peut être supposé que les écarts avec la réalité restent minimes pour cette période. Malgré ces quelques incertitudes, la baisse du nombre d'élèves d'une année scolaire à l'autre est flagrante.

À quelques exceptions près, il est notable que les effectifs de classe sont d'autant plus faibles que le niveau scolaire est élevé, ce qui constitue un premier indice de l'importance du phénomène d'abandon chez les élèves de l'école de danse classique. Des effectifs élevés (d'une vingtaine à une trentaine d'élèves) en classe de première année correspondent à des années où le concours a été ouvert à un plus grand nombre d'élèves en raison des faibles effectifs dans les classes supérieures. C'est le cas de la promotion de 2011-2012 qui comprenait plus d'une cinquantaine d'élèves en première année mais qui, trois ans plus tard avait perdu près d'une vingtaine d'élèves, se rapprochant du taux habituel d'entrée en 1^{ère} année. En 2009-2010 aucune élève n'était inscrite en 9^{ème} année. En 2014-2015, seules 5 élèves préparaient le diplôme du baccalauréat et moins d'une dizaine celui du brevet. Par ailleurs, sur les 19 élèves inscrites en 9^{ème} année en 2011-2012, seule une dizaine a poursuivi à l'URBA et une a été employée directement au sein du ministère de la culture.

3 - Origines et aspirations des élèves de l'école de danse

a) Profil socio-économique

Les données éparses qui peuvent être réunies quant à l'origine sociale des danseuses du palais royal avant l'indépendance montrent qu'elles étaient issues de différents niveaux hiérarchiques et économiques. Certaines princesses dansaient ainsi que quelques princes, et une grande partie des troupes se composait de jeunes filles offertes au service du roi par leurs parents, que ceux-ci soient dignitaires ou issus des classes plus modestes de la population. D'après Ly Theam Teng, certaines des troupes du palais se composaient de danseuses d'origines chinoise et vietnamienne, comme celle de *mam* Soun au début du XX^{ème} siècle¹ (Ly et al., 2001 : 92). Après l'indépendance, on sait que les cours de danse étaient ouverts à toutes les élèves sans distinction, au moins une fois par semaine, le jeudi. L'apprentissage journalier était, quant à lui, réservé aux enfants de la royauté, aux fils² et aux filles de danseurs, à des enfants dont les parents travaillaient quotidiennement au palais et à des élèves de l'extérieur qui avaient été sélectionnées pour leurs capacités. C'était en fonction de leurs aptitudes et de leur motivation,

¹ Les paroles rapportées par l'auteur tendent à montrer que cette troupe bénéficiait d'un statut inférieur vis-à-vis des deux autres troupes qui existaient à l'époque, et que ce serait par défaut que sa responsable aurait sélectionné ses élèves parmi la population chinoise et vietnamienne.

² À cette période, les rôles de singe s'ouvraient aux hommes.

et non sur des critères sociaux, que les enfants venus de l'extérieur du palais pouvaient ou non intégrer la troupe royale¹.

Depuis la délocalisation de l'école de danse hors de l'enceinte du palais, puis hors du centre-ville de la capitale, la question de savoir qui sont aujourd'hui ces élèves se pose dans ses multiples dimensions. Quelles sont les origines sociales et géographiques des jeunes élèves danseurs et danseuses classiques ? Pourquoi s'inscrivent-elles à l'école de danse, dans quelles conditions et dans quel but ? Comment et par qui ce choix est-il guidé ? Pour tenter de répondre à ces questions, j'ai eu accès à des documents administratifs du département de danse de l'école et en particulier à l'intégralité des fiches d'inscriptions pour la session de danse classique sur l'année scolaire 2011-2012, ainsi que les listes de classes pour cette même année scolaire et celle de 2014-2015. Les documents que j'ai pu consulter pour les années antérieures n'étaient pas classés et se sont vite avérés incomplets. Les données que j'ai obtenues sont donc relativement difficiles à traiter, d'une part parce que les plus complètes ne concernent qu'une année scolaire, d'autre part parce que quelques-unes des informations se sont avérées contradictoires. Le traitement de l'ensemble des fiches d'inscription sur l'année scolaire 2011-2012 comparées avec les données obtenues pour l'année scolaire 2014-2015 apporte toutefois un aperçu général sur la situation actuelle². À cette première analyse 'administrative' s'ajoutent des discussions avec de nombreuses élèves de l'école de danse et des entretiens semi-directifs enregistrés avec onze d'entre elles ainsi qu'avec plusieurs jeunes enseignantes ayant effectué leur scolarité dans les anciens locaux au nord de Phnom Penh.

Pour la rentrée 2011-2012, toutes les inscrites étaient de nationalité cambodgienne et se définissaient comme khmères, lorsque cette mention était spécifiée. La grande majorité d'entre elles (81%) vivait dans la capitale, 12,5% dans la province centrale de Kandal et seulement 2,7%³, soit cinq élèves, étaient domiciliées officiellement dans l'une des provinces limitrophes

¹ Voan Savay, communication personnelle, 08.10.2013.

² Les fiches d'inscriptions des élèves de l'école de danse nous renseignent – dans la mesure où elles ont été remplies de façon adéquate, ce qui n'est pas toujours le cas – sur les noms, sexe, date et lieu de naissance des élèves, sur leur nationalité (*sañjāti*) et leur origine ethnique (*janjāti*) (les deux étant souvent amalgamées) sur l'identité (nom) et l'activité principale de leurs parents, sur le lieu de vie actuel de l'élève, sur sa situation scolaire, et, éventuellement, sur sa fratrie. La formation pour les quelques personnages masculins du répertoire (les personnages de singes) étant assurée dans le cadre du théâtre dansé masculin, l'intégralité des élèves inscrites en « danse classique » sont des filles.

³ Le pourcentage restant correspond à plusieurs fiches non renseignées à ce sujet.

de Kandal. Une seule élève venait de la province de Svay Rieng, au sud-est du pays et une dernière, orpheline, était pensionnaire à l'école. Les mauvaises conditions d'hébergement à l'école peuvent expliquer en grande partie le nombre restreint d'enfants venus de l'extérieur de Phnom Penh et de Kandal. Toutefois, ce n'est peut-être pas là la seule raison. De manière générale, une brève étude sur la situation scolaire des enfants au Cambodge montre que de nombreux parents se montrent particulièrement peu enclins à scolariser leurs filles loin de leur domicile¹, à moins de ne pouvoir les y confier au soin de leur famille proche. Par ailleurs, l'existence même de l'école et ses modalités de recrutement ne sont pas toujours bien connues des familles du pays, y compris à Phnom Penh, malgré la diffusion d'informations à la télévision en période de rentrée scolaire.

L'origine socio-économique des élèves est plus difficile à établir à la lecture des fiches individuelles seules. La mention de l'activité professionnelle des parents est souvent précisée en des termes vagues et certaines dénominations, comme celle de « fonctionnaire » qui est souvent utilisée, ne permettent pas de déduire le statut hiérarchique au sein de l'institution, et encore moins les revenus de la famille en question. D'après l'enquête orale menée, il semble toutefois pouvoir être affirmé que les élèves issues des couches les plus élevées de la population sont en forte minorité. Par ailleurs, à l'exception d'une élève portant le nom de l'une des deux branches de la famille royale et inscrite jusqu'en 2010, il semble qu'aucune élève ne soit issue de la famille royale à l'heure actuelle. La grande majorité des élèves est plutôt issue de classes modestes, voire très modestes, de la population, mais ce à des degrés qui restent difficiles à définir. Un classement des métiers des parents par catégories montre que, sur les 178 familles ayant au moins une fille inscrite à l'ESBA en 2011-2012, 40 ont un revenu faible (un seul ou aucun des parents ne touche de revenu fixe), 34 ont des revenus aléatoires, les parents vivant d'agriculture (probablement à l'échelle familiale) ou de « petits boulots » (*rak sīt*). 101 familles

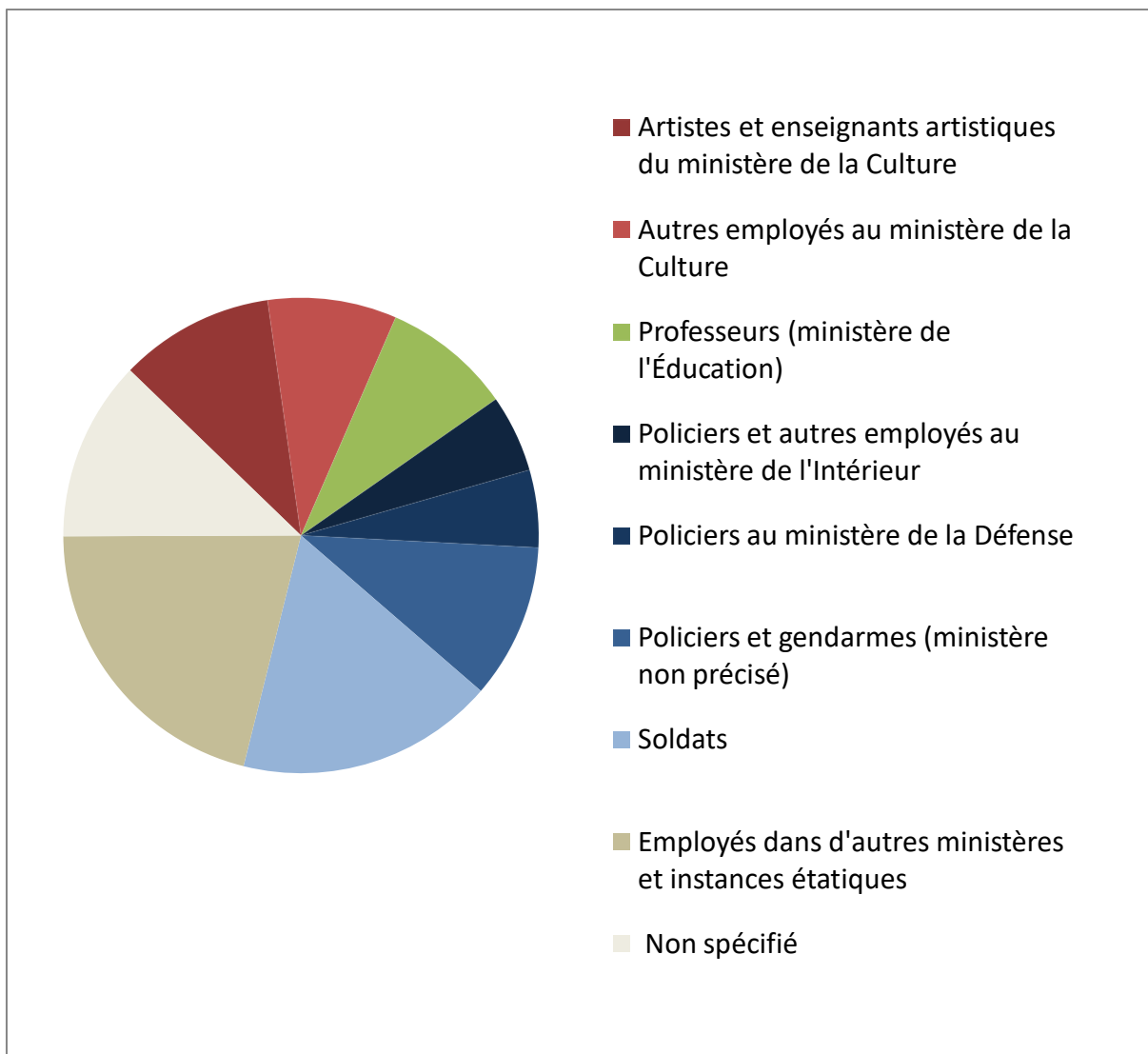
¹ J'ai eu l'occasion d'aborder cette question avec des familles cambodgiennes de différentes régions (en particulier à Phnom Penh, Kandal et Siem Reap). Cette observation m'était apparue clairement lorsque, employée comme volontaire dans une école de filles créée par une Française, je m'étais interrogée sur les modalités d'un tel choix. En tant qu'enseignante dans cette école et parce que je maîtrisais la langue khmère, j'avais souvent été interrogée par les villageois sur les raisons de la création de cet établissement réservé aux filles. Les échanges sur le sujet de la scolarité des filles et des garçons auxquelles cette question donnait lieu s'étaient révélés particulièrement intéressants. Ailleurs dans le pays, j'avais abordé la question de la scolarisation des enfants dans des conditions plus neutres, les personnes ne me connaissant pas en tant qu'employée d'une école réservée aux filles. Les raisons du choix de la scolarisation ou non des enfants apparaissaient identiques à celles explicitées par les villageois des environs de l'école de filles. Étaient invoqués en priorité le coût des études et le nombre d'enfants par familles, et, pour les filles uniquement, le problème de la distance des établissements scolaires (en particulier à partir du secondaire) qui dissuadaient les parents de les y envoyer pour des raisons de sécurité.

vivent d'au moins un revenu fixe, parmi lesquelles 20 seulement ont des revenus fixes des deux parents. Enfin, trois élèves sont orphelines¹.

Il est notable que dans plus de la moitié des familles à revenus fixes, au moins l'un des deux parents est fonctionnaire. Les entretiens menés auprès des élèves de l'ESBA montrent que l'aspiration, pour leurs enfants, au statut de fonctionnaire est l'une des motivations de nombreux parents disposant eux-mêmes de ce statut. Dans près de 38% des familles d'élèves, au moins l'un des parents est fonctionnaire. Au sein de cette catégorie, le pourcentage de familles ayant un emploi dans le domaine des arts apparaît relativement faible par rapport aux autres domaines représentés. Seulement 16% sont employés au ministère de la Culture, parmi lesquels plus de la moitié en tant qu'enseignants artistiques à l'ESBA. Parmi les autres secteurs de travail étatique représentés, les emplois au sein du ministère de l'Intérieur apparaissent majoritaires avec, en particulier, un grand nombre de policiers et de soldats.

Les données collectées ne permettent pas de trancher quant aux raisons sous-tendant le fort taux de policiers et soldats et, à plus forte raison, d'employés des ministères de la Défense et de l'Intérieur parmi les familles d'élèves. Peut-être est-ce là le reflet d'une répartition globale des emplois de fonctionnaire. Néanmoins, si ces chiffres étaient corrélés spécifiquement avec la formation de danseuse – ce qui resterait à démontrer par de plus amples enquêtes –, un lien pourrait être exploré entre les activités de danse et de protection du pays. La question pourrait notamment être posée au regard des observations faites par Toni Shapiro au lendemain de la période khmère rouge, lorsque les danseurs et danseuses du gouvernement étaient volontiers comparés aux soldats œuvrant pour la défense du pays ou pour la réappropriation du territoire (voir chapitre précédent). Par ailleurs, la profession exacte n'étant pas toujours renseignée dans les documents exploités ici, il n'est pas à exclure que certains parents dont la profession est indiquée au ministère de la Défense fassent en fait partie d'une troupe d'artistes attachée à ce ministère. Selon la suggestion d'une danseuse interrogée à ce sujet, il pouvait s'agir là d'un « choix par défaut » pour des artistes n'ayant pas obtenu de poste au ministère de la Culture plutôt que d'une volonté particulière de travailler pour l'un de ces ministères en particulier.

¹ L'une d'elles, interne à l'ESBA, est soutenue par des voisins de la famille et j'ignore la situation des deux autres.



T5. Secteur d'activité des parents fonctionnaires dont au moins une fille était inscrite en « danse classique » à l'ESBA en 2011-2012.

Bien que les statistiques ne le fassent pas nécessairement apparaître, un grand nombre d'élèves compte des artistes dans leur famille ou leur entourage proche. De très nombreuses élèves racontent avoir débuté leur apprentissage de la danse sous l'impulsion d'un parent, d'une grand-mère, d'un grand-père, d'une tante ou d'un oncle artiste¹. Pour plusieurs autres, il n'a été possible d'envisager puis d'effectuer l'inscription à l'ESBA que sur l'invitation ou grâce aux conseils d'amis ou de membres de la famille (là encore plus ou moins éloignée) travaillant au

¹ Les termes d'appellation « oncle » et « tante » sont utilisés également pour des personnes hors du cercle familial et, lorsqu'un lien de parenté est attesté par les élèves, celles-ci ne savent pas toujours préciser à quel degré.

sein du ministère de la Culture et des Beaux-Arts, et parfois plus spécifiquement au Département des arts ou à l'école des Beaux-Arts. Toutefois, les fiches individuelles des élèves ne prenant en compte que le métier des parents, leur traitement statistique n'indique que 12 familles préalablement impliquées dans le domaine des arts sur un total de 178. Ce faible taux serait à décupler si l'on prenait en compte les familles élargies.

b) Motivations à l'entrée à l'école de danse

L'analyse des entretiens avec des élèves et jeunes professeurs montre plusieurs motivations récurrentes pour l'entrée à l'école de danse. Plusieurs des élèves interrogées affirment avoir pris goût à la danse de cour parce qu'elles avaient eu l'occasion d'en voir à la télévision, le plus souvent, ou en représentation, dans de plus rares cas. D'autres l'ont découverte en la pratiquant dans le cadre familial ou dans leur voisinage. Une élève raconte par exemple l'intérêt qu'elle prenait à imiter une voisine danseuse qu'elle voyait danser sur scène ou s'entraîner chez elle. Une autre explique que c'est sa grand-mère, ancienne danseuse, qui l'a initiée à la danse avant même qu'il soit question pour elle de s'inscrire à l'ESBA. La présence d'au moins un ou une artiste, et à plus forte raison d'une danseuse, dans le cercle familial est très souvent à l'origine de l'orientation vers l'école de danse. Parfois, en l'absence d'artistes dans le cercle proche, c'est une connexion avec un employé du ministère de la Culture qui a pu déclencher l'inscription à l'ESBA.

« Depuis toute petite, je voulais entrer ici... Je voulais vraiment entrer ici parce que j'avais vu à la télévision et aussi parce que mon oncle, qui est dans cette école, est passé à la télévision. J'aimais bien alors j'ai voulu entrer [dans cette école]. Dans ma famille, il y avait deux artistes. Ma grand-mère et mon oncle. Avec ma grande sœur et moi, ça fait quatre personnes [...]. Ma grand-mère était comique [et] mon oncle fait du cirque. » *kaññā* Malys 12 ans, élève en 4^{ème} année (mars 2012)

« Au début, je ne savais pas danser mais ma grand-mère et ma tante m'ont amenée à l'école. J'ai vu les élèves s'entraîner et j'ai trouvé ça bien. J'ai apprécié cette discipline et aussi les autres. Ça m'a permis de voir comment on pratiquait la danse. C'est ma tante qui m'a fait connaître cette école [car] elle y enseignait. Au début, je ne pensais pas que je rentrerais dans cette école. Je suis juste venue, j'ai vu les élèves s'entraîner et je me suis dit que j'aimais aussi la danse. » *kaññā* Sambo, 15 ans, élève en 6^{ème} année (mars 2012).

« J'ai voulu entrer à l'école de danse parce que j'aime la danse classique khmère depuis que je suis toute petite. Mes danses préférées sont la Danse des apsaras, la danse *deb manoromy* et celle de *Mañī Mekhalā*. J'aime aussi les autres danses mais celles-ci sont mes trois préférées ! Je connais toutes ces danses car j'ai vu des représentations à la télévision. Quand j'étais petite, j'essayais d'imiter les danseuses mais comme je ne savais pas danser, j'ai demandé à ma maman pour entrer à l'école de danse. [...] On ne savait pas comment faire pour y entrer mais un de mes oncles travaillant au Ministère [de la Culture] a rédigé une demande d'admission et j'ai pu passer l'examen d'entrée à l'école. Je lui suis vraiment reconnaissante de m'avoir aidée à entrer à l'École des Beaux-Arts comme je le souhaitais. » *kaññā* Lisa, 15 ans, élève en 6^{ème} année (mars 2012)

Des élèves racontent qu'elles ont été inscrites à l'école de danse après que leur intérêt ou des prédispositions à la danse aient été décelés, en général par une personne proche du milieu des arts du spectacle. Les termes « *nissāy* » (disposition, aptitude) et « *don* », du français « don », sont très fréquemment utilisés dans les récits des élèves danseuses, comme le montrent ces deux exemples :

« Au départ, j'aimais... Je voyais ma grand-mère danser et je dansais comme elle. Quand elle a remarqué que j'avais un *don*, elle a demandé à mes parents, et comme mes parents aiment aussi [la danse], ils ont accepté que ma grand-mère m'emmène à l'école. J'ai passé l'examen d'entrée en danse classique. » *kaññā* Pagna, 17 ans, élève en 7^{ème} année (mars 2012)

« [Je suis venue à l'école] parce que j'aime [la danse] depuis que je suis toute petite et je pense que j'ai des aptitudes (*nissāy*) pour cette discipline. [...] Il y avait un oncle¹, un ami de mon père, qui a remarqué que j'avais des aptitudes, que je pourrais bien danser, alors il m'a accompagnée m'inscrire à l'école. » *kaññā* Vanny, 18 ans, 9^{ème} année (mars 2012)

Les discours de celles des élèves ayant des artistes dans leur famille tendent à montrer un choix qui relève de l'évidence. Cet intérêt est légitimé par le soutien familial et, le cas échéant, la situation d'artiste d'un ou plusieurs membres de leur entourage proche. D'autres élèves présentent un discours plus construit et argumenté qui semble découler de réflexions

¹ Voir note précédente.

préalables. C'est le cas de Chenda, élève en 5^{ème} année avec sa jeune sœur, dont la famille ne comportait jusqu'alors aucun artiste.

« Il y a plusieurs raisons pour lesquelles je suis venue à l'École Secondaire des Beaux-Arts mais la raison principale est que j'aime beaucoup la danse classique. J'aime la danse et, une deuxième raison, c'est que toute ma famille aime aussi la danse, elle veut que je devienne une bonne danseuse. Une troisième raison, c'est que je pense que l'École des Beaux-Arts permet aux élèves d'acquérir une expertise (*mān jamnāñ*) et qu'elle enseigne une bonne conduite (*sīladharm l'a*). Quatrièmement, je pense que l'école des Beaux-Arts est une bonne école qui peut m'apporter des compétences utiles pour mon futur. Je pensais que les professeurs m'aideraient à apprendre et aujourd'hui, alors que j'approche de la fin de mes études, je pense que j'ai effectivement reçu beaucoup de connaissances et de bonnes expériences.

[...] Dans ma famille, tout le monde travaille, nous sommes les seules à pratiquer les arts. [...] Au début, j'apprenais dans une autre école et ma tante a contacté un professeur de cette école pour que j'y entre. À ce moment-là, je ne savais même pas. J'étais en vacances dans l'autre école quand elle m'a dit que je changeais d'école. Au début, ça ne me plaisait pas du tout, mais quand j'ai entendu que j'allais à l'école des Beaux-Arts, j'étais contente parce que j'aime ça. » *kaññā* Chenda, 20 ans, élève en 8^{ème} année (mars 2012)

Les arguments selon lesquels l'école des Beaux-Arts apporte une éducation et des manières raffinées, particulièrement pour les jeunes filles, sont rapportés par plusieurs élèves. Tola, une autre élève de 8^{ème} année, explique que lorsque sa sœur et elles y ont été inscrites, l'ESBA « était réputée pour donner une bonne éducation aux jeunes filles ». Elle estime qu'en les y envoyant leur père cherchait à ce qu'elles acquièrent des « manières sophistiquées » (*iriyapath thlai thnūr*), « douces, modestes et polies » (*subhāb rāp sā niñ ram dam*), selon les termes décrivant habituellement les comportements attendus chez une jeune femme cambodgienne. Pourtant, Tola précise que leur père n'a jamais souhaité discuter avec ses deux filles des raisons de leur envoi à l'ESBA. Celles-ci savent que leur grand-père paternel était artiste, mais ignorent dans quel domaine. Quant à leur frère cadet, il était alors scolarisé en école primaire et la question de son envoi à l'ESBA ne semblait pas être envisagée. Bien qu'elle n'ait pas été explicitée, la volonté du père à faire étudier ses filles à l'école de danse semble pourtant être mûrement réfléchi et assumé. Celui-ci a d'abord choisi de changer ses filles d'école pour qu'elles intègrent l'ESBA, puis, apprenant le déménagement de l'institution, il a fait emménager la famille dans un nouveau logement à proximité du nouveau campus. Une

autre danseuse ayant effectué sa formation à l'ESBA puis à URBA explique ainsi :

« [Ma mère] aimait la danse. Elle a vu que les danseuses classiques étaient belles, qu'elles semblaient bien élevées, des jeunes femmes douces et gentilles (*subhāb nārī*), des filles khmères gracieuses (*dan' bhlan' l'a*). Alors elle a voulu que je sois aussi bien élevée, que je sois une bonne fille khmère. Parce que quand on entre à l'école des Beaux-Arts, on n'apprend pas seulement à danser. On apprend aussi à parler, à s'asseoir, à respecter (*gorab*) les personnes âgées, on apprend beaucoup le savoir-vivre et les coutumes khmères. C'est pour ces raisons que ma mère a voulu que j'étudie là-bas. » *kaññā* Pich, 24 ans, diplômée de l'ESBA et de l'URBA (juillet 2010)

L'apprentissage de la danse comme moyen d'acquérir des bonnes manières et un bon maintien corporel est une motivation qui se retrouve également au sein des familles aisées. Si peu d'entre elles souhaitent engager leurs filles dans la voie professionnelle de la danse de cour, certaines font appel à des professeurs de danse du ministère de la Culture pour des cours particuliers à leur domicile¹.

Enfin, un dernier argument avancé par plusieurs professeurs de danse ainsi que par la directrice du département de danse de l'école est à prendre en compte. Selon celles-ci, l'ESBA est connue pour être une école peu coûteuse, cela par rapport à la grande majorité des autres écoles publiques du royaume où des frais supplémentaires sont habituellement demandés aux élèves pour pouvoir bénéficier de l'intégralité du programme scolaire. La possibilité d'accueil en internat à moindre frais, même dans les conditions minimalistes actuelles, pousseraient également certaines familles aux revenus faibles à y envoyer leurs enfants avec l'espoir qu'ils y reçoivent une formation solide malgré leur manque de ressources financières.

c) Une image ambiguë de la danseuse

Les propos recueillis dans les familles de Chenda, de Tola et de Pich s'opposent à une autre vision tout aussi répandue, si ce n'est plus, en dehors du domaine des arts. D'une manière assez comparable à ce que l'on peut observer en France au sujet de la danse classique, l'apprentissage de la danse de cour cambodgienne est conçu de manière ambivalente, à la fois symbole de bonne tenue et de frivolité. Virginie Valentin note par exemple à ce sujet que les

¹ Sam Sathya, communication personnelle, 19.03.2010.

cours de danse représentent un lieu d'éducation privilégié pour les fillettes françaises qui apprennent à y canaliser leur énergie et à bien se tenir (Valentin, 2000, réf. élec.). Pourtant, l'entretien courant de liaisons, souvent illégitimes, entre danseuses classiques et hommes du monde dans ce milieu en France au XIX^{ème} siècle perpétue l'imaginaire de femmes séductrices, aux mœurs légères (Idem). La danseuse attachée au foyer de l'Opéra, « à la fois fille pure sur scène et femme trop séduisante dans la vie courante » (Idem) est comparable, sur ce point, à son homologue khmère, ne serait-ce qu'à travers quelques exemples bien connus et souvent ressassés par le grand public. Une jeune femme khmère qui me disait apprécier l'esthétique de la danse de cour mais persistait à la dénigrer dans son ensemble m'expliqua les raisons de son malaise en ces termes : « Je ne souhaiterais pour rien au monde que ma fille fasse de la danse. Tu sais, avant, les danseuses étaient des concubines au palais royal... Et puis il n'y a pas si longtemps, il y a eu Piseth Pilika... ». Piseth Pilika était une danseuse de cour et actrice très connue et adulée dans les années 1990. Elle fut assassinée sur un marché de Phnom Penh en 1999, devant de nombreux témoins. Depuis, son meurtre qui n'a jamais été élucidé fait l'objet de rumeurs selon lesquelles il aurait été commandité par l'épouse du premier ministre, jalouse de l'aventure que celui-ci aurait eue avec la jeune femme. Le nom seul de la danseuse et actrice suffit aujourd'hui à évoquer, comme le fait la jeune femme citée ici, la situation précaire ou la vulnérabilité des femmes artistes du spectacle, enjeux de désir pour des hommes tout-puissants.

Une danseuse âgée d'une vingtaine d'années, diplômée de l'école des Beaux-Arts, explique avec pudeur les raisons qui font des danseuses de mauvaises femmes aux yeux de la population et en particulier vis-à-vis des classes les plus élevées :

« Les gens disent que ce n'est pas une bonne chose de danser... Non... Ce que je veux dire c'est que, au Cambodge, beaucoup de gens parmi ceux qui ont un niveau social élevé, les riches, méprisent les danseurs, les artistes. [...] On dit que les danseuses, les chanteuses, sont belles. Quand elles se produisent sur scène, elles sourient – tu le sais, quand nous dansons, nous devons sourire, nous mettre en valeur – et du coup... Souvent, certains hommes importants (*'nak dham*) en tombent amoureux. Ça, c'est un problème. Parfois, ce sont des hommes qui sont déjà mariés mais ils voient une jolie femme qui danse sur scène parée de bijoux et d'une tiare, belle comme une déesse, alors ils se disent qu'ils l'aiment, qu'ils la veulent, même quand ils ont déjà une épouse. Ce qui pose problème aussi, c'est que lorsque l'épouse est au courant, elle dit que le problème vient uniquement de la danseuse qui a séduit son mari. Ce n'est pas vrai mais c'est ce que les gens pensent. » *kaññā* Pich, 24 ans, diplômée de l'URBA (juillet 2010)

Par ces mots, la jeune femme atteste de la réalité de telles conduites mais, dans le même temps, tient à poser les danseuses séduites ou entretenues par des hommes plus riches et parfois mariés comme non responsables de telles situations. Elle met l'accent avant tout sur ce qui se dit, gardant de la distance face à un sujet qui reste délicat à aborder. De son discours plein de retenue, il ressort que les danseuses dont s'amourachent des « hommes importants » sont victimes avant tout de la rumeur et des accusations mais pas nécessairement de ces hommes qui en feraient leurs maîtresses. Difficile, dans ces conditions, d'établir la part de responsabilité ou le choix éventuellement laissé aux jeunes femmes d'accepter ou non les propositions de leurs puissants admirateurs.

La même jeune femme explique également que les artistes en général, et en particulier les danseuses du répertoire folklorique et les actrices, sont critiquées pour leur activité même. Contrairement à la danse de cour, le répertoire folklorique, le théâtre et le cinéma font interagir hommes et femmes dans des scènes de séduction où ils sont amenés à se toucher, à se tenir les mains ou à se prendre dans les bras, même chastement. Selon elle, ces interactions ne posent pas de problème pour les acteurs eux-mêmes qui, diplômés de l'école des Beaux-Arts, connaissent leur travail et savent qu'il s'agit de rôles et que « tout s'arrête à la fin de la scène ». Toutefois, dans une société où de telles marques d'affection se doivent de rester très limitées en public, y compris au sein des couples mariés, l'interaction qui se joue entre des acteurs dans le cadre de leur fonction suffit à susciter les soupçons et peut, en elle-même, être considérée comme dégradante. Si une telle problématique ne semble pas toucher les danseuses de cour à priori – celles-ci interagissant essentiellement entre femmes dans les scènes dansées – elles n'en sont pas moins incluses dans cette image négative. Par ailleurs, il n'est pas rare qu'elles soient amenées à interpréter le répertoire folklorique ou encore à tenir des rôles cinématographiques.

d) Perspectives d'avenir

Pour les élèves de l'ESBA qui persistent dans la voie professionnelle de la danse de cour, le premier souhait est de réussir le concours d'entrée au ministère de la Culture et des Beaux-Arts en tant que professionnelles de la danse et parfois également en tant que professeures. Des places sont proposées tous les un ou deux ans mais en nombre limité qui ne permet pas à chacune des élèves diplômées d'y entrer. Les danseuses recrutées bénéficient du

statut de fonctionnaire qui leur garantit la sécurité de l'emploi et peut-être un certain prestige¹. Le salaire est toutefois faible car il ne permet pas, à lui seul, de couvrir à la fois les frais d'un loyer modeste et ceux des biens de consommation vitaux à Phnom Penh. En 2012, le salaire mensuel d'une professeure de danse sans expérience était de 30\$ et augmentait de 20\$ après plusieurs années d'expérience. Ce salaire est comparable à celui des enseignants en école primaire publique à travers le Cambodge. En accédant à l'une des rares fonctions de direction disponibles à l'école de danse, une professeure expérimentée peut toutefois doubler ce salaire. D'autres possibilités d'élévation dans la sphère hiérarchique et salariale sont possibles au sein du ministère de la Culture et des Beaux-Arts, bien que les postes y soient rares. L'ancienne danseuse Minh Kossany, par exemple, est actuellement secrétaire d'État au sein de ce ministère. Les jeunes diplômées peuvent également être recrutées dans des troupes artistiques dépendant d'autres ministères cambodgiens, mais il s'agit généralement là d'un second choix pour des artistes ayant échoué à l'entrée au ministère de la Culture. Le ministère de la Défense nationale, par exemple, dispose de sa propre troupe d'artistes composée de danseurs, d'acteurs de théâtre et de musiciens. Ces troupes font des prestations dans le cadre de différents événements organisés par leur ministère au Cambodge lors de déplacements dans les provinces, pour des inaugurations ou des manifestations politiques par exemple, ou à l'étranger². Le répertoire présenté est moins attrayant pour les danseuses et danseurs car il est répétitif, se cantonnant souvent aux danses de bienvenue et de souhaits (*rapām jūn bar* par exemple) et à quelques danses folkloriques³.

Les danseuses ayant échoué à obtenir un emploi au sein du ministère de la Culture peuvent tout de même être amenées à travailler avec les artistes du ministère. Certaines sont en effet régulièrement recrutées par la princesse Norodom Bopha Devi pour participer à des projets ponctuels et à des tournées sous le nom du Ballet Royal⁴. En outre, elles peuvent avoir des opportunités de contrats à durée déterminée dans différents domaines artistiques, notamment pour poser en tenue de danse pour des campagnes publicitaires ou encore en tant qu'actrices de

¹ Traitant de la période coloniale, Alain Forest note que « le Cambodgien ne se pense pas autrement que riziculteur ou fonctionnaire, il ne peut envisager la réussite autrement que par le passage, qui dépend du bon vouloir du roi, dans le cadre administratif » (Forest, 1980 : 43).

² Sang Phorsda, communication personnelle, 12.12.2014.

³ Communication personnelle S.A. Sisowath Tesso, mars 2008.

⁴ Voir annexe « Circulation des danseurs professionnels entre le Ballet Royal et le Ministère de la Culture et des Beaux-Arts aujourd'hui ».

théâtre, pour des téléfilms ou le cinéma, selon leurs compétences et leurs centres d'intérêt¹. D'autres possibilités de travail indépendant sont possibles. Un groupe d'élèves et d'anciennes élèves de l'ESBA a par exemple créé un groupe de danse qui propose ses services aux particuliers à l'occasion de fêtes privées et principalement de mariages. L'association se fait connaître par le biais de réseaux sociaux² sur internet avec une page régulièrement fournie en photographies. Enfin, certains danseurs diplômés participent aux projets de l'ONG Amrita Performing Art, souvent dans une optique de création contemporaine inspirée de la danse de cour ou du *lkhon khol*³ ou de quelques autres organismes et institutions proposant des projets artistiques temporaires. La seule possibilité d'emploi à temps plein et à durée indéterminée par une troupe privée en dehors du contexte touristique est sans doute celle offerte par le Khmer Art Ensemble. Cette troupe créée par une ancienne danseuse formée à l'École des Beaux-Arts a vu le jour en 2007 et emploie en majorité des danseuses formées à l'ESBA (Cheam Shapiro, 2010 : 114)⁴.

Le domaine touristique offre une autre possibilité d'emploi pour les danseuses, y compris au cours de leur formation car il n'exige aucun diplôme. L'emploi d'élèves de l'ESBA dans ce secteur est toutefois décrié par les enseignantes qui estiment que danser dans un restaurant pour de l'argent est un manque de respect pour leur enseignement, pour la discipline enseignée mais aussi pour les danseuses elles-mêmes. Dans de tels contextes où la qualité de la danse n'est pas reconnue, de nombreuses danseuses sont employées sans formation solide, après avoir appris des chorégraphies dans des ONG dont ce n'est pas la vocation principale. De plus, pour les artistes issus de la tradition royale, cela pose problème de savoir le répertoire de cour interprété devant des clients attablés dans un restaurant. Les professeurs estiment qu'il n'est pas possible d'apprécier la valeur de ce répertoire tout en mangeant et buvant. Selon eux, ce contexte de présentation est incompatible avec l'aspect rituel des danses. Lorsque l'espace scénique n'est pas ou peu surélevé par rapport aux spectateurs, les danseuses se retrouvent en

¹ Certains de ces contrats sont proposés par des instances ministérielles, comme par exemple le ministère des Affaires féminines qui a développé une série télévisée sur le thème de la justice. Plusieurs acteurs de théâtre employés du ministère de la Culture ont été recrutés pour y jouer, mais aussi de nombreuses danseuses diplômées de l'ESBA, qu'elles soient ou non employées ministérielles.

² L'usage des réseaux sociaux, en particulier Facebook, s'est développé très rapidement au Cambodge au début des années 2010 avec l'usage des téléphones portables permettant ce type de connexion.

³ Il sera question de ces créations dans le chapitre IX.

⁴ Il sera question de la troupe Khmer Art Ensemble dans le chapitre IX.

position physique d'infériorité au moment de s'agenouiller pour effectuer le *sambah*, et ce d'autant plus que ce mouvement effectué à hauteur du front traduit à la fois le respect et la soumission hiérarchique (Shapiro, 1994 : 415).

Les professeures de danse de l'ESBA mettent souvent en garde leurs élèves à ce sujet. Ainsi, après avoir donné des explications orales à ses élèves concernant les différences dans l'interprétation des danses classiques et folkloriques pour souligner l'aspect spirituel (*sāsanā*) de la première catégorie, une enseignante d'une cinquantaine d'années en vint à tenir ces propos :

« Ne vous contentez pas de vouloir de l'argent. [...] Notre valeur (*tamlai khluon yoen*) est comparable à celle de tout un pays (*mahā nagar muoy*), ne vous y méprenez pas. Mais de nos jours [...] c'est comme un produit que l'on vend au marché.

Pour une danse classique, on donne habituellement 50\$. Ce prix comprend les ornements, la troupe de 5 personnes. [...] Faites le compte. Combien d'années vous faut-il pour danser [apprendre et maîtriser] *rapām jūn bar* qui ne dure que 5 à 10 minutes ?

Nous ne considérons pas notre propre valeur, nous voulons juste un peu d'argent à nous partager pour recevoir chacun 5 000 à 10 000 [riel]¹. C'est bien, allons-y ! Cet argent, ces 50\$ ne valent pas le savoir transmis par les maîtresses. Pensez-vous que ce soit bien de faire comme ça ? N'importe qui peut monter sur scène et obtiendra la même chose !

De nos jours, celles qui ont le plus de valeur, [...] vous les voyez, si vous allez à la mer, les filles *sexy*... Les gens comme ça dorment à l'hôtel avec l'air conditionné et mangent de bonnes choses. Nous, les artistes, elles nous méprisent, nous regardent de haut. [...] Elles se découvrent le ventre et dansent comme ça [en remuant les hanches, bras levés puis tendant les mains pour recevoir de l'argent]. Hop, 5 billets, 10 billets !... » (*Nak grū Leak*, mars 2012)

Pour cette enseignante, le fait d'utiliser sa maîtrise de la danse, transmise de génération en génération et assimilée par un apprentissage long et difficile, pour le seul profit pécuniaire est particulièrement dégradant. Une telle déchéance touche autant la danseuse elle-même que sa famille et ses professeurs qui sont supposés lui inculquer une bonne éducation et des savoirs tant moraux que comportementaux et, pour la danse, techniques, d'autant plus précieux qu'ils ont traversé plusieurs générations. Les paroles prononcées sur un ton de remontrance mais non sans ironie par la professeure citée ci-dessus traduisent une réelle inquiétude. Pour certaines des

¹ Soit 1,25\$ à 2,50\$, une fois déduits les frais de location ou d'achat des costumes.

élèves, jeunes filles de milieu modeste habituées à être jugées sur leur physique et admirées dans leurs costumes et maquillages de danseuses, le monde de la séduction et de l'argent facilement gagné exerce effectivement un fort attrait.

Outrepassant les mises en gardes de leurs professeures, des élèves et jeunes professionnelles choisissent néanmoins de travailler pour des filières touristiques et se produisent plusieurs soirs par semaine dans des restaurants de la capitale. Les opportunités pour de tels emplois sont cependant limitées sur Phnom Penh en comparaison avec la ville de Siem Reap où se concentrent, selon les estimations de Celia Tuchman-Rosta, plus d'une centaine de troupes privées (Tuchman-Rosta, 2014 : 529). De plus, les compétences des élèves de l'école ne sont guère reconnues dans ce milieu qui emploie indifféremment des danseuses formées professionnellement ou non. Le domaine touristique offre d'autres opportunités par l'intermédiaire d'ONG à vocation artistique qui font parfois appel à des élèves de l'ESBA pour compléter leurs effectifs lors de spectacles. Dans ce cas, ce sont souvent des professeurs exerçant à la fois à l'ESBA et dans ces ONG qui recrutent des élèves. Bien qu'à l'attention de touristes, les spectacles se font dans un contexte accepté par les professionnels du ministère de la Culture. Ils prennent place dans un temps et un lieu spécialement consacrés au spectacle et dans le but de promouvoir à la fois les actions de l'ONG et, par extension, les arts du Cambodge.

4 - Entre famille royale et ministère, une relative continuité de la danse de cour

a) Les danseuses ambassadrices du gouvernement cambodgien

Des élèves de l'ESBA, et plus particulièrement les élèves danseuses, sont fréquemment conviés à prendre part à des rencontres organisées entre pays asiatiques, au Cambodge ou à l'étranger, le plus souvent au sein de l'ASEAN ou encore en Chine ou en Corée du Sud. Ces programmes réunissent des représentants de la jeunesse des pays organisateurs dans le but de renforcer des liens économique-politiques. Les jeunes danseuses y sont souvent envoyées afin de présenter des danses mais, parfois, elles sont présentes plus largement en tant que représentantes de la jeunesse cambodgienne. Les élèves de l'école, comme celles de l'URBA et, à plus forte raison, comme les artistes du ministère de la Culture, peuvent également être recrutées de manière ponctuelle¹ pour différentes manifestations officielles telles que des inaugurations de temples ou d'écoles². Elles sont ainsi amenées à se déplacer dans les provinces cambodgiennes à la suite d'officiels du gouvernement. Ce sont également des danseuses, élèves ou fonctionnaires, qui accueillent les délégations gouvernementales étrangères ou accompagnent des personnalités du gouvernement cambodgien dans leurs déplacements. Elles sont alors chargées de représenter le pays par le biais de danses comme celle dite « des souhaits » (*rapām jūn bar*), chorégraphies destinées à présenter des vœux mais dont la valeur rituelle n'est pas considérée comme particulièrement importante par les danseuses, en comparaison avec les « grandes danses » (*me rapām* ou *rapām dham*).

Les danseuses de l'ESBA sont mobilisées par le Parti du Peuple Cambodgien (PPC), parti politique du premier ministre Hun Sen lors de célébrations ayant lieu à son siège. À titre d'exemple, j'ai pu assister en 2012, à une partie des célébrations du 7 janvier 1979 où des élèves étaient présentes notamment pour danser et effectuer un lâcher de colombes devant la tribune occupée par le premier ministre et son épouse au siège du PPC. Un tel rôle, qui relève de la figuration et non nécessairement de la danse s'inscrit dans la même logique que les apparitions ritualisées du roi lors de cérémonies publiques. Les danseuses du Ballet Royal y figurent en

¹ Je n'ai pas enquêté plus largement sur les conditions dans lesquelles prennent place de tels événements et les données concernant le titre auquel les danseuses élèves, d'une part, et employées, d'autre part, prennent part à ces événements sont trop éparpillées pour être généralisées.

² Communication personnelle de S.A. Sisowath Tesso (mars 2008) et de plusieurs élèves.

bonne place dans le cortège, probablement choisies pour leur profil et leur maintien. En outre, la présence du personnel de l'ESBA, comme d'autres institutions dépendant directement du gouvernement, est attendue à ce type de manifestations. Un enseignant me confiait qu'il ressentait les invitations à participer aux réunions du parti comme une contrainte pesante, peut-être, d'autant plus sur les artistes. D'après lui, ceux-ci devaient faire ouvertement allégeance à l'autorité ministérielle pour éviter les critiques et s'assurer d'un soutien en cas de problème, ceci d'autant plus qu'ils étaient à priori supposés royalistes. Là encore, le principe d'allégeance à un supérieur hiérarchique garantissant la protection de celui-ci correspond à un ordre social déjà mis en évidence au Cambodge pour les périodes antérieures¹. De telles stratégies peuvent aussi être reliées, pour les danseuses en particulier, à celles des femmes de la cour qui bénéficiaient d'une protection et accédaient éventuellement à un statut élevé en devenant concubines ou épouses d'hommes appartenant aux classes supérieures de la hiérarchie. Des pratiques similaires m'ont en effet été rapportées par de jeunes danseuses estimant qu'à l'heure actuelle, certaines d'entre elles se rapprochaient stratégiquement de membres du gouvernement ou de diplomates à des fins d'ascension personnelle en termes de statut ou d'accession à des biens matériels.

b) Le Ballet Royal : une image de marque à l'international

En dehors des pays d'Asie, la danse de cour est plus connue sous l'emblème du Ballet Royal. Celui-ci réunit des maîtresses de danse et des danseuses formées au palais royal ou à l'ESBA, dont certaines sont employées au ministère de la Culture, autour de la princesse Norodom Bopha Devi. Le personnel de cette troupe n'est pas fixe, il est sélectionné pour des projets précis par la princesse, assistée de maîtres et de maîtresses de danse ainsi que par le prince Sisowath Tesso. Des producteurs étrangers font régulièrement appel à la troupe pour des tournées ou des festivals. Ces dernières années, le Ballet Royal a ainsi été régulièrement programmé en France² dans la prestigieuse salle Pleyel à Paris ainsi que, selon les années, dans d'autres villes de France et d'Europe. Il était en 2010 au festival des musiques sacrées de Fès,

¹ Voir notamment Céline Chesnel pour la période coloniale (2009).

² Les tournées étaient produites par Zaman Productions.

au Maroc ou encore en 2013 à New York dans le cadre d'une importante manifestation consacrée au Cambodge¹.

Dans les lieux où il se produit, le Ballet Royal est présenté comme un ensemble prestigieux d'artistes perpétuant « un art sacré qui plonge ses racines dans la nuit des temps ». La magnificence des costumes et des parures dorées, les silhouettes menues et gracieuses des danseuses qui perpétuent « la grâce et la délicatesse des gardiennes des temples d'Angkor » ainsi que la gestuelle « raffinée » constituant un « langage magique à même de suspendre le temps » – d'après le langage utilisé dans plusieurs brochures et coupures de journaux² – renforcent cette image. La dimension spirituelle ou « sacrée » et le lien fondamental à la monarchie sont mis en avant dans la communication sur les programmes du Ballet. Ils sont incarnés aussi bien par les danseuses en costume que par la princesse Bopha Devi dont l'image est étroitement associée à celle de la troupe et qui en signe les chorégraphies³. Ces thématiques renvoient aux attentes tant esthétiques que symboliques projetées par le public occidental sur les productions artistiques originaires d'Asie. Elles font ainsi écho au regard porté sur les danses exotiques lors de leur découverte par l'Occident pendant la période coloniale. Comme ce fut le cas alors, il est à supposer que le regard des spectateurs occidentaux puisse continuer à influencer sur les productions de la danse de cour cambodgienne à travers la troupe de Ballet Royal.

c) Une empreinte royale fragile mais qui demeure significative

Le statut de patrimoine immatériel de l'humanité du Ballet Royal classé par l'UNESCO est régulièrement rappelé à l'occasion des apparitions scéniques de la troupe dirigée par la princesse Norodom Bopha Devi. Ce statut a été acquis en 2003 lorsque la princesse, à l'origine de la demande de classement avec l'actuel roi Norodom Sihamoni, était ministre de la Culture et des Beaux-Arts⁴. Elle exerça cette fonction de 1999 à 2004, après avoir occupé les postes de

¹ Seasons of Cambodia, organisé par CLA.

² Programmes de la salle Pleyel (textes d'Isabelle Gruet et de Suppya Nut) 2008, 2010, 2014 ; dossier de presse de Zaman Productions 2010 dont certains textes sont eux-mêmes issus du dossier de l'UNESCO publié par le Centre Culturel Français (2004) ; Journal du festival du Printemps des arts de Monte-Carlo, 2013 (texte de Thomy Keat).

³ Voir annexe 14 (Affiche éditée à l'occasion de représentations du Ballet Royal à la salle Pleyel à Paris en 2008.)

⁴ S.A. Sisowath Tesso, communication personnelle, mars 2008.

vice-ministre (de 1991 à 1993) et de conseillère du gouvernement en charge de la Culture et des Beaux-Arts (de 1993 à 1998). La reconnaissance du Ballet par l'UNESCO a pour effet une affirmation de la valeur de la danse de cour khmère dans son ensemble en tant que « patrimoine » mais aussi de la poser officiellement en tant que production, voire même propriété, cambodgienne¹. Plus spécifiquement encore, cette proclamation à portée internationale permet d'affirmer le lien à la royauté comme la nature même de cette forme de danse dans le contexte d'un état ministériel.

Aujourd'hui, alors qu'aucun membre de la royauté ne travaille plus dans les hauts postes du ministère de la Culture, deux niveaux sont ainsi à prendre en compte. Au Cambodge même et vis-à-vis des pays voisins, l'école de danse de cour et ses professionnels sont sous la dépendance ministérielle. On y parle de manière préférentielle de « danse classique » (*rapām pūrān*)². À l'international, au contraire, c'est le Ballet Royal sous l'égide de la royauté qui est connu et reconnu. En pratique toutefois, les artistes composant la troupe ministérielle et celle du Ballet Royal sont souvent les mêmes. Tous deux recrutent en effet des danseuses, danseurs, chanteurs, chanteuses et musiciens ayant été formés au palais, pour les générations les plus âgées, ou à l'École des Beaux-Arts (en particulier à l'ESBA, depuis la scission de l'école en deux entités) pour les générations les plus jeunes³. En outre, le ministère participe aux activités du Ballet Royal, notamment par la mise à disposition du matériel et des costumes portés par les danseuses et danseurs lors des tournées internationales. Le soutien du ministère est d'ailleurs officiellement annoncé sur les affiches du Ballet Royal en tournée à l'étranger.

La princesse Bopha Devi demeure une autorité fédératrice pour la plupart des artistes en danse de cour, et en particulier au sein de l'ESBA, dans un milieu où conflits et rivalités sont toujours sous-jacents entre différentes maîtresses. Cumulant des traits essentiels en tant que princesse de premier rang, fille aînée d'un roi ayant régné, petite-fille de la reine Sisowath

Le dossier a été publié par le Centre Culturel Français sous le titre *Le Ballet Royal* (Phnom Penh, 2003).

¹ Ce dernier point peut faire sens en particulier dans le cadre de conflits récurrents entre le Cambodge et la Thaïlande voisine pour la revendication de « biens culturels ». Les conflits ouverts, parfois armés, concernent plus spécifiquement les sites archéologiques comme récemment autour du temple Preah Vihear.

² Le khmer « *rapām pūrān* » (« danse traditionnelle » ou « danse ancienne ») est couramment traduit en français par « danse classique » et en anglais pas « classic dance ».

³ Depuis que l'école des Beaux-Arts a été séparée en deux entités, l'ESBA et l'URBA, le passage par l'URBA n'est plus strictement nécessaire pour être recruté au sein du ministère de la Culture et des Beaux-Arts.

Kossamak et ancienne « danseuse étoile », elle dispose en effet d'une légitimité forte – et publiquement incontestée – pour cela. Son engagement pour la « sauvegarde » de la danse de cour après la période khmère rouge est souvent rappelé ainsi que son rôle de ministre de la Culture. Des critiques concernant sa gestuelle dansée, jugée trop « légère » ou manquant de rigueur se font parfois à voix basse, en privé, et ce sont avant tout les qualités de celle qui fut danseuse étoile, sa grâce, son charisme et sa grande beauté, qui sont mises en avant. Ainsi, certaines justifient de ce qu'elles jugent être un manque de rigueur technique chez la princesse en expliquant qu'il est délicat, pour des maîtresses, de corriger des princesses, en particulier de les frapper et de manipuler durement leur corps. Rares sont ceux, s'il en est, qui renient des prédispositions perçues comme innées chez la petite-fille de la reine Sisowath Kossamak à qui l'image d'interprète principale de la Danse des apsaras reste indéniablement attachée. Aujourd'hui encore, alors qu'elle est âgée de plus de 70 ans, la princesse prend part activement au travail chorégraphique pour chacune des tournées du Ballet Royal. C'est aussi elle qui sélectionne et forme spécifiquement à ce rôle les danseuses qui interpréteront l'apsara blanche, personnage central de la Danse des apsaras¹.

Si elle tient un rôle central dans la préservation de la danse de cour, la princesse Bopha Devi n'est pas seule dans cette tâche. Certaines maîtresses et maîtres d'âge mur ont des fonctions importantes en ce qui concerne plus particulièrement l'enseignement de la danse. Ainsi, les maîtresses Pen Sok Huon, ancienne directrice du département de danse classique de l'École des Beaux-Arts, et Soth Somaly qui lui succède aujourd'hui dans cette fonction, font également figure d'autorité. Pour ce qui concerne plus particulièrement la gestion du Ballet Royal et ses tournées à l'étranger, la princesse Bopha Devi est secondée par le maître Proeung Chhieng. Celui-ci se penche avec la princesse sur tout ce qui concerne les questions artistiques. Ancien danseur et professeur des rôles de singe puis recteur de l'URBA maintenant retraité, il est aussi le petit-fils d'une ancienne maîtresse de danse du palais proche de la reine Sisowath Kossamak. Le prince Sisowath Tesso, actuel conseiller personnel du Roi Norodom Sihamoni, est également très investi dans la préparation et le suivi des tournées du Ballet Royal à l'étranger². Selon ce dernier, toutefois, personne ne serait en position de reprendre dans toutes ses dimensions le rôle de la princesse, pourtant jugé comme nécessaire à la survie du Ballet Royal.

¹ L'importance symbolique de ce rôle est discutée dans les chapitres VI et VIII.

² D'autres figures importantes issues de la famille royale se sont investies considérablement dans la préservation du Ballet Royal au cours des dernières décennies. C'est la princesse Norodom Vacheahra qui, soutenue par la princesse Norodom Bopha Devi et le prince Norodom Sihamoni, a créé la troupe du BCK, Ballet Classique Khmer



P43. La princesse Norodom Bopha Devi supervise une répétition en prévision d'une tournée en Europe du Ballet Royal. Ancien théâtre Bassac, Phnom Penh, 13.03.2008.



P44. La princesse Norodom Bopha Devi guide l'interprète principale de la Danse des apsaras. Ancien théâtre Bassac, Phnom Penh, 13.03.2008.

à Paris en 1976. L'enjeu était alors de permettre la perpétuation de l'enseignement des danses autour de maîtresses reconnues dans une période où elle ne pouvait plus être assurée au Cambodge même.

Le prince Sisowath Tesso explique pourquoi, selon lui, une position de responsabilité telle que celle qu'occupe Norodom Bopha Devi ne pourrait être tenue que par un membre de la famille royale ayant une expérience de danseuse équivalente à celle de la princesse :

« On peut voir la Danse des apsaras dans un hôtel mais ce ne sera pas la qualité. La qualité, elle se trouve au sein du Ballet Royal, quand la princesse Bopha Devi décide de prendre une élève pour la former en tant qu'apsara, cette apsara sera unique. [...] La pureté de cet art sera toujours préservée par cette référence qu'est la princesse. Je ne dis pas que la qualité ne pourra pas se retrouver ailleurs, mais c'est pour nous le moyen de préserver, d'avoir un repère, quelque chose qui fait autorité, qui fait que ça fait partie d'un patrimoine. [...] Chaque professeur a la capacité de le faire mais il n'y aura jamais un professeur qui fera autorité parmi les professeurs. L'autorité spirituelle, pas autoritaire, une sorte de reconnaissance fédératrice des autres professeurs, reste malgré tout une référence à la royauté, aux princes, aux princesses et au roi ». (S.A. Sisowath Tesso, mars 2008)

Selon lui, la royauté est garante de la qualité de la danse et de la préservation d'une certaine « essence ». Son rôle est central, d'une part en tant qu'autorité légitime, reconnue par tous, et d'autre part en tant que garante d'un caractère « sacré ». Ce caractère est conditionné par une transmission de type élitiste telle qu'elle existe aujourd'hui à l'ESBA où la rigueur technique et le respect d'un cadre de transmission ritualisé sont des valeurs fondamentales, à l'opposé du modèle majoritaire d'enseignement dans le milieu touristique. De nombreuses troupes privées se produisent en effet dans des dîners-spectacles où la qualité technique des danses est très variable. De telles expériences, et en particulier le fait que les clients soient attablés pendant le spectacle, sont perçues par les personnes proches du Ballet Royal comme des dérives qui sont à séparer nettement des productions des danseurs attachés au Ballet Royal et au ministère de la Culture. La notion d'« essence », elle, renvoie à l'idée que la danse ne serait plus la même dans sa nature si elle était séparée de la royauté.

L'influence de la famille royale tend pourtant à s'estomper face au gouvernement ministériel actuel, ce qui fait que certains professionnels et sympathisants craignent pour l'avenir de la danse de cour. De plus, bien qu'elle continue à s'investir dans le domaine de la danse de cour et plus particulièrement autour du Ballet Royal, la princesse n'a plus de fonction officielle pour cela. Malgré une inquiétude affichée quant à la possibilité de fédérer les maîtresses de danses en l'absence d'une figure royale semblable à la princesse, le prince Sisowath Tesso envisage des solutions pour l'avenir de la danse de cour. Il ne rejette pas catégoriquement l'appropriation effective d'une partie du répertoire par les ONG et troupes

touristiques, estimant que cela pourrait effectivement être une solution d'avenir pour des enfants défavorisés. Toutefois, il propose de démarquer la troupe professionnelle du ministère afin de préserver ce qu'il nomme le « côté sacré » ou l'« essence du Ballet Royal ». Pour ce faire, il estime que celui-ci pourrait se concentrer sur un répertoire spécifique constitué de nouvelles danses et ballets narratifs ou de chorégraphies re-crées à partir de danses longtemps oubliées. Ce monopole de création et de recréation serait alors officialisé par un label qui en ferait la propriété du ministère de la Culture. Ces dernières années, plusieurs ballets narratifs ont déjà été créés, comme La légende de l'apsara Méra, ou recréés, telle que l'histoire de Sovannahong. Ils sont jusqu'à maintenant restés l'apanage des artistes du ministère et de la troupe du Ballet Royal. Les troupes touristiques se concentrent, elles, sur un répertoire connu et peu varié constitué principalement de pièces courtes mais aussi, pour certaines, d'extraits du Reamker.

CONCLUSION

L'éloignement de la danse de cour par rapport au palais royal depuis les années 1980 s'est joué à deux niveaux, à la fois pratique et symbolique. Sur le plan institutionnel et administratif, le passage des structures d'apprentissage et des enseignants sous la dépendance institutionnelle du gouvernement ministériel est significatif dans le sens où il marque, de façon plus nette que par le passé, la destitution d'un marqueur du pouvoir royal au profit de la nouvelle classe politique dirigeante. L'École Secondaire des Beaux-Arts constitue un maillon indispensable parmi les structures étatiques où existe aujourd'hui la danse de cour. Elle est un passage obligé pour les nouvelles générations de danseuses qui s'inscrivent dans la lignée de celles du palais. L'école est aussi un centre essentiel où se maintiennent et se renforcent les réseaux de professionnels de la musique et de la danse issus du palais royal¹. En ce sens, elle est garante de la transmission et de la perpétuation dans le temps de la danse de cour. Or, la délocalisation de cette institution dans la banlieue nord-est en cours d'urbanisation rend difficile son accès autant qu'elle entrave sa visibilité. De fait, cet écartement du centre-ville n'a pas pour seul effet un accroissement de l'éloignement à la fois physique et symbolique de la royauté, tel qu'il avait commencé peu à peu avec l'établissement de l'école des Beaux-Arts à proximité

¹ Des professeures retraitées et d'anciens élèves continuent de s'y rendre régulièrement pour participer à l'enseignement, pour y préparer des projets de représentations ou encore lors des grandes cérémonies d'hommage aux maîtres.

immédiate de l'enceinte du palais au début du XX^{ème} siècle. Il met aussi en jeu la perpétuation dans le temps de la danse de cour en limitant les possibilités de fréquentation de l'établissement.

Si l'empreinte de la royauté subsiste à travers les modalités élitistes de la transmission et à travers le rôle toujours central de membres de la famille royale dans certains de ses aspects, elle devient globalement moins visible. Certains proches du Ballet Royal, et en premier lieu les membres de la royauté, craignent que la séparation de la danse de cour et de la royauté ne transforme la première dans sa nature même. À l'inverse, l'on peut supposer que la royauté elle-même serait affectée de la perte d'un tel attribut qui contribue – dans le domaine culturel tout au moins – à une certaine reconnaissance à l'échelle internationale. Le Ballet Royal attaché à l'image de la princesse Norodom Bopha Devi reste en effet une image de marque et un miroir positif du Cambodge et de sa royauté.

Par contraste avec l'interprétation du répertoire de danse de cour en milieu touristique, le ministère de la Culture reste une référence car les artistes qui y travaillent entretiennent une filiation spirituelle directe avec leurs anciennes maîtresses issues du palais royal. Toutefois, au niveau administratif, on constate un clivage entre le ministère et sa troupe nationale et la troupe du Ballet Royal rattachée à la figure emblématique d'une princesse de premier rang. Ces deux troupes sont pourtant constituées d'un même réseau d'artistes qui, pour leur grande majorité, circulent de l'une à l'autre selon les demandes et les projets de spectacles. En outre, des collaborations officielles existent et le ministère apporte son soutien aux tournées du Ballet Royal à l'étranger. Les actions du ministère et de la famille royale vis-à-vis de la danse de cour incarnée par les troupes du Département des Arts et du Ballet Royal apparaissent tour à tour convergentes et antagonistes. Alors que la royauté est globalement louée pour la sauvegarde du Ballet, le rôle joué par le ministère est plus ambigu. En certains points, il est perçu par les artistes comme entravant la continuité de la transmission avec, entre autres, la faible rémunération et les retards de versement des salaires des enseignants et la délocalisation des locaux. Pourtant, l'accession à un emploi de fonctionnaire au sein du ministère de la Culture reste un but convoité par beaucoup de jeunes danseuses et leurs familles. De tels emplois peuvent être perçus à la fois comme vecteurs d'élévation sociale et comme signe d'allégeance à l'autorité en place, d'une manière similaire à ce que pouvait représenter par le passé le statut de danseuse à la cour, pour celles qui en bénéficiaient et pour leur famille. Si la recherche d'une sécurité d'emploi semble être la motivation première de beaucoup de danseuses, certaines font

état, à demi-mot, des stratégies d'ascension personnelles qu'elles suspectent et critiquent chez d'autres.

Malgré le peu d'informations d'ordre sociologique concernant les danseuses qui vivaient autrefois à la cour¹, il apparaît que certaines étaient d'ascendance royale et d'autres issues des milieux de l'aristocratie. Une audience royale était nécessaire afin de présenter des fillettes extérieures à la cour dans le but d'en faire des danseuses ou des servantes au palais. Il est très probable que les familles de plus basse extraction ne pouvaient envisager une telle démarche qu'avec l'appui d'un proche ou d'un protecteur qui, entretenant lui-même des relations avec la cour, pouvait les y introduire. Par la suite, dans les années 1950 et 1960, une plus grande démocratisation de la danse de cour fut rendue possible lorsque la reine Sisowath Kossamak fit ouvrir les portes du palais à toutes les fillettes qui souhaitaient participer, une fois par semaine, aux enseignements.

Aujourd'hui, la grande majorité des habitants de la capitale et de ses environs n'a pas connaissance de la nouvelle localisation de l'École Secondaire des Beaux-Arts, ni des conditions d'entrée et d'étude dans cette école pour y envoyer leurs enfants. Celle-ci est aussi trop isolée pour donner la possibilité aux enfants habitant la capitale de s'y faire connaître de leur propre initiative, comme cela a pu se passer au milieu du XX^{ème} siècle. Les personnes qui ont accès à l'école des Beaux-Arts actuellement sont donc majoritairement des personnes ayant déjà un lien avec celle-ci, soit parce qu'elles sont elles-mêmes issues d'une famille d'artistes, soient parce qu'elles comptent des artistes, des professeurs ou des élèves de cette école parmi leurs connaissances proches. Par ailleurs, de moins en moins de parents issus des classes sociales les plus élevées inscrivent leurs enfants à l'École Secondaire des Beaux-Arts, que ce soit à cause du manque de débouchés professionnels ou à cause des perspectives salariales limitées. Ce sont là également certaines des raisons expliquant l'abandon massif de la part des élèves en cours de formation à l'école, toutes catégories sociales confondues.

Pour beaucoup d'élèves de l'école de danse, l'apprentissage de la danse de cour est perçu d'abord comme une vocation, en termes d'attachement et d'aptitudes personnelles. C'est ce qui justifie l'intérêt persistant chez certaines jeunes danseuses qui choisissent d'en faire leur métier malgré des craintes pour leur avenir personnel, notamment la difficulté entrevue de

¹ Des recherches complémentaires restent à faire en ce sens, toutefois, l'ampleur d'une telle recherche de matériaux historiques n'entraîne pas dans le cadre du présent travail.

pouvoir, plus tard, subvenir convenablement aux besoins économiques nécessaires à l'entretien d'un foyer. C'est aussi ce qui justifie leur persévérance dans un domaine ardu aussi bien sur le plan physique que sur le plan moral.

Les danseuses semblent essayer d'allier les contradictions naissant de la séparation de la royauté et du pouvoir politique afin de préserver le sens de leur savoir dansé au sein de la nation. L'ESBA dépend officiellement du ministère mais, géographiquement située loin des centres décisionnels, elle reste un lieu où les professeurs perpétuent de maîtresse à élève, à la fois dans les corps et dans les esprits, la transmission de la danse de cour, dans la mesure des moyens matériels à leur disposition. En maintenant leur place à la jonction des deux patrons que représentent la famille royale d'une part et le gouvernement ministériel d'autre part, les danseuses préservent la nature prestigieuse de leurs productions dansées en restant, d'une certaine manière, représentantes du pays et de ses dirigeants vis-à-vis de son peuple comme des pays voisins. Néanmoins, si les danseuses issues de l'ESBA restent une référence centrale, voir hégémonique en ce qui concerne la technique, l'esthétique et le répertoire de la danse de cour, elles n'en sont plus aujourd'hui les seules représentantes en dehors de la sphère dirigeante. Qu'en est-il dans les autres contextes où est enseigné et représenté le répertoire de cour à travers le Cambodge et à l'étranger ? Comment ce répertoire a-t-il été intégré dans les milieux touristiques et humanitaires et avec quels enjeux ?

CHAPITRE VI – LA DANSE ENTRE IDEOLOGIES DU DEVELOPPEMENT ET PROMOTION TOURISTIQUE

Il s'agira ici de comprendre dans quelle mesure il y a rupture ou continuité avec la danse telle qu'elle pouvait exister à la cour à travers la prise en compte des différents acteurs sociaux qui entrent en jeu, de leurs buts et de leurs aspirations, mais aussi à travers les contenus mêmes de la danse et la manière dont ils sont diffusés. La comparaison de la conception qu'ont les artistes formés au palais royal et à l'ESBA de la danse de cour avec celle qu'en ont des danseurs formés dans un cadre humanitaire¹ permettra aussi de cerner ce qu'elle représente plus largement pour les Cambodgiens.

Le statut des danseuses hors du ministère et du Ballet Royal est-il comparable à celui des danseuses dans d'autres contextes ou y a-t-il, au contraire quelque chose de distinctif, et par là de constitutif de la danse de cour, dans l'inscription de la danse dans des institutions détentrices de l'autorité politique ? C'est ce que semble indiquer le point de vue de certains artistes et, en particulier, de membres de la famille royale proche du Ballet Royal et impliqués dans la perpétuation et la diffusion de la danse. La nature de la danse est-elle la même dans les différents contextes d'interprétation du répertoire de cour ou, si divergence il y a, comment cela se traduit-il concrètement et à quel niveau ? Qu'en est-il également de sa ou ses fonction(s) non seulement au sein des communautés de pratique mais, plus largement, aussi au sein de la communauté cambodgienne ?

1 - « Redonner une identité » par les arts

Dans le domaine humanitaire, la danse est clairement posée en termes d'enjeu de préservation et de réappropriation identitaire. Dans ce domaine où des étrangers sont souvent à l'initiative des projets, il est nécessaire de prendre en compte la place et le rôle des différents acteurs sociaux intervenant dans ces processus de préservation et de réappropriation. La question porte également sur la définition même de l'identité : de quelle identité parle-t-on et à quelle échelle (nationale ou plus individuelle), quelle catégorie de la population concerne-t-

¹ « Humanitaire » est employé ici au sens large pour englober l'aide d'urgence comme les actions inscrites dans la durée et parfois désignées plus spécifiquement comme « aide au développement ».

elle ? Je montrerai dans quelle mesure la danse n'y est plus conçue comme une pratique élitiste mais, à travers des symboles érigés après l'indépendance, comme un marqueur culturel à l'échelle nationale dont chaque citoyen – et, à plus forte raison, ceux appartenant aux classes sociales les plus défavorisées – peut être porteur.

a) ONG d'aide à l'enfance et programmes culturels

Depuis la fin du régime khmer rouge, et plus particulièrement depuis les accords de Paris qui mirent en place l'autorité provisoire de l'ONU en 1991, un nombre croissant d'organisations non gouvernementales s'est implanté au Cambodge. D'après le rapport du Comité de Coopération pour le Cambodge, leur nombre s'élevait à plus de 600¹ en 2002 alors qu'elles étaient moins d'une trentaine dans les années 1980 (PROCHEASAS, 2005 : 210). Le chiffre actuel serait de quelques 3000 ONG dont environ la moitié effectivement actives². Cette forte présence d'ONG s'explique par la médiatisation, après la réouverture du Cambodge, des ravages causés par les Khmers Rouges et par une volonté de participer à la reconstruction du pays. La politique extrémiste des Khmers Rouges a induit de grands bouleversements dans la structure démographique. Pour venir en aide à une population majoritairement jeune, un grand nombre d'ONG s'est orienté dans l'aide à l'enfance.

Outre les activités liées à la santé et à l'éducation scolaire, les organismes dédiés à l'enfance ont, dans leur grande majorité, inclus une dimension dite « culturelle » à leurs projets. Pour rendre compte des résultats d'une enquête menée par l'ambassade de France au Cambodge³ au sujet des ONG françaises dans le pays, le secteur de l'éducation, celui de la culture et celui de l'enfance et de la jeunesse sont d'ailleurs regroupés dans un même ensemble. Selon cette enquête, cet ensemble concentrait, en 2005, la majorité des ressources, suivi de près

¹ Ce chiffre pourrait toutefois être bien en deçà de la réalité, d'après certaines sources citées par S. Trannin (Trannin, 2005 :15).

² Pour le détail des chiffres concernant le début des années 2000, voir PROCHEASAS (2005) et Sabinne Trannin (2005). Les chiffres d'environ 3000 ou 3500 sont publiés, notamment, sur le site internet de l'ambassade de France au Cambodge.

³ D'après l'équipe de recherche PROCHEASAS, la France était le deuxième plus grand contributeur étranger dans l'aide au Cambodge sur la période de 1992 à 2000, loin toutefois derrière le Japon (PROCHEASAS, 2005 : 204). Pour les enquêtes menées par l'ambassade de France, 54 ONG ont répondu au questionnaire en 2005 et 100 en 2010 sur environ 200.

par celui de la santé. Dans une nouvelle enquête effectuée en 2010, la mention « culture » n'apparaît plus mais c'est toujours le secteur de l'enfance intitulé « éducation et protection de l'enfance » qui concentre le plus de ressources au sein des ONG françaises au Cambodge¹. L'absence de mention spécifique à des actions d'ordre culturel n'induit pas nécessairement leur non-existence. En effet, de telles actions sont souvent intégrées de manière implicite dans les programmes éducatifs. Les changements dans la manière de prendre en compte une même activité au sein des programmes sont d'ailleurs révélateurs de la conception même des besoins et des moyens mis en œuvre pour y répondre, nous le verrons un peu plus loin.

Si certaines ONG se sont d'abord concentrées sur les arts plastiques², beaucoup ont ensuite choisi d'intégrer la danse et la musique cambodgienne dans leur volet culturel. À l'heure actuelle, rares sont les ONG d'aide à l'enfance qui ne proposent pas de cours de danse à leurs protégés et beaucoup ont mis en place des programmes diversifiés incluant aussi la musique et certaines formes de théâtre. Que ces activités soient explicitement promues comme moyens d'action mis en œuvre pour l'épanouissement des enfants ou non, des observations sur le terrain cambodgien tendent à montrer que leur présence est presque systématique. Les programmes artistiques comprennent le plus souvent des enseignements de danse de cour, de musique *biñ bādy* ou d'orchestres populaires et de danses folkloriques, avec quelquefois également des formes de théâtres tels que les théâtres d'ombre ou le *yīke*. Ces activités sont parfois citées en tant qu'éléments au centre de la démarche des ONG au même titre que l'éducation et la santé. Dans d'autres cas elles ne sont pas mentionnées mais des photographies d'enfants costumés éditées sur les plaquettes de diffusion et sur les sites internet suggèrent que la danse est enseignée dans ces organismes. Des visites effectuées depuis 2008 auprès de plusieurs ONG et la rencontre, par la suite, de nombreux volontaires et responsables d'associations confirment cela.

¹ Les données de 2005 et 2010 montrent respectivement que l'enfance concentre 26% puis 37% des ressources et le domaine de la santé 26% puis 28%. Les autres secteurs représentés sont, pour 2005 : le développement rural d'une part et l'insertion et la formation professionnelle d'autre part, et pour 2010 : la gouvernance et les droits de l'Homme d'une part et l'insertion et la formation professionnelle d'autre part.

² Tels le SIPAR (Soutien à Initiative Privée pour l'Aide à la Reconstruction des pays du sud-est asiatique) et Phare Ponleu Selpak, parmi les plus connues à l'heure actuelle.

b) « Reconstruire » une génération « déracinée »

Les textes diffusés par les ONG d'aide à l'enfance qui mentionnent les activités artistiques comme partie intégrante de leurs programmes en parlent en termes de reconstruction¹. Entre reconstruction d'un pays ravagé par des années de guerre, reconstruction des individus ayant connu des traumatismes et reconstruction d'une « identité » qui relierait l'un et les autres, les projections ne sont pas toujours claires. Dans l'onglet « Culture » de leur site internet, les responsables d'une association française d'aide aux enfants cambodgiens écrivent par exemple :

« Contexte : Aujourd'hui le Cambodge se reconstruit, la croissance économique est au rendez-vous. Cependant son ouverture au monde ne peut se construire sur des bases solides que si le pays se réapproprie son identité et son patrimoine artistique et culturel, mis à mal par les années de guerre civile.

Objectif : Permettre aux enfants de s'approprier leur patrimoine culturel et de s'épanouir dans l'expression artistique. [...] »²

La jeune génération assistée par les ONG n'a pas connu les années mouvementées de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Cette période est toutefois présentée comme source, non seulement de pauvreté pour un grand nombre de familles cambodgiennes, mais aussi d'une rupture générationnelle empêchant la transmission de valeurs structurantes pour les individus. C'est ce qu'illustre cette affirmation tirée du site internet d'une autre association :

« Apprendre la danse Apsara (*Apsara dancing*) aide les enfants à former un lien vivant avec leur passé qui a failli être anéanti et, en même temps, nourrit leur confiance en eux et en leur identité culturelle. »³

Cela est d'autant plus explicite pour les enfants issus de milieux défavorisés qui, pour certains, ont pu connaître des traumatismes dûs à des conditions familiales difficiles. Ils sont perçus comme déracinés, dépossédés de « leur culture » et de « leur passé », une situation que

¹ Je m'appuie sur un corpus d'une vingtaine de plaquettes et de sites internet consultés entre 2008 et 2015.

² D'après une page de présentation de l'Association d'aide aux enfants cambodgiens. Foyer Lataste (http://aeclataste.org/?page_id=22 page consultée le 02.02.2015)

³ D'après une page de présentation de Cambodian Children's Trust (<https://www.cambodianchildrenstrust.org/projects/education/activity-centre/> page consultée le 02.02.2015, ma traduction de l'anglais.)

la transmission de valeurs « culturelles » et « traditionnelles » doit venir pallier à travers l'enseignement des arts khmers. Toutes ces idées sont illustrées de façon particulièrement représentative dans cette proposition infinitive qui introduisait le volet développement culturel et artistique de l'ONG Krousar Thmey en 2008 :

« Par la redécouverte des traditions et de l'expression artistique khmères, permettre aux enfants de se réenraciner dans leur propre culture et de retrouver une identité. »¹

Par l'emploi répétitif du préfixe « re », cette proposition insiste sur l'idée que les enfants auraient perdu les « traditions » et l'« expression artistique » de « leur propre culture ». En conséquence, ils se seraient trouvés « déracinés », sans « identité ». Une telle rhétorique s'explique en partie par le contexte spécifique au Cambodge et à l'histoire récente qui a justifié l'action des ONG. La violence du régime khmer rouge et sa volonté d'anéantir tout ce qui ne le servait pas directement ou allait à l'encontre de son idéologie ont été très médiatisés. Ces données sont donc bien connues des fondateurs d'ONG étrangers qui tiennent ces propos. Ils constituent à la fois la justification des actions des ONG et un moyen de sensibiliser de potentiels donateurs. La démesure de propos tel que celui présenté ici est aussi imputable à la volonté de convaincre dans un domaine qui ne peut fonctionner que par la participation financière de donateurs extérieurs². Quoiqu'il en soit, la place accordée aux actions artistiques, et plus particulièrement à la danse et à la musique, comme formes privilégiées d'une culture à reconstruire ne va pas de soi.

Avant 1975, la danse de cour comme les danses folkloriques étaient presque exclusivement enseignées au sein de l'Université des Beaux-Arts. En dehors de cette institution, la danse royale et les différentes formes de théâtres n'étaient pratiquées que dans certains villages où s'étaient montées des troupes professionnelles ou semi-professionnelles d'acteurs, de danseurs et de musiciens. Seule une partie limitée de la population était donc amenée à les maîtriser suffisamment pour être en mesure de les enseigner à son tour, y compris de manière approximative. C'est dans les camps de réfugiés de la frontière khméro-thaïlandaise que ces formes ont été enseignées pour la première fois hors institution par d'anciens spécialistes issus

¹ Prospectus Krousar Thmey collecté en 2008.

² À ce sujet, Jean-Pierre Olivier de Sardan note que « les institutions de développement sont *input-oriented* : elles doivent convaincre des bailleurs de fonds de leur fournir des ressources, et donc, pour obtenir cet effet, la rhétorique est centrale. Or toute rhétorique et toute langue de bois mobilisent une quantité considérable de stéréotypes et de clichés (Olivier de Sardan, 2001 : 734).

du palais royal et de l'école des Beaux-Arts. Les spectacles populaires pratiqués dans les villages en milieu rural n'ont pas, eux, fait l'objet d'un enseignement systématique dans les camps. Seules les formes institutionnelles ont été diffusées spontanément et à large échelle dans les différents camps par d'anciens professionnels de la capitale. Il n'est donc pas étonnant que les humanitaires étrangers qui ont choisi de poursuivre leurs actions au Cambodge après la fermeture des camps aient perpétué l'usage nouvellement instauré de ces activités dans un cadre humanitaire. Beaucoup ont en effet commencé à travailler auprès des Cambodgiens réfugiés dans les camps où la danse était observable.

La « danse Apsara », une invention occidentale

Les fondateurs et les responsables étrangers d'ONG d'aide à l'enfance cambodgienne montrent souvent une connaissance limitée des arts khmers enseignés dans leurs structures. Il est donc tout à fait concevable que ceux-ci, en perpétuant des pratiques observées dans les camps de réfugiés, aient pensé qu'il s'agissait là de procédés déjà largement ancrés et diffusés au sein de la population cambodgienne avant la période khmère rouge. C'est ce que laisse entendre une autre partie du texte diffusé par une association déjà citée plus haut. Il y est précisé que « dans les années qui ont suivi le régime, la danse Apsara a retrouvé sa place comme partie intégrante de la culture khmère » après avoir « failli être anéantie par les Khmers Rouges »¹. En outre, il est noté que « certaines des danses interprétées par les enfants datent du XI^{ème} siècle », renforçant l'idée de l'ancienneté de la danse et, par-là, son aspect représentatif et spécifique à la population cambodgienne selon des discours bien ancrés au Cambodge, nous l'avons vu.

La relative méconnaissance des personnels étrangers d'ONG quant aux origines et aux évolutions historiques de la danse cambodgienne jusqu'à une période récente transparaît aussi dans l'usage fréquent des expressions « *Apsara dancing* » et « *Apsara dance* » en anglais et de leur équivalent en contexte francophone « danse Apsara ». Cette expression n'a pas d'équivalent en khmer où l'on parle de « *rapām apsarā* » (*rapām* : danse ; *apsarā* : apsara) uniquement pour parler de l'une des chorégraphies attribuées à la reine Sisowath Kossamak

¹ D'après une page de présentation de Cambodian Children's Trust
<<https://www.cambodianchildrenstrust.org/projects/education/activity-centre/>> page consultée le 02.02.2015, ma traduction de l'anglais.

ayant pour personnages des danseuses célestes¹. Si le nom de cette chorégraphie se traduit mot à mot par « danse apsara », sa traduction correcte est « Danse des apsaras » et ne renvoie pas à la même chose que « danse Apsara ». Dans les textes des ONG, « danse Apsara » est synonyme de « danse de cour » et de « danse classique cambodgienne ». Parfois, l'expression se substitue à celle de « danse traditionnelle » aussi employée pour englober les danses folkloriques.

En parlant de « danse Apsara », la référence au passé angkorien est explicite et renvoie à un processus d'identification nationale commencé bien avant les années post-Khmers Rouges. Comme ce fut le cas pendant la période coloniale, la danse devient, dans le domaine humanitaire, un symbole de ce passé à préserver. Ce sont, là encore, principalement des étrangers qui deviennent garants de cette préservation par la mise en place de structures et l'apport de financements. Pour la plupart en effet, les ONG ont été mises en place par des étrangers, bien qu'elles emploient aujourd'hui de plus en plus de personnel local, y compris aux postes de gestion, et que certaines aient depuis été officiellement enregistrées en tant qu'ONG locales. Peu à peu, des Cambodgiens installés à l'étranger ont également commencé à s'investir dans la mise en place d'associations d'aide au Cambodge mais les exemples d'ONG créées par des locaux résidant toujours au Cambodge semblent plus rares.

Une formule pour l'épanouissement individuel

Au fil du temps, les discours entourant les arts scéniques dans le cadre humanitaire laissent apparaître de nouvelles conceptions. À une importance exclusivement accordée à la reconstruction identitaire à un niveau tant national qu'individuel s'ajoute – et, dans certains cas, se substitue – l'idée d'épanouissement personnel en termes psychosociaux. Un nouveau champ sémantique apparaît autour des notions de « développement personnel », de « créativité » et d'« expression personnelle ». Plus de trente ans après la réouverture du Cambodge et la fin du régime khmer rouge, la question de reconstruire un pays ravagé par la guerre n'est plus d'actualité, bien que les références à cette période restent très présentes. L'art est maintenant perçu en premier lieu comme une thérapie, ce qu'illustre le texte de présentation visible sur le site internet actuel de l'ONG Krousar Thmey :

« Au-delà de la transmission d'une culture et d'un savoir entre les générations, l'art

¹ Il sera question plus précisément de la Danse des apsaras dans le chapitre VIII.

représente une formidable thérapie, un moyen d'expression et une chance de développer sa créativité et sa confiance en soi. »¹.

On voit ici que le choix d'enseigner des formes artistiques spécifiquement khmères n'est plus une évidence. D'après le site internet d'une autre ONG, celles-ci ne représentent qu'un moyen parmi d'autres pour favoriser le développement personnel au même titre que le sport, le dessin, ou encore l'apprentissage des « valeurs »². L'idée est donc qu'une forme artistique peut être substituée à une autre activité physique, créative ou morale pour parvenir au même but. Les danses de cour et les danses folkloriques khmères ne seraient donc qu'une manière parmi d'autres de parvenir à ce but d'épanouissement personnel mais une manière « khmère » et en cela particulièrement adaptée à des individus Cambodgiens. L'importance de la transmission des arts khmers aux enfants cambodgiens les plus démunis continue, en outre, d'être justifiée en termes de perpétuation et de réappropriation culturelle par une grande partie des ONG.

c) ONG en représentation

La diffusion de photos et les spectacles de danse constituent autant de moyens d'attirer d'éventuels donateurs et de les sensibiliser aux causes défendues pour les ONG d'aide à l'enfance en en promouvant une image positive. En 2008, j'ai pu observer la réception faite aux étrangers venus visiter une école financée par l'association de parrainage ASPECA dans la région de Siem Reap. Ayant sollicité un rendez-vous avec la directrice, celle-ci me fit accueillir avec une représentation de deux danses, la danse des souhaits (*rapām jūn bar*) issue du répertoire de cour et la danse folklorique des noix de coco (*rapām goh tralok*) par des élèves de l'école. Cette situation relevait clairement ici d'un malentendu puisque j'avais mentionné la volonté d'assister aux cours de danse donnés dans cette école afin d'en faire un terrain de recherche de longue durée. Je pus néanmoins observer que ce type de réception était monnaie

¹ Site internet de Krousar Thmey

<http://www.krousar-thmey.org/html/cultural-and-artistic-development.php?p_lang=fr>, page consultée le 02.02.2015.

² « Une place importante est également donnée au développement personnel avec le sport, le dessin, la danse et l'apprentissage des valeurs. » (Site internet de Toutes à l'école consacré à l'école Happy Chandara au Cambodge <<http://www.toutes-a-l-ecole.org>> consulté le 02.02.2015.

courante, ce qui expliquait que ma demande ait été interprétée de cette manière par la directrice de l'école. En retour et après une visite des lieux, un soutien financier était clairement attendu.

Les ONG artistiques proposent régulièrement des représentations ouvertes au public. C'est le cas de Sovanna Phum et de Cambodian Living Arts à Phnom Penh. La première organise deux fois par semaine des représentations combinant plusieurs formes de danse, de musique et de théâtre d'ombre dans ses propres locaux. La seconde organise de décembre à avril des soirées de spectacle sur une scène montée dans l'enceinte du Musée National à Phnom Penh depuis quelques années. Chacune fait intervenir les artistes qu'elle forme mais aussi des élèves ou de jeunes diplômés de l'ESBA. Les spectacles sont payants et ont une double fonction : ils permettent des entrées d'argent essentielles au fonctionnement des ONG et apportent une expérience professionnelle de la scène aux jeunes artistes. Les troupes artistiques de ces ONG en viennent à être connues internationalement de par des collaborations avec des mécènes étrangers. Cambodian Living Art est ainsi à l'origine d'un festival artistique consacré au Cambodge à New York en avril et mai 2013 qui a bénéficié d'une campagne publicitaire et d'un financement conséquent. Plusieurs organismes, parmi lesquels l'organisation Amrita Performing Art basée à Phnom Penh dont la vocation est d'offrir des cadres de travail aux artistes du spectacle cambodgiens, mais aussi le Ballet Royal et la princesse Norodom Bopha Devi ainsi que la troupe privée de Sophiline Cheam Shapiro participèrent à ce projet. Les arts plastiques et le cinéma étaient inclus eux aussi dans ce programme¹.

Certaines ONG d'aide à l'enfance donnent aux enfants des occasions de monter sur scène en s'associant à des organisateurs dans le cadre de collectes caritatives ou encore, comme le centre Krousar Thmey de Siem Reap, dans un cadre touristique. À Siem Reap en 2008, les jeunes enfants de ce centre situé dans la campagne proche d'Angkor se rendaient en centre-ville une fois par semaine, le mercredi soir, pour une représentation scénique dans un petit hôtel géré par le fondateur de l'ONG². Outre l'aspect financier qui demeure central, ces initiatives sont valorisées par les responsables d'ONG en tant qu'elles contribuent à la formation professionnelle et personnelle de l'enfant. On retrouve là l'idée selon laquelle ces enfants auraient un besoin particulier de se construire ou de se reconstruire en acquérant la confiance

¹ La troupe de cirque de Phare Ponleu Selpak participe également à de nombreuses tournées internationales et organise régulièrement un festival de cirque au Cambodge.

² D'après site web de l'hôtel consulté le 02.02.2015, les spectacles présentés par des enfants de Krousar Thmey y ont toujours lieu.

en eux qui leur manquerait à cause d'origines sociales dévalorisées. La plupart d'entre eux se montre effectivement fiers de participer à ces spectacles qui leur donnent l'occasion de mettre en œuvre leurs apprentissages mais aussi de se costumer et, pour les jeunes filles, de se parer de bijoux et se maquiller, ce qu'elles sont nombreuses à apprécier.

Les enfants du centre Krousar Thmey que j'avais pu suivre lors de l'une de ces représentations après les avoir rencontrés sur les lieux de l'ONG géraient seuls une grande partie de la préparation du spectacle. Ils se costumaient et se maquillaient seuls, puis se rendaient sur les lieux du spectacle en n'ayant besoin que de peu d'encadrement. Ils démontraient ainsi une grande autonomie et une participation active – bien que pas nécessairement explicitée – au fonctionnement de l'ONG. À cette occasion, ils étaient fiers de me montrer la manière dont ils maniaient les figurines de petit théâtre d'ombre et de me faire admirer leurs tenues de scène. Ils se réjouissaient aussi de voir, au premier rang parmi les spectateurs attablés, les deux jeunes bénévoles australiennes qui leur enseignaient l'anglais depuis peu au sein de l'ONG et étaient venues ce soir-là spécialement pour les voir sur scène. Pourtant, la monotonie était perceptible dans les actions des enfants, depuis la préparation jusqu'à la fin du spectacle, et renforcée, ensuite, par la fatigue et la hâte du retour au domicile. Leur investissement dans le spectacle était différent de celui observé chez les élèves de l'ESBA car il ne renvoyait pas à des enjeux identiques comme la recherche constante du perfectionnement et du dépassement de soi que l'on peut déceler chez ces dernières.

Un autre cadre de représentation est celui des campagnes de sensibilisation à travers le Cambodge. Des associations travaillent en collaboration avec différents ministères et organismes pour diffuser des messages concernant la santé, l'éducation, les droits de l'homme ou la préservation de l'environnement. C'est le cas de Sovanna Phum qui mentionne ces projets comme partie intégrante de sa mission¹ ou encore de Phare Ponleu Selpak qui proposait par exemple en 2009 un spectacle de cirque sur le VIH. La représentation des arts prend alors une valeur de message pour induire des comportements chez les spectateurs. Les spectacles de prévention et de sensibilisation sont, pour ce faire, diffusés à travers le Cambodge sous forme de spectacles itinérants gratuits.

¹ <<http://sovannaphumtheatre.com/about/mission/>> page consultée le 20.02.2015.



P45. Les danseuses de l'ONG Krousar Thmey se préparent avant une représentation au restaurant La Noria. Siem Reap, 13.02.2008.

P46. Représentation d'une danse folklorique des Khmer *loe* par les danseurs et musiciens de l'ONG Krousar Thmey au restaurant La Noria. La toile tendue derrière la scène a été utilisée en début de spectacle pour une saynète de théâtre d'ombre présentée par les mêmes enfants. Siem Reap, 13.02.2008.



2 - La danse enseignée en contexte humanitaire

Les conditions d'apprentissage diffèrent selon que celui-ci prend place dans le cadre d'une association à vocation artistique ou en marge d'autres activités. Je prendrai d'abord ici deux exemples afin d'explicitier quelques constantes et points de divergence représentatifs de ce que j'ai pu observer dans différents lieux. Le premier exemple est celui de l'Apsara Art Association qui a été créée en 1998 avec des subventions venant de différents organismes asiatiques, américains et européens, ainsi que de donateurs privés. L'un des deux fondateurs, Vong Metry, est professeure de danse à l'ESBA et ancienne danseuse du ballet royal. Le second exemple est celui de cours de danse hebdomadaires donnés aux élèves d'une école primaire de filles créée et financée par l'ONG française Toutes à l'École. Il s'agit-là de la première école mise en place par cette association dont la mission est de « proposer une scolarisation de haut niveau aux petites filles les plus démunies, afin de les conduire à un métier qui leur apportera liberté et dignité »¹.

a) Vocation artistique ou activité en marge : deux démarches d'ONG

L'Apsara Art Association : une ONG à vocation artistique

L'Apsara Art Association (AAA) est située dans la banlieue nord-est de Phnom Penh, à quelques kilomètres de l'ESBA. Elle propose des cours de danse de cour, de danse folklorique, de *lkhon khol* et de musique tous les jours, du lundi au samedi. Les enfants qui y assistent bénéficient gratuitement de ces enseignements ouverts à tous, bien que l'association se veuille en priorité destinée aux plus pauvres. Lors de mes visites en 2010 et 2012, les cours étaient dispensés par la fondatrice, Vong Metry, qui enseigne également à l'ESBA le matin et par Sin Sama Deuk Chho, une autre ancienne danseuse du palais aujourd'hui retraitée. Sur demande, l'école est accessible aux touristes qui souhaitent assister à des répétitions mais elle ouvre ses portes de préférence une fois par semaine à l'occasion de soirées de spectacle payant². Ces

¹ <<http://www.toutes-a-l-ecole.org/qui-sommes-nous/notre-mission>>, page consultée le 16.02.2015.

² Depuis, l'ONG et son programme de spectacles ont fait leur apparition dans le guide touristique de grande diffusion Lonely Planet.

spectacles ne sont pas considérés comme une activité essentielle de l'association et ne sont pas prévus pour rassembler plus d'une dizaine de spectateurs.

Les élèves et les visiteurs accèdent à l'espace de danse par un couloir qui forme comme une passerelle fermée menant de l'entrée, le long d'une grande route chaotique, à l'autre partie du bâtiment sur pilotis surplombant un lac. Des photographies illustrant la vie de l'association et ses buts et invitant aux donations sont affichées dans des cadres vitrés le long du mur qui se termine avec des étagères remplies de livres et d'objets dédiés aux projets de l'association. La pièce, entièrement construite en bois, est relativement vaste et comporte une scène sur laquelle sont disposés des instruments qui, lorsqu'ils ne sont pas utilisés, sont stockés dans des réserves situées à l'arrière. Ce grand espace qui constitue la pièce principale de l'association est entièrement dédié à la danse. Les enfants qui assistent aux cours sont âgés d'à peine trois ou quatre ans à une vingtaine d'années. Tous sont présents pendant le même créneau horaire et se partagent la pièce. Sur la scène alternent différents groupes : les jeunes filles répètent par exemple une danse classique, puis laissent la place aux garçons apprenant les rôles de *yaks* et de singe du *lkhon khol* avant que ne suivent un autre groupe travaillant à parfaire son interprétation de l'une ou l'autre des danses du répertoire folklorique. Chacun de ces groupes se suit dans un ordre aléatoire et les élèves ne sont pas cantonnés à une seule discipline. À l'orchestre, ce sont aussi les jeunes danseurs et parfois des danseuses¹ que l'on retrouve et qui alternent derrière les instruments selon leur disponibilité.

Au début du cours et pendant que les plus grands apprennent ou perfectionnent des danses avec les professeures, des élèves parmi les plus âgées peuvent cadrer la séance d'échauffement des plus jeunes. Quelques-unes de ces jeunes filles ne sont présentes que les samedis car elles sont scolarisées dans la session « danse classique » de l'ESBA en semaine. Plusieurs jeunes garçons apprenant le *lkhon khol* à l'ESBA participent aussi à ces cours. Certaines des très jeunes enfants âgées de moins de 5 ans revêtent déjà la tenue de danse, leur *kpin*, replié plusieurs fois mais toujours trop grand, leur tombant sur les genoux et se dénouant sans cesse à force de chahut. Les tout jeunes garçons et filles sont invités à participer à l'échauffement, ce qu'ils font volontiers mais de manière distraite, profitant du moindre mouvement pour interagir les uns avec les autres, gesticulant sans cesse... y compris lorsque

¹ Le *biṅ bādy* est habituellement un orchestre masculin à l'heure actuelle.

les positions complexes requises par l'échauffement paraissent trop contraignantes pour permettre des mouvements superflus, ce que leur souplesse leur permet pourtant.

Une fois libérés de la séance d'échauffement, les plus petits enfants vont et viennent dans la pièce, se chamaillant gentiment, s'arrêtant un instant pour observer les mouvements de leurs aînés sur la scène. Certains, soudainement captivés par les actions rythmées et gracieuses des plus grands s'approchent jusqu'au bord de la scène. Ils s'y accourent pour mieux observer, ou tentent d'imiter les mouvements captés, jusqu'à ce qu'un camarade de jeu vienne attirer à nouveau leur attention. Parfois, lors d'une danse folklorique particulièrement entraînante comme celle des noix de coco (*rapām goḥ tralok*) à laquelle participent des enfants à peine plus âgés qu'eux, plusieurs se mettent à danser sans quitter les danseurs des yeux¹. Une version miniature de la chorégraphie, enchevêtrée et pourtant non moins vive et rythmée, prend alors place en contrebas de la scène dans une apparente frénésie qui s'apaise avec les dernières notes de musiques. Le désordre qui résulte de la participation plus ou moins libre de tous dans un même espace est très différente de l'ambiance stricte qui règne à l'ESBA².

En plus de Vong Metry, l'AAA bénéficie de la présence de Sin Sama Deuk Chho, une ancienne danseuse âgée de 75 ans. Formée au palais royal, elle est aujourd'hui connue comme l'une des dernières dépositaires de certaines des chorégraphies créées par sa mère qui était elle aussi danseuse au palais. Elle enseigne à ses élèves de l'AAA ces chorégraphies parmi lesquelles la danse des chats (*rapām chmā*) et le rôle de *noḥ*, un personnage de danse narrative très peu représenté à l'heure actuelle. Bien que cela ne soit pas forcément mis en avant de la part de ses responsables, l'association se distingue ainsi de la plupart des autres écoles de danse non gouvernementales par la variété de son répertoire. Sin Sama Deuk Chho s'occupe également du déroulement des cérémonies d'hommage aux maîtres de la danse à l'AAA. M'étant rendue sur place un jeudi, j'ai pu la voir en charge de l'une des cérémonies pour laquelle des *pāysī* avaient été préparés. L'association dispose aussi d'un autel dont la présence évoque la mise en place régulière de rituels liés à l'apprentissage ou aux représentations scéniques de la danse. L'investissement de Sin Sama Deuk Chho dans l'association qui, par

¹ La participation des plus jeunes par l'imitation de leurs aînés prise comme un jeu est occasionnellement et discrètement encouragée par les professeurs.

² Le mélange d'âges et de niveaux dans un même espace et l'incorporation progressive des jeunes enfants par immersion rappelle dans une certaine mesure l'organisation des cours tel qu'ils avaient lieu au palais mais, là encore, l'ambiance était probablement plus stricte.

ailleurs, a été créée par une enseignante de l'ESBA, représente un lien avec les pratiques de cour mais ce lien se renforce surtout dans le cadre de cours particuliers qu'elle donne, à son domicile, à certains de ses élèves les plus motivés.



P47. Cérémonie d'hommage aux maîtres à l'Apsara Art Association. Phnom Penh, 08.07.2010.

P48. Répétition de la Danse des souhaits (*rapām jūn bar*) pendant un cours de danse à l'Apsara Art Association. Phnom Penh, 08.07.2010. (Voir vidéo 5, annexe DVD)



Happy Chandara : des cours de danse en école primaire

La situation est relativement différente en ce qui concerne l'enseignement des arts du spectacle à Happy Chandara. Cette école primaire a été fondée en 2006 par l'ONG française Toutes à l'École. Elle est située à une quinzaine de kilomètres au sud de Phnom Penh, dans un village de la province de Kandal. L'école a été créée pour donner une éducation gratuite aux fillettes des familles aux revenus les plus bas parmi celles domiciliées aux alentours, avec le but de leur ouvrir des formations supérieures prestigieuses¹. Contrairement aux écoliers des écoles primaires publiques qui vont à l'école à la demi-journée, les écolières de Happy Chandara sont scolarisées toute la journée du lundi au vendredi. J'ai pu assister régulièrement aux cours de danse donnés dans cette école pendant une année scolaire, de septembre 2008 à fin juillet 2009. La structure comptait alors environ 300 élèves réparties sur trois niveaux scolaires correspondant au CP, au CE1 et au CE2 avec des élèves âgées de 6 à 15 ans. Les cours de danse avaient lieu chaque mercredi, de même que les cours d'arts plastiques. Une jeune femme âgée d'une vingtaine d'années était salariée de cette école pour donner ces cours hebdomadaires. Au cours de l'année, elle se fit seconder puis remplacer par deux autres jeunes femmes, dont l'une était également enseignante à l'ESBA, lorsqu'elle choisit de quitter son poste pour ouvrir un commerce.

En 2008 et 2009, les cours de danse à Happy Chandara incluaient l'enseignement de danses du répertoire de cour et de danses folkloriques parmi les plus connues du répertoire. Pour danser, les élèves revêtaient leur tenue de sport composée d'un T-shirt blanc et d'un short coloré fournis par l'école. Chaque séance commençait par une série d'échauffements et se poursuivait par l'apprentissage d'une danse qui se déroulait sur plusieurs mois. Les danses enseignées pendant l'année étaient des danses enfantines pour les plus jeunes. Quant aux plus grandes, elles apprenaient les danses *nārī jā juor* et *jūn bar*, pour ce qui concerne le répertoire de cour, et les danses des noix de coco (*rapām goḥ tralok*) et des pilons (*rapām goḥ angré*). Toutes les élèves apprenaient des rôles féminins (*nāñ*), les danses apprises n'intégrant pas d'autres personnages, et, pour le répertoire folklorique en couple, certaines tenaient les rôles de

¹ La fondatrice se donne pour mission de les amener vers les « postes de réflexion et de décision de demain ». « Certaines deviendront médecins, professeures, juges, entrepreneures... », est-il indiqué sur le site internet de TAE <<http://www.toutes-a-l-ecole.org/pourquoi-les-petites-filles/jeunes-cambodgiennes>>, page consultée le 02.02.2015.



P49. Cours de danse à l'école primaire Happy Chandara : apprentissage d'un chant de danse enfantine pendant les étirements pour les plus jeunes. Prek Thmey, 19.10.2008

P50. Apprentissage d'une danse classique à l'école Happy Chandara. Prek Thmey, 25.02.2009.

P51. Représentation de danse par les élèves de 3^{ème} année de l'école Happy Chandara devant leurs camarades, leurs professeurs et le personnel de l'école lors d'une fête à l'école. Kandal, 18.12.2008.



garçons. Les enchaînements de base *kpāc' pāt* n'étaient pas enseignés. L'accompagnement musical se faisait à partir de CDs apportés par l'enseignante.

Les cours avaient lieu dans une salle de classe ou à l'extérieur, sous un préau où les enfants étaient réparties par niveau scolaire. Les plus jeunes élèves étaient réunies dans la salle de danse où elles manquaient de place pour suivre efficacement le cours. Les enseignantes étant peu nombreuses par rapport au nombre d'élèves, elles devaient souvent gérer plusieurs groupes en même temps. En conséquence, les élèves se contentaient de suivre les indications orales en bénéficiant rarement de corrections ou de conseils personnalisés. Lorsqu'elles débutaient l'apprentissage d'une nouvelle danse, les élèves devaient recopier les paroles de chant correspondant et apprenaient à le chanter en cœur. Un roulement des activités permettait aux professeurs de gérer les élèves par groupe d'effectifs plus réduits. Pendant qu'un groupe pratiquait une danse classique, un autre s'entraînait à une danse folklorique. Pendant certains cours, des groupes d'élèves un peu plus âgées pratiquaient également la couture ou la broderie en cousant des carrés de tissu sur les pages de leur cahier. Quelques élèves de deuxième année apprenaient également des mouvements basiques du jeu de *yīke* qu'elles s'entraînaient à interpréter en playback avec un enregistrement de chant.

Certaines danses ont été présentées en spectacle au sein de l'école à l'occasion du nouvel an « international » en janvier, du nouvel an khmer en avril et de la fête de l'école en fin d'année scolaire. Les représentations se déroulaient sous le préau devant l'ensemble des élèves, des enseignants et du personnel de l'école ainsi que, parfois, les parents d'élèves ou encore des invités étrangers participant au financement ou à la médiatisation des œuvres de l'association. Les danses dites « classiques », c'est à dire appartenant au répertoire de cour, étaient présentées par des élèves de troisième année (équivalent du CE2), et en particulier par celles regroupées dans la classe des « meilleures élèves ». Les élèves étaient en effet réparties en fonction de leurs résultats scolaires dans les quatre classes composant chaque niveau. L'une des élèves qui se distinguait par sa souplesse et sa compréhension rapide des mouvements se voyait systématiquement confier les rôles centraux, c'est-à-dire qu'il lui revenait d'entrer en scène la première et qu'elle était placée au centre de la scène, généralement en avant par rapport à ses camarades. Contrairement aux autres, son costume comportait quelques éléments de parure dorée (ornement de tête, ceinture ajourée et ornée de breloques) et elle était vêtue d'un *sambat'*

tandis que les autres portaient des *kpin*¹. La jeune fille effectuait les mouvements avec application et une certaine assurance mais l'ensemble, comme pour chacune des danseuses, n'était pas d'une grande précision. La hauteur et l'amplitude des mouvements variaient de façon notable d'une danseuse à l'autre et les transitions d'un motif au suivant étaient souvent rapides et parfois saccadés. Peu habituées à porter un *kpin*, les petites danseuses en faisaient souvent involontairement remonter le tissu au-dessus des genoux à cause de mouvements trop rapides et insuffisamment contrôlés. À l'ESBA, c'est cette tenue qui est de rigueur pour les apprentissages. Le *kpin* et la chemisette très ajustée y contribuent au maintien des danseuses et ont une influence constitutive sur leurs mouvements. Cette dimension n'est pas prise en compte à Happy Chandara.

Les cours de danse en ONG sont assurés soit par des professionnels issus de l'école des Beaux-Arts, soit par d'anciens élèves formés dans les camps ou dans de telles ONG. La complexité et la rigueur des enseignements est différente selon le niveau de maîtrise des enseignants mais aussi selon l'importance donnée aux arts du spectacle au sein de l'organisme. Le contexte même induit des conditions d'apprentissage et d'enseignement très différents de ceux de l'école des Beaux-Arts. Dans les ONG, la danse, la musique et les autres arts du spectacle deviennent des activités extra-scolaires pratiquées quelques heures, souvent une seule fois par semaine. L'investissement en temps est limité et la motivation à apprendre très variable d'un enfant à l'autre. Pas question, dans ce cadre, de procéder à des sélections ni à des examens d'entrée. Les enfants sont tous poussés à apprendre au moins l'une des disciplines, quelles que soient leurs dispositions préalables, dans le but de garantir l'égalité des chances. Ceux d'entre eux qui choisissent finalement de poursuivre dans le domaine de la danse et sont amenés à enseigner à leur tour ne sont donc pas eux-mêmes porteurs d'une technique aussi poussée que celle de l'école des Beaux-Arts de Phnom Penh.

L'enseignement de la danse dans les ONG est, par définition, tourné en priorité vers les enfants des familles les plus pauvres ou considérées comme telles selon des critères qui peuvent varier². À Happy Chandara comme dans les autres ONG d'aide à l'enfance, beaucoup n'ont pas

¹ Les tissus utilisés étaient identiques mais le mode d'habillage différait, le *kben* était plus aisé à réaliser et à porter que le *sambat'* plissé.

² La définition de la pauvreté elle-même n'a rien d'évident, comme l'ont montré différents travaux sociologiques (Paugam, 2005). Déjà en 1908, Georg Simmel proposait une définition se basant non pas exclusivement sur l'idée d'un manque de moyens mais sur le fait même de recevoir une assistance du fait de ce manque de moyen, mettant ainsi l'accent sur une perception plutôt que sur des critères objectifs et mesurables dont la délimitation

choisi de s'investir dans le domaine de la danse, de la musique ou des arts en général. Si certains se montrent pourtant fiers de pratiquer ces arts, surtout lorsqu'il s'agit de donner une représentation en costume, d'autres semblent indifférents et s'investissent peu. Au contraire, dans des ONG à vocation artistique comme l'AAA, il arrive que des jeunes viennent d'eux-mêmes demander à participer aux cours. Dans cette association, des élèves de l'ESBA participent ponctuellement aux cours et à certains spectacles. C'est aussi le cas dans une autre association également créée par un professeur de danse folklorique de l'ESBA, l'ACAC (Association for Conservation of Art and Culture) dans laquelle je me suis rendue en janvier 2012. Les élèves de l'école y viennent à la demande des enseignants qui les sollicitent pour pallier des manques d'effectifs. Ces offres sont autant d'opportunités pour des élèves motivés d'accroître leur expérience en pratiquant plus, tant lors des entraînements que sur scène.

Pour les professeurs également, les enjeux sont très différents de ceux qui sous-tendent l'enseignement des techniques artistiques à l'ESBA. Pour eux, il s'agit ici d'initier des jeunes recrues qui ne sont pas destinées à poursuivre la danse professionnellement dans le cadre gouvernemental ou au sein du Ballet Royal. Si certains enfants de la capitale montrent des aptitudes et une motivation marquées, il arrive toutefois que leurs professeurs les orientent vers l'ESBA¹. D'autres, et c'est particulièrement le cas dans la région touristique de Siem Reap, pourront utiliser professionnellement leurs connaissances en se produisant dans le secteur touristique. Là, les critères de sélection sont beaucoup moins stricts que ceux du ministère de la Culture et des Beaux-Arts. Une maîtrise basique, après quelques mois d'apprentissage, peut suffire à obtenir des contrats de travail.

Par ailleurs, il est à supposer que les législations sur le droit des enfants condamnant toute forme de châtement corporel peuvent peser sur les professeurs de danse enseignants dans les ONG dirigées par des Occidentaux. Ces derniers se font en effet porteurs de notions juridiques ratifiés par les Nations Unies et mises en œuvre dans les écoles européennes selon lesquelles toute forme de châtement corporel exercée sur un enfant constitue une atteinte aux droits de l'homme. Les méthodes brutales encore aujourd'hui mises en œuvre à l'ESBA dans le cadre de l'enseignement de la danse de cour commencent aussi à être soulevées et critiquées

pose elle-même problème. Pour une brève analyse de la pauvreté dans la société cambodgienne actuelle, voir : Blot, 2031 : 55-62.

¹ C'est le cas d'une fratrie (une fille et son frère aîné) rencontrée en 2011 et qui préparait cette année-là l'examen du baccalauréat dans les sections de danse classique et de danse folklorique.

depuis peu par quelques élèves et leurs parents. Ces méthodes sont pourtant considérées comme constitutives de l'apprentissage pour de nombreux professeurs de danse de cour. Ils mettent en avant leur efficacité comme moyen essentiel pour parvenir à un haut niveau de maîtrise¹.

Dans chacun des lieux où j'ai pu observer des cours de danse de cour et de danse folklorique au Cambodge en dehors de l'école des Beaux-Arts², les séances débutaient par des étirements. Les postures étaient les mêmes que celles réalisées quotidiennement à l'ESBA³. Dans certains lieux, elles n'étaient pas systématiquement corrigées par les professeurs qui n'intervenaient que ponctuellement auprès de quelques élèves. Dans d'autres endroits, comme à l'AAA, les élèves plus âgés et ayant une plus longue expérience de la danse participaient, voire même guidaient la séance. Ils prêtaient main forte aux enseignants en circulant dans les rangs d'élèves plus jeunes pour corriger les postures incorrectes et donner des explications complémentaires. L'apprentissage du *kpāc' pāt* qui constitue la première phase incompressible de l'apprentissage à l'ESBA n'entraîne pas dans le cursus de toutes les organisations. Certaines initiaient les enfants aux postures et aux enchaînements directement avec les chorégraphies du répertoire infantin⁴ et du répertoire folklorique, ou parfois avec les danses populaires de type *rām van'*. Les ONG dont la vocation première est de former les enfants dans les domaines des arts du spectacle comportent les programmes les plus complets et les plus proches de ceux de l'ESBA. Contrairement aux autres, l'apprentissage du *kpāc' pāt* y est systématique et le répertoire enseigné plus vaste, incorporant notamment des danses narratives (ou, le plus souvent, des extraits de telles danses) peu répandues en dehors de l'ESBA.

Le déroulement des rituels d'hommage aux *grū* ou maîtres de la danse est révélateur de l'implication des professeurs dans leur enseignement selon les lieux. À l'Apsara Art Association, des offrandes sont faites régulièrement sur des bases et sur une fréquence similaire à celle de l'ESBA. Dans les ONG pour lesquelles les arts ne constituent pas le centre des

¹ Voir chapitre I.

² Les ONG dans lesquelles j'ai assisté à des cours de danse sont : l'AAA (plusieurs cours et une représentation scénique en 2010 et en 2012), CLA (2 cours en 2010), Happy Chandara (de nombreux cours et toutes les représentations scéniques en 2008 et 2009), l'ACAC (une représentation en 2010 et deux séances en 2012), Krousar Thmey (une séance et une représentation scénique en 2008), NKFC (une journée en 2012) et l'École des Arts de Siem Reap (quotidiennement pendant un mois).

³ Voir chapitre I et annexe « Postures d'assouplissement et mouvements de transition ».

⁴ Ce répertoire est présenté dans le chapitre I, « Danses enfantines ».

activités, ces rituels sont moins conséquents. Ils se font occasionnellement et de façon moins complexe¹. L'importance accordée par l'enseignante à la mise en place des rituels de *sambah grū* apparaît relative à son implication dans la transmission. Elle peut, en ce sens, varier selon les contextes pour une même enseignante. Les offrandes doivent pallier les erreurs éventuelles commises par les élèves en cours d'apprentissage et, à plus forte raison, lors de représentations. Or, une erreur est d'autant plus grave qu'elle est commise par une danseuse dont la maîtrise est aiguisée. Les critères de jugement quant à la qualité d'interprétation d'une danse sont donc variables en fonction de l'enseignement reçu et de la maîtrise attendue, en conséquence, de l'élève. Au-delà de la qualité d'exécution, la volonté de bien faire et l'effort investi dans l'action dansée sont pris en compte. Mais ces critères doivent eux aussi être nuancés. En effet, le niveau de conscience acquis par l'élève quant à l'effort à fournir pour « bien faire » est, lui aussi, relatif à l'enseignement reçu et au niveau déjà atteint. La complexité d'une pratique comme la danse de cour est telle que plus l'on apprend, plus l'on est, paradoxalement, apte à mesurer l'écart séparant du but et, par la même, la difficulté et l'investissement nécessaire pour l'atteindre.

Les modes de fonctionnement de tous les cours de danse que j'ai pu observer en ONG oscillaient entre les deux modèles présentés ici, se rapprochant plus ou moins de l'un ou de l'autre selon leur vocation principale. Une exception notable est néanmoins à relever avec l'existence d'une école de musique et de danse fondée et soutenue par des ONG d'aide à l'enfance sous égide ministérielle et notamment de la princesse Norodom Bopha Devi lorsqu'elle était ministre de la Culture et des Beaux-Arts. Cette école est l'une des rares à proposer une formation à visée professionnelle dans le domaine des arts scéniques cambodgiens en dehors de l'ESBA et de l'URBA. Son organisation et ses méthodes d'apprentissage pour la danse de cour en particulier la rapprochent de l'ESBA sur différents points. Néanmoins, des différences en partie liées tant à sa vocation humanitaire qu'à sa situation géographique dans la ville touristique de Siem Reap sont aussi notables.

¹ Ce qui s'explique en partie par les connaissances que nécessite la préparation des cérémonies de *sambah grū dham*.

b) Une école d'arts pour former des danseurs professionnels à Siem Reap

L'École des Arts de Siem Reap a été fondée en 1999 par l'Association pour le Parrainage des Enfants au Cambodge, ASPECA Enfants d'Asie¹. Cette ONG créée par un Français travaille au suivi scolaire et professionnel d'enfants défavorisés à travers un système de parrainage individualisé. En 2003, l'école a été reprise par le C.I.A.I. (Centro Italiano Aiuti all'Infanzia), association d'aide à l'enfance italienne active dans plusieurs pays du monde depuis 1968. Elle a alors continué d'accueillir en priorité des enfants issus de familles démunies parmi lesquels certains toujours soutenus par l'ASPECA. En parallèle, l'école était également sous l'égide du Centre national de la jeunesse du ministère de l'Éducation, de la Jeunesse et des Sports du Cambodge. Elle a continué de fonctionner dans ces conditions jusqu'en avril 2014, lorsque le terrain sur lequel elle était construite a été vendu par le ministère de l'Éducation, de la Jeunesse et des Sports à une compagnie privée². Je m'étais rendue dans cette école en 2008 et y avais mené des recherches, d'abord en assistant, puis en participant quotidiennement aux cours en tant qu'élève invitée pendant une durée d'un mois en février et mars.

L'École des Arts était située près du centre-ville de Siem Reap, à proximité immédiate de la route principale menant au complexe des temples d'Angkor. Elle accueillait chaque jour, à la mi-journée, des enfants scolarisés en école primaire dans les environs. Les enseignements en école primaire se faisant par demi-journées au Cambodge, les enfants alternaient l'un et l'autre. Certains élèves suivaient ainsi les cours d'art le matin et d'autres l'après-midi, en fonction de l'organisation mise en place par leurs écoles primaires. Les élèves de première année étaient recrutés entre les âges de huit et treize ans à travers des campagnes menées dans les écoles primaires afin de leur faire connaître l'existence de l'école et les modalités d'inscription³. Une fois inscrits, ils accédaient à une formation de quatre ans en « danse classique » (en anglais et en khmer dans la titulature : « *classical dance* », « *rapām pūrāṇ* »), en danse folklorique et en théâtre *yīke*, en musique, ou en confection de costumes. Chaque élève se spécialisait dans l'une ou l'autre de ces disciplines selon ses aptitudes et ses motivations pour

¹ C'est aussi l'ASPECA qui avait, pendant un temps, pris en charge le parrainage de plusieurs enfants de l'école des Beaux-Arts et aidé cette école par des dons de matériel.

² Il semble qu'aucune nouvelle possibilité de relocalisation n'ait pu être envisagée jusqu'à l'heure actuelle. Le matériel de l'école a été transmis à une association qui développe des activités de musique et de danse à Siem Reap. Celia Tuchmann-Rosta, communication personnelle, 02.06.2014.

³ Entretien avec le directeur de l'école, Ouk Sothea, 05.03.2008.

obtenir un certificat à la fin de la formation. L'enseignement des bases de la danse classique était obligatoire pour l'ensemble des élèves de première année, ce qui permettait à tous d'acquérir des connaissances techniques en danse. Il s'agissait en même temps, d'évaluer les aptitudes de chacun avant de les orienter vers l'une ou l'autre des spécialités proposées. Tous recevaient également un enseignement théorique sur la danse et la musique cambodgienne. Afin d'encourager les enfants à participer régulièrement aux cours tout en soutenant leurs familles, chacun recevait une bourse distribuée mensuellement à leurs parents¹.

L'enseignement était organisé par classes de niveau s'entraînant dans plusieurs salles. Les élèves en danse classique étaient réparties en deux groupes dans des pièces différentes, avec d'un côté les débutantes, de l'autre les élèves plus avancées. Ce second groupe était sous la responsabilité de Kim Boran, une ancienne danseuse formée au palais royal qui était âgée d'environ cinquante-huit ans lors de mon enquête en 2008. Les débutantes étaient, elles, encadrées par l'une des élèves de cette enseignante âgée d'une vingtaine d'années. Les différents groupes de niveau et les spécialités des enfants étaient identifiables par la couleur de leur tenue d'entraînement. Ainsi par exemple, les filles débutantes en danse classique étaient vêtues de *kpin* verts et de *āv nay*, chemisettes ajustées, bleu ciel tandis que celles du cours avancé portaient des chemises blanches avec un *kpin* bleu marine ou rouge selon le type de rôle interprété. Les élèves danseurs de la session folklorique et les élèves musiciens portaient d'autres couleurs.

Pour toutes les élèves de la session de danse classique, chaque séance commençait par une série d'échauffements dans le même ordre préétabli qu'à l'ESBA². Les élèves filles et garçons des sessions folkloriques se joignaient parfois à cet échauffement ainsi qu'à l'enchaînement de base, *kpāc 'pāt*, qui suivait avec le groupe des débutantes. Les enfants étaient placés en rang avec d'un côté les rôles féminins, *nān*, de l'autre les rôles masculins, *nāyroñ* auxquels pouvaient se joindre les garçons de la section folklorique. Celles des élèves qui maîtrisaient le mieux les enchaînements et apprenaient le plus rapidement étaient placées devant par l'enseignante, et la place du premier rang à droite (selon le point de vue des danseurs) pour chacun des rôles était réservée à celle d'entre elles qui avait la meilleure maîtrise du rythme. Dans la classe de débutantes que j'ai suivie pendant près d'un mois, les étirements duraient

¹ Bien que cela ne constitue pas une information quant à la régularité de ces versements, j'ai pu assister à une distribution en 2008 et, de nouveau, lors d'une rapide visite non programmée en 2010.

² Voir annexe « Postures d'assouplissement et mouvements de transition ».

souvent longtemps, de quarante-cinq minutes à une heure. La professeure dirigeait la séance en ordonnant les changements de position d'un coup de baguette au sol. Parfois, elle demandait aux élèves de tenir certaines postures tel que le *tīev*, assises ou debout en équilibre sur une jambe, en comptant en chœur, lentement jusqu'à 50, 70 ou 100 selon les jours. Si elles comptaient trop vite, les élèves étaient réprimandées. Il n'était pas question pour elles de relâcher leur position sous l'œil sévère de leur jeune professeure. Les coups de rotin, en effet, n'étaient pas rares même si l'enseignante se montrait, dans le même temps, tendre et attentionnée envers ses élèves, recoiffant l'une ou rajustant délicatement le *kpin* mal noué de l'autre pendant les étirements.

Après la séance d'étirement tenant aussi lieu d'échauffement, les élèves pratiquaient l'enchaînement de base *kpāc' pāt* (*kpāc' chā pañcuḥ*) dans une version longue (plus de trente minutes) qui leur était enseignée par étapes, séquence par séquence. Cet enseignement se déroulait tout au long de leur première année d'apprentissage et ce n'est que l'année suivante que débutait celui des chorégraphies destinées à être présentées sur scène. Le niveau des élèves, après cinq à six mois d'apprentissage, était comparable à celui des élèves de classes préparatoires de l'ESBA. Débutée entre sept heures trente et huit heures du matin, la séance matinale s'interrompait une dizaine de minutes pour une pause pendant laquelle les élèves allaient se rafraîchir avec un verre de lait de soja. Le cours reprenait ensuite jusqu'à dix heures. Après avoir travaillé les mouvements sans accompagnement musical, les élèves chantant la mélodie à voix haute, les petits élèves musiciens ou leur professeur étaient appelés pour jouer. Lorsqu'ils n'étaient pas disponibles, un enregistrement cassette était utilisé. À la fin du cours, la maîtresse cédait la place à un autre professeur après avoir été remerciée et saluée respectueusement par un « Merci maîtresse » collectif, buste incliné et mains jointes.

Le professeur, un homme âgé, qui venait enseigner après les cours de danse et de musique était, lui, responsable d'un enseignement mêlant histoire du Cambodge, éducation civique et artistique. Chaque jour, les plus jeunes élèves des différentes disciplines, assis sur le sol de la classe de danse, recopiaient dans leurs cahiers un court texte qu'ils devaient ensuite apprendre par cœur. Il était question, par exemple, de l'époque de la construction de différents temples, de la liste des instruments composant les différents types d'orchestres khmers qu'ils devaient être capables de reconnaître sur un enregistrement, ou encore de notions concernant la population humaine, son effectif et sa diversité. Chaque séance débutait par une interrogation orale portant sur les apprentissages précédents. Là encore, les punitions sous forme de



P52. Élèves musiciens accompagnant un cours de danse classique à l'École des Arts de Siem Reap. 05.03.2008.

P53. La professeure corrige la posture d'une élève dans l'enchaînement de base. Siem Reap. 05.03.2008.

P54. Apprentissage de l'enchaînement de base par les plus jeunes élèves du cours de danse classique (en *kben* verts) et les élèves du cours de danse folklorique (en *kben* ou pantalons rouges), École des Arts de Siem Reap, 07.03.2008.



châtiments corporels (ici, coup de baguette sur les mains) et de brimades étaient de rigueur, ce qui ne décourageait pas certains enfants, à l'occasion, de faire les pitres derrière le dos du professeur.

Chaque jeudi, la cérémonie de *sambah grū* prenait place dans la salle de danse des jeunes élèves de classique qui était aussi la plus grande de l'école. Comme à l'ESBA, les enfants apportaient des baguettes d'encens qu'ils distribuaient à leurs professeurs. Ceux-ci les déposaient ensuite dans un vase, au pied d'un autel permanent sur lequel étaient disposés un masque de l'ermite *tā isī*, deux petites statues de divinités bouddiques ou brahmaniques et des *pāysī* en papier doré. Ayant moi-même intégré les cours avec les élèves débutantes dans le cadre d'une recherche ethnographique, il me fut demandé d'offrir aux professeurs des offrandes de nourriture et de *pāysī*¹. Il m'apparaissait que, de la part du directeur de l'école, cette cérémonie était destinée à m'impressionner en me montrant la mise en œuvre et le respect des traditions dans son école et en me donnant ainsi à voir la culture cambodgienne sur un plateau, comme je l'avais déjà remarqué à d'autres occasions. Il n'en demeurait pas moins que la cérémonie fut préparée avec attention par les professeurs, en particulier par la jeune enseignante qui m'avait acceptée dans son cours et par une employée de l'école qui avait été chargée de quérir pour moi les différentes offrandes nécessaires au rituel. Toutes deux se chargeaient de la fabrication des *pāysī* dans laquelle je tentais de les assister.

Les jeunes artistes de l'école étaient régulièrement sollicités pour des représentations privées ou publiques à l'extérieur de l'établissement. Les demandes étaient adressées au directeur de l'école. Lors de mon séjour, les élèves représentèrent, dans un premier temps, la pièce de *yīke Dam Dāv* dans une pagode de la ville et, quelques jours plus tard, la danse *deb manoromy*. Je retrouvais également un groupe de danseurs venus présenter les danses des souhaits (*jūn bar*) et des noix de coco (*rapām goḥ tralok*) lors d'un mariage auquel j'étais invitée.

Si les modalités d'enseignement de l'École des Arts se rapprochent de celles qui existent à l'ESBA, le répertoire enseigné aux élèves est toutefois plus restreint. L'école ne comporte pas de section de théâtre dansé masculin (*lkhon khol*) et la formation en danse folklorique n'inclut pas de volet de création chorégraphique pour les élèves en fin de cursus. En outre, le répertoire

¹ Les offrandes se composaient de fruits (bananes, kakis, kiwis, lichis et pommes), d'un dessert cuisiné, de deux verres contenant probablement du miel, d'une canette de soda et des bâtonnets de fleurs de jasmin ainsi que de deux paires de *pāysī* à 1 à 3 étages et d'une paire de *slādhar(m)* agrémentés chacun d'un bouton de lotus.

de cour enseigné est plus restreint que celui de l'ESBA, en particulier en ce qui concerne les danses narratives qui se limitent à quelques extraits du Reamker. La durée de la formation est une première explication de cette différence. L'école n'étant pas en mesure d'accueillir plus de 200 élèves, elle concentre la durée de formation sur quatre ans, bien qu'il soit toujours possible, pour les élèves motivés mais ayant terminé leur cursus, de participer librement aux enseignements et de prendre part à des représentations. Une autre raison est à chercher dans les objectifs même de l'école, et, plus particulièrement, les possibilités de carrière offertes à ses élèves. Il s'agit de former des danseurs professionnels plus que des professeurs de danse et, à plus forte raison, plus que des artistes capables d'enrichir le répertoire de cour comme le propose la formation universitaire en arts chorégraphiques de l'URBA.

Le nombre de postes au sein de l'école est extrêmement restreint : en 2008, l'école comptait cinq enseignants de danse classique et de danse folklorique et un professeur de musique. Elle ne représente donc guère une possibilité d'insertion professionnelle pour les élèves en fin de formation. Dans la région la plus touristique du pays, c'est vers le domaine du tourisme que les élèves sont amenés à se tourner en priorité pour trouver des emplois dans les arts du spectacle. Les exigences y sont moins contraignantes que celles du ministère de la Culture. Les danseuses sont amenées à y interpréter un répertoire peu varié n'excédant guère dix à douze chorégraphies différentes, répertoire de cour et répertoire folklorique confondus. Contrairement aux danseuses formées à l'ESBA, la capacité à s'adapter rapidement à de nouvelles chorégraphies telles que des danses narratives nouvellement créées ou remises en scène ne leur est pas demandée. C'est probablement ce qui explique à la fois la durée limitée de la formation par rapport à celle proposée à l'ESBA et, en même temps, le nombre restreint de chorégraphies narratives enseignées. De plus, la nécessité pour la plupart des élèves d'entrer rapidement sur le marché du travail afin de subvenir aux besoins de leur famille (parents, frères et sœurs) justifie une durée de formation courte.

De manière générale, l'apprentissage de la danse dans le milieu humanitaire, surtout à Siem Reap, est particulièrement tourné vers le tourisme. En tant que donateurs potentiels pour les ONG et principaux demandeurs de spectacles, les touristes contribuent non seulement au financement des ONG mais aussi à la création d'un marché de l'emploi pour les jeunes artistes issus de ces structures.

3 - La danse investie par le tourisme

Depuis le début des années 1990, le tourisme au Cambodge connaît une croissance très rapide. D'après le rapport annuel publié par le ministère du Tourisme en 2013, le nombre de touristes a dépassé pour la première fois un million en 2004, alors qu'il n'atteignait pas 120 000 en 1993. Quatre ans plus tard, des bannières tendues au-dessus de rues du centre-ville de Siem Reap annonçaient que le cap des deux millions de visiteurs avait été atteint au terme de l'année 2007. Selon le même rapport, le nombre de touristes internationaux pour l'année 2013 était de 4 210 165 dont 3 991 889 comptabilisés en tant que vacanciers¹. La grande majorité était originaire d'Asie, en particulier des pays voisins (Vietnam, Laos et Thaïlande), de Chine, de Corée du Sud et du Japon². Les U.S.A., l'Australie, la Russie et la France³ sont les autres pays de provenance les plus représentés (entre 4,4 et 3% des arrivées) selon les statistiques. La région de Siem Reap où se situe le plus grand complexe de temples du pays reste la première destination des touristes de loisirs, suivie de Phnom Penh et des régions côtières. Plus encore que dans le reste du pays, la danse y est devenue un produit touristique vanté dans les guides de voyage. Les différentes éditions du guide du voyageur distribué gratuitement dans les grandes villes du pays depuis plusieurs années y consacrent une double page en précisant qu'« aucune visite du Cambodge n'est complète si l'on n'a pas assisté à au moins un spectacle de danse traditionnelle communément appelée « danse Apsara »⁴.

¹ La définition de « touriste » donnée dans les rapports du ministère du Tourisme renvoie à toute personne visitant le Cambodge pour toute autre raison que l'exercice d'une activité rémunérée et restant sur place au minimum une nuit et au maximum 30 jours (Ministry of Tourism, 2009 : III). Cette catégorie comprend donc les activités de loisir mais aussi des raisons familiales, rendez-vous et missions diverses ainsi que les affaires.

² (Vietnam : 20,3% ; Chine : 11,0% ; Corée du Sud : 10,3% ; Laos : 9,8% ; Thaïlande : 5,3% ; Japon : 4,9%). Le dernier rapport publié au terme de l'année 2015 confirme ces tendances : http://www.nagacorp.com/eng/ir/tourism/tourism_statistics_201412.pdf (page consultée le 15.01.2016).

³ Un lien serait peut-être à faire avec la présence de nombreuses personnes d'origine cambodgienne aux USA, en France et en Australie.

⁴« *No visit to Cambodia is complete without attending at least one traditional dance performance, often referred to as "Apsara dance".*» (Siem Reap Visitor Guide, Candy Publications, 28^{ème} édition, juillet-octobre 2008). La phrase, qui introduit ici une double page intitulée « *Traditional "Apsara" Dance Performance* », se retrouve aussi dans les éditions antérieures et postérieures. Le texte semble s'inspirer largement de la publication de T. Shapiro et A. Thompson (1999), ce qui explique aussi probablement la distanciation notable à travers la précision « *often referred to as "Apsara dance"* ». Il est ici suivi d'une liste d'informations pratiques concernant des représentations artistiques proposées par douze restaurants.

a) La danse parmi les offres touristiques

Les quelques clichés et films¹ du début du XX^{ème} siècle montrant une troupe amateur de danseuses dans les temples d'Angkor invitent à penser qu'il existait déjà une forme de représentation touristique à Siem Reap à cette époque. On ignore toutefois la fréquence de telles représentations et si elles n'étaient pas réservées aux photographes et vidéastes qui, n'étant pas si nombreux à l'époque, pouvaient en faire la demande². Kim Boran, ancienne danseuse au palais royal aujourd'hui enseignante à l'École des Arts de Siem Reap explique que dans les années 1960, des danseuses de l'URBA étaient envoyées à Siem Reap pour danser devant les touristes³. Afin de proposer des spectacles en continu, il avait été décidé que des groupes d'artistes se rendraient là-bas pour une semaine, à tour de rôle. Aujourd'hui, ce n'est qu'occasionnellement que les danseurs du ministère de la Culture se déplacent à Siem Reap à la demande de ce ministère ou de celui du Tourisme. La grande majorité des spectacles proposés à Siem Reap le sont par des troupes privées ou des ONG sur une base régulière quotidienne ou hebdomadaire.

Avant même que l'occasion se présente de voir un spectacle de danse, le touriste arrivant au Cambodge – et tout particulièrement si, comme la majorité des arrivants par voie aérienne, il choisit d'y entrer par Siem Reap – est rapidement familiarisé avec l'image des danseuses et le nom d' « Apsara » qui leur est associé. Que ce soit sur les devantures de commerces destinés aux locaux, celles destinées aux touristes, ou encore dans les guides de voyage et brochures commerciales, l'une et l'autre apparaissent en grand nombre. À travers le pays, la popularité des danseuses de cour et, plus encore, des apsaras comme accroche commerciale n'est devancée que par celle de l'emblématique Angkor Vat. L'image et le nom du temple sont déclinés sur de multiples supports depuis le manche de fourchettes en aluminium utilisées quotidiennement jusqu'au drapeau national, en passant par les timbres, billets de banque, cahiers d'écolier mais

¹ Coomarasvamy, 1920(a) et (b) ; Busy, 1918-1921.

² C'est ce que semble confirmer le témoignage de Félicien Challaye qui visita Angkor en 1901 et en 1919 : « À défaut d'une invitation au Palais de Pnom-Penh, on peut, à Angkor même, assister à des danses cambodgiennes moins somptueuses mais fort pittoresques. De petites actrices, – formées, dit-on, par une ancienne danseuse royale, retirée de la cour, et aujourd'hui mariée, – viennent, à l'appel du voyageur, danser et mimer des scènes ramayaniques dans le vestibule de l'hôtel, ou bien, à la lumière des torches, sur le porche même d'Angkor-Vat. » (Challaye, 1922 : 810-811).

³ Khmer Dance Project, Interview with Kim Boran, 2009.01.13, <http://digitalcollections.nypl.org/items/e5d2f4f0-0380-0131-a381-3c075448cc4b> (page consultée le 18.11.2013).

aussi sur de nombreuses enseignes ou encore comme marque de l'une des bières les plus populaires du pays. Au hasard des rues, le mot « apsara » apparaît lui aussi sur les enseignes d'agences de voyages, sur celles de nombreuses boutiques et de commerces en tous genres (soieries, pharmacie, boulangerie, école de conduite, pour n'en citer que quelques exemples) ou encore d'un nombre important d'hôtels et de restaurants. De manière aussi prolifique, l'effigie des danseuses de pierre et des danseuses de chair se décline sur des cartes téléphoniques, comme logo d'une grande chaîne hôtelière, sur une publicité pour une eau minérale, sur les emballages d'une marque de cacahuètes « *made in Cambodia* » et bien d'autres endroits encore où elle est parfois associée au temple d'Angkor. À ces lieux plus ou moins inattendus s'ajoutent, à Siem Reap surtout, les publicités destinées à attirer les touristes dans l'un ou l'autre des nombreux restaurants proposant des spectacles de danse et, parfois aussi, de théâtre d'ombre.

Les programmes conçus pour les touristes font alterner des danses des répertoires de cour et folklorique avec, parfois, du théâtre d'ombre lors d'une même soirée. La Danse des apsaras semble devoir faire invariablement partie du spectacle avec une liste restreinte de quelques autres chorégraphies incluant des extraits du Reamker qui peuvent alterner d'une fois sur l'autre. En ce qui concerne le répertoire folklorique également, le nombre de danses présentées se limite à environ une demi-douzaine¹. Dans les grands restaurants proposant des spectacles quotidiens, une scène de théâtre à l'occidentale, parfois agrémentée de lourds rideaux et décorée de motifs orientaux, fait partie intégrante du décor. Les clients, attablés en contrebas, sont servis pendant le spectacle et n'interrompent leur repas que pour prendre quelques photographies, ce qui les oblige parfois à se déplacer à travers la pièce pour rechercher la vue la plus dégagée². À La Noria où dansent une fois par semaine des enfants de l'ONG Krousar

¹ Les danses que j'ai pu noter parmi les plus récurrentes sont, pour le répertoire dit classique : en premier lieu la Danse des apsaras suivie de : *jūn bar*, *deb manoromy*, *Maṇī Mekhalā*, *Hanumān* et *Suvaṇṇamacchā* ainsi que quelques autres extraits du Reamker. Pour le répertoire folklorique, ce sont : Danse des noix de coco (*rapāṃ goḥ traḷok*), Danse de la pêche (*rapāṃ nesād*), Danse des pilons (*rapāṃ goḥ aṅrae*) et, dans une mesure moins importante : Danse des paons de Pailin (*rapāṃ khok ḥailin*), Danse de la bonne récolte (*rapāṃ bhog phal*), Danse des foulards d'amour (*rapāṃ kansaen sne(h)*).

² « En face de la scène, quelques longues tables bénéficient d'une vue dégagée sur le spectacle. Elles sont souvent réservées pour les grands groupes. D'autres tables sont obstruées par des colonnes dispersées dans la pièce. Il en résulte que, pendant la représentation, des touristes circulent dans le restaurant pour obtenir non sans difficulté la photographie parfaite documentant leur incursion dans les traditions culturelles du Cambodge. Dans l'ensemble, ceux qui ne sont pas en train de photographier mangent bruyamment et discutent les uns avec les autres, accordant peu d'attention à la représentation qui prend place en face d'eux. Après le spectacle, des touristes montent sur la scène pour prendre des photographies avec les danseurs. » (Tuchman-Rosta, 2014 : 530-531, ma traduction)

Thmey, la scène se situe au même niveau que les tables mais est délimitée par des murets blancs, ce qui oblige également les photographes à se déplacer tout en veillant à ne pas obstruer la vue des autres clients. Dans un restaurant de plus petite taille comme celui-ci ou, de plus, les clients ont été préalablement sensibilisés au fait que les petits artistes sont des enfants pauvres pris en charge par une ONG, il semble que l'attention au spectacle soit plus soutenue. Il n'en reste pas moins que, comme ailleurs, la plupart des spectateurs mangent et discutent, ne gardant qu'un œil parfois distrait sur le spectacle.

En dehors des dîners-spectacles, des représentations peuvent être vues quotidiennement au Village Culturel d'Angkor. Ce parc d'attraction situé le long de la route nationale reliant le centre-ville de Siem Reap à l'aéroport a été construit au début des années 2000. Sa visite¹ commence par un musée regroupant, entre autres, des reconstitutions d'instruments de musique anciens, des maquettes représentant les procédés de construction supposés des temples d'Angkor, ou encore les statues de cire d'anciens rois khmers ou d'autres personnalités ayant marqué le Cambodge d'hier, ainsi que des personnages anonymes représentant le Cambodge actuel. On trouve ainsi, parmi d'autres, un général des armées, une « famille heureuse » et des villageois de différents groupes ethniques minoritaires. À l'entrée et à la sortie de cette galerie, des apsaras de cire accueillent les visiteurs dans des poses dansées inspirées des bas-reliefs, en équilibre sur une demi-pointe, genoux pliés et écartés. La visite se poursuit en extérieur où des danses, saynètes ou mises en scène d'événements représentant la culture cambodgienne sont montrées tout au long de la journée dans les différents espaces scéniques. Ces espaces sont intégrés dans des répliques d'habitations khmères en bois ou des places villageoises entourées de gradins.

À chaque lieu est associé une activité ou une danse représentative d'un aspect de la culture khmère ou d'un groupe minoritaire. À ce titre, les danses folkloriques créées à l'URBA et les costumes qui y sont associés constituent une source d'inspiration majeure des spectacles. Sont ainsi visibles des extraits de la danse des paons de Pailin (*rapāṃ knok p̣ailin*) ou encore de la danse de la cueillette des cardamomes (*rapāṃ beh kravang*) attribuées aux montagnards. Des mouvements de danse classique occidentale et des contorsions gymniques ont aussi leur place dans plusieurs parties des mises en scène. En soirée, un spectacle son et lumière intitulé « The Greatest King Jayavarman 7 » constitue l'attraction phare du parc. Devant le décor

¹ Je m'y suis rendue à deux reprises, en 2008 et 2010. Le programme affiché sur le site internet et les publicités consultées depuis montrent un programme sensiblement identique.

monumental d'une galerie de temple factice surmontée d'une tour à trois têtes évoquant celles du Bayon, le spectacle retrace des scènes historiques illustrant la dynastie des souverains d'Angkor. Là encore, des extraits de danses folkloriques et de danse de cour sont intégrés au spectacle, avec en particulier, la Danse des apsaras. Le parc est majoritairement fréquenté par des Cambodgiens. Ceux-ci bénéficient d'ailleurs de tarifs préférentiels¹ par rapport aux touristes étrangers, ce qui rend la visite abordable pour un plus grand nombre de familles.

Enfin, depuis le début des années 2010, un nouveau spectacle à gros budget a été mis en place par une compagnie chinoise à Siem Reap. Comme le spectacle historique du Village Culturel, le show « Smile of Angkor » se présente comme une plongée spectaculaire aux origines et jusqu'à l'apogée de l'empire khmer. Le spectacle a lieu dans une salle de théâtre de plusieurs centaines de places et est destiné principalement aux étrangers avec une narration en anglais et des sous-titres dans la même langue ainsi qu'en vietnamien, coréen et chinois. Les billets d'entrée dont les prix s'élèvent à 38\$ et 48\$, c'est-à-dire trois à quatre fois plus que les dîners-spectacles, donnent aussi accès à un buffet avant le spectacle (Tuchman-Rosta, 2014 : 535). Avec une centaine d'artistes mobilisés, le spectacle met l'accent avant tout sur de grands mouvements d'ensemble et des effets spéciaux grandiloquents – avec notamment un écran géant, des bruitages et des jeux de lumières omniprésents et la reproduction à mâchoire articulée d'une des tours à visages du Bayon² –. Outre quelques passages dansés avec des extraits de la danse rituelle *puon suon* et de la Danse des souhaits ou encore des courtes séquences guerrières interprétées par des hommes, la seule danse de cour présentée dans son intégralité est celle des apsaras (*rapām apsarā*). Des séquences d'arts martiaux sud-est asiatiques et un trio de *cāpī* ont également leur place dans le spectacle qui, dans sa plus grande partie, se base sur des mouvements de contorsion et de danse classique chinoise accompagnés de musiques d'ambiances préenregistrées³.

¹ Les tarifs sont de l'ordre de 5\$ pour les Cambodgiens et entre 10\$ et 15\$ pour les étrangers. S'ils viennent accompagner un étranger, les Cambodgiens n'ont pas à régler de frais d'entrée au parc.

² Le temple du Bayon est caractérisé par ses immenses tours présentant chacune quatre visages tournés vers les points cardinaux.

³ N'ayant pas assisté aux spectacles Smile of Angkor, j'ai toutefois pu en visionner des images et une vidéo de l'intégralité du spectacle. Une description est également donnée par C. Tuchman-Rosta (Tuchman-Rosta, 2014 : 535). Voir en annexe une affiche de 2012.

b) Danser devant les touristes pour participer d'un élan culturel

Aujourd'hui, c'est dans le secteur touristique que le plus grand nombre de spectacles de danse, y compris du répertoire de cour, sont donnés à voir au Cambodge. J'ai pu accumuler des données sur ce domaine dans la mesure où il est en lien avec les activités des ONG d'aide à l'enfance où j'ai effectué des recherches lors de différents séjours au Cambodge. La plupart de ces données sont issues d'une précédente recherche de Master lors de laquelle j'avais passé plus deux mois à Siem Reap et à Phnom Penh, en 2008. À cela s'ajoute la collecte, sur plusieurs années, de documents promotionnels destinés aux touristes qui permettent d'aborder la diffusion d'un imaginaire de la danse comme représentation culturelle du Cambodge. Enfin, pour la période la plus récente et en ce qui concerne les activités professionnelles de danse dans les lieux exclusivement touristiques, je m'appuie principalement sur quelques données issues d'un article publié en 2014 par Celia Tuchman-Rosta¹. Cet article apporte principalement des informations sur les tarifs et les salaires pratiqués dans le milieu touristique et cite les parcours de plusieurs danseuses y travaillant. Sont également évoqués les propos tenus par ces danseuses sur leur expérience, propos qui viennent ici compléter les données déjà collectées en 2008.

À Siem Reap, parmi les professionnels des arts du spectacle, ce sont certainement les jeunes gens formés à l'École des Arts qui ont le meilleur niveau de connaissance et de maîtrise effective de la technique dansée. Leur formation est toutefois plus courte que celle des élèves de l'ESBA, nous l'avons vu, ceux-ci étant formés en neuf ans contre quatre pour les élèves de l'école de Siem Reap. Dans le milieu touristique, la maîtrise poussée des arts n'est pas particulièrement valorisée pour le recrutement des artistes, que ce soit en tant que salariés en contrat de longue durée ou en tant qu'intervenants ponctuels. Les recruteurs, tout comme les clients, ne sont spécialistes ni de la danse ni de la musique et leurs attentes sont différentes de celles des employés du ministère de la Culture et des Beaux-Arts. Contrairement à ces derniers, les critères de leur choix s'arrêtent sur des notions d'esthétique très générale (la physionomie des danseuses qui doit être jugée plaisante et la délicatesse de leur mouvement) plutôt que sur la maîtrise d'une technique et la capacité à exprimer des émotions à travers celle-ci.

¹ L'auteure, qui prépare actuellement une thèse de doctorat en anthropologie (University of California Riverside) sur la danse classique cambodgienne en milieu touristique prévoit d'effectuer la plus grande partie de ses recherches à Siem Reap. Dans l'attente de prochaines publications de sa part, j'ai, quant à moi, choisi de reporter mes recherches plus exclusivement sur la capitale et les artistes gravitant autour de l'ESBA, auprès desquels j'avais déjà commencé à travailler, afin de garantir une meilleure complémentarité de nos recherches respectives. C'est ce qui explique le peu de données de première main sur le sujet à l'heure actuelle.

Une grande importance est accordée aux costumes comme élément caractéristique de la danseuse khmère, peut-être plus encore qu'aux postures de danse. À cet égard, c'est encore une fois la danseuse en costume d'apsara qui est préférée par les promoteurs touristiques et l'on retrouve cette effigie sur un très grand nombre de publicités. La place du costume comme élément accrocheur se retrouve aussi dans le choix des danses folkloriques avec la fréquence de représentation de la Danse des paons de Pailin. Le costume spécifique à cette danse se démarque des autres par une grande armature fixée à la taille et aux épaules des danseurs et danseuses pour se déployer comme une queue de paon. Il n'est pas rare de croiser dans les temples un groupe de jeunes gens parés de tels costumes de danse attendant, de longues heures durant, l'opportunité de gagner quelques dollars en posant pour des photographies avec des touristes. Ces jeunes costumés en apsara, en sirène, en prince, en princesse ou en *yaks* et en paon ne sont pas des danseurs et si certains prennent parfois la pose, c'est de manière très approximative. Cela n'empêche pas les visiteurs de les percevoir comme tels¹.

L'implication même des danseuses dans leur activité professionnelle est variable d'une personne à l'autre. Celia Tuchman-Rosta rapporte les propos d'une jeune femme qui, décrivant le manque d'investissement de certaines de ses collègues qui « ne dansent pas bien », aurait elle-même songé à quitter son emploi. Cette même danseuse précise, en outre, qu'elle ne danse plus l'enchaînement de base *kpāc' pāt* qu'elle a fini par oublier, bien qu'elle enseigne aujourd'hui à son tour la danse dans un orphelinat (Tuchman-Rosta, 2014 : 532). L'enchaînement est pourtant destiné à l'apprentissage des bases de la danse et doit, selon les professeurs issus du palais, être pratiqué régulièrement, y compris par les danseurs confirmés, pour l'entretien d'un bon niveau technique. La jeune femme justifie par contre son désir d'enseigner pour « transmettre la petite parcelle de l'héritage culturel du Cambodge qu'elle a apprise » (Idem : 533). Elle affirme aussi mettre un point d'honneur à effectuer le rituel d'offrande aux *grū* de la danse avant chaque représentation. D'après l'auteure, elle dépose chaque fois quelques bâtons d'encens dans un gobelet prévu à cet effet sur un petit autel

¹ Comme l'atteste par exemple ce texte copié sur le blog d'un voyageur : « *When I first catch sight of them, the apsaras are resting on the cold stones of Angkor Wat. One is flexing her foot, mimicking the action of the stone apsara dancing just behind her on the wall. The others are talking to each other in muted tones, bored expressions on their faces. The American tourist, khaki shorts and all, walks up to them and points with his camera, and they spring into action instantly. As a group, they strike well-rehearsed poses, peacocks flanking the line-up, the boy with the lion's head in between, a dancing apsara on each side of the utterly discomfited tourist, as his friend clicks. As they pose for the camera, for a dollar, I notice the boredom doesn't shift from their faces. Shot over, they get back to rest mode without so much as a smile at their temporary benefactor.* » (<<http://charukesi.com/itchyfeet/tag/siem-reap/>>, page consultée 18.02.2015, texte publié en septembre 2014 relatant une expérience antérieure).

permanent où sont déposés des masques de géant et de singe dans les coulisses et, lorsque la tiare est déposée et fixée sur sa tête, elle joint les mains en *sambah* (Idem : 530). Au-delà du discours livré dans cet article, l'importance que cette danseuse accorde à l'aspect technique apparaît limitée. Pourtant elle s'inscrit délibérément dans une lignée de transmission, non seulement par le fait qu'elle revendique un véritable désir d'enseigner la danse, mais aussi dans la mesure où elle réalise régulièrement, et avec la même ferveur, les rituels d'hommage aux *grū*. D'autres danseuses interrogées affirment au contraire faire peu de cas du niveau technique et ne procèdent pas aux rituels. Celles-ci voient la danse avant tout comme une activité lucrative qui peut, pour certaines, garantir un niveau de vie aisé (Idem : 534).

Du point de vue des artistes du ministère de la Culture et des Beaux-Arts, la représentation publique de danses par des personnes peu qualifiées est critiquable, tout comme le fait que de telles représentations puissent avoir lieu pendant le repas des spectateurs¹. Plusieurs des danseuses employées de restaurants interrogées par C. Tuchman-Rosta disent également regretter que le contexte dans lequel elles travaillent ne soit pas « idéal » pour les mêmes raisons (Tuchman-Rosta, 2014 : 536). Pourtant, elles affichent une volonté de participer à la préservation des arts khmers et estiment que les événements touristiques y contribuent. La plupart de ces danseuses ont été formées aux arts dans des ONG et leurs propos, tels que relatés par l'auteur, semblent finalement refléter les discours dont ces organismes sont porteurs. Les jeunes femmes se présentent comme des agents essentiels de la résilience de la culture khmère et disent, en quelque sorte, sacrifier leur « savoir culturel » et leurs corps « exhibés de manière parfois inconfortable » – selon les termes utilisés par C. Tuchman-Rosta pour transcrire leurs propos – dans les spectacles touristiques avec un but double. Il s'agit à la fois de gagner leur vie et de transmettre le « savoir culturel » dont elles sont dépositaires, ce qu'elles font à l'attention des visiteurs internationaux comme des jeunes locaux, puisque plusieurs enseignent également la danse dans des structures locales (Tuchman-Rosta, 2014 : 536-537).

L'aspect financier n'est, bien évidemment, pas à exclure des motivations à se produire devant les touristes, comme c'est également le cas, nous l'avons vu, à Phnom Penh où de jeunes élèves de l'ESBA choisissent de travailler hebdomadairement ou occasionnellement pour des

¹ En 2008, le ministère de la Culture et des Beaux-Arts et l'UNESCO ont mis en place un projet de formation de courte durée à destination des troupes privées à Siem Reap. Des professeurs de danse de cour et de danse folklorique et des musiciens se sont rendus à Siem Reap pour mener ce projet auprès de 19 troupes (UNESCO, Ministry of Culture and Fine Arts, 2009(a) : 19-24).

groupes privés¹. Pour les salariés à plein temps travaillant dans des restaurants et buffets avec dîner-spectacles de Siem Reap, les salaires vont de 30\$ à 80\$ par mois². De tels salaires sont équivalents ou supérieurs à ceux de la majorité des employés du ministère de la Culture et des Beaux-Arts à Phnom Penh, selon le type d'emploi, la formation et l'ancienneté de ceux-ci. Les artistes employés au Village Culturel ou par la compagnie du show Smile of Angkor, perçoivent des salaires plus élevés, allant de 80\$ à 300\$ par mois pour le premier et de 160\$ à 200\$ par mois pour le second. Dans le contexte cambodgien, de tels salaires permettent de bénéficier d'un niveau de vie correct sans nécessairement avoir à se consacrer à une multitude d'emplois parallèles comme c'est le cas pour une grande partie de la population urbaine³. Néanmoins, les tarifs appliqués pour une journée de travail, avec des horaires parfois tardifs qui se concentrent sur la fin de journée et une partie de la nuit, sont jugés trop faibles par les salariés exerçant dans les restaurants⁴. Une telle impression est certainement amplifiée par la disparité flagrante entre les dépenses faites par les clients des restaurants et la compensation des artistes qui, selon les estimations de C. Tuchman-Rosta, ne représente que 1,2% des recettes (Tuchman-Rosta, 2014 : 529-560).

c) Le répertoire de cour folklorisé

Une ligne de démarcation entre danse de cour et danse touristique

Les artistes du ministère de la Culture et de la troupe du Ballet Royal ainsi que le prince Sisowath Tesso avec qui j'ai abordé ce sujet, présentaient des avis mitigés quant à la professionnalisation de la danse en milieu touristique. Ils regrettent unanimement le niveau de formation globalement faible des artistes à Siem Reap et le concept des dîners-spectacles qu'ils considèrent comme irrespectueux, s'agissant de mettre en scène le répertoire de cour. Toutefois, ils conviennent aussi que, du point de vue des artistes, il s'agit d'un besoin vital, en particulier

¹ (Voir chapitre V).

² Tous les tarifs donnés concernant les artistes de Siem Reap sont issus de l'article de Celia Tuchman-Rosta (Tuchman-Rosta, 2014 : 529).

³ Le prix de la vie resterait à comparer entre les deux villes.

⁴ Une journée est payée entre 1\$ et 2,5\$ pour la majorité d'entre eux, ce qui donne lieu à une certaine amertume et à l'impression d'exercer une activité sous-évaluée.

pour les enfants pauvres pris en charge par des ONG. La volonté de bien faire est, elle aussi, souvent évoquée avec indulgence pour justifier du maintien de pratiques dont ils précisaient, en outre, qu'il n'est pas raisonnablement envisageable de les faire cesser. Qui, en effet, pourrait faire interdire de danser la Danse des apsaras dans les restaurants ? interrogeait l'un d'entre eux.

Ne voulant pas porter d'accusation sur les praticiens, tous les artistes interrogés se montrent prudents dans leurs propos. Une certaine mise à distance vis-à-vis des usages dénigrés transparait toutefois dans leurs paroles. Cette mise à distance s'illustre dans la formule « *l'a pas'ge* » que j'ai entendue employée pour résumer ou clore le sujet avec un certain relativisme. Cette expression montre ici une séparation entre l'expérience de celui qui parle et celle des autres : ce qu'ils font est certes bien (*l'a*) mais selon des critères qui ne s'appliquent qu'à eux (« *pas'* »)¹ exprimant une relation d'appartenance et « *ge* » se traduisant ici par « lui » ou « eux » et soulignant une altérité) et qui, donc, ne concernent pas nécessairement celui qui parle². Une idée similaire se retrouve dans les explications qui m'ont été fournies par une jeune danseuse selon qui le rapport aux *grū* de la danse (anciens maîtres et divinités de la danse) entretenu par les rituels est relatif au niveau d'expertise de chaque danseuse. Si elle fait des erreurs sur scène ou manque aux devoirs rituels, une danseuse à qui l'on n'aura transmis que des notions basiques ou approximatives de la technique ne fait pas risquer à son professeur les mêmes représailles de la part des *grū* qu'une danseuse ayant bénéficié d'une formation rigoureuse. Les critères d'évaluation sont relatifs, comme cela a été précisé plus loin, aux connaissances de chaque danseuse sur le plan technique comme sur celui de l'effort à fournir. On tiendra donc compte, pour les juger, de la volonté de bien faire plus que de critères normatifs.

En se démarquant des danseurs employés dans le tourisme, les professionnels issus du Ballet Royal et de l'ESBA soulignent indirectement des buts, des moyens mis en œuvre et une forme d'investissement différents. Les professeurs de l'ESBA insistant auprès de leurs élèves pour que celles-ci se tiennent à distance de ce secteur professionnel convoquent un idéal dans lequel l'art et, à plus forte raison, la danse de cour, se démarque des activités rémunérées

¹ « *pas'* » est ici spécifique au langage parlé et correspond à « *rapas'* ».

² Voir Non Dara (Non, 2014 : 110) sur le relateur « *roboh* » dans ce type de phrase.

« normales »¹. Si elle peut être un métier, c'est-à-dire un moyen de subsistance, la danse de cour doit être avant tout mue par un idéal qui transcende les besoins mondains de premier plan. Elle apparaît comme une vocation, comme l'objet d'une motivation passionnelle qui justifie en partie l'engagement fort qu'elle nécessite et la soumission à la rigueur et la dureté de son apprentissage. Sans même avoir à convoquer l'aspect ritualisé de l'apprentissage et l'efficacité dévolue à la danse de cour – et à certaines de ses chorégraphies en particulier – la teneur de l'engagement des praticiennes, leurs buts et la manière de les atteindre suffisent à démarquer deux types d'expériences. Ainsi, la Danse des apsaras (*rapāṃ apsarā*) interprétée par une troupe de danseuses formées à l'ESBA et réunies par la princesse Norodom Bopha Devi sur une scène prestigieuse à l'étranger n'est pas la même que la Danse des apsaras présentée sur la scène d'un restaurant, face à des clients attablés, par des fillettes aux mouvements maladroits et peu normés. Plus qu'une différence de qualité du mouvement et d'interprétation selon des critères qui permettraient de les hiérarchiser comme plus ou moins « bonne danse »² sur une échelle graduelle, la différence se joue au niveau du statut, voir même de leur nature. Elle est du même ordre que ce qui différencie une pratique élitiste de cour et un spectacle de folklore.

Un savoir du peuple « descendant des apsaras »

À son origine, la notion de folklore faisait référence au « savoir du peuple » (Genep, 1924 : 9)³. Elle renvoie aujourd'hui plus spécifiquement à la mise en scène de modes de vie populaires et supposément anciens. Ils rendent ainsi explicite un lien réel ou fantasmé entre des pratiques passées et présentes. Leur vocation première est de légitimer l'ancrage généalogique ancien de groupes humains unifiés au sein d'une nation. Les spectacles folkloriques privilégient la représentation de la vie rurale du peuple en valorisant des spécificités qui les démarquent des peuples voisins. Un tel phénomène a pris place au Cambodge, comme dans de nombreux pays décolonisés, après l'indépendance. Les danses créées dans cette mouvance à partir des années 1960 sont regroupées dans un répertoire usuellement désigné, y compris par les praticiens, en

¹ Au cours de mes entretiens auprès d'elles, plusieurs élèves utilisaient les expressions « *dhvoe kār dhammatā* » ou « *kār nār dhammatā* » pour démarquer les métiers non artistiques.

² Sur l'expression « bonne danse », voir note en introduction dans le point intitulé « la danse au service d'une narration » et chapitre I, « Dépasser la norme pour devenir une « bonne danseuse ».

³ Voir chapitre IV sur l'émergence du répertoire folklorique au milieu du XXe.

anglais comme en français par les adjectifs « folklorique » ou « populaire » qui traduisent le khmer « *prabaiṅī* » et « *prajāpriy* »¹. Dans de nombreux pays, les répertoires folkloriques dont la vocation première était de « s’offrir comme image d’ancestralité » (Karnoouh, 1985 : 1032) dans un processus de légitimation d’un État-nation ont été réinvestis pour servir l’industrie touristique. C’est ce qui explique la présence systématique de certaines danses de ce répertoire dit « folklorique » dans les programmes des dîners-spectacles et shows touristiques destinés aux voyageurs visitant le Cambodge aujourd’hui.

Lorsqu’elle a été créée dans les années 1960, la Danse des apsaras (*rapāṃ apsarā*) servait un objectif de légitimation de l’ancestralité de l’état-nation. En ce sens, elle relevait d’un processus similaire à celui qui voyait naître les danses folkloriques, à la différence près qu’il s’agissait de valoriser une culture « savante » encore détenue par la famille royale et non une culture « populaire ». Contrairement aux danses illustrant la vie paysanne, la Danse des apsaras s’inscrivait d’office dans le répertoire de cour avec les codes chorégraphiques, gestuels et musicaux qui lui étaient propres. Le costume, même s’il était largement inspiré des bas-reliefs anciens, répondait aussi à certains principes toujours représentatifs de la cour. Une partie des ornements dorés était gardée à l’identique et les tissus brodés étaient pliés et ajustés selon un savoir-faire complexe. Créée par la reine Sisowath Kossamak et d’abord interprétée par sa petite-fille, la princesse Bopha Devi, puis par d’autres danseuses de la troupe royale parmi les plus qualifiées, elle apparaissait clairement comme un apanage de la royauté. La chorégraphie elle-même met en scène des divinités apparentées à une « reine des apsaras » et à ses suivantes.

Aujourd’hui, la Danse des apsaras et quelques autres danses du répertoire de cour sont montrées sur les mêmes scènes touristiques, au sein des mêmes programmes de spectacle que le répertoire folklorique (*prabaiṅī*). Comme dans le cadre humanitaire, les deux répertoires y sont perçus comme des marqueurs identitaires représentatifs de la « culture » ou des « traditions » cambodgiennes. Malgré les origines royales et religieuses qui font la spécificité des danses de cour, elles sont aussi présentées comme un savoir détenu par le peuple (*folk lore*), voir même émanant de celui-ci comme on le voit par exemple sur l’affiche publicitaire d’un restaurant : « La tradition de la danse traditionnelle khmère remonte à plus de mille ans, à l’Ère d’Angkor où elle était populaire auprès des Rois comme du peuple. »². Le lien entre danse de

¹ Voir chapitre IV et lexique.

² « *The honored tradition of traditional Khmer dance stretches back over a thousand years to the Age of Angkor when it was popular with Kings and common folk alike. In the tradition of preserving this great cultural heritage, Amazon Angkor Restaurant presents nightly Apsara and traditional dance performances.* ». Publicité pour le

cour, origines angkoriennes supposées et peuple cambodgien dans son ensemble transparait de la même manière dans les prospectus des ONG qui affirment redonner leur identité aux enfants pauvres en les initiant aux danses royales comme au répertoire folklorique. Ce type de formulation récurrente implique l'idée d'une appartenance préalable de la danse de cour, sous les noms de « danse classique » ou « danse traditionnelle » cambodgienne, à cette catégorie de la population jusqu'à la rupture khmère rouge.

Retrouver « l'âme du peuple khmer » par la danse (NKFC)

L'idée selon laquelle la danse de cour serait innée chez chaque fillette cambodgienne en tant que « descendante des bâtisseurs d'Angkor et peut-être même des apsaras des bas-reliefs »¹ est formulée par Ravynn Karet Coxen, fondatrice d'une école de danse dont la démarche est originale. Cette femme d'origine suisse et cambodgienne a monté en 1994 une fondation destinée à améliorer le quotidien des habitants des alentours de Bantey Srey dans la région de Siem Reap, la Nginn Karet Foundation for Cambodia (NKFC). Depuis 2006, une école de danse et de musique a été mise en place dans le cadre de cet organisme. Si elle se produit occasionnellement à l'attention de touristes dans une pagode et dans un prestigieux hôtel de la ville de Siem Reap, la vocation première de la troupe de l'école est tout autre. Sa fondatrice met en avant l'aspect spirituel de la danse et une grande rigueur technique comparables, si ce n'est plus conséquents encore, à ce qui est transmis à l'école des Beaux-Arts. Les représentations touristiques se font dans des cadres stricts où nourriture et boissons sont interdites et l'argent perçu n'est pas destiné directement aux artistes. Il transite par le biais de l'association pour

Amazon Angkor Restaurant, parue dans le *Siem Reap Angkor Visitors Guide*, Candy publications, juillet-octobre 2008. (Le document figure en annexe « Affiches et prospectus ».)

¹ Ravynn Karet Coxen, communication personnelle, 22.02.2012. Elle précise que, selon elle, les danseuses figurées sur les bas-reliefs ayant toutes des traits différents, on peut supposer que des femmes ayant vécu alors aient pu en être les modèles individuels.

L'ensemble des informations concernant la NKFC est issu principalement d'un entretien et de discussions plus informelles avec Ravynn Karet Coxen à Siem Reap en février 2012 ainsi que d'une visite d'une journée à l'école de danse. J'ai également pu m'entretenir de façon informelle avec l'un des professeurs de danse folklorique, assister à une représentation à l'hôtel Amansara de Siem Reap et visionner plusieurs photographies et vidéos des rituels et des représentations de la troupe de danse. La somme de ces informations reste malgré tout limitée et une recherche plus approfondie serait à poursuivre, notamment avec des entretiens auprès des jeunes danseurs et des enseignants. Faut de temps, il ne m'a pas été possible de procéder à une telle enquête dans le cadre de cette thèse, ce d'autant plus que la fondatrice, veillant à contrôler autant que possible l'image de son institution, ne se montre pas favorable à de telles démarches. Pour cette même raison, il ne m'a pas été autorisé de photographier l'école de danse.

aider les familles. R. Karet rejette en effet la possibilité pour ses danseuses de danser pour de l'argent, ce qui, selon elle, annihilerait irrémédiablement la valeur de leurs productions.

Selon la fondatrice de la NKFC, la création d'une école de danse a été bénéfique pour les jeunes et leurs familles qui y trouvent bien-être et confiance en eux. Au-delà de cet impact positif, elle estime que le rétablissement de rituels anciens selon les canons bouddhique et brahmanique et incluant des danses du répertoire de cour doit permettre à la population cambodgienne dans son ensemble de « retrouver des valeurs ancestrales » et de se « réunifier avec le territoire ». Il s'agit là d'une manière, dit-elle, de « panser l'âme du peuple khmer » et de garantir la paix sur le territoire. Ainsi se donne-t-elle pour mission, depuis quelques années, de « re-sanctifier » les temples anciens du Cambodge. Lors de notre entretien en 2012, elle avait déjà procédé à de grands rituels dans quelques uns des temples les plus connus, notamment ceux de Bantey Srey et de Preah Vihear¹.

Le patronage royal est primordial dans la démarche de R. Karet et elle insiste sur le soutien qu'elle reçoit de la part de la princesse Norodom Bopha Devi et du roi Norodom Sihamoni devant qui les enfants de son école ont eu plusieurs fois l'occasion de danser, y compris au sein du palais royal, dans le pavillon *Candachāyā* en 2009. L'école se trouve sous le patronage officiel de la princesse dont elle porte le nom. R. Karet explique aussi que c'est la princesse Norodom Bopha Devi qui donne son aval pour sélectionner les enseignants de danse pour l'école et qu'elle contrôle régulièrement la qualité de l'enseignement dont le niveau est effectivement poussé.

Pourtant, la fondatrice se démarque des usages de la cour et de l'école des Beaux-Arts de Phnom Penh en dénigrant le luxe que représentent les parures et les maquillages qui y sont utilisés. Elle-même prône une vision épurée de la danse dans le sens d'une proximité avec la nature qu'elle juge garante de l'efficacité rituelle de la danse. Les danseuses de son école qui sont couramment surnommées, dans les médias et lors de leurs apparitions en public, « les petites danseuses sacrées d'Angkor » ne portent donc ni coiffes ou bijoux dorés ni maquillage. Lors des cérémonies destinées à « re-sanctifier » les temples, elles portent des costumes faits

¹ Le temple de Bantey Srey se situe à proximité du site de l'école, celui de Preah Vihear, situé près de la frontière thaïlandaise, a fait l'objet de violents conflits entre les deux pays voisins pour sa revendication. Il a été inscrit sur la liste du patrimoine de l'UNESCO par le Cambodge en 2008 et des cérémonies sont régulièrement données depuis. Des danseuses dépendant du ministère de la Culture (ESBA et troupe du département des Arts) dansent à de telles occasions.

de tissus et de légers voiles blancs et des parures faites de fibres végétales (fleurs, écorces de bananier, liserons d'eau tissés), à l'exception des ceintures argentées semblables à celles que portent les élèves de l'ESBA lors de leurs entraînements quotidiens. Les danseuses elles-mêmes doivent être des jeunes filles – il semble que seules les jeunes filles officient lors des rituels – « pures, irréprochables et vierges ». Selon l'instigatrice des rituels, c'est en effet la chasteté des danseuses alliée à leurs gestes dansés, à des récitations et à des offrandes semblables à celles que les danseuses du ministère de la Culture destinent aux maîtres de la danse, qui « consacrent » les lieux. Le dénuement recherché chez les danseuses tend à souligner la dévotion qui doit les animer. R. Karet compare ainsi la concentration avec laquelle elles dansent à un état de transe.

Avec la participation de jeunes filles issues des environs d'Angkor entraînées spécifiquement pour cela, la fondatrice du Conservatoire Preah Ream Buppha Devi¹ cherche à recréer les fastes d'une époque considérée comme le berceau du peuple khmer actuel sur ses lieux mêmes. Elle met en place des cérémonies avec la participation de moines bouddhistes et à partir de connaissances, notamment des textes religieux destinés à la récitation, qui lui auraient été transmis par ses aïeux sous le sceau du secret. En réinventant² ce qu'elle affirme être une tradition ancestrale fondamentalement liée au peuple khmer et à son territoire, elle projette l'image d'une nation unifiée autour d'une spiritualité passant par la danse. Les temples anciens et les apsaras qui figurent sur leurs parois, tout comme celles qui sont perçues comme leurs descendantes de chair, sont un emblème autant que le lieu de la réalisation de cette spiritualité qu'elle estime de son devoir de faire revivre pour que les Cambodgiens « retrouvent leur identité ».

Dans les domaines touristique et humanitaire, la dimension élitiste de la danse de cour est effacée au profit d'une identité nationale englobante. Toute citoyenne cambodgienne, quelle que soit son origine sociale, royale ou paysanne, aisée ou démunie, se définit dans un potentiel à incarner la « tradition des apsaras ». C'est en quelque sorte comme si le savoir de la danse de cour, en tant que tradition ancestrale, était latent chez chacune des fillettes cambodgiennes et

¹ Du nom de la princesse dans son orthographe anglo-saxonne (Buppha Devi). « *Preah Ream* » (*braḥ rīem*) est le titre qui lui est donné en tant que fille aînée d'un roi (voir entrée « *samṭec braḥ rīem* » dans le lexique).

² Le contexte correspond bien ici à celui de « l'invention de tradition » telle que définie par Eric Hobsbawm comme la répétition d'actions à vocation symbolique s'appuyant sur une continuité largement fictive avec le passé et constituant « des réponses à de nouvelles situations qui prennent la forme d'une référence à d'anciennes situations » (Hobsbawm, [1983] 2006 : 12).

ne demandait qu'un coup de pouce – celui, par exemple, des ONG humanitaires – pour se révéler. C'est ce que suggèrent des remarques souvent entendues de la part des étrangers selon lesquels leur grâce et leur souplesse, révélées spécifiquement dans les postures de la danse khmère, seraient innées. Cette vision fait s'entremêler dispositions corporelles et savoirs culturels comme si l'un et l'autre étaient intrinsèques à la personne en même temps qu'à son identité ethnique. Elle renvoie à une perception de la nation cambodgienne et du groupe ethnique censé la composer comme un ensemble clos et durable de personnes partageant les mêmes traditions. Une telle perception ne prend pas en compte la complexité réelle du concept d'ethnie dont Fredrik Barth a montré qu'il ne constitue pas un ensemble strictement délimité par des frontières mais est le fruit d'une série de processus et d'interactions en perpétuelle reconstruction (Barth, [1969] 1995). En outre, loin d'être uniforme, le groupe ethnique se construit aussi par la compétition qui existe en son sein et non pas uniquement par des mobilisations collectives (Brac de la Perrière et al., 2008 : 141).

d) Les artistes du ministère et le tourisme : vers une nouvelle forme de folklorisation ?

À l'heure actuelle, les danseurs et danseuses du ministère de la Culture ne sont pas exclus du champ touristique. Si nous avons vu que certaines participent à des représentations données pour des touristes à l'extérieur de cette structure, il arrive également que le ministère du Tourisme, seul ou en coordination avec celui de la Culture, les réquisitionne. Elles sont ainsi amenées à participer à des salons¹ où à des représentations visant à promouvoir le développement touristique du pays. Les spectacles des artistes du ministère à Angkor ont longtemps été des événements rares et promus comme tels. Pendant plusieurs années, ils ont été intégrés à des festivals qui avaient lieu annuellement ou tous les deux ans devant le temple d'Angkor, comme le festival du Ramayana (à la fin des années 1990) ou celui des Nuits d'Angkor à l'initiative du Centre Culturel Français (actuel Institut Français). Pendant plusieurs soirées consécutives, les représentations de la troupe y alternaient avec celles de groupes invités venus d'Asie ou d'Europe et la durée totale des festivals n'excédait pas une semaine. En 2008, les danses narratives *Deb Sūtācānd* et *Braḥ Jinavaṅs* avaient été interprétées par des artistes du ministère représentant le « Théâtre National du Cambodge » et de l'URBA, l'ensemble étant

¹ S. A. Sisowath Tesso, communication personnelle, mars 2008.

regroupé sous le nom de « Ballet Royal »¹ sur l’affiche du spectacle. Une troisième représentation de danse de cour était exécutée par la troupe de Sophiline Shapiro, le Khmer Art Ensemble, le tout en alternance avec une troupe de danseurs contemporains français et une troupe malaisienne présentant une adaptation contemporaine de kathak indien.

L’année suivante, un nouveau projet fut mis en place pour remplacer le festival des Nuits d’Angkor en rupture de budget. Il s’agissait cette fois d’un spectacle de grande ampleur soutenu par le centre culturel allemand Meta House et dont le prix d’entrée, plus élevé que celui des précédents festivals, devait couvrir les frais plus importants mis en jeux. Ce spectacle, intitulé « The Legend of Angkor Wat. When History Comes to Life », s’inscrit dans la même perspective que le plus récent show Smile of Angkor de par sa thématique, une mise en scène de l’histoire d’Angkor, et par le recours abondant à des effets spéciaux, lumières et bruitages ainsi que par le grand nombre de figurants. Comme lors des Nuits d’Angkor, une scène fut installée dans la première enceinte d’Angkor Vat de façon à intégrer le temple lui-même comme décor derrière la scène. Contrairement au show Smile of Angkor, toutefois, le spectacle faisait intervenir des artistes cambodgiens, dont une grande partie, si ce n’était la totalité, étaient issus du ministère de la Culture. L’aspect exceptionnel et la qualité de la manifestation étaient mis en avant avec l’idée que la rareté serait un des gages de prestige².

Plus récemment encore, des danseurs du ministère de la Culture et des Beaux-Arts ont monté de nouvelles chorégraphies mettant en scène l’époque angkoriennne à travers l’imagerie des bas-reliefs. Par les modes de mise en scène ou encore les choix de costumes, le processus de création de ces nouvelles danses les rapproche plus ou moins soit de celle des apsaras, soit des shows historiques. Sans faire intervenir de narration, ces chorégraphies se veulent recréer l’ambiance gravée sur les murs des temples comme autant de scènes de vie figurant les moments festifs de l’époque angkoriennne. Elles ont, pour cela, recours à de nombreux figurants représentant, par exemple, un orchestre féminin ou encore des artistes de cirque. Ceux-ci prennent la pause en arrière-plan de la scène ou s’activent autour des danseuses. Les danseuses

¹ D’après Sophiline Cheam Shapiro, « le nom colonial de “Ballet Royal” » avait été choisi afin d’englober, dans le cadre promotionnel, non seulement les artistes du ministère mais aussi la troupe privée du Khmer Art Ensemble dont les artistes ont été formés à l’école des Beaux-Arts (Cheam Shapiro, 2010 : 110).

² Le spectacle mettait en scène l’histoire romancée de la rencontre entre Henri Mouhot et une apsara au XIX^{ème} siècle à Angkor. Il donnait lieu à l’évocation de la légende d’origine du royaume par *Brah Thon* ainsi qu’à la formulation d’une demande d’aide à l’explorateur étranger pour préserver le patrimoine architectural cambodgien.

également prennent des poses inspirées des bas-reliefs. Ces poses peuvent être en décalage par rapport aux normes actuellement en vigueur. Afin de correspondre à l'imagerie angkorienne, des danseuses de rôles féminins mélangent la gestuelle d'amplitude restreinte qui leur est spécifique avec des mouvements de jambes, et parfois aussi de bras, très ouverts. La posture la plus caractéristique est celle où la danseuse, positionnée de face par rapport aux spectateurs, se tient en équilibre sur un pied, genoux pliés avec une jambe levée sur le côté et les genoux très écartés, bras levés et également très ouverts. Pour permettre cet écart inhabituel, le costume a été modifié. Il associe le justaucorps moulant couleur chair, la collarète, la ceinture ouvragée et les plissés complexes de la jupe créés pour la danse des *apsaras* à une version écourtée du pantalon masculin (un *kpin* aux plissés complexes) arrivant au-dessus des genoux sur un long caleçon brodé également moulant et couleur chair. C'est sur ce type de mise en scène immédiatement identifiable par comparaison avec les bas-reliefs anciens que s'appuie la Danse des femmes célestes (*rapām deva srī suorg*) présentée par les artistes du ministère en 2010.



P55. La Danse des femmes célestes (*rapām deva srī suorg*) interprétée par les artistes du ministère de la Culture et des Beaux-Arts au théâtre Chaktomuk. Phnom Penh, 07.08.2010. Un parallèle peut être fait entre ce cliché et celui d'un bas-relief du Bayon (photos 33 et 34).

Dans les plus récentes chorégraphies de ce type, la technicité gestuelle a été peu à peu remplacée par de grands mouvements d'ensemble. Plus que les gestes subtils des bras, des mains et du buste qui sont centraux dans la technique de la danse de cour, ce sont les compositions par agencement des corps avec les placements et les déplacements des danseuses

dans l'espace qui sont mis en avant. Un grand nombre de danseuses sont présentes sur scène en même temps (parfois jusqu'à une vingtaine effectuant un même mouvement d'ensemble)¹. Le recours à des accessoires plus ou moins encombrants constitue un autre point focalisant l'attention du spectateur. Ces nouveaux accessoires restreignent les possibilités gestuelles des danseuses par rapport à ceux utilisés couramment dans le répertoire de cour habituel dont la manipulation s'intègre pleinement dans la gestuelle existante. Ces derniers, tels que l'épée et l'arc des personnages masculins, ou encore la boule de cristal de Maṇī Mekhalā, peuvent, au besoin et comme c'est parfois le cas lors des entraînements, être absents sans modifier de façon notable la teneur des gestes². La plupart des autres objets évoqués dans la danse peuvent n'exister que par l'évocation gestuelle qui permet de symboliser, par exemple, la cueillette d'une fleur ou la branche que l'on écarte, sans avoir recours à une représentation physique de l'objet. Au contraire, dans une chorégraphie comme celle des harpes (*rapām biṇ*) présentée au théâtre Chaktomuk en mars 2015³, chacune des treize danseuses tient dans les bras, pendant ce qui semble être la majeure partie de la danse, une imposante reconstitution d'une harpe angkoriennne.

De même que les accessoires, les costumes recréés le sont avec de moins en moins de finesse. Les tissus brodés de fils dorés ou de sequins sont parfois remplacés par des tissus unis colorés ou dorés et pailletés. L'aspect général des jupes est rendu par des formes rigides découpées plutôt que par les plissés complexes que l'on trouve dans le répertoire ancien et également dans celui, plus récent, de la Danse des apsaras. Tous ces éléments contribuent à une identification immédiate et évidente des symboles angkoriens et minimisent ce qui fait l'une des spécificités de la danse de cour, à savoir la technique complexe mais subtile de sa gestuelle.

Les nouvelles mises en scène de l'imaginaire angkorien sont commandées par le ministère de la Culture et des Beaux-Arts ou par celui du Tourisme dont le budget est plus

¹ N'ayant pas assisté aux représentations, j'ai toutefois pu en voir des clichés ainsi que des extraits vidéos commentés par un spectateur, lui-même danseur cambodgien.

² La posture de la main tenant le bâton (*kpāc' kan*) peut, par exemple, être réalisée sans que la danseuse ne tienne effectivement un bâton, de même, le motif *ghuoñ* existe de la même manière, qu'il serve à maintenir un objet (tel le joyau de Maṇī Mekhalā) ou non. Voir annexe « Motifs des mains ».

³ Représentation du 02.03.2015 en présence du premier ministre.
<https://www.facebook.com/RiddhCulture/posts/803705286378621>, page consultée le 05.03.2015 ;
<http://www.mcfa.gov.kh/> page consultée le 10.03.2015.

important pour de telles réalisations¹. Elles sont demandées pour représenter la culture cambodgienne, souvent dans le cadre de manifestations destinées à développer le tourisme. En février 2015, par exemple, une quarantaine de danseuses du ministère et de l'URBA ainsi que plusieurs professeurs, musiciens et habilleuses ont été mobilisés pour une série de représentations à Angkor dans le cadre d'un congrès touristique où étaient conviés des représentants de différents pays. Les chorégraphies d'inspiration angkoriennne donnent également lieu à des spectacles sur de grandes scènes de théâtre de la capitale, devant des officiels gouvernementaux comme ce fut le cas de la première représentation de la Danse des harpes devant le premier ministre Hun Sen et différents membres du gouvernement.

Des mises en scène comme celles qui viennent d'être citées sont à rapprocher d'un phénomène incluant une forme de revivalisme et qui vise en grande partie un tourisme national. À travers les festivités annuelles du nouvel an mises en place par le gouvernement depuis 2013 en avril, à Angkor, la culture cambodgienne est mise en scène d'une manière en partie similaire au Village Culturel. Contrairement à celui-ci toutefois, elle est intégrée dans la vie et les célébrations annuelles des Khmers où interviennent des artistes du gouvernement ainsi que des jeunes de différents établissements scolaires du pays. Les festivités organisées par le ministère du Tourisme en association avec plusieurs organismes et ministères, dont celui de la Culture et des Beaux-Arts, sont conçues comme un véritable produit marketing. Le nom officiel de la manifestation, « Angkor Sānkrānta² », et son logo sont diffusés dans les médias plusieurs mois à l'avance.

Les festivités prennent la forme de spectacles, de jeux populaires, de défilés et de processions en plein air dans le complexe angkorien, ou encore de parades dans la ville. Des stands de vente de nourriture et d'artisanat sont installés. Les spectacles de danse de cour, de danse folklorique, de musique et de cirque ainsi que les jeux populaires sont organisés dans des salles de théâtre, sur le parvis du Bayon ou sur la terrasse des éléphants, ancienne tribune royale surplombant un vaste terrain dégagé qui aurait eu pour fonction d'offrir de telles prestations à son origine. Le gouvernement a ainsi manifestement cherché à réintroduire dans le contexte actuel des festivités du nouvel an les activités festives anciennes. Certaines sont reproduites avec des costumes « d'époque » et d'autres adaptées aux habitudes et aux enjeux actuels. La

¹ D'après des fonctionnaires de l'ESBA et des danseuses du ministère de la Culture.

² *Sānkrānta* est un terme sanscrit pour « fête » ou « cérémonie de nouvel an ».

manifestation n'est pas seulement destinée à attirer des touristes internationaux mais elle semble aussi et surtout tournée vers les touristes nationaux. Elle est diffusée par les médias locaux et retransmise à la télévision. Au-delà de la dimension économique, des enjeux d'édification ou de renforcement et de cohésion d'un sentiment national sont en jeu. Pour le gouvernement, il s'agit aussi de promouvoir une image positive de son approche de la culture d'une part, et du bien-être des Cambodgiens, d'autre part, à travers ces réjouissances spectaculaires. Ce phénomène restera toutefois à analyser dans la durée car il est encore trop récent et n'a pas fait l'objet d'études suffisamment approfondies¹ pour en tirer des conclusions.

CONCLUSION

Dans les domaines humanitaires et touristiques, la danse de cour devient une danse du peuple représentative de la nation dans son ensemble. Si la symbolique de ses origines royales est toujours constitutive de cette forme de danse et de son statut prestigieux, elle n'y est pas pratiquée comme une activité élitiste. Au contraire, elle devient un moyen par lequel la jeunesse cambodgienne se réalise comme telle tout en participant à la reconstruction culturelle du pays. Ce processus répond à des projections venues de l'étranger et à ce que les travailleurs du secteur du développement conçoivent de ce qu'est ou ce que devrait être, selon eux, la culture cambodgienne.

La danse de cour ou danse classique, est présentée comme une caractéristique essentielle de la culture cambodgienne et, ce, plus encore que pendant la période coloniale car elle n'est plus réservée à une élite liée à la royauté et séparée du peuple². Au contraire, elle est perçue comme une propriété, voire comme un trait caractéristique inné, partagée depuis des temps anciens par l'ensemble de la population cambodgienne, depuis les classes sociales les plus défavorisées jusqu'à la royauté. Dans les contextes touristiques et de l'aide au développement, les discours entourant la danse de cour prennent une place essentielle jusqu'à, parfois, supplanter la pratique elle-même. Celle-ci devient en effet une forme de folklore évoquant

¹ N'étant pas sur place lors des festivités d'Angkor Sānkrānta, j'y ai eu accès à travers les témoignages photographiques personnels des danseuses y participant et à travers la promotion médiatique diffusée sur internet (en particulier les réseaux sociaux). Des recherches plus précises restent donc à faire sur le terrain, en particulier si cette manifestation annuelle perdure par la suite.

² Même si des enfants venues de l'extérieur pouvaient devenir danseuses de cour, nous avons vu qu'elles accédaient dès lors à un statut particulier qui les démarquait du reste du peuple.

l'idée d'un état-nation ancien, unifié et culturellement riche. Sa réalisation par des jeunes gens souvent peu formés est très différente de celle qui existe encore aujourd'hui à l'ESBA où la rigueur d'un élitisme de cour reste palpable. Dans l'un et l'autre de ces contextes, l'engagement des danseuses et de leurs professeurs est souvent différent, que ce soit en termes de temps consacré à la pratique, de concentration et d'investissement corporel, de discipline ou encore de rigueur technique. Ces différences transparaissent dans la manière dont les rituels continuent ou non de ponctuer les activités des danseurs. Au-delà, c'est la conception même de ce qu'est la danse de cour et des valeurs qui la constituent qui diffère.

Pourtant, le respect des devoirs rituels attachés à la transmission de la danse de cour n'est pas l'apanage des danseuses proches de l'ESBA et de la cour. Des danseuses travaillant dans le secteur touristique et enseignant en ONG mettent un point d'honneur à les perpétuer, même lorsque leur connaissance technique est peu approfondie. Celles-ci affirment se sentir investies d'une mission en tant que détentrices d'une culture menacée et trop peu connue de leurs concitoyens. Reprenant à leur compte les discours des ONG de développement où beaucoup ont été formées, elles sont fières de porter les costumes qui les assimilent à celles qui, au-delà de leur aspect divin, sont considérées comme leurs ancêtres de pierre.

En incarnant sur scène les personnages iconiques des apsaras, les danseuses redonnent vie à la gloire passée de l'empire khmer. La spécificité de leur danse réside dans son originalité comme production khmère, ce qui apparaît surtout, aux yeux des spectateurs, dans l'esthétique des costumes et de certains aspects chorégraphiques et gestuels, plus que dans la virtuosité qui se trouve généralement moins poussée qu'à l'ESBA. À l'opposé des danses touristiques, la fondatrice de la NKFC revendique une telle virtuosité qu'elle estime vecteur de spiritualité car permettant la communication avec des divinités protectrices du territoire et du peuple cambodgien. Selon elle, la fonction rituelle de la danse qui se réalise en partie à travers la rigueur technique est à son fondement.

CHAPITRE VII - L’AFFIRMATION D’UNE IDENTITE CAMBODGIENNE DANS LA MIGRATION

Depuis le milieu des années 1970, et plus encore à partir de la fin de cette décennie, des Cambodgiens installés hors du pays ont mis en place de nombreuses associations et des écoles proposant des cours et des spectacles de danse de cour et de danse folklorique ainsi que, pour certains, de musique. La majorité de ces Cambodgiens sont arrivés dans leur pays d’accueil après avoir transité par des camps de réfugiés entre 1979 et 1990. Nous avons vu que la diffusion de la danse en contexte humanitaire trouvait sa source dans ces mêmes lieux. Toutefois, les processus de création et de maintien de troupes de danse par d’anciens réfugiés vivant aujourd’hui à l’étranger ne sont que partiellement comparables à ce qui s’observe au Cambodge.

Il s’agira dans ce chapitre de montrer comment les Cambodgiens installés à l’étranger, et plus particulièrement en France, ont pu s’adapter au contact d’une société majoritaire autre. La mise en parallèle avec les conditions actuelles d’enseignement de la danse déjà exposées dans les contextes de l’ESBA et d’autres écoles et associations au Cambodge permettra de mettre en évidence des dynamiques liées à une certaine conception de l’identité cambodgienne avant les bouleversements historiques qui ont engendré cette diversification des lieux de pratique. La question qui se pose est de savoir pourquoi et comment la danse est devenue une constante dans ces différents lieux, alors même qu’elle était peu répandue avant la période khmère rouge, car limitée au sein de la capitale au palais royal et à l’URBA.

Pourquoi et selon quelles modalités la danse de cour apparaît-elle, souvent aux côtés du répertoire folklorique de création plus récente, comme un élément culturel privilégié dans la migration ? Comment comprendre le fait que les troupes de danse soient restées actives pendant plus de trente ans au sein de communautés cambodgiennes de par le monde ? Qu’est-ce que cela signifiait, dans un premier temps, pour les réfugiés, de danser ? Qu’en est-il aujourd’hui pour leurs enfants pour la plupart nés hors du Cambodge ?

J’aborderai ces questions à travers les conditions d’enseignements et les modes d’investissements des professeurs de danse, de leurs élèves et d’autres personnes investies dans les collectivités cambodgiennes observées dans deux régions de France, complétées par quelques données comparatives concernant la situation en Amérique du Nord. Le phénomène

est en effet à situer dans le contexte des politiques d'accueil des immigrés et des réfugiés sur chacun des territoires où il a émergé. Cette mise en perspective permettra de faire apparaître des constantes et des spécificités significatives.

1 - Apprendre la danse cambodgienne en France

Mes premières recherches concernant la danse cambodgienne se sont faites auprès de la communauté de Rennes. J'ai commencé à participer en tant que danseuse aux activités de la troupe de danse de l'une des deux associations de Cambodgiens qui existaient alors, au début des années 2000, l'association Solidarité Bretagne Cambodge (SBC). C'est de cette participation, faisant suite à la découverte fortuite de la danse cambodgienne quelques mois plus tôt, qu'ont émergé les premiers questionnements qui ont posé les bases de ce travail de thèse. J'ai ainsi consigné, depuis cette période, des observations et des photographies qui ont été complétées, en 2007 et 2008, par des entretiens formels dans le cadre de mes premiers travaux de Master. Ceux-ci abordaient la question de la transmission des danses « classiques » et « folkloriques » cambodgiennes en France¹. À ce premier terrain de recherche se sont ajoutés progressivement d'autres groupes de danse cambodgienne de la région parisienne.

Contrairement à de nombreux groupes qui proposent des cours de danse dans le cadre d'associations aux activités multiples, les cours où j'ai mené des recherches en région parisienne sont mis en place de manière indépendante en tant qu'associations exclusivement dédiées à la danse, parfois aussi à la musique. De 2005 à 2008, j'ai suivi les cours du Cabaret des Oiseaux à Paris puis ceux de Selepak Khmer à Lognes où je suis retournée pendant quelques mois en 2009 et en 2010. Depuis le début de l'année 2011, je pratique la danse au sein du Ballet Classique Khmer à Paris où j'ai poursuivi parallèlement et en continu des recherches de terrain jusqu'au début de l'année 2014. Dans le cadre de mes travaux de Master 1 j'ai aussi eu l'occasion d'enquêter auprès d'un groupe de danseurs travaillant uniquement le répertoire folklorique et les danses populaires comme les *rām van'*, le Groupe Artistique des Jeunes Khmers (GAJK) basé, comme Selepak Khmer, en Seine et Marne.

Dans l'ensemble des cours de danse observés, les élèves sont presque exclusivement

¹ Voir Introduction, « Genèse de la réflexion ».

des jeunes d'origine cambodgienne qui sont soit nés au Cambodge soit nés en France de parents Cambodgiens. Les cours s'adressent généralement tant aux enfants, à partir de l'âge de 5 ans environ, qu'aux adolescents, aux jeunes adultes et aux adultes mais les proportions de chacune des catégories varient selon les associations et selon les années. Les professeurs sont tous Khmers et ont une expérience préalable d'apprentissage de la danse que ce soit au Cambodge ou dans les camps de réfugiés. Leurs expériences sont toutefois variables selon la durée et le contexte de leur apprentissage. L'investissement au niveau technique, que ce soit du point de vue des enseignants ou de celui des élèves, ainsi que les moyens matériels sont différents selon que la danse constitue le but même de l'association ou une activité parmi d'autres. Toutefois, un fort engagement personnel est notable, sous différentes formes, dans l'ensemble des groupes de danses que j'ai pu observer. La persistance de ces groupes qui restent actifs aujourd'hui, une trentaine ou une quarantaine d'années après leur création, témoigne de cet investissement.

a) Une troupe de danse au cœur de la collectivité rennaise

Cours de danse dans une ZUP rennaise

Lorsque, en octobre 2000, je me rendais pour la première fois à un cours de danse de l'association SBC où j'avais été conviée par l'intermédiaire d'une nouvelle élève rencontrée peu auparavant, la professeure encadrait moins d'une dizaine de jeunes âgés d'une dizaine à une quinzaine d'années. Elle était assistée d'une autre femme, non spécialiste, qui encadrait en particulier l'apprentissage des plus jeunes. Un groupe de lycéens n'était présent qu'épisodiquement pour répéter des danses dans l'optique d'une représentation imminente. L'ambiance était détendue. Avec l'amie Française qui m'accompagnait, nous fûmes rapidement et chaleureusement conviées à intégrer le groupe qui débutait alors l'apprentissage d'une chorégraphie folklorique (*kansaeñ sne(h)*). Le cours avait débuté par une rapide séance d'échauffements reprenant la plupart des postures d'étirement enseignées à l'ESBA¹. Il se poursuivait ensuite par l'apprentissage de deux danses, l'une de répertoire de cour, l'autre folklorique, les danses *nārī jā juor* et *kansaeñ sne(h)*, entrecoupé par un goûter collectif. Ce jour-là, la séance s'était conclue sur des danses populaires improvisées, peut-être dans l'optique de nous faire découvrir, à mon amie et à moi-même, les gestes à la base des différents types de

¹ Voir chapitre I et annexe « Postures d'assouplissement et mouvements de transition ».

danse. Tout au long du cours, je notais une réticence apparente chez certains des plus jeunes danseurs qui ne cachait pas, par la désinvolture de leurs postures, qu'ils se trouvaient là par obligation. La position de ces jeunes soulève différentes questions qui seront développées plus loin quant à la motivation personnelle et au désir de satisfaire aux attentes parentales.

Les entraînements du groupe de danse de SBC ont lieu de façon hebdomadaire, l'après-midi du samedi ou celui du dimanche, dans une salle mise à disposition gratuitement par un centre culturel ou dans une salle de la ville de Rennes. Ces salles se situent dans un quartier de ZUP où la majorité des jeunes danseurs ainsi que leur professeure vivent avec leurs familles, dans quelques-unes des tours qui composent ce quartier. Les élèves sont répartis par tranches d'âge et en fonction des chorégraphies apprises, avec d'un côté les très jeunes enfants, de l'autre les enfants plus âgés, les adolescents et les jeunes adultes et, parfois un troisième groupe d'adultes. Chacun des groupes s'entraîne alternativement dans une même pièce, en présence de quelques parents et grands-parents venus accompagner leurs enfants ou petits-enfants ou tout simplement se réunir à l'occasion du cours. Les élèves s'entraînent en tenue de ville et déchaussés. Deux à trois heures sont consacrées à l'apprentissage, l'après-midi du samedi ou celui du dimanche, selon les périodes. Les cours qui débutaient par une séance d'échauffements se sont simplifiés et le temps passé à travailler chaque danse s'est réduit, ce que l'enseignante justifie par sa crainte de trop en demander à ses élèves. Elle estime qu'un excès de rigueur les découragerait de poursuivre leur investissement au sein du groupe de danse.

Dans la transmission de son savoir technique, la professeure ne met pas tant l'accent sur la précision des mouvements par rapport à une norme de référence que sur la cohérence visuelle de l'ensemble et en particulier sur la synchronisation des danseurs les uns par rapport aux autres. La qualité des mouvements en termes de force et de grâce n'apparaît pas non plus comme un élément essentiel dans son enseignement. Au fil du temps, elle a réduit le recours à des manipulations sur le corps des danseurs pour leur indiquer une posture ou un mouvement. Elle se contente maintenant, le plus souvent, de montrer l'exemple ou de confier pour cela le soin à l'une de ses nièces qui a préalablement appris la chorégraphie à son domicile. Ce sont alors en priorité l'ordre des mouvements et les déplacements des danseurs dans l'espace qui doivent être respectés et effectués de manière synchronique. Le choix des placements dans l'espace sont faits de manière à ce que les danseurs les plus doués – c'est-à-dire ceux qui mémorisent les chorégraphies avec facilité, qui sont capables de suivre la musique et présentent, en même temps, agilité et grâce dans l'exécution de leurs mouvements – soient placés devant. Ce sont

eux qui mènent la danse et qui servent de modèle, en termes de rythme et de mouvements, aux autres danseurs pendant l'exécution des danses, durant les cours comme sur scène.

La professeure, une Cambodgienne née à Phnom Penh, avait suivi des cours de danse au palais royal pendant son enfance dans les années 1960. Ayant, par la suite, quitté la capitale, elle n'avait pas poursuivi cette formation. Elle avait ensuite enseigné la danse de cour dans le camp de réfugiés de Khao I Dang, à la frontière thaïlandaise, aux côtés d'une ancienne danseuse membre de la famille royale. D'abord installée dans une autre ville de France, l'enseignante a rejoint SBC à la fin des années 1990. Elle est depuis lors la seule professeure de danse au sein de l'association. Au début des années 2000, la troupe disposait d'un petit orchestre *mahorī* en mesure d'interpréter certaines musiques du répertoire de cour et celles du répertoire de danses folkloriques. Les danseurs s'entraînaient en utilisant des enregistrements audios de ces musiques ou avec l'aide d'un petit tambour et de cymbales joués par des parents ou des grands-parents présents aux répétitions. Aujourd'hui, depuis le décès du professeur de musique qui était aussi le meneur de l'orchestre, seuls des enregistrements audios sont utilisés.

Malgré la moindre importance qu'elle semble porter à l'exécution proprement technique de la gestuelle dansée, l'enseignante revendique l'origine royale de son savoir. Cela transparaît à la fois lorsqu'elle souligne le fait qu'elle ait appris la danse au palais royal ou encore à travers les références qu'elle fait régulièrement à la princesse avec qui elle a travaillé dans le camp de réfugiés. Elle entretient un contact régulier avec cette dernière et la tient comme référence en ce qui concerne la danse de cour. En outre, elle effectue avec ferveur les rituels aux *grū* de la danse. Si aucune offrande n'est faite pendant les cours de danse, contrairement à l'ESBA et à d'autres écoles en France, la professeure effectue par contre un petit rituel d'hommage chaque jeudi à son domicile. Elle dépose fruits et encens devant une statuette de l'ermite *tā isī* et un masque de singe miniature rapporté à cet effet du Cambodge, à côté de statuettes du Bouddha. Ceux-ci sont posés sur un buffet devant les tiaras acquises par l'association pour les représentations de la danse des *apsaras* qui sont stockées à son domicile.



P56 et 57. Cours de danse de l'association Solidarité Bretagne Cambodge. Les plus jeunes suivent les explications de leur professeure et s'entraînent sous le regard des plus grands, de mamans et grands-mères d'élèves. Rennes, 03.06.2007.





P58. En coulisses pendant l'habillage des danseurs de SBC, fruits, bougie et encens sont déposés devant les tiars qui seront portés durant le spectacle. Bazouge-la-Pérouse, 07.10.2006.

P59. La danse *pupphā lokī(y)* interprétée par les plus jeunes danseuses de la troupe de SBC à l'occasion du nouvel an khmer. Une coupelle de fruits avec bougies et encens a été déposée sur l'avant de la scène pour la durée du spectacle. Rennes, 04.2002. (Cliché : Armande Labbé)



Lors des représentations publiques, les élèves participent à ce même rituel qui prend alors place en coulisses. L'enseignante apporte une coupelle de fruits, une bougie et des bâtons d'encens qu'elle distribue aux élèves ou qu'elle plante elle-même dans un petit vase de sable devant la coupelle de fruits après avoir murmuré une prière adressée aux *grū*. Pendant cette courte prière, les élèves sont invités à se recueillir, mains jointes derrière elle, face à l'offrande. Parfois, l'encens est planté dans la coupelle de fruits à laquelle la bougie est aussi fixée et le tout est disposé sur le devant de la scène où le spectacle va prendre place. Lorsque des tiaras doivent être utilisées pour le spectacle, les offrandes sont disposées devant celles-ci et restent en coulisses. Au moment où la coiffe est posée sur la tête d'une danseuse, celle-ci doit joindre les mains en *sambah*. Un soin particulier est mis dans la manipulation des tiaras et les élèves se voient régulièrement rappeler qu'il leur est interdit de les déposer sur le sol, y compris lorsqu'elles sont emballées dans les boîtes en carton qui les protègent lors des transports. Lorsqu'une danseuse se sent mal avant une représentation ou fait, sur scène, une erreur flagrante, elle est parfois invitée à brûler une nouvelle baguette d'encens. La cause du malaise est en effet attribuée à un manque de respect envers les *grū* – les maîtres et esprits de la danse – erreur qui doit être réparée par une demande de pardon¹.

L'enseignement est gratuit et revendiqué comme tel par la professeure. Les élèves comme leur enseignante sont considérés comme membres bénévoles de l'association au titre de leur participation régulière aux cours et des représentations scéniques qu'ils donnent au nom de celle-ci. La troupe présente chaque année un spectacle dans le cadre des festivités du nouvel an khmer organisées par SBC. Elle est aussi appelée à danser dans différents cadres tels que les forums culturels organisés par la ville ou pour d'autres organismes bretons. Depuis plusieurs années, une « journée des enfants » est organisée par SBC au mois de décembre pour réunir les jeunes de l'association et remercier les danseurs du groupe qui reçoivent chacun un petit cadeau.

Selon les périodes, la troupe réunit des danseurs de plusieurs générations. Les plus jeunes apprennent des danses de cour : *pupphā lokī(y)* et *phom phat* (ou *a lom phom phat*), autre

¹ Il nous est par exemple arrivé d'être reprimandées pour nous être adossées nonchalamment à la table sur laquelle se trouvaient les tiaras de danse ou encore pour y avoir posé une bouteille d'eau. Si de tels comportements ne sont pas systématiquement réprimandés et sont parfois effectués par des personnes plus âgées, ils sont toujours incriminés chez les danseuses à posteriori lorsque des problèmes surviennent durant des répétitions. Il est alors demandé aux fautives d'offrir une nouvelle baguette d'encens en formulant dans leur tête une demande de pardon aux *grū*.

nom donné à la danse *divā prabai* pour les filles¹ et, pour les quelques très jeunes garçons qui dansaient au début des années 2000, une danse de singes soldats². Pendant quelques années, des adultes se sont aussi investis activement dans la troupe de danse en présentant des danses folkloriques et des chorégraphies adaptant les danses populaires de type *rām van’* à la scène. À plusieurs reprises, des femmes ont participé à la danse de *chaiyām*, une danse de procession populaire, adaptée à la scène pour l’occasion, dans laquelle musiciens tambourinaires et danseuses forment des duos comiques. Les danseurs adolescents et jeunes adultes présentent, quant à eux, quelques danses de cour parmi les plus connues³ ainsi que des danses folkloriques. L’une des danseuses, une jeune femme qui est aussi la nièce de la professeure, crée ou adapte des chorégraphies à partir de danses populaires et de vidéos de danses folkloriques vues sur internet. Depuis quelques années, des étudiants cambodgiens arrivés à Rennes pour suivre des études supérieures grâce à des bourses d’étude rejoignent aussi la troupe pour des durées variables selon le temps de leur séjour dans la ville. Ils sont accueillis au sein de l’association qui les aide dans leurs démarches d’installation et, en retour, ils s’investissent largement dans la vie de l’association, en particulier pour l’organisation des fêtes et des cérémonies religieuses. Dans le groupe de danse, leur présence contribue à rééquilibrer les effectifs⁴, ce qui est particulièrement apprécié pour les danses folkloriques. Par manque de garçons dans la troupe, des filles étaient jusqu’alors souvent amenées à interpréter des rôles de garçons pour ces chorégraphies dans lesquelles filles et garçons doivent être en nombre égal. De jeunes Français ont parfois rejoint la troupe pendant des périodes allant de quelques mois à quelques années ainsi que, depuis plusieurs années, une jeune fille d’origine laotienne.

¹ Voir chapitre I sur les danses enfantines.

² La gestuelle des singes soldats (*svā bal*) est plus mimétique et moins strictement normée que celle dite « *svā kṛāc’* ». Elle est donc plus facile d’accès pour les jeunes élèves et c’est aussi par celle-ci que commence l’apprentissage des danseurs à l’ESBA.

³ Il s’agit le plus souvent de l’une des danses suivantes : *jūn bar*, *nārī jā juor*, *bhuoñ nārī*, *apsarā*.

⁴ À proportion, les garçons sont plus largement amenés à faire des études supérieures à l’étranger que les filles, qui plus est dans les domaines des sciences physiques et de l’ingénierie qui attirent des Cambodgiens à Rennes en particulier.

Les premières années d'apprentissage à Rennes dans le souvenir d'une élève

L'une des premières élèves ayant suivi les cours de danse cambodgienne à Rennes se souvient des longs après-midis d'entraînement où petits et grands se succédaient dans une même salle pour apprendre les pas des danses folkloriques et classiques cambodgiennes. Les cours étaient alors donnés au sein de l'AKIV, l'Association des Khmers d'Ille-et-Vilaine qui fut par la suite divisée en deux entités à cause de conflits entre membres. La jeune femme raconte tandis que la plus jeune de ses filles, alors scolarisée en école maternelle, l'écoute avec curiosité et intérêt :

« Au tout début, on avait deux profs de danse, un monsieur et une dame. Le monsieur, je crois, était danseur au palais royal¹, il dansait très bien, et c'est lui qui nous a appris à danser. Ou il était élève, je ne sais plus. Et il y avait sa sœur aussi, elle, elle est venue après. Au début, elle dansait dans une troupe à Paris. Au début, à l'AKIV, on ne dansait que des danses folkloriques, et quand sa sœur est venue, c'est là qu'on a commencé à apprendre les danses classiques. Les danses folkloriques, ça n'était pas très dur. J'étais petite mais je me souviens, ils nous mettaient en rangées. Elle se mettait devant nous, et on devait faire les gestes qu'elle faisait. Ça commençait toujours par des séances d'assouplissement [...]. Et lui, il était cool, parce qu'il ne nous faisait pas faire d'assouplissements, il ne nous faisait que le folklorique, donc ça allait. On apprenait à compter les pas comme pour la danse des pilons par exemple, ou pour la danse des paons, et ça allait. Il n'était pas très exigeant. Mais elle, elle était super exigeante, parce qu'elle venait de Paris, et en plus elle faisait du classique. Donc elle était hyper exigeante. Elle nous demandait des exercices d'assouplissement, je me souviens, quand on n'était pas assez cambrés, elle prenait sa clé de voiture, et clac, elle nous l'enfonçait dans la colonne ! [rire] Donc, là, tu étais obligée de bien te cambrer ! Et dans les exercices d'assouplissement, tu sais, l'exercice où tu es en tailleur, et où tu dois t'appuyer comme ça... Et bien si elle trouvait que tu faisais trop doucement, elle arrivait par derrière, donc toi, tu ne l'entendais pas, et clac, elle t'appuyait dessus ! [rire] Là-dessus, elle était assez dure. » (*Lok srī Vichika*, 37 ans, 03.03.2007)

¹ Il enseignait plus probablement à l'URBA, puisqu'elle mentionne ensuite qu'il enseignait la danse folklorique.



P60. Répétition de la danse des noix de coco par les jeunes adultes lors d'un cours de danse de l'AKIV. Rennes, 12.12.1981. (Cliché : Ida Simon-Barouh)

P61. Cours de danse de l'AKIV. Les plus jeunes dans une posture en *ṭiev* (probablement dans la danse *nāri jā juor*). Rennes, 12.12.1981. (Cliché : Ida Simon-Barouh)



Bien qu'elle insiste ici sur la sévérité de l'un des deux professeurs, les souvenirs de la jeune femme sont positifs. Elle souligne aussi le plaisir qu'elle avait à suivre les enseignements de danse et sur la volonté qu'elle avait de se perfectionner. Elle précise que c'est à regret qu'elle a cessé de danser lorsqu'elle a débuté des études de médecine qui sont alors devenues une priorité exclusive. L'intérêt personnel qu'elle évoque vis-à-vis de la danse cambodgienne s'est confirmé à plusieurs reprises depuis lors et jusqu'à aujourd'hui, lorsqu'elle répond présente aux sollicitations ponctuelles de la nouvelle professeure de danse pour combler des effectifs trop faibles. C'est avec le sourire aux lèvres qu'elle évoque les différentes chorégraphies apprises pendant sa jeunesse : *megh mīr*¹ et *nārī jā juor* pour le répertoire classique, *phdai sruk khmaer*, les danses des pilons (*goḥ añrae*), des noix de coco (*goḥ tralok*), des castagnettes (*krāp'*), des paons de Pursat (*kñok bo(dhi) sāt'*) et de *truṭi* pour le répertoire folklorique. À cela s'ajoutaient des chorégraphies qu'elle nomme « comédies musicales » et qui sont probablement des extraits de *yīke*². Certaines des chorégraphies, comme *nārī jā juor* et les danses folkloriques qu'elle cite sont encore très connues aujourd'hui et sont dansées dans de nombreux groupes de danse cambodgienne, que ce soit au Cambodge ou à l'étranger. D'autres, comme *megh mīr* et « *kantup* », l'un des extraits de comédie musicale qu'elle cite, semblent moins connues et je n'en ai pas trouvé trace en dehors de la région.

Un investissement familial et communautaire

D'une année à l'autre, la professeure de danse manifeste sa crainte de manquer d'élèves dans l'optique de la prochaine fête de nouvel an ou d'autres projets planifiés. Les élèves expriment en effet régulièrement le souhait d'arrêter de s'investir au sein du groupe de danse, que ce soit par manque de motivation ou, argument souvent mis en avant, pour consacrer plus de temps et d'énergie à leurs études. Depuis l'année 2000, beaucoup de jeunes enfants ont totalement cessé de s'investir dans la troupe de danse. D'autres, qui s'étaient éloignés quelques années, sont revenus épisodiquement par la suite pour combler un manque d'effectif à la demande de l'enseignante ou de leurs anciens camarades. Ayant aujourd'hui terminé leurs

¹ *Megh mīr* (Ciel couvert) est une danse enfantine dont je n'ai pu trouver trace ailleurs qu'à Rennes où elle est aussi enseignée actuellement par la professeure de danse actuelle arrivée à Rennes à la fin des années 1990. Cette danse était inconnue de mes autres interlocuteurs en dehors de Rennes.

² L'histoire désignée ici sous le titre « *kantup* » correspond peut-être à un conte ou à un extrait de légende mis en scène pour le *yīke*. L'orthographe exacte du terme m'est inconnue.

études et entrant dans la vie active, certains d'entre eux rejoignent à nouveau le groupe sur une base régulière. Malgré les craintes souvent formulées d'un arrêt de leur participation aux activités de danse au sein de l'association, la petite troupe s'est toujours maintenue jusqu'à aujourd'hui. Depuis ses débuts, elle est en mesure de présenter chaque année un programme de quatre à cinq danses différentes lors de la célébration du nouvel an khmer en avril.

Dans une même famille, plusieurs membres sont généralement investis dans la troupe de danse. Les enfants, en particulier les filles, sont souvent amenées à suivre le cours de danse par fratrie. Plusieurs enfants s'y retrouvent également entre cousins plus ou moins éloignés, mais aussi entre voisins, ce qui contribue à affirmer les liens de proximité entre leurs familles. Certains parents sont aussi actifs au sein de la troupe, comme c'était le cas du chef d'orchestre et de son épouse qui l'accompagnait au chant. Les aînés de leurs garçons faisaient partie de l'orchestre tandis que les deux filles du couple dansaient. Des mamans et des grands-mères d'élèves sont systématiquement présentes en coulisses lors des spectacles pour aider à l'habillage des danseurs. En amont, elles travaillent à la confection des costumes, des ornements et de certains accessoires, coupant, cousant et brodant les écharpes *spai*, les chemisiers ou les ensembles des danseurs folkloriques à partir de matériaux achetés sur place. La garde-robe est minutieusement entretenue et régulièrement renouvelée. Le père de l'une des danseuses a mis à profit ses talents de peintre pour la fabrication de plusieurs décors représentant les porches d'un temple.

Le budget alloué aux danses est limité et seules quelques pièces de costumes et accessoires de scène ont été achetés au Cambodge, tels que les tissus brodés utilisés pour réaliser les jupes des danseuses et quelques coiffes. Ces coiffes, réalisées en papier mâché doré et non en métal, sont moins onéreuses que celles utilisées à l'école des Beaux-Arts, au ministère de la Culture à Phnom Penh, et dans la plupart des lieux touristiques et des associations de danse au Cambodge. L'argent engagé dans l'association est voué en priorité à l'aide humanitaire : dans un premier temps, il s'agissait de soutenir les Cambodgiens nouveaux arrivants en France. Aujourd'hui, les actions se tournent en grande partie vers la population des villages cambodgiens où l'association a mis en place une aide médicale.

Sur le site internet de l'association, ce sont en premier lieu les activités humanitaires au Cambodge qui sont mentionnées. Les activités tournées vers l'aide à la communauté cambodgienne de France et les activités dites « culturelles » à Rennes ne le sont pas toujours, ou de manière plus succincte. Les besoins de la population d'origine cambodgienne de France

qui étaient à l'origine de la création de la première association ne relèvent plus de l'urgence comme c'était le cas trente ans plus tôt. Les activités dans ce domaine ne constituent donc plus la seule raison d'être de l'association. Au contraire, elles sont en grande partie réinvesties et tournées vers l'aide au Cambodge. Ainsi, la raison d'être de l'association ne se justifie-t-elle plus uniquement par la nécessité d'une cohésion communautaire et du partage d'une culture d'origine pour les Cambodgiens de France, ou du moins celle-ci trouve-t-elle une nouvelle dimension. Elle se tourne maintenant aussi vers un but commun d'aide à la population du Cambodge, ce qui nécessite l'établissement de projets concrets en collaboration avec de nombreux spécialistes de la santé et la recherche de fonds pour mener ces projets. À ce titre, la troupe de danse tient aussi une place centrale. Les activités artistiques sont peu mentionnées dans les médias de présentation de l'association, pourtant les photographies des représentations de la troupe sont sans cesse renouvelées et visibles sur le site internet. Elles sont parues à plusieurs reprises également dans des journaux locaux et sont sources de fierté pour les membres de l'association.

Outre les enseignants, les danseurs et les musiciens, la troupe de danse est un point vers lequel convergent l'investissement et les efforts de plusieurs personnes. Des réseaux amicaux, de voisinage et familiaux sont activés dans l'association et plus spécifiquement dans la troupe de danse. Elle est à la fois l'une des raisons d'être de l'association et l'une des conditions de son existence, ne serait-ce que sur le plan financier. Elle participe en effet à la faire connaître et à récolter des fonds pour les actions humanitaires. Elle est, en outre, un lieu où se réalise la collectivité en réunissant enfants, parents et grands-parents à l'occasion des cours ou des spectacles et, à plus forte raison, lors de la soirée annuelle du nouvel an.

b) Une pratique de cour adaptée au contexte français en région parisienne

Organisation et genèse de trois écoles de danse en région parisienne

Contrairement à la troupe de danse de SBC, les écoles de danse de la région parisienne auprès desquelles j'ai travaillé n'existent pas dans le cadre d'une association générant plusieurs activités. Elles ont été créées directement et indépendamment en tant qu'école ou en tant que compagnie de danse. Pour cette raison, l'organisation des cours et la gestion du budget y sont très différentes de celles de SBC. Les motivations des élèves et des professeurs diffèrent également, au moins en partie. Presque tous les enfants ont débuté la danse à SBC à la demande

de leurs parents et ont poursuivi autant par sentiment de devoir, vis-à-vis de ceux-ci ou vis-à-vis de l'association dans son ensemble, que pour le plaisir de se retrouver entre amis. Dans les autres écoles, beaucoup de danseurs ont également débuté la danse à un jeune âge, poussés par leurs parents, mais ceux qui, devenus adolescents, persistent dans la pratique et ceux qui, jeunes adultes, y reviennent à la fin de leurs études, le font avant tout pour des motivations plus personnelles liées à l'activité même. Ces derniers montrent leur souhait de perfectionner leur maîtrise de la danse, ce d'autant plus qu'ils sont exposés à un haut niveau d'exigence en matière de technique. Certains aiguisent plus encore leur regard en assistant à des spectacles¹ ou encore en visionnant des vidéos de danseurs de l'URBA et du Ballet Royal qu'ils recherchent sur internet.

Les cours dans ces écoles de danse sont payants. Les tarifs varient de l'une à l'autre, de 50€ à 100€ par trimestre. L'accent est mis sur l'importance de rémunérer les enseignants et, par là même, de valoriser leur savoir. Les professeurs reçoivent entre 30€ et 50€ par séance selon les associations, avec une tendance vers l'homogénéisation dans les trois associations. Le directeur de la compagnie Cabaret des Oiseaux insiste sur la nécessité de reconnaître les professeurs de danse en tant que professionnels ayant un haut niveau de maîtrise et d'enseignement de leur discipline². Cela est d'autant plus nécessaire, souligne-t-il, que ces compétences artistiques sont dénigrées au Cambodge même et souvent ignorées en France. Il semble en effet que la plupart des professeurs de danse exercent en France des activités peu lucratives ou peu valorisées au regard du titre de danseuse royale ou de danseuse du ministère de la Culture et des Beaux-Arts qu'elles ont pu avoir au Cambodge. Le fait que les élèves payent pour bénéficier de l'enseignement de danse influe sur les modes de relation entre professeurs et élèves par rapport à ce qui se fait à SBC, d'une part, et à l'école des Beaux-Arts d'autre part, comme nous le verrons. Toutefois, cela est minimisé du fait que l'argent ne transite jamais directement d'élèves à professeurs mais par le biais du trésorier de l'association. En plus de la somme versée par les élèves, les compensations reçues de la part des organisateurs extérieurs à l'issue de certaines représentations permettent non seulement de rémunérer les enseignants mais aussi d'acheter et d'entretenir une importante garde-robe composée de costumes, tiaras, bijoux et accessoires achetés au Cambodge.

¹ Beaucoup assistent aux représentations du Ballet Royal en France mais aussi aux représentations des autres groupes de la région.

² Communication personnelle, Santha Leng, juin 2006.

Au moins deux professeures sont présentes dans chacune des écoles, plus à Selepak Khmer où le répertoire folklorique est également enseigné. Ces professeures se répartissent la prise en charge des élèves par groupe d'âge et par type de rôle (rôles féminins d'un côté, rôles masculins et de *yaks* de l'autre et, si les effectifs le permettent, les rôles de singes). Certains élèves ont intégré tour à tour plusieurs associations de la région et certaines suivent les cours dans deux écoles différentes. Au fil du temps, les trois écoles dont il est question ici ont établi des liens qui sont probablement renforcés par le fait que l'une des professeures, Voan Savay, soit présente dans les trois lieux. Du fait de son expérience et de son âge, cette professeure est aujourd'hui implicitement reconnue comme référence par l'ensemble des élèves et des professeurs plus jeunes des trois écoles. Les relations entre écoles de danse se concrétisent aussi par des collaborations à travers des échanges de costumes mais aussi de danseurs, lorsque l'une ou l'autre fait appel à ceux d'un autre groupe pour compléter les effectifs nécessaires à une représentation scénique. Les spectacles ont lieu, le plus souvent, sur sollicitation d'un organisme extérieur¹ mais parfois aussi en fin d'année scolaire à l'initiative de l'école elle-même. Certains des élèves issus de ces différentes écoles collaborent régulièrement entre eux dans le cadre de projets extérieurs à l'association, lorsque certains sont sollicités pour danser dans le cadre de leur université ou encore pour des mariages dans ou hors de leur réseau familial. Enfin, depuis sa réouverture, le BCK a remis en place la cérémonie annuelle de *sambah grū dham* qui a lieu chaque année en mai ou en juin. Y sont conviés les membres des deux autres écoles.

Déroulement des cours

Les cours sont structurés selon une base fixe. Ils commencent par la série d'étirements, se poursuivent par l'une des versions de l'enchaînement de base (*kpāc' pāt* ou *kpāc' chā pañcuḥ*). Étirements et enchaînement de base sont exécutés en lignes avec deux rangées de danseuses apprenant les rôles féminins *nāñ* et deux rangées de danseurs et danseuses apprenant les rôles masculins de *nāyroñ*. Au BCK, de jeunes hommes apprennent les rôles masculins et

¹ Des représentations ont lieu lors de festivités dans les pagodes cambodgiennes de Champs sur Marne, Bagneux ainsi qu'à Vincennes. Ces dernières années, d'autres spectacles ont eu lieu au Musée de l'Armée aux Invalides, à la Cité de la Musique, à la mairie du 13e arrondissement de Paris, à la Cité Internationale Universitaire à Paris ou encore lors de soirées privées organisées par les associations de pharmaciens et de médecins cambodgiens en Seine et Marne.

les rôles de *yaks* du répertoire de cour ainsi que, occasionnellement, les rôles de singes¹. À Selepak Khmer, les élèves apprennent soit les danses de cour, soit les danses folkloriques, mais tous sont conviés à participer à la séance d'étirement et au *kpāc'pāt*. Les garçons, qui font tous partie du groupe de danse folklorique, se placent alors dans les rangées de *nāyroñ* derrière les élèves dont c'est la spécialité. Le reste du cours est dédié à l'apprentissage de chorégraphies en vue de représentations scéniques. Au BCK, une grande importance est apportée à l'enchaînement de base. L'apprentissage de nouvelles séquences de cet enchaînement et leur perfectionnement peuvent faire l'objet de cours entiers. Une première version est alors réalisée en musique sans interruption, puis des parties isolées sont retravaillées, montrées et répétées avec les professeurs ou entre élèves. D'une première version courte de l'enchaînement durant moins de dix minutes, les élèves du BCK en sont venus ainsi progressivement à maîtriser une version longue de plus de trente minutes².

Comme à l'ESBA, les élèves se changent avant le cours pour revêtir un *kpīn* attaché à l'aide d'une ceinture de métal ramenée du Cambodge et un *āv lkhon* ou *āv ṇay*, chemisette ajustée pour les filles. Ces vêtements sont soit achetés au Cambodge, soit fabriqués sur place. Les garçons apprenant les rôles masculins et les rôles de démons portent également un *kpīn* mais remplacent la chemisette moulante par un T-shirt plus lâche³. Les apprenants des rôles de singes, eux, portent un survêtement souple (T-shirt et jogging). Les professeurs soulignent l'importance de ces tenues pour la posture des danseuses et des danseurs et demandent expressément qu'elles soient portées à chaque cours. Ce n'est que lors des répétitions générales, juste avant d'enfiler les costumes de scène, que les danseurs sont amenés à danser en tenue de ville, en retirant simplement leurs chaussures, dans une optique de gain de temps. Les tenues d'entraînement sont personnelles et achetées aux frais de chacun des élèves. Certains ramènent ou se font rapporter de voyages au Cambodge des bijoux et des pièces de costumes de scène

¹ Il n'y a pas de professeur attiré pour les rôles de singe au BCK mais les professeurs sont en mesure d'expliquer et de corriger certains enchaînements, en particulier ceux extraits de danses narratives où les singes sont en interaction avec d'autres personnages qu'elles ont elles-mêmes interprétés.

² La version courte est peu à peu rallongée à mesure que les professeurs y intègrent des séquences nouvelles. En l'absence d'orchestre pour accompagner les cours, des enregistrements audios correspondant à chacune des versions doivent être trouvés. Parfois, des extraits de différents enregistrements sont accolés informatiquement pour composer une nouvelle plage audio correspondant aux cadences et aux durées nécessaires. La professeure Voan Savay souhaite, de la même manière, inciter les élèves de ses autres cours à apprendre des versions plus longues de l'enchaînement.

³ Au BCK, les danseurs ont pris l'initiative de faire confectionner sur mesure des chemises à manches longues serrées inspirées de celles portées sur scène par les musiciens de *biñ bādy* et par les *āv lkhon* féminins.

qu'ils peuvent porter lors des spectacles, en complément de ceux de leur école. Cela leur permet aussi, en mettant en commun leurs effets, de présenter des spectacles en petits groupes en dehors du cadre de l'école de danse.

En février 2011, la plus jeune professeure du BCK a réinstauré le *sambah grū* hebdomadaire en demandant à ses élèves d'apporter des fruits et de l'encens lors du cours de danse. Cet usage a également été suivi au Cabaret des Oiseaux et à Selepak Khmer. Chaque semaine, des élèves du BCK apportent des fruits qu'ils offrent à leur professeure dans des coupelles avec quelques bâtons d'encens après la séance d'étirement. Les élèves qui ont apporté des fruits les disposent sur une assiette avec cinq bâtons d'encens non allumés et s'agenouillent près de leur professeure référente¹. Cette dernière prend alors l'assiette et murmure des paroles d'encouragement et des recommandations à l'adresse de l'élève. Tout en parlant, la professeure caresse parfois doucement la tête de l'élève qui se tient face à elle, tête baissée et mains jointes, comme je l'ai vu faire également à l'ESBA. Après avoir déposé les fruits sur une table, l'une des professeures allume le même nombre de bâtons d'encens que de participants (élèves et professeurs) et les leur distribue. Un enregistrement de la musique *sādhukār* est ensuite diffusé pendant que tous se tiennent assis, jambes repliées sur le côté, et les mains jointes sur le bâton d'encens, face aux offrandes. À la fin de la musique, certains montent une ou trois fois les mains à hauteur du visage puis tous se lèvent pour planter un à un leur bâtonnet d'encens dans un fruit. Les professeures le font d'abord, suivies des élèves. La séance reprend ensuite avec l'enchaînement de base réalisé par tous en musique. À la fin du cours, une élève ôte les tiges non consommées des bâtons d'encens après avoir fait un geste de prosternation. Elle nettoie les fruits des restes de cendre et les répartit équitablement dans deux sachets qu'elle donne ensuite à chacune des professeures. Celles-ci proposent parfois de partager les fruits avec les élèves et lors d'une séance particulièrement éreintante, il arrive que des élèves demandent la permission de consommer immédiatement quelques fruits qu'ils partagent entre tous².

Les deux professeures du BCK sont spécialisées dans les rôles de *nāñ*. Toutefois, leur expérience leur permet d'enseigner également les autres rôles du répertoire ; c'est donc à la plus âgée d'entre elle, forte de la plus longue expérience, que revient la charge d'enseigner les rôles

¹ Si une seule coupelle de fruits est préparée, c'est en priorité à la professeure la plus âgée qu'elle est adressée.

² Au Cabaret des Oiseaux, les fruits sont systématiquement partagés entre tous lors d'une pause-goûter en milieu de séance. Le geste de l'offrande aux esprits et la consommation collective sont ainsi privilégiés par rapport à l'offrande aux professeures.

de *nāyroñ* et de *yaks* tandis que la plus jeune prend en charge les élèves *nāñ*. Lorsqu'elles se présentent au premier cours, les nouvelles élèves sont dirigées par les professeurs vers l'un ou l'autre des deux groupes tandis que les garçons rejoignent directement le groupe des personnages masculins. Pendant l'enchaînement de base comme pendant le travail sur les chorégraphies destinées à être présentées sur scène, les maîtresses guident oralement ou corrigent tactilement leurs élèves. Parfois, elles les observent d'abord, assises face à eux, tout en discutant entre elles ou avec les personnes présentes. Elles s'interrompent alors régulièrement pour donner des indications orales. Le plus souvent, elles se lèvent et donnent des conseils en circulant dans les rangs, corrigeant la posture de l'un puis de l'autre par des manipulations sur leur corps. Lorsque la chorégraphie n'est pas bien maîtrisée par les élèves qui se tiennent devant ou lorsque ceux-ci ne parviennent pas à suivre la cadence, elles se placent devant eux et montrent les mouvements en synchronie. Selon les besoins des élèves, elles s'appliquent à danser chaque mouvement ou, au contraire, n'esquissent que quelques gestes qui suffisent aux élèves pour suivre une chorégraphie qu'ils connaissent déjà un peu. La manière de diriger les cours et les modes de corrections exercés par les professeurs sur leurs élèves dans ces associations sont relativement similaires à ce que j'ai observé à l'ESBA. C'est le cas en particulier au BCK où j'ai effectué des observations de terrain de longue durée et où je suis encore aujourd'hui les cours en tant qu'élève.

Un investissement variable, entre loisir et passion

Un investissement important est notable de la part de la plupart des élèves danseurs à Selepak Khmer comme au Cabaret des Oiseaux et au BCK. Dans cette dernière école, les pauses sont souvent courtes et il n'est pas rare que des élèves, même pendant les moments annoncés comme moments de repos, continuent à s'entraîner entre eux. Parfois, alors qu'ils s'appêtent à un moment de détente, ils sont rappelés par leur professeure et se prêtent sans rechigner aux nouveaux exercices imposés. Les élèves qui parviennent à fournir la concentration et l'effort musculaire nécessaire tout au long de la séance sont, dans un premier temps, exténués et courbaturés à la fin de chaque séance. Au fil du temps, cette manière de travailler développe leur endurance. Les élèves ressentent alors moins de fatigue et de douleurs musculaires. Pour parvenir à ce résultat, il est aussi nécessaire d'effectuer les enchaînements appris et les postures d'étirement plusieurs fois par semaine. Les professeurs estiment qu'une réalisation quotidienne de l'enchaînement de base ou des chorégraphies en cours d'apprentissage et des étirements est

optimale. Conscientes des obligations professionnelles et familiales de chacun, elles encouragent leurs élèves à mettre à profit sans trop de contraintes leurs moments de repos : les postures d'étirement, comme le propose l'une d'elle, peuvent être réalisées et tenues de longues minutes durant la soirée, devant la télévision par exemple.

Comme à l'ESBA, ce n'est pas seulement du point de vue physiologique que la danse de cour peut mettre en jeu la volonté et la persévérance des élèves. Si le niveau technique enseigné requiert une bonne endurance, les manipulations et les paroles parfois violentes de certaines professeures sont aussi une raison de découragement pour certains. À ce sujet, l'apprentissage avec des professeurs professionnels issus du Ballet Royal se rapproche beaucoup des conditions connues par les élèves de l'ESBA. Pour les jeunes danseurs nés en France, de telles méthodes sont plus difficilement soutenables encore. Ceux-ci ont en effet en tête d'autres modèles de pédagogie plus souples, à travers l'enseignement scolaire français ou à travers l'apprentissage de sports et d'autres types de danse. Ils sont moins disposés à se plier aux modes d'apprentissage imposés par les professeures khmères et plus prompts à les remettre en cause. D'autre part, l'investissement dans les cours de danse reste du domaine du loisir pour beaucoup. Ils n'y participent pas dans une visée de professionnalisation¹ et n'ont pas fait l'objet d'une sélection pour y avoir accès.

Les modalités d'entrée dans le cours de danse influent, dans une certaine mesure, sur les modalités d'enseignement. Le fait que les cours soient payants rend le rapport entre professeur et élève ambigu, entre la perpétuation d'une vision élitiste de l'apprentissage et la volonté de ne pas discriminer les élèves qui sont tous présents au même titre. Quels que soit le niveau de motivation, la volonté de perfectionnement des élèves et quelles que soient leurs capacités d'apprentissage, tous sont liés à l'école par le même contrat induit par la rémunération des cours². L'équilibre est délicat à maintenir pour les professeurs qui ne souhaitent ni évaluer les savoirs qu'ils ont à charge de transmettre, ni manquer de respect envers les élèves les plus en difficulté face à ces apprentissages. Beaucoup d'élèves manquent de temps, certains aussi de

¹ Pour certaines professeures, la notion de « professionnalisme » n'est pas forcément effective. Elles peuvent envisager de voir danser les plus compétents de leurs élèves au sein de la troupe de Ballet Royal si l'occasion se présente et estiment qu'ils doivent, tout comme les danseurs formés à l'ESBA, réclamer une compensation à chaque fois qu'ils sont sollicités à danser en public. L'investissement en temps et en énergie et la valeur des savoirs acquis priment sur le statut officiel des danseurs.

² L'inscription payante des élèves est parfois mentionnée comme « cotisation » par des membres du bureau, ce qui induit l'idée d'une participation financière à une œuvre collective plus que celle du paiement des cours.

volonté, ou tout simplement peinent à évaluer l'ampleur et la rigueur de l'engagement sous-entendus par l'apprentissage de la danse de cour tel que le conçoivent leurs professeurs dans la lignée du ballet royal. Si le niveau d'exigence des professeuses de danse que j'ai rencontrées en région parisienne par rapport à leurs élèves reste élevé, toutes n'ont pas la même démarche. J'ai noté des différences entre les générations d'enseignants, les plus jeunes, formées récemment à l'ESBA, montrant plus de souplesse et de patience dans leur enseignement que les plus âgées ; les premières tempérant parfois les propos rudes des plus âgées pour encourager des élèves en difficulté.

Ma propre expérience me semble par ailleurs représentative d'un changement progressif dans la manière d'enseigner et de se positionner vis-à-vis des élèves. Au cours des premières années passées dans deux écoles de la région parisienne, je bénéficiais peu des conseils des professeurs. En tant que nouvelle élève peu expérimentée, il me fut assigné une place à l'arrière de la salle, derrière les élèves plus avancées dont je devais me contenter de suivre et de tenter d'imiter les mouvements. Occasionnellement, l'une ou l'autre des professeuses ou l'une des danseuses ou danseurs plus expérimentés venait corriger ma posture ou me donnait une explication orale complémentaire. Cette manière de procéder ne me permit pas de progresser rapidement, même si elle bénéficiait à quelques élèves plus douées qui, mémorisant vite les enchaînements et faisant montre de plus de souplesse corporelle, étaient plus rapidement aptes à rejoindre les élèves de niveau avancé. Ceux-ci bénéficiaient alors, pour ces raisons mêmes, de plus d'attention de la part des professeurs qui les poussaient à progresser rapidement dans leur apprentissage.

Pour ma part, ce n'est qu'après plusieurs séjours au Cambodge où des recherches participantes à l'École des Arts de Siem Reap puis des cours particuliers auprès d'une enseignante de l'ESBA m'avaient permis de progresser techniquement, que je fus appelée à participer plus activement aux cours. De perpétuelle « nouvelle élève », je devenais ainsi progressivement une « ancienne » au fur et à mesure que, bénéficiant directement des enseignements des professeuses, j'améliorais ma maîtrise (compréhension et mémorisation des enchaînements, musicalité...), et ainsi de suite, dans un cercle vertueux. Dans le même temps, j'ai pu observer que le changement ne concernait pas uniquement mon expérience personnelle mais aussi l'approche de la plus âgée des enseignantes, présente dans chacune des associations, que je côtoyais depuis les premières années. Celle-ci s'est peu à peu adaptée aux réactions émotives parfois fortes de certaines de ses élèves qui recevaient douloureusement ses propos

sans détours et les manipulations violentes et souvent inattendues sur leurs corps. Au fil du temps, la professeure fut décontenancée lorsque des élèves pourtant jugées douées et volontaires abandonnèrent, ou encore par les larmes de celles qui, françaises ou nées en France, ne parvenaient pas à dissimuler leur émotivité comme le font les élèves cambodgiennes. Aujourd'hui, il semble qu'un équilibre soit trouvé entre celles des élèves qui, émotives mais persévérantes, poursuivent leur apprentissage et leur enseignante. Toutes se sont adaptées pour poursuivre ensemble dans le but partagé de l'apprentissage de savoir-faire dont la rigueur est perçue comme un élément intrinsèque.

L'élève récepteur et financeur de la transmission

Le fait que les élèves fassent la démarche de s'inscrire au cours et de s'engager à le suivre en le payant, d'une part, et que les professeurs soient rémunérés avec cet argent, d'autre part, sont des données nouvelles dans l'histoire de la danse cambodgienne. Ce ne sont plus, alors, uniquement des protecteurs ou patrons liés à la famille royale, au gouvernement ministériel, ou encore des spectateurs étrangers qui financent la danse. Les élèves eux-mêmes participent économiquement au processus de transmission. Lorsque les troupes (constituées d'élèves et, selon les occurrences, de professeurs) des écoles se produisent sur scène à la demande d'un organisme extérieur, des sommes en centaines d'euros sont parfois versées à la trésorerie de l'école. L'argent à disposition des écoles est réparti entre le salaire des professeurs, les frais liés aux représentations scéniques et à l'achat de costumes, de parures et de matériel divers. Des frais sont engendrés pour la réalisation de la cérémonie annuelle d'hommage aux maîtres (*bidhī sambaḥ grū*), mais une grande partie est prise en charge directement par les élèves à qui il revient d'acheter les offrandes alimentaires. Selon la même répartition qu'à l'ESBA, les offrandes nécessaires sont réparties entre les élèves selon le type de rôle dans lequel ils se spécialisent et selon leur ancienneté¹.

¹ Dans l'idéal, deux élèves spécialisés dans les rôles de *yaks* font l'achat chacun d'une tête de porc avec la queue qui symbolisent l'animal entier, deux à quatre élèves *nāyroñ* apportent des poulets et canards. Ces offrandes carnées sont destinées à être disposées par paires, en deux colonnes, avec d'un côté les viandes crues et d'un côté des viandes cuites. Comme je l'ai vu faire au Cambodge, il arrive que les professeures demandent à ce que toutes les viandes soient cuites afin d'éviter les pertes car elles peuvent ainsi être conservées quelques jours ou consommées immédiatement après la cérémonie. Des élèves *nāñ* se chargent des poissons, des plats salés et sucrés et des fruits avec les élèves débutantes et les élèves des rôles de singes. Cette répartition peut toutefois varier sensiblement selon le nombre d'élèves dans chacune des spécialités et pour répartir les dépenses avec

À l'ESBA, comme c'était le cas au palais, le respect et la reconnaissance des élèves envers les professeurs de danse passent prioritairement par les offrandes régulières d'encens et de nourriture instituées dans le cadre des cérémonies de *sambah grū*. Ces offrandes, nous l'avons vu, sont destinées aux esprits de la danse et aux anciens maîtres de danse à qui elles sont adressées par l'intermédiaire des enseignants. Elles sont ensuite données aux professeurs qui peuvent les consommer après les esprits. Les élèves préparant l'examen terminal de la formation en danse classique font aussi conjointement l'achat de bouteilles d'eau qu'elles offrent à leurs enseignantes pendant les cours¹. En France, le rapport aux professeurs de danse est moins codifié en dehors de gestes d'offrande, même si le respect des élèves envers les professeurs reste notable. Tous les élèves ne s'adressent pas aux enseignantes en les nommant par leur fonction « *'nak grū* », certains employant plus spontanément les classificateurs générationnels qu'ils entendent de la part de leurs aînés non danseurs. Les jeunes professeurs sont souvent appelées par leur prénom.

La comparaison entre les cours de danse à SBC et dans les trois écoles de danse de la région parisienne observés fait apparaître des différences dans les conditions d'apprentissage et la complexité des contenus transmis. Le contenu est également différent en termes de répertoire avec une plus grande diversité de danses classiques enseignées dans les écoles d'Ile de France qu'au sein de l'association rennaise et des autres associations provinciales du même type². Le répertoire et les techniques d'apprentissage et le niveau d'exigence des professeurs des trois écoles se rapprochent de ceux de l'ESBA. Là, il s'agit de partager un savoir valorisé dont l'existence est justifiée par elle-même, non comme moyen servant un objectif extérieur. Pour beaucoup, il s'agit de transmettre ou d'acquérir quelque chose qui relève de la passion et implique un investissement fort, entier. Cela est vrai malgré les contraintes de temps et l'impossibilité d'en faire un métier à part entière qui apparente l'activité à un loisir. Au contraire, la pratique en association caritative se rapproche en plusieurs points de certaines ONG cambodgiennes déjà décrites précédemment. La danse y est une activité parmi d'autres et semble avant tout exister à travers des enjeux identitaires d'une part et comme un des moyens

équité en prenant en compte, dans une certaine mesure, les ressources financières des élèves. (Voir chapitre II, « La cérémonie annuelle d'hommage aux maîtres »).

¹ Voir chapitre II sur les rituels quotidiens d'hommage aux *grū*.

² Le Cabaret des Oiseaux, le BCK et Selepak Khmer présentent régulièrement des danses narratives (Brah Jinavañs, Reamker et *kailās* ont été interprétées plusieurs fois respectivement par chacun de ces associations depuis 2007).

mis en œuvre pour faire vivre l'association et financer ses différentes actions d'autre part. Elle permet notamment de faire connaître le Cambodge en France à travers un contenu visuel valorisé et valorisant, ce qui relève en partie d'un processus similaire à celui des représentations dites « folkloriques » données dans le cadre touristique.

Les buts ou raisons d'être des cours de danses apparaissent à priori très différents mais il reste à voir si ces différences sont ou non fondamentales. Au-delà des contextes associatifs dans lesquelles elles se réalisent, les motivations des professeurs et des élèves sont-elles distinctes selon les lieux ? Que signifie, d'un lieu à l'autre et d'une génération à l'autre, être « danseur ou danseuse cambodgien(ne) » ou « khmer / khmère » – une formulation qui n'est pas neutre et implique, même si ce n'est que sur le plan sémantique, une assimilation à une nationalité ou à une ethnicité – ? Que vient-on donner ou chercher en enseignant ou en apprenant la danse de cour ou la danse folklorique khmère ? Pour qui danse-t-on en premier lieu ? Est-ce pour soi, pour la communauté, pour les spectateurs, ou encore pour les Khmers du Cambodge avec qui l'on chercherait à entretenir un lien ? Pour répondre à ces questions, j'exposerai d'abord les conditions d'arrivée en France des Cambodgiens et le contexte de création des associations et écoles de danse cambodgienne avant de me pencher sur la situation actuelle des jeunes danseurs.

2 - Des Cambodgiens en France

a) Des camps de réfugiés aux pays d'accueil

Le régime khmer rouge est à l'origine du déplacement d'une grande partie de la population cambodgienne hors du pays. C'est surtout à partir de l'entrée au Cambodge des soldats vietnamiens qui ont renversé le régime des Khmers Rouges en 1979 que la population regroupée dans les camps de travaux forcés ainsi que des Khmers Rouges ont rejoint en masse la frontière thaïlandaise¹. Ils y ont été installés dans des camps de réfugiés d'où certains ont pu,

¹ Ce sont surtout des familles aisées qui ont rejoint la France et les USA en 1975, notamment parce qu'elles y avaient déjà des attaches. Leur maîtrise de la langue du pays d'accueil et leur origine urbaine y ont favorisé leur insertion. A contrario, les familles arrivées à partir de 1979 étaient, pour beaucoup, issues du milieu rural et avaient moins de connaissances des langues et modes de vie occidentaux.

par la suite, obtenir des laissez-passer pour un pays d'accueil¹. De 1975 à 1989, les Cambodgiens ont fait partie d'un flot de plus d'un million de réfugiés sud-est asiatiques avec des Laotiens et des Vietnamiens fuyant l'oppression des régimes communistes dans leurs pays respectifs². D'après les chiffres donnés par le Haut-Commissariat pour les Réfugiés (HCR), les USA étaient le premier pays d'accueil de ces réfugiés, suivis de la Chine³, du Canada et de l'Australie. Dans différentes villes occidentales où ils se sont installés, beaucoup d'asiatiques du sud-est ont créé des associations à travers lesquelles ils organisent, entre autres, des festivités à l'occasion du nouvel an et de cérémonies religieuses. En ce qui concerne les associations de Cambodgiens en particulier, il apparaît qu'un grand nombre a intégré des cours de danse cambodgienne qui proposent régulièrement des spectacles.

Comme ailleurs dans ce chapitre, je me pencherai ici sur la situation en France, complétée, lorsque des sources sont disponibles, par des éléments de comparaison avec les communautés cambodgiennes d'Amérique du Nord, en particulier des USA. Relativement peu d'études en sciences sociales ont été faites sur les communautés de Cambodgiens réfugiés à travers le monde. Pour la France, toutefois, nous bénéficions de plusieurs travaux, et en particulier ceux d'Ida Simon-Barouh. Cette ethnologue s'est intéressée pendant plusieurs années aux réfugiés de Noyant d'Allier, en Auvergne, où elle a d'abord travaillé avec Pierre-Jean Simon, puis à la communauté cambodgienne de Rennes, en Bretagne. Ces travaux ont constitué une source essentielle pour aborder la situation des réfugiés Cambodgiens et de leur famille jusque dans les années 1990. Ils font état des premières heures de la création d'une troupe de danse cambodgienne à Rennes mais sans, toutefois, approfondir ce sujet en particulier. De manière générale, peu des travaux réalisés autour des Cambodgiens vivant en France et en Amérique du Nord se penchent spécifiquement sur la danse⁴.

¹ Sur les conditions de vie dans les camps de réfugiés et les circonstances de leur création : voir chapitre IV.

² D'après les chiffres du Haut-Commissariat pour les Réfugiés (HCR) (ISB 1981 : 25). À partir de 1989, avec le retrait des autorités vietnamiennes au Cambodge et le rapatriement des réfugiés en pays limitrophes, la migration ne concerna plus des réfugiés en tant que tels mais uniquement au titre du regroupement familial (Wijers, 2011 : 15).

³ La Chine est toutefois peu citée dans les études sur les réfugiés. On peut raisonnablement supposer que les déplacements vers la Chine concernaient surtout des personnes d'origine chinoise et ne sont pas, à ce titre, rigoureusement comparables à la situation des autres réfugiés.

⁴ Stéphanie Nann s'est surtout intéressée au point de vue clinique avec un travail en psychologie sociale et interculturelle (2005) en France et aux USA tandis que Nancy Smith-Heffner (1999), qui propose une approche plus sociologique, n'aborde pas les éventuelles activités de danse.

Ayant débuté mes recherches en anthropologie au sein de cette communauté rennaise que je côtoie depuis une quinzaine d'années, je dispose de données de première main issues de l'observation participante pendant toute cette période et de quelques entretiens formels réalisés en 2006 et 2007. Par ailleurs, comme mentionné précédemment, j'ai pu travailler auprès de plusieurs groupes de danse de la région parisienne avec lesquels je suis restée en contact depuis. J'ai également mené des entretiens auprès de danseurs et de professeurs de ces groupes. Les données issues des différents lieux d'enquête permettront d'axer l'analyse autour de la situation des Cambodgiens de France vis-à-vis de la danse de cour et leur implication dans sa transmission et sa diffusion.

b) L'installation des Cambodgiens réfugiés en France (1975-1989)

Le HCR donne le chiffre de 80 400 réfugiés sud-est asiatiques arrivés en France entre 1^{er} juin 1975 et 31 août 1981, ce qui place le pays au 3^{ème} rang des pays d'accueil derrière les USA (555 000) et la Chine (262 500)¹. Sur une période à peu près équivalente, la Croix Rouge recensait parmi eux 27 286 Cambodgiens, soit 36,34% des ressortissants d'Asie du Sud-Est (Simon-Barouh, 1981 : 25)². L'accueil des réfugiés asiatiques du sud-est par la France s'est fait dans un élan de solidarité humanitaire notable de la part de nombreux bénévoles impliqués. Ida Simon-Barouh estime également que la politique d'accueil au niveau gouvernemental est largement due à la conscience d'une responsabilité de la France vis-à-vis de l'histoire des pays de l'ancienne Indochine colonisée (Simon-Barouh, 1981 : 23). Après l'indépendance du Cambodge, des liens avaient perduré entre les deux pays, notamment à travers la réception en France de centaines d'étudiants cambodgiens qui, une fois diplômés, retournaient travailler au Cambodge (Wijers, 2011 : 249). La familiarité avec la langue et la culture françaises des Cambodgiens ayant suivi une scolarité influencée par le modèle français au Cambodge est aussi à la source de leur choix de ce pays au moment où il leur fut demandé de soumettre une liste de souhaits. I. Simon-Barouh précise qu'un certain attrait s'est aussi exercé pour ce pays dans le

¹ En l'absence de précision, on peut toutefois émettre l'hypothèse selon laquelle les départs vers la Chine ont concerné en grande partie des personnes d'origine chinoise ou entretenant des liens familiaux dans ce pays.

² Pour tout ce qui concerne la période allant des années 1970 au début des années 2000, je me réfère principalement aux travaux d'Ida Simon-Barouh et notamment à son état des lieux publié en 1981 dans la revue *Pluriel*.

sens où y sont attachées les valeurs des droits de l'Homme et de la liberté (Simon-Barouh, 1981 : 23).

Sur le plan national, l'aide a été organisée par le gouvernement et des structures comme l'association France Terre d'Asile et la Croix Rouge Française. Le gouvernement a établi un quota de 1 000, puis 1 500 entrées de réfugiés en provenance d'Asie du Sud-Est par mois et a fait recenser les locaux pouvant être mis à disposition dans chaque département pour y mettre en place des Centres Provisoires d'Hébergement (CPH).

À leur arrivée sur le sol français, les réfugiés qui ne pouvaient pas être pris en charge immédiatement par des parents déjà installés en France de plus longue date étaient d'abord conduits dans des centres de transit. Pendant quelques jours, ils commençaient à s'y familiariser avec l'environnement français avant d'être convoyés dans l'un des foyers d'hébergement provisoire (ou CPH) mis à leur disposition. Pendant une durée de trois à six mois, leur insertion dans la société française était alors préparée. Les travailleurs sociaux présents sur place accompagnaient leurs démarches et s'occupaient de trouver pour eux un logement qu'ils pourraient occuper dès l'obtention d'un emploi. Des cours de langue française axés sur les usages au quotidien leur étaient proposés et le fonctionnement du système administratif leur était expliqué afin qu'ils puissent se débrouiller seuls à leur sortie du foyer. I. Simon-Barouh souligne l'usage par les autorités politiques des notions des « prise en charge » et de « réinsertion sociale » qui reflètent la vision des réfugiés comme démunis non seulement sur le plan matériel, mais aussi socialement (Simon-Barouh, 1981 : 38).

« Le réfugié d'Asie du Sud-Est arrive en France, démunis : les vêtements qu'il porte lui ont été fournis par des organismes humanitaires à son arrivée au camp, en Thaïlande ; il n'a pas d'argent. Tout ce qu'il possède, c'est un laissez-passer, un sauf-conduit, parfois un visa d'entrée. Aucune idée du futur immédiat.

Il est donc considéré comme un handicapé social qui n'a pas la possibilité d'affronter et de maîtriser seul la situation présente. Il doit être aidé : totalement. [...] Être pris en charge, c'est être considéré comme un mineur, pour lequel l'aide et l'attention maxima doivent être fournies, afin qu'il devienne capable de s'adapter, s'insérer, vivre comme tout le monde dans le pays qui l'a accueilli. » (Simon-Barouh, 1981 : 38)

Selon cette perception, les réfugiés sud-est asiatiques étaient placés dans une situation en partie similaire à celle d'un jeune enfant s'adaptant, sans aucune expérience antérieure, à la

vie sociale. I. Simon-Barouh donne l'exemple parlant de la puériculture comme l'un des domaines où l'infantilisation des réfugiés est mise en œuvre. Au centre Guy Houist, une puéricultrice avait pour mission d'« apprend[re] à la mère à jouer son rôle, dans un cadre bien déterminé » en « veillant à la santé des tout-petits, à leur propreté, à la composition et à la régularité des repas » (Simon-Barouh, 1981 : 38). Les conseils prodigués peuvent sembler légitimes pour des femmes mettant au monde leur premier enfant et qui sont confrontées à des produits de soins et d'alimentation nouveaux. Dans ce cadre, il s'agissait toutefois plus d'une forme de contrôle que de simples conseils, la parole de la spécialiste française prétendant se substituer à l'expérience personnelle des mères, y compris celles ayant déjà plusieurs enfants, et aux conseils que celles-ci pouvaient recevoir de leurs proches.

À la politique d'assistance du gouvernement et face à la mobilisation de nombreux bénévoles et travailleurs sociaux bien intentionnés, la plupart des réfugiés Cambodgiens ont répondu avec une forte volonté d'insertion dans la société d'accueil. Cette volonté est perceptible dans leurs actions et à travers leurs parcours de vie. Elle est aussi revendiquée, aujourd'hui encore, dans les propos que j'ai pu recueillir auprès de plusieurs personnes d'origine cambodgienne à Rennes. Pour elles, l'insertion harmonieuse dans la société d'accueil est perçue comme un devoir formulé en termes de respect et de reconnaissance envers la population française et, plus particulièrement encore, envers les habitants de la région qui les « accueillent sur leur sol ». L'idée renvoie à un état d'esprit que l'on retrouve dans le dicton khmer convoqué dans un tel contexte : « *cūl sdiñ tām pat', cūl dūk tām kambañ', cūl sruk tām prades* »¹, que l'on peut traduire ainsi : « On remonte la rivière en suivant ses méandres, on entre dans le bateau en passant par l'embarcadère, on pénètre dans le pays par ses frontières » et qui signifie qu'« il faut savoir respecter les coutumes locales et s'y adapter » (Fournier-Nicole et al., 2009 : 71). Cela est d'autant plus vrai que des liens personnels se sont noués entre des réfugiés et des habitants de la région qui ont été nombreux à s'engager de diverses manières, et notamment en accueillant des familles dans leurs propres logements. Dans un premier temps, cette insertion était toutefois vécue comme provisoire par les Cambodgiens qui espéraient qu'une stabilisation de la situation politique au Cambodge leur permettrait de retourner s'y installer dans un futur proche.

¹ La traduction proposée ici reprend partiellement celle donnée dans l'ouvrage d'I. Fournier-Nicole et A. Y. Guillou (2009 : 44).

c) Mise en place des associations de Cambodgiens à Rennes et premiers cours de danse

À Rennes, un couple de jeunes Cambodgiens déjà présents sur place en 1975 a joué un rôle clé dans le soutien et l'organisation des Cambodgiens de la région rennaise. Ceux-ci sont devenus des figures centrales de la communauté cambodgienne de Rennes et ont largement participé à son organisation progressive autour de deux associations de cambodgiens et d'un comité bouddhique. Arrivé en France en 1970 pour y suivre des études en médecine, Saur Sokkhaing avait été employé en tant que médecin par le foyer Guy Houist qui a d'abord pris en charge les réfugiés célibataires et les familles n'ayant pas d'attaches préalables dans la région. Plus tard, le cabinet qu'il ouvrit devint un lieu central de la vie cambodgienne, ce qui fait dire à I. Simon-Barouh que la salle d'attente et le secrétariat tenu par l'épouse du docteur étaient « comme la place du marché cambodgien » (Simon-Barouh, 2004 : 353). Les Cambodgiens y venaient non seulement pour leur suivi médical mais aussi pour y chercher des conseils pour accomplir des démarches administratives, pour résoudre des problèmes d'ordre plus personnel ou, tout simplement, bavarder. Dans ce même lieu se montaient ou se poursuivaient les projets liés à l'organisation de fêtes et cérémonies religieuses ou à la transmission de la culture khmère aux plus jeunes. I. Simon-Barouh note que c'est là qu'a germé l'idée d'une association de Cambodgiens qui se donnerait pour objectif de répondre aux principales préoccupations d'alors des réfugiés, à savoir : « la préservation, chez les enfants, de la culture et de la langue cambodgienne, l'aide matérielle aux réfugiés arrivant à Rennes et la pratique collective des rituels du Bouddhisme avec la célébration des principales fêtes » (Simon-Barouh, 2004 : 354).

Avant même la création et l'enregistrement auprès des autorités d'une première association de Cambodgiens à Rennes, des cours de langue khmère et des cours de danse et de chant cambodgiens avaient été mis en place à l'intention des enfants et adolescents réfugiés. Les enseignements, bénévoles, se déroulaient les samedis après-midi dans des locaux mis à disposition par la ville. Ils étaient pris en charge à leurs débuts par un père de famille puis par plusieurs adultes, pour les cours de langue, et par un ancien danseur de l'École des Beaux-Arts de Phnom Penh, pour les cours de danse. En 1978, ces activités furent intégrées à l'Association Khmère d'Ille-et-Vilaine (AKIV) nouvellement créée. Le regroupement de Cambodgiens dans un cadre associatif autour d'activités et de fêtes religieuses n'est pas propre à la ville de Rennes. Ce phénomène trouve des échos à travers plusieurs grandes villes de France où ont été

accueillies puis se sont réunies de nombreuses familles cambodgiennes. Une autre illustration en est donnée par une jeune femme habitant la région parisienne qui retrace l'origine de l'école de danse cambodgienne de Lognes, en Seine et Marne, aux premiers cours de danse donnés alors qu'elle était encore enfant, dans un garage familial.

Les grandes fêtes cambodgiennes sont également célébrées en collectivité aux Etats-Unis, y compris dans la ville de Middle City où Mary-Carol Hopkins souligne pourtant l'inexistence de structure associative fixe (Hopkins, 1996 : 83) ou encore au Canada, à Montréal. Dans tous les lieux où ont émergé des structures associatives, de tels regroupement se sont faits autour de personnes charismatiques reconnues pour leur statut, tels que des professeurs ou des médecins¹. C'est ce que note également Janet McLellan dans un article consacré aux Cambodgiens de la province canadienne d'Ontario. Contrairement à la ville de Montréal où des Cambodgiens ayant de tels profils vivaient déjà avant 1979, les villes de l'Ontario ne comptaient que d'anciens ruraux ne disposant ni de capacités d'organisation suffisante dans leur nouvelle société, ni de la reconnaissance nécessaire pour fédérer une collectivité (en dehors de quelques grandes célébrations annuelles) (McLellan, 2004 (réf. élec.).

Avec la diversification des partis politiques au Cambodge, des désaccords et des tensions commencèrent à se faire sentir au sein de la communauté des Cambodgiens de Rennes. Ces tensions, renforcées par des conflits d'ordre plus personnel, aboutirent à une scission avec la création d'une seconde association à l'initiative des premiers fondateurs de l'AKIV (Simon-Barouh, 2004 : 356-362). C'est auprès de cette association créée en 1999, Solidarité Bretagne Cambodge (SBC), que j'ai effectué des recherches dans le cadre de la préparation du Master. Les deux associations existent toujours aujourd'hui et proposent chacune des cours de danse reprenant une partie du répertoire de cour et du répertoire folklorique. Elles fonctionnent comme deux entités séparées.

¹ Voir notamment : Guiriati, 1996 et Needham et al., 2007 : 41.

3 - Transmission des origines et quête identitaire

L'état d'esprit qui a sous-tendu la création puis l'entretien de troupes de danse cambodgienne en France a changé au cours du temps et avec l'entrée en scène de nouvelles générations, depuis les Cambodgiens primo-arrivants à leurs enfants puis, pour certains aujourd'hui, leurs petits-enfants. L'organisation communautaire au sein de laquelle ont été montées ces activités répondait à des besoins et à des projets à court ou long terme qui ont évolué parallèlement aux processus d'installation en France et à l'évolution politique du Cambodge, entre autres. Pour les jeunes arrivés en bas âge ou nés en France, le rapport à une activité d'origine cambodgienne enseignée en dehors du cadre familial n'est pas investi du même sens qu'il le fut ou l'est encore aujourd'hui pour leurs parents. Dans un premier temps, les travaux d'Ida Simon-Barouh montrent les enjeux communautaires forts qui présidaient à l'organisation associative d'activités en lien avec le pays d'origine. L'installation en France était alors perçue comme une transition avant le retour envisagé au Cambodge. Peu à peu l'optique du retour au pays s'est effacée et d'autres enjeux ont émergé par lesquels la transmission des danses cambodgiennes gardait malgré tout sa pertinence.

a) Entrer dans la ronde pour se dire Cambodgien(ne)

En arrivant en France, les asiatiques du Sud-Est se sont trouvés confrontés, nous l'avons vu, à une politique de dispersion. Le but affiché était d'éviter des phénomènes de ghettoïsation qui auraient, selon les textes, risqué d'engendrer le rejet ou des réactions d'intolérance de la part de la population réceptrice¹. Par ce moyen, il s'agissait aussi de garantir l'intégration des nouveaux arrivants. Une telle mesure est par-là révélatrice du centralisme culturel qui prévaut en France avec la volonté étatique de faire correspondre strictement l'unité nationale avec une unité culturelle. Au sens large, l'idée d'intégration est à comprendre comme l'« accès à de nouvelles ressources, à de nouvelles positions » et le fait d'« entr[er] dans la ville » (Valensi, 1990 : 110). Dans les faits, elle signifie aussi la domination d'un groupe majoritaire dans lequel des personnes ou groupes de personnes doivent s'assimiler au détriment des usages et des valeurs auxquelles elles adhéraient jusqu'alors. Il est attendu que l'intégration – ou son

¹ Comme le remarque I. Simon-Barouh, « [la population d'accueil], le plus souvent, ne réfère pas au nombre des étrangers auprès desquels elle vit, mais aux représentations collectives qu'elle en a. » (Simon-Barouh, 1981 : 36).

équivalent plus négativement connoté « l'assimilation » – se fasse en sens unique, ce qui peut résulter en une scission entre le domaine public et le domaine privé où sont « refoulées » des pratiques relevant d'une altérité par rapport à la population majoritaire » (Valensi, 1990 : 110). Pour les Cambodgiens relogés en France, l'éloignement géographique engendré par cette politique s'ajoutait à des déchirements successifs qui accroissaient un sentiment de solitude. Les réfugiés avaient non seulement quitté leur terre d'origine, mais ils étaient aussi séparés de membres de leur famille et d'autres proches disparus, décédés sous le joug des Khmers Rouges où partis dans d'autres pays. À travers la France, et même à l'intérieur d'une même ville, la plupart des familles tentèrent donc de se rapprocher par des déménagements après une première installation (Simon-Barouh, 1982 : 85).

Regroupement associatif et apprentissages relationnels

Comme pour les Laotiens et les Vietnamiens, le regroupement lors des célébrations du nouvel an et de certaines cérémonies bouddhiques est un aspect central de la vie communautaire cambodgienne en France (Simon-Barouh, 1981 : 54). Au-delà du regroupement familial, la solidarité entre Cambodgiens s'est cristallisée dans les nombreuses associations qu'ils ont créées dès les premières années de leur arrivée, comme ce fut le cas à Rennes, autour de l'organisation de ces festivités. Comme le note Ida Simon-Barouh au sujet de l'AKIV, le rôle des associations n'apparaît toutefois pas tant comme un rôle de « préservation de l'immuable [...] que d'apprentissage relationnel dans la collectivité et hors d'elle » (Simon-Barouh, 1994 : 41). Elle résume bien la volonté des animateurs de l'AKIV au début des années 1990 qui ont pensé l'association comme :

« [...] un lieu où les Cambodgiens se retrouvent : pour l'organisation des fêtes et la préparation des mets que cela implique ; pour décider du soutien à une personne démunie ; pour soulever des problèmes intrinsèques à la collectivité (le *leadership* contesté ou jugé trop autoritaire par exemple) ; pour inciter les jeunes à prendre leur place et leur part de responsabilité dans l'organisation collective et les décisions ; pour déterminer les orientations culturelles (notre culture, qu'est-ce que c'est ? qu'allons-nous donner à voir ?) ; pour discuter des formes de soutien au pays (par exemple l'aide financière à la reconstruction des pagodes dévastées sous les Khmers Rouges dans les villages d'où sont originaires les personnes d'ici, l'aide à l'hôpital local) ; pour faire le lien avec la société d'accueil, ses institutions (par l'intermédiaire de responsables dont l'aide est très sollicitée),

ses codes, ses lois, ses habitants (ils les invitent systématiquement aux grandes fêtes, par déférence, mais aussi pour qu'ils connaissent les Cambodgiens, apprennent à savoir qui vit à côté d'eux, pourquoi ils sont ici, et, par cette démarche, désamorcer une éventuelle hostilité, sinon créer des liens étroits). » (Simon-Barouh, 1994 : 41).

Dans un premier temps au moins, cette organisation semble s'être mise en place dans un réel souci de solidarité et guidée par le besoin de se retrouver entre Cambodgiens partageant non seulement des valeurs et des modes de vie, mais aussi, pour la grande majorité d'entre eux, les expériences traumatiques de la vie sous les Khmers Rouges et dans les camps de réfugiés, ainsi que la perte de proches¹. Au fil du temps, avec l'obtention d'un travail et d'un logement et avec la scolarisation des enfants, les difficultés liées au quotidien se sont atténuées pour les familles. De nouvelles préoccupations ont alors émergé, avec notamment le soutien aux différents partis politiques émergeant, en parallèle, au Cambodge. Bien que les associations comme l'AKIV se veuillent à l'origine apolitiques, des inimitiés et des conflits ouverts y ont fait surface. Le clivage de la communauté cambodgienne de Rennes en deux associations est une conséquence de tels désaccords. C'est aussi ce qui fait dire, comme je l'ai entendu en particulier de la bouche de jeunes Français d'origine cambodgienne de la région parisienne que « là où il y a deux Cambodgiens, il y a deux associations ». Toutefois, malgré les désaccords et la multiplication des associations de Cambodgiens dans un même espace géographique, I. Simon-Barouh remarque avec justesse qu'« alliés ou en conflit, les Cambodgiens se construisent en tant que collectivité les uns par rapport aux autres, les uns avec ou contre les autres » (Simon-Barouh, 2004 : 362). Certains, toutefois, ont choisi de s'éloigner des associations mais il leur arrive de revenir à l'occasion des festivités (Simon-Barouh, 2004 : 359).

La collectivité n'est pas uniquement importante en tant que lieu de socialisation. Il importe non seulement d'y participer mais, aussi, de montrer que l'on y participe. Une jeune mère de famille interviewée en 2006 exprimait l'importance de la participation aux activités de l'association en termes de nécessité et d'obligations. Selon elle, les difficultés d'organisation

¹ Des Cambodgiens déjà installés à l'étranger avant 1975 m'ont fait part de l'importance, pour eux également, de partager leur expérience, l'inquiétude et l'angoisse qu'ils ont ressentie durant la fermeture du pays, dans l'attente de nouvelles de leurs proches ou lorsqu'ils apprenaient le décès de l'un d'eux. Une femme qui avait vécu sous les Khmers Rouges avant l'âge de 10 ans m'expliquait quant à elle l'incompréhension qu'elle ressentait parfois, et qui lui pesait, face à des Cambodgiens, y compris des membres de sa famille, plus jeune qu'elle qui n'avaient pas vécu cette période (communication personnelle, 12.2006).

ou les éventuels désaccords entre individus restent secondaires par rapport au fait de vivre son implication au sein de la collectivité :

« Nous on essaye de tenir, d'être là, de montrer... Même si c'est la tradition, si tu ne pratiques pas, il n'y a rien. Il faut une pensée : oui, je suis là. Il faut y aller. Parce que c'est notre culture, c'est la tradition, il ne faut pas oublier. Il y a des gens qui vont [à une cérémonie bouddhiste], c'est tout, mais qui ne vont pas faire la prière. C'est juste qu'ils doivent être présents, c'est tout. On doit montrer que l'on tient à notre tradition. Parce que des fois tu crois aussi, mais tu n'es pas obligé de [te déplacer], tu fais [seulement] chez toi. Mais comme nous faisons partie de l'association, nous devons montrer que l'on est solidaire. » (*Lok srī* Nary, 42 ans, 12.2006)

Cette femme et son époux sont tous deux très impliqués dans la vie associative de Solidarité Bretagne-Cambodge (SBC). En tant que Cambodgiens et membres de l'association, ils ressentent leur investissement actif comme une responsabilité. Il s'agit pour eux de participer à la cohésion du groupe et de montrer à « tous les Cambodgiens » cette cohésion et cette solidarité. Même s'ils déplorent parfois un manque de reconnaissance par rapport aux efforts que leur famille met en œuvre pour elle, ils se disent « fiers de participer à la vie de l'association ».

Pour les membres de SBC, y compris ceux qui ne prennent pas part aux préparatifs en amont, la participation à la vie de l'association se montre en particulier à travers la présence régulière aux fêtes et cérémonies bouddhiques. Comme le précise *Lok srī* Nary dans l'entretien cité ci-dessus, il s'agit avant tout de marquer sa présence, y compris si l'on ne prend pas part à tous les moments de la cérémonie ou des festivités. Certains, par exemple, se retirent au moment de la prière, préférant attendre ou bavarder en léger retrait de l'activité ou à l'extérieur de la salle¹. Lors de la soirée dansante du nouvel an khmer organisée chaque année, les modes de participation ne sont pas chargés de la même manière qu'au cours des cérémonies religieuses. Plusieurs interlocutrices m'ont toutefois précisé, dans ce contexte, l'importance qu'elles

¹ *Lok srī* Nary cite par exemple des Cambodgiens convertis au christianisme ou encore des personnes qui ne « croient pas » et préfèrent rester en retrait pour bavarder pendant les récitations des bonzes mais participent toutefois à certains moments de la cérémonie telle que l'offrande de nourriture aux bonzes. Bien qu'un tel questionnement n'entre pas dans le cadre de ce travail, il serait intéressant de voir quelles parties du cérémoniel sont considérées comme essentielles et lesquelles ne le sont pas, pour des Cambodgiens non bouddhistes.

voyaient à participer aux danses participatives de type *rām van'*¹. Lors de ces fêtes, les musiciens proposent une variété de morceaux permettant, selon les rythmes, d'alterner ces types de danses avec des chachachas, twist, rock'n roll ou encore le très populaire madison. Selon elles, entrer dans le cercle de danseurs en suivant les rythmes des *rām van'* ou autre *rām kpāc'*, ce n'est pas uniquement se divertir ensemble : c'est aussi affirmer « je suis Cambodgien » car « je sais faire ça »². C'est aussi ce que notait le professeur de danse folklorique du GAJK lors d'un entretien en 2007. Il précisait que plusieurs élèves avaient débuté les cours dans le but d'être capable de danser les pas de danse populaire de type *rām van'* lors des fêtes et ainsi, se sentir cambodgiens. Cela était d'autant plus vrai pour ceux qui persévéraient et apprenaient ensuite les chorégraphies folkloriques avec les danseurs plus expérimentés.

Une autre jeune mère de famille fait remarquer qu'au Cambodge, particulièrement dans les campagnes, les jeunes filles n'osent pas toujours participer aux danses festives, que ce soit par timidité ou par peur de réprimandes parentales. Selon cette jeune femme, il n'y a, au contraire, aucune excuse pour ne pas le faire en France. Si elle admet que les personnes les plus âgées puissent être mal à l'aise sur la piste de danse, faute d'avoir appris les mouvements dans leur jeunesse, elle estime qu'il est du devoir des plus jeunes de profiter de l'environnement offert par la collectivité pour le faire en France. Elle-même précise qu'elle a appris tardivement, faute d'occasions dans son ancien lieu de résidence. Lors d'un mariage dans sa famille, elle avait alors fait seule la démarche d'apprendre les pas de danse à l'aide de DVD de karaokés cambodgiens dans lesquels apparaissent des danseurs de *rām van'*. L'envie de se perfectionner est aussi ce qui poussait certains jeunes à suivre les entraînements de danse proposés par le GAJK à Bussy Saint Georges. Ceux-ci n'osaient pas toujours entrer dans la ronde lors des soirées dansantes, souvent par honte de ne pas maîtriser les gestes et les rythmes de *rām van'*. Ce type de démarche est très différent de ce que j'ai pu observer au Cambodge. Là, l'apprentissage des danses participatives en cercle n'est pas cadré. Il se fait progressivement dans l'immersion, par imitation. De plus, les gestes des danseurs sont rarement aussi précis que ceux que j'ai pu voir en France. J'ai été particulièrement marquée, lors de mon premier séjour au Cambodge, par les différences dans l'exécution des danses par rapport aux communautés cambodgiennes que j'avais eu l'habitude de côtoyer en France et que je prenais alors

¹ L'expression *rām van'* (litt. « danse en cercle ») est ici employée de manière générique pour englober l'ensemble des danses populaires participatives dont la plupart s'exécutent en cercle et certaines en face à face.

² Lok srī Nary, entretien de décembre 2006.

implicitement comme référence. Les gestes des bras et des poignets étaient plus flous, les motifs des doigts à peine marqués par la plupart des danseurs. Par ailleurs, peu d'entre eux semblaient connaître les différents mouvements correspondant à chacun des rythmes musicaux. Tous semblaient improviser des gestes rythmés mais qui me semblaient « brouillons », en comparaison avec ce que j'avais vu en France, sans qu'aucun jugement ou aucune critique ne soit émis¹.

La danse comme mode d'intégration au collectif

Pour les deux femmes déjà citées, une autre facette de l'engagement dans la communauté cambodgienne et d'affirmation de leur identité en lien avec celle-ci réside dans la participation de leurs filles au sein du groupe de danse de SBC. Cette participation est aussi une source de fierté dont elles parlent avec enthousiasme. Si la présence et la participation aux diverses activités constituent deux niveaux d'appartenance à la collectivité, l'engagement au sein du groupe de danse en est en quelque sorte le summum, pour les jeunes en tout cas. Il reflète un niveau d'implication d'autant plus fort qu'il se fait de manière hebdomadaire, dans la durée, et qu'il concerne souvent plusieurs générations d'une même famille. Présentée sur scène au moins une fois par an dans le cadre du nouvel an khmer où sont conviés tous les membres de l'association et leurs amis, cette forme d'engagement est d'autant plus visible. Elle donne lieu à des discours de remerciement et aux applaudissements du public qui, bien qu'usuels, sont autant de formes publiques de reconnaissance dont ne bénéficient pas, ou plus rarement, les nombreux autres bénévoles qui s'activent en amont des festivités pour préparer la salle et les repas.

Danser dans le cadre associatif, c'est participer à l'existence même de la collectivité de Cambodgiens de la région. C'est aussi projeter l'image de cette collectivité, et plus largement, celle des Cambodgiens, vis-à-vis des « autres » : les non-Cambodgiens, qu'ils soient voisins de quartier de toutes origines, résidents de la région ou Français au sens large perçus comme hôtes

¹ Au contraire, malgré ma tentative de simplifier les mouvements que je faisais à la manière de la danse de cour, ma maîtrise des pas était soulignée par un grand nombre de participants (peut-être d'autant plus du fait que je suis étrangère et que beaucoup ne s'attendaient pas à ce que je puisse connaître ces pas) et certains me prirent comme modèle pour caler leurs mouvements en fonction du rythme des différents morceaux. Si les gestes me semblaient plus appliqués chez les femmes, je notais beaucoup d'engouement à danser et un marquage accentué du rythme du côté des hommes.

dans le pays d'accueil. L'une des principales raisons d'être de l'association SBC, mise en avant par ses responsables, est de faire connaître la culture cambodgienne dans une optique de partage et d'échange. L'association participe régulièrement avec de nombreuses autres associations à des forums associatifs ou encore au marché culturel de la ville à travers des stands d'artisanat et de nourriture et avec des représentations de danse. Le couple de bénévoles de l'association SBC interviewé en décembre 2006 expliquait aussi l'importance du regard que les personnes extérieures peuvent porter sur la communauté. Il insistait en particulier sur le point de vue des Vietnamiens et des Laotiens qui « connaissent la tradition » et avec qui une comparaison est possible. Déroger à la « tradition », c'est s'exposer aux critiques de ces derniers, ce qui peut être vécu comme une honte personnelle. Les deux bénévoles racontaient ainsi avec amertume et colère le sentiment qu'ils avaient pu ressentir en entendant des critiques formulées dans le public par « des Vietnamiens et des Laotiens » quant à un costume de danse folklorique¹ jugé trop « sexy » car trop décolleté. Étant en désaccord à ce sujet avec la responsable des costumes qui avait refusé d'entendre leurs suggestions dans ce sens lors des habillages, ils avaient ressenti cette critique d'autant plus fortement. De manière générale, l'image projetée par la collectivité est un souci majeur qui transparaît dans de multiples aspects de la vie associative comme du quotidien des familles.

Cultiver une identité positive

Dans la migration, les Cambodgiens sont quotidiennement soumis au regard de leurs voisins en tant qu'étrangers². D'une manière différente de ce qui peut se faire au Cambodge, ils entrent de ce fait dans une démarche volontaire de définition de soi non seulement en tant qu'individu mais aussi en tant que collectivité issue d'un même pays d'origine³. La danse est, de fait, choisie comme médium privilégié pour donner à voir ce que l'on est. Catherine Chronon-

¹ Pour les femmes, le costume est constitué d'une pièce de tissu ouvragée enroulée autour du torse et des jambes et qui laisse les épaules et le haut du buste nus. Ici, le tissu n'était pas remonté suffisamment haut pour couvrir convenablement la poitrine selon les critiques.

² Sur la perception des étrangers dans la ville de Rennes en particulier, voir l'étude d'Ida Simon-Barouh publiée dans les *cahiers de Rennes* en 1987.

³ Toutes les personnes rencontrées dans le cadre de mes enquêtes se définissent spontanément comme « Cambodgiens » ou « Khmers » au sens large. Les éventuelles origines ethniques autres que khmères ne sont pas spontanément mises en avant, sans être pour autant occultées. À ce sujet, voir l'ouvrage d'Ida Simon-Barouh, 2004.

Baix souligne une démarche similaire chez les Lao de France (Choron-Baix, 2008 : 390)¹. Ce processus de valorisation identitaire peut apparaître d'autant plus pressant que, à leur arrivée en France, l'ensemble des réfugiés d'Asie du Sud-Est étaient souvent perçus indistinctement comme des « *boat people* ». Non seulement cette expression ne permettait-elle pas de distinguer les singularités revendiquées par les différents groupes selon leur origine nationale ou ethnique, mais encore renvoyait-elle de manière connotée à la détresse et à l'extrême pauvreté. Pour les Cambodgiens, c'est ensuite l'image des massacres perpétrés par les Khmers Rouges qui s'est peu à peu imposée à mesure que l'Occident prenait conscience de la réalité de la vie sous ce régime. Cette image véhiculée par les médias reste encore aujourd'hui omniprésente dans la conscience collective des Français qui, pour un grand nombre, y associent spontanément et presque exclusivement le Cambodge². À l'heure actuelle, se sont encore majoritairement des informations liées à la pauvreté et à l'instabilité politique qui sont diffusées en France au sujet de l'actualité du Cambodge. La danse, en tant que production artistique alliant le raffinement du répertoire de cour à la vivacité et la bonne humeur véhiculées par le répertoire folklorique, constitue ainsi un contrepoids face aux images de mort et de détresse attachées aux Cambodgiens dans leur ensemble, et plus particulièrement aux réfugiés lors de leur arrivée en France.

Ida Simon-Barouh souligne la volonté de la majorité des Cambodgiens de s'intégrer à la société française de manière à la fois discrète, efficace et respectueuse de celle-ci. Reconnaisants de l'aide qui leur avait été apportée pour s'installer sur le sol français, nombreux sont ceux qui acceptèrent immédiatement des emplois déclassés par rapport à leur situation préalable au Cambodge. Beaucoup, note I. Simon-Barouh, « ne veulent pas que les Français les prennent pour des paresseux » (Simon-Barouh, 1982 : 88). Il s'agissait, entre autres, pour les nouveaux arrivants quittant leur foyer d'accueil, de dépasser le premier statut d'assisté qui leur avait été assigné, ce malgré l'angoisse « de devoir de nouveau affronter les difficultés, en pays étranger, en position de faiblesse » (Simon-Barouh, 1981 : 50 ; 1982 : 88). L'importance accordée au regard des Français en particulier apparaît comme une forme de respect liée à un

¹ Elle cite une première troupe mise en place à la fin des années 1970 par l'Association des Femmes Lao (AFL) à Paris, puis plusieurs troupes à travers la France à partir du milieu des années 1980 (Choron-Baix, 2008 : 387, 390).

² Angkor arrive sans doute en deuxième position dans l'imaginaire des Français au sujet du Cambodge, bien que ceux qui situent plus spontanément le complexe d'Angkor dans l'un ou l'autre des pays limitrophes du Cambodge (en particulier la Thaïlande et le Vietnam, plus connus et plus souvent choisis comme destination touristique) ne soient pas rares.

profond sentiment de gratitude envers ceux qui les accueillirent sur leur sol. Au quotidien, chacun cherche à ne pas déranger, que ce soit en camouflant les bruits du pilon dans les mortiers en appartement, ou encore à travers l'éducation des enfants dont la bonne conduite à l'école est un souci primordial (Simon-Barouh, 1994 : 39-40)¹. Un soin particulier est aussi apporté lors des fêtes ou encore pendant les cours de danse dans les locaux de la ville où de nombreux bénévoles participent systématiquement et efficacement au rangement et à l'entretien de ces lieux communs. La réussite scolaire des enfants, l'achat d'une voiture, d'abord, puis d'une maison, dans un second temps, n'ont pas seulement vocation à profiter d'un train de vie agréable. Ils sont aussi les marqueurs fièrement affichés d'une bonne insertion dans la société d'accueil et, en ce sens, constituent une priorité pour la grande majorité des familles.

Les voisins et les amis des parents et des enfants des membres de l'association, des représentants de la ville mais aussi, plus largement, toute personne intéressée, sont chaleureusement invités à participer aux fêtes². Pour certains des jeunes nés en France, montrer à ses amis non-Cambodgiens que l'on maîtrise la danse cambodgienne, c'est affirmer une « richesse » ou une « force » supplémentaire en mettant en avant des origines différentes³. Il s'agit, pour certains d'entre eux, de faire de leur « différence » un atout, alors qu'ils reçoivent parfois comme une critique le fait de ne pas être « 100% Français » ou « descendant des Gaulois », selon les expressions de deux d'entre eux. Plusieurs racontent en effet avoir rencontré des remarques racistes, en particulier au cours de leur scolarité, et d'autres font référence aux positionnements des politiciens d'extrême droite prônant une unité nationale en ces termes. D'après un jeune danseur en région parisienne, de telles revendications d'une « identité double » face à une politique « d'assimilation et d'intégration » relèvent d'une véritable prise de conscience, ce d'autant plus que, dit-il, « plus l'on avance dans le temps, plus l'on s'éloigne de nos origines [et que] notre culture se dilue dans la société française ».

¹ C. Choron-Baix note des faits similaires au sein de communautés laotiennes (Choron-Baix, 2008 : 388).

² Cet état d'esprit se retrouve dans la manière dont j'ai été moi-même conviée à intégrer l'association et dont la participation de non-Cambodgiens est mise en avant par les responsables de l'association à l'occasion des représentations de danse. Giovanni Giuriati décrit de manière similaire l'invitation des locaux lors des fêtes organisées par les Cambodgiens des USA (Giuriati, 1996 : 23).

³ Entretiens avec *lok Sophy* (21.02.2007) et *lok srī Vichika* (03.03.2007).

b) Danser pour se construire socialement et individuellement

Faire des Cambodgiens : l'éducation par le biais de la danse

Dans un premier temps, les activités de danse, de chant et l'apprentissage de la langue khmères étaient vus comme des moyens d'assurer aux jeunes élevés en France des connaissances de base qui leur permettraient de se débrouiller et se sentir chez eux en cas de retour de la famille au Cambodge. Les parents d'origine rurale voulaient ainsi éviter à leurs enfants l'impression de déchirement qu'eux-mêmes avaient pu vivre à leur arrivée en France, dans un pays dont ils ne maîtrisaient ni la langue ni les codes. Ils espéraient aussi que leurs enfants ne seraient pas perçus totalement comme des étrangers s'ils étaient amenés à poursuivre leur vie au Cambodge. L'apprentissage de la danse pouvait ainsi s'envisager comme un des biais possibles pour faciliter l'insertion sociale des jeunes nés en France ou arrivés à un jeune âge au sein de la collectivité de Cambodgiens, d'une part, mais aussi au Cambodge en cas de retour de la famille au pays.

Aujourd'hui encore, alors que le retour au pays n'est plus envisagé que pour des périodes n'excédant pas quelques semaines de vacances, les cours de danse restent des lieux où se véhiculent des valeurs, des codes de conduite et des pratiques khmères. En présence de nombreux aînés : parents, grands-parents et professeurs, les jeunes danseurs sont baignés dans un lieu où la langue khmère se parle couramment, en alternance avec le français. Ils sont encouragés à mettre en œuvre les codes comportementaux, qu'ils soient verbaux ou corporels, requis envers ces aînés et envers leurs professeurs. Même pour les jeunes qui ne parlent pas ou peu le khmer, ce sont les termes d'adresse khmers qui sont employés pour parler aux adultes. À SBC, la professeure de danse est appelée par les jeunes « *am* », tante¹, suivis de son prénom et au BCK, les enseignantes sont appelées « *'nak grū* », professeure, par la plupart de leurs élèves.

Dans la plupart des écoles de danse hors du Cambodge, le répertoire de cour est moins varié qu'à l'ESBA. Comme dans les milieux touristiques et humanitaires, il se limite pour beaucoup d'associations aux danses non narratives les plus connues mais inclut des danses folkloriques. Ces danses montrent une image idéalisée de la vie rurale du Cambodge limitée à

¹ Ce terme est utilisé pour les hommes et femmes plus âgés que les parents du locuteur. D'autres termes sont utilisés pour les adultes hommes et femmes plus jeunes que les parents (voir lexique).

une mise en scène légère et joviale de divertissements mais aussi des travaux des champs, de cueillette ou de pêche. Cet idéal s'impose alors à l'esprit des jeunes nés en France ou qui, ayant vécu le régime khmer rouge dans leur prime enfance, ne gardent pas d'autres souvenirs du pays. Sans contact direct avec le Cambodge d'aujourd'hui, ils ont tendance à s'en construire une vision contrastée faite d'images apposées¹. Les danses folkloriques comme les paysages ruraux peints à l'huile sur de grandes toiles qui ornent les salons de nombreuses familles cambodgiennes en France présentent une certaine douceur de vivre. Ces ambiances paisibles évoquent l'insouciance de modes de vies idéalisés pour leur apparente simplicité loin des tracasseries quotidiennes rencontrés dans l'Occident moderne. Cette idéalisation se retrouve dans les émissions télévisées culturelles consacrées à la découverte des pays et des peuples géographiquement lointains, parmi lesquels le Cambodge. À cet idéal positif mais simplificateur, voire même superficiel et caricatural, s'opposent d'autres notions qui se veulent d'autant plus profondes qu'elles sont négatives : celles de la violence, de la corruption, de l'injustice et des atteintes aux droits de l'Homme annoncées dans les médias d'information. Le « génocide »² khmer rouge est aussi revenu sur le devant de la scène médiatique avec l'ouverture en 2007 d'un tribunal international pour juger les crimes commis pendant cette période.

Dans les interactions dansées entre filles et garçons et dans les saynètes de séduction des danses folkloriques, les comportements attendus chez les jeunes gens sont perceptibles. Dans le répertoire de cour enseigné dans les trois écoles de la région parisienne auprès desquelles j'ai travaillé³, les danses narratives mettent aussi souvent en scène des scènes amoureuses. Elles présentent, sous une forme plus stylisée que ne le font les danses folkloriques, les mêmes types de comportements attachés aux personnages féminins et masculins, telles que la timidité et la réserve pour les femmes. De manière générale, les danses

¹ Chez les parents, le souvenir du passé avant la guerre s'édulcore au fil du temps et par contraste, d'une part avec le régime khmer rouge, et d'autre part avec les informations qu'ils reçoivent du pays aujourd'hui et qui se limitent souvent à des faits divers choquants ou à des problèmes politico-sociaux.

² Selon l'expression habituellement utilisée dans les médias et bien que la définition de ce terme ne corresponde pas nécessairement au régime khmer rouge.

³ À titre d'exemple, le Cabaret des Oiseaux a mis en scène des extraits de l'histoire de Braḥ Jinavaṅs en 2007 et 2014, le BCK a présenté des extraits du Reamker en 2012 et 2013 et des danseuses de Selepak Khmer ont appris la danse *Kailās* dont des variantes apparaissent dans les histoires de *Braḥ Sudhan Nāṅ Kaev Mano(h)rā* et *Māṅab Nāṅ Kailās*). Les élèves y apprennent aussi la danse des sentiments (*rapāṃ manosañcetanā*), une danse créée dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle pour enseigner aux élèves de l'École des Beaux-Arts l'interprétation des personnages et les initier ainsi aux chorégraphies narratives.

narratives mettent en scène des personnages aux caractères bien définis que l'on voit agir et réagir au fil d'intrigues dans lesquelles sont clairement posés les modèles bénéfiques et maléfiques. Dans l'ensemble du répertoire, la gestuelle est un autre facteur par lequel des valeurs liées aux caractères des personnages sont véhiculées en fonction de leur genre, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

Plus qu'au Cambodge, les danseuses spécialisées dans les rôles féminins expriment leur ressenti d'un décalage avec les caractéristiques attachées à leurs personnages bien que ce rôle reste le plus attractif pour beaucoup de jeunes filles, particulièrement pour les débutantes qui sont attirées par son esthétique. Au BCK, plusieurs anciennes élèves spécialisées dans les rôles féminins ont le souhait d'apprendre d'autres types de rôles. Sans les y encourager, leurs professeures acceptent de les voir s'entraîner occasionnellement derrière les danseurs et danseuses des rôles de *yaks*. Si elles ne les réprimandent pas, les professeures n'encouragent pas non plus ces élèves à apprendre d'autres rôles par crainte que cela modifie l'habitus corporel qui leur est inculqué pour les rôles féminins. Des passages sont envisageables entre personnages féminins et personnages masculins, selon les besoins pour un spectacle et uniquement pour certaines danseuses dont la physionomie peut s'accorder à l'un ou l'autre des types de personnages. Il n'est toutefois pas envisageable pour les professeures de faire danser un personnage de *yaks* à une danseuse spécialisée dans les rôles féminins, et vice-versa. À l'exception des jeunes enfants, les filles ne peuvent pas non plus prétendre apprendre les rôles de singe¹, encore moins les interpréter sur scène.

Une élève du BCK a fait part à ses camarades d'une démotivation à danser les rôles féminins dans lesquels elle est spécialisée. Elle disait regretter le manque de relief de ces personnages et « en avoir assez de ne faire que cueillir des fleurs et faire la belle »² comme le font beaucoup des personnages de danses narratives et non narratives. Elle soulignait à titre d'exemple le peu d'occurrences par lesquelles les personnages féminins exprimaient la colère. Elle aurait souhaité être initiée, comme ses camarades *nāyroñ* et *yaks*, aux mouvements de combat pour explorer de nouvelles possibilités gestuelles. Avec la possibilité, que lui avait

¹ Celles qui ont voulu essayer, en dansant derrière les garçons pendant les cours, se sont vite senties mal à l'aise pour le faire sous le regard et les remarques de leurs professeures. Au contraire, il n'est pas forcément mal vu pour un garçon d'apprendre un rôle féminin en dansant derrière ses camarades. Il arrive qu'un élève, suffisamment doué pour en avoir mémorisé et intégré la gestuelle, danse un rôle féminin pendant le cours en remplacement d'une élève absente.

² Communication personnelle d'une élève du BCK, 05.2015.

depuis peu fait entrevoir l'une de ses professeuses, d'apprendre le rôle de *Maṇī Mekhalā*, elle espérait accéder à une dimension plus riche des personnages féminins. Ce rôle, techniquement plus difficile, comporte de nouvelles combinaisons gestuelles. Il apporte également une nouvelle dimension expressive par rapport aux rôles que cette élève avait précédemment appris, car il fait partie d'une légende dans laquelle le personnage féminin est central et participe à l'intrigue de manière différente des héroïnes habituelles. Il n'y est pas question de scènes de séduction ou d'idylle amoureuse mais d'un combat à l'issue duquel *Maṇī Mekhalā* vainc l'avidité du démon *Rām Isūr* qui tentait de lui dérober un joyau magique. La danse de *Maṇī Mekhalā* et *Rām Isūr* met en valeur un esprit mesuré mais combatif plutôt que contemplatif, comme c'est le cas dans la majorité des autres chorégraphies enseignées à l'heure actuelle. Cet esprit paraît plus proche des conceptions que les jeunes femmes d'origine cambodgienne nées et vivant en France aujourd'hui se font de leur propre identité de femme. C'est cette image jugée plus valorisante qu'elles souhaitent incarner et mettre en avant. Si elles adhèrent aussi aux qualités esthétiques, à la délicatesse et au raffinement des rôles féminins du répertoire dans son ensemble, c'est la trop grande proportion des danses mettant en scène des femmes perçues comme passives et ayant un rôle purement ornemental qui est critiquée.

En dehors de la gestuelle et de l'aspect sémantique des danses, des qualités comportementales sont aussi véhiculées à travers la manière dont la danse est enseignée ainsi qu'en dehors des cours. La préparation des spectacles, par exemple, peut être vécue comme une épreuve pour les jeunes danseurs. Le maquillage et l'habillage peuvent être longs et parfois même douloureux. À Rennes, de jeunes danseuses ont le souvenir de la longue attente avant les spectacles alors que, déjà vêtues depuis une heure ou plus, elles ne pouvaient s'asseoir ou aller aux toilettes au risque de défaire les plis de leur *sambat*. Les fins lacets qui retenaient leurs jupes leur enserraient douloureusement la taille et contraignaient leurs mouvements. Les jeunes filles avaient alors vite appris à leurs dépens qu'il n'était pas convenable de s'en plaindre à outrance à la grand-mère qui les costumait et rechignait souvent à desserrer les lacets. Les élèves qui risquaient des remarques ou des suggestions concernant l'habillage étaient réprimandées au motif que c'était là manquer de respect à leurs aînées. Au fil du temps, les danseuses ont intégré une manière d'être qui leur permet d'éviter les critiques de leurs aînées et éventuellement de négocier des compromis. Les costumes, en particulier ceux des personnages masculins (*nāyroñ*), de *yaks* et de singe sont ajustés à la main par des coutures et des plissages complexes qui nécessitent beaucoup de temps. Pendant la mise du costume, les danseurs doivent rester attentifs pour assister les costumiers. Si les danseurs sont nombreux, les temps d'attente avant

et après avoir été costumés sont décuplés. La pose des lourdes coiffes est un autre motif de douleurs pour les danseuses. Elles doivent attendre leur entrée en scène sans broncher alors que l'armature de métal, au contact de leur peau, peut donner la sensation de l'entailler, ou que le poids de la coiffe engendre des maux de tête. Ces douleurs doivent, à plus forte raison, être supportées ou oubliées pendant la durée du spectacle sans que la danseuse ne laisse apparaître la moindre gêne¹. C'est tout un apprentissage de la patience et de l'endurance particulièrement valorisées pour les femmes khmères qui transparaît ici.

Au Cambodge, en France ou aux USA : L'insertion sociale comme priorité

Le maintien actif et la transmission de valeurs et d'activités « khmères » dans le cadre des collectivités de Cambodgiens donnent un sens à ces collectivités en même temps qu'ils garantissent la place de chacun au sein de celle-ci. Toutefois, l'intégration au pays d'accueil est jugée tout aussi importante, si ce n'est plus. Pour beaucoup de familles, il s'agit, certes, de faire de leurs enfants des Cambodgiens mais sans pour autant chercher à se démarquer totalement de la société d'accueil française. Déjà dans les années 1990, Ida Simon-Barouh notait au sujet des parents cambodgiens :

« Les seules inquiétudes qu'ils ressentent pour leurs enfants sont relatives aux difficultés à bien étudier, à gravir les échelons de la hiérarchie sociale dans un pays où la concurrence est dure, le pauvre un laissé-pour-compte et où l'égalité des chances, malgré tout, doit être provoquée. Ils suivent d'autant mieux la scolarité de leurs enfants qu'eux-mêmes sont allés plus longtemps à l'école. Ce qui se répercute sur les résultats scolaires. Leur intégration socio-économique les soucie beaucoup plus que leur sentiment d'appartenance ethnique puisque, s'ils ne maîtrisent pas vraiment la première, ils peuvent plus directement agir sur les seconds » (Simon-Barouh, 1998 : 216).

Une grande importance est ainsi donnée à l'éducation, non seulement au sein de la famille mais aussi à l'école. La réussite scolaire des enfants et l'intégration sociale qu'elle doit garantir est une priorité pour de nombreux parents. Les enfants sont encouragés à travailler sérieusement afin d'accéder, plus tard, à un emploi stable et à un train de vie sécurisant. L'exemple de Nareth illustre bien ce positionnement. Les parents de ce jeune homme d'origine

¹ Il est à noter que les danseurs expliquent souvent qu'ils ne ressentent plus la douleur pendant le passage sur scène, ce qu'ils expliquent par la concentration forte et totale que cela demande.

cambodgienne l'avaient d'abord encouragé dans l'intérêt qu'il portait à la culture cambodgienne. Ceux-ci avaient d'abord inscrit leurs enfants aux cours de langue khmère et aux cours de danse proposés dans leur région. Toutefois, l'engagement grandissant du jeune homme au sein de plusieurs associations cambodgiennes avaient fini par être critiqué par ses parents dès lors que cela se fit au détriment de son investissement scolaire.

L'enseignement de danse prend une autre dimension aux USA, dans les grandes villes où la population cambodgienne est particulièrement confrontée à des difficultés économiques ainsi qu'à des problèmes de sécurité. La ville de Lowell dans le Massachusetts est la deuxième des USA après Long Beach, en Californie, en ce qui concerne le nombre d'habitants d'origine cambodgienne (Needham et al., 2007 : 30). Les Cambodgiens, dont le nombre s'élèverait à plus de 30 000 sur une population totale de plus de 10 5000 habitants selon une estimation de l'administration de la ville, y vivent dans des zones densément peuplées, à hauts risques de pauvreté et de criminalité (Coppens et al., 2006 : 322). L'Angkor Dance Troupe y fut créée en 1986 par Tim Chan Thou, un Cambodgien alors âgé d'une vingtaine d'années qui avait été initié à la danse cambodgienne dans un camp de réfugiés. En 1996, une tentative de revivifier cette troupe grâce à un financement privé aboutit à la mise en place d'un programme à destination de la « jeunesse Cambodgienne-Américaine à risque ». Il fut en effet observé que la troupe avait, jusqu'alors, eu un impact positif sur des jeunes membres de gangs, les conduisant à quitter l'environnement de violence dans lequel ils évoluaient pour une vie plus stable (Coppens et al., 2006 : 323). Une véritable stratégie fut mise en œuvre pour développer les activités de la troupe dans ce sens auprès d'un large public avec évaluation des besoins, des méthodes mises en œuvre puis des résultats¹. Cette démarche expérimentale et réflexive fait l'objet d'un article publié conjointement par trois des acteurs du projet, parmi lesquels le professeur de danse fondateur de la troupe et une professeure de psychologie². Les résultats présentés sont positifs, ainsi que

¹ Cette démarche incluait une réflexion sur les modalités d'évaluation des progrès techniques des élèves de l'école de danse et un retour de ceux-ci quant à l'enseignement. En réponse à la demande des élèves, les professeurs en vinrent à expliciter le processus d'évaluation (Coppens et al., 2006 : 326). Le fait est inédit lorsque l'on considère les méthodes habituelles d'enseignements qui sont implicites et ne peuvent être discutées par les élèves.

² Coppens Nina M., Page Ruth, Tim Chan Thou, "Reflections on the Evaluation of a Cambodian Youth Dance Programm". *American Journal of Community Psychology*, 37 (3/4), 2006. C'est principalement sur cet article que s'appuient les données exposées ici.

le montre également un film documentaire présentant le témoignage de trois des danseurs de la troupe¹.

Prumsodun Ok, jeune professeur de danse de la Khmer Art Academy de Long Beach où il a lui-même été formé donne un témoignage similaire quant à la situation des jeunes d'origine cambodgienne et à l'importance de la danse pour certains d'entre eux. Il fait état du climat de pauvreté, de violence et de discrimination raciale dans lequel vivent les habitants de Long Beach et l'impact psychologique d'un tel climat sur les adolescents d'origine cambodgienne (Ok, 2013 : 76). Selon lui, il est de la responsabilité des professeurs de danse et de la troupe dans son ensemble de venir en aide aux élèves vivant des difficultés. Lui-même se sent responsable autant de l'éducation que de la protection de ses élèves, ce qu'il traduit par l'assurance de sa disponibilité, y compris en dehors du cours. Il donne l'exemple d'une jeune danseuse qui s'est confiée à lui après une grave période de dépression. En tant que professeur de danse cambodgienne, en particulier, il insiste sur son rôle dans la transmission d'un modèle positif pour aider ses élèves à se construire. Il a consacré un ouvrage à la danse de *Maṇī Mekhalā* et *Rām Isūr* dans lequel il explicite dans quelles mesures le personnage de *Maṇī Mekhalā* en particulier représente un idéal dont la force, l'intelligence et la grâce sont autant de qualités guidant les jeunes danseuses dans leur construction personnelle.

Le rapport de Coppens et al. insiste sur la difficulté à concilier « l'héritage traditionnel cambodgien » familial et l'environnement local comme une source essentielle du mal-être des jeunes d'origine cambodgienne. Selon les auteurs, la danse est perçue avant tout comme un biais permettant de valoriser leur « héritage » cambodgien, ce qui a un impact positif à la fois vis-à-vis de leurs parents « honorés par l'intérêt de leurs enfants pour les traditions cambodgiennes » que vis-à-vis de leurs pairs² que cela « impressionne » (Coppens et al., 2006 : 322, ma traduction). L'impact de l'apprentissage de la danse répond pourtant à une situation plus complexe dans laquelle les violences intercommunautaires³, accentuant les difficultés

¹ Mallozzi Julie, *Monkey Dance*. USA, 65 min, 2004. Le film est proposé à la diffusion dans des écoles et services sociaux à travers le pays.

² Le texte ne précise pas si « pairs » réfère ici aux autres jeunes d'origine cambodgienne ou plus généralement à la classe d'âge, toutes origines confondues.

³ Les conditions d'émergences de plusieurs gangs de jeunes d'origine cambodgienne sont retracées par les anthropologues Susan Needham et Karen Quintiliani dans un article consacré à la communauté cambodgienne de Long Beach (Needham et al., 2007 : 45). Les auteures expliquent que ces groupes se sont formés en réponse à la violence exercée sur les jeunes d'origine cambodgienne par d'autres jeunes d'origine latino-américaine et africaines installés de plus longue date. Les tensions interethniques ont abouti à un conflit sanglant opposant

d'insertion économique et le mal-être physique et psychologique liés au passé récent, jouent un rôle central (Needham et al., 2007 : 43). La difficulté à concilier l' « identité duelle souvent conflictuelle » dont parlent les auteurs est peut-être plus un symptôme qu'une cause véritable de mal-être. En tant que lieu sécurisant au sein duquel ils apprennent une forme artistique valorisée, le cours de danse contribue au soutien des jeunes en difficulté. Le travail corporel, la créativité et la participation à un projet collectif sont autant de facteurs favorisant le bien-être psychique, comme cela apparaît aussi au sein des associations humanitaires dans lesquelles sont pratiqués les arts au Cambodge¹. Si le rôle des parents apparaît important, il faut aussi prendre en compte les démarches personnelles des jeunes.

De la quête d'origines familiales à l'affirmation de soi pour les jeunes ayant grandi sur le sol français

La danse, comme l'apprentissage de la langue khmère et d'autres formes d'intérêt manifeste tels que la lecture ou le visionnage de documents et reportages sur le Cambodge ou encore la participation à des associations centrées sur le Cambodge, représente une manière d'acquérir, voire de revendiquer, des connaissances sur le Cambodge et sa culture. Avec l'essor d'internet entre 2000 et 2005, certains jeunes d'origine cambodgienne ont mis en place des associations destinées à centraliser et à échanger les informations et actualités alors disponibles concernant le Cambodge, ainsi que sur les manifestations locales en rapport avec le pays. Le groupe LJK, Les Jeunes Khmers, fut créé dans cette optique en 2002, en région parisienne, avec un site internet et un forum électronique très fréquentés². Plus tard, le groupe mis en place des

gangs cambodgiens et latino-américains. Les gangs cambodgiens se sont également tournés contre la communauté cambodgienne, dérobant commerces et particuliers dans un but d'enrichissement. Toujours d'après l'article, depuis 2000, les efforts de différents membres de la communauté et l'amélioration des conditions de vie grâce à des aides extérieures ont toutefois permis de pacifier les relations et de donner une image beaucoup plus positive à Long Beach dans son ensemble.

¹ L'article de Judith Hamera apporte un exemple qui semble confirmer que la pratique de la danse seule, hors de toute organisation collective, est insuffisante pour surmonter les traumatismes vécus par une famille (Hamera, 2002). Toutefois, plusieurs facteurs propres à la situation de la famille dont l'auteur parle sont certainement également à prendre en considération.

² D'après une note publiée dans le premier numéro du magazine *L'Écrit d'Angkor*, il comptait 4 000 visites par mois au début de l'année 2003.

actions en faveur de la population cambodgienne¹. Un autre exemple est la création du magazine « L'Écrit d'Angkor, magazine de la jeunesse cambodgienne en France ». Ce magazine publié pendant plusieurs années à partir de 2003 abordait de nombreux sujets allant de la vie communautaire des Cambodgiens de France à l'actualité politique du Cambodge, en passant par de nombreux thèmes liés à la société cambodgienne. Ces dernières années la facilité d'accès à l'information nationale et internationale, y compris concernant le Cambodge, et l'abondance des ressources disponibles semble avoir rendu désuètes de telles initiatives, mais les échanges entre jeunes Français d'origine cambodgienne se poursuivent à travers les réseaux sociaux sur internet qui ont pris le relais.

La volonté d'élargir leurs connaissances liées au pays d'origine de leurs parents de leur propre initiative et via l'échange entre pairs en dehors du cercle familial représente, pour les enfants de parents cambodgiens, un moyen de revendiquer une appartenance au Cambodge. Ceux-ci emploient volontiers les termes de « racines » et d' « origines » pour justifier ce souhait de s'inscrire dans l'histoire de leur famille. En conséquence, certains se sentent investis d'un devoir vis-à-vis de la population Cambodgienne « restée au pays ». C'est pourquoi ils s'engagent dans des démarches actives d'aide en organisant des collectes d'argent en partenariat avec des associations humanitaires. Les parcours que j'ai pu observer et les témoignages que j'ai recueillis montrent que beaucoup de jeunes ont d'abord été poussés à apprendre la danse ou la langue cambodgienne par leurs parents pendant l'enfance puis ont cessé pendant l'adolescence. La plupart d'entre eux a choisi d'arrêter ces activités par manque d'intérêt ou par volonté d'émancipation tandis que leurs parents ont accepté, parfois même encouragé ce choix afin de permettre à l'enfant de consacrer plus de temps à ses études. Ceux qui, par la suite, ont repris les cours de danse et de langue l'ont fait de leur propre initiative, le plus souvent une fois leurs études terminées, comme je l'ai déjà noté au sujet des jeunes de SBC. D'autres jeunes refusent catégoriquement de prendre part aux cours de langue et de danse khmère. Ils affirment un manque d'intérêt pour ces activités, parfois au nom d'une nécessité d'intégration à la culture française et souvent en réaction à un cadre familial jugé trop strict. La « tradition cambodgienne » est pour eux érigée en symbole de rigidité et d'oppression en décalage avec la vie en France qui, par opposition, offre à leurs yeux un modèle de modernité, d'ouverture et de liberté hautement valorisé.

¹ En 2010, par exemple, une collecte d'argent fut menée à l'intention de l'École Secondaire des Beaux-Arts de Phnom Penh.

Lorsqu'ils s'expriment au sujet de leurs motivations à participer à des activités en lien avec le Cambodge certains jeunes nés en France ou arrivés à un très jeune âge tiennent des propos très structurés révélant une approche réflexive de leur position de Français d'origine cambodgienne. L'un d'entre eux, suivant alors depuis quelques mois les cours de langue khmère proposés à l'INALCO et pratiquant depuis plusieurs années la danse folklorique avec le GAJK, parle d'une démarche volontaire de « retour aux sources » mais aussi de la volonté de vivre une « culture mixte » dans un groupe de pairs.

« Pour les jeunes, il y a deux motivations majeures. L'une, c'est le retour aux sources, la connaissance de la culture cambodgienne. Et la deuxième c'est : se retrouver entre Cambodgiens. [...] Parce qu'on a peut-être la même culture, la même façon de penser : la façon de penser "banane" [rire]. Des bananes sans tout à fait vraiment l'être, parce qu'on a une culture mixte entre le Cambodge et la France. C'est vrai qu'avec les parents, il y a généralement, non pas une cassure ni une fissure, mais... une ligne de démarcation assez nette, parce nos parents ont une pensée cambodgienne très prononcée, et nous, comme on a été élevé en France, on a une mentalité, on va dire, mixte. Comme on dit en cambodgien, « *kāt'* ». La motivation des jeunes, c'est de se retrouver entre eux, se retrouver entre Cambodgiens, tout en gardant cette force qu'est la mixité entre la France et le Cambodge. Parce qu'on n'est pas tout à fait Cambodgiens, même si on aime notre culture, et on n'est pas tout à fait Français, même si on tend à penser comme des Occidentaux. »
Lok Sophy 25 ans, Seine et Marne, 21.02.2007)

Pour parler de cette « culture mixte », il emploie avec une pointe d'humour une expression empruntée à l'une de ses camarades du cours de langue khmère, comme lui née en France de parents Cambodgiens, qui se définissait comme une « banane : jaune à l'extérieur, blanche à l'intérieur ». Cette formulation met l'accent sur la généralisation abusive et caricaturale basée sur des critères physiques de la théorie des races. Elle est reprise à leur compte par les jeunes avec, semble-t-il, un brin de cynisme. À la perception de l'apparence physique « jaune » s'oppose celle, aussi peu nuancée, de la « mentalité » blanche qui renvoie ici à des modes de penser le monde et des valeurs « occidentales » ou, plus précisément ici, françaises.

La réflexion de ces jeunes va toutefois plus loin que l'idée simplificatrice d'une enveloppe cambodgienne qui cacherait un fond véritablement français. Cette formulation permet avant tout à ces jeunes de poser des mots sur une situation qu'ils aiment, à l'occasion, à évoquer entre eux avec une certaine complicité. Codifiée, elle n'est à priori connue que d'eux-

mêmes et leur permet de resserrer des liens amicaux en délimitant en quelque sorte une sphère d'intimité. C'est aussi ce que mentionne une autre jeune danseuse, collégienne en région rennaise. Celle-ci s'amuse de pouvoir communiquer en employant des mots cambodgiens lors de promenades en ville avec des camarades du groupe de danse sans que leurs conversations ne puissent être comprises des autres passants¹. Pour elle comme pour d'autres jeunes danseurs issus des différentes associations étudiées, le groupe de danse est devenu un groupe d'amis proches. Lors de fréquentes phases de démotivation qu'elle a rencontrées au fil des années de sa participation aux cours de danse, c'est souvent la perspective de passer un après-midi avec des amis qui a retenu cette jeune fille d'abandonner. Pour certains, le groupe de danse est aussi un lieu où se vivent, voir se resserrent, les relations familiales car il n'est pas rare que frères, sœurs, cousins et cousines plus ou moins éloignés participent ensemble aux cours de danse. Au GAJK, la notion de famille est mise en avant comme une philosophie justifiant même l'existence du groupe. Lors des enquêtes réalisées en 2007, les liens d'amitiés étaient tels que l'ensemble du groupe se réunissait très souvent pour des activités, repas et sorties en commun parfois sans lien avec les activités de danse. Tous exprimaient le sentiment d'appartenir à ce qu'ils nommaient la « grande famille GAJK ».

Sophy, le jeune homme précédemment cité dit percevoir une « ligne de démarcation » entre des valeurs prônées par les parents et grands-parents élevés au Cambodge, et d'autres, principalement influencées par l'éducation scolaire et le contact avec des camarades français, auxquelles les jeunes de sa génération sont attachés. D'une telle démarcation peuvent naître des tensions parfois accrues à l'adolescence. Des jeunes filles, par exemple, souhaitent acquérir une autonomie qu'elles envient à leurs amies et camarades de classe ou vers laquelle elles sont poussées par ces dernières. Leurs parents, justifiant de la crainte d'être « mal vus » refusent de les laisser sortir le soir et, en particulier de passer la nuit hors du foyer. Il en résulte une tension ressentie face aux attentes liées à deux univers sociaux différents. Le cours de danse, lieu où l'on se retrouve entre jeunes d'une même génération partageant des expériences similaires et avec qui l'on bavarde le temps d'une pause, peut alors apparaître comme un lieu où ces tensions s'apaisent momentanément. Malgré les exemples de tension cités, l'individu n'est pas nécessairement un être écartelé entre deux modes de pensées. Les conflits opposant parents et enfants sont rarement durables et j'ai souvent remarqué qu'au sein des familles, les relations

¹ Entretien avec une danseuse de SBC, le 19.11.2006 à Rennes.

s'assouplissaient au fil du temps et à mesure que les enfants grandissaient, les aînés traçant en quelque sorte la voie pour leurs cadets¹.

Pour certains, l'activité même de la danse peut permettre d'explorer ou de révéler une « part de soi-même ». Chanthy est une jeune femme née au Cambodge de parents Cambodgiens arrivée en Occident avant ses 10 ans et qui pratique de façon hebdomadaire plusieurs types de danse, dont la danse de cour cambodgienne dans deux écoles de la région parisienne. Elle a d'abord expérimenté cette forme de danse avant de se consacrer à d'autres styles, telles que la danse classique occidentale, la salsa et, en particulier, la danse jazz qu'elle affectionne tout particulièrement. Elle explique comment la danse jazz et la danse de cour cambodgienne, qu'elle pratique les plus intensément aujourd'hui, lui permettent d'exprimer ce qu'elle décrit comme deux facettes de sa personnalité :

« La danse cambodgienne, c'est mes origines. Et c'est mon caractère aussi. J'ai été éduquée dans l'éducation cambodgienne. C'est beaucoup de réserve, beaucoup de timidité. [...] Le jazz, je dirais, c'est le côté européen de ma personnalité, pas extraverti, mais ce qui s'exprime... ce que je n'étais pas avant parce qu'on n'est pas comme ça chez nous, les Cambodgiens, on est très... Quand j'ai commencé à faire du jazz et de la salsa, j'ai appris. J'ai été libérée. Mon prof m'a dit "lâche-toi, lâche-toi !". J'ai mis du temps à me lâcher. Quand j'ai réussi à me lâcher, c'était cool ! [...] C'était un équilibre. [...] Tu as ce côté très soumis, très cambodgienne, pas précieuse mais... [Intervention d'une camarade à ses côtés qui suggère "pas très exubérant, dans la retenue"] dans la retenue, dans la discrétion. Et de l'autre côté, le jazz... Il y a plein de styles de jazz où tu "t'explores", tu n'as pas peur de courir, de sauter. [...] Du coup je ne me verrais pas choisir entre le jazz et la danse cambodgienne. La danse cambodgienne, c'est ma nature profonde, parce que je pense que j'ai été éduquée comme ça et... c'est ancré. Le jazz, c'est mon côté où... où je n'ai pas eu l'occasion de m'exprimer. C'est une découverte d'une autre personne, d'une autre personnalité. D'un autre moi en fait. » (*kaññā* Chanthy, Paris, 09.05.2013)

La jeune femme exprime son ressenti de deux façons d'être corporellement qui sont certes différentes, mais qui se nourrissent l'une et l'autre. Elle précise que la maîtrise du style jazz l'a aidée dans l'apprentissage du rôle de *yaks* dans lequel elle se spécialise depuis quelques années selon la volonté de sa professeure de danse cambodgienne. Ce type de personnage, le plus éloigné de la manière d'être et de se mouvoir des jeunes femmes cambodgiennes dans le

¹ Ida Simon Barouh décrit des observations similaires axées plus globalement sur le point de vue des parents qui fait écho, ici, à celui des jeunes (Simon-Barouh, 1998 : 213, 216, 222).

répertoire de cour, lui semble proche des principes de la danse jazz qui préconise une forte amplitude de mouvement et des sorties de force tout en souplesse. Outre la question de l'amplitude posturale, là où la danse cambodgienne demande une mobilisation constante de la force (*prin*) qui est, en conséquence, « retenue », le jazz donne lieu à des sorties ou « lâchés » de force (que l'on retrouve dans une certaine mesure dans les personnages de *yaks*). Ces données concernant la technique ou le ressenti kinesthésique de la danseuse sont exprimées de façon particulièrement explicite par la jeune femme qui oppose « se lâcher » à la « retenue », concepts qu'elle rattache à des traits de caractère culturellement ancrés.

Les différents styles de danse que la jeune femme maîtrise apparaissent pour elle comme des moyens d'assumer, peut-être même de revendiquer et en tout cas d'exprimer, une identité mixte. Ils correspondent à des traits de caractère dont elle parle simultanément et paradoxalement, en termes de « nature profonde » et d'éducation. Elle réfère à un caractère khmer, « ce côté très soumis [...] dans la retenue, dans la discrétion », tour à tour comme une prime nature puis comme la conséquence d'un aspect brimé de sa personnalité. En posant ainsi tour à tour la danse cambodgienne puis la danse jazz comme reflets de facettes préexistantes de sa personnalité (d'un côté une « nature profonde » et de l'autre une « autre personnalité » sous-jacente qui n'aurait « pas eu l'occasion de s'exprimer »), elle illustre une volonté de mettre sur le même plan son identification aux deux cultures renvoyant chacune à un style de danse.

c) Danser pour le Cambodge : l'aide au pays d'origine par la promotion culturelle

Des activités tournées vers l'aide humanitaire au pays

À SBC, l'impact du groupe de danse dépasse les moments définis des cours et des représentations. J'ai déjà mentionné son rôle médiatique en ce que la troupe participe à faire connaître l'association et ses activités, en particulier celles tournées vers l'aide humanitaire au Cambodge qui en sont devenues l'une des priorités. L'association mène des projets de développement dans plusieurs régions avec la création et l'entretien d'hôpitaux ainsi que des structures et équipements nécessaires en milieu rural, tels que des puits et des sanitaires. Des médecins français et cambodgiens bénévoles participent régulièrement à des missions au

Cambodge pour le suivi de ces actions¹. Ils mettent à profits ces voyages pour apporter des dons de fournitures médicales et apporter ponctuellement leur aide aux équipes de soignants sur place en fonction de leurs propres spécialités.

La participation de la troupe de danse lors de marchés humanitaires ou associatifs où des bénévoles vendent des produits artisanaux permet non seulement de faire connaître l'association mais aussi de faire des bénéfices permettant de financer ses différentes actions. La soirée annuelle du nouvel an khmer réunit un grand nombre de familles cambodgiennes et leurs amis dans une salle polyvalente disposant d'une petite scène de spectacle. L'entrée est payante et permet d'assister au spectacle du groupe de danse et à la soirée dansante animée par les musiciens et les chanteuses de l'association. Avant le spectacle, des plats cambodgiens cuisinés par des bénévoles sont en vente et un stand d'artisanat est tenu à l'entrée de la salle. Il arrive aussi que la troupe se produise au profit d'autres causes que celles gérées directement par SBC. Elle a, par exemple, participé au Téléthon, événement de grande ampleur destiné à rassembler des fonds pour la recherche médicale, à Rennes.

Pour beaucoup des jeunes danseurs de l'association qui faisaient régulièrement part de leur manque de motivation à participer aux activités du groupe de danse, la découverte de l'impact de leur participation sur le terrain cambodgien avait apporté une nouvelle source de motivation. Ceux-ci avaient été conviés à visionner un diaporama présenté par les membres d'une mission médicale fraîchement revenue du Cambodge, à l'occasion d'une assemblée générale. Les photographies prises par les bénévoles montraient, sans misérabilisme ni biais édulcoré, les structures créées par l'association et les personnes qui en bénéficiaient et y travaillaient. Non seulement ces images donnaient-elles à voir le Cambodge dans la vie de tous les jours en milieu rural d'une façon plus directe et peut-être ressentie comme plus réaliste que les documentaires télévisés, mais encore montraient-elles les actions de l'association de façon plus concrète que les discours seuls. L'importance de la troupe de danse au sein de l'association avait été soulevée comme à l'accoutumée, mais avec une portée d'autant plus profonde qu'elle apparaissait en lien direct avec le bilan positif de la mission humanitaire. Les jeunes danseurs s'en étaient sentis valorisés. Par la suite, plusieurs d'entre eux me firent part de leur sentiment de responsabilité vis-à-vis des Cambodgiens « de là-bas » qui avaient besoin de leur aide.

¹ Outre l'association mère, SBC est composée de trois comités gérant plus spécifiquement les actions médicales, dont l'un au Cambodge. Ces comités regroupent surtout des bénévoles exerçant dans le domaine médical.

Les écoles de danse cambodgienne dont l'aide humanitaire n'est pas la vocation première, telles que celles de la région parisienne dont j'ai traité ici, participent aussi occasionnellement à des programmations organisées dans un but semblable. Les danseurs de Selepak Khmer avaient par exemple dansé en 2008 lors d'une soirée organisée selon le même principe que les soirées de nouvel an khmer décrit ci-dessus, pour soutenir un orphelinat de la région de Siem Reap. La réouverture du BCK entre 2006 et 2010 s'était faite principalement autour de deux spectacles initiés par l'association humanitaire Objectif Cambodge.

Participer à la préservation d'une culture jugée en péril

Le Ballet Classique Khmer (BCK) fut créé à Paris en 1976 par deux danseuses formées au palais royal : la princesse Norodom Vacheara et Seng Phanneary. Il avait pour vocation de perpétuer la danse de cour dont la transmission était alors interrompue au Cambodge et se posait donc comme une continuité du Ballet Royal. Yves Dumont, époux de Norodom Vacheara à qui il a succédé en tant que président du BCK, précise que cette création s'est faite dans un contexte de réelle crainte pour l'avenir du Cambodge dont « nous pensions alors que jamais plus il ne renaîtrait de ses cendres »¹. Le sentiment de participer à la sauvegarde de la danse de cour était donc bien présent dans les esprits. Toutefois, souligne-t-il, rien n'aurait été fait si danser n'avait avant tout été un plaisir pour les membres de la jeune troupe. L'une des danseuses du BCK interviewée à la fin des années 1980 dans le cadre d'un documentaire estime, à plus forte raison, que la danse était plus pour elle une distraction que le fruit d'un sentiment de responsabilité. Celle-ci avait débuté à l'âge de 6 ans l'apprentissage de la danse au palais royal lors de vacances scolaires peu avant la prise du pouvoir par les Khmers Rouges. Elle précise que là-bas comme à Paris, la danse représente pour elle un « loisir » :

« On dit que quand on danse, on fait de la résistance sans le savoir, on préserve notre culture. Si ça aboutit à ça, pourquoi pas, mais personnellement, moi je pense d'abord à ma vie professionnelle et à ma réussite. La danse, c'est après. » (Interview issue du documentaire de J. Kébadian, 1989)

C'est probablement de la part des membres les plus âgés de la troupe que sa création à Paris, alors que les activités du Ballet Royal avaient cessé au Cambodge, était perçue plus

¹ Yves Dumont, époux de Norodom Vacheara et président actuel du BCK (communication personnelle, 10.10.2015).

fortement en termes de survie. Cette idée fut peut-être d'autant plus prégnante qu'elle fut relayée par la presse après 1979¹.

La troupe s'est explicitement formée autour de la royauté. Non seulement la princesse Norodom Veachara, fille du roi Norodom Suramarit et de *Lok ghun* Yeap, qui fut aussi danseuse, est-elle aujourd'hui considérée comme sa principale fondatrice mais les noms de plusieurs membres éminents de la famille royale y sont aussi liés. La princesse Norodom Bopha Devi par exemple rejoignit à plusieurs reprises la troupe en tant qu'enseignante lors de séjours en France. De même le prince Norodom Sihamoni, actuel roi du Cambodge, le prince Norodom Sirivudh, frère de la princesse Norodom Vacheara, et le prince Sisowath Tesso ont aussi soutenu activement le BCK avec lequel ils entretenaient des relations durant leur résidence en France². Le roi actuel avait été formé professionnellement à la danse, à la musique et au théâtre à Prague. De 1993 à 2005 il fut ambassadeur du Cambodge auprès de l'UNESCO. Par ailleurs, Norodom Sihanouk et son épouse la reine Monique assistèrent à une représentation du BCK organisée en leur honneur.

À partir de la fin des années 1980, la troupe s'essouffla jusqu'à cesser ses activités en 1996. Serena Tan, membre du bureau de l'association, justifie cette « mise en sommeil » par le fait que l'association n'avait plus alors « mission de sauvegarde de la culture »³, l'enseignement de la danse de cour par d'anciennes danseuses royales ayant alors repris au Cambodge. Lorsque le BCK repris ses activités, à partir de 2006, ce fut à la demande d'une ancienne élève qui souhaitait y inscrire ses filles. Dès lors, l'association se donnait une nouvelle mission de « transmission culturelle » aux enfants nés en France de parents cambodgiens. De fait, plusieurs jeunes nés en France ou ayant quitté le Cambodge à un jeune âge sont aujourd'hui danseurs au BCK, comme je l'ai précisé précédemment, et certains sont aussi membres actifs au sein de son bureau.

Le BCK ne reste pas moins un « conservatoire de la tradition », selon l'expression de Serena Tan qui formule ainsi la volonté de faire vivre, mais non sans la figer, une pratique qui subit les dérives de l'exploitation touristique au Cambodge. Une certaine crainte quant à ce que

¹ Outre le film de J. Kébadian (1989), le Figaro consacra un article de trois pages au BCK sous le titre « Le Ballet Royal khmer a survécu au régime cambodgien ! » (13.04.1985).

² Le prince Sisowath Tesso est toujours membre du BCK à l'heure actuelle.

³ Tan Serena, communication personnelle, 24.11.2013.

pourra devenir la danse de cour cambodgienne est en effet palpable. Certains danseurs entretiennent des échanges avec des professionnels dansant au sein des troupes du ministère de la Culture et du Ballet Royal. Ils n'ignorent pas, ainsi, les difficultés rencontrées au quotidien par les professeurs et les élèves de l'ESBA et de l'URBA. Cela, additionné aux problèmes sociaux relayés par leurs amis, leur famille et les médias, contribue à les inquiéter quant au sort de la population cambodgienne et, en l'occurrence, dans le domaine des arts.

Les artistes issus du palais royal et de l'école des Beaux-Arts, et à plus forte raison le Ballet Royal, constituent la référence essentielle à laquelle les danseurs formés hors du Cambodge se réfèrent. Au BCK, ces institutions et leur autorité sont aussi incarnées par les professeurs, Voan Savay et Chap Chamroeun Mina, toutes deux premières danseuses du Ballet Royal. C'est donc aussi en tant qu'élèves de ces deux professeurs dont les compétences sont reconnues, y compris au Cambodge, que les élèves du BCK se sentent responsables, en partie, de sa perpétuation. Les enseignantes elles-mêmes incitent discrètement leurs élèves dans ce sens en les poussant à participer à l'enseignement aux débutants. Elles souhaitent qu'ils apprennent à percevoir et à corriger les élèves non expérimentés et à les guider. Ces compétences ont, pour les élèves qui apprennent ainsi à guider leurs camarades, un double impact. Il nourrit leur propre compréhension de la danse tout en contribuant à les préparer à devenir, à leur tour, formateurs.

À l'heure actuelle, les élèves du BCK, comme ceux des autres écoles hors du Cambodge, ne se reconnaissent pas la même légitimité à perpétuer la danse de cour cambodgienne que celle qu'ils attribuent aux artistes du ministère de la Culture et du Ballet Royal. Ne pouvant consacrer, comme ceux-ci, de longues années, plusieurs heures par jour, ils conçoivent le niveau de compétences de ceux-ci comme un but à atteindre. Comme c'est le cas pour les élèves de l'ESBA, la conscience de la complexité des savoirs transmis avec rigueur par leurs professeurs réputées se situant dans la lignée de chaînes de transmission aux origines lointaines conditionne chez les élèves les plus engagés dans leur apprentissage, à la fois humilité et fierté¹. Ainsi, bien qu'ils estiment que « la vérité de la danse reste au Cambodge », comme le résumait le professeur de danse folklorique du GAJK lors d'un entretien en 2007, le sentiment d'une responsabilité dans le maintien de chaînes de transmission reste toutefois un des moteurs de son enseignement en France.

¹ Voir chapitre I.

L'affirmation d'une responsabilité vis-à-vis de savoirs valorisés à l'échelle internationale (tous ont à l'esprit le classement du Ballet Royal comme trésor du patrimoine de l'humanité à l'UNESCO) est peut-être aussi une manière de garantir le soutien de différents organismes extérieurs. Elle constitue un mobile argumenté et solide dans le cadre des politiques culturelles occidentales pour justifier de l'existence et de la perpétuation dans le temps et, en l'occurrence, dans l'espace, de la danse de cour cambodgienne. Pourtant, l'existence de la danse de cour aujourd'hui, et dans ce contexte, semble avant tout guidée par le plaisir que les praticiens ont à la réaliser, que ce soit par le contexte social de leur élaboration et des représentations scéniques ou, plus intimement, par ses aspects corporels et expressifs. En effet, au fil du temps et dans les différentes associations où elle a émergé, la danse de cour semble prendre une certaine autonomie vis-à-vis d'un rôle politique. En France, dans les écoles de danse où enseignent des danseuses du palais et de l'école des Beaux-Arts, les aspects rituels de la danse de cour sont de moins en moins mis à profit pour servir une autorité politique ou territoriale tandis qu'ils restent effectifs pour encadrer son fonctionnement et sa transmission propre.

CONCLUSION

Les conditions de créations de groupes de danse cambodgienne hors du Cambodge à partir de 1979 diffèrent de celles qui ont vu l'émergence des troupes attachées à des ONG humanitaires ou à des organismes touristiques. Si, dans l'un et l'autre cas, beaucoup trouvent leur source dans les camps de réfugiés, leurs enjeux et les acteurs sociaux à leur initiative diffèrent. Hors du Cambodge, ce sont des Cambodgiens qui sont à l'origine de ces troupes, tandis que dans le pays ce sont d'abord les personnels humanitaires étrangers qui ont projeté leurs propres conceptions de la culture cambodgienne en incluant systématiquement des enseignements de danse et de musique dans leurs programmes d'aide à l'enfance.

À l'étranger, la danse représente un biais privilégié par lequel les communautés de Cambodgiens souhaitent être connues, sous un jour positif, par les autres communautés qui partagent leur nouvel environnement. Toutefois, ces enjeux identitaires semblent moins imposés par un regard extérieur que par la volonté de se rassembler autour de pratiques et de valeurs partagées en référence à la vie au Cambodge avant les Khmers Rouges. Dans les différents lieux où elles sont implantées, la danse représente un moyen de créer, de renforcer et de maintenir des communautés de Cambodgiens. Celles-ci garantissent la sécurité (avec notamment un réseau d'aide matérielle, administrative et psychologique), une identification

positive au pays d'origine (malgré les traumatismes vécus sous les Khmers Rouges et l'image négative qui y reste attachée et, précisément, pour les surmonter) et l'insertion dans la société d'accueil (notamment par le partage de moments de divertissement). Dans les moments de sa transmission et de ses représentations publiques, la danse participe à donner un sens à la collectivité et, en même temps, un rôle aux individus qui y trouvent des repères.

En grande majorité les jeunes qui pratiquent aujourd'hui les danses de cour et folklorique hors du Cambodge sont nés à l'étranger ou ont quitté le Cambodge à un jeune âge. Pour eux, les danses cambodgiennes comportent un attrait en tant que moyen d'aider le pays d'origine de leur famille et de maintenir des liens familiaux et amicaux au sein de la communauté, mais aussi en tant que forme d'art corporel à laquelle ils reconnaissent des qualités intrinsèques. Selon le cadre dans lequel les cours de danse sont proposés, soit au sein d'associations principalement centrées sur l'aide au développement, soit de manière indépendante auprès de professeurs formés professionnellement au Cambodge, les motivations des danseurs oscillent entre ces deux points de vue. Pour eux, la danse de cour est un loisir plus ou moins affectueux, voire, pour quelques-uns, une passion. Pour ces derniers, elle est aussi revendiquée comme constitutive d'un sentiment identitaire qui les aide à se structurer et à s'exprimer en tant qu'individus se reconnaissant d'une « culture mixte » dans des lieux où cela peut être perçu comme problématique.

Certains jeunes danseurs sont rebutés par les difficultés de l'apprentissage ou parviennent difficilement à s'adapter aux méthodes dures d'enseignement de la danse de cour que leurs professeurs adaptent plus ou moins facilement au modèle d'enseignement occidental actuel. D'autres, pour qui la danse représente une passion, montrent au contraire une forte volonté de perfectionnement. Ils acceptent les difficultés et la rigueur d'un enseignement parfois proche de celui de l'ESBA dans le but d'acquérir une virtuosité qui les rapproche des artistes du Ballet Royal et du ministère de la Culture du Cambodge qui représentent pour eux la référence à imiter. En adhérant à ce système, les danseurs accordent à la danse de cour une valeur pour elle-même mais aussi en tant que mode de réalisation et d'expression de soi. Si la place structurante de la royauté reste implicite dans certains lieux, ne serait-ce que par la référence constante au Ballet Royal et à l'Université Royale des Beaux-Arts comme modèles, son rôle comme attribut de la royauté ou mode de mise en œuvre d'une autorité territoriale ou nationale n'est plus évident hors du Cambodge.

CONCLUSION

Dans chacun des lieux présentés ici, former des interprètes du répertoire de cour, c'est former des individus à une discipline valorisée qui contribue à les insérer dans des collectifs au sein desquels ils peuvent développer un sentiment d'appartenance identitaire. Que ce soit au sein du groupe danse, d'une communauté de Cambodgiens hors du Cambodge ou, plus largement, de la population khmère ou cambodgienne comme ensemble ethnico-national, les danseuses reflètent une image valorisante du pays vis-à-vis des Cambodgiens eux-mêmes comme de l'étranger.

La situation de danseuse professionnelle au sein du ministère n'est toutefois pas vue positivement par tous. Certains, y compris parmi les artistes, voient dans le lien entre danse et autorité politique un moyen d'ascension sociale pour les danseuses pouvant aller à l'encontre des valeurs par ailleurs exprimées dans la danse, telles que la pureté et l'intégrité de la femme. Ceux-là admettent que les danseuses peuvent représenter des objets de désir pour des hommes puissants et que certains mettent à profit cette situation pour leur profit personnel.

Comme noté précédemment, la danse de cour dans les ONG de développement, dans les lieux touristiques et à l'étranger garde une référence fondamentale à la royauté perçue comme lieu originel où se perpétue encore aujourd'hui, avec le Ballet Royal, une norme qui fait autorité. Néanmoins, elle est prise en main par de nouveaux acteurs sociaux, le plus souvent en dehors du cadre monarchique, et n'est plus nécessairement l'apanage d'une autorité politique. Ainsi, elle répond à de nouveaux besoins qui se veulent d'abord ceux des praticiens eux-mêmes mais concernent aussi les spectateurs et les nouveaux patrons, notamment dans les cadres touristiques et au sein des ONG que les représentations de danse participent à faire fonctionner.

Le répertoire interprété par les troupes du Ballet Royal et du ministère de la Culture demeure le corpus de référence. Nous avons vu dans cette partie que certains personnages en particulier sont évoqués par des danseuses et danseurs comme référents identitaires ou comme modèles sur différents aspects, telles la déesse *Maṇī Mekhalā* et les apsarās. Quelle est leur place au sein du répertoire et en quoi celui-ci consiste-t-il aujourd'hui ? Qu'est-ce qui, dans le corpus au fondement de la danse de cour cambodgienne actuelle, est donné à voir par les artistes

issus du palais et de l'ESBA et qu'est-ce qui est repris ou adapté pour répondre aux nouveaux enjeux hors de ces institutions ?

PARTIE 4

Mettre en scène des visions du monde pour agir sur le monde

Lors des représentations scéniques, la danseuse se fait médiatrice d'une cosmologie longtemps imprégnée de principes et de valeurs liés à la royauté et à la religion. Quels sont aujourd'hui les récits mis en scènes par les artistes issus du palais royal et de l'école des Beaux-Arts ? De quoi leur interprétation se fait-elle le reflet dans un contexte où la famille royale n'a plus l'exclusivité de sa direction ? Nous verrons qu'en marge d'un répertoire dont l'ancienneté et le sceau royal restent revendiqués, des danseurs et danseuses issus de l'école des Beaux-Arts prennent aujourd'hui l'initiative de chorégrapier de nouvelles pièces inspirées, voire ancrées, dans le répertoire de cour.

CHAPITRE VIII – LA DANSEUSE COMME INCARNATION D’UN REPERTOIRE DE VALEURS KHMERES

La première partie de cette thèse a permis de montrer le lien direct qui existe entre principes esthétiques et valeurs morales au fondement de la danse de cour par la manière dont ceux-ci sont acquis et incarnés par la danseuse. Les modalités de l’apprentissage induisent le développement de valeurs positives qui forgent la jeune danseuse comme telle mais aussi plus largement en tant que femme. Qu’en est-il plus précisément des caractéristiques attachées aux différents types de personnages incarnés par la danseuse ? Et qu’en est-il notamment de l’esthétique et des modalités d’incorporation des personnages masculins humains et non humains qui, comme les rôles féminins, sont principalement interprétés par des femmes ?

Après avoir analysé la manière dont la danse est incarnée par la danseuse, il s’agit de comprendre, ce qui, dans l’esthétique et dans le corpus de récit, est donné à voir par celle-ci. Je présenterai ici le corpus chorégraphique des ballets narratifs qui sont aujourd’hui enseignés à l’ESBA et représentés en public par les troupes du Ballet Royal et du ministère de la Culture. Ce corpus sur lequel seuls quelques maîtres et maîtresses de danse issus du palais royal ont une emprise sera analysé à travers les intrigues narratives et les grands types de personnages qui le constituent. Quelle image de la cour y subsiste dans le contexte actuel ? Lesquels, parmi les personnages et les intrigues narratives, sont véhiculés plus largement parmi la population cambodgienne et étrangère via les troupes touristiques, les ONG d’aide à l’enfance et les groupes de danse formés à l’étranger ?

1 - Les récits et leurs personnages

Dans ce chapitre, je me pencherai sur le répertoire des ballets narratifs de cour tels qu’ils sont chorégraphiés à l’époque actuelle. Des informations issues de représentations datant, pour certaines, du début du XX^{ème} siècle sont toutefois convoquées pour apporter un éclairage plus global sur des pratiques en évolution constante. De même, les corpus littéraires cambodgien, indien ou sud-est asiatique correspondant aux récits et personnages tels qu’ils sont connus hors du répertoire du ballet ne seront évoqués ici que dans la mesure où ils éclairent celui-ci. Je m’appuierai en priorité sur un corpus constitué de prestations dansées récentes

auxquelles j'ai pu assister ou ayant fait l'objet d'enregistrement vidéo. Ce corpus est complété par des textes de chants collectés, pour la plupart, à l'ESBA entre 2010 et 2014. À cela s'ajoutent des informations complémentaires sur des pièces dansées plus anciennes. Je me réfère alors à quelques notes de programmes archivées ainsi qu'à des descriptions et commentaires rédigés par A. Leclère (1911), G. Coedes (1963), G. Groslier (1913, 1928(b)), S. Marchal (1926), Thiounn (1930), J. Cuisinier (1951), S. Thierry (1963) et, plus récemment, P. Cravath (1985, 2007).

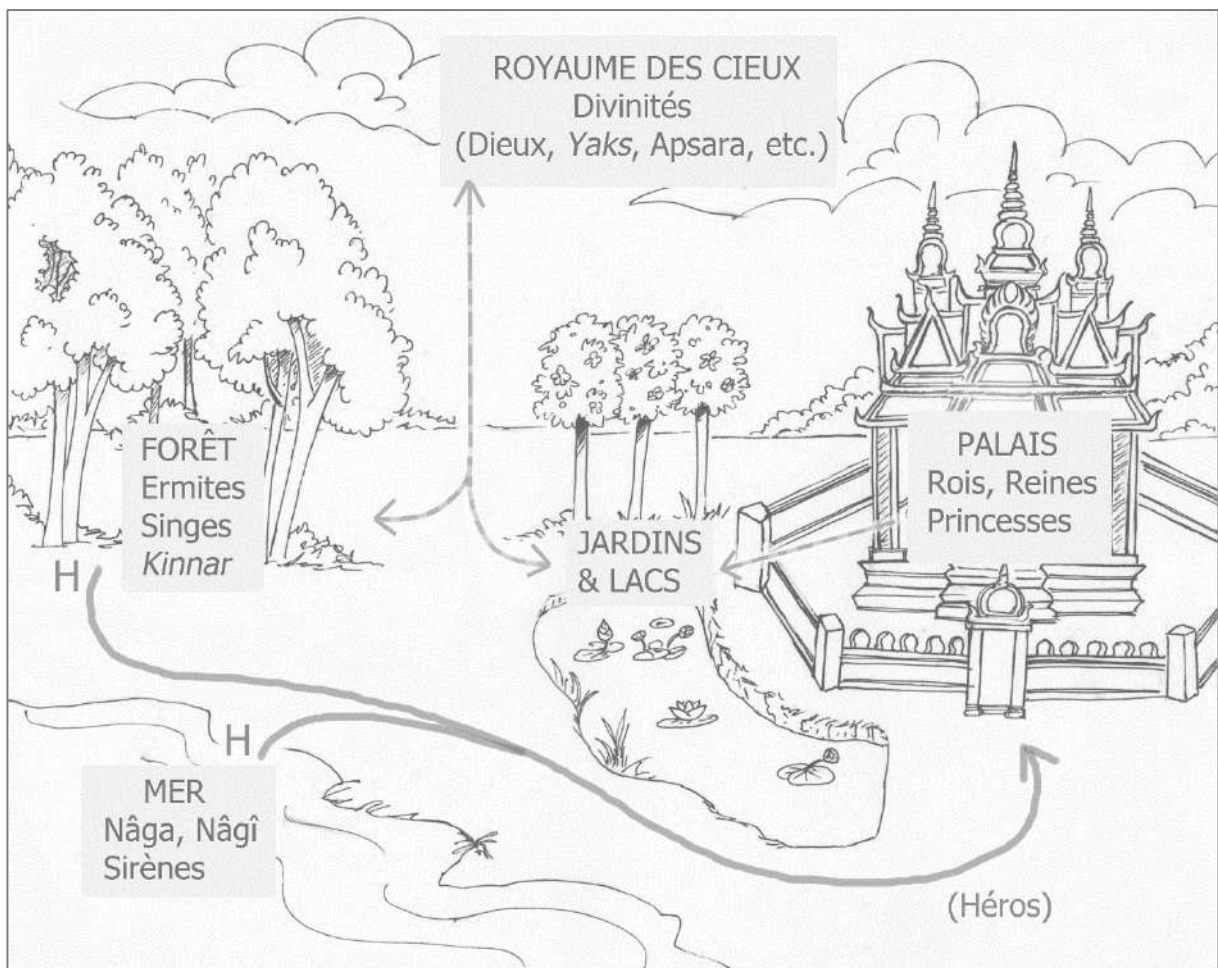
a) Le répertoire comme cosmologie : grands récits et épopées dansées

Spécificités et récurrences dans le répertoire de cour

Un bref aperçu des titres de ballets narratifs suffit à les situer dans le champ de la royauté et du divin. La plupart de ces titres correspondent au nom du personnage principal – ou du couple de personnages principaux – précédé de la particule « *brah* » réservée aux personnes de rang royal et aux divinités. À l'exception de quelques personnages secondaires tels que certains serviteurs, les rôles tenus dans le ballet de cour sont toujours de rang élevé. Quelle que soit leur position hiérarchique, les profils des personnages sont très similaires les uns aux autres. Contrairement aux personnages de contes populaires qui ne sont pas systématiquement prénommés mais désignés par un trait de caractère ou par un trait physique marqué, les héros de ballets de cour sont en grande majorité différenciés les uns des autres uniquement par leur nom. Qu'il soit prince, incarnation d'une divinité ou, plus rarement, homme du commun, le héros de l'épopée est toujours porteur de mérites conçus comme résultats de bonnes actions réalisées dans ses vies antérieures. La chance et la force physique découlant de ces mérites se manifestent au cours de l'intrigue de manière comparable d'une histoire à l'autre, à travers des épreuves et dans le dénouement de celles-ci.

Les actions se déroulent dans un environnement mettant en parallèle espace domestiqué et espace sauvage. Débutant le plus souvent en des lieux inhabités dans la forêt ou dans un domaine maritime, l'intrigue amène le héros masculin jusqu'à l'espace civilisé et prestigieux d'un palais royal ou d'une demeure riche. Entre ces deux types de lieux, des actions clés se jouent dans des espaces intermédiaires constitués par des lacs, étangs et espaces de promenade dont il est parfois difficile de cerner s'il s'agit d'espaces naturels forestiers ou de jardins artificiels. C'est dans ce type de lieux que le héros est amené à rencontrer le personnage féminin

principal, lui-même rattaché au domaine des palais royaux terrestres, aquatiques ou célestes. Sont ainsi apposés sur un plan horizontal des espaces terrestres et aquatiques sauvages et artificiels (surface de l’océan, fleuve, lac ou étang). Sur un plan vertical le royaume des cieux, dit *kailās*, vu comme demeure des divinités, s’oppose aux domaines terrestres comme lieux de promenade temporaires de ces divinités. Les profondeurs de l’océan, comme les cieux, constituent un troisième type d’espace en tant qu’univers peuplé de nâgas (*nāg*) et leurs homologues féminins, les nâgîs¹, et auquel les humains n’ont pas accès.



P62. Différenciation des espaces ; localisation et circulations des personnages selon un schéma récurrent des ballets narratifs de cour. (La flèche pleine représente le cheminement du prince héros représenté par la lettre H.)

¹ Selon la cosmologie khmère, le nâga est lié à la fois à l’espace maritime, au monde souterrain et aux cieux. Dans le cadre des ballets de cour, il semble que ce soit surtout son aspect aquatique qui prédomine, bien que les autres aspects puissent être pris en considération.

Du point de vue de l'intrigue, une trame générale récurrente est observable dans le corpus de ballets narratifs de cour représentés à l'époque actuelle. Les ballets reprennent une sélection d'épisodes issus de légendes ou d'épopées comportant de nombreuses péripéties. Le ou les épisodes débutent souvent sur l'errance en forêt du héros ; errance consécutive à un exil forcé ou volontaire de celui-ci et ponctuée par une période d'initiation magico-spirituelle auprès d'un ermite. Le personnage féminin principal fait quant à lui habituellement son entrée en scène à l'occasion d'une promenade dans les jardins ou à l'extérieur de l'enceinte du palais, entouré de sa cour ou de suivantes. Les deux personnages sont rapidement amenés à se rencontrer, ce qui donne lieu à des épisodes de séduction amoureuse. La quête de l'être aimé ou de l'épouse kidnappée, comme la princesse *Nān Sītā* dans le *Reamker*, constituent parfois en elle-même le motif d'une intrigue. Parfois elle est la conséquence ou le moyen de réaliser une autre quête, par exemple celle d'une arme ou d'un objet magique. Les scènes de combat apparaissent également de façon récurrente dans les intrigues dansées. Un grand nombre de ces intrigues se conclut par l'union du héros et de la femme aimée avec le consentement des parents de cette dernière. Reconnaisant les mérites du héros, les nouveaux beaux-parents lui lèguent, du même coup, royaume¹ et richesses.

Les jatakas, récits bouddhiques

Une grande partie du répertoire dansé est constitué par des extraits de jatakas. Ces récits bouddhistes retracent les vies antérieures du Bouddha. Les héros en sont les bodhisattvas, incarnations successives du Bouddha avant que celui-ci n'atteigne l'éveil et ne close ainsi le cycle de ses renaissances. Dans ces récits, le héros a d'ores et déjà acquis de nombreux mérites dans ses vies antérieures grâce à l'accomplissement de bonnes actions. Bénéficiant ainsi d'un karma favorable, il est aidé et soutenu par un dieu dans les moments de difficultés. Solange Thierry explique ce phénomène également rencontré de manière particulièrement explicite dans les contes populaires oraux qu'elle a étudiés. Elle cite des références au « trône d'Indra » qui « chauffe », lui révélant la présence d'un être « marqué », c'est à dire doué de mérites, auquel il doit venir en aide pour retrouver la tranquillité. L'obtention préalable de mérites par le

¹ Le thème de l'obtention d'un trône royal par le héros doué de mérites est également récurrent dans les contes populaires étudiés par Solange Thierry (1985). Il y a pourtant là une différence fondamentale si l'on considère les origines sociales du héros qui, dans les contes populaires, est souvent miséreux.

personnage humain est ainsi la cause directe d'interventions divines favorables à son égard. S. Thierry précise également que, « dans la pensée courante des conteurs cambodgiens, les mérites protègent, tout comme des amulettes sont garantes d'invulnérabilité » et que, « comme la chance, le mérite se matérialise en objets magiques » (Thierry, 1985 : 280). Ces conceptions sont tout aussi perceptibles dans les ballets de cour où, si le héros est aidé par les dieux – que ce soit par intervention directe ou par le biais d'armes magiques¹ que ceux-ci lui lèguent – c'est bien à lui-même que revient légitimement la gloire. Ainsi, le rang royal et les richesses auxquelles le personnage principal accède à la fin de l'intrigue, en même temps que lui est donnée en mariage une épouse vertueuse, sont vues comme conséquences de ses propres mérites². L'assimilation de la fonction royale à la figure morale de bodhisatva fait écho à l'adjonction de ces qualités reconnues chez le souverain cambodgien lui-même à partir du début du XX^{ème} siècle (Forest, 1980 : 42)³.

Le Reamker, version khmère du Râmâyana

Le Râmâyana constitue une source d'inspiration majeure dans le répertoire de cour. Connue au Cambodge au moins depuis le VII^{ème} siècle, il y a fait l'objet d'adaptations qui se retrouvent dans différentes versions ayant cours en Asie du Sud-Est (Pou, 1992 : 89). Texte fondateur du brahmanisme, le Râmâyana a d'abord fait l'objet de récitations quotidiennes après son introduction au Cambodge (Khoury, 2012 : 108). Traduit en khmer en *Reamkê* (« la gloire de Râma »), couramment orthographié Reamker, le récit s'est fait reflet de la pensée bouddhiste. Les notions d'impermanence et de karma reflétées à travers les actions et les paroles des

¹ Sous le nom de Solange Bernard, elle écrivait aussi : « Plus que l'arme elle-même, c'est le courage du héros qui l'emporte, c'est la valeur qui triomphe. L'engin ne serait rien sans la force morale. C'est pourquoi, à armes égales, à magie égale, la puissance du bien incarné en *Râma* écrase à jamais *Ravana*, héros du mal » (Bernard, 1949 : 926-927).

² Il paraît légitime d'objecter quant au lien explicite fait entre l'accumulation de mérite et l'obtention de biens matériels par le héros montré en exemple. Fondamentalement opposé à l'attachement aux biens matériels, le bouddhisme prône en effet comme but ultime de toute existence vertueuse l'accès au nirvana comme cessation du cycle des réincarnations. À ce sujet, Solange Thierry remarque judicieusement que ce n'est pas tant la quête du nirvana qui motive « l'homme du pays khmer » que la renaissance dans une bonne condition dont la royauté représente le summum (Thierry, 1985 : 275).

³ A. Forest précise que c'est au début du XX^{ème} siècle que la figure royale est assimilée à un bodhisatva, alors que le bouddhisme trouve une place dans les rites agraires dans lesquels le roi, organisateur de l'espace et maître du sol, jouait déjà un rôle central (Forest, 1980 : 37 ; 42).

personnages sont au centre des versions khmères de l'épopée (Pou, 1975 : 362). Celles-ci se composent d'un très grand nombre d'épisodes largement représentés dans la vie religieuse cambodgienne jusqu'à nos jours. Il est représenté en milieu rural par le biais du grand théâtre d'ombre (*spaek dham*) et du théâtre masqué masculin (*lkhon khol*) et fait aussi l'objet de récitations orales¹. Les épisodes qui en sont tirés sont très représentés dans l'iconographie de pagodes ainsi qu'au palais royal (Népoté et al., 2000). Certains de ses personnages font l'objet de cultes populaires². En ce qui concerne sa représentation dans le cadre de la danse de cour, quelques-uns seulement des épisodes du Reamker sont toujours mis en scène à l'heure actuelle. Alors que, selon des récits datant de l'époque coloniale, les représentations pouvaient durer plusieurs nuits consécutives, l'interprétation de l'intégralité des épisodes chorégraphiés à l'heure actuelle est réalisable en quelques heures seulement.

Dans sa version khmère, de même que dans d'autres pays d'Asie du Sud-Est, le Rāmāyana comporte des scènes et des personnages qui constituent des ajouts par rapport aux textes hindouistes de référence qui ont encore cours en Inde. On trouve par exemple dans le Reamker la sirène *Suvaṇṇ Macchā*, fille du démon *Kruṅ Rāb(ṅ)* (sk. Rāvaṇa), qui fait l'objet d'un épisode inclus dans celui de la construction du pont de Lanka. Une autre spécificité réside dans l'importance accrue du personnage de *Hanumān* (sk. Hanumān), général de l'armée des singes, allié du héros. Les thèmes façonnant les épisodes dansés du Reamker sont similaires à ceux mentionnés précédemment. Le héros éponyme de l'épopée, *Braḥ Rām* (sk. Rāma), est amené à affronter le démon *Kruṅ Rāb(ṅ)* afin de retrouver son épouse enlevée. L'extrait représenté de manière privilégiée dans le répertoire de cour débute alors que *Braḥ Rām*, accompagné de son frère *Braḥ Laksm(ṅ)* (sk. Lakṣmaṇa) et de son épouse *Nān Sītā* (sk. Sītā), erre dans la forêt où il souhaite effectuer une retraite spirituelle après avoir été condamné à l'exil à la suite d'un conflit de pouvoir. Il se termine par un retour triomphant de *Braḥ Rām*, *Braḥ Laksm(ṅ)* et *Nān Sītā* au royaume, épisode parfois suivi de deux autres qui peuvent également être représentés séparément à l'occasion de certains spectacles. Ces deux épisodes supplémentaires sont ceux de L'épreuve du feu à laquelle est soumise *Nān Sītā* et celui intitulé « *Rāmalaksm(ṅ) Japalaksm(ṅ)* » qui met en scène les enfants de celle-ci. Chacun des ensembles

¹ Voir notamment les enregistrements de J. Brunet auprès du conteur Ta Krut (UNESCO et Centre Bophana, 2012).

² À ce sujet, voir les récents travaux de Stéphanie Khoury sur le *lkhon khol* au village de Svay Andaet et le culte rendu aux esprits tutélaires du village assimilés à *Hanumān* et *Kruṅ Rāb(ṅ)* (Khoury, 2012, 2014).

et sous-ensembles représentés par des cadres dans le tableau suivant peut faire l'objet d'une représentation isolée¹.



T6. Principaux actes et scènes du Reamker chorégraphiés pour la danse de cour à l'heure actuelle.

Mythes fondateurs

Un troisième type d'histoires mises en scène pour la danse de cour regroupe les mythes de fondation du royaume cambodgien ainsi que d'autres, retraçant l'origine de la danse ou encore la fondation d'Angkor Vat. Le dernier thème se retrouve dans l'histoire du prince *Ketumālā* dont une représentation a été filmée dans les années 1960² mais qui ne semble pas avoir été représenté plus récemment. Quant au mythe de la naissance des danseuses célestes *apsaras* résultant du barattage de la mer de lait, il a été mis en scène en 2010 par la princesse Norodom Bopha Devi. Ce mythe d'origine indienne a alors été inclus dans un ensemble chorégraphique en deux parties incluant une autre histoire de la fondation du Cambodge encore dansés à l'heure actuelle, celle de L'*apsara Merā*³. Un second mythe de fondation du Cambodge,

¹ Le détail des scènes est donné en annexe (« Scènes du Reamker dans le ballet de cour cambodgien »).

² National Archives and Records Administration, 1965.

³ Une description des différentes scènes qui composent ce ballet et des notes concernant son élaboration par la princesse Norodom Bopha Devi ont été publiées par S. Nut sous le titre « *The Legend of Apsara Mera: Princess Norodom Buppha Devi's Choreography for the Royal Ballet of Cambodia* » (Nut, 2014).

l'histoire de *Braḥ Thoñ* et de *Nāñ Nāg* fait également partie du répertoire actuel de la danse de cour.

Les récits de fondation du royaume du Cambodge mettent en scène un étranger, prince ou ermite en exil ou en voyage, accostant sur une nouvelle terre par voie maritime. Celui-ci est amené à rencontrer une princesse locale qui lui est accordée en mariage au terme d'une scène de séduction et, éventuellement, après un combat armé. Une fois unis par le mariage, l'homme étranger et la princesse locale forment le couple fondateur du peuple cambodgien régnant sur un royaume nouvellement fondé. Dans les deux mythes dansés, seul le prince est humain, la princesse étant soit une nâgî, soit une apsara, ce qui renforce l'idée de création d'un peuple nouveau. Le territoire, qui est celui où vivait originellement l'épouse, est transmis au couple selon une logique matrilocale. Cela apparaît clairement dans l'histoire *Braḥ Thoñ Nāñ Nāg* où le royaume est créé puis offert par le père de la nâgî, souverain aquatique, par absorption des eaux qui le recouvraient.

Les personnages de ballets narratifs sont non seulement démarqués les uns des autres à un niveau individuel mais aussi, et surtout, en tant qu'ils appartiennent à des ensembles plus larges correspondant à quatre grands types de personnages. Ces types de personnages se distinguent par une dénomination, une gestuelle et des modes d'expression précis. Leurs caractéristiques sont représentatives d'idéaux-types contrastés qu'il s'agit maintenant de définir, d'abord de manière générale, puis de manière plus précise à travers différents exemples de personnages emblématiques.

b) Archétypes des rôles et personnages des ballets narratifs de cour

La danse de cour représente un monde qui se fait le miroir du divin et de la royauté à travers quatre grands types de personnages humains ou humanisés dont les spécificités sont clairement établies. Leur gestuelle, leurs costumes et leurs attributs permettent aux spectateurs avertis de les différencier immédiatement. Nous verrons d'abord brièvement de quelle manière ces personnages se démarquent les uns des autres sur le plan gestuel et expressif avant de revenir plus en détail sur ce que chacun d'eux apporte aux récits au sein de la cosmologie que représente le corpus de ballet narratifs du répertoire de cour actuel.

Des rôles hiérarchisés

Dans les ballets de cour, quatre grandes catégories de personnages sont distinguées. Les trois premières sont généralement interprétées par des femmes¹ : les personnages féminins, appelés *nān*, les personnages masculins, *nāyroñ* et les personnages démoniaques, *yaks*. À ces trois grandes catégories s'ajoute celle des singes dont l'interprétation est aujourd'hui la seule qui soit réservée aux hommes. D'autres personnages, pour la plupart animaliers, sont moins représentés. Leur interprétation ne fait pas l'objet d'un apprentissage spécifique poussé ; elle est confiée à des danseurs préalablement entraînés pour l'un des quatre grands rôles. À chacun des types de rôles correspond un costume et des attributs spécifiques, comme les coiffes, les masques et les armes de combat, qui permettent de les distinguer². Dans les ballets narratifs, certains personnages sont également caractérisés par des couleurs qui leur sont réservées. Dans le Reamker, c'est le cas de *Brah Rām*, toujours vêtu de vert, et de son frère *Brah Laksm(ṅ)* dont le costume est entièrement doré.

Les personnages féminins les plus représentés sont des déesses, reines et princesses. Dans de plus rares cas, elles sont filles de haut rang non issues de lignée royale³. Ces personnages sont généralement accompagnés de suivantes (*bhīlīeñ*). Le costume de rigueur pour cet ensemble de personnages est identique à celui des divinités représentées dans les danses non narratives. Les variations d'un personnage à l'autre ne concernent que le type de coiffe dont la hauteur donne une indication de rang social. Princesses, reines et déesses portent une haute tiare à pointe identique à celle d'usage pour les souverains, princes et princesses de premier rang à la cour du Cambodge, tandis que les femmes de rang inférieur sont coiffées d'un simple diadème. D'autres personnages féminins hybrides se différencient par la spécificité de leur costume. Il s'agit des sirènes dont les pièces de costume comportent une queue de poisson, des *kinnar* ou *kinnarī*, femmes-oiseaux, et de *Nān Nāg*, dont la coiffe représente une tête de nāga. Enfin, les personnages d'apsaras sont différenciés des autres déesses par un costume

¹ Comme indiqué en avant-propos, les exceptions sont rares et restent perçues comme telles. Par le passé, des princes ont pu interpréter certains de ces rôles (*nāyroñ*, *yaks*) et, à l'exception de ces derniers, je n'ai guère recensé plus d'une demi-douzaine d'exemples d'hommes interprétant de tels rôles pour la période récente.

² Voir annexe « Personnages et costumes » et tableau récapitulatif.

³ C'est le cas dans l'histoire de *Krai Thoñ* où les deux jeunes filles données en mariage au héros sont dites « filles d'un homme riche ».

inspiré des bas-reliefs angkoriens avec, notamment, une coiffe à trois pointes qui leur est spécifique.

Dans le plus grand nombre d'histoires, le personnage principal est un prince considéré comme une incarnation de divinité. Les autres personnages masculins représentés sont des rois, des généraux de l'armée ou encore les serviteurs ou soldats de ces derniers. De même que pour les personnages féminins, la hauteur de la coiffe est indicative du rang social des protagonistes, la tiare à pointe étant réservée aux princes, aux rois et aux divinités. Les soldats et serviteurs sont munis d'épées ou de dagues. Quant aux princes héros, ils possèdent, le plus souvent, une épée ou un arc (celui-ci tenant, au cours des combats, le double office d'arc et d'épée). Présents dans un grand nombre d'histoires, les personnages principaux de *yaks* sont souvent des éléments perturbateurs devant être combattus par le héros. Quant aux personnages démoniaques secondaires, il s'agit en majorité de généraux de l'armée, soldats ou aides de camps au service d'un *yaks* principal de rang royal. Tous les *yaks* portent un masque agrémenté ou non d'une tiare de hauteur plus ou moins importante, là encore selon une conception hiérarchique. Ils sont armés, le plus souvent, d'un bâton ou parfois d'une autre arme de frappe telle qu'une hache.

Quelques rôles spécifiques et centraux sont moins représentés car attachés à un nombre limité de légendes ou d'épisodes d'épopée. Il s'agit, pour ne citer que ceux qui sont encore dansés à l'heure actuelle, de l'oiseau mythique garuda (*gruḍ*), du cerf doré dont un *yaks* aux ordres de *Kruṇ Rāb(n)* prend l'apparence dans un épisode clé du Reamker, du cheval blanc envoyé par *Braḥ Rām* dans un autre épisode de la même épopée et du *noḥ* (« laid, disgracieux »), métamorphose du prince *Braḥ Sāṅkh* dans l'histoire du même nom. Les personnages d'ermite forment, quant à eux, une catégorie à part car leur interprétation ne nécessite pas une grande maîtrise des gestes de la danse de cour. Ils requièrent une gestuelle plus mimétique que dansée et étaient, auparavant, interprétés par des acteurs comiques plutôt que par des danseurs¹. Une autre spécificité de ces personnages est qu'ils sont parmi les rares à s'exprimer en prose et par la voix de l'acteur.

Outre les attributs et pièces de costumes, le positionnement hiérarchique de chaque type de personnage apparaît dans la mise en scène par la gestion de l'espace scénique. Le répertoire de cour se base sur un principe de symétrie qui permet de mettre en exergue les personnages

¹ Voir chapitre II, « Une répartition genrée des savoirs et de leur expression » et chapitre III « Une troupe féminine pour interpréter les grandes légendes au palais ».

centraux lorsque ceux-ci sont placés au centre, comme on le voit aussi dans des chorégraphies non narratives telle que la Danse des *apsaras*. Comme le remarque Sophiline Cheam Shapiro, ce principe de symétrie permet de mettre en exergue l'autorité royale (Cheam Shapiro, 2010 : 109). Cela apparaît très nettement dans les scènes d'audience royale où un roi est assis en hauteur sur le *grae* au centre de la scène, faisant face au spectateur. Face à lui, les autres personnages sont assis selon une disposition en V dont la pointe serait le *grae*. Cette disposition accentue la place centrale du souverain qui les surplombe. Ayant fait cette observation, S. Cheam Shapiro la généralise en ajoutant que la symétrie et la centralité – également représentés dans la posture verticale de la danseuse qui, jamais, ne se penche en avant ou en arrière, et seulement rarement et légèrement sur les côtés – sont utilisés dans le répertoire de cour pour « manifester le rôle central, la légitimité et la bonté de l'autorité », en l'occurrence le pouvoir royal qui a dicté ces codes à la danse de cour (Idem).

Spécificités posturales des grands rôles dans la danse de cour

Les rôles de *nān* et de *nāyroñ* forment la base de l'enseignement des danseuses de cour. Ceux de *yaks* sont enseignés à certaines élèves préalablement initiées à la gestuelle des *nāyroñ* après plusieurs années de cet apprentissage. Ce sont les danseurs du théâtre masqué masculin (*lkhon khol*) spécialisés dans les rôles de singes qui sont amenés à danser dans les ballets narratifs de cour. Ces rôles leur sont enseignés parallèlement à ceux de *yaks* dès les premières années de leur apprentissage à l'ESBA. Quant aux rôles les moins représentés, ils sont enseignés à un nombre limité de danseuses ou de danseurs maîtrisant préalablement l'un des rôles fondamentaux. C'est le cas du *grud* et d'un *yaks* déguisé en humain¹ qui, n'ayant plus été dansés pendant de nombreuses années, ont refait leur apparition avec la recréation du ballet narratif *Suvañṇahañs* en 2008. Ces rôles ainsi que celui du *ñoḥ* qui est considéré comme un personnage présentant à la fois des aspects humain et de *yaks*², sont habituellement dévolus à des danseuses

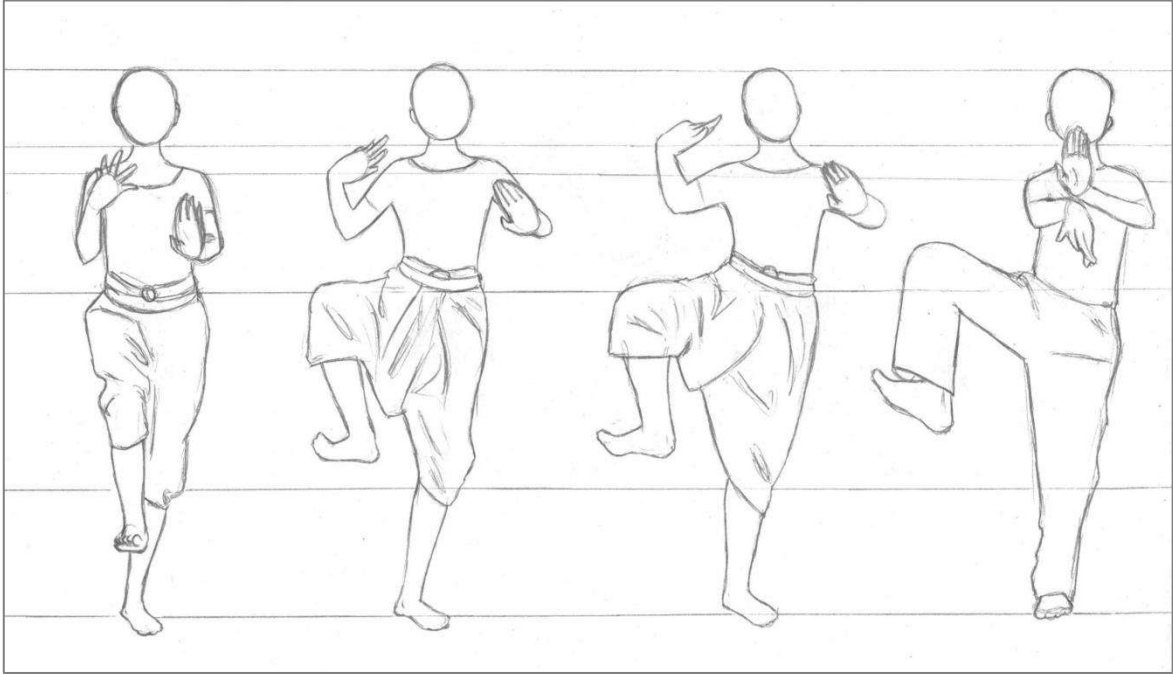
¹ La gestuelle très spécifique de ce personnage est décrite par Stéphanie Burridge (Burridge et al., 2012 : 10-11). Elle précise que ce personnage, rejoué pour la première fois depuis les années 1920 n'a pas laissé le public indifférent tant ses mouvements jouant sur une influence du ballet occidental et le comique sont éloignés des standards de la danse de cour cambodgienne.

² Sappho Marchal, racontant l'histoire de *Brah Sāñkh* dans laquelle ce personnage apparaît, explique que le héros avait revêtu les insignes de *ñoḥ* donnant des pouvoirs magiques à celui qui les porte tout en modifiant son apparence. Ces insignes appartenaient alors à un *yaks*, ce qui explique que la gestuelle de ce rôle y soit associée. (Marchal, 1926 : 40)

spécialisées dans les rôles de *yaks*. Ils en reprennent les caractéristiques gestuelles auxquelles s'ajoutent quelques spécificités dans les postures et les enchaînements. Pour le rôle du *nòh*, les spécificités incluent le maniement ardu d'un bâton de longueur à peu près équivalente à la taille de la danseuse.

La gestuelle féminine se distingue par une faible amplitude par rapport à la gestuelle masculine et, à plus forte raison, à celle des *yaks*. Les gestes des bras et des jambes des *nān* sont dits fermés, près du corps. Lorsqu'une jambe est levée en avant, la hauteur du pied ne dépasse jamais le mollet de l'autre jambe tendue pour les *nān*, tandis qu'elle atteint le genou pour les *nāyroñ* et *yaks*. Les personnages de *yaks* ont une grande amplitude de mouvement, avec une ouverture des épaules vers l'arrière et un écartement des bras et jambes plus large encore que ceux des *nāyroñ*. Quant aux gestes des singes, ils sont également d'une grande amplitude et leur occupation de l'espace est d'autant plus importante que leur mode de déplacement comporte de nombreux sauts et des roulades. L'amplitude des mouvements vue comme espace accessible par le danseur, à travers l'extension maximale de ses membres dans l'espace, sans déplacement ou changement de point d'appui est nommée kinésphère par Rudolf Laban (Laban, 1975, 1994). Dans le cadre de la danse de cour cambodgienne, cette kinésphère est délimitée par des normes régissant les mouvements et les postures de chacun des types de personnages. Elle l'est, à plus forte raison pour les personnages de *nān* dont la majorité des mouvements est de faible amplitude, bras et jambes repliés près du corps.

Le genre de l'interprète tient une place tout aussi déterminante quant à l'amplitude des mouvements que celui du personnage interprété. Par le passé et jusqu'au milieu du XX^{ème} siècle, aucun homme n'intervenait dans l'interprétation des rôles dansés à la cour. Il semble qu'alors, seuls les rôles d'ermite et les intermèdes comiques, peu chorégraphiés, leur étaient attribués. La gestuelle des personnages de singes incarnés par des femmes était alors moins ample et moins vive qu'elle ne l'est aujourd'hui réalisée par des hommes. C'est probablement pour cette raison que ces rôles ne sont plus du tout enseignés aux femmes à l'heure actuelle, la gestuelle masculine étant devenue l'unique référence. De même, les *yaks* représentés dans le théâtre masqué masculin ont des mouvements plus larges et plus saccadés encore que ceux qui apparaissent dans la danse de cour féminine. Le dépassement d'une certaine limite d'amplitude paraît inconcevable pour les interprètes féminines, même lorsqu'il s'agit pour elles de représenter des personnages masculins.



P63. Une posture similaire réalisée par chacun des personnages de la danse de cour. De gauche à droite : *nāñ*, *nāyroñ*, *yaks*, *singe*.

P64. Gestuelle de singe par une danseuse de la troupe royale en 1927 (cliché de gauche : en position haute du porté et cliché de droite). (Musée national du Cambodge)



Les discours des danseurs et des danseuses montrent clairement qu'ils considèrent que les femmes ne peuvent tout simplement pas parvenir à effectuer les sauts et roulades caractéristiques des rôles de singes actuels. Les modèles gestuels des *yaks* et des singes sont en effet très éloignés de la corporéité quotidienne des femmes khmères. Celles-ci apprennent très tôt qu'il leur est indécent de lever haut ou d'écartier les jambes. Elles se doivent donc de garder les genoux serrés en position assise sur une chaise ou, au sol, en privilégiant par exemple la posture *aṅguy pat'joeñ* (jambes repliées sur un même côté) à l'assise en tailleur. En ce sens, les rôles de *yaks* constituent déjà une transgression de ces habitudes corporelles. Cela contribue grandement, pour certaines élèves, à l'attrait de ce rôle. En effet, alors que les plus jeunes élèves sont presque unanimement attirées par les rôles de princesses comme idéal esthétique, les élèves plus âgées affichent des préférences plus diversifiées. Quelques élèves en fin de cursus m'ont ainsi avoué, sur un air de confiance parfois, leur attrait pour les rôles de *yaks*. Ceux-ci leur paraissent d'autant plus intéressants à travailler qu'ils sont éloignés de leurs habitudes corporelles.

Expressivité gestuelle

Au-delà des postures et de l'amplitude gestuelle, les caractéristiques du mouvement sont également spécifiques d'un personnage à l'autre. Les critères de jugement concernant la qualité du geste varient ainsi selon le type de personnage dansé. Chez les interprètes de rôles féminins, la souplesse, la douceur et la délicatesse sont recherchées. Le terme « *nuon* » (doux, tendre) est employé en khmer pour définir cette qualité. L'accent est alors mis sur la fluidité des mouvements et une grande importance est accordée aux détails dans les mouvements de tête et du torse. Ces mouvements constituent des critères d'évaluation importants quant à la qualité d'interprétation d'un personnage féminin¹. D'autres critères alliant les idées d'élégance et de dignité sont attachés aux personnages masculins. Sont alors mis en avant l'élégance « *sañhā* », relevant de la posture et marquée notamment par la tenue du buste et l'ouverture des épaules et la dignité « *bhum phān*² » qui est liée à la fluidité du mouvement et qui transparaît particulièrement au niveau des ondulations de cette même partie du corps. En ce qui concerne les personnages de *yaks*, ce sont avant tout force, puissance et détermination qui doivent se

¹ Voir chapitre I, « Force et délicatesse comme qualités de la danseuse ».

² Voir chapitre I, « Dépasser la norme pour devenir une "bonne danseuse" ».

dégager. Leurs mouvements sont plus brusques et saccadés que ceux des autres personnages. Les singes, enfin, évoluent dans des mouvements à la fois vifs et saccadés faisant montre d'une grande énergie.

Chacune des catégories de personnages dispose d'un stock gestuel permettant d'exprimer un nombre délimité d'actions et de sentiments. Une même action ou un même sentiment sont transcrits au moyen de séquences gestuelles différentes selon qu'elles sont réalisées par une *nān*, un *nāyroṅ*, un *yaks* ou un singe. La différence réside parfois uniquement dans l'amplitude des postures et dans la manière plus ou moins douce ou saccadée d'effectuer un mouvement de base similaire. C'est le cas pour un geste comme celui du salut (*sambah*) qui consiste, pour tous, à élever puis à rabaisser les mains jointes. De même, la tristesse peut être exprimée par chacun dans une posture où les deux mains croisées sont posées au niveau de l'aîne et le buste légèrement incliné en avant. Dans ces deux cas, seules l'amplitude des postures et la fluidité du mouvement varient d'un personnage à l'autre. Pour un grand nombre d'autres actions, les gestes ou séquences gestuelles diffèrent de façon plus importante.

Les spécificités gestuelles attachées à chacun des grands types de personnages sont à mettre en relation directe avec le caractère qui leur correspond. Par leurs gestes lents et peu imposants, les danseuses *nān* expriment la timidité et la discrétion de leurs personnages et, plus généralement, une grande retenue. La délicatesse et les doux balancements de leurs membres et de leur torse rendent explicite la coquetterie et la préciosité de leurs manières en tant que femmes de haut rang et de grande beauté. Les interprètes *nāyroṅ* doivent, quant à elles, faire montre à la fois d'une certaine assurance et de la délicatesse qui en font des personnages d'une grande dignité. Dans la retenue de leurs gestes, plus proche en ce point de celle des *nān* que des *yaks*, ils s'éloignent strictement des caractéristiques de ces derniers, arrogants, brutaux et colériques¹. À travers des mouvements vifs et énergiques, les singes affichent quant à eux un esprit à la fois espiègle et volontaire, plein de courage. La grande adresse avec laquelle ils exécutent leurs nombreuses acrobaties affiche également leur force de combattants.

Le traitement de la gestuelle et de la narration pose la question des statuts de femme et d'homme et de leur représentation. Cette question se trouve renforcée par le fait que l'interprétation de la quasi-totalité des rôles du répertoire reste réservée aux femmes. Par

¹ Des caractéristiques similaires sont attachées à ce que Felicia Hughes-Freeland désigne comme les différents « modes » de la danse de cour javanaise. Le terme javanais *alus* (raffiné, retenu, doux) y renvoie à une caractéristique féminine également attachée à certains personnages masculins et qui est valorisée par opposition à la force brutale et musclée des modes robustes (Hughes-Freeland, 2008 :83).

ailleurs, l'hégémonie des figures monarchiques qui est liée à l'histoire même de la danse de cour est aussi révélatrice d'une conception hiérarchique et sociale qui peut être mise en parallèle avec la littérature populaire et des codes moraux et religieux. Enfin, le corpus narratif avec ses personnages pose la question du traitement du vertueux et du démoniaque et de leur imbrication dans un monde ritualisé.

2 - Valeurs féminines

Si la majorité des ballets narratifs présentés de nos jours est intitulée du nom d'un héros masculin, beaucoup combinent les deux noms des personnages masculin et féminin principaux. Plus rares sont les histoires désignées du nom d'un personnage féminin seul ou en position de tête (*Deb Sūṭācānd*, *Maṇī Mekhalā* et *Rām Isūr*). Toutefois, il arrive que l'action soit centrée principalement autour d'un personnage féminin, même lorsque ce n'est pas le nom de ce personnage qui est cité dans le titre. C'est le cas du ballet intitulé *Suvaṇṇahaṅs* qui se focalise bien plus sur les actions de la princesse *Ketsūrīyūṅ* que sur celles du prince *Suvaṇṇahaṅs* lui-même.

Dans l'ensemble des ballets narratifs, les femmes, princesses et leurs suivantes, reines ou déesses, sont toutes incomparables de beauté tant physique que morale. Les jeunes femmes sont montrées comme extrêmement dévouées à leur père -les personnages de mères étant, quant à eux, peu présents- et, à plus forte raison encore, à leur époux. Seuls les élans capricieux de certaines d'entre elles peuvent constituer un défaut pouvant mener à leur perte. C'est par manque de prudence, et malgré les recommandations de son père, que *Sambaumās* est enlevée par un crocodile ; c'est pour avoir supplié *Braḥ Rām* de chasser le cerf doré que *Nāṅ Sītā* tombe dans le piège de *Kruṅ Rāb(ṅ)*... On voit par ailleurs que, malgré ce côté infantile que l'on retrouve chez un grand nombre de personnages féminins, ceux-ci peuvent aussi faire preuve d'une grande abnégation et d'un grand courage. Ainsi, l'on voit *Nāṅ Sītā* supporter avec patience une longue captivité, ou encore la princesse *Ketsūrīyūṅ* partir seule, déguisée en homme, à la recherche de celui qu'elle aime après que celui-ci ait été mortellement blessé.

À l'heure actuelle, il semble que les personnages féminins vecteurs d'une image négative ne soient plus représentés. Les séquences d'épopées dans lesquelles interviennent des belles-mères jalouses qui sont souvent à l'origine des déboires des jeunes princes héros dans les

épopées du répertoire ne font pas partie des scènes dansées. De même, les *yakkhinī*, démons souvent séductrices et violentes qui participent de l'intrigue de plusieurs légendes et épopées, n'apparaissent pas dans le répertoire de la danse de cour actuel¹. Quand apparaît la fille d'un *yaks* dans l'intrigue, celle-ci n'est jamais référée comme *yakkhinī*. Son apparence et sa conduite sont en tous points semblables aux autres personnages féminins, sa gestuelle est également identique². Dans l'édition de 1930 de l'ouvrage de Thiounn, il est précisé que les *yakkhinī* se démarquaient visuellement des autres rôles féminins par une gestuelle et une cadence spécifiques bien que leurs costumes aient été identiques (Thiounn, 1930 : 68). Des notifications plus récentes montrent qu'elles pouvaient porter un masque spécifique les démarquant des autres personnages féminins³. On ignore toutefois ce qu'il en était des caractéristiques morales attachées à ces personnages à cette époque. Les écrits du début du XX^{ème} siècle précisent par ailleurs que les *kinnar* étaient des personnages facétieux. Capricieuses et malicieuses, ces déesses sont présentées comme des séductrices aimant jouer des tours aux hommes (Leclère, 1911 : 20). Cela apparaît encore dans une version de La méditation de l'ascète interrompue (*isī tāc'jhān*) interprétée par des danseuses de cour et filmée en 1965⁴. Les *kinnar* y charment un ermite et l'incitent à trahir ses vœux en tuant une araignée. Cette spécificité des femmes-oiseaux comme contre-modèle de la vertu n'apparaît plus de manière aussi évidente dans le répertoire

¹ Elles y figuraient dans les années 1960, comme le montre un cliché de Roger Pic lors d'une représentation en France en juin 1964. Des danseuses y portent un costume masculin surmonté d'un *spai* double et des masques de *yaks* agrémentés du diadème féminin dans une scène qui est probablement celle de la captivité de *Nāñ Sītā* à *Lañkā* (notée dans le programme comme scène du « Ramayana » : « Dans le palais de Râvana ») (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8420078k/f15.item.r=danses%20du%20cambodge%20roger%20pic>, page consultée le 20.07.2014). Aucune occurrence ne m'en a été rapportée à l'heure actuelle, si ce n'est sous l'apparence féminine des *Nāñ* dans ce même épisode du Reamker où les suivantes sont parfois citées comme étant des *yakkhinī* dans les commentaires des professeurs (une autre professeure les mentionnait comme étant les suivantes humaines de *Nāñ Sītā* qui auraient été emmenées avec elle, ce qui paraît peu probable dans la trame de l'histoire).

² On peut supposer que soit la jeune fille tient son apparence d'une mère humaine, soit elle est métamorphosée.

³ Voir note ci-dessus (1).

⁴ National Archives and Records Administration, 1965. Il est possible que cette version ne soit pas considérée comme une danse de cour mais comme une forme distincte de théâtre dansé. Dans cette version, les personnages féminins, tout comme l'ermite, y parlent de leur propre voix et leurs gestes sont souvent plus mimés que dansés. L'histoire fait partie du répertoire de cour mais je n'ai pas eu l'occasion de comparer sa mise en scène dans ce cadre, à l'heure actuelle, avec celle présentée dans le film cité.

actuel. Ces innovations se situent peut-être dans la lignée de celles entreprises par la reine Sisowath Kossamak¹.

a) *Nān Sītā*, modèle de l'épouse vertueuse

Le personnage de Nān Sītā dans le Reamker

D'après la source écrite du Reamker analysée par Saveros Pou, *Nān Sītā* (sk. Sītā) est une enfant trouvée sur un radeau par le roi Janak puis adoptée par celui-ci (Pou, 1977, 62). Si l'on prend en compte une plus grande diversité de sources du Rāmāyana, comme l'a fait Camille Bulcke dans un article de 1952, la naissance de la princesse fait l'objet de différentes interprétations, pour la plupart entourées de mystère. Dans la version de référence composée en Inde par Vālmīki², par exemple, elle est considérée, entre autres, comme fille biologique de Janak, enfant miraculée née de la terre ou encore fille de *Kruṅ Rāb(ṅ)* abandonnée à la suite d'un mauvais présage. Dans chacune de ces versions, quelle que soit l'origine de *Nān Sītā*, elle est finalement adoptée par Janak après avoir été découverte soit dans un milieu aquatique, soit dans un sillon. Si l'on prend en compte les sources indiennes sur le Rāmāyana, et en particulier la version la plus influente qui est celle de Vālmīki, les origines de Sītā sont liées à la terre. Dans le récit de Vālmīki, c'est parce qu'il avait trouvé la fillette dans un sillon alors qu'il préparait la terre pour une cérémonie, que Janak l'avait nommée Sītā. Selon C. Bulcke, ce prénom, déjà d'usage courant en Inde alors, est celui d'une déesse protectrice de l'agriculture et signifie « sillon » (Buckle, 1952 : 108). Il pourrait donc avoir précédé aux interprétations faisant de la princesse une enfant miraculée née d'un sillon. Un autre fait rattachant Sītā à la terre apparaît dans l'épisode où celle-ci prend à témoin la déesse terre de sa bonne foi face aux accusations de son époux. Elle obtient ainsi de se frayer un passage jusqu'au royaume souterrain où elle trouve refuge.

¹ Chapitre IV, « Innovations ».

² Claude Pascalis rappelle que ce n'est pas cette version du récit qui a influencé directement les versions indochinoises mais d'autres versions indiennes dont certaines sont d'abord passées par Java et le monde malais avant d'arriver dans la péninsule sud-est asiatique (Pascalis, 1931 : 83).



P65. *Nān Sītā* captive de *Kruñ Rāb(ṅ)* dans une scène du Reamker interprétée par Tin Chan Sotheavy. BCK, Paris 13^{ème}, 15.09.2013 (Cliché de Marine Métadier)

C'est dans sa vie de femme que la princesse tient une place centrale dans l'épopée du Rāmāyana et sa version khmère, le Reamker. Elle devient l'épouse du personnage central de l'épopée, *Brah̄ Rām* (sk. Rāma) lorsque celui-ci relève un défi lancé par Janak et consistant à soulever ou – là encore, selon les versions – à bander un arc miraculeux. C'est dans la suite du récit, au moment où *Brah̄ Rām* est exilé, que le personnage de *Nān Sītā* prend de l'ampleur. Il se retrouve au centre de l'intrigue dès lors que *Kruñ Rāb(ṅ)* projette d'en faire son épouse. Avant cela, et jusqu'au moment où *Nān Sītā* prend la décision de suivre *Brah̄ Rām* en exil, son personnage est particulièrement effacé. Elle apparaît surtout à travers la description de sa grande beauté qui en fait une femme hors du commun. Plus tard, c'est la dévotion qu'elle porte à son mari qui est mise en avant. Elle choisit en effet délibérément d'accompagner *Brah̄ Rām* sur les chemins de l'exil et dans sa retraite ascétique. Elle est ainsi comparée, comme le note S. Pou, à l'épouse du Bouddha (Pou, 1975 : 358). Dans le répertoire de cour cambodgien, un grand nombre de scènes représentées sont directement liées au personnage de *Nān Sītā* : son enlèvement par *Kruñ Rāb(ṅ)*, la bataille finale remportée par *Brah̄ Rām* sur celui-ci, l'épreuve du feu, ainsi qu'un épisode mettant en scène ses deux enfants, *Rāmalaksm(ṅ)* et *Japalaksm(ṅ)*, avant que ceux-ci ne soient reconnus par leur père.

Tout au long du récit, *Nān Sītā* est montrée en modèle de femme et d'épouse vertueuse. La transcription khmère de son prénom à laquelle François Bizot se réfère dans une traduction du Reamker renvoie d'ailleurs au sanscrit « blanc pur » (Dolias, 2012 : 184). Dotée, en premier lieu, d'une beauté physique parfaite, elle possède également de nombreuses qualités morales. Si elle cède, le temps d'un épisode, à son désir d'obtenir le cerf doré envoyé par *Kruñ Rāb(n)*, ce caprice est vite éclipsé par les grandes qualités qui lui restent attachées tout au long de l'épopée. Ayant lié son sort à celui de son époux, la princesse lui reste à chaque instant dévouée et fidèle, jusque dans sa captivité. Là, face aux avances de *Kruñ Rāb(n)*, sa loyauté imperturbable envers *Braḥ Rām* l'aide à surmonter son chagrin et lui permet de résister à son ravisseur. Elle devient alors une image de « vertu souffrante » (Pou, 1977 : 62).

Une fois délivrée grâce à *Braḥ Rām* et à son armée, de nouvelles épreuves lui sont réservées. Sa fidélité est mise en doute après des années de réclusion dans le domaine de *Kruñ Rāb(n)*. *Braḥ Rām* la soumet alors à l'épreuve du feu mais elle sort indemne des flammes, prouvant ainsi sa pureté. Elle invoque alors la déesse terre qui s'ouvre pour lui donner accès au royaume souterrain *pātāl*. Elle y est accueillie par les nâgas mais ne peut demeurer parmi eux du fait de son état d'humaine¹. En proie aux doutes persistants de son époux, c'est recluse dans la forêt qu'elle donne naissance à *Rāmalaksm(n)*, le fils de *Braḥ Rām*. L'enfant se voit rapidement donner un jumeau prénommé *Japalaksm(n)*. Ce second enfant est créé par magie à l'image du premier par un ermite croyant être responsable de la disparition, momentanée, de *Rāmalaksm(n)* dont il avait la surveillance. Ignorant la naissance de ces enfants, ce n'est que par la suite que *Braḥ Rām* les reconnaîtra après leur avoir fait subir, indirectement, une épreuve pour tester leur puissance.

Dévotion, fidélité et pureté comme sources de puissance magique

Le thème de l'épouse vertueuse « douée de toutes les perfections » (*prabandh grap' lakkh(n)*) est récurrent dans la littérature khmère, qu'il s'agisse de contes, de légendes ou de poésies prenant la forme de traités moraux. On y réfère à une « image de la féminité parfaite – à la fois belle, de bonne conduite, porteuse de chance – » (Thierry, 1983 : 33). Dans son devoir

¹ Dans de nombreuses histoires, l'odeur humaine est une des principales causes empêchant les humains de vivre parmi les nâgas, qu'elle fait mourir, ou chez les dieux (Dolias, 2012 : 136).

d'épouse, les qualités d'une telle femme se manifestent à travers le respect et un dévouement parfois extrême envers son mari. L'épouse exemplaire doit faire preuve d'une grande patience et de tolérance face aux éventuels défauts de son conjoint¹. C'est ce qu'illustre par exemple *l'Histoire de la vraie femme, de la vraie mère et du vrai père*. Y est décrit un roi feignant de s'adonner à la boisson et au jeu jusqu'à conduire sa famille à la misère la plus extrême, ce afin de s'assurer qu'il a trouvé en son épouse « la vraie femme » qui, jamais, ne lui fera de reproches (Thierry, 1985 : 203). On constate également dans de nombreux contes populaires l'importance accordée à la femme au sein du couple en tant que garante de la prospérité conjugale. La femme idéale y est aussi celle qui fait preuve d'intelligence et de persévérance².

Plutôt que de conclure à une situation de soumission totale de la femme à son époux, Solange Thierry propose d'interpréter les récits cambodgiens selon une autre perspective plus fidèle à la pensée bouddhiste khmère en général. Selon elle, il est plus juste de considérer « la perfection, le dépassement de soi, le "sommet du don" ». « En ce sens, ajoute-t-elle, la femme est puissante : elle agit sur le destin, elle porte les "marques", les signes auspicioseux [...] qui détournent l'adversité et la malchance » (Thierry, 1983 : 40). En effet, les mérites, nous l'avons vu, sont générateurs de force et de chance. De même, « la soumission consentie devient magie » (Idem). Ce phénomène est particulièrement bien illustré en la personne de *Nān Sītā* qui, enlevée et séquestrée par l'ennemi puis sujette aux soupçons de son époux, surmonte ces épreuves en prouvant son innocence et sa pureté. Dans certaines versions écrites du Reamker, il est mentionné que *Kruñ Rāb(n)* ne peut toucher la princesse sans éprouver une sensation de brûlure. C'est également la pureté de *Nān Sītā* qui lui permet de traverser indemne l'épreuve du feu imposée par *Brah Rām* et, plus tard, d'invoquer la déesse Terre pour y trouver refuge.

¹ On retrouve de telles prérogatives dans le *cpāp' sri*, texte littéraire de type code de conduite adressé aux femmes. Référence est souvent faite à ce document pour appuyer ou justifier une image de la femme khmère comme étant profondément soumise à son mari. Il s'agit alors de justifier par le « poids de la culture » différents problèmes de société touchant principalement les femmes. De telles références seraient toutefois à relativiser en prenant en compte le contexte, l'étendu de la diffusion et l'impact réel de ce texte sur la population.

² À titre d'exemple : *l'Histoire des deux amis* (Thierry, 1985 : 161), *l'Histoire de l'homme paresseux qui avait une femme « marquée de signes »* (idem, 185).

b) *Maṇī Mekhalā*, héroïne d'une fable à la gloire de la sagesse et de l'intelligence (*paññā*) féminine

Le personnage de *Maṇī Mekhalā* (sk. maṇīmekhalā, « ceinture de bijoux ») est issu de la mythologie indienne où il réfère à une divinité mineure gardienne de l'océan, protectrice des naufragés. Sylvain Lévi¹ en a retracé l'origine dans des jatakas pâlis dont l'un, le Mahâjanaka jataka est devenu populaire au Cambodge, et dans un poème Tamoul (Pascalis, 1931 : 84). Le personnage fut introduit en Asie du Sud-Est continentale et notamment au Cambodge où il fut intégré au Reamker² bien qu'il présente une relative autonomie par rapport au reste de l'épopée (Idem : 83). La danse narrative *Maṇī Mekhalā Rām Isūr* qui constitue l'essentiel de l'épisode consacré à *Maṇī Mekhalā* est l'une des plus populaires du répertoire actuel. Elle y est considérée comme une chorégraphie totalement indépendante du Reamker. Les danseurs actuels estiment que ce ballet a pu, autrefois, faire partie d'une histoire plus longue mise en scène autour des mêmes personnages. Toutefois, Claude Pascalis précisait déjà en 1931 – c'est-à-dire avant les innovations chorégraphiques qui raccourcirent considérablement la durée des ballets – que l'épisode constituait alors un « “divertissement” incrusté dans le drame [le Reamker], avec lequel il n'a[vait] que de vagues liens » et dont l'« action ne dur[rait] pas un quart d'heure » et (Idem : 90) ce qui semble infirmer cette hypothèse.

L'histoire de Maṇī Mekhalā, Varajhun et Rām Isūr

Histoire de Maṇī Mekhalā, Varajhun et Rām Isūr³

Un ermite avait trois élèves tous issus de familles princières : la déesse *Maṇī Mekhalā*, le dieu *Varajhun* et le *yaks Rām Isūr*. Tous trois avaient travaillé avec ardeur auprès de leur maître et leur instruction

¹ Voire : Sylvain Lévi, « Maṇīmekhalā, divinité de la mer », 1930. L'article a été republié dans *Mémorial Sylvain Lévi*, éd. Paul Artmann, Paris, 1937.

² L'épisode fait partie de la version du Reamker compilée par Suzanne Karpelès (Institut Bouddhique, [1960] 1995). George Coedes mentionne aussi l'intégration de l'épisode dans le Ramakien (version siamoise du Râmâyana) au Siam où il aurait été intégré au répertoire dansé au XVII^{ème}-XVIII^{ème} siècle (Coedes, 1963 : 499).

³ Ce résumé reprend les éléments fondamentaux de l'histoire telle qu'elle est racontée et mise en scène dans le cadre de la danse de cour. Il prend pour référence principale le récit qui m'a été fait par Proeung Chhieng lors d'un entretien personnel en 2012, recoupé avec différentes sources en lien direct avec la version chorégraphiée. D'autres versions contées, comme celle traduite par François Martini (Martini, 1949 : 995) comportent quelques variantes qui ne sont pas prises en compte ici.

touchait à sa fin. Avant qu'ils ne le quittent, l'ermite mis ses élèves à l'épreuve afin de les récompenser selon leur mérite. Il promit d'offrir un précieux cadeau au premier d'entre eux qui lui rapporterait une pleine coupelle de rosée.

Au petit matin, *Varajhun* et *Rām Isūr* partirent chacun de leur côté pour recueillir la rosée qui s'était déposée sur la végétation pendant la nuit. Sûr de sa force, *Rām Isūr* pensait déjà remporter l'épreuve alors qu'il secouait vigoureusement les branches des arbres.

C'est pourtant *Maṇī Mekhalā* qui se présenta la première devant l'ermite, sa coupelle emplie de rosée. La déesse s'était contentée, pour cela, d'étendre à la nuit tombée l'écharpe brodée qu'elle portait sur l'épaule et de l'étreindre au-dessus de la coupelle dès les premières lueurs de l'aube.

Pour récompenser l'élève méritante, l'ermite transfigura la rosée contenue dans la coupelle de *Maṇī Mekhalā* en un joyau magique qu'il lui offrit. Quant à *Rām Isūr* et *Varajhun*, ils reçurent respectivement une hache et une épée également porteuses de pouvoirs magiques.

Envieux des présents reçus par ses camarades, *Rām Isūr* chercha à les leur ravir par la force. Il lutta d'abord contre *Varajhun*, qu'il tua, mais il s'avéra incapable de se saisir du joyau de *Maṇī Mekhalā*.

La lutte opposant *Maṇī Mekhalā* et *Rām Isūr* se déroula dans les cieux. La déesse, jouant des feux de son joyau, contrait les attaques du *yaks* avec malice. Aveuglé par l'éclat du joyau magique, *Rām Isūr* ne contenait pas sa rage et tentait de frapper son adversaire de sa hache. Finalement, l'espiègle *Maṇī Mekhalā* parvint sans peine à s'enfuir, malgré les menaces de *Rām Isūr*.

Un récit éducatif

Selon le maître Poeng Chhieng, le récit de *Maṇī Mekhalā*, *Varajhun* et *Rām Isūr* se distingue par sa valeur éducative particulièrement explicite. L'intrigue met en présence trois personnages très différents : un dieu¹, un *yaks*, et une déesse. Bien que ces trois personnages soient mis sur un pied d'égalité au début du récit, le dénouement de l'histoire va leur attacher une valeur différente. Ayant chacun suivi les enseignements de l'ermite avec le même sérieux, celui-ci ne fait pas de distinction à priori entre eux lorsqu'il leur impose une épreuve identique. C'est seulement à l'issue de cette épreuve, puis, dans une seconde partie du récit après leur éloignement de l'ermitage, que les trois personnages se différencient en montrant des traits de caractère plus ou moins valorisés. Dans les deux cas, c'est la déesse *Maṇī Mekhalā* qui se

¹ Les différentes mentions qui en sont faites dans l'article de C. Pascalis indiquent qu'il s'agit d'un dieu puissant, héros du Mahabhārata (Arjuna) souvent emprunté dans le Ramakera (Pascalis, 1931 : 87). Il est aussi mentionné comme dieu de la guerre (Idem, 90). De fait, *Maṇī Mekhalā* *Rām Isūr* est parfois présenté comme extrait du Mahabhārata (Cravath, 2007 : 230, 291).

distingue dans un jeu d'opposition flagrante avec le démon, tandis que le personnage de *Varajhun* apparaît plus effacé.

Dans sa première partie, le récit peut être assimilé à une fable dans laquelle le personnage féminin, discret et modeste, est montré en exemple de par son intelligence astucieuse. À l'inverse, le démon, imposant et sûr de sa force comme on le voit mis en scène dans la danse de cour, est ridiculisé par son échec. Les techniques mises en œuvre par chacun des protagonistes sont liées symboliquement à la récompense qui en marque l'aboutissement. La rosée recueillie par *Maṇī Mekhalā* est transformée en un joyau magique (*kaev maṇī*) que l'on imagine fort beau et qui concentre une grande puissance. À l'inverse, le cadeau offert à *Rām Isūr* sous la forme d'une hache symbolise une force agressive. En tant que lot de consolation, puisque *Rām Isūr* n'est pas parvenu à remporter l'épreuve, cette hache est également supposée moins puissante que le joyau d'allure pourtant inoffensive. Quant à *Varajhun*, dont l'expérience lors de l'épreuve est peu commentée, c'est une épée qu'il reçoit de la part de l'ermite. Dans la littérature khmère comme dans l'exercice effectif de la monarchie cambodgienne, l'épée est un symbole du pouvoir et un attribut essentiel de la royauté¹.

Le dénouement du récit met de nouveau en valeur *Maṇī Mekhalā* face à *Rām Isūr* qui se montre excessivement avide et violent. Ce comportement renforce, par contraste, l'image positive dont bénéficie la déesse qui lui fait front sans perdre son calme. Également sûre d'elle-même, elle tient tête au démon en se moquant de sa convoitise. Dans la danse, cela se traduit par des gestes espiègles, notamment lorsqu'elle agite le bien convoité sous le nez de son adversaire. Alors que *Rām Isūr* s'énerve, la menace et tente de la frapper de sa hache, *Maṇī Mekhalā* s'en amuse, lui échappe et, finalement, l'éblouit à l'aide du joyau magique avant de quitter la scène du combat. Le démon est ridiculisé dans ses tentatives virulentes, mais vouées à l'échec, pour obtenir la gemme. On retrouve ici un thème très répandu dans les fables et récits de morale, au Cambodge et ailleurs², où le personnage d'apparence plus faible tient malicieusement tête à celui d'apparence forte et puissante par l'intelligence et la ruse.

¹ Le *braḥ khān*, l'épée sacrée, est un attribut du roi dans l'exercice du pouvoir.

² Ce thème se retrouve au Cambodge particulièrement dans les contes du juge lièvre (*subhā dansāy*).



P66. *Maṇī Mekhalā* et *Rām Isūr* figurés sur une boîte en argent de fabrication cambodgienne probablement datée du début du XX^{ème} siècle (propriété de Saur Duong Phuoc).



P67. *Maṇī Mekhalā* (en posture d'envol *ñiev*) et *Rām Isūr* en couverture d'un livre d'images en langues khmère et anglaise intitulé *Monti Mekhala*. (Ouvrage collecté à Phnom Penh en 2009)

Dans le contraste qui l'oppose au violent *Rām Isūr*, *Maṇī Mekhalā* apparaît comme une figure incarnant la maîtrise de soi et de ses émotions et la compassion. Face à la rage aveugle du *yaks* prêt à la tuer pour obtenir ce qu'il désire, elle reste calme et mesurée dans ses gestes. Même en situation de force, elle choisit de laisser son adversaire sain et sauf. La déesse incarne également un modèle de sagesse et d'intelligence. Les deux termes sont regroupés en khmer dans l'emploi du mot « *paññā* » qui, d'après Proeung Chhieng, décrit le mieux ce personnage. Celui-ci conclut de manière plus générale sur la portée morale de l'histoire de *Maṇī Mekhalā*, *Varajhun* et *Rām Isūr* qui met en exergue l'intelligence et la sagesse comme attributs du féminin. Ces qualités sont symbolisées dans le récit par le cristal alliant pureté et puissance magique. Associées à la force physique symbolisée par les attributs masculins, en particulier la hache, et au pouvoir associé à l'épée, ces qualités sont, selon lui, au fondement de tout. C'est également ce qui apparaît lorsque l'on prend en compte un autre aspect symbolique essentiel de cette histoire vue comme mythe de création de l'orage. *Maṇī Mekhalā* est une déesse liée à l'élément eau et, à l'origine, une déesse de la mer (Sam C. M., 1992 : 102), tandis que *Varajhun* représenterait la terre et *Rām Isūr* l'orage ou le tonnerre (Ok, 2013 : 3). Dans la bataille qui oppose la déesse et le démon, l'éclat éblouissant du joyau est assimilé à l'éclair tandis que la hache frappée est associée au bruit du tonnerre¹. De ces deux éléments naît l'orage, source de fertilité de la terre et donc de vie.

La lutte entre Maṇī Mekhalā et Rām Isūr comme rite agraire

Dans la lutte d'où jaillit l'orage, *Maṇī Mekhalā*, si elle tient tête à *Rām Isūr*, ne lui donne jamais le coup de grâce tandis que celui-ci persévère dans l'espoir de ravir son bien. Ainsi, la bataille mythique est vouée à être rejouée à l'infini ; à chaque orage qui éclate, c'est un nouveau combat qui prend place dans les cieux. Par la danse également, le mythe est réactualisé et chacune de ses représentations est considérée par les danseurs comme pourvue d'efficacité rituelle. Toute représentation de la chorégraphie mettant en scène la lutte entre la déesse des eaux et *Rām Isūr* constitue un moyen d'invocation de la pluie et peut être intégrée, dans ce but,

¹ Claude Pascalis estime que cette symbolique aurait pu être ajoutée via le Siam où la danse de *Maṇī Mekhalā* avait été empruntée au Cambodge avant d'y revenir au XVIII^{ème} siècle (Pascalis, 1931 : 89).

à une cérémonie de *puoñ suoñ* ou prière aux divinités. Ainsi, cette chorégraphie¹ est-elle régulièrement représentée à l'occasion du début de la saison des pluies qui marque l'entrée dans la nouvelle année, comme en période de grande sécheresse. D'après les danseuses, il s'agit d'ailleurs, là, de sa vocation première et ce n'est que depuis une période relativement récente que cette danse, comme d'autres danses rituelles du répertoire de cour, fait l'objet de représentations scéniques avec un but non rituel. Dans une traduction libre de l'épisode inclus au Reamker et correspondant en toute vraisemblance à la chorégraphie du ballet royal, Suzanne Karpelès situe d'ailleurs l'action même de l'épisode *Mañī Mekhalā Rām Isūr* lors des festivités organisées pour le retour de la saison des pluies par tous les dieux et déesses. Elle introduit le récit en précisant que les trois personnages, ayant chacun en main son attribut (épée, joyau ou hache), se rendaient à ces festivités lorsque commença la confrontation entre *Rām Isūr* et *Mañī Mekhalā* avant que ne s'y joigne *Varajhun* (Pascalis, 1931 : 87).

Jusqu'aux années 1970, la prospérité du royaume était entre les mains du monarque et c'était en son nom que la danse *Mañī Mekhalā* était représentée par les danseuses royales dans l'un des lieux représentant autant de centres symboliques du royaume : à Phnom Penh au palais royal ou devant le Vat Phnom², lieu symbolique de la fondation de la capitale³ ou encore à Angkor Vat ou à Oudong, ancienne capitale royale de 1618 à 1865⁴. Paul Fuchs rapporte ainsi le contexte de représentation de la danse en août 1965, alors que la sécheresse sévissait sur deux provinces du pays :

« Répondant aux vœux des populations paysannes du royaume qu'inquiète en certaines régions la sécheresse persistante, Sa Majesté la Reine et Samdech chef de l'État, respectueux des traditions héritées des ancêtres, firent célébrer [...] deux cérémonies dites

¹ Il existe plusieurs variantes chorégraphiques de l'histoire de *Mañī Mekhalā*, *Varajhun* et *Rām Isūr* selon le nombre de scènes jouées. Quoi qu'il en soit, l'épisode intitulé *Mañī Mekhalā* et *Rām Isūr* représentant la confrontation à l'origine de l'orage est toujours représenté à ces occasions de nos jours.

² Une série de photographies de B. Dupaigne conservées au Musée de l'Homme à Paris montre une représentation du ballet *Mañī Mekhalā Rām Isūr* au Vat Phnom lors d'une cérémonie royale organisée à l'occasion du nouvel an khmer en 1969 (voir notamment Phim et al., 1999 : 52).

³ Un stupa royal surplombe la coline dite du Vat Phnom où se trouve également, entre autres, un autel dédié à la vieille dame Penh, fondatrice légendaire de la ville.

⁴ Dans une interview publiée par Prumsodun Ok, Sophiline Shapiro, ancienne danseuse, cite différents lieux de représentation de la danse *Mañī Mekhalā Rām Isūr* comme rituel : « au Palais Royal, au Prasat Tevea Vinichhay ou Vihear Preah Keo, ou Wat Phnom, Preah Ang Dongkal, Angkor Wat, Oudong ». (Ok, 2013 : 22)

"buong suong Tevoda" au cours desquelles fut sollicité des puissances surnaturelles un climat plus favorable aux cultures.

Présidées par Samdech ces cérémonies se déroulèrent au Palais en fin d'après-midi, la première dans la salle du trône, la seconde dans l'enceinte du monastère Préah Keo Morokât devant la statue de Sa Majesté Norodom. » (Fuchs, 1991 : 86)

P. Fuchs décrit ensuite les offrandes présentées par les danseuses en direction des quatre points cardinaux avant que ne prenne place la danse *Mañī Mekhalā Rām Isūr*.

Aujourd'hui encore, l'efficacité rituelle de cette danse m'a été confirmée par des danseuses, y compris lorsqu'elle est représentée à l'intention d'un public profane, en dehors de toute volonté particulière d'invocation de la pluie. Néanmoins, il est parfois difficile de juger de l'intention attachée à la représentation de la danse dans un cadre scénique car rien ne distingue ces productions telles qu'elles sont données à voir. En 2010, par exemple, le Khmer Art Ensemble (troupe privée non associée directement à la royauté mais dont les enseignants sont issus de la tradition royale¹) la présenta devant un public dans ses propres locaux de la province de Kandal à l'occasion du nouvel an khmer. Toute représentation, qu'elle soit justifiée par la demande d'un public extérieur ou intégrée à une cérémonie de *puoñ suoñ* semble finalement, nous l'avons vu, empreinte de la même puissance d'invocation rituelle.

c) *Nān Nāg* : femme, serpent mythique et territoire

Histoire de Braḥ Thoñ et Nān Nāg

Il y a bien longtemps, le prince *Braḥ Thoñ* fut exilé de son royaume. Il prit la mer, accompagné d'une escorte, et accosta sur les rives de *Gok Dhlak*, « l'île de l'arbre *Dhlak* ». Là, il dut combattre l'armée d'un roi local hostile et sortit victorieux du combat.

Plus tard, il aperçut *Nān Nāg*, fille du roi des nâgas, dont il tomba amoureux. Celle-ci accepta les avances du prince étranger et le roi des nâgas lui-même accorda la main de sa fille en échange d'une procession d'offrandes. Se tenant à l'écharpe *spai* de *Nān Nāg*, *Braḥ Thoñ* put accéder au royaume des nâgas où le mariage fut célébré en grands fastes.

Afin de pourvoir les jeunes époux, le roi nâga absorba une partie des eaux pour découvrir un vaste

¹ Voir chapitre V, « Perspectives d'avenir » et chapitre IX, « Le Khmer Art Ensemble ».

territoire qu'il offrit à gouverner à son gendre. Ce royaume nouveau formé à partir de l'île de l'arbre *Dhlak* fut dénommé *kambujā* (Cambodge).

Un mythe de fondation du royaume khmer

La légende de *Brah Thon* et de *Nān Nāg* existe dans de nombreuses versions et présente des similitudes avec les récits plus tardifs où il est question de Kaundinya et de la princesse nāga Soma¹. D'après Jacques Dolias, ce récit ne serait d'ailleurs « qu'une réplique » de celui de Kaundinya et Soma réinventée pour raviver le souvenir de la grandeur d'Angkor dans les chroniques royales postérieures au milieu du XIX^{ème} siècle (Dolias, 2012 : 204). En se basant sur les versions rapportées par plusieurs auteurs – de l'une des plus anciennes, livrée par Adolf Bastian en 1866, à celles exposées par Éveline Porée-Maspero en 1950 – *Brah Thon* est décrit tour à tour comme un prince venu de Birmanie ou d'Inde (Gaudes, 1993 : 334). Quoi qu'il en soit, les éléments formant la base fixe du récit (exposés dans l'encadré ci-dessus) montrent le mariage d'un prince étranger avec une princesse locale². C'est un sujet que l'on retrouve très souvent dans l'ensemble des histoires mises en scène pour la danse de cour. Un autre invariant fondamental et spécifique à ce récit fait apparaître un prince humain et une princesse nāga, une nāgî, comme couple fondateur du peuple khmer.

Les récits de fondation faisant du peuple cambodgien le descendant de l'union d'un étranger chassé de son royaume d'origine avec une princesse locale sont prédominants. Les premières traces de ce thème sur le territoire cambodgien se trouvent dans des textes chinois portant sur le Fou-nan. Le plus ancien présente l'histoire d'une souveraine se soumettant à un étranger arrivé par voie maritime (Népote, 1999 : 46). J. Népote montre l'opposition symbolique entre les personnages féminin et masculin dans son analyse du récit. L'auteur remarque en effet une démarcation flagrante entre la femme, souveraine sur son territoire et présentée comme sauvage, et l'étranger « civilisateur », puissant et fervent religieux auquel elle se soumet (idem : 53). Ce jeu d'opposition ne va pas sans rappeler la dichotomie opposant de manière quasi

¹ Voir à ce sujet : Porée-Maspero, 1950 ; Gaudes, 1993 : 341 ; Népote, 1999 : 57.

² Un débat oppose actuellement les partisans de différentes théories de la parenté au Cambodge, le système étant qualifié par les uns de matrilocal et par les autres de matrilineaire. Si le thème uxorilocal est abordé ici, il n'est toutefois pas dans mon propos d'alimenter plus avant ce débat.

universelle féminin et masculin comme nature et culture (Ortner, 1972). Les théories portant sur l'indianisation du Cambodge comme processus civilisateur sont également à prendre en compte dans les réécritures successives des récits qui nous sont parvenus.

Nâga, territoire et royauté

Apte à évoluer aussi bien dans les milieux terrestres qu'aquatiques et aériens, le nâga, être mythologique dont l'apparence se rapproche de celle d'un serpent, est avant tout considéré comme un esprit de la terre et des eaux. Au Cambodge, comme au Laos et en Inde, il est tout particulièrement lié au sol et au territoire¹ qu'il personnifie en tant que maître originel (Clément-Charpentier, 1990 : 378). Cette vision est en adéquation avec la légende de fondation dans laquelle le roi nâga fait don à un prince humain d'une partie de son territoire aquatique après l'avoir asséché. Elle se retrouve également à travers les rites de construction de la maison étudiés par Sophie Clément-Charpentier (Clément-Charpentier, 1990) et Éveline Porée-Maspero (Porée-Maspero, 1961). Avant de creuser la terre pour mettre en place les fondations d'un édifice, il convient de prendre en compte la position de l'esprit du territoire dans le sol en fonction d'un calendrier permettant de définir ses déplacements. Au Cambodge, celui-ci est nommé *kruṅ bālī* (kròṅ pāli) selon É. Porée-Maspero qui le définit comme maître ou propriétaire du territoire (*mcās' dīk tī*), créateur et soutien de la Terre².

La protection du nâga est indispensable pour garantir le bien-être du royaume tout entier : il est le maître du territoire et entretient de ce fait une relation étroite avec la royauté. C'est ce que note Rüdiger Gaudes : « La vie et le pouvoir du roi, et avec eux la survie de l'État et de la société, dépendent de la bienveillance des esprits de l'eau en tant que premiers et légitimes maîtres du territoire » (Gaudes, 1993 : 352). Il fait ainsi référence à une autre légende, rapportée par Zou Dagan (ou Tcheou Ta Kouan) à la fin du XIII^{ème} siècle (Pelliot, [1951]

¹ En khmer, « *dīk tī* » est utilisé pour désigner le territoire avec les mots « eau » (*dīk*) et « terre » (*tī*).

² É. Porée Maspero montre que le *kruṅ bālī* est souvent évoqué au Cambodge sous l'apparence d'un crocodile tandis qu'Alain Forest précise que cet animal est aussi un auxiliaire des génies tutélaires du territoire, les *nak tā*. J. Dolias avance la thèse du crocodile comme animal ancêtre dont la métamorphose a engendré les reliefs du territoire. Animal amphibie, il est, dans certains récits, doté de la capacité de se métamorphoser en homme et J. Dolias montre que le crocodile se tient aux frontières de l'humanité, entre eau et air, océan primordial et terre (Dolias, 2012).

1997). Dans les mémoires qu'il rédigea sur le Cambodge, ce diplomate chinois rapporte que le roi devait s'unir chaque nuit avec un serpent à neuf têtes, maître du sol et du royaume, incarné en femme.

S'approprier le territoire par la danse, à la manière du nâga

Au Cambodge, la démarcation entre l'espace domestiqué, lieu de vie (*sruk*) et l'espace sauvage assimilé à la forêt (*brai*) est clairement établie. Chaque village, chaque district, rend hommage à des esprits locaux apparentés aux premiers défricheurs ou habitants du lieu. Les cultes liés au territoire existent à différents niveaux, de la maisonnée à la nation toute entière en passant par les villages, les districts et les provinces. Au niveau national, ces cultes sont sous la responsabilité de la royauté. Sous les Khmers Rouges, les cultes aux divinités du sol ont été abandonnés. Dans le même temps, le territoire changeait d'aspect sous l'effet de la politique agricole des dirigeants, du saccage de certains bâtiments et de l'apparition des fosses communes. Le lien entre le peuple, dont une grande partie fut déplacée de force, la royauté et le territoire national s'est alors trouvé rompu.

Pendant les années qui suivirent le régime khmer rouge, les combats continuèrent dans différentes régions du Cambodge. La danse de cour – alors renommée « danse classique » – ainsi que les danses folkloriques furent propagées dans le pays et sur les zones de combat en particulier, ainsi que différentes formes de théâtre¹. La danse apparaissait alors clairement comme un moyen de légitimer l'autorité du gouvernement d'alors, en l'absence de pouvoir monarchique². Aujourd'hui encore, on peut mettre en parallèle ce phénomène de revendication du territoire et de pacification avec les cérémonies qui ont pris place devant le temple Preah Vihear à l'occasion des anniversaires du classement du temple comme patrimoine de l'humanité par l'UNESCO en 2009 et 2010. Des danseuses professionnelles issues de l'école des Beaux-Arts et de la troupe du Département des Arts du ministère de la Culture avaient alors représenté des danses sur ce lieu dans un contexte de tension entre le Cambodge et la Thaïlande pour la

¹ Voir chapitre IV, « Les danseurs au service de la révolution sous la politique culturelle vietnamienne ».

² Lorsque le retour du roi Norodom Sihanouk fut annoncé en 1991, celui-ci fut accueilli sur le sol Cambodgien par des danseuses de l'école des Beaux-Arts qui présentèrent pour lui la danse de bienvenue *jūn bar*. Dès le second jour de son arrivée, une grande cérémonie de *puon̄ suon̄* (prières aux divinités) pris place dans l'enceinte du palais royal avec la représentation de danses.

revendication territoriale autour de ce temple. Les arts du spectacle ont représenté un moyen de lutte contre l'opresseur en même temps qu'ils entraînaient une réappropriation des lieux souillés par la guerre. Les déplacements forcés s'ajoutant à l'interdiction d'entretenir les cultes aux esprits territoriaux ont amené les populations déplacées à se sentir rabaissées au rang d'animaux vivant en territoire hostile à apprivoiser (Shapiro, 1994 : 41, 42). Faire danser les répertoires de cour et folklorique comme symboles et comme manifestations du culturel revenait alors à se ré-apprivoiser ce territoire redevenu sauvage. La dimension efficace de la danse de cour en tant que rituel, même dans ce contexte où la monarchie n'était plus présente, n'était probablement pas étrangère à ce processus.

Parmi les nombreuses danses qui forment le répertoire de cour, une chorégraphie comme celle de *Braḥ Thoñ Nāñ Nāg* permet tout particulièrement un ancrage symbolique dans le territoire national. Elle est en effet une forme de réitération du mythe de fondation du royaume à travers la représentation de ses ancêtres fondateurs. On retrouve cette symbolique dans les cérémonies khmères de mariage lorsque l'époux, suivant la mariée vers la chambre nuptiale, tient l'extrémité de l'écharpe *spai* de celle-ci. Ce geste, tel qu'il est interprété aujourd'hui, est assimilé à celui de *Braḥ Thoñ* qui dut se tenir de la même façon au *spai* (ou à la queue de nāga symbolisée par celui-ci) de *Nāñ Nāg* pour accéder au royaume des nāgas¹. Ce geste est également interprété comme symbole de la soumission du mari à son épouse qui détiendra dès lors les clés du ménage et en gèrera les économies (Martin, 1989 : 39).

Les déplacements des danseuses au sol constituent un autre élément à travers lequel leur lien au territoire apparaît. Lors des entrées et sorties de scène, les danseuses effectuent des parcours qui, selon Toni Shapiro, reproduisent la forme du nāga (Shapiro-Phim, 2008(a) : 316). Ces déplacements à la surface du sol traçant une alternance de cercles, de courbes et de lignes droites peuvent être mis en parallèle avec ceux du serpent mythique dans ses évolutions souterraines. Le parallèle entre la danseuse de cour et le nāga ne s'arrête pas là puisque, comme le remarque également T. Shapiro, tous deux représentent une connexion entre le monde humain et le divin. Le nāga est en effet représenté sur les nombreux ponts et rampes d'accès qui amènent

¹ La mélodie intitulée *braḥ thoñ* est jouée au cours de la cérémonie de mariage.

le visiteur au cœur des lieux sacrés (Shapiro-Phim, 2004(a) : 9). Enfin, la gestuelle même des danseuses est, en certains points, assimilée aux mouvements fluides et serpentins du nâga¹.

Nān Nāg mise en scène pour la danse de cour

Si les personnalités royales sont souvent à l'origine des innovations dans les ballets et les danses de cour, ce n'est pas toujours le cas ; bien des danses du répertoire ont été créées ou recréées par des maîtresses non issues de lignée royale. En ce qui concerne la danse *Brah Thon Nān Nāg*, fortement liée à l'histoire du Cambodge, il semble pourtant bien que rois, reines et princesses en soient les plus légitimes chorégraphes. Paul Cravath écrivait que la version la plus élaborée de cette histoire au moment de ses recherches dans les années 1970 avait été mise en scène par le roi Monivong. C'est, du moins, la note qui apparaissait sur le programme de cette représentation en 1931 (Cravath, 2007 : 244). Quant au programme présentant la version la plus récente telle qu'elle a été dansée en France en 2008, il annonce que la chorégraphie est de « Son Altesse Royale la princesse Norodom Buppha [Bopha] Devi, d'après une chorégraphie originale de la reine Kossamak Nearyrath Sereivoddhna ». De plus, cette pièce n'est présentée que par des danseuses issues de l'École des Beaux-Arts et liées au Ballet Royal².

Une reprise du personnage de *Nān Nāg* a été faite tout aussi récemment par Sophiline Cheam Shapiro qui l'a intégrée à une chorégraphie entièrement nouvelle. Intitulée *Seasons of Migration*, cette pièce créée en 2004 évoque l'expérience de la chorégraphe, professeure de danse issue de l'URBA, lorsqu'elle immigra aux USA. Dans cette chorégraphie, *Nān Nāg* est représentée avec un *spai*³ démesurément long évoquant une queue de serpent⁴. Le personnage ainsi figuré devient, pour S. Cheam Shapiro, un symbole de la femme khmère qu'elle est dans le lien irréversible qui l'attache à ses racines entendues comme « héritage artistique, spirituel et culturel » (Shapiro-Phim, 2008(b) : 62). Arrivant sur une terre nouvelle, *Nān Nāg* se laisse d'abord emporter par l'enthousiasme de la découverte avant de prendre conscience de l'entrave

¹ Ce thème a été évoqué dans le chapitre I, « Force et délicatesse comme qualités de la danseuse ».

² La troupe du BCK a présenté le ballet *Brah Thon Nān Nāg* sur scène à Paris le 3 octobre 2015 avec deux danseuses du Ballet Royal dans les premiers rôles.

³ Écharpe brodée (voir lexique).

⁴ Voir photo en annexe 9 (Personnages et costumes > Quelques personnages).

que constituent ses racines. Celles-ci sont matérialisées par le *spai* de la danseuse, la queue de nâga, qui s'enroule autour de ses jambes, l'empêchant d'avancer¹. S. Cheam Shapiro, aujourd'hui chorégraphe et directrice artistique indépendante, s'est ainsi réappropriée un personnage hautement symbolique. Elle en fait son porte-parole, à la fois en tant que femme cambodgienne et artiste danseuse souhaitant rester en accord avec la danse de cour qu'elle perpétue tout en réalisant volontairement, et en parallèle, des innovations au sein d'une troupe qu'elle a créée.

Le personnage de *Nān Nāg* comporte des similitudes avec un autre personnage emblématique de l'histoire mythologique du pays, celui de l'apsara *Merā* ou apsara blanche. Bien que cette dernière apporte une dimension différente au mythe d'origine du Cambodge qu'elle lie à l'origine de ses danses, les deux personnages tendent aujourd'hui à se rejoindre dans l'imaginaire mis en scène.

d) L'apsara blanche, réactualisation d'un passé glorifié

La légende de l'apsara Merā

La légende de Kambu et de Merā

« Descendue des cieux, la belle Apsara Méra se promène dans les jardins fleuris, entourée de ses suivantes.

Traversant les mers, le prince Kambu vogue sur sa barque royale. Il accoste sur une île où pousse l'arbre Thlok. Il se repose et, inspiré par la beauté du lieu, compose des poèmes sur un parchemin. Soudain, il entend une douce mélodie et se laisse guider jusqu'à l'endroit d'où elle provient.

Au premier regard, le prince Kambu tombe éperdument amoureux de la belle Méra et lui déclare sa flamme. La princesse est séduite par le charme de ce bel étranger.

Les divinités célèbrent l'union de Kambu et de Méra en dansant le ballet céleste "Tep Monorom" et se parent de leurs éventails pour exprimer leurs joies [sic]. »

(Programme du spectacle du Ballet Royal donné à la salle Pleyel (Paris) le 10 octobre 2010, p3.)

¹ Le discours de Sophiline Cheam Shapiro sur son œuvre est largement explicité dans différents documents, notamment les travaux de Toni Shapiro-Phim ainsi que le film de John Bishop *Sophiline Cheam Shapiro's Seasons of Migration* (2006). (Voir chapitre IX)

La spécificité de la légende de l'apsara *Merā* réside dans le fait qu'elle apporte une justification étymologique au nom du peuple khmer en plus du récit d'origine. Il est en effet précisé que l'association des noms de *Kambu* et de *Merā* est à l'origine du nom du peuple nouveau auquel le couple donna naissance : les Khmers¹. Le nom même du royaume du Cambodge, en khmer « *Kampuchea* » peut se traduire par « né de *Kambu* ». Des analyses invitent pourtant à penser que les noms des personnages, en particulier celui de *Merā*, auraient été imaginés tardivement et en fonction des termes préexistants pour nommer le territoire et ses habitants (Gaudes, 1993 : 344). La plus ancienne mention connue du couple originel est en effet postérieure à celles du personnage de *Kambu* et du nom *Kampuchea*².

Dans le texte ci-dessus tiré d'un programme de représentation du Ballet Royal, la filiation avec la légende de *Brah Thon* et de *Nān Nāg* est visible. La mention de l'arbre Thlok (*dhlak*) est d'ailleurs une référence directe à celui-ci. Elle relève d'une volonté de combiner les deux récits en un seul dans la mise en scène. On retrouve très nettement cette volonté dans le synopsis qui précise, quelques pages plus loin, que « La reine des *apsaras* se réincarne sur terre en la princesse Méra, fille du roi des *nāgas* [...] qui règne au fond des océans »³. Le costume même de la danseuse interprétant le rôle de l'apsara *Merā* intègre une coiffe modélisant des têtes de nāga très probablement créée pour l'occasion⁴. De même, *Kambu* est ici désigné comme « prince », probablement par analogie avec *Brah Thon*, alors qu'il est le plus souvent assimilé à un ascète ou « grand ermite » venu de l'Inde dans les textes de référence.

¹ À propos de l'étymologie du terme khmer, se référer à l'article très complet de Michel Antelme (Antelme, 1998).

² La plus ancienne mention connue du *Kambu-Merā* est datée de 948 tandis que le nom *Kampuchea*, par exemple, est attesté dans une inscription datée de 817 (Thierry, 1996 : 65).

³ S. Nut, Programme du spectacle du Ballet Royal donné à la salle Pleyel (Paris) le 10 octobre 2010, p5.

⁴ Voir photo en annexe 9 (Personnages et costumes > Quelques personnages).

Le personnage de l'apsara dans la danse de cour

Le personnage de l'apsara *Merā*, tel qu'il est mis en scène, est inspiré de la Danse des apsaras (*rapāṃ apsarā*) qui tient une place particulière dans le répertoire actuel. Les apsaras sont des déesses du paradis d'Indra dans la mythologie hindoue. D'une grande beauté, elles se distinguent aussi et surtout pour leurs talents de danseuses et de musiciennes. Au Cambodge, ce sont avant tout des femmes célestes, souvent danseuses, qui sont représentées dans de nombreux temples érigés sous l'empire khmer. La mythologie donne plusieurs origines aux apsaras. Certaines sont dites avoir été conçues par des dieux pour détourner de leur méditation des hommes approchant de l'éveil. D'autres seraient sorties de l'océan primordial ou mer de lait au cours de la lutte opposant dieux et démons pour l'obtention de l'élixir d'immortalité. C'est cette seconde possibilité qui est retenue au Cambodge dans les textes modernes¹. Dans les deux cas, leurs pouvoirs de séduction sont mis en avant puisqu'elles incarnent la perfection et les plaisirs des sens.

Bien peu de choses sont connues aujourd'hui sur la danse telle qu'elle pouvait être pratiquée sous l'empire khmer. Seules en témoignent quelques scènes gravées dans la pierre et des listes citant les noms de danseuses et musiciens ou musiciennes attachés à des temples (Groslier B.-P., [1965] 1997 : 90)². Ce manque d'informations laisse libre cours à la conception généralisée qui fait de la danseuse de cour actuelle l'héritière d'une tradition tout à fait inchangée depuis l'époque angkoriennne. Cette vision se retrouve tant dans les discours des Khmers d'aujourd'hui que des étrangers, ce, nous l'avons vu, depuis l'époque coloniale³.

La danse, au temple puis à la cour et jusqu'à nos jours, serait ainsi demeurée presque identique dans sa forme. Ce discours commun ne semble pas fondamentalement partagé par les professionnels de la danse de cour. Ceux-ci, bien qu'ils valident et soutiennent la filiation de leur savoir-faire depuis les périodes les plus anciennes de l'empire khmer, admettent en effet qu'il y ait eu une évolution et que la danse n'ait pu demeurer inchangée. La confusion existant chez le grand public est également renforcée par sa méconnaissance de l'histoire récente de la

¹ Voir notamment Nheb et al, 2010 (en khmer).

² Voir chapitre III, « Aperçu des sources disponibles sur l'histoire de la danse de cour ».

³ « Les petites danseuses ressemblaient à des statuettes qui auraient pris vie. Leurs costumes lourds et ornés de couleurs brillantes étaient des copies parfaites des anciennes apsaras de pierre se tenant dans les niches des Temples ; leurs gestes mêmes sont identiques, et elles portent la même coiffe en forme de *prachedi* [*prachedee*], le même style de bijoux et d'ornements. » (Strickland-Anderson, 1926 : 267, ma traduction)

danse et de ses nouvelles créations. La Danse des apsaras en particulier tient un rôle important dans l'imaginaire commun par la référence explicite qu'elle fait aux divinités dansantes. Contrairement à beaucoup d'autres, la création de la Danse des apsaras est datée avec précision, bien qu'elle s'inspire d'une chorégraphie préexistante¹. Le premier rôle, celui de l'apsara centrale entourée de ses suivantes, est communément désigné « apsara blanche » en référence à la couleur de son costume et assimilé à la « reine » des apsaras². De nos jours, elle est également dénommée « *apsarā Merā* » par les danseuses.

La Danse des apsaras comme référence à un passé glorieux

Les costumes des personnages de la Danse des apsaras aussi bien que sa chorégraphie renvoient explicitement à l'époque angkorienne. Les danseuses y sont assimilées aux représentations des femmes célestes gravées dans les murs des temples anciens. Elles portent notamment une tiare à trois pointes créée spécifiquement pour cette chorégraphie, ainsi qu'un haut moulant de couleur chair évoquant, tout en la dissimulant, la nudité des déesses représentées dans la pierre. La mise en scène va également dans ce sens, comme le montre bien le court texte rédigé sur cette pièce à l'occasion de la demande de classement du Ballet Royal comme patrimoine de l'UNESCO :

« Cinq danseuses sacrées, les "apsara[s]" sont figurées sur un bas-relief angkorien que le public découvre au lever du rideau. La musique commence et tout à coup voici qu'elles s'animent. Très doucement, les voici qui descendent [des] niches richement encadrées qu'elles occupaient. Elles font le salut traditionnel mains jointes, puis dansent entre elles en gracieuses évolutions avant de reprendre leur place initiale. Le rêve s'est évanoui, il ne reste plus qu'un mur de pierre et cinq apsara[s] immobiles. » (Centre Culturel Français, 2003 : 29)

À la manière des autres déesses souvent figurées dans les ballets narratifs, les apsaras descendent des cieux pour une brève promenade terrestre. Pour ce faire, elles « s'incarnent » dans leurs effigies de pierre, ce qui apparaît comme une manière pour les chorégraphes de relier les actuelles danseuses de cour à leurs ancêtres célestes mythiques en même temps qu'aux

¹ La danse *bhuoñ nārī* qui fait toujours partie du répertoire actuel.

² Voir photo en annexe 9 (Personnages et costumes > Quelques personnages).

danseuses angkoriennes.

La volonté de rattacher la danse et ses praticiennes actuelles à des origines anciennes, véritables ou supposées, apparaît encore dans des innovations récentes. Une posture pour laquelle la danseuse, genoux pliés, lève une jambe dans un écartement facial a par exemple été introduite récemment dans des chorégraphies. Cette posture est de toute évidence copiée sur les représentations sculpturales de figures dansantes sur les temples anciens. Elle est très ouverte bien que réalisée par des personnages féminins et paraît ainsi en décalage total avec les normes actuelles de la danse de cour. Une autre illustration très nette de ce phénomène est la danse *deva srī suorg*, déjà mentionnée dans le chapitre VI¹, qui fut présentée en 2010 par des danseuses de la troupe du Département des Arts du ministère de la Culture.

Émergence d'un symbole unificateur

Au fil du temps, la Danse des apsaras est devenue une pièce iconique du répertoire de cour. Elle figure parmi les plus enseignées et représentées, y compris en dehors de l'ESBA, par des troupes touristiques et dans les écoles de danse cambodgienne, à l'étranger et au sein d'ONG d'aide à l'enfance. De l'avis des danseuses qui l'interprètent, la Danse des apsaras n'est pas une des plus complexes sur le plan technique. Elle fait partie des danses les plus souvent représentées en public par les élèves de l'ESBA dès leur 6^{ème} année d'apprentissage. Pourtant, dans les discours publics, cette chorégraphie est présentée comme particulièrement ardue, ce qui contribue à accroître son prestige. Longtemps associé à la princesse Bopha Devi qui en fut la première interprète, le rôle principal de l'apsara blanche apparaît comme une consécration pour les élèves danseuses. Elles sont nombreuses à rêver de l'interpréter mais les critères aussi bien physiologiques que techniques pour accéder à ce rôle sont stricts². Pour les représentations du Ballet Royal, les danseuses sont sélectionnées par la princesse Bopha Devi elle-même. L'interprète principale, plus encore que ses compagnes, est souvent choisie à l'image de la

¹ Chapitre VI, « Les artistes du ministère et le tourisme : vers une nouvelle forme de folklorisation ? ».

² Taille, couleur de la peau, forme du visage, des yeux et de la bouche sont décrits comme des éléments importants pour la sélection d'une interprète pour le rôle central de la Danse des apsaras (Keo et al., 2003 : 19-22).

princesse et c'est elle-même qui intervient pour la formation spécifique à ce rôle¹. À l'heure actuelle, le succès de la Danse des apsaras et de l'image de ses interprètes est tel qu'elles sont devenues un véritable symbole largement mis à profit dans le domaine touristique mais aussi, nous l'avons vu, au quotidien². Ce symbole incontesté d'un passé préservé dans la pierre est réactualisé par la danseuse et ses productions dans le présent. Celles-ci représentent un lien direct entre passé et présent qui permet de faire revivre l'image d'un passé glorifié

3 - Du prince vertueux aux personnages démoniaques : incarner le masculin

Les personnages féminins, nous l'avons vu, sont fortement valorisés et tiennent une place importante dans les récits mis en scène pour la danse de cour. Il n'en reste pas moins que les personnages masculins sont très présents, ce d'autant plus qu'ils sont représentés dans une plus grande diversité. Du prince héros, incarnation de divinités brahmaniques ou bodhisattva, au démon, les personnages sont attachés à des caractéristiques précises qui donnent à voir le masculin sous des aspects parfois opposés. Incontournables dans le répertoire actuel, en particulier à travers le rôle de *Hanumān* dans le *Reamker*, les singes peuvent entrer dans cette catégorie du masculin de par leur aspect anthropoïde clairement affiché. Les ermites relèvent d'une catégorie à part sur le plan de la gestuelle et de la mise en scène. Ils sont à prendre en considération ici en tant que représentants du religieux et de la moralité vers lesquels tendent les héros.

a) Entre ordre et démesure : deux modèles antagonistes

Vertus humanisées

La frontière qui sépare les personnages représentant des valeurs positives et leurs détracteurs est très nettement tracée dans les ballets narratifs. Le héros et ses compagnons personnifient les dix perfections citées dans les textes bouddhistes, certains étant plus

¹ Il a été question de la sélection des danseuses pour ce rôle dans le chapitre V, « Une empreinte royale fragile mais qui demeure signifiante ».

² Chapitre VI, « La « danse Apsara », une invention occidentale.

précisément associés à l'une ou l'autre de ces qualités. Comme nous l'avons vu, les personnages féminins comme *Nān Sītā*, symbole de la fidélité et de la vertu souffrante, sont particulièrement liés à l'image du renoncement (*nekkhama:*) et de la patience (*khantī*), tandis que *Mañī Mekhalā* est une illustration de sagesse et d'intelligence (*paññā*). Les singes, tel le guerrier *Hanumān*, sont énergiques, vigoureux, persévérants et courageux, des vertus regroupées sous la terminologie de l'effort (*vīriya:*) et celle de la détermination (*adhiṭṭhān* ou *adhiṣṭhān*). Ils font également preuve d'un cœur généreux (*dān*) lorsqu'ils se mettent volontairement au service du héros auquel ils demeurent dévoués. L'ensemble de ces qualités, ainsi que la moralité (*sīla*), la recherche de la vérité (*sacc* ou *sacca:*), la compassion (*mettā*) et l'équanimité (*upekkhā*) peuvent également être attachées aux héros masculins des ballets narratifs dans la mesure où ils tendent vers l'accumulation des perfections.

Tous ces personnages sont tout autant représentatifs de qualités morales que de qualités physiques. Les princes sont toujours fort beaux, ce qui se reflète dans leur gestuelle à la fois souple et digne. Même un personnage comme celui du *ṅoḥ* (laid, disgracieux), est en réalité un prince d'une grande beauté qui choisit de dissimuler son apparence sous un déguisement magique. Cette laideur affichée n'est d'ailleurs pas signifiante pour la princesse qu'il est amené à épouser, celle-ci ayant immédiatement décelé son incomparable beauté intérieure. Les personnages de singes, avec leurs mimiques animalières et leurs facéties, pourraient paraître ridicules ou grossiers. Leurs actions sont ponctuées par des gestes mimétiques simiesques : ils se grattent et se cherchent les poux sans retenue. Pourtant, leur aspect est montré sous un jour plus amusant que repoussant dans le cadre de la danse de cour. Ils peuvent d'ailleurs se présenter comme des séducteurs, tel *Hanumān* courtisant la sirène *Suvaṇṇ Macchā* dans le Reamker.

D'origine brahmanique, le Reamker est devenu, au Cambodge, porte-parole de valeurs bouddhiques à l'époque où le pays adoptait cette nouvelle religion. Selon Proeung Chhieng, il s'agissait de diffuser la doctrine bouddhiste à travers des héros humanisés, et donc proches du commun des mortels qui pouvait s'y référer sans mal. Dans sa version indienne, Rāma a l'apparence d'un homme mais il est une incarnation du dieu Vishnu. Au Cambodge, il est assimilé à un Bouddha en devenir et, en cela, n'est pas fondamentalement différent de tout un chacun puisque, selon la doctrine, tous les humains portent en eux un potentiel à l'éveil. Si le Reamker, à travers ses personnages, peut être assimilé à un récit moralisateur, il ne s'agit pas d'une exception khmère ou bouddhiste. La mise en scène de modèles moraux et le triomphe du

Bien sur le Mal se retrouvent comme motif de bien des récits partout dans le monde, que ceux-ci soient considérés comme religieux ou non.

Les yaks, incarnation de la démesure et de la sauvagerie

Exacts opposés des héros, les personnages de *yaks* représentent des éléments perturbateurs¹. Ils sont les ennemis à combattre et à anéantir pour un retour à l'équilibre. Dans certains récits ou épisodes d'épopées non dansés dans le ballet de cour, des personnages de *yaks* se distinguent par des qualités morales positives, comme le souligne S. Pou (Pou, 1977 : 76). C'est le cas de *Bibhek*, frère de *Kruñ Rāb(ñ)* qui choisit de s'associer à *Brah Rām*. De tels personnages n'apparaissent toutefois pas, ou plus, dans le répertoire actuel. Dans les pièces jouées de nos jours, les *yaks* ont, à quelques rares exceptions près, le monopole des actions néfastes. Ils ne sont concurrencés en ce domaine que par un personnage comme celui du crocodile *Jāravānt* qui, dans l'histoire de *Krai Thoñ*, kidnappe une jeune femme de bonne famille. Les caractéristiques attachées à *Jāravānt*, sont similaires à celles des *yaks*, à savoir, la brutalité, l'envie et le non-contrôle de soi.

À l'image du crocodile combattu par *Krai Thoñ*, les *yaks* apparaissent comme des personnages relevant plus de la sauvagerie que de la civilisation. Lors des cérémonies d'offrandes aux maîtres et esprits de la danse, les offrandes destinées aux personnages masculins humanisés consistent principalement en viandes cuites, tandis que celles offertes aux *yaks* sont crues, ce qui le place plutôt du côté de la nature. Les masques qui figurent ces personnages les démarquent également de l'humanité. Ils sont agrémentés de larges sourcils froncés et de crocs qui leur donnent un aspect effrayant, bien que stylisés et magnifiés, entre autres par des ornements propres à leur rang. Leurs yeux ronds sont typiques des personnages démoniaques représentés dans la statuaire khmère. Leur image est indissociable de ce qui est néfaste. Par extension, elle permet de placer la violence et l'injustice en dehors de la sphère de l'humanité dès lors qu'elles apparaissent injustifiables, « inhumaines ». Ainsi, assistant à la représentation

¹ Ce qui n'empêche pas leurs filles, d'apparence humaine, de cumuler les qualités positives déjà décrites au sujet des personnages féminins figurés dans la danse de cour. Dans l'ensemble de la littérature, toutefois, des *yakkhinī* sont décrites comme des êtres physiquement repoussants au caractère proche de celui de leurs homologues masculins.

d'une pièce de théâtre réaliste¹ commémorant la fin du régime khmer rouge, une femme avait-elle expliqué à l'enfant qu'elle tenait sur ses genoux que les personnages de soldats khmers rouges si effrayants étaient des *yaks*.

Êtres impulsifs, irascibles et cruels, les *yaks* sont prêts à tuer pour assouvir leur convoitise – tel le roi *Citrā* qui donne la mort au singe blanc pour lui dérober une arme magique dans l'histoire de *Brah̄ Jinavaṅs*², et tel, bien sûr *Kruṅ Rāb(ṅ)* qui, ayant enlevé *Nāṅ Sītā*, est à l'origine d'une guerre. Face aux princes héros qui se distinguent par leurs vertus morales et leur maîtrise d'eux-mêmes, les *yaks* symbolisent la démesure et l'excès. C'est cette démesure, plus que ses initiateurs, que les héros ont pour mission de combattre dans une quête de l'équilibre universel. Prenant appui sur la religion et sa moralité, dans la dignité et non sans une certaine dose d'humour, princes et singes luttent ainsi pour ramener l'harmonie et l'équilibre.

L'ermite, arbitre dans la lutte entre ordre et désordre, civilisation et barbarie

Dans la lutte entre forces antagonistes, les ermites (*isī*) figurent la neutralité et la justice. Instructeurs religieux, c'est auprès d'eux que princes, divinités et démons viennent chercher l'instruction. Par leur pratique ascétique de la méditation et leur respect des valeurs morales bouddhiques, ils se font également détenteurs de pouvoirs magiques. Le terme « *sil(p)* » qui désigne les compétences que les ermites sont amenés à transmettre à leurs élèves recouvre, en khmer, les sens de « moralité » et de « pouvoir magique ». À ces apprentissages s'ajoute celui des techniques de combat. Les ermites font tout particulièrement preuve d'une immense bienveillance envers les disciples qui leur demandent l'instruction. Dans l'histoire de *Maṅī Mekhalā*, *Varajhun* et *Rām Isūr*, il est précisé que le maître éprouve le même amour parental envers chacun de ses disciples. À aucun moment ne fait-il de différence entre la déesse, le prince et le *yaks*, jusqu'à sa décision de distinguer le plus méritant d'entre eux.

L'office de l'ermite apparaît clairement lors des cérémonies d'hommage aux maîtres de danse mobilisant les masques et tiares. Ceux-ci sont placés selon une logique qui oppose les

¹ Il s'agissait d'une pièce créée et présentée pour la télévision, à mi-chemin entre théâtre de tradition occidentale et cinéma. Le tournage était réalisé en direct et en public. Des élèves des départements de danse et de théâtre de l'ESBA ayant été recrutés pour y jouer, j'avais été conviée à y assister. La femme et l'enfant dont il est question ici se trouvaient également sur place parmi le public.

² Au sujet de l'histoire de *Brah̄ Jinavaṅs* et pour mise en scène dans le répertoire de cour, voir DVD et annexe.

personnages bénéfiques assimilés au « camp de *Braḥ Rām* » (*kṛum Braḥ Rām*) et ceux du « camp de *Kruṅ Rāb(ṅ)* » (*kṛum kruṅ rāb(ṅ)*). D'un côté sont donc placées les tiaras de princes et princesses, ainsi que celles d'apsaras et de personnages féminins secondaires, ainsi que les masques de singes. De l'autre côté l'on retrouve les masques de *yaks*, rois et soldats, ainsi que celui du cerf doré apparaissant dans le Reamker. Au centre, surplombant les autres coiffes et faisant office de frontière entre les deux « camps », est disposé le masque du grand ermite *Mahā Isī* (grand ermite) ou *tā isī* (grand-père ermite) ou, à défaut, une simple coiffe d'ermite. Les offrandes destinées à chaque type de personnage sont ensuite disposées en deux rangées faisant face à chacun d'eux¹.

Tā isī, considéré comme le plus illustre des ascètes, est également apparenté au maître originel de la danse (*grū rapāṃ* ou *deb rapāṃ*). Cela peut paraître étonnant puisque l'histoire semble montrer que la danse de cour est transmise uniquement par lignées féminines. Toutefois, j'ai déjà noté que, si les savoir-faire constitutifs de la danse de cour sont détenus et transmis principalement par des femmes, les savoirs théoriques littéraires (parmi lesquels le texte rituel ordonnant les cérémonies d'hommage aux maîtres de la danse peut être rangé) sont, eux, l'apanage des hommes². La place centrale de ce masque est également étonnante si l'on considère que, contrairement aux autres personnages dont les masques sont déposés sur l'autel lors des cérémonies, les personnages d'ermite sont peu représentés sur scène. Leur rôle apparaît mineur si l'on prend en compte le nombre et la durée de leurs interventions dans le répertoire, ainsi que la complexité moindre de leur gestuelle. Sur ce dernier point, nous avons vu que les personnages d'ermite étaient autrefois interprétés par des comiques, ce qui explique que leur gestuelle soit moins stylisée que celle des personnages interprétés par les femmes³. En ce qui concerne le personnage spécifique de *Tā Isī*, en particulier, il n'est jamais représenté dans le répertoire de la danse de cour et, de ce fait, son masque n'est en principe⁴ jamais arboré par les

¹ Des détails sur la cérémonie ont été exposés dans le chapitre II, « Un apprentissage ritualisé ». Voir également photo 25.

² Il en a été question dans le chapitre II, « Une répartition genrée des savoirs ».

³ On peut aussi supposer qu'une gestuelle plus dansée que mimétique pour les ermites serait probablement déplacée, s'agissant de personnages religieux. La pratique de la danse est en effet interdite pour les moines bouddhistes et il est également proscrit pour eux d'assister à des représentations. Dans le roman de R. Meyer, Saramani précise qu'ils pouvaient assister aux danses lorsque celles-ci étaient données non comme une « représentation théâtrale » mais comme une « cérémonie rituelle » (Meyer R., 1997(b) : 163).

⁴ Il existe toutefois des rôles d'ermite comme dans le ballet *Braḥ Jinavaṅs* où celui-ci n'apparaît que dans une scène introductive. Dans le Reamker, *Kruṅ Rāb(ṅ)* prend l'apparence d'un ascète afin de tromper la vigilance de

danseurs. Selon leurs moyens, les troupes préfèrent en effet faire l'acquisition d'un masque uniquement dédié au culte, lequel est idéalement magnifié par une peinture dorée recouvrant la coiffe comme le visage sur lequel barbe et sourcils sont figurés par des fils de coton blanc.

La place centrale qui est réservée au masque du *Tā Isī* dans le cadre des cérémonies dédiées aux maîtres de la danse est peut-être à mettre en lien direct avec son aspect religieux qui en fait un personnage à part, au-dessus des autres. Le maître Proeung Chhieng propose une explication plausible en précisant que *Tā Isī*, de par sa puissance morale et magique et son rang d'instructeur, est respecté aussi bien par les personnages bénéfiques que maléfiques. Sa présence garantit ainsi un équilibre entre les forces opposées. Si cette interprétation semble faire sens dans le contexte actuel, il faut néanmoins noter que le rôle de l'ermite dans le répertoire chorégraphique a évolué au cours de l'histoire récente. Bien que l'on dispose de peu de descriptions précises concernant l'interprétation de ce personnage par des comiques, celles-ci montrent un personnage tourné en dérision, parfois dans sa fonction religieuse même. Paul Cravath écrit que ce personnage comique est « souvent libidineux » (Cravath, 2007 : 431), peut-être en référence à la métamorphose de *Kruñ Rāb(n)* qui, dans le *Reamker*, tente de convaincre *Nāñ Sītā* de le suivre et à l'apparition du personnage dans un film de 1965 qu'il cite par ailleurs¹. Ce film présente des extraits de la pièce La méditation de l'ascète interrompue (*isī t̄ac'jhān*) qui semble inspirée d'une autre forme de théâtre (peut-être le *yīke* que les danseuses du ballet étaient parfois amenées à interpréter²). Dans cette version de la pièce, l'ermite est détourné de son ascèse par un groupe de *Kinnar* qui, avec forces simagrées et en le dupant par la promesse d'offrir leur cadette à son service, le supplie de tuer une araignée.

Pendant longtemps et à l'exception de certains princes³, les femmes ont été les seules interprètes du répertoire dansé à la cour tandis que des troupes masculines localisées à l'extérieur du palais mettaient en scène d'autres épisodes du *Reamker* dans un but cérémoniel. Au palais, les rôles comiques et animaliers (à l'exception des singes) réservés aux hommes, comportaient une gestuelle plus mimétique que proprement dansée. Aujourd'hui, si les formes

Nāñ Sītā. Ce sont généralement des coiffes et non des masques comme celui du *Mahā Isī* qui sont utilisés pour ces deux rôles mais ce n'est pas là une règle stricte.

¹ National Archives and Records Administration, *Royal Ballet of Cambodia*, 1965.

² Voan Savay, communication personnelle, 18.05.2014.

³ Le prince Chakrapong fut danseur et l'actuel roi, Norodom Sihamoni fut également initié à la danse de cour pendant son enfance.

rurales de danse masculine existent toujours, les hommes ont aussi intégré la danse de cour féminine. Ils sont devenus les seuls habilités à y incarner les personnages de singes et ont ainsi introduit des variations dans le style gestuel. La question de la répartition sexuée des rôles continue d'évoluer à l'heure actuelle. Depuis peu, des jeunes hommes non issus de la famille royale interprètent des rôles appartenant à la catégorie masculine, notamment ceux de *yaks*, mais pas uniquement.

b) Un ballet féminin qui s'ouvre aux hommes

Des femmes pour danser princes et démons

Que ce soit en Asie ou ailleurs dans le monde, le travestissement est une constante des formes de représentations théâtrales et dansées. Plusieurs types d'explications peuvent justifier cela. À propos des formes de spectacle qu'elle a étudiées à Madura, Hélène Bouvier propose une explication rationaliste en montrant que cet usage y est justifié par une question de décence (Bouvier, 1994 : 184). Il pourrait en être de même au Cambodge où il est communément considéré comme impudique pour un acteur et une actrice de figurer ensemble une scène de séduction dès lors qu'il y a contact physique. C'est pour cela que les danseurs et danseuses folkloriques sont parfois montrés du doigt puisque ce répertoire est largement composé de jeux de séduction chorégraphiés¹. Des danseurs de sexe opposé y sont par exemple amenés à se prendre les mains ou encore à esquisser une caresse sur la joue. Au sujet du ballet de cour, des raisons historiques concordent également vers cette hypothèse. Durant plusieurs siècles, les danseuses demeurant au palais royal devaient avoir le moins de contact possible avec la gente masculine, à l'exception du souverain dont elles pouvaient intégrer le service personnel et devenir concubines (Groslier G. : 1913 : 29).

Le travestissement peut aussi relever d'un choix artistique et répondre ainsi à une logique propre à la pratique qui octroie au danseur un rôle de transfiguration. E. Barba explique dans ce sens que, pour devenir acteur, il est nécessaire de dépasser les manières de faire inscrites dans la réalité quotidienne. Selon lui, le travail de l'acteur doit passer par un stade « pré-expressif » dans lequel les caractéristiques masculines ou féminines ne doivent pas apparaître (Barba et al., 2008 : 66). Celles-ci sont travaillées à un autre niveau, à travers des qualités de

¹ Voir chapitre III, « Une image ambiguë de la danseuse ».

mouvement qui peuvent être rattachées à l'un ou l'autre des genres mais ne s'y limitent pas. E. Barba indique ainsi qu'en Inde comme en Indonésie, les différentes qualités d'énergie mettent souvent en jeu les deux pôles de la souplesse et de la vigueur. Si ces pôles peuvent correspondre à une différenciation sexuée, la souplesse étant plus couramment du côté de la féminité et la vigueur du côté du masculin, ceux-ci ne sont pas strictement délimités. C'est aussi ce que l'on observe avec la danse de cour cambodgienne où les personnages princiers ou *nāyron* ne sont pas exempts d'une certaine souplesse. Cette caractéristique se retrouve d'ailleurs dans les interprétations de Râma en Inde, selon Barba (Idem).

Par ailleurs, il semble que le fait d'interpréter un personnage appartenant au genre opposé au sexe de l'acteur ou de l'actrice puisse contribuer à une certaine richesse du jeu théâtral. La contrainte est en effet souvent source de créativité. En cela, le travail technique qu'elle impose peut aussi être à l'origine d'une certaine virtuosité dans le travail d'acteur. Elle le force à se démarquer plus profondément encore d'un habitus quotidien pour s'aventurer à utiliser de nouvelles gammes de techniques corporelles. La recherche d'une corporéité nouvelle qui ne serait plus seulement différente de soi-même mais appartiendrait à un autre genre apparaît stimulante. C'est cela qui motive tout particulièrement certaines jeunes danseuses cambodgiennes à apprendre les rôles de *yaks*. Ces personnages sont pourtant les plus éloignés d'elles-mêmes, tant dans leur corporéité quotidienne que dans leurs aspirations de femmes. Ils sont néanmoins attrayants dans le sens où ils représentent un terrain nouveau d'expression et d'appropriation de son propre corps.

Évolution de la vision sexuée des rôles

L'ensemble des rôles féminins et masculins d'apparence humanisée, de même que les démons, sont interprétés par des danseuses. Les rôles dont la stylistique dansée est réduite, tels que les ermites et certains animaux comme le cheval, sont, quant à eux, réservés aux hommes. Ce n'est que depuis le milieu du XX^{ème} siècle que les rôles de singes ont été peu à peu attribués à des interprètes masculins pour finalement leur être réservés. Les danseurs spécialisés dans ces rôles ont d'abord été recrutés au sein de la troupe de théâtre dansé masculin (*lkhon khol*) de Vat Svay Andet, dans la province de Kandal¹. Depuis, la transmission en a été assurée à travers une

¹ Communication personnelle de Proeung Chhieng, 06. 2012.

lignée principalement masculine. Il arrive toutefois qu'une maîtresse comme Sin Sama Deuk Chho, qui a été spécialisée dans le rôle de singe, fasse profiter de jeunes danseurs du théâtre dansé masculin de ses conseils. La gestuelle et la qualité de mouvement ont pourtant été modifiées avec l'introduction d'interprètes hommes d'abord formés au théâtre dansé masculin hors de la cour¹.

Auparavant, comme nous en avons quelques exemples au milieu du XX^{ème} siècle, il arrivait que des princes soient initiés aux rôles masculins de la danse de cour au palais. L'actuel roi du Cambodge, Norodom Sihamoni, pratiquait lui-même à la fois la danse de cour cambodgienne et la danse classique occidentale qu'il enseigna plusieurs années dans un conservatoire parisien². Depuis, la délocalisation de la troupe de danse de cour au sein de l'URBA, à l'extérieur du palais, semble avoir mis fin à cet usage et seuls les rôles de singes et quelques rôles mineurs déjà cités sont interprétés pas des hommes. Dans le cadre institutionnel actuel, les élèves danseurs et danseuses sont répartis selon leur sexe dans les enseignements de danse de cour, de théâtre dansé masculin ou encore de danses folkloriques. Depuis quelques années, on assiste pourtant à l'arrivée de jeunes hommes qui viennent apprendre la danse de cour en milieu associatif au Cambodge et à l'étranger. Ceux-ci sont très peu nombreux³ et se distinguent pour la plupart par une grande aptitude à danser. Cambodgiens nés au Cambodge mais ayant découvert tardivement la danse de cour, chacun d'eux a été accepté comme élève par une professeure expérimentée.

Contrairement aux élèves de théâtre dansé masculin, les jeunes hommes initiés à la danse de cour ne se limitent pas forcément aux rôles de singes. Alors qu'à l'ESBA, les danseurs de ces rôles sont formés dans le cadre de l'enseignement du théâtre dansé masculin et

¹ Proeung Chhieng, qui fut l'élève de deux maîtres, père et fils, issus l'un du théâtre dansé masculin, le second de la première génération formée aux rôles de singe à la cour explique ces différences. La gestuelle enseignée par le maître de Vat Svay Andet était plus simiesque et mimétique que celle de son fils instruit à la danse de cour. Les deux techniques de représentation des singes se sont inter-influencées pour donner une gestuelle à la fois plus simiesque et plus vive que celle du ballet de cour originale et plus stylisée que celle de Vat Svay Andet (entretien du 19.06.2012).

² Norodom Sihamoni fit un cursus d'études de danse et de musique à Prague et exerça ensuite en tant que professeur de danse à Paris. Un autre exemple est celui du prince Norodom Chakrapong qui dansait notamment dans les années 1960.

³ Je m'appuie sur des exemples individuels de danseurs, l'un au Cambodge, à Phnom Penh avec qui j'ai eu souvent l'occasion de m'entretenir, le second, Prumsodun Ok aux U.S.A à travers ses propres écrits publiés sur internet ou dans des publications de la KAA, et les derniers à Paris, au BCK où je pratique également.

ponctuellement intégrés aux productions de danse de cour qui requièrent ces personnages, tous les rôles sont rassemblés dans les milieux associatifs. Pour certains danseurs hommes, l'apprentissage s'y concentre plus sur les rôles de *yaks* et de *nāyroñ* que sur ceux de singe qui, parfois, ne sont pas enseignés faute de professeur ou en raison de leur moindre représentation dans les chorégraphies les plus couramment représentées. Les plus doués des élèves maîtrisent également la technique des rôles féminins. J'ai ainsi entendu vantées par plusieurs danseurs et danseuses les qualités d'un danseur, Prumsodun Ok, élève de Sophiline Cheam Shapiro en Californie. Celui-ci est reconnu pour sa maîtrise de la gestuelle féminine qu'il est également capable d'enseigner, bien qu'il ne lui soit pas concédé de la représenter sur scène¹.

Le danseur Prumsodun Ok se montre particulièrement intéressé par la question de la féminité liée à la danse de cour cambodgienne. Il s'exprime régulièrement à ce sujet, que ce soit à l'occasion de conférences dansées ou par le biais d'écrits diffusés, entre autres, sur internet. Dans le livre qu'il a récemment publié autour du ballet narratif *Mañī Mekhalā Rām Isūr*, il conduit une réflexion très engagée sur la féminité, les droits et le statut de la femme (Ok, 2013). Pour ce faire, il met à profit sa propre expérience familiale et celles de ses élèves danseuses dans les milieux pauvres et violents où ils vivent à Long Beach. Son propos, déjà évoqué dans le chapitre précédent, met en avant le personnage de *Mañī Mekhalā* comme modèle de femme « intelligente, forte, éduquée, pleine de grâce et indépendante qui triomphe dans une histoire et un univers apparaissant comme particulièrement masculin » (Idem, 76, ma traduction). De manière plus générale, P. Ok souhaite montrer comment la danse de cour cambodgienne et son enseignement permettent de transmettre de telles valeurs dont il se sent aujourd'hui dépositaire. Élève et professeur de danse, il a en effet pris sa place dans une lignée jusqu'alors composée exclusivement de femmes.

Pour des maîtresses comme Voan Savay enseignant aujourd'hui au BCK, en France, et Sin Sama Deuk Chho à Phnom Penh, le choix de transmettre leurs savoirs dansés à des garçons apparaît clairement dans leurs actions et leurs discours. Pour elles, il est plus important d'assurer une succession dans la transmission des savoirs dont elles sont dépositaires que de préserver à tout prix une tradition purement féminine. Conscientes que la perpétuation dans le temps d'une discipline – comme celle de tout fait culturel –, ne va pas sans modification, elles disent ne pas

¹ D'après des documents vidéo publiés sur internet, il arrive à ce danseur de se produire dans des rôles féminins à titre personnel dans le cadre d'expérimentations qui peuvent être qualifiées de « contemporaines » par distanciation avec la danse de cour.

rejeter l'idée de voir des hommes intégrer une grande partie du répertoire de la danse de cour. À plus forte raison, elles choisissent souvent un ou plusieurs élèves en particulier parce que ceux-ci ont su se démarquer par de grandes aptitudes et une forte motivation pour l'apprentissage de la danse de cour, qu'il s'agisse d'hommes ou de femmes. À l'heure actuelle toutefois, P. Ok reste à ma connaissance le seul exemple de danseur enseignant à son tour le répertoire de cour dont les savoirs sont habituellement incorporés et transmis uniquement par des femmes.

CONCLUSION

Dans sa forme actuelle, le répertoire de danses narratives de cour tel qu'il est enseigné à l'ESBA et interprété par les danseuses et danseurs du Ballet Royal et de la troupe du ministère de la Culture, reflète son ancien ancrage palatial. Il met en scène des personnages appartenant aux mondes de la royauté et du divin qui, symbolisés par des parures et des attributs en grande partie similaires, sont miroir l'un de l'autre. La cosmologie mise en scène autour des princes, princesses, divinités et personnages mythologiques est ainsi un reflet de la cour. Elle véhicule aussi les grands courants religieux qui l'ont traversée et qui fondent aujourd'hui le monde de croyances khmères. En interprétant, voire en réinterprétant, les mythes de fondation du royaume ou encore des scènes observées sur les murs des temples anciens, les maîtresses de danse participent à concevoir et à diffuser une certaine historiographie du pays. Dans la continuité d'un processus entamé à cette époque, la danse contribue ainsi à donner appui au sentiment nationaliste construit depuis la période post-coloniale. Dans ce processus comme dans l'ensemble du répertoire, l'importance du rôle de la femme et, par extension ou par assimilation, celui de la danseuse, est mis en exergue. Elle y a sa place à la fois en tant qu'ancêtre originel mais aussi parce qu'elle conserve un rôle rituel de protection du territoire. La femme, fille du roi nâga ou reine des apsaras, est inscrite dans le territoire khmer et participe activement à faire ce territoire.

Le répertoire met en contraste différents types de personnages classés en quatre grandes catégories : femmes, hommes, démons et singes. Ces catégories se partagent elles-mêmes en deux grands ensembles opposant d'un côté les personnages qui, regroupant l'ensemble des vertus bouddhiques, constituent un modèle à suivre, à ceux qui viennent perturber l'ordre du monde et doivent être combattus, bien que jamais anéantis. La comparaison avec les sources littéraires traitant des mêmes épopées que celles mises en scène par les danseuses de cour et un

regard avec quelques données sur les modalités de représentations plus anciennes, montrent que les thématiques générales ainsi que la psychologie des personnages ont été lissés. Ce phénomène est probablement à interpréter dans le sens des innovations effectuées depuis la fin de la période coloniale et la sécularisation du ballet royal adapté à de nouveaux contextes de représentation et à de nouveaux spectateurs.

Là encore, les personnages féminins sont largement mis en exergue. Non seulement les femmes sont-elles très présentes dans le répertoire mais encore y sont-elles attachées à de nombreuses qualités parmi lesquelles la retenue, la persévérance, la fidélité, la sagesse et l'intelligence. Elles sont dotées de grands mérites qui en font, comme dans les contes populaires khmers, des êtres porteurs de chance. Les princes sont, eux aussi, caractérisés par une grande retenue qui les oppose aux personnages démoniaques, les *yaks*, incarnation de la démesure. Quant aux singes, ils constituent des alliés aux héros sur lesquels se cristallise un aspect humoristique autrefois dévolu aux interprètes comiques, mais avec des modalités différentes car ne s'appuyant pas tant sur la caricature et le loufoque que sur le mimétisme simiesque et la virtuosité acrobatique. Bien qu'elle s'ouvre aux hommes, la danse reste largement féminine également dans ses modalités de représentation et de transmission.

Le répertoire de cour met toujours en scène la royauté et son autorité. La hiérarchie est très présente, que ce soit à travers les personnages dont les costumes et les attributs montrent le rang, ou dans le traitement de la mise en scène. Cette persistance de symboles monarchiques dans les contextes actuels est à interroger au regard de nouvelles créations émergeant en dehors de l'autorité politique.

CHAPITRE IX - UN MODE D'EXPRESSION INDIVIDUELLE EN MARGE DE L'AUTORITE POLITIQUE

Le répertoire de cour d'abord ancré dans un cadre monarchique puis rattaché au pouvoir politique ministériel se présente comme une mise en scène de l'autorité qu'il contribue à asseoir. Aujourd'hui, alors que l'autorité se trouve départagée symboliquement et dans la pratique entre la cour et le gouvernement ministériel, les danseuses et les maîtresses de danse sont amenées à se resituer vis-à-vis de ces patrons. Ces dernières années, de nouveaux acteurs sociaux et de nouveaux positionnements ont émergé, avec un impact direct sur le centre hégémonique de la danse constitué par un noyau d'artistes travaillant au sein du ministère de la Culture et du Ballet Royal. Depuis la fin des années 1990 et plus particulièrement au cours de la dernière décennie, de plus en plus de danseuses et de danseurs formés à l'école des Beaux-Arts ont l'opportunité et la volonté de découvrir des modes de création dansée différents de leur formation initiale à travers des modèles venus de l'étranger.

Certains danseurs choisissent de se détacher, au moins partiellement, des anciens patrons de la danse de cour en collaborant avec différents artistes. Dès lors, leurs productions chorégraphiques cessent de se vouloir représentation d'une autorité politique hégémonique. Des danseuses formées à la danse de cour à l'école des Beaux-Arts et certains de leurs homologues masculins issus de la formation en théâtre dansé (*lkhon khol*) revendiquent une créativité plus personnelle en même temps qu'une filiation avec le répertoire de cour, en particulier dans sa gestuelle et sa corporalité. Par les innovations qu'ils apportent au répertoire des danses cambodgiennes existant, ceux-ci proposent une redéfinition du statut de danseur au sein de la société cambodgienne. Deux types d'initiatives seront présentés dans ce chapitre afin de dégager les motivations de ces artistes dits « modernes », « néo-classiques » ou « contemporains » et l'impact que peuvent avoir leurs créations au sein de la communauté de pratique que représente la danse de classique aujourd'hui enseignée à l'ESBA dans la continuité du ballet royal.

1 - Une troupe privée en marge de l'école des Beaux-Arts

En 1998, Sophiline Cheam Shapiro¹, danseuse formée à l'école des Beaux-Arts juste après la fin du régime khmer rouge, rentrait au Cambodge après avoir vécu aux USA où elle s'était installée avec son époux Américain quelques années auparavant. Là-bas, elle avait poursuivi sa carrière de danseuse et s'était formée à différents styles de danse ainsi qu'à l'ethnologie de la danse (Cheam Shapiro, 2010 : 110). Le retour au Cambodge de la danseuse était motivé par le projet d'une chorégraphie adaptée de la pièce de Shakespeare Othello qu'elle souhaitait réaliser en collaboration avec ses anciens collègues de l'école des Beaux-Arts (Cheam Shapiro, 2008 : 166). D'autres projets allaient faire suite à celui-ci, révélant des points de tension dans le processus d'innovation vis-à-vis de certains collègues. Au cours de la création, la chorégraphe mettait à jour et questionnait certains principes implicites dans le répertoire de cour cambodgien qu'elle retravaillait tout en développant un questionnement sur ses propres motivations en tant qu'artiste.

En 2006, Sophiline C. S. créa sa propre troupe de danse, le Khmer Art Ensemble, en recrutant des danseuses et des musiciens formés à l'école des Beaux-Arts. Cette expérience originale et le positionnement des artistes du ministère de la Culture vis-à-vis de celle-ci posent la question de la légitimité d'une danseuse à prendre en main de sa propre initiative la création chorégraphique dans un cadre qui reste celui de la danse de cour et à y introduire des innovations. La dénomination « danse classique », d'abord généralisée en 1970 après la destitution de la monarchie, est privilégiée par Sophiline C. S. qui propose de voir celle-ci hors de la sphère de la royauté.

N'ayant pas eu l'occasion d'assister à des représentations intégrales des ballets narratifs de Sophiline Cheam Shapiro, mes analyses s'appuient en grande partie sur les propres écrits de cette chorégraphe ainsi que sur ceux de l'anthropologue Toni Shapiro qui a suivi et décrit les travaux de cette dernière. Par ailleurs, j'ai eu l'occasion d'assister à une répétition du Khmer Art Ensemble en janvier 2009, à Ta Khmao (province de Kandal) ainsi qu'à plusieurs de ses

¹ Sophiline est le prénom, Cheam Shapiro le nom de famille composé. J'ai choisi ici de positionner son prénom en tête et d'abrégier son nom en Sophiline C. S. selon l'usage qui me paraît correspondre le mieux à celui qu'elle-même privilégie dans ses communications et dans les médias.

représentations de danses du répertoire classique et d'extraits des créations de Sophiline C. S., à Ta Khmao et au théâtre Chaktomuk, à Phnom Penh entre 2009 et 2012.

a) De nouvelles perspectives

« *Exprimer des réalités contemporaines à travers un langage ancien* »¹

Les premières créations chorégraphiques de Sophiline C. S. n'avaient pas vocation à se démarquer fondamentalement du répertoire de cour. Les personnages principaux ainsi que leurs costumes restaient caractéristiques des thématiques du ballet royal. La chorégraphe s'exprime à ce sujet dans un article publié en 2010. Elle y précise que c'est le parallèle qu'elle voyait entre le personnage féminin de Desdémone, dans la tragédie shakespearienne *Othello*, et celui de *Nān Sītā* qui l'a amenée à imaginer une adaptation de la tragédie élisabéthaine² (Cheam Shapiro, 2010 : 110). Elle estime en particulier que « toutes deux sont des victimes de la folie de leurs époux » (Idem). Toutefois, un tel point de vue concernant le personnage de *Nān Sītā* dont la capacité à surmonter les épreuves est habituellement perçue comme un modèle plutôt que du point de vue de la victimisation, constitue déjà une donnée nouvelle. Ce point de vue fut développé par la suite dans une autre pièce de la chorégraphe³ mettant en scène le trio *Kruñ Rāb(n)*, *Nān Sītā* et *Brah Rām* dans une réinterprétation de l'Épreuve du feu du *Reamker*. La gestuelle de la danse de cour y est partiellement remaniée mais reste clairement identifiable. Elle est accompagnée d'une mélodie au *biñ bādy* et d'un texte oral en khmer courant, prononcé dans un style semblable aux déclamations du *yīke* et plus aisément compréhensible que les textes littéraires qui forment les livrets en danse de cour. Les danseuses, vêtues de *kpin* et de *āv nay* colorés, expriment le thème du viol, symbolisé par la peinture rouge dont les mains de *Kruñ Rāb(n)* souillent le corps de *Nān Sītā*. Celle-ci, rejetée par son époux, se défend en clamant la pureté, restée intacte, de son âme et c'est finalement *Brah Rām* qui lui présente des excuses. Ce renversement de la scène du *Reamker* dans lequel *Nān Sītā* « s'affirme pour elle-même » et non

¹ Khmer Arts Academy, 2010 : 36.

² La pièce chorégraphiée, adaptation d'*Othello*, s'intitule *Samritechak* (2000).

³ La pièce s'intitule *Stained* (2011).

comme « propriété de son époux »¹ permet à la chorégraphe de pointer du doigt l'un des thèmes de société qui lui tiennent à cœur.

Certaines des pièces créées par Sophiline C. S. depuis 1999 puisent leur inspiration dans la littérature occidentale ou réinterprètent des grands thèmes de la littérature cambodgienne. Elles lui permettent d'exposer de nouveaux points de vue et des questionnements issus de son expérience personnelle, telle une autre de ses créations, *Seasons of migration* (2005). Dans cette chorégraphie en trois actes, elle aborde la thématique de la migration et de l'intégration dans une société nouvelle. Cette pièce est expliquée par son auteur et analysée par T. Shapiro-Phim dans plusieurs écrits ainsi que dans un DVD². D'après ces explications, la première partie est intitulée *Euphoria*, elle décrit le sentiment de joie et d'excitation que peut ressentir le nouvel arrivant en terre étrangère. Elle est représentée par des personnages féminins (*nān*) et masculins (*nāyroñ*) dont le nombre est réparti selon un usage courant de la danse de cour : cinq divinités masculines et cinq divinités féminines. Par contraste, la seconde partie met en scène un solo. La danseuse y interprète le personnage mythique de *Nān Nāg*, la fille du roi nāga. Pour créer ce solo, Sophiline C. S. a imaginé un *spai* (écharpe brodée portée en bannière par les personnages féminins du répertoire de cour) démesurément long qui symbolise la queue de cette femme-serpent³. Dans la partie intitulée *Rejection*, cette queue est un symbole des origines qui différencie la nouvelle arrivante de l'environnement dans lequel elle veut s'insérer. La danseuse, entravée dans ses mouvements par cette queue qu'elle porte comme un fardeau, tente de l'arracher avant de réaliser que celle-ci représente une part d'elle-même qu'elle ne peut renier. Toujours selon la chorégraphe, la troisième et dernière partie, *Adjustement*, est celle d'un retour à l'équilibre interprété par plusieurs danseuses. La symbolique de la symétrie et une représentation du dieu Harihara⁴ y sont les principaux éléments symbolisant cet équilibre.

¹ Sophiline Cheam Shapiro, citée dans un article du Phnom Penh Post de Claire Knox, « Choreographer puts an ancient epic to trial by fire » paru le 23.01.2013 (ma traduction de l'anglais).

² Voir à ce sujet l'article de Toni Shapiro-Phim « Cambodia's *Seasons of Migration* » qui propose une analyse de cette création (2008) et le documentaire de John Bishop (2006). Des livrets destinés à l'usage scolaire dans les écoles américaines ont été rédigés autour de cette pièce (Shapiro, 2004(b)) ainsi qu'autour de Pamina Devi (University Musical Society, s.d.).

³ Voir photo en annexe (Personnages et costumes > Quelques personnages).

⁴ Ce dieu combine les attributs de Vishnu et de Shiva. Il est représenté par les danseuses qui, placées en file, lèvent les bras à différents niveaux (Shapiro-Phim, 2008(b), 66 ; 2004(b) : 11).

La scénographie des premières créations de Sophiline C. S. se différencie relativement peu de celle des pièces préexistantes dans le sens où elle fait appel à l'orchestre *bin bādy* et où les personnages mis en scène, vêtus de costumes identiques à ceux des danseurs de cour¹, se meuvent dans une gestuelle correspondant aux canons usuels. Seuls certains gestes et certains placements dans l'espace présentent des innovations effectuées dans l'optique d'un enrichissement du répertoire existant plutôt que comme une volonté affirmée de rupture avec celui-ci. Sophiline C. S. explique ainsi qu'il lui a paru évident, dans un premier temps, de faire appel à ses anciens collègues, comme elle formés à l'école des Beaux-Arts, pour interpréter ses chorégraphies. Ce n'est que par la suite que certaines innovations furent remises en question par le ministère et critiquées par des artistes.

Des innovations qui font débat

Sophiline C. S. précise que c'est sur l'incitation du ministère de la Culture qu'elle a finalement choisi de former sa propre troupe (Cheam Shapiro, 2010 : 113). En effet, les projets de la chorégraphe apparaissaient en décalage avec le fonctionnement en place au sein du ministère. Le fait que cette ancienne élève de l'école des Beaux-Arts, alors fraîchement revenue de l'étranger, procède à des innovations au sein du répertoire de cour constituait un changement difficilement acceptable pour certains. N'étant ni membre de la famille royale ni employée du ministère, elle ne disposait pas d'une légitimité suffisamment reconnue pour monter ses propres chorégraphies. De plus, c'était précisément l'autorité politique exercée sur le domaine de la danse de cour que ses motivations nouvelles de chorégraphe l'amenaient à remettre en cause, comme nous le verrons plus loin.

Sophiline C. S. explique que sa démarche créative n'était pas originellement mue par une volonté de remettre en cause la hiérarchie en place au sein de la communauté de pratique qui régit la danse de cour. Elle estime néanmoins que la suprématie du pouvoir politique longtemps incarnée par la monarchie et qui se refond aujourd'hui partiellement dans le cadre ministériel constitue un obstacle à certaines innovations. Une première difficulté qu'elle a rencontrée a concerné le recrutement d'artistes professionnels lorsque, en 2007, elle a proposé un emploi à plein temps à ceux qui avaient participé à son dernier projet. La plupart des

¹ Les costumes étaient alors mis à disposition par le ministère de la Culture, (Cheam Shapiro, 2010 : 113).

danseuses ont décliné l'offre, d'après elle afin de ne pas mettre en péril leur carrière au sein du ministère en quittant leur emploi de danseuse ou de musicien au Département des Arts ou de professeur à l'ESBA. Ceux et celles qui avaient accepté l'offre dans un premier temps se ravisèrent par la suite (Cheam Shapiro, 2010 : 114-115).

C'est avec de jeunes danseuses recrutées à l'ESBA que Sophiline C. S. forma finalement sa troupe de danse, le Khmer Art Ensemble¹. En 2008, le Centre Culturel Français (actuel IFC, Institut Français du Cambodge) proposa à cette troupe de se produire dans le cadre des Nuits d'Angkor en alternance avec les artistes du ministère de la Culture pour l'une des trois soirées de spectacle. Le ministère accepta à la condition que seul le nom « Ballet Royal du Cambodge » apparaisse sur les affiches (Cheam Shapiro, 2010 : 116). Sophiline C. S. estime que le choix de ce nom pour englober les deux troupes reflétait la revendication par le ministère de l'ensemble des artistes au motif que tous avaient été formés dans son institution (Idem). Dans son article, elle dénonce, de fait, ce qu'elle perçoit comme une appropriation des élèves de l'ESBA par le ministère².

Nous l'avons vu, les élèves de l'école des Beaux-Arts sont intégrées à des chaînes de transmission, qui, même si elles peuvent se démarquer d'une maîtresse à une autre, restent soudées du fait de leur rattachement à cette institution unique à travers laquelle elles sont en interaction permanente. Le fait que des élèves préalablement intégrées à ces lignées spirituelles au cours de leur apprentissage à l'ESBA soient amenées à rejoindre et, surtout, à travailler exclusivement avec une troupe extérieure peut poser problème du point de vue des professionnels rattachés à l'autorité centrale que constituent conjointement le ministère de la Culture et le Ballet Royal. Parce qu'il se démarque volontairement de cette autorité en rejetant certaines normes, le Khmer Art Ensemble est perçu par certains comme risquant de porter atteinte à l'intégrité de la danse. Peut-être les revendications de Sophiline C. S. pour dégager la danse classique d'un ancrage monarchique leur apparaissent-elles comme une forme de détournement des savoirs transmis et des lignées de transmission. Par ailleurs, la demande du ministère d'englober l'ensemble des artistes cambodgiens sous le nom de « Ballet Royal » lors des Nuits d'Angkor en 2008, n'est peut-être pas anodine. Elle tend à montrer que l'ancrage

¹ La troupe privée a été créée en 2007 sous le nom de Khmer Arts Ensemble avec des artistes bénéficiant de contrats de longue durée.

² « Pour comparer, écrit-elle, imaginez toute autre école qui déclarerait que tous ses diplômés lui appartiennent » (Cheam Shapiro, 2010 : 116, ma traduction de l'anglais).

monarchique reste constitutif de la danse classique telle qu'enseignée à l'ESBA, y compris du point de vue de l'administration ministérielle ; à moins que le choix de cette appellation n'ait été influé plus particulièrement par les organisateurs du Centre Culturel Français perpétuant là une préférence – historiquement ancrée – pour cette dénomination de la part des Français.

b) « Démocratiser la danse de cour »

Revendications d'une danse classique en dehors de l'autorité politique

J'ai déjà cité l'exemple d'un dispositif scénique mettant en exergue l'autorité monarchique comme centre hégémonique et garant de l'équilibre, dans le chapitre précédent. Cet exemple était apparu à Sophiline C. S. comme un problème qu'elle devait résoudre afin d'enrichir un dispositif chorégraphique qu'elle estimait peu imaginaire :

« Ma première ébauche suivait l'usage des danses classiques narratives telles qu'elles avaient été mises en scène depuis au moins un siècle. J'ai disposé le roi sur un trône au centre de l'arrière-scène et les personnages principaux, avec derrière eux les soldats assis, à ses pieds en un V inversé s'ouvrant vers l'avant de la scène. Cette disposition en V renforce l'autorité du personnage du roi en en faisant le point de convergence et en le plaçant en surplomb de tous les autres, mais cela limite les possibilités de danse. À la place, un chœur explique l'histoire par le chant et le roi illustre le livret par des gestes des mains. J'ai rapidement réalisé que cette manière de raconter une histoire était, selon moi, une manière peu imaginative de créer une danse puisque ce qui aurait pu être accompli avec plus de dynamisme à travers les mouvements reposait [essentiellement] sur les paroles. J'ai donc introduit l'asymétrie comme alternative en levant tout le monde sur leurs pieds et en déplaçant le *corps de ballet* vers le point de convergence à mesure que chacun des personnages dansait son propos. » (Cheam Shapiro, 2010 : 109, ma traduction)

Ce faisant, la chorégraphe souhaite se débarrasser de ce qu'elle perçoit comme un carcan renvoyant à la monarchie. Cela se joue à la fois sur le plan symbolique, dans la chorégraphie, et au-delà, dans le renversement de la hiérarchie qui, dans la danse de cour, ne permet pas à toute danseuse d'intervenir dans la chorégraphie. Ce renversement que Sophiline C. S. propose pose problème aux yeux de certains car il remet en cause l'un des fondements de la danse de cour telle qu'elle est encore pratiquée et centralisée aujourd'hui par les artistes du Ballet Royal et du ministère de la Culture. Sophiline C. S. estime au contraire que la danse peut exister en

dehors de l'autorité politique en trouvant d'autres patrons. Cette volonté s'est traduite de façon formelle par l'installation d'un organisme indépendant nommé Khmer Art en 2002¹. Celui-ci est basé dans la province de Kandal, à une quinzaine de kilomètres au sud de Phnom Penh. C'est là, dans un théâtre en plein air, que la troupe s'entraîne et que sont installés les bureaux de la compagnie. Les locaux sont loués à Chheng Phon, artiste professionnel qui occupa le poste de ministre de la Culture et de l'Information entre 1981 et 1990. Chheng Phon est aussi l'oncle de la chorégraphe et le soutien qu'il apporte à sa troupe en lui permettant de profiter de ses locaux a probablement un impact positif vis-à-vis de l'actuel ministère dont elle se démarque pourtant.

Sophiline C. S. choisit de parler de « danse classique » plutôt que de danse « de cour », exprimant implicitement une volonté de démarquer celle-ci de ses origines royales. Cette volonté, d'autant plus affirmée qu'elle fait l'objet d'un travail réflexif, se traduit aussi dans l'évolution des costumes de ses personnages. La chorégraphe crée de nouveaux costumes pour ses danseuses, faits de tissus légers et de voiles, par opposition aux riches et lourdes broderies, attributs des divinités et des personnages royaux. Elle continue toutefois, en parallèle, d'enseigner et de faire danser à sa troupe des pièces du répertoire plus ancien, telle la danse *Maṇī Mekhalā Rām Isūr* qu'elle a notamment présentée à l'occasion du nouvel an en avril 2012. Elle veut à la fois participer à la documentation et à la promotion de la danse classique (elle a, pour cela, monté un programme de documentation au sein de l'organisme Khmer Art) et exprimer des choses plus personnelles dans un nouveau style qu'elle démarque par l'appellation « néo-classique » ou « danse classique contemporaine », en khmer « *rapām pūrāṇ cnaï* », littéralement « danse classique/ancienne modifiée ». En nommant l'ensemble de ses créations de façon spécifique mais en référence à la « danse classique », elle les fait exister non pas en opposition avec celle-ci, mais en marge ou, selon le titre de l'un de ses articles « *Off Center* ».

Plutôt que de se placer en opposition vis-à-vis des productions des artistes du ministère de la Culture et avec le répertoire de cour, Sophiline C. S. et ses danseuses revendiquent une continuité avec les lignées d'anciennes maîtresses de danse. La troupe entretient le déroulement régulier des rituels d'hommages aux maîtres de la danse et procède chaque année à une grande cérémonie de *sambah grū* à laquelle sont conviés des maîtresses de danse issues du ballet royal ainsi qu'un ou plusieurs danseurs des rôles de singes (ceux-ci n'étant pas employés à plein

¹ L'organisme existe dans la continuité d'une école de danse formée par Sophiline Cheam Shapiro en Californie et qui porte le même nom de Khmer Art Academy.

temps par la troupe mais pour des projets occasionnels). L'ouvrage de Minh Kossany consacré à cette cérémonie et édité par l'organisme Khmer Art inclut d'ailleurs de nombreuses photographies prises durant cette cérémonie en 2010, ce qui semble bien confirmer la légitimité de cette cérémonie organisée par la troupe indépendante. Toni Shapiro-Phim écrit qu'en 2007, une danseuse de la troupe a été possédée par l'esprit de Chea Khan, une ancienne danseuse du palais décédée une dizaine d'années auparavant. Celle-ci s'était manifestée au cours d'une répétition de la danse narrative Pamina Devi, une création inspirée de *La flûte enchantée* de Mozart, afin de corriger certains gestes et la musique. L'anthropologue écrit que Sophiline C. S. avait interprété cette expérience comme une preuve de l'intérêt manifesté par la maîtresse pour cette nouvelle création (Shapiro-Phim, 2010(b) : 8).

Donner la danse aux danseurs

L'évolution des productions de Sophiline C. S. dans le temps va de pair avec sa démarche réflexive en tant qu'artiste. Elle tient des discours structurés et argumentés pour introduire son travail lors des représentations mais aussi dans des conférences et des publications. Elle revendique ainsi une appropriation totale de « son art »¹ et se pose en ce sens comme un modèle pour d'autres danseuses. Elle veut inciter les danseuses de sa troupe à suivre son exemple en partageant avec elles son expérience (Cheam Shapiro, 2008 : 167). Ainsi, les incite-t-elle à assister et à débattre au sujet de conférences et de différentes manifestations touchant non seulement aux domaines artistiques mais aussi à ceux du développement et de la santé. Elle a également mis en place des cours d'histoire de la danse et de chorégraphie ainsi qu'un cours d'introduction à l'ethnologie pour ses danseuses. Il s'agit, selon elle, de « tenter de condenser ses 15 années d'expériences hors du Cambodge en quelque chose de plus succinct et pratique » (Idem, 2010 : 119). Des ateliers de travail sont aussi proposés régulièrement en collaboration avec des artistes étrangers.

L'appropriation de la danse de cour par une troupe indépendante se veut profiter aux danseuses qui en deviennent dès lors les premières propriétaires et peuvent s'exprimer librement à travers elle. Cette démarche laisse toutefois en suspens une double question : d'une part, à qui sont destinées les nouvelles productions artistiques, quel est leur public et, d'autre

¹ « *I have claimed "ownership" of my art* » (Cheam Shapiro, 2008 : 166).

part, comment les projets d'une troupe indépendante peuvent-ils être financés ? De fait, il semble que le public du Khmer Art Ensemble soit principalement constitué d'artistes cambodgiens préalablement sensibilisés et d'étrangers eux-mêmes souvent impliqués dans le domaine des arts. De nombreuses représentations ont d'ailleurs lieu hors du Cambodge, en particulier aux USA. Les spectateurs étrangers ainsi que différents organismes sont sollicités pour participer au financement des projets. De fait, la troupe semble bénéficier d'une reconnaissance et d'un soutien significatifs dans le monde de la danse à l'international.

Dans leurs thématiques, les pièces présentées s'adressent non seulement aux artistes khmers mais aussi aux Cambodgiens en général. Elles ont vocation à sensibiliser la société cambodgienne d'aujourd'hui sur différents aspects telles que la situation de la femme dans la société ou encore la notion de responsabilité (Cheam Shapiro, 2008 : 166). Toutefois, le public cambodgien reste très minoritaire. Si la chorégraphe revendique une démocratisation de la danse de cour, c'est donc avant tout dans un sens politique, en rejetant son instrumentalisation par une autorité politique supérieure. Cette démocratisation touche moins la diffusion des productions artistiques, de même qu'elle semble peu concerner les artistes qui seraient désireux d'intégrer la troupe. La danse classique ou néo-classique de Sophiline C. S. revendique en effet, comme les troupes du Ballet Royal et du ministère de la Culture, une qualité et une rigueur d'exécution qui implique qu'elle reste élitiste.

2 - Revendiquer son passé pour mieux aller de l'avant

Plusieurs jeunes danseurs formés professionnellement à la danse de cour, au théâtre dansé masculin et à la danse folklorique s'investissent aujourd'hui dans la création de projets innovants. Ils sont soutenus et encouragés pour cela par des organismes basés à Phnom Penh comme Amrita Performing Arts, Sovanna Phum et l'Institut Français du Cambodge (IFC). Amrita Performing Arts et Sovanna Phum sont des organismes indépendants tournés vers la préservation des différentes formes d'arts scéniques du Cambodge. Créés à l'initiative d'étrangers, ils se sont adaptés aux réalités du terrain et aux attentes des jeunes générations d'artistes. Ces organisations mettent notamment à disposition des danseurs des locaux et des fonds afin de monter des projets qui se font souvent en collaboration avec des intervenants étrangers, danseurs, chorégraphes et directeurs artistiques. Quant à l'Institut Français du Cambodge, il se montre très actif dans la promotion des arts. Le département culturel de

l'Institut est à l'origine de plusieurs manifestations de théâtre et de danse tels que le festival des Nuits d'Angkor qui a pris place dans l'enceinte du temple d'Angkor à huit reprises, de 1999 à 2008, les festivals *Lakhaon* et *Danser Roam* ou encore, en 2012 la manifestation La rue danse.

Après leur avoir donné les premières impulsions, ces organismes continuent de participer à nourrir la volonté d'une nouvelle génération de danseuses et de danseurs qui, dans leur majorité, ont d'abord été formés à la danse et au théâtre dansé à l'ESBA. Ils leurs proposent des emplois temporaires dans le cadre de commandes de projets et leur permettent également de profiter de locaux d'entraînement. Des jeunes formés dans d'autres institutions, telle que l'association Cambodian Living Arts (CLA), basée à Phnom Penh, ou encore un petit groupe de jeunes filles diplômées de l'École des Arts de Siem Reap, se joignent peu à peu à ce mouvement qui, sans renier les formations dites « classiques » de la danse de cour et du théâtre dansé masculin, introduit des mouvements et des rythmes puisés dans le contact avec des artistes étrangers et qui s'enrichissent d'apports plus personnels de chacun. Pour aborder ce nouveau courant, je m'appuierai plus particulièrement sur les exemples de trois danseuses diplômées de l'école des Beaux-Arts : deux enseignantes à l'ESBA qui ont également beaucoup travaillé avec le Ballet Royal et une danseuse indépendante.

a) Une gestuelle de cour pour de nouvelles formes d'expression

Phnom Penh, le 11 juillet 2010

Sur l'invitation de la danseuse Belle, je me rends un dimanche matin, dans un petit studio de danse situé derrière une maison coloniale de la rue 240 qui longe le palais royal au sud. Le lieu qui appartient à l'ONG Amrita Performing Arts est l'un des rares disponibles pour les danseurs au cœur de Phnom Penh¹. Le studio est conçu à l'occidentale. Le mur nord est constitué d'une grande baie vitrée donnant sur la cour extérieure et la maison de style colonial qui séparent la salle de danse de la rue. Les autres murs sont agrémentés de barres de danse et deux sont recouverts de grands miroirs. Dans un coin de la pièce, une télévision et un modeste

¹ Cet endroit dut être cédé et détruit peu de temps après pour laisser place à un nouveau bâtiment tandis que les locaux d'Amrita Performing Arts ont rejoint ceux de leur partenaire CLA sur le boulevard Sothearos.

matériel hifi sont disposés sur un petit meuble en rotin. À côté, Belle a posé un ordinateur portable connecté à de petites enceintes.

La jeune femme donne cours à cinq jeunes : quatre garçons et une fille. Parmi eux, je reconnais deux danseurs de **lkhon khol** [théâtre dansé masculin] souvent croisés à l'ESBA où ils se rendent régulièrement pour s'entraîner avec les élèves de niveau avancé ou pour enseigner les rôles de singes et de démons aux plus jeunes. La jeune fille, elle, a intégré ce cours depuis peu, comme le laissent apparaître ses gestes, moins assurés et moins précis que ceux de ses camarades. Tous sont pieds-nus et vêtus de T-shirt et de shorts ou de pantalons larges.

Belle marque le rythme pour guider ses élèves en comptant en anglais : « **One, two, three, and four ; five, six, se-ven-eight** ». Elle leur montre les nouveaux pas un par un, plusieurs fois, sans musique en donnant des explications en khmer. Elle se place face au miroir, ce qui lui permet de remarquer les éventuelles difficultés des élèves qui, derrière elle, imitent ses gestes et, le cas échéant, d'approfondir une explication.

La chorégraphie sur laquelle ils travaillent comporte de nombreux sauts, des rotations et des mouvements au sol. Certains pas aboutissent à des poses brièvement marquées et qui mettent en évidence des postures caractéristiques de la danse de cour : ports de bras avec les poignets ployés au maximum et se prolongeant dans l'un des motifs de mains connus ; genoux relevés à l'avant ou à l'arrière en *វិញ*, ou encore jambes pliées, écartées et fermement ancrées dans le sol comme le requièrent les rôles de démons. Après une minute de cet enchaînement exécuté en musique sur un son électronique qui me semble rapide et peu varié, plusieurs élèves sont essoufflés.

Tous exécutent le même enchaînement qu'ils apprennent simultanément. Seules les premières secondes de la chorégraphie sont différenciées : les danseurs commencent par exécuter chacun une séquence spécifique qui reflète plus particulièrement le style de chacun. Je remarque en particulier que les deux danseurs de **lkhon khol** mettent dans leurs mouvements respectifs beaucoup de précision et d'énergie. Je reconnais dans les gestes de l'un d'eux en particulier les mêmes sorties de force contrôlées que dans ceux des personnages de démons du **lkhon khol**.

Pendant une pause entre deux enchaînements, Belle donne des conseils techniques à sa nouvelle élève. Elle montre à la jeune fille le maintien adéquat du poignet pour terminer un

mouvement en motif jīb que celle-ci ne maîtrise pas. Bien que tous soient concentrés sur leur apprentissage, l'ambiance est détendue. Rires et sourires échangés ainsi que quelques remarques taquines gentiment adressées par la professeure à ses élèves accompagnent leurs efforts.

b) Émergence d'une danse « khmère contemporaine »

Parcours d'une danseuse indépendante

Chumvan Sodhachivy est l'une des figures de proue de la jeune création dans le domaine de la danse cambodgienne où elle est connue sous le surnom de Belle. Son parcours est assez représentatif de l'ensemble de ces jeunes danseurs puisqu'elle a, comme la majorité d'entre eux, étudié la danse de cour à l'ESBA et l'URBA dont elle est diplômée. Fille unique d'un couple d'artistes, elle me racontait, lors d'un entretien, que son intérêt pour la danse de cour ne s'était développé que tardivement, alors qu'elle était déjà élève à l'ESBA¹. D'abord peu remarquée par ses professeures, elle faisait partie des élèves pour qui il est difficile d'imaginer un avenir professionnel de danseuse. Finalement, une première expérience de la scène la poussa à persévérer avec plus de conviction et elle explique que c'est peut-être à partir de ce moment que son intérêt pour la danse s'est développé. Elle a ainsi choisi de poursuivre ses études jusqu'à l'obtention du diplôme universitaire clôturant sa formation en danse classique en 2007.

C'est en dehors de l'ESBA, dans le cadre de rencontres organisées par l'organisme Sovanna Phum, que C. Sodhachivy a été amenée à expérimenter pour la première fois divers styles de danse, en particulier les danses moderne et contemporaine ou encore le hip hop². Elle a aussi été initiée à d'autres types de pratiques corporelles tels que l'aérobic et le yoga. Ces expériences multiples nées de rencontres avec des artistes étrangers lui ont permis de nourrir sa technique et ainsi de forger son propre style. Par la suite, le soutien qu'elle a reçu de différents organismes tels que l'Institut Français et Amrita Performing Arts lui a permis de poursuivre ses activités en tant qu'artiste indépendante. Elle prend aujourd'hui part à de nombreux projets en

¹ Entretien du 13.07.2010.

² Sauf indication contraire, les informations exposées ici sont issues de discussions avec Chumvan Sodhachivy, et principalement d'un entretien réalisé le 27.06.2012.

tant que danseuse et comme chorégraphe¹ dans une nouvelle forme de danse dite « danse khmère contemporaine » ou « *rapām sahasamāy* » (littéralement : « danse de l'époque contemporaine »). Elle a monté un groupe de danse avec d'autres jeunes artistes issus de l'ESBA et, lorsque je l'ai rencontrée en 2010, elle donnait des cours bénévolement, dans les locaux d'Amrita Performing Arts.

Dans ses créations dansées, le style de C. Sodhachivy se démarque par des aspects spécifiques. Formée pendant plus de dix ans à la danse de cour, elle continue de mettre à profit les savoirs ainsi incorporés. Par ailleurs, elle estime que la découverte des sauts, des rotations et du travail au sol issus des danses moderne et contemporaine lui ont ouvert de nouvelles voies quant à la gestion de l'espace. Au fil des travaux avec des danseurs étrangers et, de plus en plus, avec d'autres danseurs formés comme elle à l'ESBA, elle explore de nouvelles façons de se mouvoir. De la danse de cour, l'on retrouve chez elle une manière de faire circuler l'énergie jusqu'au bout des membres : les gestes de bras se terminent souvent par une rotation du poignet ou par un *kpāc' tai* (motif des doigts normés dans la danse de cour)², les chevilles sont fréquemment fléchies et les orteils relevés. Ces caractéristiques se retrouvent dans les interprétations et les créations dites « contemporaines » des autres danseurs et danseuses initialement formés à la danse de cour et au théâtre dansé masculin et à plus forte raison dans celles qui sont qualifiées de « khmères contemporaines ». C. Sodhachivy y ajoute de manière récurrente des éléments qui caractérisent plus particulièrement son style propre : des changements rapides de tempo (du lent, souvent associé à une gestuelle très proche de la danse de cour, au rapide, voire très rapide) et des alternances de mouvements fluides et de mouvements saccadés. Elle exploite beaucoup les mouvements serpentins de la danse de cour qu'elle accentue. Ses chorégraphies intègrent souvent des ondulations des bras et, surtout, du tronc, qu'elle amplifie et dont elle démultiplie les possibilités avec des mouvements avant-arrière (là où la danse de cour ne connaît que des mouvements latéraux et relativement peu excentrés) qui se propagent du bassin jusqu'en haut des épaules. Elle exploite beaucoup les expressions du visage qui peuvent apparaître comme une forme de connexion avec le public différente de la danse de cour. Un extrait d'une chorégraphie de C. Sodhachivy inspiré du

¹ Elle a été la première artiste en résidence à l'Institut Français du Cambodge en 2009 et travaille régulièrement avec Amrita Performing Arts.

² Voir annexe 4 : Motifs des mains.



P68. La danseuse Chumvan Sodhachivy dans une posture de danse khmère contemporaine dans les locaux de l'association Amrita Performing Arts. Phnom Penh, 18.07.2010.

P69. Deux élèves de théâtre dansé masculin (*Ikhn khol*) de l'ESBA spécialisés dans les rôles simiesques interprètent une danse khmère contemporaine inspirée par ces personnages lors du festival La rue danse à Koh Pich. Phnom Penh, 11.02.2012.



flamenco est visible dans la vidéo 7 (Festival « la rue danse », Phnom Penh) de l'annexe DVD, ainsi que deux autres extraits de chorégraphies par des danseurs formés à l'ESBA (voir aussi annexe 15).

La danse contemporaine comme ligne de démarcation

En Europe et en Amérique du Nord, le style de danse dit « danse contemporaine » a émergé au lendemain de la seconde guerre mondiale, à partir de bases posées dès le début du XX^{ème} siècle. Ce style spécifique a été érigé comme remise en cause des valeurs anciennes et « en réaction contre l'académisme classique pour délivrer le corps et lui permettre d'exprimer des émotions » (Arguel, 1992 : 172). Il s'agit d'une forme de danse en constante évolution dont la part la plus importante est consacrée à la recherche et à l'expérimentation. Elle a pour vocation l'expression d'une intériorité du danseur et, pour ce faire, elle ne s'appuie pas sur une technique préétablie et normée comme la gestuelle de la danse classique qu'elle rejette. Au contraire, la danse contemporaine se construit à travers des questionnements et la remise en cause du rapport du danseur à l'espace, au temps, à la musique et à son propre corps.

Dans les discours et les productions de C. Sodhachivy et des danseurs et danseuses cambodgiens avec qui elle travaille, le terme « contemporain » renvoie avant tout à l'idée d'innovation. Au-delà de son acceptation occidentale ciblée, il englobe de nombreuses techniques dansées apportées de l'extérieur et pas uniquement de l'Occident. Comme dans d'autres pays d'Asie ou encore en Afrique où l'on parle de « danse africaine contemporaine », le terme « contemporain » indique avant tout « un nouveau départ, une démarcation » par rapport à un quelque chose de préexistant (Mensah, 2001 : 9).

Les principaux apports de la danse contemporaine et des influences multiples dont ont bénéficié C. Sodhachivy et ses collègues danseurs contemporains khmers issus de l'URBA sont vécus comme une libération dans le mouvement. Alors que la danse de cour, le théâtre dansé masculin ainsi que la danse folklorique cambodgienne restreignent les danseurs dans une gestuelle précise et codifiée, ceux-ci ont pu expérimenter de nouvelles formes d'expression et la possibilité d'une création d'apparence illimitée. Les danseurs appréhendent d'autres manières de bouger, apprennent à travailler avec le sol, incorporent de nouvelles techniques de sauts et de tours. Ils ont recours à d'autres musiques que celle du *biñ bādy* et s'approprient des styles vestimentaires allant de la tenue de ville à des créations plus complexes inspirées de costumes

de cour. En devenant danseurs contemporains, ces nouveaux artistes font éclore un enjeu inédit : il s'agit de s'exprimer en tant qu'individu plutôt que d'incorporer un personnage divin, légendaire ou mythique. Ainsi, C. Sodhachivy explique-t-elle qu'en pratiquant la danse contemporaine, elle se sent « plus libre, plus relâchée », qu'elle « danse avec ses sentiments »¹.

Si, en Occident, la danse contemporaine est née d'un rejet de la forme classique, une telle rupture n'est pas observable dans les productions des artistes cambodgiens. Ceux-ci s'inscrivent au contraire dans une continuité avec la danse de cour et le théâtre dansé masculin, ainsi que la danse folklorique cambodgienne. Formés à ces techniques depuis leurs jeunes années, ils revendiquent un statut de danseurs khmers tant dans leurs discours que dans leur gestuelle. C. Sodhachivy déplore par exemple le fait que certains danseurs venus de plusieurs pays asiatiques et océaniques à l'occasion d'un festival de danse contemporaine à Hong Kong ne se différencient pas les uns des autres. Il était, selon elle, difficile de distinguer lesquels étaient pékinois, lesquels taïwanais ou néo-zélandais. Elle prend, par contre, en exemple les danseurs Indiens et Indonésiens ayant présenté des œuvres plus originales car inspirées de formes de danses locales préexistantes. Selon la jeune femme, l'adoption de la danse contemporaine n'implique pas nécessairement l'abandon des formes traditionnelles qui lui ont précédé. Au contraire, ces dernières doivent servir de base pour innover.

« Normalement, quand on apprend le contemporain étranger, on pense que quelqu'un qui ne connaît pas encore les techniques, les *kpāc' pāt* [les bases] comme pour le *ballet* [la danse classique occidentale] ou le classique peut apprendre parce que le contemporain parle des sentiments [...]. Mais en ce qui nous concerne, nous qui dansons le contemporain au Cambodge, on veut d'abord faire en sorte que les gens voient que ce contemporain est khmer. Ensuite, on se dit que l'on est tous issus de la danse classique, du *khol* [théâtre dansé masculin] ou du folklore, c'est-à-dire uniquement des formes khmères. [...] On ne veut pas abandonner ça [mais l'utiliser] pour construire et avancer ensemble ; c'est à dire que l'on prend l'ancien et le nouveau, et l'on avance. » (Chumvan Sodhachivy, entretien du 27.06.2011, ma traduction du khmer).

Pour cette raison, elle estime qu'il est indispensable, pour les danseurs contemporains khmers, de maîtriser les bases de la danse de cour ou du théâtre dansé masculin avant de se lancer dans la création contemporaine. À ce sujet, elle ajoute :

¹ Entretien du 13.07.2010.

« Notre contemporain est encore approximatif, il n'y a pas encore de professeur pour nous enseigner cela. On apprend seuls, sans carte pour nous guider mais on avance. On ne veut pas abandonner notre danse parce que c'est notre identité. On dit souvent : “connais-toi toi-même”. Quand on se connaît mal, on risque toujours de se tromper de chemin. C'est pourquoi il est nécessaire de savoir qui nous sommes, où nous sommes. Ainsi, nous avons toujours la possibilité de faire marche arrière car nous nous connaissons, nous connaissons le chemin. » (Chumvan Sodhachivy, entretien du 27.06.2011, ma traduction du khmer)

C'est cette idée que semble suggérer l'ensemble des danseurs contemporains khmers. Pour ceux d'entre eux avec qui j'ai pu m'entretenir, et notamment Chey Chankethya qui est également professeure de danse de classique à l'ESBA, la création s'apparente à un moyen de préservation. Il s'agit de dynamiser le domaine de la danse en proposant de nouvelles créations sans renier ce qui fait la spécificité des productions khmères. Comme C. Chankethya, les danseurs et danseuses participant aux projets de forme contemporaine poursuivent, en parallèle, la pratique des danses de cour, du théâtre dansé masculin ou des danses folkloriques. Certains poursuivent des études à l'URBA, d'autres enseignent à l'ESBA et se produisent au sein du Département des Arts.

Si les danseurs contemporains khmers expriment leurs propres sentiments à travers des créations originales, ils n'en renient pas pour autant leur formation en danse classique. Celle-ci est revendiquée comme partie intégrante de leur identité, non seulement en tant qu'artistes mais aussi en tant que Khmers ou Cambodgiens et en tant qu'individus. La danse de cour ou le théâtre dansé masculin font partie de la danseuse ou du danseur tant dans leur corporéité que dans leur histoire personnelle. De ce fait, elles font partie intégrante de ce que ceux-ci peuvent souhaiter exprimer lorsque la possibilité leur en est donnée. C'est ce qu'exprime Sam Sathya, l'une des danseuses classiques les plus reconnues dans le rôle de *nāñ*. Celle-ci pratiquait la danse de cour depuis plus de vingt ans lorsqu'elle a eu pour la première fois l'occasion d'expérimenter la danse contemporaine.

Pratiqués depuis l'enfance, les gestes, mouvements et postures de la danse de cour et du théâtre dansé masculin sont entrés dans le schéma corporel des danseurs. Plus qu'une simple pratique corporelle institutionnalisée, ces manières de bouger et d'être sont vécues comme partie intégrante de la personne. Il ne s'agit pas pour eux de les écarter momentanément ou définitivement au profit de nouveaux types de danse comme des outils qui y seraient mal adaptés. Le schéma corporel mis en place au fil de l'apprentissage de la danse de cour n'est pas

effacé mais étoffé. Les automatismes liant certains mouvements entre eux peuvent être contrôlés par le danseur expérimenté mais un tel exercice lui demandera un effort supplémentaire. Ainsi, si celui-ci ne souhaite pas s'en départir, ils refont surface dans le cadre de productions corporelles impliquant des mouvements similaires. Cela peut se faire de manière volontaire ou inconsciente, lorsque l'intelligence corporelle est mise à profit pour une expression par le corps de façon préreflexive¹. Certains gestes et postures caractéristiques de la danse de cour, en particulier les gestes de main et la posture en équilibre *īev*, apparaissent de façon presque systématique dans les pièces contemporaines réalisées par des danseuses formées à la danse de cour. Tous les types de gestuelles (*nāñ*, *nāyroñ*, *yaks* et, dans une moindre mesure, *singe*) sont exploités par les danseuses contemporaines khmères, quelle que soit leur spécialisation initiale. La plupart des danseurs de théâtre dansé masculin initiés s'essayant à la danse contemporaine khmère exploitent quant à eux les gestuelles de singes et de *yaks* dans leurs créations contemporaines².

Un nouveau rôle de l'artiste au sein de la collectivité

La danse de cour et la danse contemporaine relèvent de modes d'apprentissages différenciés. La danse de cour, comme la danse classique occidentale, renvoie à ce que Sylvia Faure nomme la « logique de la discipline ». Celle-ci est :

« [...] marquée d'une forte valorisation de la technique du corps impliquée dans la tradition artistique transmise. La technique doit être le plus fidèlement incorporée en suivant un “modèle” idéal. De l'acquisition de savoir-faire performants naissent les compétences d'interprétation du pratiquant. Ainsi, l'artiste est d'abord un “technicien” avant de devenir un interprète, parfois un créateur. La primauté de la technique corporelle engage une organisation formelle de la transmission. » (Faure, 2000 : 115)

Cette logique s'oppose à celle de la « singularité » qui « se rapporte aux pratiques qui valorisent la singularité des pratiquants, débutants ou experts. La technique, présente dans la

¹ C'est ce qui se passe également au quotidien. Par exemple, une danseuse s'étirant le bras aura tendance à terminer son geste, sans même en avoir conscience, par un tour de main en *krāc' jīp*.

² Une tendance qui me semble généralisée consiste, pour les garçons, à associer les mouvements des singes de la danse de cour ou du *khol* à ceux du hip hop, les deux styles de danse ayant là des points communs notables dans la dynamique du mouvement et le travail acrobatique au sol.

formation, est au service du danseur considéré comme un créateur et pas seulement comme un technicien » (Idem : 117). Cette seconde logique correspond à la danse contemporaine qui fait de l'artiste, non plus l'exécutant d'une technique préétablie, mais avant tout un créateur d'œuvres originales. Le passage de l'un de ces modèles à l'autre n'est pas évident, comme le raconte une danseuse classique, enseignante à l'ESBA, âgée de 42 ans :

« La première fois que j'ai vu [ma collègue] exécuter une danse khmère contemporaine, je lui ai dit “Reviens ! Tu es folle ! ? ”. Puis, moi aussi j'ai appris à danser en “solo”, mais je n'ai pas vraiment aimé ça. Je n'étais pas à l'aise... J'apprends la danse classique khmère depuis l'âge de 11 ans, je ne pouvais pas bouger mon corps autrement... Ma vie, je la dédie à la danse classique khmère. Mais ça m'intéresse quand même d'apprendre de nouvelles manières de danser et de les adapter au ballet khmer. [...] Mon professeur a dû m'expliquer que je ne devais pas sourire quand je dansais la danse contemporaine. Au début, je ne pouvais pas comprendre pourquoi. J'ai expliqué à mon professeur pourquoi il fallait que je sois souriante. D'abord, bien sûr, c'est comme ça que j'ai appris à danser. Et puis j'étais persuadée que les spectateurs qui achetaient un ticket pour venir voir de la danse, de même que pour un film, ce qu'ils recherchaient, c'était de pouvoir se “connecter” avec l'artiste. Ils cherchent une échappatoire à leurs vies quotidiennes pleines de tristesses, vider leur esprit de leurs problèmes. [...] Ne pas sourire, c'était refuser cette connexion avec le public, ou au moins la rendre plus difficile. Mon professeur a trouvé ma remarque intéressante, mais il m'a expliqué qu'il fallait que je danse “pour moi-même”. » (Traduction et transcription d'après notes prises lors d'un entretien informel en anglais à l'ESBA, 19.03.2010)

L'appréhension, pour le danseur, du rapport à son propre corps, au spectateur mais aussi à l'espace, apparaissent fondamentalement différents. Dans ses premières expériences de la danse contemporaine, la danseuse a pu se trouver intimidée devant la liberté de mouvement qui lui était accordée. Elle se trouvait, pour la première fois, incitée à élargir la kinésphère limitée, car normée, des personnages féminins qu'elle incarne dans le répertoire de cour comme, dans une certaine mesure, celle de son quotidien de femme khmère. Ce travail pousse également la danseuse à s'extraire d'une œuvre collective pour devenir une créatrice autonome qui ne met plus en jeu un « nous-autres » mais un « moi », comme l'écrit David Le Breton (Le Breton, 2002 : 39). S'essayant à la danse contemporaine, « l'individu n'est plus un membre indétachable de la communauté mais un corps à lui tout seul » (Le Breton, 2008 : 46). Cela peut apparaître comme une situation d'insécurité pour la danseuse longtemps formée à une technique normée. D'artisane ou technicienne, elle devient artiste lorsqu'elle danse « en solo » et « pour elle-

même ». Le terme « artiste » englobe alors le sens de « créateur d'une œuvre d'art » et non plus seulement celui de « personne qui interprète une œuvre musicale ou théâtrale » par opposition aux auteurs et compositeurs de cette œuvre¹. Cela est vrai, y compris dans le cadre d'œuvres contemporaines chorégraphiées sous la direction d'une tierce personne. De tels projets sont le fruit d'une collaboration dans laquelle les danseurs disposent habituellement d'une grande part d'expressivité. Cette forme de travail apporte une nouvelle reconnaissance de l'artiste et de l'œuvre comme émanant d'une individualité. Selon cette logique, le nom de chaque danseur est cité comme créateur ou interprète d'une œuvre².

Selon le témoignage de la danseuse citée ci-dessus, le but même de l'exercice remettait en question la vision qu'elle avait de son rôle. La possibilité d'une « connexion avec le public » lui était refusée par son professeur ou, tout au moins, devenait-elle secondaire dans le processus créatif. Avec les répertoires de cour et de théâtre dansé masculin, la danseuse et le danseur se font interprètes de créations collectives qui « renvoient à un temps circulaire, avec des rythmes qui reviennent inlassablement et conduisent à un monde apaisé » (Idem, 2002 : 38). En s'appropriant de nouveaux outils, leur participation au sein de la collectivité est différente. L'artiste exprime à travers son individualité les réalités sociales actuelles et partagées d'individu à individu. Il questionne le monde en évoquant des problèmes de sociétés. C'est aussi ce que fait Sophiline Cheam Shapiro dans ses créations « néo-classiques » ou « classiques modernes ». Si les nouvelles créations relèvent d'une individualité, elles n'en renvoient pas moins à une identité commune – même si pas nécessairement exclusive – revendiquée comme cambodgienne. Elles soulèvent également des réalités partagées dans le Cambodge d'aujourd'hui et permettent aux danseurs de s'exprimer plus particulièrement en tant qu'artistes. Dans certaines créations, les danseurs exposent leurs interrogations, leurs doutes et leurs inquiétudes quant à leur situation d'artiste et à l'avenir de leur art. Cela est particulièrement explicite dans des productions comme *Khémopédies*, chorégraphiée par la franco-cambodgienne Emmanuèle Phuon en trois volets (2009-2011) et *Look at Us Now* (2009) dirigée par l'Allemand Bob Ruijzendaal.

¹ D'après la définition du Petit Robert éd. 1996.

² Les noms des artistes (les chorégraphes et les interprètes, danseurs, musiciens et chanteurs, ainsi que, parfois, les costumiers) sont également cités dans les programmes du Ballet Royal lors de ces tournées européennes, ce qui émane peut-être de la volonté du producteur.

Chumvan Sodachivy explique que ses premières créations n'ont pas été immédiatement comprises par le public. Les nouveaux codes qu'elle convoque dans ses œuvres apparaissent en décalage avec ceux que le public maîtrisait. Pourtant, elle raconte que petit à petit, ses créations qui pouvaient dans un premier temps paraître étranges, incompréhensibles, ont touché certaines personnes. Elle se réjouit de voir le public de plus en plus nombreux et enthousiaste, ce qu'elle ressent notamment quand de jeunes cambodgiens et cambodgiennes demandent à la rencontrer suite à une prestation. Certains expriment le désir d'apprendre à leur tour cette forme d'expression à la fois khmère et contemporaine. Kor Borin, responsable culturel à l'Institut Français du Cambodge, confirme cet engouement progressif du public cambodgien face aux nouvelles créations dansées¹. Celui-ci a organisé et suivi un grand nombre des prestations artistiques dites contemporaines à Phnom Penh. Les manifestations mises en place par l'Institut Français se veulent accessibles. Beaucoup de ces prestations sont organisées en plein air et gratuites, ce qui permet d'attirer un public très diversifié et non habitué à la fréquentation des salles de spectacle. Les prestations réalisées dans d'autres cadres, comme le festival des Nuits d'Angkor ou le *Cambodian youth Arts festival* proposé par l'organisation *Cambodian Living Arts*, proposent des tarifs réduits aux spectateurs cambodgiens².

Bien que la danse contemporaine soit tournée avant tout vers une « intériorité du danseur » (Arguel, 1992 : 172), sa variante cambodgienne se veut en contact avec les spectateurs. Elle permet de réactualiser le rôle du danseur et, plus généralement, de l'artiste que Proeung Chhieng décrit comme un éducateur³. Selon ce professeur de danse, l'artiste doit non seulement maîtriser une technique mais avoir de larges connaissances et une compréhension aiguisée de la société. Il a pour rôle de guider les spectateurs en leur indiquant la voie à suivre à travers la mise en scène du Bien et du Mal. Avec les outils diversifiés que les jeunes danseurs contemporains khmers s'approprient, ceux-ci partagent leurs interrogations avec le spectateur. En abordant certains thèmes précis, ils peuvent espérer faire agir ou réagir les spectateurs en

¹ Entretien du 13.03.2012.

² Lors des prestations auxquelles j'ai pu assister, les tarifs destinés aux Cambodgiens correspondaient environ à un cinquième des tarifs destinés aux étrangers. Ils variaient de moins d'un euro à un peu moins de cinq euros pour le plus prestigieux festival des Nuits d'Angkor auquel les passants cambodgiens pouvaient également assister librement en dehors des gradins, à quelques mètres de la scène.

³ Entretien du 28.02.2012. Voir également chapitre I, « La transmission en termes de hiérarchie et de valeurs ».

tant qu'acteurs sociaux. Ainsi, en exprimant leurs sentiments personnels, les danseurs se donnent la possibilité d'améliorer les relations humaines dans leur ensemble.

De nouvelles idoles ou modèles de femmes khmères

Pour la jeune génération de danseuses étudiantes ou fraîchement diplômées de l'ESBA, les danseuses plus expérimentées, dont certaines sont aussi leurs professeures, représentent des modèles. S. Sathya et C. Chankethya, deux des danseuses citées précédemment, sont particulièrement appréciées de leurs élèves en tant que professeures, mais elles sont aussi admirées pour leurs qualités de danseuses parce qu'elles représentent des exemples de femmes dynamiques, débrouillardes et fortes. Toutes deux sont amenées à voyager et à travailler en collaboration avec de nombreux artistes de par le monde et maîtrisent au moins une langue étrangère. Elles montrent une grande adaptabilité vis-à-vis des codes étrangers dans le cadre de leur travail tout en incarnant les qualités de discrétion et d'humilité valorisées chez les femmes cambodgiennes. Parallèlement à son apprentissage de la danse à l'école des Beaux-Arts, C. Chankethya a suivi une formation en langue anglaise. Par la suite, elle a passé quelques années aux USA où elle a poursuivi des études artistiques financées grâce à une bourse d'études. Un tel parcours correspond aux envies de plusieurs des élèves de l'ESBA avec lesquelles je me suis entretenue.

Pour beaucoup de jeunes danseuses, C. Sodhachivy et C. Chankethya représentent de véritables modèles à la fois en tant qu'artistes et en tant que femmes. C. Sodhachivy qui est l'une des rares danseuses à travailler de manière indépendante obtient une certaine notoriété à Phnom Penh. Des danseurs et des danseuses fraîchement diplômées de l'URBA participent à ses projets et développent à leur tour des créations personnelles dans lesquelles la gestuelle khmère garde une place. Des jeunes sont avides de bénéficier de ses enseignements et de ses conseils, telle la jeune fille évoquée dans la description du cours que j'avais suivi en juillet 2010. Celle-ci n'avait jamais encore suivi de cours de danse de quelque type que ce soit lorsqu'elle est allée rencontrer C. Sodhachivy à la suite d'une représentation afin d'être initiée à la danse khmère contemporaine. Pour des jeunes filles dont j'ai suivi le parcours d'apprentissage à l'ESBA et qui rêvaient alors d'incarner l'iconique personnage de l'apsara blanche, des danseuses comme C. Sodhachivy deviennent, selon un terme que l'une d'elle a pu employer, des idoles.

Si ni C. Sodhachivy ni C. Chankethya n'a incarné le rôle symbolique de l'apsara Méra, toutes deux sont devenues leurs propres modèles en traçant la voie vers un nouveau rôle de la danseuse en tant qu'artiste au sein de la communauté cambodgienne, mais aussi à l'international. Leur parcours en tant que femmes cambodgiennes indépendantes apparaît aussi original et, en de nombreux points, exemplaire pour d'autres jeunes femmes. Elles sont par exemple capables de poursuivre des formations de plusieurs mois à quelques années à l'étranger, ce que peu de Cambodgiennes ont l'opportunité de faire. Elles contribuent également à prouver qu'il est possible de mener à bien un projet professionnel dans le domaine de la danse, là où beaucoup rencontrent des obstacles ou sont contraintes d'abandonner une fois mariées¹. Ces jeunes femmes sont des éléments moteurs, non seulement en tant que femmes, mais aussi plus largement en tant que personnes et en tant que jeunes artistes car elles mènent également dans leur sillage de jeunes hommes. À titre d'exemple, ceux qui suivaient son cours en juillet 2010 ont poursuivi dans cette voie et sont aussi à l'origine de nouvelles chorégraphies contemporaines et khmères contemporaines.

Comme S. C. Shapiro, les initiatrices de la danse khmère contemporaine mettent à profit, non seulement leur créativité, mais aussi leur force et leurs capacités d'adaptation pour exister en tant qu'artistes indépendantes tout en revendiquant leur formation de danseuse de cour ou de « danseuse classique ». Ces qualités se retrouvent également dans l'esthétique de leurs productions qui intègrent fluidité, souplesse et force. La retenue même, qui caractérise la corporéité de la danseuse de cour cambodgienne, se retrouve en partie dans les productions khmères contemporaines. Cette maîtrise du mouvement et des énergies, mêmes adaptées à un rapport plus ouvert à l'espace, sont peut-être justement l'un des principes qui font que cette forme de danse reste définissable comme « khmère ». C'est en effet l'une des caractéristiques qui la démarque d'autres styles de danses moderne ou contemporaine que les danseuses cambodgiennes sont amenées à découvrir. L'utilisation des motifs de mains et de certaines postures, issus du répertoire de cour, constitue un signe immédiatement identifiable qui découle d'une manière de se mouvoir profondément incorporée par les danseurs et les danseuses venant de l'école des Beaux-Arts.

¹ À ce sujet, voir notamment l'article de Toni Shapiro-Phim, « Don't Even Think About Having Me ». In Burrige S., Fumberg F. (éds.), *Beyond the Apsara*, Londres, Routledge, 2010.

CONCLUSION

Dans tous les lieux où elle est pratiquée, la danse de cour se base sur un répertoire identique directement issu de la cour. La danseuse Sophiline C. S. est à l'initiative d'une démarche différente. Bien qu'elle n'affiche pas, à l'origine de cette démarche, une volonté de s'éloigner des manières de faire et des principes de mise en scène du répertoire tels qu'elle les a appris à l'école des Beaux-Arts, elle choisit de créer, d'innover en intégrant de nouvelles danses au répertoire. Pour ce faire, elle affirme sa légitimité en tant que danseuse et non plus comme représentante d'une tierce autorité. N'étant ni fonctionnaire du ministère, ni membre de la famille royale, c'est en tant qu'artiste qu'elle revendique le droit d'innover en dehors des cadres que constituent le ministère et le Ballet Royal. Pour ce faire, elle cherche à appuyer sa légitimité auprès de ses propres professeuses et des *grū*, esprits et anciens maîtres de danse. Sa démarche est également appuyée par un réseau de personnes intéressées par la création artistique aux USA et ailleurs dans le monde. Avec les Cambodgiens de la diaspora, ce sont eux qui financent et qui constituent la plus grande partie du public de ses créations scéniques.

Sophiline C. S. initie une scission entre deux aspects du système hiérarchique sur lequel reposait jusqu'alors la danse de cour : celle qui l'inscrit dans un cadre politique et celle qui régit plus particulièrement sa transmission et sa perpétuation dans le temps. Une telle vision revient à affirmer que seul ce second aspect est constitutif de la danse de cour, qui, par conséquent, est renommée « danse classique ». Dans la démarche de Sophiline C. S., la danse n'est plus l'outil d'une autorité politique mais uniquement celui de l'artiste qui l'incarne. Quant à la place du public, elle s'en trouve redéfinie selon une optique plus proche de celle de la danse contemporaine – comprise ici comme style né en Occident et qui se diffuse à travers le monde où il fait naître des adaptations différentes – puisque le public semble constitué en majorité de personnes préalablement sensibilisées à la démarche de ces artistes.

Sophiline C. S. propose finalement de créer une nouvelle branche, une nouvelle sorte de danse qui se démarquerait partiellement de la danse de cour et qu'elle propose de nommer la « danse classique moderne » ou « modifiée » (*rapām cnai*) ou encore « danse néo-classique ». Parmi les praticiennes de la danse de cour, certaines se montrent hostiles, estimant que les innovations touchant à la mise en scène dans le sens d'une élimination des symboles de l'autorité monarchique portent atteinte à l'intégrité de la danse de cour. D'autres artistes fonctionnaires du ministère de la Culture acceptent de prendre part aux créations du Khmer Art Ensemble dans la mesure où leur est laissée la possibilité de garder leur emploi principal. Ceux-

ci participent aussi régulièrement aux cérémonies de *sambah grū* avec la troupe montée par la chorégraphe.

La démarche de danse contemporaine intéresse de plus en plus d'artistes parmi les nouvelles générations diplômées de l'ESBA depuis le début de la première décennie 2000 et dont certains travaillent aussi avec le ministère et le Ballet Royal. Chez eux, il n'y a pas de volonté apparente de remettre en cause le lien entre la danse et le ministère ou la royauté. Ils constituent leur mouvement en parallèle de leurs activités de danseuses et de danseurs au sein de ces institutions, qu'ils soient étudiants à l'URBA, danseurs indépendants ou encore professeurs à l'ESBA. C'est aussi avec le soutien d'institutions financées par des étrangers que ces jeunes artistes s'imposent comme instigateurs d'une nouvelle façon de danser inspirée de leurs formations « classiques » en danse de cour, en *lkhon khol* et, dans une moindre mesure, en danse folklorique ainsi que de leurs expériences plus récentes dans des styles de danses différents, en particulier les danses moderne et contemporaine. Comme Sophiline C. S., mais avec un cheminement différent, les artistes « khmers contemporains » proposent une nouvelle alternative au rôle des danseuses de cour et de *khol* au sein de la société cambodgienne avec l'expression d'une individualité de l'artiste. En créant une nouvelle gestuelle plus ou moins issue de celle de la cour, en abordant de nouvelles thématiques ou un nouveau point de vue sur les trames narratives et les personnages du répertoire préexistant, les artistes revendiquent un rôle d'éducateurs au sein de la société actuelle dans une démarche volontaire et affirmée.

CONCLUSION

Depuis qu'elles vivent en dehors du palais royal, et donc de la cour, et alors que la fonction politique de la famille royale s'est trouvée relayée par d'autres pouvoirs politiques, le rôle et le statut des danseuses se réajuste et se redéfinit vis-à-vis de nouveaux acteurs. Le répertoire met toujours en scène le faste royal en même temps qu'il illustre le lien entre celui-ci et le monde divin qu'il représente sur terre et avec lequel les danseuses avaient vocation à communiquer. L'imbrication entre danse et pouvoir royal ou autorité politique semble rester évidente pour la plupart des danseuses qui continuent à trouver leur place au sein de ce système. Nombreuses sont celles, nous l'avons vu, qui souhaitent faire carrière en tant que fonctionnaires au sein du ministère de la Culture et des Beaux-Arts. De plus en plus développent en parallèle une volonté de revendiquer une autre dimension de la danse d'origine royale en assumant un nouveau rôle en tant qu'artistes. Ils se placent ainsi dans une situation de communication directe avec leur public cambodgien mais aussi comme porte-parole de cette société dans son ensemble, plutôt que de son autorité politique, vis-à-vis de l'extérieur.

Dans le répertoire de cour comme dans les nouvelles créations des jeunes danseuses contemporaines khmères les qualités de fluidité et de grâce alliées à celles de force et d'endurance attachées à la représentation positive de la féminité sont centrales. Chez ces dernières, elles sont reflétées par la gestuelle et la corporéité des danseuses mais aussi à travers leurs parcours professionnels. La retenue caractéristique de la danse de cour se retrouve également dans l'expression contemporaine des danseuses et des danseurs khmers issus des formations en danse de cour et en théâtre dansé (*lkhon khol*). Bien que leur initiation à différents styles de danse les incite à élargir leur gestuelle et à démultiplier leur rapport à l'espace, ce que certains font volontiers, cette retenue reste observable dans certains de leurs mouvements qui ressortent comme caractéristiques d'une identité khmère qu'ils aspirent à exprimer.

CONCLUSION GENERALE

Jusqu'à la seconde moitié du XX^{ème} siècle, la principale troupe de danse de cour cambodgienne (*lkhon* ou *rapām brah rājadrapy*) était celle abritée au palais et constituée de différents groupes de danseuses dirigés chacun par une princesse ou par une concubine royale. Ces troupes étaient placées sous l'autorité du monarque et constituaient une référence pour quelques autres groupes existant hors du palais, sous la protection de hauts dignitaires ou autour d'anciennes danseuses royales ayant quitté la cour. Celles des danseuses de cour qui n'étaient pas d'ascendance royale étaient offertes par leur famille en signe d'allégeance au souverain, afin de se placer sous la protection de celui-ci. Les danseuses devenaient dès lors femmes de cour et bénéficiaient ainsi d'un statut hiérarchiquement valorisé. Ce statut ne s'accompagnait toutefois d'un certain pouvoir décisionnel et d'un plus grand confort matériel que pour celles d'entre elles qui, remarquées par le souverain, en devenaient épouses ou concubines. À la cour, la danse avait pour fonction de mettre en scène une cosmologie dans laquelle s'inscrivait la suprématie exercée par le souverain sur le territoire et sur son peuple. Le pouvoir d'invoquer des entités protectrices lui était reconnu et contribuait également à légitimer la position hiérarchique de son protecteur.

Aujourd'hui, peu des danseuses qui incarnent l'ancien répertoire de cour sont d'ascendance royale. Beaucoup d'entre elles viennent de milieux modestes ou défavorisés. À l'École Secondaire des Beaux-Arts, une faible proportion d'élèves seulement est issue des classes sociales aisées et un grand nombre des danseuses initiées en dehors de cette institution le sont dans le cadre d'ONG d'aide à l'enfance démunie. Des danseuses non professionnelles sont également formées hors du pays dans des associations de Cambodgiens proposant des cours de danse à une fréquence hebdomadaire. Seules quelques-unes des ONG et des associations sont patronnées par des membres de la famille royale. D'une pratique élitiste intrinsèquement liée à la royauté et constituant une marque de prestige, tant pour les danseuses que pour ceux sous l'autorité de qui elles étaient placées, la danse de cour est donc devenue une activité répandue à travers le Cambodge et parmi les communautés de Cambodgiens à l'étranger. Non plus monopole des puissants, elle est maintenant considérée comme représentative d'une identité nationale en tant qu'esthétique héritée d'un passé commun valorisé et partagée sur la base d'une appartenance ethno-territoriale. Dans les discours

comme sur la scène, la danse de cour constitue une forme d'invocation de ce passé sur lequel s'appuie l'édification de la nation.

Malgré la diversification des lieux de pratique de la danse de cour et l'intervention de nouvelles catégories d'acteurs sociaux, il y a bien eu continuité dans les lignées de professeuses et d'élèves depuis la cour. Néanmoins, ce n'est que dans certains contextes, et notamment au sein de l'institution ministérielle et de l'école de des Beaux-Arts, que ces lignées sont entretenues dans la conscience d'une telle filiation. À l'École Secondaire des Beaux-Arts, l'apprentissage de la danse de cour reste élitiste. Il est réservé à des jeunes filles présentant des caractéristiques physiologiques adéquates. Celles-ci doivent développer tout au long de leur apprentissage des qualités tant physiques que morales qui feront d'elles des danseuses dignes d'incarner des personnages divins et dignes d'intégrer les chaînes de transmission de la danse de cour. L'acquisition de l'ensemble des savoir-faire et compétences spirituelles qui constituent le « savoir dansé » au-delà de la seule technicité de la danse requiert un engagement fort de la part de la danseuse.

Dans le cadre ministériel, la danse n'est pas uniquement reconnue dans ses fonctions de représentation et de légitimation de l'autorité politique. Pour les danseuses, elle représente aussi une possibilité d'emploi en tant que fonctionnaire, une position qui présente certains parallèles avec l'ancienne situation des danseuses de cour. Elles sont notamment appelées à représenter le gouvernement cambodgien dans le cadre de rencontres politiques et à participer, comme par le passé, à des cérémonies liées à l'institution monarchique. Cette position peut aussi être perçue comme une manière de se mettre sous la protection de l'autorité politique tout en s'assurant un certain statut social. Néanmoins, le choix de devenir danseuse fonctionnaire ne répond pas uniquement à des perspectives professionnelles ou à des stratégies d'ascension sociale.

Pour beaucoup d'élèves danseuses, l'apprentissage de savoirs rigoureux et exigeants à l'école des Beaux-Arts est avant tout justifié par le sentiment d'une vocation et par un certain plaisir à danser. Cette question de la motivation et du sentiment vocationnel dans le cadre de la transmission formelle de savoir-faire et, plus spécifiquement, de savoir-faire centrés sur le corps comme la danse, pourrait constituer une piste de recherche dans la continuité de cette étude. Cette dimension, peu abordée en sciences humaines, est apparue du fait de la méthode participante par l'apprentissage telle que mise en œuvre dans le cadre de mes recherches. Elle se révèle essentielle et mériterait en effet d'être approfondie. L'accès à une expérience partagée

en tant que praticien pourrait constituer un point de départ pour échanger avec les danseurs autour d'un sujet à priori difficile à mettre en mots. À la lumière de la présente étude, il apparaît implicitement que les notions de vocation et de passion sont liées à la reconnaissance d'une valeur intrinsèque de l'activité dansée. Celle-ci est reconnue par elle-même et pour elle-même, comme ayant une nature propre non nécessairement conditionnée par une fonction extérieure.

La participation intensive de l'ethnologue aux apprentissages a contribué à mettre en évidence le fait que, au sein des lignées revendiquant une filiation avec le ballet royal, la danse est conçue comme faisant système, comme ayant une logique interne qui régit les mouvements de la danse. Au fil de son apprentissage, la danseuse apprend à ressentir une telle logique dans son propre corps, ce qui pourra faire dire à ses enseignantes que son « geste vit » (*kpāc' rouh*). Le savoir dansé est aussi l'émanation d'une cosmologie à laquelle la danseuse est amenée à s'identifier par sa formation. Non seulement incarne-t-elle des personnages et des mythes qui participent à la mise en scène de la hiérarchie et, plus généralement, de l'ordre de la société, mais encore est-elle amenée à développer des qualités personnelles en tant que femme khmère. Ces qualités s'expriment tant sur le plan physique que moral car elles sont véhiculées par la technique et dans l'esthétique de la danse comme par les méthodes rudes de leur acquisition. Elles incluent la force et la fluidité, la retenue, la délicatesse et la dignité qui correspondent à un modèle de femme estimé dans la société khmère. Ainsi, bien que les danseuses prêtent leur corps à la danse, la faisant vivre le temps d'une génération et la nourrissant de leur propre style, ce n'est pas tant la danseuse qui fait la danse que la danse qui forge cette dernière.

La reconnaissance d'une valeur intrinsèque de la danse est particulièrement visible au cours de sa transmission, dans les modalités du rapport maîtresse-élève et à travers les devoirs rituels qui la conditionnent et qui contribuent à poser et à renforcer le statut de ceux qui détiennent et transmettent leur savoir, les *grū*. Les savoirs dansés se transmettent de génération en génération, dans la continuité de l'ancien ballet de cour, via les lignées de maîtresses et d'élèves. Ces lignées sont placées sous la protection de différentes entités protectrices – parmi lesquelles les esprits des personnages dansés et des anciennes maîtresses de danse ancestrales, celui du *Tā Isī*, le maître originel de la danse et une diversité d'autres esprits protecteurs – que les danseuses doivent se concilier.

Le rattachement des lignées de danseuses aux troupes de danses de la cour tel qu'il est entretenu dans la continuité des rituels d'apprentissage est garant d'une certaine qualité ou nature de la danse. Il fait ainsi des danseuses formées à l'ESBA et, par conséquent, du Ballet

Royal et de la troupe nationale du ministère de la Culture qui les recrutent, des références hégémoniques vis-à-vis des autres lieux où le répertoire de cour est dansé à des fins différentes. Au fil du temps et jusqu'à aujourd'hui, les fonctions socialement structurantes de représentation et de légitimation d'une hiérarchie à l'échelle territoriale par l'esthétique et par l'efficacité rituelle de la danse de cour ont en effet été mis à profit non seulement par la royauté mais aussi par les autres régimes politiques en place au Cambodge. Le lien entre danse de cour et royauté et, plus largement, autorité politique, persiste et il est réciproque dans la mesure où ces institutions gouvernementales sont des mécènes ou patrons qui conditionnent l'existence de la danse en donnant à ses interprètes la possibilité de s'y consacrer plus ou moins exclusivement. Les mécènes peuvent également influencer sur les productions dansées, comme ont pu le faire les autorités françaises sous le protectorat puis, dans une démarche plus volontaire, la reine Sisowath Kossamak au milieu du XX^{ème} siècle. C'est aussi ce que l'on observe à l'heure actuelle avec la mise en scène d'un folklore angkorien par le ministère de la Culture.

La reconnaissance implicite d'une valeur intrinsèque de la danse et des échanges avec des danseurs étrangers poussent aujourd'hui une nouvelle génération de danseuses à envisager la danse de cour indépendamment de sa fonction de représentation et de légitimation du pouvoir. Des danseurs de *lkhon khol* – forme de théâtre dansé masculin issu des villages mais également en lien avec la cour et qui prête certains de ses interprètes à la danse de cour – participent à ce même élan créatif. Tous revendiquent leur formation originale pour s'affirmer non plus seulement en tant qu'interprète de personnages mythologiques et divins mais en leur nom propre en tant qu'artistes au sein d'une collectivité cambodgienne. La danse n'est pas alors uniquement synonyme d'une appartenance à la nation mais elle constitue aussi la base et l'outil d'une définition de soi en tant qu'individu, en tant que jeune femme ou jeune homme et en tant que spécialiste d'un savoir-faire incorporé. Certains principes techniques et esthétiques de la danse de cour sont ainsi mis à profit dans le sens d'une expressivité personnelle évoquant la vision du monde et la sensibilité propre à l'individu dansant.

Comme pour les danseuses et danseurs se prêtant actuellement à des créations « khmères contemporaines », les Cambodgiens de la diaspora et ceux qui dansent dans le cadre touristique ou dans les ONG humanitaires ne conçoivent pas – et, à plus forte raison, ne revendiquent pas – nécessairement le répertoire de cour comme une production spécifiquement attachée à la royauté, ce qui transparaît clairement dans leur emploi privilégié de l'expression « danse classique ». Néanmoins, le choix et le maintien, jusqu'à aujourd'hui, de la danse de

cour comme savoir-faire et comme production visuelle privilégiés dans la représentation d'une identité nationale n'est pas anodin. De même que le maintien d'un « Ballet Royal » dont les productions sont diffusées en tant que référence exclusive, ce choix tend à indiquer une certaine résilience de la royauté en tant que référent social à l'échelle de la nation cambodgienne. Les conditions et les limites de cette résilience pourraient être interrogées au regard de la situation des danses issues de la cour ailleurs en Asie du Sud-Est. Celles de Thaïlande – aujourd'hui plus volontiers désignées « danse classique thaïlandaise » et représentées par une « troupe nationale » – ou encore celles étudiées par Felicia Hughes-Freeland à Java présentent des similitudes avec la danse cambodgienne tant dans leur aspect esthétique qu'à travers leur évolution socio-politique. Une comparaison prenant en compte ces deux dimensions pourrait s'avérer intéressante pour interroger plus avant la place actuelle de la danse de cour dans la construction de l'identité cambodgienne et, au-delà, celle de la royauté au Cambodge.

LEXIQUE

Les principaux dictionnaires de référence utilisés dans l’élaboration de ce lexique sont : Antelme M. R. et al. (2013), Chuon N. (1968, 2011), Daniel A. (1985), Rondineau R. (2007) ainsi que le lexique de Nut S. (1995).

La transcription scientifique est basée sur le système proposé par S. Lewitz (1969).

Le classement par ordre alphabétique dans la colonne de gauche ne prend pas en compte les signes diacritiques.

Translittération scientifique (italique) ou usuelle	Khmer	Éléments de traduction correspondant aux occurrences dans la thèse	Transcription phonétique
<i>adhithhān</i> ~ <i>adhithhān</i>	អធិដ្ឋាន ~ អធិស្ឋាន	(pā. sk.) Détermination, volonté	/ʔatthithaan/ ~ /ʔathih̄səthaan/
<i>aṅgar</i>	អង្គរ	Cité, capitale Complexe de temples situé dans la province de Siem Reap ; style artistique et période historique se référant à l'époque de la construction de ce temple	/ʔaŋkɔɔ/
Angkor Vat	អង្គរវត្ត	De ' <i>aṅgar</i> ' : cité, capitale et ' <i>vatt</i> ' : monastère, pagode Temple d'Angkor, temple du XIIe siècle emblématique du Cambodge figurant sur le drapeau national.	/ʔaŋkɔɔ vət/
<i>aṅguy pat' jœn</i>	អង្គុយបត់ជើង	De ' <i>aṅguy</i> ' : s'asseoir, ' <i>pat</i> ' : plier et ' <i>jœn</i> ' : (ici) jambe Posture assise, jambes repliées sur le côté	/ʔaŋkuj bat cəɔŋ/
<i>anuvidyālāy</i>	អនុវិទ្យាល័យ	Équivalent du collège (classes 6 à 9)	/ʔanuʔvitt ^h jiəɔaj
Apsara <i>apsar(a)</i> ~ <i>apsarā</i>	អប្សរ / អប្សរា	(sk.) Danseuse céleste Par assimilation, nom parfois donné aux danseuses interprètes du répertoire de cour	/ʔapsaa/ ~ /ʔapsəraa/

<i>arakkh ~ araks</i>	អាវក្ខី ~ អាវក្ស	Nom d'une formation musicale (orchestre et son répertoire)	/ʔarəəʔ/ ~ /ʔaraʔ/
<i>asura ~ asura: ~ asurā</i>	អសុរ ~ អសុរៈ ~ អសុរា	Divinités maléfiques Terme générique pour désigner les personnages démoniaques de la mythologie au Cambodge	/ʔasɔl/ ~ /ʔasɔraʔ/ ~ /ʔasɔraa/
<i>āv lkhon</i>	អាវល្ខាន	De 'āv' : chemisier et 'lkhon' (voir entrée correspondante) Chemisette serrée, boutonnée sur le devant, utilisées pendant les séances d'entraînement à la danse de cour (aussi appelée « <i>āv ṅay</i> »)	/ʔaaw ləkhaɔn/
<i>āv ṅay</i>	អាវណាយ	De 'āv' : chemisier et 'ṅay' (sm. <i>ṅay</i>) : 'petit' en siamois (Voir ci-dessus : <i>āv lkhon</i>)	/ʔaaw naaj/
<i>babel</i>	ពពិល	Objet de culte en métal, plat et gravé, prenant la forme d'une feuille de banian surmontant une bougie	/pəpəl/
<i>bal</i>	ពល	Armée, soldats ; force	/pǔəl/
<i>bat'</i>	ពត់	Plier, courber	/pǔət/
<i>bat' joeñ</i>	ពត់ជើង	De 'bat' : plier, courber et 'joeñ' : pied, jambe Assouplir les jambes, les chevilles et les orteils. (cf annexe posture d'assouplissement)	/pǔət cəɲŋ/
<i>bat' khluon</i>	ពត់ខ្លួន	De 'bat' : plier, courber et 'khluon' : corps Assouplir le corps (cf annexe posture d'assouplissement)	/pǔət kʰluəŋ/
<i>bat' ʔai</i>	ពត់ដៃ	De 'bat' : plier, courber et 'ʔai' : main, bras Assouplir les mains et les poignets, en maintenant les doigts vers l'arrière, assouplir, assouplir les coudes (cf annexe posture d'assouplissement)	/pǔət daj/
<i>bedy</i>	ពេទ្យ	Médecin	/pɛət/
<i>bhī lieñ</i>	ភីលៀង	Du sm. <i>bhī lieyñ</i> Suiivantes des princesses, reines et déesses.	/phii liəŋ/
<i>bhojanīy (braḥ dī nāñ bhojanīy)</i>	ភោជនីយ (ព្រះ ទីនឹងភោជនីយ)	Nom de l'un des pavillons de danse du palais royal	/phɔcəni/ ~ /prəəh tii nəəŋ phɔcəni/

<i>bhum phān</i>	ភ្នំជាន	Élégance, dignité, noblesse Manière de bouger caractéristique des personnages masculins	/phum phaən/
<i>bī toem</i>	ពីដើម	De 'bī' : (ici) depuis et 'toem' : (ici) base ; original, premier Au début, à l'origine ; originel	/pii daəm/
<i>bidhī</i>	ពិធី	Cérémonie, rite, célébration, fête	/pithii/
<i>bidhī saṃbaḥ grū grap' mukh</i>	ពិធីសំពះគ្រូគ្រប់មុខ	De 'bidhī' : cérémonie, 'saṃbaḥ' : (voir entrée correspondante), 'grū' : (ici) maître(sse)s et esprits de la danse, 'grap' : tous, l'ensemble de et 'mukh' : (ici) sorte, catégorie (ou) masque Cérémonie d'hommage à l'ensemble des grū (maîtres et esprits ancestralisés et protecteurs)	/pithii sampěəh kruu krəp muk/
<i>bidhī saṃbaḥ grū lkhon</i>	ពិធីសំពះគ្រូល្ខោន	De 'bidhī' : cérémonie, 'saṃbaḥ' : (voir entrée correspondante), 'grū' : (ici) maître(sse)s et esprits de la danse et 'lkhon' : (voir entrée correspondante) Cérémonie d'hommage aux maîtres et esprits de la danse et/ou du théâtre	/pithii sampěəh kruu ləkhaən/
<i>biṇ</i>	ពិណ	Harpe	/piṇ/
<i>biṇ bādy</i>	ពិណពាទ្យ	Nom de l'orchestre accompagnant la danse de cour ; répertoire de cet orchestre	/piṇ piət/
<i>Bisṇukār</i>	ពិស្នុការ	Voir : <i>Braḥ Bisṇukār</i>	piḥsnoʔkaa ~ piḥkaa/
<i>bnaiṅ</i>	ប្អង	Groupe ethnique minoritaire de la province de Mondolkiri, les Phnong aussi appelés Bunong	/pʰnəwŋ/
<i>braḥ</i>	ព្រះ	Sacré, divin ; préfixe utilisé pour les personnages et les biens divins, religieux ou royaux.	/prěəh/
<i>Braḥ Bisṇukār</i>	ព្រះពិស្នុការ	Avec 'braḥ' : préfixe pour les personnages divins, religieux ou royaux Divinité masculine invoquées par les musiciens, les artistes et es artisans.	/prěəh piḥsnoʔkaa ~ piḥkaa/
<i>Braḥ Jinavaṅs</i>	ព្រះជិនវង្ស	De 'braḥ' : préfixe pour les personnages divins, religieux ou royaux et 'jinavaṅs' : 'de la lignée des vainqueurs' (du sk. <i>Jina</i> : vainqueur et 'vaṅs' (<i>vaṅsa</i>) : lignée) Nom d'un personnage masculin du répertoire dansé	/prěəh cinəvŋŋ/

<i>braḥ khān' ~ braḥ khān</i>	ព្រះខាន់ ~ ព្រះខ័ន	« Épée sacrée », attribut du souverain régnant	/prəəh khan/
<i>Braḥ Laksm(ṇ)</i>	ព្រះលក្ស្នណ៍	Avec ' <i>braḥ</i> ' : préfixe pour les personnages divins, religieux ou royaux Frère de <i>Braḥ Rām</i> dans le Reamker (sk. Lakṣmaṇa)	/prəəh ləəʔ/
<i>Braḥ Rām</i>	ព្រះរាម	Avec ' <i>braḥ</i> ' : préfixe pour les personnages divins, religieux ou royaux Personnage principal du Reamker (sk. Rāma)	/prəəh riəm/
<i>brahaspa(ti)</i>	ព្រហស្បតី	Jeu (jour faste des apprentissages) D'après T. Shapiro, nom d'une divinité brahmanique de l'apprentissage (Shapiro, 1994 : 45)	/prəhəəh/
<i>brahm</i>	ព្រហ្ម	(sk.) Brahmā ; supérieur, bon, divin, sublime	/prəm/
<i>brahmavihāra-dharm</i>	ព្រហ្មវិហារធម៌	De ' <i>brahm</i> ' : (voir ci-dessus) : ' <i>vihāra</i> ' : (ici) état, condition, mode de vie et ' <i>dharm</i> ' : dharma L'ensemble des quatre qualités d'esprit prônées dans le bouddhisme : <i>mettā, karuṇā, muditā</i> et <i>upekkhā</i>	/prəmmə-vihə thəə/
<i>brai</i>	ត្រៃ	Forêt ou territoire sauvage (par opposition aux territoires domestiqués ou villages ' <i>phum</i> ')	/prej/
<i>braḥiṇ ~ braḥ liṅg</i>	ព្រលឹង ~ ព្រះលិង្គ	Esprits vitaux du corps humain, au nombre de 19	/prəlɪŋ/ ~ /prəəh liŋ/
<i>brau</i>	ព្រៅ	Groupe ethnique minoritaire du Cambodge	/prəw/
<i>brāy</i>	ព្រាយ	Esprits féminins issus de malemort	/priəj/
Bunong		Voir : <i>bnai</i>	
<i>calanā</i>	ចលនា	Mouvement	/caʔlənəə/ ~ /calənəə/
<i>camṇeḥ t̥iṇ</i>	ចំណេះដឹង	De ' <i>camṇeḥ</i> ' : connaissance, savoir > de ' <i>chēh</i> ' : voir entrée correspondante et ' <i>t̥iṇ</i> ' : savoir, être informé Savoir	/camneḥ d̥ɪŋ/
<i>campā ~ cāmpā</i>	ចម្ប៉ា / ចាម្ប៉ា	Ancien royaume situé dans le centre de l'actuel Vietnam	/campaa/ ~ /caampaa/

<i>camriēn</i> ~ <i>camriēn</i>	ចំរៀង ~ ចម្រៀង	Chant	/camriəŋ/
<i>cañ ʔai</i>	ចងដៃ	De 'cañ' : nouer et 'ʔai' : bras ou main Action cérémonielle consistant à nouer un fil de coton imbibé d'eau consacrée autour du poignet	/caəŋ daj/
<i>cāñ'</i>	ចាញ់	Perdre sur, être surpassé, vaincu	/caŋ/
<i>Candachāyā</i> (<i>prāsād</i> <i>candachāyā</i> ~ <i>braḥ dī nāmñ</i> <i>candachāyā</i>)	ចន្ទនាយា (ប្រាសាទ ច័ន្ទនាយា ~ ព្រះទ័ នាំងចន្ទនាយា)	De 'can(d)' : la lune et 'chāyā' : (ici) reflet Nom du pavillon servant de tribune d'honneur où avaient autrefois lieux la plupart des entraînements et des représentations de danse de cour. Ce pavillon surmonte le porche de l'entrée principale réservée au roi lors de cérémonies publiques. C'est aussi le nom qui a été donné au pavillon de danse ouvert de l'ESBA.	/can chajaa/ (/prasaat can chajaa/ ~ /prəəh tii nəəŋ can chajaa/)
<i>cañkeh</i>	ចង្កេះ	Taille, hanche	/caŋkeh/
<i>cañvāk'</i>	ចង្វាក់	Cadence, rythme	/caŋvaʔ/
<i>cāpī</i>	ចាប៉ី	Instrument de musique à corde	/capɛj/
<i>ceḥ</i>	ចេះ	Savoir (être capable de, savoir pratique) ; être habitué à	/ceḥ/
<i>ceñ</i>	ចេញ	Sortir, partir ; extraire ; entrer en scène	/ceŋ/
<i>chaiyām</i>	ឆៃយ៉ាំ	Nom d'un grand tambour de procession qui donne son nom à une danse de procession	/chajjam/
<i>chgañ</i>	ឆ្គង	Maladroit(e) ; imprécis, incorrect	/c ^h kəəŋ/
<i>chnām</i>	ឆ្នាំ	Année	/c ^h nam/
<i>cnai</i>	ច្អៃ	Tailler, polir ; améliorer, perfectionner, corriger	/c ^h naj/

<i>cpāp' srī</i>	ច្បាប់ស្រី	De 'cpāp' : loi, code et 'srī' : femme, fille, féminin Code de conduite destiné aux femmes. Il en existe un équivalent destiné aux hommes, le <i>cpāp' prus</i> (ច្បាប់ប្រុស) /c ^h bap prɔh/.	/c ^h bap srɛj/
<i>cūl</i>	ចូល	Entrer ; sortir de scène	/cɔol/
<i>cūl mlap'</i>	ចូលម្លប់	De 'cūl' : voir ci-dessus et 'mlap' : ombre Retraite de durée variable pendant laquelle une jeune fille pubère reste enfermée et cachée aux regards extérieurs	/cɔol məlɔp/
<i>dān</i>	ទាន	(sk. pā. Dāna) Générosité	/tiən/
<i>dan' ~ dan' bhlan'</i>	ទន់ ~ ទន់ភ្លន់	Souple, mou, flexible, doux	/tūən/ ~ /tūən p ^h lūən/
<i>Dasamukh</i>	ទសមុខ	De 'dasa' : (sk. <i>daśa</i> , pā. <i>dasa</i>) dix et 'mukh' : (ici) visage « Dix-têtes » : Autre nom de <i>Kruñ Rāb(ṅ)</i> , Démon (<i>yaks</i>) roi de <i>Laṅkā</i> dans le <i>Reamker</i> aussi nommé <i>Dasakaṅṭh</i> « dix cous » (ទសក៏ណ្ណ)	/tūəhsəmuk/
<i>dasapāramī</i>	ទសបារមី	De 'dasa' : dix et 'pāramī' : (ici) vertu, perfection Dix préceptes ou « perfections » bouddhiques	/tūəsə-barəmej/
<i>dassanā</i>	ទស្សនា	(pā.) Visiter, voir, assister	/tūəhsənaa ~ tēəʔsənaa/
<i>dassana:</i>	ទស្សនៈ	(pā.) Regard, vision	/tūəhsənaʔ ~ tēəʔsənaʔ/
<i>dassanikajan</i>	ទស្សនីកជន	Spectateur	/tūəhsənəkəcūən ~ tēəʔsəni°/
<i>dassanīyabhāb</i>	ទស្សនីយភាព	(pā.) Spectacle ; paysage, panorama	/tūəhsənijəpɦiəp/
<i>deb</i>	ទេព	« Divin, céleste ; titre donné au titulaire d'une fonction très élevée » (A. Daniel), particule pour les êtres divins, célestes	/tɛp/
<i>deb apsar / deb apsarā</i>	ទេពអប្សរ ~ ទេពអប្សរា	De 'deb' : particule pour les êtres divins, célestes et 'apsarā' (Voir 'apsara')	/tɛp ʔapsaa/ ~ /tɛp ʔapsəraa/

<i>deb dhītā</i>	ទេពធីតា	De 'deb' : (voir entrée correspondante) et 'dhītā' : (litt.) 'fille' Divinités féminines	/tɛp thidaa/
<i>deb kosaly ~ deb kosall</i>	ទេពកោសល្យ ~ ទេពកោសល្ល	De 'deb' et 'kosal(y)' (sk. <i>kosalya</i> , pā. <i>kosalla</i>) Talent, habileté, aptitudes, vertus	/tɛp kaosal/
<i>deb rapām</i>	ទេពរាបាំ	Avec 'deb' et 'rapām' (voir entrées correspondantes) Esprit ou maître de la danse représenté par le maître de cérémonie lors du <i>sambah grū</i>	/tɛp rɔbam/
<i>Deb Sūtācānd</i>	ទេពស្នដាច័ន្ទ	Avec 'deb' : (voir entrée correspondante) Nom d'un personnage féminin du répertoire dansé	/tɛp sɔdacan/
<i>devaputr</i>	ទេវបុត្រ	De 'dev' : particule référant aux divinités (<i>deb</i>) et 'putr' : (litt.) enfant, fils/fille de Divinités masculines	/tɛpɔbɔt/ ~ /tɛpɔbɔt/
<i>devatā</i>	ទេវតា	Divinité (sk., pā. : devatā)	/tɛpɔdaa/ ~ /tɛpɔdaa/
<i>dham</i>	ធំ	Grand, large : important	/thɔm/
<i>dhammatā</i>	ធម្មតា	Normal, courant, habituel ; d'ordinaire, d'habitude	/thɔmmɔdaa/
<i>dharm</i>	ធម៌	(sk.) Dharma La loi bouddhique, loi de la nature	/thɔp/
<i>dhnan'</i>	ធ្ងន់	Lourd, pesant, (ici) force dirigée vers le sol	/t ^h ŋɔn/
<i>dhnū khān</i>	ធ្នូខ័ន	De 'dhnū' : arc et 'khān' : épée Générique pour les armes	/t ^h nuu khan/
<i>dhvoe kār</i>	ធ្វើការ	De 'dhvoe' : faire et 'kār' : travail, occupation, affaire Travailler ; exercer une activité salariée, exercer un métier	/t ^h vɔp kaa/
<i>dik tī</i>	ទឹកដី	De 'dik' : eau et 'tī' : terre Territoire	/tik dɛj/
<i>drām</i>	ទ្រាំ	Endurer, supporter, résister	/trɔəm/
<i>duk</i>	ទុក	Garder, préserver, maintenir ; poser, déposer	/tuk/

<i>ek</i>	ឯក	Un, unique, premier, principal (sk.)	/ʔaɛc/
<i>gaen</i>	តែន	Instrument à vent semblable à une longue flûte de pan d'origine laotienne.	/kɛɛn/
<i>ghun</i>	យុន	Terme honorifique pour désigner une concubine royale.	/khun/
<i>goḥ</i>	គោះ	Donner un léger coup, frapper	/kũəḥ/
<i>goḥ joeñ</i>	គោះជើង	De 'goḥ' : (voir ci-dessus) et 'joeñ' : (ici) pied Petite frappe de l'avant du pied et /ou du talon	/kũəḥ cəɟŋ/
<i>gok dhlak</i>	គោកធ្លក	De 'gok' : butte, tertre ; (par extension) sec, ferme, terre ferme par opposition à 'aquatique' et 'dhlak' : espèce d'arbre (<i>parinari anamensis</i>) Nom donné au premier royaume khmer	/kɔɔʔ tʰlɔʔ/
<i>gorab</i>	គោរព	Respecter ; respecter, rendre hommage ; obéir	/kɔrɔp/
<i>grae</i>	គ្រៃ	Lit ou banquette utilisé par les Cambodgiens au quotidien ; petite banquette utilisée dans les ballets de cour.	/krɛɛ/
<i>grjñ</i>	គ្រឿង	Groupe ethnique minoritaire du Cambodge	/krjŋ/
<i>grū</i>	គ្រូ	Maître, maîtresse, professeur ; personne détentrice d'un savoir. Le terme est utilisé de manière générale pour désigner les maître(se)s, les ancien(ne)s maître(se)s et les esprits de la danse.	/kruu/
<i>gruḍ</i>	គ្រុឌ	(sk.) Garuḍa Personnage d'oiseau mythologique, monture de Vishnu	/krut/
<i>gun</i>	គុន	Art martial khmer ; terme générique pour les arts martiaux	/kun/
<i>Hanumān</i>	ហានុមាន	(sk.) Hanumān Singe guerrier au pelage blanc allié de <i>Brah Rām</i> dans le Reamker	/haŋnu(?)maan/
<i>hūm roñ</i>	ហ៊ុមរោង	De 'hūm' : (sk. <i>homa</i>) encercler ; débiter une cérémonie et 'roñ' : espace, lieu (pop.) de ហ៊ុមរោង <i>hōm roñ</i> /haom rɔɔŋ/	/hum rɔɔŋ/

		Cérémonie de délimitation et de sacralisation de l'espace scénique avant une représentation	
<i>iriyapath</i>	ឥរិយាបថ	Manières, attitude, conduite ; posture (corporelle)	/ʔeʔriʔjabat/
<i>isī</i>	ឥសី	Ermite, ascète	/ʔeʔsej/
<i>jaṃnāñ</i>	ជំនាញ	Spécialisation, expertise	/cumniəŋ/
<i>jāñ</i>	ជាង	Artisan	/ciəŋ/
<i>Japalaksm(ŋ)</i>	ជបលក្សណ៍	De 'jap' : produit par magie et 'laksm(ŋ)' : nom du frère de <i>Brah Rām</i> Frère jumeau de <i>Rāmalaksm(ŋ)</i> créé par magie par un ascète.	/cəp læəʔ/
Jarai <i>cāʔāy ~ jrāy</i>	ចារ៉ាយ ~ ជ្រាយ	Groupe ethnique minoritaire des hauts-plateaux du Cambodge et du Vietnam (La forme khmère originale est ជ្រាយ <i>jrāy</i> , ចារ៉ាយ étant une formulation actuelle influencée par la prononciation française)	/caraaj/ ~ /criəj/
<i>jhnaḥ</i>	ឈ្នះ	Gagner, vaincre ; réussir, triompher	/c ^h něəh/
<i>joen</i>	ជើង	Jambe, pied ; patte	/cəəŋ/
<i>joet</i>	ជើតិ	Nom d'une mélodie accompagnant l'entrée, la sortie de scène ou, de manière plus générale la marche ; enchaînement gestuel qui lui correspond	/cəəʔ/
<i>kaev maṇī</i>	កែវមណី	De 'kaev' : pierre précieuse ; cristal et 'maṇī' : pierre précieuse ; diamant Joyau magique offert à la déesse <i>Maṇī Mekhalā</i> par son instructeur.	/kaew məni/
<i>kailās</i>	កៃលាស	(sk., pā.) Kailāsa Royaume des cieux, demeure des divinités ; chaîne de montagne du Tibet	/kajlaah/
<i>Kambujā</i>	កម្ពុជា	Cambodge	/kampuccie/
<i>kaññā</i>	កញ្ញា	(Ici) Fille, jeune fille, jeune femme non mariée	/kaŋŋaa/

<i>kār byāyām</i>	ការព្យាយាម	Persévérance, persistence, diligence	/kaa p ^h jiəjɨəm/
<i>kār nār</i>	ការងារ	Travail	/kaa ŋiə/
<i>karuṇā</i>	ករុណា	(sk., pā.) <i>karuṇā</i> Compassion face à la souffrance d'autrui ; pronom personnel utilisé pour s'adresser à un moine bouddhiste L'une des quatre qualités d'esprit prônées dans le bouddhisme avec mettā, muditā et upekkhā	/kaŋru(?)naa/
<i>kāt' ; kūn kāt'</i>	កាត់	Couper, trancher ; traverser ; métis (<i>kon kat</i> កូនកាត់)	/kat/ ; /koon kat/
<i>kāy vikār</i>	កាយវិការ	De 'kāy' : corps, et 'vikār' : transformation, altération, changement Mouvement	/kaaj vikaa/
<i>khantī</i>	ខន្តិ	(pā.) Patience	/khantɛj/
<i>khluon</i>	ខ្លួន	Corps ; soi-même ; peut aussi être utilisé comme pronom personnel	/k ^h luən/
Khmer <i>khmaer</i>	ខ្មែរ	Khmer/Groupe ethnique majoritaire du Cambodge ; parfois synonyme de « Cambodgien »	/k ^h maɛ/ (variantes régionales : /k ^h mɛɛ/ ~ /k ^h mɛɛr/
Khmer Islam <i>khmaer islām</i>	ខ្មែរឥស្លាម	De 'Khmer' et 'islām' Expression désignant l'ensemble des Cambodgiens de confession musulmane	/k ^h maɛ ʔislaam/
Khmer Loe <i>khmaer loe</i>	ខ្មែរលើ	De 'Khmer' et 'loe' : (ici) en haut Expression désignant l'ensemble des groupes minoritaires habitant les hauts-plateaux du Cambodge	/k ^h maɛ ləɔ/
<i>khmoc</i>	ខ្មោច	Esprit, fantôme ; défunt, cadavre	/k ^h maɔc/
<i>khnāt</i>	ខ្នាត	Règle, ensemble de règles, norme, (ici) canon esthétique	/k ^h naat/
<i>khol</i>	ខោល	(Voir <i>Ikhon khol</i>)	/khaol/
<i>khsae stec</i>	ខ្សែស្តេច	De 'khsae' : lien, relation et 'stec' : roi Lignée royale, de sang royal	/k ^h sae sdac/

<i>khyal'</i>	ខ្យល់	Vent, air, souffle	/k ^h jal/ ~ /k ^h cal/
<i>kinnar ~ kennar</i>	កិន្តរិ ~ កេន្តរិ	Personnages mythologiques d'apparence mi-humaine, mi-oiseau	/keennaɑ ~ kaɛnaɑ/
<i>kinnarī</i>	កិន្តរិ	Personnages féminins mythologiques d'apparence mi-humaine, mi-oiseau	/kennəɛj/
<i>kpāc'</i>	ក្បាច់	Dans les domaines de la danse ou encore de la boxe : geste, figure, posture ; en peinture et sculpture : motif, ornement	/k ^h bac/
<i>kpāc' cañ'ul</i>	ក្បាច់ចង្កុល	De 'kpāc' : voir ci-dessus, et 'cañ'ul' : désigner, montrer du doigt Motif de la main dans lequel le poing est fermé et l'index seul relevé (cf. annexe « Motifs des mains »)	/k ^h bac caŋʔɔl/
<i>kpāc' chā pañcuḥ</i>	ក្បាច់ឆាបញ្ចុះ	De 'kpāc' : voir ci-dessus, et 'chā pañcuḥ' : origine incertaine (voir « <i>Kpāc' pad</i> »)	/k ^h bac chaa baŋcɔḥ/
<i>kpāc' ghuoñ ~ kpāc' khuoñ</i>	ក្បាច់យូង ~ ក្បាច់ខូង	De 'kpāc' : voir ci-dessus, et 'ghuoñ' : (du kh. md.) « faire un mouvement circulaire avec la main » (S. Nut) Motif de la main dans lequel le majeur et le pouce forment un cercle tandis que les autres doigts sont relevés et tendus au maximum vers le dos de la main (cf. annexe « Motifs des mains »)	/k ^h bac khuəŋ/
<i>kpāc' jīp</i>	ក្បាច់ជីប	De 'kpāc' : voir ci-dessus, et 'jīp' : 'plisser, froncer' Motif de la main dans lequel le pouce et l'index se touchent tandis que les autres doigts sont relevés et tendus au maximum vers le dos de la main (cf. annexe « Motifs des mains »)	/k ^h bac ciip ~ cip/
<i>kpāc' joeñ chmā</i>	ក្បាច់ជើងឆ្មា	De 'kpāc' : voir ci-dessus, 'joeñ' : (ici) patte et 'chmā' : chat Motif de la main peu couramment utilisé, dérivé du <i>kpāc' joeñ proeh</i> avec l'index et le majeur joints (cf. annexe « Motifs des mains »)	/k ^h bac cəɣŋ c ^h maa/
<i>kpāc' joeñ proeh</i>	ក្បាច់ជើងប្រើស	De 'kpāc' : voir ci-dessus, 'joeñ' : (ici) patte et 'proeh' : cerf (<i>cervus unicolor</i>) Motif de la main figurant la patte d'un cervidé, poing fermé et index et majeur relevés en 'V' (cf. annexe « Motifs des mains »)	/k ^h bac cəɣŋ praəḥ/
<i>kpāc' kān'</i>	ក្បាច់កាន់	De 'kpāc' : voir ci-dessus, et 'kān' : (ici) tenir dans la main Motif de la main dans laquelle le point est fermé (cf. annexe « Motifs des mains »)	/k ^h bac kan/

<i>kpāc' l'it</i>	ក្បាច់ល្អិត	De ' <i>kpāc</i> ' : voir ci-dessus et ' <i>l'it</i> ' : minutieux Minutie des gestes dansés. Se dit pour un danseur qui intercale avec maîtrise de nombreux gestes dans un enchaînement de base (dans le cadre d'une danse narrative en particulier)	/k ^h bac lʔɛt/
<i>kpāc' lā</i>	ក្បាច់លា	De ' <i>kpāc</i> ' : voir ci-dessus, et ' <i>lie</i> ' : déplier, dérouler, développer Motif de la main dans lequel tous les doigts sont serrés et tendus au maximum vers le dos de la main, formant un arc de cercle (cf. annexe « Motifs des mains ») Aussi appelé <i>kpāc' ngo</i>	/k ^h bac liə/
<i>kpāc' nā</i>	ក្បាច់ង	De ' <i>kpāc</i> ' : voir ci-dessus, et ' <i>nā</i> ' : tordu, courbé Voir : <i>kpāc' lā</i>	/k ^h bac ŋɔɔ/
<i>kpāc' pāt</i>	ក្បាច់បាត	De ' <i>kpāc</i> ' : voir ci-dessus, et ' <i>pāt</i> ' : base, fondement Enchaînement de base pour l'apprentissage et l'entraînement quotidien des danseuses (aussi appelé « <i>kpāc' chā pañcuḥ</i> »)	/k ^h bac baat/
<i>kpāc' phkā</i>	ក្បាច់ផ្កា	De ' <i>kpāc</i> ' : voir ci-dessus, et ' <i>phkā</i> ' : fleur Motif de la main dans lequel la paume est tournée vers le haut et les doigts sont écartés et tendus, également vers le haut (cf. annexe « Motifs des mains »)	/k ^h bac p ^h kaa/
<i>kpāc' phlae dum dhlāk'</i>	ក្បាច់ផ្លែទុំធ្លាក់	De ' <i>kpāc</i> ' : voir ci-dessus, et ' <i>phlae</i> ' : fruit, ' <i>dum</i> ' : mûr et ' <i>dhlāk</i> ' : tomber « Le fruit mûr tombe [de l'arbre] » : Nom d'un motif ou geste de la main dérivé du motif <i>kpāc' ghuoñ</i> dans lequel le pouce et l'index qui formaient un cercle se détachent l'un de l'autre pour l' laisser un espace. (cf. annexe « Motifs des mains »)	/k ^h bac p ^h lae tum t ^h lěəʔ/
<i>kpāmñ</i>	ក្បាំង	Diadème, coiffe utilisée pour certains personnages féminins	/k ^h baŋ/
<i>kpīn</i>	ក្បិន	Pièce de tissu qui, nouée autour de la taille puis enroulée et passée entre les jambes, forme une sorte de pantalon.	/k ^h bɔn/
<i>kpīn carapāp'</i>	ក្បិនចរបាប់	De ' <i>kpīn</i> ' : voir ci-dessus et ' <i>carapāp</i> ' : pièce de tissu brodée de fils dorés ou argentés formant une jupe ou un pantalon Partie du costume masculin : pantalon brodé de fils dorés revêtu sur un second pantalon léger (dont seul le rebord est brodé et apparent) composé	/k ^h bɔn carəbap/

		d'une longue pièce de tissu pliée et cousue de façon plus complexe que le <i>kpin</i> d'entraînement	
<i>kpuon khnāt</i>	ក្បួនខ្នាត	De ' <i>kpuon</i> ' : théorie, doctrine et ' <i>khnāt</i> ' : règle, ensemble de règles, norme Traité de lois	/k ^h buən k ^h naat/
<i>kraliēn</i>	ក្រលៀន	Aine	/krəl̩iən/
<i>kramā</i>	ក្រីមា	Bande de tissus, généralement à carreaux, aux multiples usages (utilisée notamment comme pagne, comme écharpe ou encore sur la tête pour se protéger du soleil)	/krama/
<i>kruñ bālī</i>	ក្រុងពាលី	Esprit du sol représenté comme un nāga	/krəŋ piəl̩ii/
<i>Kruñ Rāb(ṅ)</i>	ក្រុងរាពណ៍	Avec ' <i>krung</i> ' : (ici) roi Démon (<i>yaks</i>) roi de <i>Lañkā</i> dans le Reamker, aussi appelé ' <i>Dasamukh</i> ' (Dix-têtes) (sk.) : Rāvaṇa)	/krəŋ riəp/
<i>kūn</i>	កូន	Enfant, progéniture	/kɔon/
<i>l'a</i>	ល្អ	Bon, bien, beau, correct, convenable	/ləʔaa/
<i>l'it</i>	ល្អិត	« Petit, menu, mince, ténu, minuscule, en poudre ; minutieux, méticuleux ; doux, suave » (A. Daniel)	/ləʔɪt/
<i>lāk'</i>	លាក់	Cacher, dissimuler, garder secret	/ləəʔ /
<i>Lañkā</i>	លង្កា	Royaume sur lequel règne <i>Kruñ Rāb(ṅ)</i> dans le Reamker ; fait référence à Ceylan, l'actuel Sri Lanka	/laŋkaa/
<i>leñ truṭi</i>	លេងត្រូធី	De ' <i>leñ</i> ' : jouer, se divertir et ' <i>truṭ</i> ' : coupure, rupture (ici) coupure avec l'ancienne année pour entrer dans la nouvelle année Danse de procession villageoise à l'occasion du nouvel an khmer. (voir aussi <i>rapām truṭi</i>)	/ləɛŋ trɔt/
<i>lkhon</i>	ល្ខោន	Terme générique utilisé de manière équivalente au terme français 'théâtre'. Désignait autrefois la danse de cour, ses ballets narratifs et les danseuses qui les interprétaient.	/ləkhaɔn/

<i>lkhon āṣe</i>	ល្ខោនអាប៉េ	De 'lkhon' : (ici) théâtre et 'āṣe' : (sens inconnu) Forme de théâtre dansé et chanté présentant de courtes scènes inspirées de l'étranger	/ləkhaɔn ʔapee/
<i>lkhon bol srī</i>	ល្ខោនពេលស្រី	De 'lkhon' : (ici) théâtre, 'bol' : parler, dire, réciter et 'srī' : féminin Forme de théâtre dansé et narré interprétée uniquement par des femmes dans un contexte villageois	/ləkhaɔn pɔɔl sɾej/
<i>lkhon brah rājadraby</i>	ល្ខោនព្រះរាជទ្រព្យ	De 'lkhon' : (ici) théâtre, 'brah' : préfixe pour les biens royaux, 'rāja' : royal et 'drab(y)' : bien, richesses, fortune Danse royale ou danse de cour khmère (en référence aux chorégraphies narratives de son répertoire)	/ləkhaɔn prəəh riəccətrɔəp/
<i>lkhon camruḥ</i>	ល្ខោនចម្រុះ	De 'lkhon' : (ici) théâtre et 'camruḥ' : mélangé, multiple Forme de théâtre du XXe siècle puisant dans différents styles de représentations préexistants	/ləkhaɔn camrɔh/
<i>lkhon gaen</i>	ល្ខោនកែន	De 'lkhon' : (ici) théâtre et 'gaen' : instrument à vent (voir ci-dessus) Forme de théâtre nommée d'après l'instrument à vent <i>gaen</i> qui y est utilisé	/ləkhaɔn kɛɛn/
<i>lkhon hluon</i>	ល្ខោនហ្លួង	De 'lkhon' : théâtre ; terme désignant anciennement exclusivement la danse de cour (voir ci-dessus) et 'hluon' : (sm. <i>hlvan</i>) royal L'une des dénominations de la danse de cour khmère	/ləkhaɔn luəŋ/
<i>lkhon khol</i>	ល្ខោនខោល	De 'lkhon' : (ici) théâtre et 'khol' : terme d'origine incertaine) Théâtre dansé masculin, forme de théâtre dansé interprété uniquement par des hommes (souvent nommé en français 'théâtre masqué')	/ləkhaɔn khaɔl/
<i>lkhon kpāc' purāṇ</i>	ល្ខោនក្បាច់បុរាណ	De 'lkhon', 'kpāc' (voir entrées correspondantes) et 'purāṇ' : traditionnel, ancien Désigne la danse de cour khmère en référence aux chorégraphies narratives de son répertoire	/ləkhaɔn k ^h bac bɔraan/
<i>lkhon niyāy</i>	ល្ខោននិយាយ	De 'lkhon' : (ici) théâtre et 'niyāy' : parlé Théâtre parlé occidental ou d'inspiration occidentale	/ləkhaɔn ni(?)jiəj/
<i>lkhon pāsāk' (lkhon Bassac)</i>	ល្ខោនបាសាក់	De 'lkhon' : (ici) théâtre et Bassac : fleuve défluent du Mékong du sud-est cambodgien et du sud du Vietnam Forme de théâtre chanté	/ləkhaɔn basaʔ/
<i>lkhon pāmojjadäy</i>	ល្ខោនបាមោជ្ជទ័យ	De 'lkhon' : (ici) théâtre, 'pāmojj' : (pā.: pāmojj) : réjouissance et 'däy' : cœur Forme théâtrale créée au milieu du XXe siècle.	/ləkhaɔn pamaɔc tɛj/

<i>lkhon yike</i>	ល្ខោនយីកែ	De 'lkhon' : (ici) théâtre et 'yike' : terme d'origine incertaine Forme de théâtre incluant pas dansés, chants et paroles proférées par les acteurs eux-mêmes	/ləkhaɔn jikee/
<i>loek joen mukh</i>	លើកជើងមុខ	De 'loek' : lever, 'joen' : pied, jambe et 'mukh' : (ici) devant Périphrase désignant un mouvement ou posture précise de la jambe : levée vers l'avant avec genou plié	/ləɔʔ cəʔɲ muk/
<i>lok grū</i>	លោកគ្រូ	De 'lok' : appellation respectueux, et 'grū' : maître(esse), professeur(e) Terme d'adresse et de référence pour un professeur	/ləɔʔ kruu/
<i>lpaen lot rām</i>	ល្បែងលោតរាំ	De 'lpaen' : jeu, divertissement, 'lot' : sauter et 'rām' : (voir entrée correspondante) L'une des traductions données par S. Tandard au terme 'danse' probablement pour transcrire une forme de danse de divertissement populaire occidentale ou dans un contexte cambodgien de divertissement	/ləbaɛŋ lɔət rōəm/
<i>Mahā Isī</i>	មហាឥសី	De 'moha' : grand, éminent, auguste et 'isī' : ermite, ascète Grand ascète, aussi appelé <i>Tā Isī</i> ; maître de la danse	/məhaa ʔejsej/
<i>Mahārik</i>	មហារីក	<i>yaks</i> de transformant en cerf doré à la demande de Reap dans le Reamker	/məhaariic/
<i>mahorī</i>	មហោរី	Orchestre de musique du Cambodge ; répertoire de cet orchestre ; nom également donné à une forme théâtrale utilisant cette formation orchestrale	/məhaɔrii/
<i>makut</i>	មកុដ	Tiare, couronne	/məkɔt/
<i>makut (deb) apsar</i>	មកុដ(ទេព)អប្សរា ~ អប្សរ	De 'makut' : (voir ci-dessus) et 'deb apsar' : (voir : 'apsara') Coiffe à trois pointes portée par les personnages d'apsara	/məkɔt (tɛɛp) ʔapsəraa / ʔapsaa/
<i>makut sruoc</i>	មកុដស្រួច	De 'makut' : (voir ci-dessus) et 'sruoc' : pointu Coiffe en pointe haute des personnages de rang royal ou des divinités de rang supérieur	/məkɔt sruɛc/
<i>mām</i>	ម៉ម	(sm.) Titre non héréditaire pour un prince de rang subalterne, ou titre de la femme d'un prince ou d'un noble	/maam/
<i>Mañī Mekhalā</i>	មណីមេខលា	Avec 'mañī' : pierre précieuse Nom d'un personnage féminin du répertoire dansé, déesse des eaux, propriétaire d'un joyau magique	/məniɪ məkħəlaa/

<i>mcās'</i>	ម្ចាស់	Maître, patron, propriétaire	/məcah/
<i>me rapāṃ</i>	មេរាំ	De 'me' : préfixe marquant la supériorité et 'rapāṃ' : danse Appellatif pour les danses du répertoire considérées comme les plus importantes et pour lesquelles est reconnue une forte efficacité rituelle (aussi appelées 'rapāṃ dharm')	/mɛɛ rɔbam/
<i>mettā</i>	មេត្តា	(sk.) <i>mettā</i> Bienveillance, sympathie éprouvée à légard d'autrui, forme de compassion L'une des quatre qualités d'esprit (<i>brahm vihear dharm</i>) prônées dans le bouddhisme avec <i>karuṇā</i> , <i>muditā</i> et <i>upekkhā</i>	/mɛtaa/
<i>moel</i>	មើល	Regarder	/mɛəl/
<i>muditā</i>	មុទិតា	(sk. pā.) se réjouir du bonheur d'autrui L'une des quatre qualités d'esprit prônées dans le bouddhisme avec <i>karuṇā</i> , <i>mettā</i> et <i>upekkhā</i>	/mutitaa/
<i>mukh</i>	មុខ	Sorte, catégorie ; avant, face ; visage ; masque	/muk/
<i>muol ʔai</i>	មួលដៃ	De 'muol' : (ici) faire tourner et 'ʔai' : (ici) main Mouvement de rotation du poignet dans lequel la main se tourne, en général de façon simultanée avec un changement du motif de la main	/muəl daj/
<i>ṇaen</i>	ណែន	Tassé, dur, solide, dense Pour parler d'un mouvement (<i>kpāc' naen</i>) ou d'une manière de danser (<i>rām naen</i>) : « style concis, dense, d'une grande ampleur» (S. Nut)	/naɛn/
<i>nāg</i>	នាគ	(sk.) Nāga, serpent mythique à cinq ou sept têtes évoluant tant dans les airs que sur terre et dans l'eau	/niəʔ/
' <i>nak</i>	អ្នក	Personne, individu	/nɛəʔ/
' <i>nak grū</i>	អ្នកគ្រូ	De '' <i>nak</i> ' : personne, individu et ' <i>grū</i> ' : maître(sse), professeur(e) Terme d'adresse et de référence pour une professeure.	/nɛəʔ kruu/
' <i>nak tā</i>	អ្នកតា	De '' <i>nak</i> : personne, individu et ' <i>ta</i> ' : aïeul masculin, ancêtre Terme générique pour les esprits tutélaires ancestraux gardiens du territoire.	/nɛəʔ taa/

<i>nāñ</i>	នាង	Jeune femme ; princesse ; terme désignant l'ensemble des personnages féminins du répertoire dansé	/niəŋ/
<i>Nāñ Sītā</i>	នាងសីតា	Épouse de <i>Brah Rām</i> dans le Reamker (sk. : Sītā)	/niəŋ sejdāa ~ saɛdāa/
<i>nāp'</i>	ងាប់	(fam.) Mourir, mort, sans vie ; paralysé ; qui a cessé de fonctionner	/ŋəp/
<i>nārī</i>	នារី	Fille, jeune femme non mariée	/niərii/
<i>nāy roñ</i>	នាយរោង	Terme désignant les personnages masculins du répertoire dansé	/niəj rəwŋ/
<i>nekkhamma:</i>	នេក្ខម្មៈ	(pā.) Renoncement	/nekkhamma?/
<i>nissāy</i>	នីស្ស័យ	Aide, soutien ; disposition, aptitude	/nihsaj ~ niʔsaj/
<i>ñoḥ</i>	ងោះ	Laid, disgracieux Nom désignant un personnage vêtu d'un déguisement magique donnant une apparence humaine repoussante	/ŋəh/
<i>nuon</i>	នួន	Pur, beau ; doux	/nuən/
<i>ṣādham</i>	ប៉ាធំ ~ បឋម ~ ប្រាថម ~ ព្រះធំ	Mélodie associée aux personnages de singe / N.B : Différentes orthographes sont données et l'étymologie du terme est incertaine. La syllabe ប៉ា (<i>ṣā</i>) pourrait renvoyer au siamois « la forêt », ប៉ាធំ (<i>ṣā dham</i>) se traduisant alors par « grande forêt ».	/paa thəm/
<i>pāsāk'</i>	បាសាក់	Fleuve défluent du Mékong du sud-est cambodgien et du sud du Vietnam et, par extension, la zone géographique traversée par ce fleuve au Cambodge ; désignation d'une forme théâtrale originaire de cette région	/basa?/
<i>pad</i>	បទ	Mètre, rythme poétique ; mélodie	/bat/
<i>pañcañet</i>	បញ្ចវត្ត	Nom d'une tiare portée par des personnages masculins secondaires dans la danse de cour	/bañcareet ~ pañ°/

<i>paññā</i>	បញ្ញា	Intelligence, savoir, sagesse	/paŋɲaa/
<i>pañrīen</i>	បង្រៀន	De 'pañ' (causatif) et 'rīen' : apprendre, étudier Enseigner, instruire	/baŋɲiən/
<i>pañvil babil</i>	បង្វិលពពិល	De 'pañvil' : faire tourner et 'babil' : voir entrée correspondante Action rituelle consistant à faire passer de main en main trois <i>babil</i> surmontés d'une bougie par une assemblée disposée en cercle	/baŋvɪl pəpɪl/
<i>pat'joen</i>	បត់ជើង	Voir : « <i>anguy bat joen</i> »	/bat cəɲɲ/
<i>pātāl</i>	បាតាល	Monde souterrain, royaume des nāgas	/badaal/
<i>paṭham siksā</i>	បឋមសិក្សា	École primaire (classes 1 à 5)	/pəṭham(mə)-sɜksaa/
<i>pāy sī</i>	បាយសី	Offrandes végétales utilisées par paires notamment dans les cérémonies d'hommage aux maîtres et génies de la danse, faites de cônes réalisés dans des sections de tronc de bananier ornées de feuilles de bananier pliées et enroulées	/baaj seɲ/
<i>ph'ien</i>	ផ្អៀង	Pencher	/pʰiəŋ/
<i>phdāt'</i>	ផ្អាត់	Secouer, écarter d'un coup brusque	/pʰtɔət/
<i>phlit</i>	ផ្លិត	Éventail	/pʰlɪt/
<i>prabaiṇī</i>	ប្រពៃណី	Coutume, tradition	/prapeɲii ~ prapeɲej/
<i>prabandh grap' lakkh(ṇ)</i>	ប្រពន្ធគ្រប់លក្ខណ៍	Épouse dotée de toutes les qualités	/prapʰən krɔp ləəʔ/
<i>prajāpriy</i>	ប្រជាប្រិយ	De 'prajā' : peuple et 'priy' : aimé, aimable, populaire Populaire	/praciəpreɲ/
<i>prīṇ</i>	ប្រឹង	S'efforcer, s'appliquer à, faire l'effort, se raidir	/prɜŋ/

<i>puoñ suon</i>	ប្លង់ស្រូង	Prier les divinités ; invocations pour l'obtention d'une faveur divine (syn. ប្លង់ស្រូង ; emprunt-retour d'une ancienne forme : ប្លង់ស្រូង <i>pūñ srūñ</i> /bɔŋ srɔŋ/ passée par le sm.) (voir Antelme, 1996 : 87) Nom donné à une mélodie de <i>biñ bādy</i> et à une chorégraphie de danse de cour	/buəŋ suəŋ/
<i>purāṇ ~ pūrāṇ</i>	បុរាណ ~ ប្បរាណ	Ancien ; traditionnel	/bɔraan/
<i>racanā</i>	រចនា	Art, décoration	/raccənaa/
<i>rājasī(h)</i>	រាជសីហ៍	Personnage mythologique apparenté à un lion	/riəccəsej/
<i>rak śī</i>	រកស៊ី	De 'rak' : chercher et 'śī' : (fam.) manger Exercer un « petit boulot », survivre en exerçant des activités non salariées (petit commerce, conduite de moto-taxi ou tuk-tuk...) par opposition à <i>dhvoe kār</i>	/rɔɔʔ sii/
<i>rām</i>	រាំ	Danser	/rɔəm/
<i>ram dam ~ ramy daṃ ~ raṃ daṃ</i>	រមទម ~ រម្យទំ ~ រំទំ	Poli, honnête, bien élevé	/rɔm tɔm/
<i>Rām Isūr ~ Rāmesūr</i>	រាមឥស្វរ ~ រាមស្វរ	Nom d'un personnage démoniaque du répertoire dansé	/riəm ʔejsɔ/ ~ /riəmɛɛsɔ/
<i>rām vañ'</i>	រាំវង់	De 'rām' : danser et 'vañ' : (ici) cercle Danse populaire dansée en cercle lors de fêtes ; générique employé pour désigner l'ensemble des danses populaires khmères dansées à l'occasion de fêtes	/rɔəm vñəŋ/
<i>Rāmaker(ti)</i>	រាមកេរ្តិ៍	Reamker Épopée d'origine indienne dans son adaptation khmère. (sk. Rāmāyaṇa)	/riəm kee/
<i>Rāmalaksm(ṇ)</i>	រាមលក្ស្មណ៍	Fils de <i>Nāñ Sītā</i> et <i>Braḥ Rām</i> . Son jumeau, <i>Japalaksm(ṇ)</i> a été créé par magie par un ascète.	/riəm ləəʔ/
<i>ranāt ek</i>	រនាតឯក	Xylophone principal (à lames de bambou) de l'orchestre <i>biñ bādy</i>	/rə-niət ʔaɛc/

<i>rapām</i>	របាំ	Danse	/rəbam/
<i>rapām (kpāc') purāṇ</i>	របាំ(ក្បាច់)បុរាណ	De ' <i>rapām</i> ' : danse, ' <i>kpāc</i> ' : geste et ' <i>purāṇ</i> ' : ancien, traditionnel Expression désignant la danse de cour khmère, couramment traduite par 'danse classique'.	/rəbam (k ^h bac) bəraan/
<i>rapām braḥ rājadrabry</i>	របាំព្រះរាជទ្រព្យ	De ' <i>rapām</i> ' : danse, ' <i>braḥ</i> ' : (ici) préfixe pour les biens royaux, ' <i>rāj</i> ' : royal et ' <i>drab(ry)</i> ' : bien, richesses, fortune Danse royale ou danse de cour khmère (en référence aux chorégraphies non narratives du répertoire)	/rəbam prəəh riəccətrəp/
<i>rapām cnai</i>	របាំថ្មី	De ' <i>rapām</i> ' : danse et ' <i>cnai</i> ' : améliorer Danse 'néo-classique' ou 'danse classique contemporaine'. Expression utilisée par Sophiline Cheam Shapiro pour parler de ses nouvelles créations chorégraphiques.	/rəbam c ^h naj/
<i>rapām damnoep</i>	របាំទំនើប	De ' <i>rapām</i> ' : danse et ' <i>damnoep</i> ' : « moderne, nouveau, récent » (A. Daniel) Danse moderne	/rəbam tumnəp/
<i>rapām dham</i>	របាំធំ	De ' <i>rapām</i> ' : danse et ' <i>dham</i> ' : grand « Grande danse », appellatif pour les danses du répertoire considérées comme les plus importantes et pour lesquelles est reconnue une forte efficacité rituelle (aussi appelées ' <i>me rapām</i> ')	/rəbam thəm/
<i>rapām prabaiṇī</i>	របាំប្រពៃណី	De ' <i>rapām</i> ' : danse et ' <i>prabaiṇī</i> ' : voir entrée correspondante Danses folkloriques, répertoire de danses créées après l'indépendance du Cambodge pour représenter la vie rurale cambodgienne	/rəbam prapejnii ~ prapejnej/
<i>rapām prajāpriy</i>	របាំប្រជាប្រិយ	De ' <i>rapām</i> ' : danse et ' <i>prajāpriy</i> ' : voir entrée correspondante Danses populaires, catégorie regroupant des danses non scéniques ; parfois utilisée dans les années 1960 pour désigner les danses folkloriques nouvellement créées pour la scène et inspirées de danses préexistantes	/rəbam pracəprej/
<i>rapām sahasamäy</i>	របាំសហសម័យ	De ' <i>rapām</i> ' : danse et ' <i>sahasamäy</i> ' : contemporain (composé de ' <i>saha</i> ' : 'co-' ; ' <i>samäy</i> ' : époque, période) Danse contemporaine.	/rəbam səhaʔsəmaj/
<i>ras'</i>	រស់	Vivre, vivant	/rūəh/

<i>ratklāv</i>	រតក្លាវ	Coiffe pour les personnages féminins	/rɔət k ^h laaw/
Reamker	រាមកេត្តី	Voir : <i>Rāmaker(ti)</i>	/riəm kee/
<i>rjñ</i>	រឹង	Dur, raide	/riŋ/
<i>rīoeñ</i>	រឿង	Histoire, conte, fable ; événement, affaire (Ici) Peut référer à une chorégraphie de danse narrative.	/riəŋ/
<i>ṛk (dhvoe ṛk ~ vāj ṛk ~ vāi ṛk)</i>	ឫក	Style, manières ; ធ្វើឫក, វាយឫក, ដៃឫក faire des manières, être fier	/rik/ (/t ^h vəə rik/~ /viəj rik/~ /vaj rik/)
<i>roñ</i>	រោង	Espace ; hangar, hall couvert	/rɔwŋ/
<i>roñ lkhon</i>	រោងល្ខោន	Salle de théâtre	/rɔwŋ ləkhaɔn/
<i>ruo</i>	រូ	Nom d'une cadence rapide du répertoire <i>biṇ bādy</i>	/ruə/
<i>sāc' rīoeñ</i>	សាច់រឿង	De ' <i>sāc'</i> ' : chair, cœur d'un objet et ' <i>rīoeñ</i> ' : histoire Intrigue narrative	/sac riəŋ/
<i>sacc ~ sacca:</i>	សច្ចៈ ~ សច្ចៈ	(pā.) Vérité	/sac/ ~ /saccaʔ/
<i>sādhukār</i>	សាធុការ	Nom d'une mélodie de salutation ou de bénédiction utilisée en introduction des cérémonies d'hommage aux maîtres	/sathukaa/
<i>sahasamāy</i>	សហសម័យ	De ' <i>saha</i> ' : co- et ' <i>samāy</i> ' : voir entrée correspondante Époque actuelle, période contemporaine	/səhaʔsəmaj/
<i>sākalavidyālāy bhūmind vicitrasilpa:</i>	សាកលវិទ្យាល័យ ភូមិន្ទវិចិត្រសិល្បៈ	Université Royale des Beaux-Arts (URBA), aussi couramment appelée <i>sālā racanā</i> (សាលាវចនា) ou <i>sālā kraham</i> (សាលាក្រហម)	/sakal vitt ^h jiəljəj phumɪn vicət selləpaʔ/
<i>sālā cās'</i>	សាលាចាស់	De ' <i>sālā</i> ' : école et ' <i>cās</i> ' : vieux, ancien Expression désignant le campus nord de l'URBA détruit en 2005 près du « vieux stade » (<i>stāṭ cās'</i> ស្ថានីយ៍ចាស់)	/salaa cah/

<i>sālā madhyam vicitrasiḷpa:</i>	សាលាមធ្យម វិចិត្រសិល្បៈ	École Secondaire des Beaux-Arts (ESBA)	/salaa mattʰjɔm vicɪt selləpaʔ/
<i>samāy</i>	សម័យ	Ère, époque, période.	/səmaj/
<i>sambaḥ</i>	សំពះ	Salut main jointes ; saluer, honorer	/səmpəəh/
<i>sambaḥ grū</i>	សំពះគ្រូ	(Voir : <i>bidhī sambaḥ grū lkhon</i>)	/səmpəəh kruu/
<i>sambatʼ</i>	សំពត់	Étoffe enroulée formant une jupe	/səmpʰət/
<i>sambhor</i>	សម្ពោរ	(Voir : <i>sgar sambhor</i>)	/səmpʰɔw/
<i>samṭec</i>	សម្ព័ច	Appellatif pour un roi un prince ou une personne élevée à un haut rang, « votre altesse »	/səmp-dac/
<i>samṭec braḥ riem</i>	សម្ព័ចព្រះរៀម	De 'samṭec' et 'braḥ' : voir entrées correspondantes, et 'riem' : (litt.) frère ou fille aîné(e) Titre par lequel est désignée la princesse Norodom Bopha Devi en tant que fille aînée d'un roi.	/səmp-dac prəəh riəm/
<i>sañhā</i>	សង្ហា	Élégant, charmant	/saŋhaa/
<i>sañjāti</i>	សញ្ជាតិ	Nationalité ; source, origine, naissance	/saŋciət/
<i>sañkatʼ</i>	សង្កត់	Écraser, presser (Ici) Désigne un mouvement d'inclinaison du buste sur le côté gauche ou droite (<i>sangkat chéhn</i> , <i>sangkat sdam</i>) ou l'inclinaison du bassin (<i>sangkat kralien</i>)	/saŋkat/
<i>sañkrānt</i>	សង្ក្រាន្ត	(sk.) Fête ou cérémonie du nouvel an	/saŋkraan/
<i>sarasai</i>	សរសៃ	« Cordon, vaisseau ; bref ; nerf ; fibre, ligament » (A. daniel) ; classificateur pour les objets longs et fins	/sasaj/ ~ /təsaj/
<i>sarasai buor</i>	សរសៃពួរ	De 'sarasai' : (voir ci-dessus) et 'buor' : corde Fibres, nerfs, ligament, vaisseaux sanguins	/sasaj ~təsaj puə/

<i>sāsan-</i> ~ <i>sās(n)</i>	សាសន៍ ~ សាសន៍	Doctrine, croyance, religion ~ Religion, nationalité	/saah/
<i>sāsanā</i>	សាសនា	Religion (Terme employé dans la devise du royaume du Cambodge : « Nation, religion, roi »)	/sahsnaa/
<i>sdoer</i>	ស្តើវ	Approximatif	/stəʔ/
<i>sduoy</i>	ស្នូយ	(Voir : <i>ʔai sduoy</i>)	/stuəj/
<i>senā</i>	សែនា	Soldat ; officier ; armée	/senaa/ ~ /saɛnaa/
<i>sgar</i>	ស្ករ	Tambour	/skɔɔ/
<i>sgar sambhor</i>	ស្ករសម្ព័រ	Avec ' <i>sgar</i> ' : tambour Tambour à deux faces considéré comme instrument par excellence de l'esprit de la musique	/skɔɔ samphɔɔ/
<i>sīek</i>	សៀក	(fr.) Cirque	/siəʔ/
<i>sil(p)</i>	សិល្ប៍	Magie ; aptitude, habileté	/sɜl/
<i>sīla</i>	សីល	(sk.). <i>śīla</i> , (pā.) <i>sīla</i> Moralité, vertu ; principes, préceptes	/sɜl/
<i>sīladharm</i>	សីលធម៌	Du sk. <i>śīla</i> , pā. <i>sīla</i> : principes, préceptes et ' <i>dharm</i> ' : dharma (voir entrée correspondante) Conduite, comportement, moralité	/sɜlləthɔɔ/
<i>silp</i> ~ <i>silpa:</i>	សិល្ប៍ ~ សិល្បៈ	Art, savoir-faire	/selləpaʔ/
<i>silpa: sūn rūp</i>	សិល្បៈស្នូរូប	De ' <i>silpa:</i> ' : art, ' <i>sūn</i> ' : modeler et ' <i>rūp</i> ' : forme, corps ; image, statue Arts plastiques	/selləpaʔ sɔon ruup/
<i>silpakar</i>	សិល្បករ	Artiste	/selləpaʔkaa/
<i>śīnuon</i>	ស៊ីនួន	(du sm.) Nom d'une mélodie du répertoire <i>biṇ bādy</i>	/siinuən/

<i>sipp ~ sippa:</i>	សិប្ប ~ សិប្បៈ	Artisanat, métier manuel, art	/seppaʔ/
<i>slā dhar(m)</i>	ស្លាធម៌	De 'slā' : aréquier et 'dhar(m)' : dharma Offrande végétale constituée à partir d'un tronçon de bananier et de feuilles de bétel et de noix d'aréquier	/sllaə thəə/
<i>smī</i>	ស្នី	Nom d'une mélodie de <i>biṅ bādy</i> et de l'enchaînement gestuel qu'elle accompagne dans la danse de cour	/sm33/
<i>spaek</i>	ស្បែក	Cuir, peau Mot générique utilisé par métonymie pour nommer les différentes formes de théâtre d'ombre cambodgien et leurs figurines de cuir.	/sbaɛc/
<i>spai</i>	ស្បៃ	Étoffe brodée enroulée autour du buste et passée sur l'épaule caractéristique des princesses, des reines et des divinités féminines, également portée par la mariée pendant la cérémonie de mariage. Pièce du costume pour les personnages féminins de la danse de cour.	/sbaj/
<i>srī</i>	ស្រី	Femme, fille ; féminin	/srɛj/
<i>srī suorg</i>	ស្រីស្ងួតិ	De 'srī' : (voir ci-dessus) et 'suorg' : (sk. <i>Svarga</i>) paradis Femme céleste	/srɛj suə/
<i>sruk</i>	ស្រុក	Localité, lieu habité ; région, pays ; subdivisions administratives des provinces ; lieu domestiqué	/srək/
<i>sruol</i>	ស្រួល	Facile, aisé, sans complication ; convenable ; agréable ; confortable	/sruəl/
<i>Subhā dansāy</i>	សុភាទន្សាយ	De 'subhā' : juge, homme sage et 'dansāy' : lapin, lièvre Juge lièvre, nom d'un personnage animalier très populaire. Les contes du juge lièvre sont des contes moraux dans lesquels le lièvre s'illustre par sa ruse comme par son esprit de justice.	/səphiə tunsaaʔ/
<i>subhāb ~ subhāb rāp sā</i>	សុភាព ~ សុភាព រាបសា	Bien-élevé ; gentil ; poli ; calme ; doux	/səphiəp/ ~ /səphiəp riəp saa/
<i>Suvaṇṇ Macchā</i>	សុវណ្ណមច្ឆា	De 'suvaṇṇ' : or et 'macchā' : (litt.) poisson Sirène reine des poissons, fille de <i>Kruṅ Rāb(ṅ)</i> dans le Reamker	/səvan macchaa/

<i>svā</i>	ស្វា	Singe	/svaa/
<i>svā bal</i>	ស្វាពល	De 'svā' : singe, et 'bal' : soldat Gestuelle des personnages de singes soldats, moins précise et que celle dite <i>sva kpāc'</i> , elle comprend surtout des gestes et des déplacements imitant ceux des singes et avec une vocation comique	/svaa pūəl/
<i>svā kpāc'</i>	ស្វាក្បាច់	De 'svā' : singe, et 'kpāc' : voir entrée correspondante Expression désignant la gestuelle stylisée et précisément codifiée réservée aux personnages simiesques de haut rang (roi, général) comme <i>Hanumān</i> , par opposition à celle des singes soldats, plus mimétique	/svaa k ^h bac/
<i>Tā Isī</i>	តាឥសី	De 'tā' : grand-père, homme âgé, ancêtre et 'isī' : ermite, ascète Grand ascète, aussi appelé <i>Mahā Isī</i> ; esprit maître de la danse	/taa ʔejsej/
<i>ṭai</i>	ដៃ	Main, bras	/daj/
<i>ṭai sduoy</i>	ដៃស្ទួយ	De 'ṭai' : main, bras et 'sduoy' : porter ou soutenir quelque chose sur la paume de la main levée vers le haut Position du bras dans laquelle bras et avant-bras forment un angle droit	/daj stuəj/
<i>ṭai tran'</i>	ដៃត្រង់	De 'ṭai' : main, bras et 'tran' : (ici) droit Bras tendu	/daj tranj/
<i>ṭai van'</i>	ដៃវង់	De 'ṭai' : main, bras et 'van' : rond, cercle, arrondi Position du bras dans laquelle bras et avant-bras forment un arc de cercle	/daj vŋəj/
<i>Tampuan dambuon</i>	ទំពួន	Groupe ethnique minoritaire du Nord-Est du Cambodge	/tumpuən/
<i>ṭaṅhoem</i>	ដង្ហើម	Respiration, air inspiré et expiré Rythmicité interne chez la danseuse	/daŋhaəm/
<i>tantrī</i>	តន្ត្រី	Orchestre	/dantrej/
<i>thāi sīl</i>	ថ្ងៃសីល	De 'thāi' : jour et 'sīlā' : principes, préceptes Jour de précepte	/t ^h ŋaj səl/

<i>thnāl</i>	ថ្នាល	Semis, pépinière Cours préparatoire correspondant aux trois premières années d'apprentissage des élèves à l'École Secondaire des Beaux-Arts	/t ^h naal/
<i>tīev</i>	ជៀវ	(sm.) Un, unique Posture de l'envol debout, en équilibre sur une jambe, ou à genoux, avec une jambe relevée	/diəw/
<i>tjñ</i>	ដឹង	Savoir (avoir la connaissance de, savoir que) ; être au courant de	/dɜŋ/
<i>trūv</i>	ត្រូវ	Correct, conforme, convenable	/trɜw/
<i>tun̄</i>	ដុំ	(fr.) Don, capacité innée	/dɔŋ/
<i>tuo</i>	តួ	(sm.) តួ <i>tṽ</i> /tua/ : le corps Personnage, rôle	/tuə/
<i>tuo ek</i>	តួឯក	De 'tuo' : (voir ci-dessus) et 'ek' : premier, principal Personnage ou rôle principal, central	/tuə ʔæc/
<i>upekkhā</i>	ឧបេក្ខា	(pā.) Upekkhā Équanimité L'une des quatre qualités d'esprit prônées dans le bouddhisme avec <i>karuṇā</i> , <i>mettā</i> et <i>muditā</i>	/ʔuppeekhaa/
<i>vatt</i>	វត្ត	Monastère, pagode	/vɔət/
<i>vicitr (bicitr)</i>	វិចិត្រ (ពិចិត្រ)	Art ; peinture ; illustré, coloré, décoré	/vicɜt/ (/picɜt/)
<i>vidyālāy</i>	វិទ្យាល័យ	Équivalent du lycée (classes 10 à 12)	/vitt ^h jiəlaɲ/
<i>vihār</i>	វិហារ	Sanctuaire	/vihia/
<i>vīra:</i>	វីរៈ	Fort, puissant, courageux ; héros Se dit des danseuses maîtrisant tous les rôles du répertoire de la danse de cour	/virəəʔ/
<i>vīriya:</i>	វិរិយៈ	(pā.) Effort	/virijəəʔ/

<i>yakkhinī</i>	ယက္ခိနီ	Personnages démoniaques équivalent féminins des <i>yaks</i>	/jəəʔkhenej/
<i>yaks ~ yakkh</i>	ယက္ခ ~ ယက္ခီ	Personnages démoniaques masculins (parfois appelés 'géants' ou 'ogres' en français)	/jəəʔ/
<i>yal'</i>	ယလံ	Comprendre	/jüəl/
<i>yīke</i>	ယီကေ	Forme de théâtre incluant pas dansés, chants et paroles proférées par les acteurs eux-mêmes. (Dite aussi ' <i>khon yīke</i> ')	/jīkee/

Expressions citées

Translittération scientifique	Khmer	Traduction dans le texte	Transcription phonétique
<i>buok lkhon braḥ</i> <i>karuṇā ~ buok</i> <i>lkhon braḥ kūraṇā</i>	ពួកល្ខោនព្រះ ករុណា ~ ពួកល្ខោន ព្រះក្លរណា (ancienne orthographe)	Danseuses royales ; troupe de danseuses royales ; troupe de danse royale	/puəʔ ləkhaɔn prəəh kaʔru(?)naa/
<i>cūl sḍiṅ tām pat'</i> <i>cūl dūk tām</i> <i>kaṃbañ', cūl sruk</i> <i>tām prades</i>	ចូលស្ទឹងតាមបត់ ចូលទូកតាមកំពង់ ចូលស្រុកតាម ប្រទេស	On remonte la rivière en suivant ses méandres, on entre dans le bateau en passant par l'embarcadère, on pénètre dans le pays par ses frontières	/cɔol stiŋ taam bat, cɔol tuuʔ taam kampʰəŋ, cɔol srɔk taam prətɛəh/
<i>duk (kǎ) min</i> <i>caṃneñ, ʔak ceñ</i> <i>(kǎ) min khāt</i>	ទុក(ក័)មិនចំណេញ ដកចេញ(ក័)មិនខាត	À vous garder en vie, aucun profit ; à vous supprimer, aucune perte	/tuk (kaa) mɪn camneɲ, daaʔ ceɲ (kaa) mɪn khaat/
<i>Jāti sāsanaḥ braḥ</i> <i>mahā ksatr</i>	ជាតិ សាសនា ព្រះ មហាក្សត្រ	"Nation, religion, roi"	/ciət, sahsnaa, prəəh məhaak ^h sat/
<i>l'a rapas' ge</i>	ល្អរបស់គេ	[Voir texte]	/ləʔaa rəbah kɛɛ/ ~ /ləʔaa bah kɛɛ/
<i>sruol khnuñ gluon</i>	ស្រួលក្នុងខ្លួន	« Facile » (<i>sruol</i>) « dans le corps » (<i>khnuñ gluon</i>) Se dit d'un mouvement facile à exécuter car bien intégré dans le schéma corporel et dont la réalisation parait, en conséquence, logique	/sruəl k ^h noŋ k ^h luən/

Titres de danses du répertoire folklorique citées

Translittération scientifique	Khmer	Éléments de traduction	Transcription phonétique
<i>bhog phal</i>	ភោគផល	De ' <i>bhog</i> ' : richesse, abondance et ' <i>phal</i> ' : fruit ; résultat ; récolte Danse de la bonne récolte (danse du répertoire folklorique attribuée aux Khmers Leu) aussi appelée <i>rapām tonaytin</i> របាំតូណៃទីន (sens et origine inconnus)	/phəwʔ phal/
<i>goḥ aṅrae</i>	គោះអង្រៃ	De ' <i>goḥ</i> ' : frapper et ' <i>aṅrae</i> ' : pilon Danse des pilons (danse du répertoire folklorique)	/küəh ʔaŋræ/
<i>goḥ traḷok</i>	គោះត្រឡោក	De ' <i>goḥ</i> ' : frapper et ' <i>traḷok</i> ' : noix de coco Danse des noix de coco (danse du répertoire folklorique)	/küəh tralaʔ/
<i>kansaen sne(h)</i>	កន្សែងស្នេហ៍	De ' <i>kansaen</i> ' : foulard, écharpe et ' <i>sne(h)</i> ' : amour Une des danses représentant les Khmers <i>islām</i> dans le répertoire folklorique.	/kənsaɛŋ snaɛ/
<i>kāp' krapī phik srā</i>	កាប់ក្របីផឹកស្រា	De ' <i>kāp</i> ' : couper ; frapper ou tuer avec un outil tranchant ou pointu ; ' <i>krapī</i> ' : buffle d'eau ; ' <i>phik</i> ' : boire ; ' <i>srā</i> ' : alcool, vin, liqueur Danse du sacrifice du buffle (danse du repertoire folklorique référant aux Khmers Loe)	/kap krabɛj phək sraa/
<i>knok bo(dhi) sāt'</i>	ក្លោកពោធិ៍សាត់	De ' <i>knok</i> ' : paon et ' <i>bo(dhi) sāt</i> ' : Pursat : nom d'une province du Cambodge Danse des paons de Pursat (danse du répertoire folklorique)	/kəŋaʔ pəw sat/
<i>knok pailin</i>	ក្លោកប៉ៃលិន	De ' <i>knok</i> ' : paon et Pailin : nom d'une province du Cambodge Danse des paons de Pailin (danse du répertoire folklorique)	/kəŋaʔ pajlɪn/
<i>kramā</i>	ក្រមា	Danse des <i>krama</i>	/krama/
<i>krāp' ~ (variante régionale) krāp</i>	ក្រាប់ ~ ក្រាប	De ' <i>krāp</i> ' : castagnettes Danse des castagnettes (danse du répertoire folklorique)	/krap/ ~ /kraap/
<i>nesād</i>	នេសាទ	De ' <i>nesād</i> ' : pêche(r) Danse de la pêche (danse du répertoire folklorique)	/nɛsaat/

<i>truṭi</i>	ត្រុតិ ជី	<p>Coupure, rupture (ici) coupure avec l'ancienne année pour entrer dans la nouvelle année</p> <p>Version scénique du <i>leñ truṭi</i>, procession villageoise, incluse dans le répertoire folklorique.</p>	/trɔt/
--------------	-----------	---	--------

Titres de danses narratives et non narratives du répertoire de cour

Les traductions entre parenthèses sont données à titre indicatif. Les titres sur fond grisés correspondent à des danses narrative « *rīoēñ* », les autres à des *rapām*.

Translittération scientifique	Khmer	(Proposition de traduction ; transcription usuelle des noms) / Explication	Transcription phonétique
<i>(deb) apsara ~ (deb) apsarā</i>	(ទេព)អប្សរ ~ (ទេព)អប្សរា	(Apsaras)	/ (tɛp) ʔapsaa / ~ / (tɛp) ʔapsəraa /
<i>a lam bhum phāt'</i>	អលំភ្នំផាត់	(Le vent souffle ; du thaï : ลม : le vent, l'air et พัด : souffler) /Danse supposément d'origine laotienne ou thaïlandaise dont la chorégraphie est similaire à celle de divā prabai mais les paroles différentes	/ʔa: ləm phum phat/
<i>Anuruddh ʔeñ kinnar</i>	អនុរុទ្ធដេញកិន្តរ	(Anuruddh chasse les <i>kinnar</i>)	/ʔanurut dɛɲ kennaa/
<i>apsarā Merā</i>	អប្សរាមេរា	(L'apsara Merā)	/ʔapsəraa mɛɛraa/
<i>bhum phāt'</i>	ភ្នំផាត់	Voir : <i>a lam bhum phāt'</i>	/phum phat/
<i>bhuoñ nārī</i>	ភ្លងនារី	(Guirlandes de fleurs des jeunes filles)	/phuəɲ niərii/
<i>biṇ</i>	ពិណ	(Harpe)	/pin/
<i>Brah Anuruddh Brah Nāñ Osā</i>	ព្រះអនុរុទ្ធ ព្រះនាង ឱសា	Le titre correspond aux noms des personnages principaux	/prɛəh ʔanurut prɛəh niəɲ ʔaɔsaa/
<i>Brah Cand Gorab</i>	ព្រះចន្ទគោរព	Le titre correspond au nom du personnage principal	/prɛəh can kɔrɔp/
<i>Brah Jinavañs</i>	ព្រះជិនវង្ស	Le titre correspond au nom du personnage principal	/prɛəh cinəvñəɲ/
<i>Brah Rām truot bal</i>	ព្រះរាមត្រួតពល	(Reamker — Revue de l'armée de Brah Rām)	/prɛəh riəm truət pñəl/

<i>Brah Samutr ~ Brah Samudr ~ Brah Sāmut</i>	ព្រះសមុត្រី ~ ព្រះសមុទ្រ ~ ព្រះសាមុត្តិ	Le titre correspond au nom du personnage principal	/prěəh səmɔt/
<i>Brah Sānkh</i>	ព្រះសីង្គ	Le titre correspond au nom du personnage principal	/prěəh saŋ/
<i>Brah Sudhan Nān Kaev Mano(h)rā / kailās</i>	ព្រះសុធន នាង (កែវ)មនោហរិកា ~ កៃលាស	Le titre correspond aux noms des personnages principaux	/prěəh sɔthūəŋ niəŋ kaew mənɔəŋriə/ ~ /kajlaah/
<i>Brah Thoñ</i>	ព្រះថោង	Le titre correspond au nom du personnage principal	/prěəh thaɔŋ/
<i>Brah Thoñ Nān Nāg ~ Gok Dhlak</i>	ព្រះថោង នាងនាគ ~ គោកឆ្លុក	Le titre correspond aux noms des personnages principaux	/prěəh thaɔŋ niəŋ niəʔ/ ~ kɔəʔ tʰlɔəʔ/
<i>Brah Vessantar</i>	ព្រះវេស្សន្តរ	Le titre correspond au nom du personnage principal	/prěəh vɛhsandaa/
<i>brāhm(ṇ) thlaeñ</i>	ព្រាហ្មណ៍ថ្លែង		/priəŋ tʰlæŋ/
<i>brāp santibhāb ~ brāp sa</i>	ព្រាបសន្តិភាព ~ ព្រាបស	(Colombes de la paix)	/priəp santɛphiəp/ ~ /priəp saa/
<i>camṇā mās des ~ camṇā mās des</i>	ចំប៉ាមាសទេស ~ ចម្ប៉ាមាសទេស	(Fleur de champa)	/campaa miəh tɛɛh/
<i>campāṇṇ Lankā</i>	ចម្បាំងលង្កា	(Reamker — La bataille de Lanka)	/cambəŋ laŋkaa/
<i>chmā</i>	ឆ្មា	(Chats)	/cʰmaa/
<i>cuh srañ'</i>	ចុះស្រង់	(Baignade)	/cɔh sraŋ/
<i>(deb) apsar ~ (deb) apsarā</i>	(ទេព)អប្សរ ~ (ទេព)អប្សរិកា	(Apsaras)	/(tɛɛp) ʔapsaa/ ~ /(tɛɛp) ʔapsəraa/
<i>deb manoromy</i>	ទេពមនោរម្យ	(Félicité céleste)	/tɛɛp mənɔəŋrɔm/

<i>Deb Sūṭācānd</i>	ទេពសូដាច័ន្ទ	Le titre correspond au nom du personnage féminin principal	/tɛɣp sɔdacan/
<i>Debv Saivār</i>	ទេពសង្វារ	Le titre correspond au nom du personnage principal	/tɛɣp saɲvaa/
<i>deva srī suorg</i>	ទេវស្រីសួគ៌	(Femmes célestes)	/tɛɣvəəʔ sɾɛj suə/
<i>devakathā kūr samudr dīk toḥ</i>	ទេវកថាកូរសមុទ្រ ទឹកដោះ	(Le barattage de la mer de lait)	/tɛɣvəəʔkəθaa kɔo səmət tik dah/
<i>dīen</i>	ទៀន	(Bougies)	/tiən/
<i>divā prabai</i>	ទិវាប្រពៃ	(Journée admirable)	/tiviə prapɛj/
<i>Hanumān Suvann Macchā</i>	ហានុមាន សុវណ្ណ មច្ឆា	(Reamker)	/haʔnu(?)maan sɔvan macchaa/
<i>īṅāv ~ īṅāv Bussapā</i>	អីណាវ ~ អីណាវ បុស្សបា	Le titre correspond au nom du personnage principal / des personnages principaux	/ʔinaaw/ ~ /ʔinaaw bəhsəbaa/
<i>isī tāc' jhān</i>	ឥសីដាច់ឈាន	(La méditation de l'ascète est interrompue)	/ʔɛjsɛj dac chiən/
<i>Jāyadevī / Indradevī</i>	ជ័យទេវី ~ ឥន្ទ្រទេវី	(Jayadevi / Indradevi) Le titre correspond au nom du personnage principal / des personnages principaux	/cɛj tɛvii/ /ʔɛntrəəʔtɛvii ~ ʔɛntraʔtɛvii/
<i>jhuoy chāy</i>	ឈួយឆាយ		/chuəj chaaj/
<i>jhuoy chāy chmā</i>	ឈួយឆាយឆ្មា	(« <i>jhuoy chāy</i> » du chat)	/chuəj chaaj c ^h maa/
<i>jūn bar ~ pāc phkā</i>	ជូនពរ ~ បាចផ្កា	(Souhaits, bénédiction / répandre des fleurs)	/cuun pɔɔ/ ~ /baac p ^h kaa/
<i>jūn bar tā yāe / thvāy braḥ bar</i>	ជូនពរតាយ៉ៃ ~ ថ្វាយព្រះពរ	(Offrande / Offrir ses vœux à un être royal ou divin)	/cuun pɔɔ taa jaɛ/ / /t ^h vaaj prəəh pɔɔ/
<i>kailās</i>	កៃលាស	(Paradis ; Royaume des cieux)	/kajlaah/

<i>kinnar ~ kennar</i>	កិន្តរ ~ កេន្តរ	(Femmes-oiseaux)	/keennaa ~ kaenaa/
<i>kpāc' chā pañcuḥ / kpāc' pāt nān</i>	ក្បាច់ឆាបញ្ចុះ ~ ក្បាច់បាតនាង	Enchaînement de base pour les personnages féminins	/k ^h bac chaa bajncɔh/ / /k ^h bac baat niəŋ/
<i>kpāc' chā pañcuḥ / kpāc' pāt nāy roñ</i>	ក្បាច់ឆាបញ្ចុះ ~ ក្បាច់បាតនាយរោង	Enchaînement de base pour les personnages masculins	/k ^h bac chaa bajncɔh/ / /k ^h bac baat niəj rɔɔŋ/
<i>kpāc' chā pañcuḥ / kpāc' pāt svā (svā kpāc')</i>	ក្បាច់ឆាបញ្ចុះ ~ ក្បាច់បាតស្វា (ស្វា ក្បាច់)	Enchaînement de base pour les personnages de singe à la gestuelle très stylisée	/k ^h bac chaa bajncɔh/ / /k ^h bac baat svaa/ (/svaa k ^h bac/)
<i>kpāc' chā pañcuḥ / kpāc' pāt yaks / krau nai</i>	ក្បាច់ឆាបញ្ចុះ ~ ក្បាច់បាតយក្ស ~ ក្រៅណៃ	Enchaînement de base pour les personnages démoniaques	/k ^h bac chaa bajncɔh/ / /k ^h bac baat jəəʔ/ / /kraw naj/
<i>Krai Thoñ</i>	ក្រៃថោង	Le titre correspond au nom du personnage principal	/krai thaɔŋ/
<i>Kruñ Rāb(ñ) chak' Nān Sītā</i>	ក្រុងរាពណ៍ឆក់នាង សីតា	(Reamker – L'enlèvement de Nān Sītā)	/krɔŋ riəp chaʔ niəŋ sedaa/
<i>Kruñ Rāb(ñ) truot bal</i>	ក្រុងរាពណ៍ត្រួត ពល	(Reamker – Revue de l'armée des yaks)	/krɔŋ riəp truət pūəl/
<i>makar ~ mkar</i>	មករ ~ ម្ករ	(Makara)	/məkaa/
<i>Māṇab Nān Kailās</i>	មាណាប នាង កៃលាស	Le titre correspond aux noms des personnages principaux	/miənpɔp niəŋ kajlaah/
<i>Maṇī Mekhalā raksā samudr</i>	មណីមេខលារក្សា សមុទ្រ	(Maṇī Mekhalā gardienne de l'océan)	/mənii məkhəlaa rəəʔsaa səmɔt/
<i>Maṇī Mekhalā Rām Isūr</i>	មណីមេខលា រាម ឥសូរ	Le titre correspond aux noms des personnages principaux	/mənii məkhəlaa riəm ʔejswɔ/
<i>Maṇī Mekhalā Varajhun</i>	មណីមេខលា វរឈុ ន	Le titre correspond aux noms des personnages principaux	/mənii məkhəlaa vɔvɔrəəʔchun/
<i>manosañcetanā</i>	មនោសញ្ចេតនា	(Expression des sentiments) Danse destinée à l'apprentissage de l'expression narrative	/mənɔwɔsɔŋceetənaa/

<i>me ampau</i>	មេអំបៅ	(Papillons)	/mɛɔ ʔambaw/
<i>megh mīr</i>	មេយមីរ	(Ciel couvert)	/mɛɔc mii/
<i>nārī jā juor</i>	នារីជាជួរ	(Les jeunes filles en rang)	/niərii ciə cuə/
<i>pā lat' ~ pāv lut</i>	បាលត់ ~ បាវលុត		/baa lüət/ ~ /baaw lut/
<i>pā līm</i>	បាលីម		/baa līm/
<i>phkā mās phkā prāk'</i>	ផ្កាមាស ផ្កាប្រាក់	(Fleurs d'or et fleurs d'argent)	/p ^h kaa miəh p ^h kaa praʔ/
<i>phlit</i>	ផ្លិត	(Éventails)	/p ^h lɪt/
<i>puoñ suoñ (ýa kan)</i>	បូងស្ងួង (យ៉ាកាន)	(Prière)	/buəŋ suəŋ/ (/jaa kaan/)
<i>puoñ suoñ brāhm(ŋ)</i>	បូងស្ងួងព្រាហ្មណ៍	(Prière brahmanique)	/buəŋ suəŋ priəm/
<i>pupphā lokī(y)</i>	បុប្ផាលោកីយ៍	(Fleurs du monde)	/bɔpphaa lɔkɛj/
<i>Rāmalaksm(ŋ) Japalaksm(ŋ)</i>	រាមលក្ស្មណ៍ ជបលក្ស្មណ៍	(Reamker) Le titre correspond au nom des personnages principaux	/riəm ləəʔ cɔp ləəʔ/
<i>Sānkhsil(p)jāy</i>	សំងួសិល្យ័ជ័យ	Le titre correspond au nom du personnage principal	/saŋ sɜləɔej/
<i>sārapūruñ ~ sera:pāruñ</i>	សារបូរុដ ~ សេរៈបារុដ		/saaraʔbɔoruŋ/ ~ /seeraʔbaaruŋ/
<i>sbān Lan̄kā</i>	ស្ពានលង្កា	(Reamker – Le pont de Lan̄kā)	/spiən lan̄kaa/
<i>sek sārīkā</i>	សេកសារីកា	(Merle)	/seec sarikaa/

<i>Sītā luy bhloen</i>	សីតាលុយភ្លើង	(Reamker – L'épreuve du feu)	/sedaa luj p ^h lɔəŋ/
<i>Subhalakkh(ŋ)</i>	សុភលក្ខណ៍	Le titre correspond au nom du personnage principal	/sɔphələəʔ/
<i>Suvaṇṇahaṅs</i>	សុវណ្ណហង្ស	Le titre correspond au nom du personnage principal	/sɔvan haŋ/ ~ /sɔvannəhaŋ/
<i>svā bal</i>	ស្វាពល	Enchaînement de base pour les personnages de singes soldats à la gestuelle plus simiesque	/svaa pŭəl/
<i>tā khīn</i>	តាខឹង		/taa khɜɜŋ/
<i>tā ȳae (puoŋ suoŋ tā ȳae)</i>	តាយៃ (ប្លង់ស្លង់តាយៃ)	(Prière) Voir : Boung soung, lexique général	/taa jaɛ/ ~ /buəŋ suəŋ taa jaɛ/
<i>tāv</i>	ដាវ	(Épées)	/daaw/
<i>teñ proes mās</i>	ដេញប្រើសមាស	(Reamker – Chasse du cerf d'or)	/deŋ praəh miəh/
<i>theved</i>	ថេវេទ		/theveet/
<i>Vaṅs Suvaṇṇ Cānn Sāvāt</i>	វង្សសុវណ្ណ ច័ន្ទសាវាត	Le titre correspond au nom du personnage principal	/vŋəŋ sɔvan can savaat/

BIBLIOGRAPHIE

Dictionnaires et lexiques

ANTELME Michel Rethy, NUT Suppya Hélène,

2013 [2001], *Dictionnaire Français-Khmer*. Paris, L'asiathèque, 1693p.

AYMONIER Étienne,

1878, *Dictionnaire khmêr-français*. Saigon, s.n., 436p.

BERNARD J. B.,

1902, *Dictionnaire cambodgien-français*. Hong Kong, Société des Missions Étrangères, 386p.

CHUON Nath,

1968, *Dictionnaire cambodgien / វចនានុក្រមខ្មែរ*. Phnom Penh, Institut Bouddhique.

[La version électronique (2011) a également été consultée]

DANIEL Alain,

1985, *Dictionnaire pratique cambodgien-français*. Paris, Institut de l'Asie du Sud-Est, 629p.

GUESDON Joseph,

1930, *Dictionnaire cambodgien-français*. Paris, Les Petits-fils de Plon et Nourrit, 1982p.

HEADLEY Robert,

1997, *Modern Cambodian-English Dictionary*. Kensington, Dunwoody Press, 1674.

HUFFMAN Franklin E.,

1977, *Cambodian English Glossary*. New Haven, Yale University Press, 152p.

JACOB Judith M.,

1974, *A Concise Cambodian-English Dictionary*. London/New York, Oxford University Press, 242p.

NUT Suppya,

1995, *Étude du vocabulaire du théâtre royal khmer*. Mémoire de DEA, Univ. Paris-III, 88p.

PANNETIER Adrien,

1925 [1907], *Lexique français-cambodgien*. Phnom Penh, éd. Portail, 505p.

POU Saveros,

1992, *Dictionnaire vieux khmer-français- anglais*. Paris, L'Harmattan, 555p.

RONDINEAU Rogatien,

2007, **វចនានុក្រមខ្មែរ** [Dictionnaire cambodgien-français], Phnom Penh, 2374p.

TANDARD Sindulphe,

1911 [1910], *Dictionnaire français-cambodgien*. Hong Kong, Société des Missions Étrangères, 1138p.

Bibliographie générale

ABBE Gabrielle,

2008, « La “rénovation des arts cambodgiens. George Groslier et le Service des arts, 1917-1945 ». [En ligne] Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin, 27 (1) : 61-76.
<http://www.cairn.info/revue-bulletin-de-l-institut-pierre-renouvin-2008-1-page-61.htm> [page consultée le 18.10.2015]

ABDOUL-CARIME Nasir,

2005, « Note sur l'identité communautaire khmère, une approche historique et une relecture socio-politique ». *Péninsule*, 50 : 41-57.

ABOU Sélim,

1990, « L'insertion des immigrés : approche conceptuelle ». In Simon-Barouh I., Simon P.-J., *Les étrangers dans la ville*. Paris, L'Harmattan : 126-138.

ANDERSON Benedict,

2002 [1983], *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris, La Découverte, 215p.

ANG Chouléan,

1980, « Le philtre sne(h). De la femme humaine à la femme surnaturelle ». *Seksa khmer*, Paris, Centre de Documentation et de Recherche sur la Culture Khmère (CEDORECK), 1-2 : 155-202.

1986, *Les êtres surnaturels dans la religion populaire khmère*. Paris, CEDORECK.

1987-1990, « Le sacré au féminin ». *Seksa khmer*, Paris, Centre de Documentation et de Recherche sur la Culture Khmère (CEDORECK), 10-13 : 3-30.

ANTELME Michel,

1996, *La réappropriation en khmer de mots empruntés par la langue siamoise au vieux khmer*. Bangkok, Prince of Songkla University, 152p.

1998, « Quelques hypothèses sur l'étymologie du terme "khmer" ». *Péninsule* 37 (2) : 157-192.

ARGUEL Mireille,

1992, *Danse : le corps enjeu*. Paris, PUF, 305p.

ASEAN Committee on Culture and Information,

1998, *The dances of ASEAN*. Brunei, Zainal Abiddin Tinggal, 256p.

BARBA Eugenio,

2008, « Anthropologie théâtrale ». In Barba E., Savarese N. : *L'énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Paris, L'Entretemps : 14-28.

BARBA Eugenio, FOWLER Richard,

1982, « Theatre Anthropology ». *The Drama Review*, 26 (2) : 5-32.

BARBA Eugenio, SAVARESE Nicola,

2008, *L'énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Paris, L'Entretemps, 333p.

BARTH Frederik,

[1969] 1995, « Les groupes ethniques et leurs frontières ». In Poutignat P., Streiff-Fenart J. : 203-249.

BASTIDE Roger,

1970, *Le prochain et le lointain*. Paris

- BATESON Gregory, MEAD Margaret,
1942, *Balinese Character. A Photographic Analysis*. New York, New York Academy of Sciences, 277p.
- BEAUDET Jean-Michel,
2010, *Nous danserons jusqu'à l'aube. Essai d'ethnologie mouvementée en Amazonie*. Paris, CTHS, 208p.
- BEAUSSANT Philippe (éd.),
1969, Musique et danse au Cambodge. *Musique de tous les temps*, 50-51, 64p
- BERNARD Solange,
1949, « Le sens du merveilleux et l'héroïsme dans le Râmâyana cambodgien ». *France-Asie*, Saïgon, 37-38 (4) : 922-927.
- BERTHELOT Jean-Michel,
1983, « Corps et société. Problèmes méthodologiques posés par une approche sociologique du corps ». *Cahiers Internationaux de sociologie*, 74 : 119-131.
- BITARD Pierre,
1957, « Les membres de la famille royale du Cambodge et leurs titres d'après l'ordonnance de S. M. An Duon ». *Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient*, 48 (2) : 563-579.
- BIZOT François,
1989, *Ramaker ou l'amour symbolique de Ram et Seta*. Paris, EFEO, 322p.
- BLACKING John,
1977, *The Anthropology of the Body*. Londres, Academic Press, 426p.
- BLOT Julie,
2013, *Les déguerpissements à Phnom Penh (Cambodge). Déplacements forcés et relocalisations contraintes des citoyens pauvres*. Thèse de géographie, Univ. Paris-Sorbonne, 443p.
- BOIS Georges,
1913, *Danseuses Cambodgiennes en France*. Hanoï/Haiphong, Imprimeries d'Extrême Orient/ Revue Indochinoise, 17p.
- BOURDIEU Pierre,
1980, *Le sens pratique*. Paris, éd. de Minuit, 475p.
1984, « Programme pour une sociologie du sport ». *Choses dites*. Paris, Éd. De Minuit : 203-216.

BOUVIER Hélène,

1990, « The conditions of Performing Arts in Madura (Indonesia) ». Elements for an Anthropology of Theatre In Sauter W., *New Directions in Theatre Research*. Stockholm, Munksgaard : 152-155.

1994, *La matière des émotions : Les arts du temps et du spectacle dans la société madouraise (Indonésie)*. Paris, EFEO, 422p.

2011, « Un théâtre qui réjouisse les cœurs ». *Cahiers de littérature orale*, 69 : 16-32.

BOYER Véronique,

1996, « Le don de l'initiation. De l'impact de la littérature sur les cultes de possession au Brésil ». *L'Homme*, 138 : 7-24.

BRAC DE LA PERRIERE Bénédicte,

2006, « Les rituels de consécration des statues de Bouddha et de *naq* en Birmanie (Myanmar) ». In Tarabout G., Colas G. (éd.) *Rites hindous, Transferts et Transformations*. Paris, EHESS : 201-236.

2014, « Expérience des mondes spirituels et savoirs en Birmanie : la place de l'ethnographe ». In Collomb N. (dir.), *Savoirs appris, savoirs réfléchis. Mousson*, 23 : 81-99.

BRAC DE LA PERRIERE Bénédicte, FORMOSO Bernard, PICARD Michel (éd.),

2008, *L'ethnicité reconsidérée : éclairages sud-est asiatiques. Aséanie* 21, 250p.

BRUNET Jacques,

1980, « Les masques de l'Asie du Sud-Est ». In Khaznadar C., *Les masques et leurs fonctions*. Rennes, Maison des cultures de Rennes : 50-53.

BRYANT-BERTAIL Sarah,

1994, « Foreword ». *Theatre Research International*, 19 (2): 95-97.

BULCKE Camille,

1952, « La naissance de Sita ». *Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient* 46 (1) : 107-118.

BURRIDGE Stephanie, FRUMBERG Fred (éds.),

2010, *Beyond the Apsara*. London, Routledge, 220p.

CATLIN Amy, FRAENKEL Eran, MAHONEY Theresa (éds.)

1992, *Selected Reports in Ethnomusicology : Text, Context, and Performance in Cambodia, Laos and Vietnam*. Los Angeles, University of California, 9, 235p.

Centre Culturel Français,

2003, *Le Ballet Royal*. Phnom Penh, 52p.

CHALLAYE Félicien,

1922, « Angkor ». *La Revue de Paris*, 2 : 785-811.

CHALLET – HAAS Jacqueline,

1999, *Grammaire de la notation Laban. Cinétopographie Laban*. Paris, CND, 2 vol..

CHAN Vitharin,

2005, *Kbach : A Study of Khmer Ornament*. Phnom Penh, Reyum, 550p.

CHANDLER David,

1983, « Going Through the Motions : Ritual Aspects of the Reign of King Duang of Cambodia ». In Gesick L. (éd), *Centers, Symbols, and Hierarchies. Essays on the Classical States of Southeast Asia*, New Haven, Yale University : 106-124.

2008, *A History of Cambodia*. Oxford, Westview press, 312p.

2011, *Une histoire du Cambodge*. Paris, Les Indes Savantes, 241p.

CHEAM SHAPIRO Sophiline,

2008, « Cambodian Dance and the Individual Artist ». In Jackson N., Shapiro-Phim T. (éds.), *Dance, Human Rights, and Social Justice*, Maryland, The Scarecrow Press : 166-167.

2010, « Dancing Off Centre ». In Burrige S., Frumberg F. (éds.), *Beyond the Apsara*. London, Routledge: 109-120.

CHESNEL Céline,

2009, « Du palais des grandes dames au Conseil des ministres. Retour sur la neutralisation du pouvoir de Norodom par le Protectorat (1860-1904) ». *Péninsule*, 59 (2) : 49-92.

CHEY Chankethya,

2010, « Dance Education in Cambodia ». In Burrige S., Frumberg F. (éds.), *Beyond the Apsara*. London, Routledge : 26-39.

CHHENG Phon,

2001, « A conversation with Chheng Phon ». In Ly D., Muan I. (éds.) : 103-113.

CHORON-BAIX Catherine,

1993, « Dans le secret des dieux, Une esquisse de la figure du maître en Extrême-Orient ». In Petonnet C., Delaporte Y., *Ferveurs contemporaines, Hommage à Jacques Gutwirth*. Paris, L'Harmattan : 157-166.

2000, « Transmettre et perpétuer aujourd'hui ». *Envers et revers de la tradition, Ethnologie Française* n°3 : 357-360.

- 2008, « La danse, objet patrimonial : À propos des Lao de France ». In Goudineau Y., Lorrillard M., *Recherches nouvelles sur le Laos*. Vientiane-Paris, EFEO : 385-402.
- Cinémathèque de la danse,
2004, *Danses et Transes à Bali*, 12p.
- CCEDES Georges,
1911, « Études cambodgiennes ». *Bulletin de l'École Française d'Extrême Orient*, 11 : 591-406.
1918, « Notes sur Tcheou Ta Kouan ». *Bulletin de l'École Française d'Extrême Orient*, 18 (9).
1942, *Inscriptions du Cambodge (II)*. Hanoi, École Française d'Extrême-Orient, 234p.
1963, « Origine et évolution des diverses formes de théâtre traditionnel en Thaïlande ». *B.S.E.I.N.S.* 38 (3, 4) : 491-506.
1992, *Articles sur le Pays Khmer*. Paris, École Française d'Extrême Orient, Tome 2, 370p.
- Commission des Mœurs et Coutumes du Cambodge / ក្រុមជំនុំទំនៀមទម្លាប់ខ្មែរ
1958, *Cérémonies privées des Cambodgiens*. Phnom Penh, Institut Bouddhique, 81p.
1964, **វង្សប្រជាគ្រិយខ្មែរ** [Dances populaires khmères]. Phnom Penh, Institut Bouddhique, 155p.
- COLLOMB Natacha,
2008, *Jouer à apprendre. Spécificités des apprentissages de la petite enfance et de leur rôle dans la fabrication et la maturation des personnes chez les Tai Dam (Ban Nakham, Nord Laos)*. Thèse de doctorat en ethnologie, Université Paris X-Nanterre, 671p.
- COLLOMB Natacha (dir.),
2014, *Savoirs appris, savoirs réfléchis*. *Mousson*, 23, 186p.
- COPPENS Nina M., PAGE Ruth, TIM CHAN THOU,
2006, « Reflections on the Evaluation of a Cambodian Youth Dance Programm ». *American Journal of Community Psychology*, 37 (3/4): 321 – 331.
- CRAVATH Paul,
1985, *Earth in Flower: An Historical and Descriptive Study of the Classical Dance Drama of Cambodia*. PhD dissertation in Drama and Theatre, University of Hawaii, 659p.
1986, « The Ritual Origins of the Classical Dance Drama of Cambodia ». *Asian Theatre Journal* 3 (2): 179-203.
2007, *Earth in Flower*. Florida, Datasia, 514p.
- CUISINIER Jeanne,
1951, *La danse sacrée en Indochine et en Indonésie*. Paris, PUF, 158p.

DAGENS Bruno,

[2002] 2003, *Les Khmers*. Paris, Les Belles Lettres, 335p.

DE BERNON Olivier,

2006, « Introduction ». In Thiounn, *Voyage en France du roi Sisowath*. Paris, Mercure de France : I-XXII.

DE GRAVE Jean-Marc,

2001, *Initiation rituelle aux arts martiaux ; Trois écoles de kanuragan javanais*. Paris, L'harmattan, 373p.

2014, « Quel est le contenant des savoirs ? Réflexions d'après les modes d'apprentissage javanais ». In Collomb N. (dir.), *Savoirs appris, savoirs réfléchis*. Mousson, 23 : 55-79.

DE MÉRODE Cléo,

[1955] 1985, *Le ballet de ma vie*. Paris, P. Horay, 253p.

DECLAN Patrick,

2014, « Filipino Folk Dance in the Accademy: Embodied Research in the Work of Francesca Reyes Aquino, Sally Ness, and Benildanze ». *Asian Theatre Journal*, 31 (2) : 399-416.

DÉCORET-AHIHA Anne,

2004, *Les danses exotiques en France, 1880-1940*. Paris, CND, 318p.

DERLON Brigitte, JEUDY-BALLINI Monique,

2010, « L'art d'Alfred Gell. De quelques raisons d'un désenchantement ». *L'Homme*, 193 : 167-184.

DETREZ Christine,

2002, *La construction sociale du corps*. Paris, Seuil, 251p.

DOLIAS Jacques,

2012, *Le Crocodile ou la Nâgî. L'océan dans l'imaginaire cambodgien*. Paris, Les Indes Savantes, 2012, 323p.

DOWNEY Greg, DALIDOWICZ Monica, MASON Paul H.,

2015, « Apprenticeship as Method: Embodied learning in Ethnographic Practice ». In *Qualitative Research*, 15 (2) : 183-200.

EDWARDS Penny,

[2007] 2008, *Cambodge, The Cultivation of a Nation, 1860-1945*. Hawaii, University of Hawaii Press, 352p.

- EM Theay, MEAS Saem / ឯម ធាយ, មាស សាឯម,
 1998, *ក្បួនសំពះត្រូង* [Livret pour le *sambah grū dham*]. Phnom Penh, s.n., 12p.
- EVANS-PRITCHARD Edward E.,
 1928, « The Dance ». *Africa*, 1 : 446-462.
- FAURE Sylvia,
 2000, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de la danse*. Paris, La dispute, 279p.
 2001, *Corps, savoir et pouvoir. Sociologie historique du champ chorégraphique*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001, 181p.
- FÉRAL Josette,
 1993, « Pourquoi l'anthropologie théâtrale ? Entretien avec Nicola Savares ». *Jeu : revue de théâtre*, 68 : 119 – 133.
- FOREST Alain,
 1980, *Le Cambodge et la colonisation française : Histoire d'une colonisation sans heurts (1897-1920)*. Paris, L'Harmattan, 541 p.
 1992, *Le culte des génies protecteurs au Cambodge : Analyse et traduction d'un corpus de textes sur les neak ta*. Paris, L'Harmattan, 254p.
- FORMOSO Bernard,
 1990, « Alliance et séniorité. Le cas des Lao du Nord-Est de la Thaïlande ». *L'Homme* 115 : 71-97.
 1994, « Symbolique du corps et hiérarchisation sociale. L'exemple de quelques postures dans le Nord-Est de la Thaïlande ». *Péninsule* 28 : 25-44.
- FOURNIER-NICOLLE Isabelle, GUILLOU Anne Yvonne,
 2009, *La barque passe, le quai demeure*. Phnom Penh, JSRC, 76p.
- FRENCH Lindsay C.,
 1994, *Enduring Holocaust, Surviving History : Displaced Cambodians on the Thai-Cambodian Border, 1989-1991*. Thèse d'anthropologie, Univ. Havard, 295p.
- FRUMBERG Fred,
 2010, « Beyond Revival and Preservation: Contemporary Dance in Cambodia ». In Burrige S., Frumberg F. (éds.), *Beyond the Apsara*. London, Routledge: 140-154.
- FUCHS Paul,
 1991, *Fêtes et cérémonies royales du Cambodge d'hier*. Paris, l'Harmattan, 152p.

GAUDES Rüdiger,

1993, « Kaundinya, Preah Thaong, and the "Nāgī Somā": Some Aspects of a Cambodian Legend ». *Asian Folklore*, 52 : 333-358.

GEERTZ Clifford,

1980, *Negara. The Theatre State in Nineteenth-Century Bali*. New Jersey, Princeton University Press, 295p.

GELL Alfred,

[1998] 2009, *L'art et ses agents, une théorie anthropologique*. Paris, Les presses du réel, 328p.

GELLNER Ernest,

1989 [1983], *Nations et nationalisme*. Paris, Payot, 208p.

GERVAIS-COURTELLEMONT,

1906, « Les danseuses du roi du Cambodge ». *L'Illustration* 3301 : 342-345.

GHOSH Amitav,

[1998] 2004, *Dancing in Cambodia, At Large in Burma*. New Delhi, Ravi Dayal, 114p.

GIBERT Marie-Pierre,

2004, *La danse des Juifs d'origine Yéménite en Israël. Des systèmes formels aux constructions d'identité*. Thèse d'anthropologie sociale et d'Ethnologie, EHESS, Paris, 570p.

GITEAU Madeleine,

1975, *Iconographie du Cambodge post-Angkorien*. Paris, EFEO, 381p.

GIURCHESCU Anca,

2001, « The Power of Dance and its Social and Political Uses ». *Yearbook for Traditional Music*, 33 : 109-121.

GIURIATI Giovanni,

1996, « La musique comme nécessité, la musique comme identité culturelle ». [En ligne] *Cahiers d'ethnomusicologie*, 9. <http://ethnomusicologie.revues.org/1223> [mis en ligne le 05.01.2012, page consultée le 29.03.2012]

GOODY Jack,

2006, *La peur des représentations. L'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*. Paris, La Découverte, 308p.

GRAU Andrée, WIERRE-GORE Georgiana (éds),

2006, *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*. Paris, Centre National de la Danse, 314p.

GROSLIER Bernard-Philippe¹,

[1965] 1997, « La musique et la danse sous les rois d'Angkor ». In *Mélanges sur l'archéologie du Cambodge. Bernard-Philippe Groslier, textes réunis par Jacques Dumarçay*, Paris, PEFEO, 10 : 89-94.

GROSLIER George²,

1913, *Danseuses cambodgiennes anciennes et modernes*. Paris, A. Challamel, 180p.

1928, « Avec les danseuses royales du Cambodge ». *Mercure de France*, 1(5) : 536-565.

1929, « Le théâtre et la danse au Cambodge ». *Journal Asiatique* : 125-145.

GUILCHER Jean-Michel,

1971, « Aspects et problèmes de la danse populaire traditionnelle ». *Ethnologie française*, 1 (2) : 7-48

GUILLERME André,

2002, « La céruse ». [En ligne] *Techniques et cultures*, 38.

<http://tc.revues.org/216?lang=en> [page consultée le 05.08.2015]

GUILLOU Anne-Yvonne,

1999, « Noms personnels et termes d'adresse au Cambodge. L'individu et ses sphères d'appartenance ». In Massard-Vincent J., Pauwels S. (dir.), *D'un nom à l'autre en Asie du Sud-Est. Approches ethnologiques*, Paris, Karthala : 245-274.

2001, *Les médecins au Cambodge. Entre élite sociale traditionnelle et groupe professionnel moderne sous influence étrangère*. Thèse de doctorat, EHESS, 528p.

HAMERA Judith,

2002, « An Answerability of Memory, "Saving" Khmer Classical Dance ». *The Drama Review*, 46 (4): 65-85.

HANG Sot, Em Theay, Meas Saem / ហង់សុត ឌឹម ធាយ ម៉ាស សាម,

2004, *ចំរើងបុរាណខ្មែរ* / *Traditional Song of Cambodia*. Phnom Penh, ព្រះរាជាណាចក្រកម្ពុជា, ព្រះបរមរាជវាំង, 102p.

HANNA Judith L.,

1977, « To Dance is Human ». In Blacking J.: *The Anthropology of the Body*. Londres, Academic Press: 211 – 240.

¹ et ² George Groslier étant abondamment cité dans le corps de texte, les références à ses travaux sont généralement indiquées « Groslier » tandis que les initiales B.-P. sont ajoutée lorsque la référence est celle d'un ouvrage de Bernard-Philippe Groslier.

- 1979, « Towards a cross-cultural conceptualization of dance and some correlate considerations ». In Blacking J.A.R., Keali'inohomoku J., *The Performing Arts*. The Hague, Mouton : 18-45.
- 2006, « Pour une compréhension des humains à travers l'étude anthropologique de la danse ». In Grau A. et Wierre-Gore G. (éd.), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*. Paris, Centre National de la Danse : 105-135.
- HERZFELD Michael,
2004, *The Body Impolitic*. Chicago, University of Chicago Press, 269p.
- HEYWOOD Denise,
2008, *Cambodian Dance: Celebration of the Gods*. Bangkok, River Books, 144p.
- HOBBSAWM Eric, RANGER Terence (dir.),
[1983] 2006, *L'invention de la tradition*. Paris, Éd. Amsterdam, 370p.
- HOPKINS MaryCarol,
1996, *Braving a New World: Cambodian (Khmer) Refugees in an American City*. Westport, Bergin & Garvey, 169p.
- HUGHES-FREELAND Felicia,
2008, *Embodied Communities: Dance Traditions and Change in Java*. New-York, Berghahn Books, 304p.
- Institut Bouddhique / វិទ្យាស្ថានពុទ្ធសាសនបណ្ឌិត្យ,
[1960] 1995, **រមកេរ្តិ៍** [Reamker]. [compilé par Suzanne Karpelès], Phnom Penh, Institut Bouddhique [15 livrets].
- ISSARTIER Guy,
1943, « Lokhon khmères ». *Indochine*, 133 : 1-8.
- IUKANTHOR Areno,
s.d., *Au seuil du Narthex Khmèr. Boniments sur les conflits de deux points cardinaux*. Paris, éd. d'Asie, 431p.
- JACQ-HERGOUALC'H Michel,
1982, *Le roman source d'inspiration de la peinture khmère à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. L'histoire de Preah Chinavong et son illustration dans la (sala) de vat Kieng Svay Krau. I. Texte et présentation*. Paris, PEFEO 126, 166p.
- JARVIS Helen, LALONDE Christiane, NHEAN Lakhéna,
2006, *Regard sur l'édition au Cambodge*. Phnom Penh, Centre d'Études Khmères, 72p.

KAEPPLER Adrienne Lois,

1972, « Method and Theory in Analysing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance ». *Ethnomusicology*, 16 (2) : 173-217.

2006, « Méthode et théorie pour l'analyse structurale de la danse avec une analyse de la danse des îles Tonga ». In Grau A. et Wierre-Gore G. (éd.), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*. Paris, Centre National de la Danse : 189-220.

KARNOUHU Claude,

1985, « Une genèse allégorique du politique ». *Revue française de science politique*, 2 : 1029-1046.

KEALI'INOHOMOKU Joann,

1998, « Une anthropologue regarde le ballet classique comme une forme de danse ethnique ». *Nouvelles de Danse*, 34-35 : 47-67.

2001 [1970], « An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance ». In Dils A., Cooper Albright A., *Moving History, Dancing Culture*. Middletown, Wesleyan University Press, 544p.

KEO Narom, PRUM Sisaphantha / កែវ ណារ៉ុំ, ព្រំ ស៊ីសាផាន្ត

2003, **រង្វង់អប្សរា** / *Apsara dance*. Phnom Penh, Ministère de la Culture et des Beaux-Arts, 114p.

Khmer Art Academy,

2010, *Sophiline Cheam Shapiro : New Works 1999-2006*, 90p.

KHOURY Stéphanie,

2004, « D'un Trott à l'autre. L'émergence d'un folklore au Cambodge, entre influence et individualité ». DEA d'ethnologie, sociologie comparative, ethnomusicologie et préhistoire, Univ. Paris X-Nanterre, 29p.

2008, *La mise en scène du répertoire de folklore au Cambodge, du politique à l'artistique*. Rapport de séminaire du Quai Branly, 20p.

2012, « Rāmāyana et cultes populaires au Cambodge : l'exemple du *lkon khol*, théâtre rituel khmer ». In Toffin G., Bouvier H. (éd.) *Théâtres d'Asie à l'œuvre : circulation, expression, politique*, Paris, EFEO, pp 107-123.

2014, *Quand Kumbhakār libère les eaux. Théâtre, musique de biñ bādy et expression rituelle dans le lkhon khol au Cambodge*. Thèse d'ethnomusicologie, Université Paris X-Nanterre, 685p.

KNOPF Gaston,

1908, « Le théâtre en Indochine ». *Anthropos*, 3 (2) : 280 – 293.

LABAN Rudolf,

1975, *Laban's Principles of Movements and Dance Notation*. Boston, Plays, 61p.

1994, *La maîtrise du mouvement*. Paris, Actes Sud, 276p.

LALOY Louis,

1906, « Musique et danses cambodgiennes ». *Mercure musical*, 2 : 98-112.

LANOÉ Catherine,

2007, « L'invention de la peau. Les techniques de blanchiment du visage à l'époque moderne. » *Communications*, 81 : 107-120.

LAVISSE Ernest,

1917, *Histoire de France. Cours moyen* (11^e édition). Paris, Armand Colin. 256p

LE BRETON David,

2002, « La danse ou le questionnement par le corps. » *In* Lebard S. (dir.) : *La danse, corps manifestes*, Lyon, Artha : 38-43.

2008(a), *Anthropologie du corps et modernité*. [éd. revue et augmentée, 1^e éd. 1990] Paris, PUF, 331p.

2008(b), *La sociologie du corps*. [éd. revue et augmentée, 1^e éd. 1992] Paris, PUF, 128p.

LECLÈRE Adhémard,

1905, *Le roi, la famille royale et les femmes du palais*. Saigon, Claude et Cie, 26p.

1911, *Le théâtre cambodgien*. Paris, Ernest Leroux, 26p.

1913, « La cour d'un roi du Cambodge. Le roi, la famille royale, ses alliés et ses concubines ». *Société d'ethnographie de Paris*, 1 : 41-76.

1916, *Cambodge : Fêtes civiles et religieuses*. Paris, Imprimerie nationale, 660p.

LEENHARDT Maurice,

[1947] 2005, *Do kamo. La personne et le mythe dans le monde mélanésien*. Paris, Gallimard, 314p.

LEUCCI Tiziana,

2012, « L'apprentissage de la danse en Inde du Sud et ses transformations au XX^e siècle. Le cas des devadâsî, rājādâsî et nattuvanâr ». *In* De Grave J.-M. (dir.), *Dimensions formelle et non formelle de l'éducation en Asie Orientale. Socialisation et rapport au contenu d'apprentissage* : 127-154.

LÉVI Sylvain,

1930, « Mañīmekhalā, divinité de la mer ». *Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences Morales et Politiques* : 281-299.

LEVY Paul,

1981, « *Le leng trot* ou danses rituelles et rustiques du nouvel an khmer ». *Seksa khmer* 3-4 : 59-85.

LEWITZ Saveros,

1969, « Note sur la translittération du cambodgien ». *Bulletin de l'École Française d'Extrême Orient*, 55 : 163-169.

LILJA Mona,

2008, *Power, Resistance and Women Politicians in Cambodia. Discourses of Emancipation*. Copenhagen, NIAS Press, 214p.

LOBBAN William,

1994, « The revival of masked theater, *lkhaon khaol*, in Cambodia ». In Ebrahim M., Morland C., Ledgerwood J. (éds), *Cambodian culture since 1975 : Homeland and exile*. Londres, Cornell Univ. Press : 48-56.

LOTI Pierre,

[1912] 1992, *Un pèlerin d'Angkor*. Paris, Kailash, 104p.

LY Daravuth, MUAN Ingrid (éds.),

2001, *Culture of Independence: An introduction to Cambodian Arts and Culture in the 1950's ans 1960's*. Phnom Penh, Reyum, 358p.

LY Theam Teng,

2001, « *Research on Lakhaoun Khmer* ». [1971 *Kambujasuriya*] In Ly D., Muan I. (éds.), *Culture of Independence: An introduction to Cambodian Arts and Culture in the 1950's ans 1960's*. Phnom Penh, Reyum : 90-99.

MAO Tipmoni, SAM Sathya / ម៉ៅ ទិព្វមុនី, សំ សត្យា

s.d., ក្បួនបំណាច់ (នាមស្ត្រៈ) នាខត្តិ [Le *kpāc' pāt* (ou *kpāc' pañcuḥ*) *nān khli*] ភ្នំ
ពេញ Japan Foundation, 85p.

MARCHAL Sappho,

1926, *Danses cambodgiennes*. Saïgon, Éditions de la Revue Extrême-Asie, 56p.

1927, *Costumes et parures khmers*. Paris/Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire Vanouest, 114p.

1931, *Danses cambodgiennes*. Nouvelle édition revue et corrigée, Saïgon, Extrait de la Revue d'Extrême-Asie, 52p.

MARTIN Marie-Alexandrine,

1989, *Le mal cambodgien. Histoire d'une société traditionnelle face à ses leaders politiques 1946-1987*. Paris, Hachette, 304p.

- MARTINI François,
 1949, « Légende de la foudre ». *France-Asie*, 1949, Saigon, 37-38 :995-996.
- 1978, *La gloire de Rāma, Rāmakerti, Rāmāyana Cambodgien*. Paris, Belles Lettres, 244p.
- MATTANI Mojdara Rutnin,
 1993, *Dance, Drama, and Theatre in Thailand. The Process of Development and Modernization*. Chiang Mai, Sikworm books, 312p.
- MAUSS Marcel,
 [1950] 2010, « Les techniques du corps ». In Mauss M. : *Sociologie et Anthropologie*. Paris, PUF : 363-386.
- MCLELLAN Janet,
 2004, « Cambodian Refugees in Ontario: Religious Identities, Social Cohesion and Transnational Linkages ». [En ligne] *Canadian Ethnic Studies*, 36.
<http://web.a.ebscohost.com.gate3.inist.fr/ehost/detail/detail?sid=5d6f2a49-91d3-48f3-88ac-77d0a9cc35b0%40sessionmgr4005&vid=0&hid=4201&bdata=Jmxhbmc9ZnImc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#db=a9h&AN=16276510> [page consultée le 13.04.2015]
- MENSAH Ayoko,
 2001, « Les chorégraphes africains doivent définir leur point de vue », *Africultures* 42 : 9-10.
- MERLEAU-PONTY Maurice,
 1945, *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 531p.
- MEYER Charles,
 1969(a), « Le ballet royal du Cambodge ». *Nokor Khmer*, Phnom Penh, 1 : 2-17.
 1969(b), « Le ballet royal du Cambodge ». In Beussant P., *Musique et danse au Cambodge. Musique de tous les temps*, 50-51 : 25-39.
 1984, « Danses sacrées et danses de cour au Cambodge ». *Asie du Sud-Est et Monde Insulindien*, Paris, 15 (1-4) : 61-68.
- MEYER Roland,
 1919, *Saramani danseuse khmèr*. Saigon, A. Portail, 242p.
 1997(a), *Saramani danseuse khmèr. Au pays des grands fleuves*. Paris/Pondichéry, Kailash, 248p.
 1997(b), *Saramani danseuse khmèr. Le palais des quatre faces*. Paris/Pondichéry, Kailash, 334p.

- 1997(c), *Saramani danseuse khmère. La légende des ruines*. Paris/Pondichéry, Kailash, 238p.
- MINH Kossany / ម៉ិញ កុសនី
 2011(a), **ពិធីសំពះត្រូឃ្លាន** [*bidhī saṃbaḥ grū lkhon*] ភ្នំពេញ សិល្បៈខ្មែរ [Khmer Arts] 237p.
 2011(b), **ក្បាច់ធាតុនាង** [*kpāc 'pāt nāñ*] ភ្នំពេញ សិល្បៈខ្មែរ [Khmer Arts] 405p.
- Ministère de la Culture et des Beaux-Arts,
 s.d.– *Les danses cambodgiennes*. [années 1960] Phnom Penh, 12p.
 1999, *Aperçu sur le Ramakerti*. Phnom Penh, 52p.
- Ministry of Tourism,
 2009, *Tourism Statistics. Annual Report 2008*. Phnom Penh, 63p.
 2014, *Tourism Statistics Report 2013*. Phnom Penh, 6p.
- MOUHOT Henri,
 [1868] 1999, *Voyage dans les royaumes de Siam, de Cambodge, de Laos et autres parties centrales de l'Indo-chine*. Paris, Olizane, 315p.
- MOURA Jean,
 1883, *Le royaume du Cambodge*. Tome 2, Paris, Leroux, 479p.
- MULDER Niels,
 1997, *Thai Images. The Culture of the Public Word*. Bangkok, Silkworm Books, 353p.
- Musée Rodin,
 1979, *Rodin et l'Extrême-Orient*. Paris, Musée Rodin, 125p.
 2006, *Rodin et les danseuses cambodgiennes : Sa dernière passion*. Paris, Musée Rodin, 192p.
- NEEDHAM Susan, QUINTILIANI Karen,
 2007, « Cambodians in Long Beach, California: The Making of a Community ». *Journal of Immigrants and Refugee Studies*, 5 (1) : 29-53.
- NÉPOTE Jacques,
 1999, « Mythes de fondation et fonctionnement de l'ordre social dans la basse vallée du Mékong accompagnés de considérations sur l'indianisation ». *Péninsule*, 38 ; 35-67.
- NÉPOTE Jacques, GAMONET Marie-Henryane,
 2000, « Le Ramayana au Palais de Phnom-Penh. Une vision du politique et de la royauté au début du XXe S. 1. Les peintures du Vat Prah Kea ». *Péninsule*, 40 : 5-105.
- NHEB Sae, CHOK Rethy / ញ៉ែប សែ, ចក់ រថ្មី
 2010, **អំណើតអប្សរា** [La naissance des apsaras] ភ្នំពេញ សាស្ត្រា /sāstrā, 36p.

NON Dara,

2014, *Contribution à l'étude du syntagme nominal complexe en khmer contemporain : Étude des relateurs វ៉ែន ney, វ៉ុយវ៉ុយ rɔbah et ɔ*. Thèse de doctorat en linguistique, Université Paris 7, 307p.

NORRIS Rebecca Sachs,

2001, « Embodiment and Community ». *Communities of Practice : Traditional Music and Dance. Western Folklore* 60 (2) : 111-124.

NUT Suppya,

1995, *Étude du vocabulaire du théâtre royal khmer*. Mémoire de DEA, Univ. Paris-III, 88p.

2014, « *The Legend of Apsara Mera: Princess Norodom Buppha Devi's Choreography for the Royal Ballet of Cambodia* ». *Asian Theatre Journal*, 41 (1): 179-289.

2015, « *Lokhon Luang, the Cambodian Court Theatre : Toward a Decline of Women's Supremacy ?* ». *Asian Theatre Journal*, 32 (2): 416-439.

OK Prumsodun (éd.),

2013, *Moni Mekhala and Ream Eyso*. [auto-publié], 89p.

OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre,

2001, « Les trois approches en anthropologie du développement ». *Revue Tiers Monde*, 168 : 729-754.

OLLIER Leakhina Chau-Pech, WINTER Tim,

2012, *Expressions of Cambodia. The Politics of Tradition, Identity and Change*. Londres, Routledge, 223p.

ORTNER Sherry B.,

1972, « Is Female to Male as Nature is to Culture ? ». *Feminist Studies*, 2 (1) : 5-31.

PASCALIS Claude,

1931, « Mañimekhalâ en Indochine ». Paris, *Revue des arts asiatiques*, G. Van Oest : 81-92.

PAUGAM Serge,

2005, *Les formes élémentaires de la pauvreté*. Paris, PUF, 276p.

PELLIOT Paul,

[1951] 1997, *Mémoires sur les coutumes du Cambodge de Tcheou Ta-Kouan*. Paris, Maisonneuve, 178p.

PETERSON ROYCE Anya,

1977, *The Anthropology of Dance*. London, Indiana University Press, 238p.

- PHEM Malea, Preng Sokhanareth / ភឹម ម៉ាឡា ព្រីងសុខាន់ណារិទ្ធ
 s.d., (តាបឃ្មុះ) ក្បាច់បាតនាបណេខឌី [(*Cha bancho*) *kpāc' pad nāyron khli*] ភ្នំ
 ពេញ Japan Foundation, 84p.
- PHIM Toni S., THOMPSON Ashley,
 1999, *Dance in Cambodia*. New York, Oxford University Press, 120p.
- PICH Tum Kravel / ពេជ្រ ទុំ ក្រវីល
 2001(a), វង់ខ្មែរ / *Khmer Dance*. Phnom Penh, Toyota Foundation, 197p.
 2001(b), លក្ខនខោល Khmer Mask Theater. Phnom Penh, [auto-publié], 183p.
 2001(c), « A conversation with Pich Tum Kravel ». In Ly D., Muan I. (éds.): 114-127.
 2010, តន្ត្រី វង់ និងល្ខនខ្មែរ [Dances et théâtres du Cambodge] ភ្នំពេញ រោងពុម្ពព័ត៌
 ខ្មែរ 228p.
- PORÉE Guy,
 1949(a), « La danse du Trott ». *France-Asie*, Saigon, 37-38 (4) : 842-845.
 1949(b), « Rites de la danse au Cambodge », *France Illustration*, 190 : 41-44.
- PORÉE-MASPERO Éveline,
 1950, « Nouvelles études sur la nâgî Soma ». *Journal Asiatique*, 238 (2) : 237- 267.
 1951, « Notes sur les particularités du culte chez les Cambodgiens ». *Bulletin de l'École
 Française d'Extrême Orient*, 44 (2) : 619-641.
 1952, « La cérémonie de l'appel des esprits vitaux chez les Cambodgiens ». *Bulletin de
 l'École Française d'Extrême Orient*, Paris, 45 (1) : 145-183.
 1961, « Krôn Pâli et rites de la maison ». *Anthropos*, 56 : 179-251 ; 548-628 ; 883-929.
 1962, *Études sur les rites agraires des cambodgiens*. Tome 1. Paris, Mouton.
 1964, *Études sur les rites agraires des cambodgiens*. Tome 2. Paris, Mouton.
 1969, *Études sur les rites agraires des cambodgiens*. Tome 3. Paris, Mouton.
- POU Saveros,
 1975, « Les traits bouddhiques du *Rāmakerti* ». *Bulletin de l'École Française d'Extrême
 Orient*, 62 : 355-368.
 1977, *Études sur le Rāmakerti (XVI-XVII^e siècles)*. Paris, École Française d'Extrême
 Orient, 201p.
 1992, « Indigenization of Ramayana in Cambodia ». *Asian Folklore Studies*, 51 : 89-102.
 1997, « Music and Dance in Ancient Cambodia as Evidence by Old Khmer Epigraphy »,
East and West, 47 (1-4) : 229-248.
- POU Saveros, MIKAELIAN Grégory,

- 2007, « *La gloire de Rāma* ». *Drame épique médiéval du Cambodge*. Paris, L'Harmattan, 440p.
- PREAP Chanmara,
2009, **រៀនខេលតត្តសាយអង្គោត** [*Lkhon Khol à Vat Svay Andaet*] ភ្នំពេញ រ៉ែយ៉ូ
/Reyum, 42p.
- Prince William of Sweden,
1915, *In the land of the sun*. Londres, Eveleigh nash, 344p.
- PROCHEASAS,
2005, *Cambodge : population et société d'aujourd'hui*. Paris, L'Harmattan, 312p.
- RAMONDOU Clotilde,
1988, *Les théâtres sacrés*. [Rapport non publié] 106p.
- RENNESSON Stéphane,
2005, *Muay thai. Une ethnographie de la boxe en pays Issane (Nord-Est thaïlandais)*.
Thèse d'ethnologie, Université Paris X-Nanterre, 464p.
- 2006, « La boxe thaïlandaise : assurer le spectacle et ne pas perdre la face ». *Ethnologie française*, 36 (4) : 643-650.
- 2007, « Violence et immunité. La boxe thaïlandaise promue en art d'autodéfense national ». *L'Homme*, 182 : 163-186.
- 2012, « Du corps entraîné aux boxeurs entraînants. La question de la transmission de la boxe thaïlandaise ». In De Grave J.-M. (dir.), *Dimensions formelle et non formelle de l'éducation en Asie Orientale. Socialisation et rapport au contenu d'apprentissage* : 105-125
- Research Committee on Arts and Culture / គណៈកម្មការស្រាវជ្រាវសិល្បៈវប្បធម៌
2003, **ឧស្សន្ទិយភាពខ្មែរ** / Khmer Performing Arts. Phnom Penh, s.n., 346p.
- RUTNIN Mattani Moj dara,
1996, *Dance, Drama, and Theater in Thailand. The Process of Development and Modernization*. Chiang Mai, Silkworm, 312p.
- SAKOU Samoth,
2006, *Danse classique khmère, folklore, lakhon, musique*. Phnom Penh, éd. Angkor, 109p.
- SAM Chan Moly,
1987, *Khmer court dance: a comprehensive study of movements, gestures, and postures as applied techniques*. Newington, Connecticut, Khmer Studies Institute, 140 p.
- 1992, « Muni Mekhala : The Magic Moment in Khmer Court Dance ». In Catlin A. Fraenkel E., Mahoney T. (éds.), *Selected Reports in Ethnomusicology* : 93-113.

SAM Chan Moly, SAM Ath Nguon, SAM Sam-Ang,

[1987] 1998, *Khmer Folk Dance*. Washington, Cambodian Network Council, 181p.

SASAGAWA Hideo,

2005, « Post-colonial Discourses on the Cambodian Court Dance ». *In Southeast Asian Studies*, 42 (4): 418-441.

SCHEER Catherine,

2014, *La réforme des gongs. Dynamiques de Christianisation chez les Bunong protestants des hautes terres du Cambodge*. Thèse de doctorant en anthropologie, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 575p.

SEM Sara,

1967, « Lokhon Khol au village de Vat-Sway-Andet, son rôle dans les rites agraires ». *Annales de l'Université Royale des Beaux-Arts*, Phnom Penh, 1 : 157-187.

SHAPIRO Toni,

1994, *Dance and the Spirit of Cambodia*. Michigan, Cornell University Press, 470p.

SHAPIRO-PHIM Toni,

2002, « Dance, Music, and the Nature of Terror in Democratic Kampuchea ». *In* Hinton A., *Annihilating Difference: The Anthropology of Genocide*. Berkeley, University of California Press: 179-193.

2004(a), « Reflexions on the Serpent's Tail ». *Works in Process*, Philadelphie, 17(3) : 8-11.

2004(b), *Seasons of Migration. Teacher's Guide*. [En ligne] Long Beach, Khmer Art Academy, 14p.

https://www.mondaviarts.org/education/education_pdfs/SeasonOfMigration.pdf

[Page consultée le 05.12.2011]

2007, « The Dancer and Cambodian History ». [En ligne]

www.danceadvance.org/03archives/shapiro/index.html [page consultée le 11.01.2010]

2008(a), « Mediating Cambodian History, the Sacred, and the Earth ». *In* Jackson N., Shapiro-Phim T. (éds.), *Dance, Human Rights, and Social Justice*, Maryland, The Scarecrow Press: 304-322.

2008(b), « Cambodia's Seasons of Migration ». *Dance Research Journal*, 40 (2) : 56-73.

2010(a), « Don't Even Think About Having Me ». *In* Burridge S., Fumberg F. (éds.), *Beyond the Apsara*, Londres, Routledge: 40-51.

2010(b), « Teacher, Healer, Spirit ». [En ligne]

<http://www.natyarasa.org/teacherhealerspirit.pdf> [page consultée le 14.04.2011]

SIMMEL Georg,

[1908] 2009, *Le pauvre*. Paris, PUF, 92p.

SIMON-BAROUH Ida,

1981, « L'accueil des réfugiés d'Asie du Sud-Est à Rennes ». *Pluriel*, 28 : 23-55.

1982, « Revivre à 10 800 km de Phnom Penh ». *Informations Sociales*, 8 : 82-90.

1994, « Acculturation et socialisation des Cambodgiens en France ». In P. Laborhe-Tolra (dir.), *Roger Bastide ou le réjouissement de l'abîme*, Paris, L'Harmattan : 229-246.

1998, « Regards sur les migrants d'Asie du Sud-Est en France et leurs descendants ». *Bastidiana* 23-24 : 183-224.

2004, *Saur Duong Phuoc, une cambodgienne nommée Bonheur. Du pays natal à la France : une histoire d'ethnicité plurielle*. Paris, L'Harmattan, 367p.

SMITH-HEFNER Nancy J.,

1999, *Khmer American: Identity and Moral Education in a Diasporic Community*. Berkeley, Univ. of California Press, 237p.

SNYDER Allegra,

1992, « Past, present and Futur ». *UCLA Journal of Dance Ethnology*, 16: 1-28.

SOUN¹ Bun Rith,

2008, « Kingdom of Cambodia. A General Overview of the Performing Arts ». In Korean Arts management service, *Asian Arts Theatre. Research on the Actual Condition of Performing Arts in Asia*. Seoul, Ministry of Culture, Sport and Tourism, 283p.

STOCK Emiko,

2012, « Au-delà des ethnonymes. À propos de quelques exonymes et endonymes chez les musulmans du Cambodge ». [En ligne] *Moussons*, 20 : 141-160.

<http://moussons.revues.org/1652> [page consultée le 15.08.2014, dernière mise à jour le 20.11.2012]

STRICKLAND-ANDERSON Lily,

1926, « The Cambodian Ballet ». *The Musical Quarterly*, 12 (2) : 266-274.

SUON Bun Rith,

2001, « A Brief Background of Lakhaon Bassac (Traditional Opera Theatre) ». *Seksacakr*, 3 : 16.

¹ Voir également entrée « SUON » pour le même auteur.

TAMBIAH Stanley Jeyaraja,

1976, *World Conqueror and World Renouncer. A Study of Buddhism and Polity in Thailand against a Historical Background*. Cambridge Univ. Press, 577p.

1984, *The Buddhist Saints of the Forest and the Cult of Amulets : A Study in Charisma, Hagiography, Sectarianism and Millennial Buddhism*. Londres, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 432p.

TAUCH Chhuong / តូច ឈួង,

1994(a), **បាត់ដំបងសម័យលោកម្ចាស់** ក្នុងពេញ មជ្ឈមណ្ឌលឯកសារស្រាវជ្រាវអរុណ
មីន 233p.

1994(b), *Battambang During the Time of the Lord Governor*. Phnom Penh, CEDORECK, 143p.

TERRAY Emmanuel,

1984, « C. Geertz, Negara, the State Theatre in XIXth Century Bali ». *In L'Homme*, 24(1) : 116-117.

THIBAUT Christel,

2008, *L'archipel des camps. L'exemple cambodgien*. Paris, PUF, 175p.

THIERRY Solange,

1963, « Les danses sacrées au Cambodge ». *In Les danses sacrées*. Paris. Seuil : 345-373.

1983, « Quelques images de la femme cambodgienne ». *In Objets du Monde*, Musée de l'Homme, 23 (1-2) : 33-40

1985, *Le Cambodge des contes*. Paris, L'Harmattan, 295p.

1996, *Les Khmers*. Paris/ Pondichery, Khailash, 175 p.

THIOUNN (Samdech Chauffea),

1930, *Danses cambodgiennes*. Phnom Penh, Bibliothèque Royale du Cambodge, 95p.

2006, *Voyage en France du roi Sisowath*. Paris, Mercure de France, 267p.

THOMPSON Ashley,

2005, *Le rappel des âmes, texte rituel khmer*, Phnom Penh, Reyum, 169p.

TOFFIN Gérard, BOUVIER Hélène (éd.),

2012, *Théâtres d'Asie à l'œuvre : Circulation, expression, politique*, Paris, EFEO, 255p.

TRANNIN Sabine,

2005, *Les ONG occidentales au Cambodge : La réalité derrière le mythe*. Paris, L'Harmattan, 260p.

TUCHMAN-ROSTA Celia,

2013, « From Ritual Form to Tourist Attraction : Negotiating the Transformation of Classical Dance in a Changing World ». *Asian Theatre Journal*, 31 (2) : 525-544.

TURNBULL Robert,

2012, « A burned-out theatre. The State of Cambodia's performing arts ». In Ollier L., Winter T. (éd.), *Expressions of Cambodia. The Politics of Tradition, Identity and Change*. Londres, Routledge : 133-149.

UNESCO, Ministry of Culture and Fine Arts,

2000, វង់នោះត្រឡាត្រាត [La danse des noix de coco] ភ្នំពេញ UNESCO, 86p.

2003, វង់នោះអង្រែ [La danse des pilons] ភ្នំពេញ UNESCO, 143p.

2004, *Inventory of Intangible Cultural Heritage of Cambodia*. Phnom Penh, 120p.

2008, *The Royal Ballet of Cambodia*, Phnom Penh, 126p.

2009(a), *The Royal Ballet of Cambodia, Final Narrative Project Report*, Phnom Penh, 41p.

2009(b), *The Establishment of Living Human Treasures System in the Kingdom of Cambodia, Final Narrative Project Report*, Phnom Penh, 37p.

UNG Loung,

2002, *D'abord, ils ont tué mon père*. Paris, Plon, 276p.

Université Royale des Beaux-Arts,

1969, *Folklore khmer*. Phnom Penh, Sangkum Reastr Niyum, 43p.

University Musical Society,

s.d., *Pamina Devi : A Cambodian Magic Flute. Khmer Art Ensemble. Teacher resource Guide* [En ligne]. University Musical Society's Youth Education Program, 65p.
http://ums.org/assets/Pamina_Devi_Study_Guide-_Final.pdf [page consultée le 01.11.2015]

VALENTIN Virginie,

2000, « L'acte blanc ou le passage impossible. Les paradoxes de la danse classique ». [En ligne] *Terrain*, 35. <http://terrain.revues.org/index1094.html> [page consultée le 06.09.2010]

VAN GENNEP Arnold,

1924, *Le folklore*, Paris, Stock, 125p.

VANN Molyvann,

2001, « New Life Infused into the Arts of Cambodia », [1965 *Kambuja*] In Ly D., Muan I. (éds.), 2001: 330-332.

WACQUANT Loïc,

[2000] 2002, *Corps et âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*. Marseille, Agone, 287p.

WIJERS Gina,

2011, « The Reception of Cambodian Refugees in France ». [En ligne] *Journal of Refugee Studies*, Oxford University Press, 24 (2).

<http://web.a.ebscohost.com.gate3.inist.fr/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=608b7bfd-708c-4527-8a4b-c128e176ce47%40sessionmgr4001&vid=1&hid=4201> [page consultée le 23.05.2011]

WILLIAMS Drid,

1991, *Ten Lectures on Theories of the Dance*. London, Scarecrow, 423p.

2004, *Anthropology and the Dance. Ten lectures*. Chicago, University of Illinois Press, 303p.

2006, « La sémiologie Étude des actions et des mouvements humains dans la perspective de l'anthropologie sémiotique ». In Grau A. et Wierre-Gore G. (éds .) : *Anthropologie de la danse : Genèse et construction d'une discipline*. : 235-253.

ZARINA Xenia,

1967, *Classic Dances of the Orient*. New York, Crown Publishers, 232p.

FILMOGRAPHIE

Antenne 2,

1985, *Danseuses cambodgiennes*. [En ligne] 03 min.

<https://www.ina.fr/video/CAB8502589501> [consultée le 13.05.2014]

BATESON Gregory, MEAD Margaret,

1938, *Learning to Dance in Bali*. 10 min (env.).

1952, *Dance and Trance in Bali*. 23 min.

BISHOP John,

2006, *Sophiline Cheam Shapiro's Seasons of Migration*. 93 min.

BRUNET Jacques, BERDOT Jean-Louis,

1994, *Danseuses célestes du pays khmer*. KS Vision, France, 52 min.

BUSY Léon,

1918 -1921, *Danseuses cambodgiennes*. Archives de la planète, Musée Albert Kahn.

CAMUS Marcel,

1962, *L'oiseau de paradis*. Ciné Alliance - Filmsonor - Speva Films, 117 min.

COOMARASVAMY Ananda,

1920(a), *Cambodian dramatic dances: the story of Chey Chet*. 14 min.

1920(b), *Cambodian dramatic dances: the story of Preah Samut and Princess Butsomaly*.
9min.

DE MARÉ Rolf, SPIES Walter,

1938, (*Leçon de danse de Mario*). Cinémathèque de la danse, 2 min.

DECROP Véronique,

1993, *Ombre et lumière ou la supplique des enfants de la frontière*. France, 47 min.

KEBADIAN Jacques,

2009 [1989], *Apsaras*. Paris, 90 min.

MALLOZZI Julie,

2004, *Monkey Dance*. USA, 65 min.

National Archives and Records Administration,

1965, *Royal Ballet of Cambodia*, U.S. Information Agency, 103 min.

PANH Rithy,

1998, **សេវា ២០០០ នេះ ត្រូវ បាន មាន អាយុ ៥០ ឆ្នាំ** / *Van Chan ou avoir 50 ans en l'an*
2000. Phnom Penh, 28 min.

DISCOGRAPHIE

BEAUSSANT Philippe (éd.),

1969, Musique et danse au Cambodge. *Musique de tous les temps*, 50-51, [livret et disque vinyle]

BLOESCH Jean-Daniel et GIURIATI Giovanni,

1992, *Cambodge. Les musiques de l'exil*. Musée d'ethnographie, Genève, 66min24.

BRUNET Jacques,

1989 [1971], *Cambodge. Musique royale*. AUVIDIS/IICMSD/UNESCO, Paris, 53min36.

1994, *Cambodge. Musiques du Palais Royal (Années soixante...)*. Paris, Ocora Radio France / Harmonia Mundi, 73min30.

1996, *Cambodge. Musiques populaires et cérémonielles*. AUVIDIS / UNESCO, Paris, 67min27.

UNESCO, Bophana Centre de Ressources Audiovisuelles,

2012, *Reamker by Takrut* (Enregistrements de Jacques Brunet). Phnom Penh, 10h50min (env.).

ANNEXES

Annexe 1 : Repères chronologiques du XIX^{ème} siècle à aujourd’hui	579
Annexe 2 : Organisation de l’enseignement à l’École Secondaire des Beaux-Arts de Phnom Penh	581
Liste des enseignements proposés à l’ESBA (document de l’ESBA, 2011)	582
Annexe 3 : Circulation des danseuses professionnelles entre le Ballet Royal et le Ministère de la Culture et des Beaux-Arts aujourd’hui	583
Annexe 4 : Motifs des mains	584
Annexe 5 : Postures d’assouplissement et mouvements de transition	585
Quelques variantes posturales pour les rôles de <i>nāyroñ</i>	588
Quelques variantes posturales pour les rôles de <i>yaks</i>	589
Description des postures	590
Annexe 6 : Description des postures et enchaînements de l’enchaînement de base (personnage féminin)	592
Annexe 7 : Grille de notation (section danse classique de l’ESBA)	594
Annexe 8 : Principaux instruments de l’orchestre <i>biñ bādy</i>	596
Annexe 9 : Personnages et costumes	597
Récapitulatif des principaux types de rôles et de leurs attributs spécifiques	597
Quelques tiaras	598
Quelques masques	599
Quelques personnages	600
Annexe 10 : Scènes du Reamker dans le ballet de cour cambodgien	603
Annexe 11 : L’Histoire de <i>Brah Jinavañs</i>	605
<i>r̄oēñ Brah Jinavañs</i> : feuille de chant avec indications musicales	607

Transcription et traduction du chant pour l’histoire de <i>Braḥ Jinavaṅs</i>	612
Annexe 12 : Paroles de chants (<i>rapāṃ</i>)	618
<i>rapāṃ nārī jā juor</i>	618
<i>rapāṃ divā prabai</i>	619
<i>rapāṃ apsarā</i>	620
<i>rapāṃ puoṅ suoṅ</i>	621
<i>rapāṃ Hanumān Suvāṅ Macchā</i>	622
Annexe 13 : Fabrication des <i>pāysī</i>	623
Annexe 14 : Affiches et prospectus	625
Annexe 15 : DVD	634
Vidéo 1 : Représentation par les artistes de l’ESBA, province de Svay Rieng ...	635
Vidéo 2 : <i>Kpāc’ pad (kpāc’ chā pañcuḥ)</i> , ESBA	637
Vidéo 3 : Cours de danse, classe de 1 ^{ère} année, ESBA	640
Vidéo 4 : Cours de danse, classe de 7 ^{ème} année, ESBA	642
Vidéo 5 : Cours de danse à l’Apsara Art Association	643
Vidéo 6 : L’histoire de <i>Braḥ Jinavaṅs</i> , ESBA	644
Vidéo 7 : Festival « La rue danse », Phnom Penh	648

Annexe 1 : Repères chronologiques Du XIX^{ème} siècle à aujourd'hui

<i>Politique cambodgienne</i>	<i>Année</i>	<i>Ballet royal</i>
Restauration de la monarchie avec le règne d' Ang Duong (1796-1859) à Oudong dans un contexte de lutte d'influence entre le Siam et le Vietnam	1841	Des spécialistes issus de la cour du Siam enseignent la danse et la musique à la cour du Cambodge
Couronnement de Norodom (1860-1904)	1859	
Établissement du protectorat français	1863 - 1884	
Sisowath (1840-1927) monte sur le trône	1904	
	1906	Voyage en France du roi Sisowath accompagné d'une troupe de danseuses royales dans le cadre de l' exposition coloniale de Marseille
	1919	Création de l' École des Beaux-Arts par le protectorat à proximité immédiate du palais royal
	1922	Des danseuses de la cour sont à nouveau envoyées en France pour l' exposition coloniale
Couronnement de Sisowath Monivong (1875-1941)	1927	Projet de sauvegarde du ballet royal mené par George Groslier (avant le décès du roi Sisowath en août 1927)
	1931	La proposition d'envoi de danseuses de cour à l' exposition coloniale de Vincennes est déclinée par le Palais au profit de la troupe privée de Say Sang Van
Décès du roi Sisowath Monivong et avènement de Norodom Sihanouk (1922-2012)	1941	Prise en main de la troupe par Sisowath Kossamak
Accords de Genève : proclamation d'indépendance du Cambodge	1953	
Norodom Sihanouk abdique en faveur de son père Norodom Suramarit (1896-1960) et devient chef de l'État à la tête du parti socialiste dit Sangkhum Reastr Niyum	1955	
Décès de Norodom Suramarit . Norodom Sihanouk reprend le trône	1960	
	1964	Création de l' Université Royale des Beaux-Arts
Coup d'état , instauration de la république sous Lon Nol	1970	Le « Ballet royal » devient « ballet classique » et est intégré à l'Université Royale des Beaux-Arts qui devient « Université des Beaux-Arts »
Prise du pouvoir par les Khmers Rouges	1975	Arrêt total des activités de l'URBA et du Ballet Royal comme de toutes les institutions du pays
	1976	Création du Ballet Classique Khmer (BCK.) à Paris comme continuité du Ballet Royal

Instauration de la République Populaire du Kampuchea sous le gouvernement vietnamien	1979	
	1980	Réouverture de l'école des Beaux-Arts sous le nom d' École Secondaire des Beaux-Arts
	Entre 1980 et 1985	Relocalisation d'une partie de l' École Secondaire des Beaux-Arts au nord de la capitale
Norodom Sihanouk remonte sur le trône. Le Cambodge devient monarchie constitutionnelle	1993	L' École Secondaire des Beaux-Arts redevient Université Royale des Beaux-Arts
	2000	L' Université Royale des Beaux-Arts devient une institution publique
	2003	Proclamation du Ballet Royal comme chef d'œuvre du patrimoine oral et immatériel par l' UNESCO
Couronnement de Norodom Sihamoni après abdication de son père, Norodom Sihanouk	2004	
	2006	L' École Secondaire des Beaux-Arts se détache administrativement et physiquement de l' Université Royale des Beaux-Arts . Elle est installée dans un campus en dehors de la capitale

Annexe 2 : Organisation de l'enseignement à l'École Secondaire des Beaux-Arts de Phnom Penh

Les trois premières années d'apprentissage correspondent à des classes préparatoires ou « pépinière » (*thnāl*). Seuls les élèves des sections de danse classique et de théâtre dansé masculin débutent par ces trois années supplémentaires après trois ans en école primaire. Les autres élèves intègrent l'École Secondaire des Beaux-Arts après la fin de leur cursus en école primaire en classe de 6^{ème}.

Dans la colonne de gauche, les désignations employées dans le corps de texte sont indiquées en gras tandis que la transcription des dénominations utilisées à l'École Secondaire des Beaux-Arts apparaît en italique.

Niveaux d'apprentissage en danse classique	Moyenne d'âge des élèves ¹	Examens	Niveau scolaire équivalent	
1^{ère} année (= Cours préparatoire 1) <i>thnāl 1</i>	10-11 ans	Examen d'entrée à l'école de danse	4 ^{ère} classe	<i>Mothyom seksa</i> (Primaire)
2^{ème} année (= Cours préparatoire 2) <i>thnāl 2</i>	11-12 ans		5 ^{ème} classe	
3^{ème} année (= Cours préparatoire 3) <i>thnāl 3</i>	12-13 ans		6 ^{ème} classe	<i>anuvīdyālāy</i> (Collège)
4^{ère} année <i>chnām dī 1</i>	13-14 ans		7 ^{ème} classe	
5^{ème} année <i>chnām dī 2</i>	14-15 ans		8 ^{ème} classe	
6^{ème} année <i>chnām dī 3</i>	15-16 ans	Examen de fin d'année (brevet)	9 ^{ème} classe	
7^{ème} année <i>chnām dī 4</i>	16-17 ans		10 ^{ème} classe	<i>vidyālāy</i> (Lycée)
8^{ème} année <i>chnām dī 5</i>	17-18 ans		11 ^{ème} classe	
9^{ème} année <i>chnām dī 6</i>	18-19 ans	Examen de fin d'année (baccalauréat)	12 ^{ème} classe	

Classes et niveaux pour les élèves en danse classique (*rapām pūrāṅ*) et en théâtre dansé masculin (*Ikhon khol*).

¹ Moyennes d'âges calculées à partir de listes de classes pour les années 2010 et 2012.

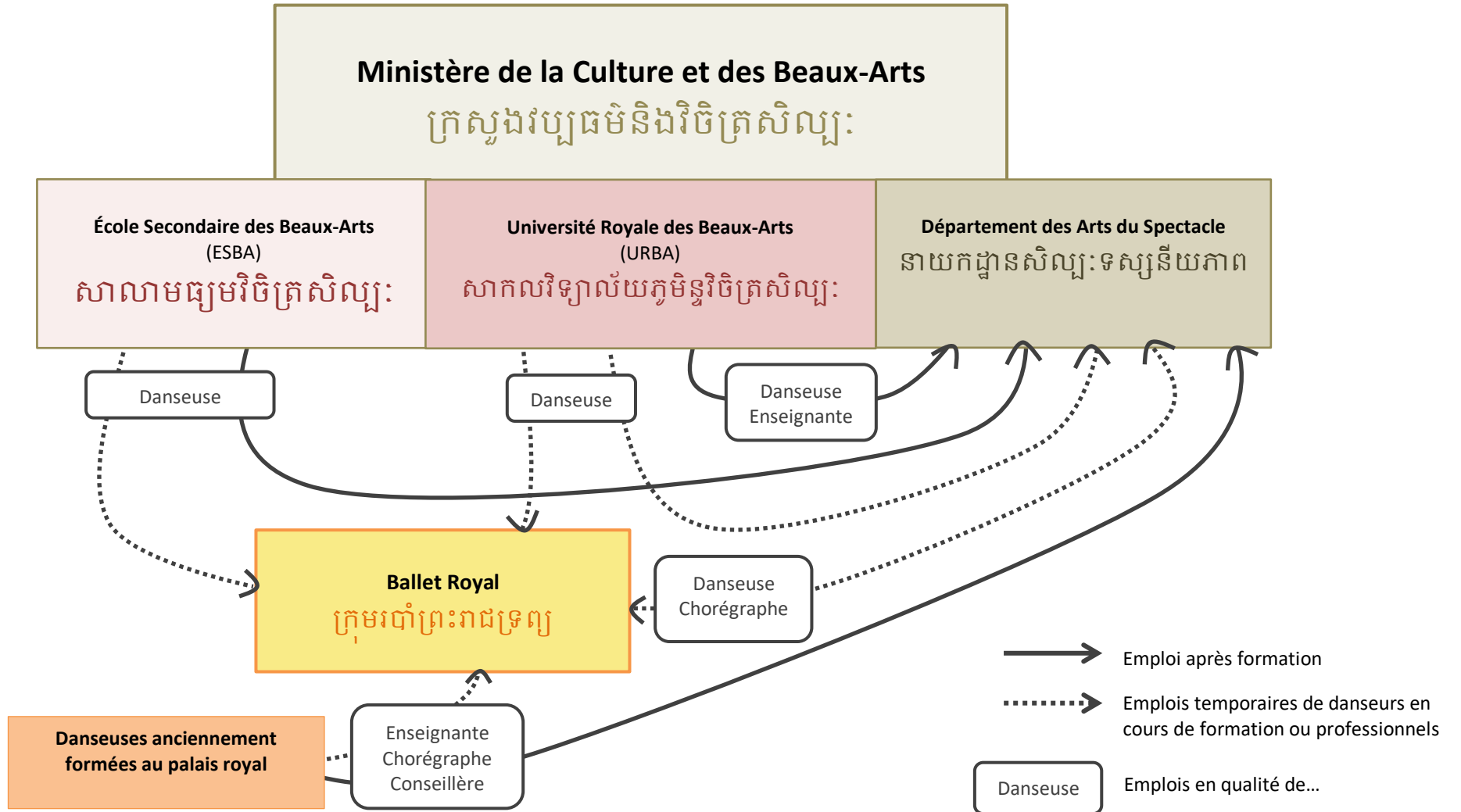
ពាក្យបច្ចេកទេសភាសាសាសានិប្បយៗ

* <u>សាលាសិល្បៈស្នេហា</u>	<u>SCHOOL OF PLASTIC ARTS</u>	~ បាលី	BAILET
~ គំនូររូបភាព	PAINTING	* <u>សាលាភ្លេង</u>	<u>MUSIC SCHOOL</u>
~ គំនូរផ្សាយ	POSTER OR AFFICHE	~ ហ្វឺត	FLUTE
~ គំនូរបុរាណ	TRADITIONAL PAINTING	~ ក្លារីណេត	CLARINETTE
~ ចំលាក់ពុម្ព	MOLD MAKING	~ សាកសូ	SAXO
~ ចំលាក់ឈើ	WOOD SCULPTUER	~ វីយ៉ុលុង	VIOLON
~ ចំលាក់ខ្នុក	LACQUER SCULPTUER	~ វីយ៉ុលា	VIOLA
~ ចំលាក់ប្រាក់	SILVER SCULPTUER	~ សាលតូ	CEILO
~ ចំលាក់ស្កាន់	GOLD SMITH	~ កុងត្រីបាស	CONTREBASS
~ ចំលាក់ស្និត	BRONZE SCULPTUER	~ ព្យាណូ	PIANO
~ ខ្នុកស្នាម	LACQUER	~ ហ្គីតា	GUITAR
~ កុលស្លាតាស័ន	CERAMICS	~ គីរ៉ូ	CORE
~ លំអរគុណាត	FABRIC DESING	~ ត្រូសូរ	TRO SOR
* <u>សាលារាំ</u>	<u>DANCE SCHOOL</u>	~ ត្រូអូ	TRO OU
~ រាំប្រពៃណី	FOLK - DANCE	~ ខ្សែដើរ	KHSAE DIEW
~ រាំបុរាណ	CLASSIC DANCE	~ តាខេ	TAKHEY
~ ល្បោងខោល	MASK DANCE	~ យីម	KHIM
* <u>សាលាល្បោង</u>	<u>DRAMA SCHOOL</u>	~ រោងភ្នែក	RONEAT EYK
~ ល្បោងនិយាយ	MODERN SPOKE THEATER	~ រោងតុង	RONEAT TONG
~ យីកេ	YIKE THEATER	~ កង	KONG
~ ល្បោងបាសាក់	BASSAC THEATER	~ ខ្យង	KLOY
* <u>សាលាស្បែក</u>	<u>CIRCUS SCHOOL</u>	~ ត្រូឡេ	SROLAY
~ អាត្រូណាត	ACROBATIES	~ ប៊ី	PEI
~ ត្រូវ	EQUILIBRIUM	~ ស្កូ	SKO
~ លំនឹង	JUGGLE	~ សំភោរ	SAMPHO
~ ហ្វឹក	MAGIC	~ ឈីង	CHHOEUNG
~ ទន់ក្នុង	CONTORTION	~ រូម៉ាន	ROMANEA
~ ទោល	TRAPEZE	~ ចំរៀងបុរាណ	TRADITIONAL SINGINS
~ កាប	TIGHT ROPE	~ ចំរៀងសម័យ	MODERN SINGINS
~ កំប្លែង	CLOWN	~ ចំរៀងជាតិ	VOCAL

Liste des enseignements proposés à l'ESBA (document de l'ESBA, 2011)

Annexe 3 : Circulation des danseuses professionnelles

entre le Ballet Royal et le Ministère de la Culture et des Beaux-Arts aujourd'hui



Annexe 4 : Motifs des mains

Principaux motifs de mains (*kpāc' tai*) de la danse de cour cambodgienne.

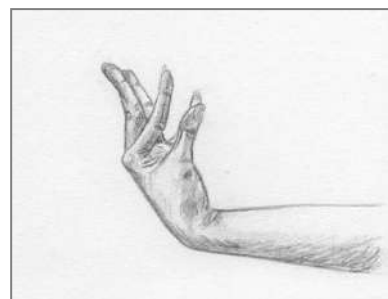
Des variantes existent à partir de ces motifs de base, notamment en fonction de l'inclinaison du poignet. Entre parenthèse sont indiqués les sens de chaque motif lorsque considéré en tant qu'unité isolée de tout enchaînement dansé.



Kpāc' lā ou *kpāc' nā*
ក្បាច់លា ឬ ក្បាច់ង
(« feuille » ; « courbé »)



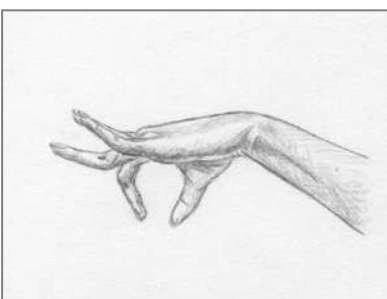
Kpāc' jīp
ក្បាច់ដីប
(fleur ; « pincer »)



Kpāc' phkā
ក្បាច់ផ្កា
(« fleur » éclore)



Kpāc' ghuoñ
ក្បាច់យូង
(fruit ; cercle)



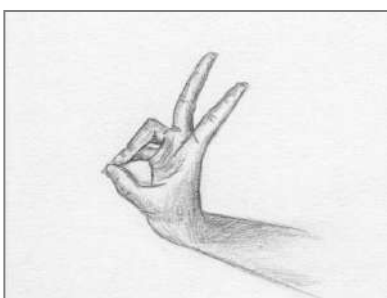
Kpāc' phlae duṃ dhlāk'
ក្បាច់ផ្លែទុំធ្លាក់
(« fruit mûr qui tombe »)



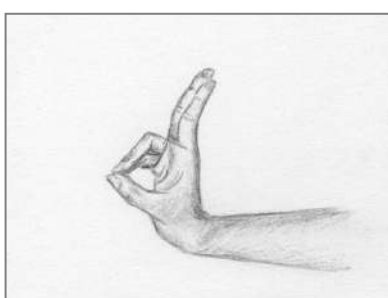
Kpāc' kān'
ក្បាច់កាន់
(bourgeon ; « tenir »)



Kpāc' cañ'ul
ក្បាច់ចង្កុល
(jeune pousse ; « désigner »)



Kpāc' joeñ proeh
ក្បាច់ជើងប្រើស
(branche ; « patte de cerf »)



Kpāc' joeñ chmā
ក្បាច់ជើងឆ្មា
(branche ; « patte de chat »)

Dessins réalisés d'après photographies (poses de Chap Chomraen Mina).

Annexe 5 : Postures d'assouplissement et mouvements de transition



nān (1)



nān (2)



nān (3)



nān (4)



nān (5)



nān (6)



nān (7)



nān (8)



nān (9)



nān (10)



nān (11)



nān (12a)



nān (12b)



nān (13)



nān (14)



nān (15)



nān (16)



nān (17)



nān (18)



nān (19)



nān (20)

Quelques variantes posturales pour les rôles de *nāyroṅ*



nāyroṅ (10)



nāyroṅ (11)



nāyroṅ (12b)



nāyroṅ (13)



nāyroṅ (14)



nāyroṅ (15)



nāyroṅ (16)

Quelques variantes posturales pour les rôles de *yaks*



yaks (10)



yaks (11)



yaks (12b)



yaks (13)



yaks (14)



yaks (15)



yaks (16)

Description des postures

- 1** : Assouplissement des doigts et du poignet gauche en posture assise *pad joen*. La posture suivante est la même, réalisée en miroir pour assouplir main et poignet droit.
- 2** : Assouplissement des doigts, du poignet et du coude gauche. La posture est ensuite réalisée en miroir pour travailler le bras droit.
- 3** : Assouplissement de l'articulation des coudes par pression entre les genoux.
- 4** : Assouplissement de l'articulation des coudes par pression du corps et des genoux vers l'avant.
- 5** : Posture d'assouplissement de l'écart entre-jambes servant de transition vers la posture suivante.
- 6** : Posture d'assouplissement du dos. (Vue de profil.)
- 7** : Posture d'assouplissement du dos accentuée par la pression des bras et travail de l'écart de l'entre-jambes. (Vue de profil.)
- 8** : Posture de transition : la danseuse tourne le dos pour éviter de diriger les jambes vers le côté frontal dans la position suivante.
- 9** : Posture d'étirement et de redressement du dos et travail du bassin et de l'écart de l'entre-jambes.
- 10** : Suite transitionnelle après un nouveau passage par les positions 8 et 5.
- 11** : Mouvement de transition : dégagement du genou droit pour réaliser la posture *ṭīev*.
- 12a et b** : Posture *ṭīev* assise : travail de souplesse et musculature au niveau des jambes et du bassin. (Vue de face (a) et de profil (*nān* b) ou $\frac{3}{4}$ (*nāyroñ* b et *yaks* b)). Les étapes 11 et 12 sont ensuite reprises symétriquement, en miroir.
- 13 et 14** : Mouvement de transition : passage de la position assise à la position debout.
- 15** : Mouvement de transition : préparation à la position *ṭīev*.

16 : Posture *tīev* debout : travail d'équilibre et développement de la musculature des cuisses. La séquence du mouvement de transition (15) et la posture sont ensuite exécutées en miroir. (Vue de $\frac{3}{4}$).

17 à 20 : Mouvement de transition vers la posture assise clôturant la séquence d'assouplissements.

Photos réalisées le 08.02.2012 à l'ESBA, Phnom Penh, avec Sek Sophea.

Danseuses : Serei Van Kosaun, Joy Lida, Leav Chanlika (élèves de 9^{ème} année à l'ESBA).

Annexe 6 : Écriture de la danse

Exemple de description de posture dans l'enchaînement de base (personnage féminin) : Page extraite de l'ouvrage de MAO Tipmoni et SAM Sathya (non daté).

៦១

ឆដ, ជើងឆ្វេង : នៅក្រោយចំទើតកែង បន្ទប់ជង្គង់

ជើងស្តាំ : លើកល្អសន្ទប់មកមុខ បន្ទប់ជង្គង់

ដៃឆ្វេង : លាត់រាប់ រងកណ្តាល

ដៃស្តាំ : ពីចង្កា រងលើ

ស្ប : សង្កត់ស្បាស្តាំមុះ

ក្បាល ដងខ្នង និង ចង្កេះ : ផ្សេងស្តាំ

ស្បែក : សម្លឹងត្រង់



រក្សាសិទ្ធិក្រុមស្រាវជ្រាវ

Transcription et traduction des indications écrites :

ជើងឆ្វេង : នៅក្រោយចំទើតកែង បន្ទន់ជង្គង់

ជើងស្តាំ : លើកឈូលធ្ងន់មកមុខ បន្ទន់ខង្គង់

ដៃឆ្វេង : លាផ្តាប់ វង់កណ្តាល

ដៃស្តាំ : ដីបដ្ឋា វង់លើ

ស្មា : សង្កត់ស្មាស្តាំចុះ

ក្បាលដងខ្លួន និង ចង្កេះ : ផ្ទៀងស្តាំ

ភ្នែក : សម្លឹងត្រង់

Pied et jambe gauches : derrière la cheville [droite], genou plié

Pied et jambe droits : avancer en transférant le poids du corps devant, genou plié

Main et bras droits : motif *lā* doigts vers le haut, bras arrondi au niveau médian

Main et bras gauches : motif *jīp* doigts vers le haut, bras arrondi (*vañ* ') au niveau haut

Épaules : pression (*saṅkat* ') vers la droite

Tête, tronc et hanches : penchés à droite

Yeux : regard en face

Annexe 7 : Grille de notation (section danse classique de l'ESBA)

ព្រះរាជាណាចក្រកម្ពុជា
ជាតិ សាសនា ព្រះមហាក្សត្រ

សាលាមធ្យមវិទ្យាស្រីស្ទឹង
ផ្នែក : លើសវិទ្យាល័យ
ថ្នាក់ឆ្នាំទី ៣

ប្រធានាធិបតី.....

ល.រ	នាម.តេត្តនាម	ភេទ	ឆ្នាំបញ្ចុះ	ឯកទេស-ចំរៀង	សីលធម៌	សរុប	ចំណាត់ថ្នាក់	ផ្សេងៗ
១	ស						
២	ស						
៣	ស						
៤	ស						
៥	ស						
៦	ស						
៧	ស						
៨	ស						
៩	ស						
១០	ស						

សរុបសិស្ស ចំនួន :.....នាក់

ភ្នំពេញ, ថ្ងៃទី.....ខែ.....ឆ្នាំ ២០១១
ហត្ថលេខា

Feuille de notation pour l'épreuve de danse classique de la classe de 6^{ème} année pour l'obtention du brevet

En-tête : Royaume du Cambodge

Nation, Religion, Roi

École Secondaire des Beaux-Arts

Discipline : Danse classique

Classe de 3^{ème} année (*chnām dī 3*) [correspondant à la 6^{ème} année dans le texte : voir annexe
« Organisation de l'enseignement à l'École Secondaire des Beaux-Arts]

Diplôme préparé.....

Tableau (par colonne, de gauche à droite) :

- Numéro [suivant l'ordre alphabétique des noms]
- Nom et prénom
- Sexe
- *chā pañcuḥ*
- Spécialité - chant
- Comportement, moralité
- Total
- Classement
- Divers

Nombre total d'élèves :

Phnom Penh, le..... 2011

Signature du professeur

Annexe 8 : Principaux instruments de l'orchestre *biñ bādy*

- 1] *sgar dham* (tambour à mailloches) ស្ពែរធំ
- 2] *sgar sambhor* (tambour à frappe manuelle) ស្ពែរសំប្តែរ
- 3] *gan' van'* (gongs) គង់វង់
- 4] *sralai* (hautbois) ស្រែតឡៃ
- 5] *jhīn* (cymbales) ជឺង
- 6] *ranāt ek* (xylophone principal) រនាតឯក
- 7] *ranāt dhuñ* (xylophone "tonneau") រនាតធ្មង



Annexe 9 : Personnages et costumes

Récapitulatif des principaux types de rôles et de leurs attributs spécifiques

Catégories de personnages	Types de Personnages	Pièces de costume caractéristiques	Attributs, armes
<i>nān</i>	Princesse	Costumes identiques à ceux utilisés pour les danses non narratives (<i>spai</i> et <i>saṃbat'</i>) avec tiare à pointe <i>maḥṣu sruoc</i>	Joyau magique pour <i>Maṇī Mekhalā</i>
	Reine		
	Déesse		
	Noble	<i>Idem</i> , coiffée d'un simple diadème	
	Apsara	Costume et coiffe inspirés des bas-reliefs angkoriens	
	Nāgī	Costume semblable à celui des princesses ou des asparas avec une coiffe figurant une tête de nāga très stylisée	
	Sirène	Costume agrémenté d'une queue de poisson	
	<i>kinnar</i>	Costume spécifique agrémenté d'une paire d'ailes et de jambières et coudières, tiare à pointe	
	Suivante	De rang inférieur aux princesses, elle porte un costume semblable mais exclusivement la coiffe <i>ratklāv</i> ou un plus simple diadème	
<i>nāyroṇ</i>	Prince	Costume similaire à ceux des divinités dans les danses non narratives, coiffé de la tiare à pointe <i>maḥṣu sruoc</i> ¹	Arc (également utilisé comme épée) ou épée
	Roi		
	Noble	<i>Idem</i> , tiare sans pointe <i>pañcaṅget</i> .	
	Général	<i>Idem</i> , coiffe sans pointe <i>pañcaṅget</i> .	Épée
	Serviteur	Costume sans brocards, tête entourée d'un foulard, sans tiare	Dague
<i>yaks</i>	Roi	Costume semblable à ceux des divinités dans les danses non narratives avec quelques spécificités dans la forme, masque agrémenté d'une tiare spécifique selon le personnage	Bâton ou autre arme de frappe (ex : hache pour <i>Rām Isūr</i>)
	Divinité		
	Général, aide de camp	<i>Idem</i> , masque spécifique	Bâton
	Soldat	Costume peu ajusté, sans brocards, masque sans tiare	
<i>noḥ</i>	Prince métamorphosé	Masque humain brun foncé ou noir aux traits accentués, sans coiffe	Bâton long d'environ un mètre cinquante recouvert de miroirs
Ermite	Instructeur	Coiffe surmontée d'une queue de poisson, pagne orangé, blanc ou peau de tigre	Canne de bois
	Métamorphose de Reap		
Singe	Roi	Costume brodé, masque avec tiare.	Dague
	Général		
	Soldat	Costume peu ajusté, sans brocards et masque peu stylisé, sans tiare ou avec tiare simplifiée	
Garuda	Roi	Paire d'aile, jambières et coudières, masque	(Joyau inséré dans le bec du masque)
Cerf	Cerf doré, métamorphose de <i>yaks</i>	Costume doré, tiare en forme de tête de cerf	
Cheval		Costume sans brocards peu ajusté	

¹ Il existait une tiare spécifique pour un personnage de roi nāga mais je ne l'ai jamais vue portée à l'heure actuelle. La photographie d'une telle coiffe est visible dans l'ouvrage de Chan Vitharin (Chan, 2005 :395).

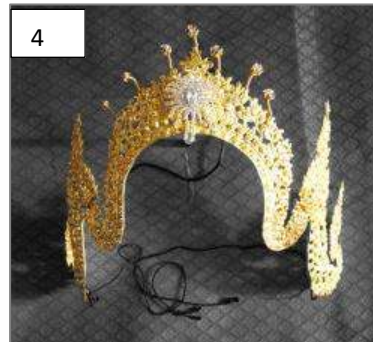
Principales tiaras utilisées dans la danse de cour



1] *makuṭ sruoc nāñ*
(personnages féminins)
មកុដស្រួចនាង

2] *makuṭ sruoc nāy roñ*
(personnages masculins)
មកុដស្រួចនាយរោង

3] *makuṭ proeh* (coiffe du cerf doré)
មកុដស្រ្រើ



4] *kpāmñ* (personnages féminins)
ក្បាំង

5] *pañcañet* (personnages masculins)
បញ្ចាដីត

6] *ratklāv* (personnages féminins)
រតិក្លាវ



7] *makuṭ apsara* (personnages féminins)
មកុដអប្សរា

Principaux masques utilisés dans la danse de cour



1

1] Masque de *Kruñ Rāb(ṇ)* (personnage démoniaque)



2

2] Masque de *Rām Isūr* (personnage démoniaque)

3] Masque de soldat *yaks* (personnage démoniaque)



3



4

4] Masque de singe blanc



5

5] masque de singe soldat



6

6] Masque de culte de *Tā Isī* ou *Mahā Isī*



7

7] Coiffe d'ermite

Quelques personnages



Ci-dessus : *nāyroṅ*, *nāṅ*, *nāyroṅ ek* (*Braḥ Rām*), *nāṅ ek* (*Nāṅ Sītā*), *nāyroṅ ek* (*Braḥ Laksm(ṅ)*)

Ci-dessous : *yaks ek* (*Kruṅ Rāb(ṅ)*) et *nāṅ ek* (*Nāṅ Sītā*)

(Photos de Marine Métadier, BCK, Paris, 15.09.2013)





Singe blanc (*Hanumān*) (Danseur : Nget Rady, Vat Sompong Phal Andaet, 01.01.2012) ; Sirène dorée (*Suvāṇṇ Macchā*) (Troupe du petit théâtre d'ombres de Siem Reap, Bazouges-La-Perrouse, 16.05.2004)



À gauche : Danseuse en costume d'apsara blanche (Danseuse : Chap Chomraen Mina, BCK, Paris, 12.09.2014)

Au centre : *Nān Nāg* dans une chorégraphie de la princesse Norodom Bopha Devi (Danseuse : Chap Chomraen Mina, Ballet Royal, Conflans-Sainte-Honorine, 28.03.2013)

À droite : *Nān Nāg* dans *Seasons of Migration* de Sophiline Cheam Shapiro (Danseuse du Khmer Art Ensemble, Phnom Penh, 25.02.2010)

Annexe 10 : Scènes du Reamker dans le ballet de cour cambodgien

* L'enlèvement de *Nān Sītā* :

Brah Rām, héritier légitime du royaume d'Ayutthya, son frère *Brah Laksm(η)* et son épouse *Nān Sītā* se promènent en forêt après que *Brah Rām* ait été condamné à l'exil du fait d'un conflit de pouvoir fomenté par l'une de ses belles-mères.

Kruñ Rāb(η), démon régnant sur *Lañka*, aperçoit *Nān Sītā* [Photo 1] et s'en prend.

Kruñ Rāb(η) ordonne à *Mahārik* de créer une diversion en prenant l'apparence d'un cerf au pelage doré.

Nān Sītā, éblouie par la beauté du cerf doré [Photo 2], ordonne à *Brah Rām* de le capturer /tuer.

Brah Rām part à la poursuite du cerf après avoir recommandé à son frère de veiller sur *Nān Sītā* en son absence.

Étant parvenu à éloigner suffisamment *Brah Rām*, *Mahārik* imite la voix de celui-ci appelant son frère à l'aide.

Nān Sītā demande à *Brah Laksm(η)* d'aller porter secours à *Brah Rām*. *Brah Laksm(η)* trace un cercle protecteur autour de *Nān Sītā* avant de s'élancer à la recherche de son frère.

Profitant de l'absence des deux princes, *Kruñ Rāb(η)* se déguise en un vieil ermite pour approcher *Nān Sītā*. Celle-ci, prise de pitié pour le vieil homme, brise la protection magique qui l'entourait pour permettre au vieillard de se reposer près d'elle.

Kruñ Rāb(η), toujours déguisé en ermite, tente de persuader *Nān Sītā* qu'elle est destinée à être l'épouse du roi de *Lañka*, et non de *Brah Rām*. Devant le refus obstiné de *Nān Sītā* que ses paroles offensent [Photo 3], *Kruñ Rāb(η)* reprend son apparence et l'emporte dans les airs.

Brah Rām et *Brah Laksm(η)*, constatant la disparition de *Nān Sītā*, sont pris d'un profond chagrin [Photo 4]. *Brah Rām* fait appel à *Hanumān* [Photo 5] pour retrouver *Nān Sītā* et lui transmettre une bague en signe d'espoir, lui promettant d'arriver bientôt à son secours.

Dans le palais de *Lañka*, *Kruñ Rāb(η)* tente à nouveau de séduire *Nān Sītā* qui lui résiste [Photo 6].

Restée seule, *Nān Sītā* se lamente [Photo 7].

Hanumān apporte la bague à *Nān Sītā* et se montre ému de son sort.



****La construction du pont de *Lañka* :**

Afin de permettre aux troupes de *Brah Rām* d'accéder à *Lañka* pour délivrer *Nān Sītā*, *Hanumān* fait construire un pont sur la mer par son armée de singes [Photo 8].

Suvaṅṅ Macchā, reine des sirènes et fille de *Kruṅ Rāb(ṅ)*, fait démonter la construction avant son achèvement.

***** *Hanumān* et *Suvaṅṅ Macchā* :**

Ayant découvert cela, *Hanumān* séduit la sirène et celle-ci lui jure fidélité [Photo 9].

Sirènes et singes reconstruisent le pont de *Lañka*.

****La révision des troupes :**

Kruṅ Rāb(ṅ), de son côté, prépare ses troupes au combat.

La bataille de *Lañka

Les armées de *Brah Rām* et de *Kruṅ Rāb(ṅ)* s'affrontent [Photos 10 et 11]. Le combat s'achève sur une victoire de *Brah Rām*.

Brah Rām, *Brah Laksm(ṅ)* et *Hanumān* reprennent, triomphant, le chemin du royaume avec *Nān Sītā*, exprimant la joie de se retrouver.

****L'épreuve du feu :**

Brah Rām, soumet *Nān Sītā* à l'épreuve du feu afin d'apaiser les rumeurs de son peuple qui met en doute la fidélité de celle-ci pendant sa réclusion à *Lañka*. *Nān Sītā*, par son innocence et sa pureté, survit aux flammes.

**** *Rāmalaksm(ṅ)* et *Japalaksm(ṅ)* :**

Dans la forêt, *Rāmalaksm(ṅ)* et *Japalaksm(ṅ)*, fils de *Nān Sītā* et *Brah Rām* et son jumeau créé par magie, s'amusent à capturer et monter un cheval blanc envoyé par *Brah Rām* pour les mettre à l'épreuve alors qu'il ignore leur identité [Photo 12]. Voyant le succès des deux princes à soumettre le cheval, *Hanumān* intervient à son tour et se retrouve ligoté par les jeunes princes.

Les photos 1 à 11 ont été prises et transmises par les étudiants de l'ESBA et sont reproduites avec l'aimable permission de Sok Nalys. N.B : Les costumes et certains masques ne sont pas ceux utilisés pour les représentations scéniques. ESBA, Phnom Penh, Juin 2013.

Photo 12 : Élèves de l'ESBA en représentation dans le cadre d'un examen de fin d'année le 5 juillet 2010. Captation vidéo.



Annexe 11 : L'histoire de *Braḥ Jinavaṅs*

L'Histoire de *Braḥ Jinavaṅs*¹ telle qu'elle est dansée aujourd'hui à l'ESBA correspond à un épisode de la vie du prince *Jinavaṅs*, héros considéré comme un bodhisatva. Elle est extraite d'une histoire plus longue² retraçant les péripéties traversées par le prince depuis son enfance jusqu'à l'âge adulte. Michel Jacq-Hergoualc'h donne une version du texte complet en se basant sur une publication de 1964 par l'Institut Bouddhique de Phnom Penh, publication qu'il met en parallèle avec des fresques retraçant la même histoire dans la pagode de Kieng Svay Krau (Jacq-Hergoualc'h, 1982). Dans ce texte, il apparaît que *Braḥ Jinavaṅs*, prince héritier, est condamné par son père à la suite d'un complot. Sauvé par des nâgas grâce aux prières de sa mère, il est amené à traverser des périples dans son voyage vers son royaume d'origine, ou encore à la recherche de la princesse *Pūdam Sūriyā*. Le récit est ponctué de conquêtes féminines et plusieurs princesses sont offertes en mariage au prince *Jinavaṅs* qui, du même coup, se voit proposer la succession aux trônes de chacun de ses beaux-pères. C'est ce qui se passe dans l'épisode que l'on retrouve mis en scène aujourd'hui dans le cadre de la danse de cour, bien que celui-ci, écourté par rapport aux versions textuelles et iconographiques rapportées par M. Jacq-Hergoualc'h, n'aboutisse ni à un mariage, ni à une cession de pouvoir³.

La première scène de l'histoire de *Braḥ Jinavaṅs* chorégraphiée pour la danse de cour montre le prince remerciant son maître, le vieil ascète, qui lui remet une épée magique. Ayant pris congé de celui-ci, *Braḥ Jinavaṅs* s'endort dans la forêt. Pendant son sommeil, son arme est dérobée par un singe blanc⁴ puis passe aux mains d'un souverain démon, le roi *Citrā*⁵, après un

¹ រឿងព្រះជិនវង្ស (*rīoēñ Braḥ Jinavaṅs*)

² Dans un entretien à la fin des années 1980, la professeure Chea Samy expliquait que seule une partie de l'histoire de *Braḥ Jinavaṅs* n'avait alors pu être reconstituée depuis la fin de la période khmère rouge (Ramondou, 1988 : 12). Il s'agit probablement du même extrait toujours dansé aujourd'hui.

³ Dans les versions exposées par M. Jacq-Hergoualc'h, il y a bel et bien mariage et accession au trône à la fin de l'épisode.

⁴ Selon M. Jacq-Hergoualc'h il s'agit du roi des singes nommé Kamhal (*Kampha*). Le nom n'est pas précisé dans le texte du chant. En tant que singe blanc de haut rang, il porte un costume similaire à celui de *Hanumān* dans les représentations du Reamker.

⁵ ព្រះបាទចិត្រា (*Braḥ Pād citrā*)

combat au cours duquel le singe trouve la mort. À son réveil, le prince est profondément attristé par la perte de son arme. Il découvre le corps du singe blanc qu'il ramène à la vie. Celui-ci, jurant fidélité à son sauveur, l'informe des circonstances de la disparition de sa précieuse arme. C'est alors qu'entrent en scène *Añchān Citt*, la fille du roi démon, et ses suivantes sorties se promener dans les jardins du palais. Apercevant les jeunes femmes, *Brah Jinavaṅs* et le singe blanc décident d'un plan pour récupérer l'arme du prince. Prenant l'apparence d'un bébé singe, le nouvel allié du prince se lance dans le jardin pour attirer l'attention des demoiselles. Aussitôt attendries par l'animal, la princesse et ses suivantes tentent de l'attraper. Alors qu'elle cherche à appâter l'animal en lui présentant un fruit, *Māratī*, l'une des suivantes, est conduite jusqu'au prince *Jinavaṅs*. Celui-ci la séduit et lui accorde le petit singe en échange de son arme détenue par le roi démon. De retour au palais, *Añchān Citt* supplie son père de l'autoriser à garder avec elle le bébé singe. Dans une scène finale, le singe ayant repris son apparence adulte rapporte son épée à *Brah Jinavaṅs* qui reprend immédiatement sa route¹.

¹ D'après la version enseignée à l'École Secondaire des Beaux-Arts en 2011-2012.

សារលាមធម្មវិចិត្រសិល្បៈ

វិទ្យាស្ថានប៊ុយណាន

ចំរៀងទៀង ព្រះជិនវង្ស

(ព្រះជិនវង្ស និង ព្រះមនីពសី)

ស្នី បទមនយ្យនជាប (ច្រៀង២ ភ្លេង១)

- > កាលអើយកាលណោះព្រះជិនវង្ស ឱនអង្គបង្គំថា
- > ព្រះគុណប្រកបមានករុណា ទទួលខ័នថ្នាហើយហោះខ្ចី។

(ជើកអូត ជើត)

(ព្រះជិនវង្ស)

បទអេវបាង

(ច្រៀង១ ភ្លេង១)

- > ដោយនៀយព្រះកាយ ក្សត្រឧត្តមចូលឈប់សំដំផ្ទុំសុខា។

្យ ប្រាជប ជើត ខ្មែរតម្បាញ(ច្រៀង២ ភ្លេង១)

(ស្វាចេញ)

- > កាលអើយកាលណោះ ព្រះជិនវង្សស្តេចផ្ទុំតើនឡើងថ្នាក់
- > ពុំយល់ធ្ងន់នឃើញស្នាមសត្វ ឌីទ្រព្យកាកាយឃ្លាតឆ្ងាយទៅ។

(អូត ជើត)

❖ ស្តេចយក្ស (ព្រះបាទចិត្រា)

(អូត ជើត)

បទសីង្គ (បទសីង្គតូកាត់) (ច្រៀង១ ភ្លេង១)

❖ ថ្ងៃនេះស្តេចចង់

ទៅលេងព្រៃ

ចុះខ្ញុំប្រញាប់ខ្សឹមទាន់ថ្ងៃ។

(ស្វាចេញជួបយក្ស)

(ជើក ច្បាំង អូត ជើក)

ព្រះជិនវង្ស ជួបស្វា

(ជើក)

បទវរឆេទ (ច្រៀង២ ភ្លេង១)

➢ ក្សត្រថ្លៃសង្ស័យ

ចូលទៅដល់

ឃើញស្វាទុក្ខលស្លាប់នៅដី

➢ ទើបស្តេចខ្ញុំស

ថ្នាំកោសី

លាបអង្កក្របិលពានរា។

(៥) (បទរាយមិនធួន) (ច្រៀង២ ភ្លេង១)

• កេសរជើងខ្លួនយល់ក្សត្រ

បង្ខំថ្វាយខ្លួនជាសេនា

➢ ស្តេចត្រាស់សួរថា

ហេតុអ្វីចៅ

មកស្លាប់និគ្សនៅ

ព្រៃទួលទី (ធួន)

(ជើកចូល)

បទ សម្តែង (ច្រៀង២ ភ្លេង១)

○ កាលអើយកាលណោះ

អញ្ជឹងចិត្តរត្នីពីសីដឹង

ហើយតែងខ្លួនទៅលេង

សួនស្រីក្រាសហៅសាវ

ស្រីចូលលីលា

ព្រះនាងអញ្ជឹងចិត្ត និង ព្រះនាងមារតី

ស្នី បទសីង្ខមាស (បទសមិទ្ធិចោង) (ច្រៀង២ ភ្លេង១)

○ ព្រះនាងស្តេចត្រាច់ត្រង់

ទ្រង់ប្រពាតរុក្ខជាតិ

ដូចជរល្អសោភា (ធួន)

○ ភីគុណវីករាយ

ដោយភស្តុតា

កំណាន់ក្នុងអើយវា

នាំគ្នាជីសតែងអង្គ (ធួន)

(ភ្លេង)

○ សាវយុតពុទ្ធជាតិ និងត្រយង់

ដុះស្លឹកត្រង់ជាជូរ

គួរទស្សនា (ធួន)

- អង្គនៃទ្រង់ចេញ ផ្កានូនស្រី ប្រទាននាងមារតី សៀតកេសា (ធួន)
(ភ្លេង ជើង ឈឹង)

(ព្រះជិនវង្ស)

(ភ្លេងតាយៃ ឬ ឈឹងលា) (ចចារ)

បទជិនខ្លាន់អន (ច្រៀង២ ភ្លេង១)

- កាលអើយកាលណោះ ព្រះជិនវង្សទ្រើសទ្រង់ សមសក្កា
- ស្តេចឮសូរសៀងៗ លេងខ្សៀវខ្លាប្រាប់កានថា នំមើលស្រី
(ភ្លេងរូ ស្វាតូចចេញ)

○ ព្រះនាងអញ្ជីនចិត្ត + ព្រះនាងមារតី

រូ ភ្លេងប្រាថុម បទរាយមិនធួន

- កាលណោះអញ្ជីនពិនិត្យ វត្តនិមល យល់ស្វាតូចធួន
- សពោមសុល ធ្វើម្តេចចាប់បាន ចិញ្ចឹមវា (ធួន)
- + មារតីនាងបានម្ចាស់កាន់ល ស្វាតូចលលោត ធ្វើហាក់អរ
(ភ្លេង ជើង)

❖ ព្រះជិនវង្ស និង + ព្រះនាងមារតី

បទជិនបាក់គួយ (ច្រៀង១ ភ្លេង១)

- ទតយល់នាងនាថ ដើរមកចំ ស្តេចចរស្មុះខំ ចាប់ហត្ថា
- នាងរឹងពុំព្រម ទើបនារី បំរាស់ចេញពី ក្បួនច្រាវផ្លែ
(បទជិនបាក់គួយ) (ច្រៀង១ ភ្លេង១)
- ឥលូវបងពេញ ស្រលាញ់ពិត សូមធ្វើជីវិតលើស្នូនភ្លា ណាអូនអើយ
(ភ្លេងលោម) បទដេកវិទ្ធិ (ច្រៀង១ ភ្លេង១)

សារមាមជ្ឈមវិទ្យាស្រីស្រីស្រី

ផ្នែកប្រឹក្សា

- + ទើបនាងមារតីឌីនបង្គំ(២ដង) សូមសុំស្តេចចាប់(២ដង) ស្វាឱ្យទាន
 - > ហៅស្វាមកឱ្យនាងទូនល្អ(២ដង) យកខ័នឱ្យបង(២ដង) ណាម្នួនស្រី
- បទរាយធួន
- + មារតីឌីនបង្គំស្តេច ដឹកស្វាត្រាច់កាត់ក្នុងព្រៃជ្រៅ
- (ជើតចរចា)

ហោះហាយសប្បាយបេះផ្កាសប្បាយចាប់ស្វាសប្បាយលេងព្រៃ
បទរាយមិនធួន

- o កាលអើយកាលណោះ ក្សត្រីយល់សូអណាស់សា
- ហៅស្នំនាំទៅថ្វាយបិតា(ធួន)
យាត្រាវិលឆាប់ប្រញាប់ខ្ចី(ធួន)

❖ ស្តេចយក្ស (ព្រះបាទចិត្រា)	+ ព្រះនាងមារតី និង ព្រះនាងអញ្ជីនចិត្ត
-----------------------------	---------------------------------------

ជើត បទដើររាយមិនធួន

- o ដល់ហើយឌីនកាយ ថ្វាយអភិវាទ បង្គំភនាវាទ ព្រះបិតា
 - o ថ្វាយស្វាតូចស ល្អពេកក្តាត់ សូមទ្រង់ទេតសត្វនេះ ល្អណាស់
 - ❖ កាលអើយកាលណោះ ព្រះបាទចិត្រា ឃើញកូនស្វា
 - ❖ មុខតូចខ្លួនណាស់កែវបិតា កុំទុកឡើយណា មាសព្រលឹង
 - o ឆោមស្រស់នាងឮ ព្រះបិតាថាឱ្យលែងស្វា នាងសោកក្រៃ
 - ❖ បិតាថាទុកចុះឆ្លើមថ្លៃ ភូរណែយាងចូលប្រាង្គប្រាសាទ (ធួន)
- (ស្នី)

> ព្រះជិនវង្ស និង ស្វា

បទបារាំងយូង (ច្រៀង១ ភ្លេង១)

- > កាលអើយកាលណោះព្រះជិនវង្ស ស្តេចគង់ក្នុងព្រឹក្សា
- (ស្វាចេញក្នុងភ្លេង)

- ពានរង្វាន់ខ្ពង់ខ្ពស់ ក្រុមប្រឹក្សាបណ្ឌិតវិទ្យាល័យព្រះចក្រី
បទដ្ឋានអន្តរជាតិ
- ល្អបំផុតយោងទៅ ឱ្យទាន់ថ្ងៃ ភូមិណាក៏ហោះលើដេហា។
ភ្លេង១ ជើក

ចប់

Document utilisé par les élèves et les chanteurs à l'ESBA en 2011-2012 pour la mise en scène du ballet narratif Braḥ Jinavaṅs en vue de l'examen de fin de cycle d'un groupe d'élèves de 9^{ème} année en section de danse classique.

ភ្លេង ព្រះខិនវង្ស

ស្តី បទមនយ្យនជាប

កាលអើយកាលណោះព្រះជិនវង្ស ឱនអង្គបង្គំថា
ព្រះគុណប្រកបមានករុណា ទទួលខ័នថ្លាហើយហោះខ្ចី

**ជើតអូត ជើត
បទអេវបាង**

ដោយនឿយព្រះកាយ ក្សត្រឧត្តមចូលឈប់សំដំផ្ទំសុខា

រូ ប្រាធុប ជើត ខ្មែរតម្បាញ

កាលអើយកាលណោះ ព្រះជិនវង្សស្តេចផ្ទំតើនឡើងថ្នាក់
ពុំយល់ធ្ងន់ឱនឃើញស្នាមសត្វ ឱទ្រព្យកាកាយឃ្លាតឆ្ងាយទៅ

អូតជើត បទសឹង (បទសឹងតូកាត់)

ថ្ងៃនេះស្តេចចង់ ទៅលេងព្រៃ ចុះខ្ចីប្រញាប់ឲ្យទាន់ថ្ងៃ

ជើត ច្បាំង អូត ជើត បទររេទ

ក្សត្រថ្លៃសង្ស័យ ចូលទៅដល់ ឃើញស្វាទុព្វលស្លាប់នៅដី
ទើបស្តេចឧទ្ទិស ថ្នាំកោសិយ លាបអង្គក្របិលពានរា

រូ បទរាយមិនធួន

កេសរដឹងខ្លួនយល់ក្សត្រ បង្គំថ្វាយខ្លួនជាសេនា
ស្តេចត្រាស់សួរថា ហេតុអ្វីចៅ មកស្លាប់និគ្សនៅ ព្រៃទូលទី

ជើងចូល បទសម័យ

កាលអើយកាលណោះ អញ្ជ័នចិត្ត វត្តពិសីដឹង ហើយតែងខ្លួនទៅលេង
សួនស្រីត្រាស់ហៅសាវ ស្រីចូលសីលា

ស្នី បទសឹងមាស (បទសមិងចោង)

ព្រះនាងស្តេចត្រាច់ត្រង់ ទ្រង់ប្រពាតរុក្ខជាតិ ដូចជរល្អសោភា
ភីគុណ¹ រីករាយ ដោយភស្តា កំណាន់ក្នុងអើយវា
នាំគ្នាវើសតែងអង្គ

(ភ្លេង)

សាវយុតពុទ្ធជាត និងត្រយង់ ដុះស្និតត្រង់ជាជូរ គូរទស្សនា
អញ្ជ័នទ្រង់បេះផ្កានួនស្រី ប្រទាននាងមារតី សៀតកាសា (ធួន)

ជើង ឈឹង តាយៃ ឬ ឈឹងលា បទជិនខ្លាន់អន

កាលអើយកាលណោះ ព្រះជិនវង្សទ្រើសទ្រង់ សមសក្តា
ស្តេចព្រះសូរសៀងៗ លេងខ្សៀវខ្មារប្រាប់ពានថា នំមើលស្រី

រូ ប្រាថុម បទរាយមិនធួន

កាលណោះអញ្ជ័នពិនិត្យ វត្តនិមល យល់ស្វាតូចល្អ
សរោមស្កុល ធ្វើម្តេចចាប់បាន ចិញ្ចឹមវា
មារតីនាងបានម្ចាស់កាន់ល ស្វាតូចលលោត ធ្វើហាក់អរ

ជើង បទជិនប៉ាក់គួយ

¹ ភីគុណ serait peut-être à orthographier ici « ភិគុន », considérant qu'il pourrait s'agir du terme ពុល désignant une fleur (terme d'origine sanscrite passé par le thaï) à laquelle la jeune femme serait comparée (Michel Antelme, communication personnelle, 24.01.2016).

ទតយល់នាងនាថ ដើរមកចំ ស្តេច ចាប់ហត្ថា
នាងរឹងពុំព្រម ទើបនារី បម្រះចេញពី ក្សត្រច្ឆាថ្លៃ

បទជិនប៉ាងឡាង

ឥឡូវបងពេញ ស្រលាញ់ពិត សូមផ្ញើជីវិតលើស្នូនភ្លា ណាអូនអើយ

លោម បទដេតវិទូ

ទើបនាងមានតីឱនបង្គំ សូមសុំស្តេចចាប់ ស្វាឲ្យទាន
ហៅស្វាមកឲ្យនាងនួនល្អង យកខ័នឲ្យបង ណាប្អូនស្រី

បទរាយធួន

មានតីឱនបង្គំស្តេច ដឹកស្វាត្រាច់កាត់ក្នុងព្រៃជ្រៅ

ជើតចរចា

ហះៗហា សប្បាយបេះផ្កា សប្បាយចាប់ស្វា សប្បាយលេងព្រៃ¹
(ហូចហា)

បទរាយមិនធួន

កាលអើយកាលណោះ ក្សត្រយល់ស្វាអរណាស់លា
ហៅស្នំនាំទៅថ្វាយបិតា (ធួន)
យាត្រាវិលឆប់ប្រញាប់ (ធួន)

បទរើរាយមិនធួន

ដល់ហើយឱនកាយ ថ្វាយអភិវាទ បង្គំភនាវាទ [ភ្នំនាថ ?] ព្រះបិតា
ថ្វាយស្វាតូចស ល្អពេកក្តាត់ ឃើញកូនស្វា
មុខតូចខ្លួនណាស់កែវបិតា កុំទុកឡើយណា មានសព្រលឹង

¹ Ces paroles sont énoncées par les danseuses et non chantées.

ឆោមស្រស់នាងព្យ ព្រះបិតាថាឲ្យលែងស្វា នាងសោកក្រៃ
បិតាថាទុកចុះឆ្លើមថ្លៃ ភូរណែយាងចូលប្រាង្គប្រាសាទ (ធួន)

ស្តី បារាំងយូង

កាលអើយកាលណោះព្រះជិនវង្ស ស្តេចគង់ក្នុងព្រឹក្សា
ពានរបានខ័នថ្លា ក្សត្របង្គំទូលថាព្រះចក្រី

បទខ្លាន់អន

ល្មមស្តេចយាងទៅ ឲ្យទាន់ថ្ងៃ ភូរណែក៏ហោះលើវេហាស៍។

ជើត

Paroles du chant et indications musicales d’après un document de travail distribué aux élèves de 9^{ème} année pour la préparation de leur examen de fin d’année (document collecté à l’ESBA en décembre 2011).

L’histoire de *Brah Jinavañs*

À ce moment, *Brah Jinavañs* se prosterne devant son maître
Louant ses mérites et sa compassion
Il reçoit une précieuse épée puis s’envole prestement

Épuisé, le prince fait une halte pour se reposer et s’assoupit

À ce moment, *Brah Jinavañs*, endormi, se réveille
Il ne voit pas son arme [mais] remarque des empreintes animales
Son précieux bien lui a été enlevé

Aujourd’hui, le roi souhaite faire une promenade en forêt
Il part prestement, se hâtant tant qu’il fait encore jour

Le prince s’étonne en arrivant à cet endroit, de voir un singe gisant sur le sol
Aussitôt, le prince applique un remède sur le corps du singe

Reprenant connaissance, le singe voit le prince
Il se prosterne devant lui comme son humble serviteur
Le prince lui demande : « Pourquoi es-tu venu mourir à cet endroit de la forêt ? » [bis]

À ce moment, *Añchān Citt* la précieuse se pare pour aller au jardin
Elle appelle ses compagnes à l'accompagner

La princesse va se promener dans les plantations luxuriantes
Elle est ravie de voir de si belles choses
Ensemble, elles cueillent [des fleurs] pour s'en parer [bis]

Les arbres qui poussent bien droit et bien alignés sont splendides
Añchān cueille une fleur
et l'offre à *Nān Māratī* pour qu'elle la glisse dans ses cheveux [bis]

À ce moment, [bis] *Brah̄ Jinavaṅs* entend des voix stridentes et dit au singe :
« Regarde ces jeunes femmes ! »

À ce moment, *Añchān Citt* la vertueuse voit un joli petit singe au pelage hérissé
Comment faire pour l'attraper et l'élever ?
Elle voit un joli petit singe au pelage hérissé
Comment faire pour l'attraper et l'élever ?
Māratī prend un ananas pour l'amadouer
Le petit singe se met à sauter joyeusement

Le prince, voyant la princesse, va à sa rencontre
Il lui barre le chemin et lui prend la main
La jeune femme refuse obstinément
Immédiatement, elle se libère [de l'étreinte] du vertueux prince

« À présent, me voici comblé. Je t'aime véritablement.
Je voudrais dédier ma vie à te chérir, ma bien-aimée »

Ensuite, *Māratī* se prosterne
Elle demande au prince d'attraper le singe pour le lui offrir

« Une fois que j'aurai fait venir le singe, ma douce,
Rapporte-moi mon épée, ma bien-aimée »

Māratī salue le prince et emmène le singe à travers la forêt profonde [bis]

« Oh ! Nous nous réjouissons d'avoir cueilli des fleurs,
Nous nous réjouissons d'avoir attrapé le singe,

Nous nous réjouissons de nous être promenées dans la forêt. »¹

À ce moment-là, la princesse emmène le singe,
Appelle ses servantes pour saluer son père
Elles rentrent prestement

Une fois arrivées, elles saluent l'auguste père et lui présentent le singe si mignon afin qu'il
l'observe

À ce moment, le roi *Citrā* voit le singe

« Il a l'air vilain, mon trésor,

Ne le garde pas, pas chérie »

La belle et tendre, entendant son père lui demander de laisser le singe, est extrêmement
chagrinée

Son père lui dit : « Garde-le donc, mon cœur » et s'en va dans son palais [bis]

À ce moment, *Brah Jinavaṅs*, l'illustre prince, est dans la forêt

Le singe lui rapporte l'épée [?]

Il est temps de partir avant la fin du jour, il s'envole dans les airs.

¹ Ces paroles sont énoncées par les danseuses elles-mêmes et non chantées.

Annexe 12 : Paroles de chants (*rapām*)

rapām nārī jā juor

នារីជាជួរ

នារីជាជួរតែងត្រូវយ៉ាងស្រស់ចំណាន	លើកដៃពត់រាំក្បាច់ខ្មែរ
ព្រមទាំងសិកសៀតមាលាលយូរឈប់ស្រស់	ឥតមានទាស់ត្រង់ណា
រាំតាមរបៀបក្បាច់ខេមរាពីបុរាណ	ទុកជាបំណងស្រស់យ៉ាងចំណាន
គ្រាន់តែកែកំសាន្ត	នៅពេលស្រាកស្រាន្តស្រីប្រុសគ្រប់ប្រាណជុំគ្នា
	លេង /រាំ ។

សាសន៍គេជិតឆ្ងាយគេតែងមានក្តីសរសើរ	អំពីដំណាលក្បាច់ខ្មែរ
ទាំងពីដើមមកសព្វថ្ងៃឥតកែប្រែ	ខ្មែរចេះរក្សាទុក
ដំណែលតាំងពីបុរាណអង្វែងមក	មហាក្សត្រថែរក្សាទ្រព្យនេះជាប់
	/ ជាតិខ្មែរបានថែរក្សាទ្រព្យនេះជាប់
ជាទំនៀមទំលាប់	ល្បីសាយសព្វលើភពដែលគេតែងសរសើរ ។

Les jeunes filles se mettent en lignes

Les jeunes filles se mettent en lignes de façon harmonieuse,
 levant leurs bras recourbés pour danser les mouvements de la danse khmère.
 Toutes se parent en glissant [dans leurs cheveux] des fleurs délicatement parfumées,
 sans aucun défaut

Elles dansent selon les principes traditionnels de la gestuelle khmère
 qui perpétuent une danse des plus charmantes,
 apaisante,
 dans les moments de détente lorsque filles et garçons se réunissent pour se divertir.

Toutes les nations, proches ou lointaines, encensent

l'évolution de la gestuelle khmère
depuis les origines jusqu'à nos jours elle ne s'est pas altérée
les Khmers ayant su préserver
cet héritage des temps anciens jusqu'à maintenant.
Les souverains ont sauvegardé ce trésor / la nation khmère a sauvegardé ce trésor,
cette coutume,
dont la renommée est répandue de par le monde.

rapām divā prabai

ទិវាប្រពៃ

ទិវាប្រពៃ នៃយើងខ្ញុំ ក្រុមកុមារ
បានជួបជុំគ្នា រួមសាមគ្គី ជាមិត្តភាព
សកលព្រោងព្រាត ចិត្តឥតរវាត គ្មាននឿយណាយ
ទោះនៅជិតឆ្ងាយ ផុតទុក្ខខ្វល់ខ្វាយ សប្បាយក្រៃ
សាមគ្គីពូតដៃ មានជោគសិរី នៃថ្ងៃបុណ្យយើង
ជាតិបានផ្អែមផ្អែង ដោយសារតែយើង ចេះស្នេហា ជាតិ

Journée admirable

C'est une journée admirable pour nous, les enfants,
quand nous nous unissons dans la fraternité et l'amitié
Tout est radieux, notre cœur ne faiblit pas,
que l'on soit près ou loin, ici ou là-bas, il n'y a plus de douleur ni d'inquiétude,
que de la joie,
Quand nous nous tenons la main en ce jour de fête, la chance est avec nous
C'est grâce à notre amour pour lui que notre pays est fleurissant

rapām apsara

អប្សរា

ថ្ងៃនេះបួនសប្បាយចិន្តា	ឃើញជាតិបុប្ផាដុះក្នុងសួន
នឹងធ្វើបូជា ច្រើនចំនួន	ដាក់ជិតខាងខ្លួនទីសយនា
បើអ្នកពេញចិត្ត ចេតនា	យើងនឹងអោយបុប្ផាក្នុងនេះអើយ

ដល់សួននួនល្អ រាំភិលៀង	គូកៀងទតសួនជាកំសាន្ត
ភិលៀងបេះផ្កា ថ្វាយយេវាមាន្យ	កំសាន្តហាបូទីយ ក្នុងសួនច្បារ
បុប្ផជាតិឃ្លាតធ្លាក់ ស្ងួតវិមាន	ចិន្តាស្មោះមេត្រី ដោយក្តីស្ម័គ្រ
វត្តនារីមានឆោម វិល័យលក្ខណ៍	ទាញទាក់ចិត្តប្រុស ជក់ជាប់អើយ

Apsara

Aujourd’hui, je suis heureuse en voyant les fleurs qui poussent dans le jardin
 Je vais faire de nombreuses guirlandes de fleurs
 Si cela vous plait, nous vous offrirons ces guirlandes de fleurs

[L’apsara] mène ses suivantes dans le magnifique jardin pour se promener.
 Les suivantes cueillent des fleurs pour les offrir à la jeune femme qui se détend dans le jardin
 Nous aimons toutes ces fleurs que nous cueillons
 Les charmantes jeunes femmes envoutent le cœur des hommes

rapām puoñ suoñ

បូងស្ងួង

លើកហត្ថ អើយៗ ប្រណម អើយៗ លើសិរសារ អើយៗ
គ្រប់អង្គ អើយៗ សុរា អើយៗ នាស្ងួតិហាន អើយៗ
គ្រប់អង្គ អើយៗ សុរា អើយៗ នាស្ងួតិហាន អើយៗ

ដំ ស័ក្កិសិទ្ធិអើយៗ ប្រទ្ធីក្រៃ អើយៗ ទាំងប៉ុន្មាន អើយៗ
សូមបាន អើយៗ សុខសាន្ត អើយៗ មានសេរី អើយៗ
សូមបាន អើយៗ សុខសាន្ត អើយៗ មានសេរី អើយៗ

ធរាំ អើយៗ បូងស្ងួង អើយៗ ថ្វាយដោយពិត អើយៗ
ដល់សុ អើយៗ រាប្រទ្ធី អើយៗ គ្រប់ទិសទី អើយៗ
ដល់សុ អើយៗ រាប្រទ្ធី អើយៗ គ្រប់ទិសទី អើយៗ

ព្រមគ្រឿង អើយៗ សក្ការៈ អើយៗ តាមពិធី អើយៗ
អញ្ជូលី អើយៗបង្គំ អើយៗ ចំពោះ អើយៗ
អញ្ជូលី អើយៗបង្គំ អើយៗ ចំពោះ អើយៗ

Invocation aux divinités

Je lève les mains jointes au-dessus de ma tête
pour vénérer tous les dieux du paradis (bis)

Que votre puissance
nous protège et nous apporte le bonheur (bis)

Je danse de tout mon cœur,
pour toutes les divinités (bis)

Ces offrandes préparées selon les rites,
mes mains se joignent pour vous inviter à les recevoir (bis)

rapām Hanumān Suvann Macchā

រណំហនុមាណ សុវណ្ណមច្ឆា

កាលដើមបងខឹង ចង់កាប់ច្រាស អើយពេលជួបប្រទះ ទន់ចិត្តា ។

កុំបីមកអួត ប្រកួតថា អើយក្រែងមានទោសា ដល់ជីវិត ។

ត្រាស់ភ្លាមក្រសោប អោបស្រស់ស្រី អើយត្រីគេចគាំងការណ៍ ស្វាលោមបាន ។

Danse de *Hanumān* et *Suvaṇṇ Macchā*

Au début, j'étais aveuglé par la colère, je m'apprêtais à t'écailler
mais mon cœur s'est adouci quand je t'ai rencontrée.

Ne vient pas fanfaronner en parlant ainsi
si tu tiens à la vie !

Ayant entendu cela, il la serra dans ses bras
La sirène se trouvant désemparée,
le singe parvint à l'enlacer.

Annexe 13 : Fabrication des *pāysī*



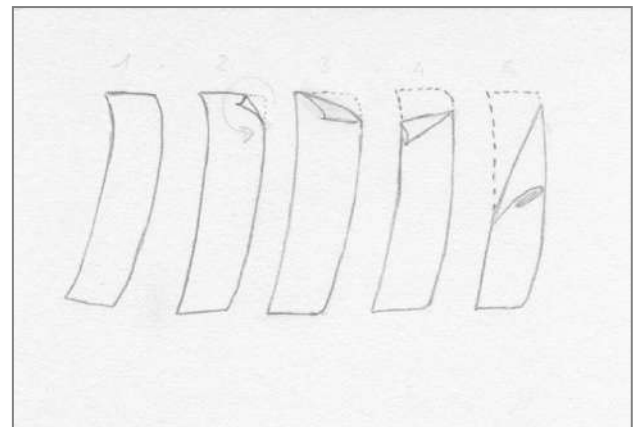
La veille de la cérémonie, découpage et écorçage du tronc de bananier.



Fixation des petits cônes de feuilles de bananier sur les tronçons.



Découpage en lanières et enroulage des feuilles de bananier.



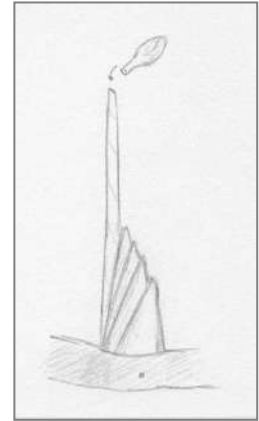
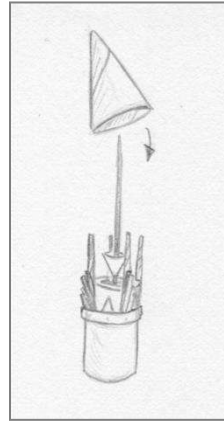
Enroulage des lanières de feuilles pour la fabrication des sets de petits cônes.



Cônes de feuilles inversés dans lesquels sera déposé du riz cuit dans deux *pāysī* à un étage.



Arrosage des *pāysī* à l'eau claire avant l'ajout du cône supérieur.



Pose du cône supérieur ; détail des sets de petits cônes fixés sur le tronc avec ajout de bouton de jasmin.



Le jour de la cérémonie, finalisation des *pāysī* avec ajout des œufs durs, des bougies et des fleurs de jasmin.



Placement sur l'espace cérémoniel des *pāysī* offerts par les élèves à leurs enseignantes.



Disposition des différentes offrandes devant l'orchestre juste avant la cérémonie.

Clichés réalisés lors de la préparation de la cérémonie de *sambāḥ grū* organisée le 15 mars 2012 en vue de l'examen de fin d'année des élèves de 6^{ème} année de l'École Secondaire des Beaux-Arts.
(Lucie Labbé et Lim Samsothea, ESBA, Phnom Penh, 14.03.2012 et 15.03.2012)

Annexe 14 : Affiches et prospectus

Salle Pleyel

LUNDI 7 ET MARDI 8 AVRIL 2008, 20H

Ballet Royal du Cambodge


La légende de la création de Kok Thlok, le royaume khmer

Chorégraphie de Son Altesse Royale la princesse Norodom Buppha Devi

Entrez dans le monde fascinant des mythes sacrés et des légendes des royaumes d'antan.





Tarif de 10 à 45 €

Avec le soutien et la collaboration du Ministère de la Culture et des Beaux-Arts du Royaume du Cambodge.



01 42 56 13 13 | www.sallepleyel.fr

252, rue du faubourg Saint-Honoré 75008 Paris • Métro Ternes

NE PAS RETOURNER LA VUE PUBLIQUE. Photo © Bavin Koo • Licéité / OSI / Les Éditions Postcard

Affiche éditée à l'occasion de représentations du Ballet Royal à la salle Pleyel à Paris en 2008.

Cambodia

Two worlds, one airline.



The grace and charm of Cambodia's mythical Apsara dancers lives on even today in our people. And since it's hard to have 2,000 years of culture locked in a museum, you'll find an abundance of it in our daily lives as well. Everywhere you go, you'll be rewarded with a peek into what is one of the world's most intriguing civilisations. A rather royal aspect of which, can be experienced in the skies.

Royal Air Cambodge is Asia's newest airline.

With connections between Phnom Penh and Kuala

Lumpur, Bangkok, Singapore, Hong Kong, Guangzhou and Ho Chi Minh City, to start with.



And seven unique destinations within Cambodia that are gateways to undiscovered beaches, breathtaking monuments, wildlife, the world's third longest river and untouched natural beauty. Along the way, you'll be served by an entourage of attendants, for whom grace, charm and politeness aren't merely an attitude but a way of life.

Add to that over 190 flights a week and you'll agree: Royal Air Cambodge has arrived.

*Royal Air
Cambodge*
THE KINGDOM IN THE SKY

Publicité diffusée dans les années 1990 mettant en parallèle un bas-relief ancien et une danseuse en costume d'apsara dans une posture semblable au *ñev* mais modifiée pour ressembler à celle figurée sur le bas-relief. De même, l'écartement des bras de la danseuse est plus important que celui habituellement requis pour les personnages féminins actuels.

ភោជនីយដ្ឋាន អាម៉ាហ្គុន អង្គរ
AMAZON ANGKOR
Restaurant



The honored tradition of traditional Khmer dance stretches back over a thousand years to the Age of Angkor when it was popular with Kings and common folk alike. In the tradition of persevering this great cultural heritage, Amazon Angkor Restaurant presents nightly Apsara and traditional dance performances

European and Asian Style lunch and dinner buffet.
 Dine in a lovely open-air garden setting or in air-conditioned comfort.

Traditional 'Apsara' Dance Performances: 7:30PM-8:30PM, every evening

#998, Salakanseng, Svay Dangkum, Siem Reap H/P: 012 966 988, 015 929 999
 Fax: (855-63) 966 988 E-mail: amazon-angkor@online.com.kh Website: www.amazon-angkor.com

ភោជនីយដ្ឋាន បាយ័នថ្មី

NEW BAYON
 RESTAURANT

Air conditioned dining, VIP rooms
 Set Cambodian menu and a la carte choices
 Garden setting, Large parking area

#0315, Wat Bo Road, Siem Reap Angkor, Cambodia
 Tel: (855-12) 630 750, Fax: (855-63) 966 868



Page de publicité tirée du Angkor- Siem Reap Angkor visitors guide juillet-octobre 2008.



Cambodia

HISTORY AND GEOGRAPHY

Comprising an area of 181,035 square kilometers, the Kingdom of Cambodia was part of the ancient kingdom of Funan. Today it comprises four cities (the capital, Phnom Penh, plus Pailin, Siem Reap and Kep) and 20 provinces.

The Mekong river, which flows through the country, and the Tonle Sap (Great Lake) are the lifeline of the people, who live along the riverbanks. The Tonle Sap is one of the richest sources of freshwater fish in the world.

There are three main mountain ranges, namely the Cardamom mountains in the southwest, the Dangrek mountains in the north and the Annamite mountains in the northeast.

POPULATION AND PEOPLE

Of the 15.2 million people (in 2014), about 90 percent are ethnic Khmers. There are several minorities in the country (Khmer, Cham, Vietnamese and Chinese). Hill tribes such as the Phnom, Tampuan, Ial and Kramung dominate the country's mountainous regions.

CLIMATE

Cambodia's tropical climate is affected by the monsoons. The cool, dry post-monsoon, which brings little rain, lasts from November to March. April and May are the hottest months with generally clear skies and temperatures reaching upwards of 38°C during the day.

From late May to early October, the southwest monsoon brings rains and high humidity. The average annual daytime temperature is 32°C, and annual 24°C at night.

RELIGION

The official religion is Theravada Buddhism and almost 96 percent population are of this faith. The rest of the population is made up primarily of Muslims and Christians.

LANGUAGE

The official language is Khmer while the second language (spoken by the educated older Cambodians) has traditionally been French. However, in recent years, English has gained popularity and is widely spoken.

ECONOMY

About 70 percent of the population work in agriculture such as rice, rubber, cassava, and pepper. Cambodia is also rich in handwoven silk and silk garments) in its provinces which are found in the northwest.

Other major industries include garments, tourism and light manufacturing assembly. The economy operates on free market principles, and in recent years Cambodia has adopted one of the region's most liberal investment laws for foreign investors.

ENTRY REQUIREMENTS

A valid passport and visa are required for entry. Visas can be obtained at the international airports in Phnom Penh and Siem Reap, and other international border checkpoints on arrival. Travellers should bring two passport photographs and fill out the form. A one-month tourist visa costs US\$30 while an ordinary (business) visa costs US\$35 - the latter can be extended indefinitely.

TRANSPORT

The best and most inexpensive way to take in the sights and sounds of Phnom Penh is by motorbike (motorcycle) and motorcycle (tuk-tuk). Fares increase at night. Siem Reap has motorcycle, tuk-tuks and taxis.

Motored taxis are now available in Phnom Penh. Alternatively, you may want to hire a car with a driver at around US\$35 a day, or a motorcycle with driver from US\$10 a day. Motor hotel staff will be able to assist you.

There are many tour operators in Phnom Penh and Siem Reap who offer tours to other parts of the country. Several of them also provide cars and minicars for hire, as do a number of car rental agencies. Regular bus services to most provinces are available.

Traffic can be busy and congested in Cambodia and at night the risk of accidents is even higher. It is recommended that only experienced drivers attempt to drive here.

TIME

Cambodia is seven hours ahead of GMT.

BUSINESS HOURS

Government offices are open from 7:30am to 5pm, weekdays only. Lunch break is from 11:30 to 1:30pm. Banks open from 8am to 4pm. Most businesses open between 9am to 5pm.

ELECTRICITY

The electrical supply uses 220 volts.

COMMUNICATION

Mobile phones are extremely popular in Cambodia and almost everyone carries one (if not two). Mobile numbers start with codes such as 016, 011, 012, 013, 015, 016, 017, 018, 080, 077, 098 and so forth.

Mobile SIM cards can be purchased at the airports on arrival and can be topped up at local roadside vendors.

Main landline numbers are as follows:
Phnom Penh 023 Siem Reap 063
Sihanoukville 034 Banteay Meanchey 053
Kampot 033 Kep 036 Koh Kong 035
Kompong Cham 042 Kompong Thom 062

CLOTHING

Cambodians are usually casual in their dressing, except when they are attending formal events or business meetings, in which formal wear is required. It's not unusual to see both men and women wearing a *krumong*, a loose, narrow, checked cotton cloth round their neck or on their head. In the provinces, traditional sarongs are also worn frequently.

When visiting temples, worn and baggy shorts should be covered and pants or shorts length should be below the knees.

in brief...



« Le Cambodge en Bref ». Double page issue du magazine Angkor Inflight magazine) octobre-décembre 2014 édité par Cambodia Angkor Air.

CAMBODIA

SMILE OF ANGKOR The Number One Epic Performance In Cambodia

SMILE OF ANGKOR

*Travel through Time,
Explorer Angkor, Discover Smile, Find Yourself!*

- The Grandest stage in Cambodia
- The Latest Technology in Cambodia
- Unique Epic Performance, Top Royal dancers

Revive the authentic Angkor Culture

Performance Time: 19:15-20:25(Everyday)

Add: Smile of Angkor Grand Theater (Angkor COEX), Siem Reap, Cambodia
Tel : 097 4511 717 063 6550 168
Website: www.smileofangkor.com E-mail: market@smileofangkor.com

Affiche éditée dans un livret gratuit à la disposition des touristes (document collecté à Siem Reap, 2012).



OBJECTIFS

Par la redécouverte des traditions et de l'expression artistique khmères, permettre aux enfants de se réenraciner dans leur propre culture et de retrouver une identité.

ECOLE D'ARTS ET DE CULTURE KHMERS À SISOPHON

Centre d'activités culturelles (danse, musique, sculpture, peinture et théâtre d'ombres) ouvert à tous les enfants de Sisophon et ses environs. Chaque année, près de 1 100 enfants ont la possibilité de pratiquer une de ces activités.

Activités artistiques dans les centres :

Ateliers artistiques hebdomadaires dans tous les centres et toutes les écoles Krousar Thmey, même dans les écoles pour handicapés : musique pour les aveugles et danse pour les sourds.

Très réputées, les troupes de jeunes danseurs et musiciens donnent des représentations lors d'événements officiels.

Exposition " Tonlé Sap, source de vies " à Siem Reap et Battambang

Placée sous le Haut Patronage de l'Unesco, elle présente les richesses écologiques et culturelles du grand lac.

Vitrine de l'association par sa situation géographique (sur la route des temples d'Angkor), l'exposition est également visitée par de nombreux touristes.

Une deuxième version itinérante de l'exposition a circulé pendant un an à la rencontre des enfants des villages autour du Tonlé Sap avant de s'installer définitivement à Battambang.

Exposition " Cambodge, un peuple, une culture " à Battambang

Elle permet aux Cambodgiens, adultes ou enfants, de redécouvrir leur pays et leur identité.

Krousar Thmey



Extrait de la brochure en langue française de l'ONG Krousar Thmey (Edition 2007 collectée au centre Krousar Thmey de Siem Reap, 2008).

Solidarité Bretagne Cambodge

សហគ្រឹះស្តី ប្រឹក្សា កម្ពុជា



ថ្ងៃឈប់សម្រាក
Nouvel An
2014 Khmer
Année du Cheval

Dimanche 13 et Samedi 19 avril 2014
Salle des fêtes - rue de Vern
Noyal-Châtillon-sur-Seiche

Dimanche 13 avril :

- FÊTE FRANCO-CAMBODGIENNE GRATUITE - SALLE VOLCLAIR
81, boulevard Louis-Volclair à Rennes
(en face du Poste de police de la Zup-Sud)
- 10 h - 12 h : CÉRÉMONIES TRADITIONNELLES BOUDDHIQUES**
- 12 h : DÉJEUNER EN COMMUN PRÉPARÉ PAR LES FIDÈLES**
- 14 h - 18 H : JEUX POPULAIRES DU CAMBODGE**

Ouverts à tous - rafraîchissements offerts aux participants

Samedi 19 avril :

- 19 h : ACCUEIL DES INVITÉS**
- Ticket d'entrée 7 € par adulte avec une boisson (au bénéfice de l'association SBC)
- Entrée gratuite pour les moins de 10 ans
- 19 h 30 : DÉGUSTATION DE PLATS CAMBODGIENS**
- Plateau complet 10 € ou à composer
- 21 h : DANSES TRADITIONNELLES DU NOUVEL AN** par la troupe des danseurs de l'association SBC
- 22 h : SOIRÉE DANSANTE** avec orchestre cambodgien



Renseignements et réservations :
Luc MAINGUY 02 99 33 86 03
Lao MONOROTH 06 52 33 29 03



Affichette éditée en vue des festivités du nouvel an khmer organisées par l'association SBC à Rennes en avril 2014. La photographie montre les danseurs de la troupe interprétant la danse des kramas devant un décor peint figurant tours du Bayon et niches de temples.

KHMER ARTS



KHMER ARTS

375 Redondo Avenue, Suite 156
 Long Beach, CA 90814
 USA
 Tel. 562-472-0090

PO Box 2553
 Phnom Penh 12000
 Cambodia
 Tel. 023-423-780

Email: info@khmerarts.org
www.khmerarts.org

CURRENT AND RECENT FUNDERS

Alliance for California Traditional Arts
 ARTOGRAPHY: Arts in a Changing America, a program of
 Leveraging Investments in Creativity, funded by
 the Ford Foundation
 Arts Council for Long Beach and the City of Long Beach
 Asian Cultural Council
 California Arts Council, a state agency
 California Community Foundation
 Creative Capital
 Max & Victoria Dreyfus Foundation
 Doris Duke Charitable Foundation
 Edison International
 Employees Community Fund of Boeing California
 James Irvine Foundation
 David O. Kingston Foundation
 John S. and James L. Knight Foundation
 The Los Angeles County Board of Supervisors through the
 Los Angeles County Arts Commission
 Multi-Arts Production Fund
 National Endowment for the Arts
 New England Foundation for the Arts
 Spunk Fund, Inc.
 Dwight Stuart Youth Foundation



Graphic design: Chum Chanveasna
 Photos: Kimtada Chay, John Shapiro and
 Saphiline Cheam Shapiro



KHMER ARTS

is a public benefit organization dedicated to fostering the vitality of Cambodian dance across borders and engaging in the global conversation of arts and ideas through the development and presentation of compelling works of performance. The organization is a natural extension of the work of its founding artistic director, the innovative choreographer, dancer, vocalist and educator Sophiline Cheam Shapiro. Khmer Arts sees itself as a nexus of arts and culture in a transnational community that is endowed with wonderful traditions and that is looking for ways of using those traditions to improve its quality of life. Through its numerous activities, it seeks to create a continuum of recruitment, training, research, outreach, creation and performance that develops accomplished artists, exquisite works of art and diverse, informed audiences.

KHMER ARTS ENSEMBLE

is a professional touring company based at the KHMER ARTS THEATER in Takhmoa, Cambodia. It develops and performs the original choreography of Sophiline Cheam Shapiro, as well as rarely seen dances from the classical canon, and performs these works on major stages throughout the world.



KHMER ARTS ACADEMY

offers young members of the Greater Long Beach, California, Cambodian community year-round after-school and weekend workshops in classical dance as well as public performances throughout the region.



KHMER ARTS MEDIA

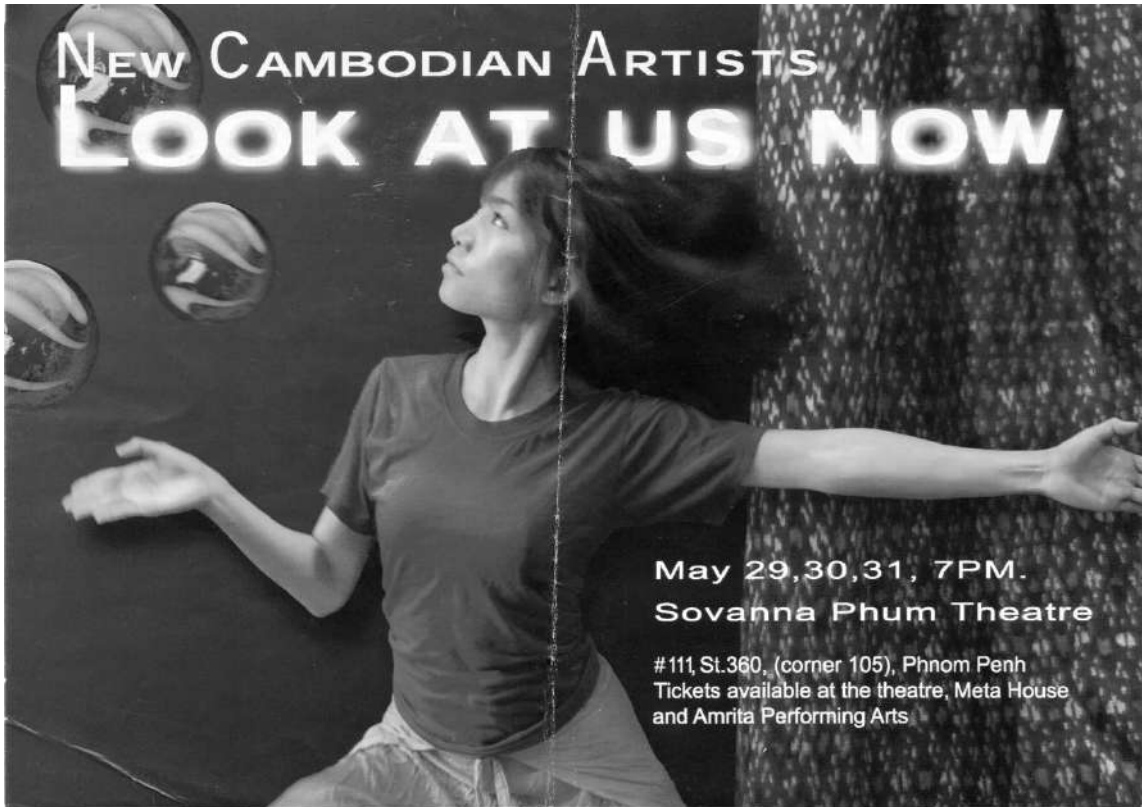
produces documentary videos, books, musical recordings and other projects that illustrate, illuminate and contextualize the work of KHMER ARTS and distributes this media internationally.



KHMER ARTS RESEARCH & ARCHIVING

collects, preserves and makes accessible the work of KHMER ARTS and develops scholarly research and critical writing in the field of Cambodian dance.





May 29, 30, 31, 7PM.
Sovanna Phum Theatre

111, St.360, (corner 105), Phnom Penh
Tickets available at the theatre, Meta House
and Amrita Performing Arts

២០០៩

**New Cambodian Artists present
Look at us now**

Young and fine artists join forces in this multi media project. They work together with a group of European artists.
'Look at us Now' talks about the struggles of young artists in nowadays Cambodia and combines classical and contemporary dance, music and projections.

The Performing artists are: Yon Davy, Khieu Sovannarith, Pumtheara Chenda, Sang Porsda, Va Chamnan, Yim Savann, Phon Sopheap, Kay Sokchan, Vuth Chanmoly

Set and video design: Huub Laurens
Costume design: Lillian ter Horst
Directors assistants: Chumvan Sodhachiviy, Chey Chankethya
Choreography adviser: Femke de Wild
Light and sound design: Phillip Loeffler
Produced and directed by Bob Ruijzendaal

Look at us Now will be presented in Sovanna Phum Theatre at 7PM
Friday, 29th of Mai (try-out, Free Admittance)
Saturday, 30th of May Premiere. Admission \$3, students 2000 riel
Sunday 31st of May Admission \$3, students 2000 riel
Tickets can be purchased At Sovanna Phum Theatre, Meta House and Amrita Performing Arts. Tel: 017 603408

Look at us Now is a collaboration between New Cambodian Artists, Amrita Performing Arts, Sovanna Phum Theatre, Meta House and Turista.

It was made financially possible by the Dutch Ministry of Foreign Affairs, Fonds voor de Beeldende Kunst and private donations of Dutch friends of the New Cambodian Artists.

**សិល្បករកម្ពុជា សូមជូនស្នាដៃថ្មី
"ស្តុះស្តង់បែបក្រុមសិល្បករមកពីប៉ែក**

សិល្បករកម្ពុជា បានរួមសហការជាមួយនិងក្រុមសិល្បករមកពីប៉ែកអឺរ៉ុបក្នុងការបង្កើតស្នាដៃសិល្បៈតាមបែប Multi Media នេះ។ ស្នាដៃ "ស្តុះស្តង់បែបក្រុមសិល្បករមកពីប៉ែក" ចង់បង្ហាញពីការតស៊ូប្រឹងប្រែងរបស់សិល្បករកម្ពុជាក្នុងការរួមចំណែកក្នុងវប្បធម៌ស្របសមស្របរបស់សិល្បករ និង Projections ។

"ស្តុះស្តង់បែបក្រុមសិល្បករមកពីប៉ែក" នឹងធ្វើការសំដែងនៅ ពេលសប្តាហ៍

- ថ្ងៃសុក្រ ទី២៩ ខែឧសភា វេលាម៉ោង ៧ ល្ងាច (ការសាកល្បងទូលមើលដោយសេរី)
- ថ្ងៃសៅរ៍ ទី៣០ ខែឧសភា វេលាម៉ោង ៧ ល្ងាច តំលៃសំបុត្រ ៩៣ និង ២០០០រៀល សំរាប់កូនសិស្ស ។
- ថ្ងៃអាទិត្យ ទី៣១ ខែឧសភា វេលាម៉ោង ៧ ល្ងាច តំលៃសំបុត្រ ៩៣ និង ២០០០រៀល សំរាប់កូនសិស្ស ។

* សំបុត្រអាចរកបាននៅរោងសុវណ្ណភូមិ Meta House និង សមាគមអម្រឹតាសិល្បៈ វិចារយៈទួលស្តុក ០១៧ ៦០៣ ៤០៨ ។

- ស្នាដៃនេះគឺមានការរួមសហការពីសំណាក់ សិល្បករខ្មែរ សមាគមអម្រឹតាសិល្បៈ សុវណ្ណភូមិ Meta House និង Turista ។

* គម្រោងនេះបានទទួលថវិការពីក្រសួងការបរទេសហូល្លង់ Fonds voor de Beeldende Kunst និងវិភាគនាទីក្រុមមិត្តភក្តិផ្សេងៗទៀត។

Recto et verso d'un prospectus sur une création d'artistes étrangers et de Chumvan Sodhachiviy et Chey Chankethya avec la participation de danseurs et danseuses issus de l'ESBA et de Cambodian Living Arts en mai 2009. La situation et le rôle actuel des artistes cambodgiens constituaient le sujet central de cette création.

Annexe 15 : DVD

Sommaire du DVD :

Vidéo 1 : Représentation par les artistes de l'ESBA, province de Svay Rieng

Vidéo 2 : *Kpāc' pad (kpāc' chā pañcuḥ)*, ESBA

Vidéo 3 : Cours de danse, classe de 1^{ère} année, ESBA

Vidéo 4 : Cours de danse, classe de 7^{ème} année, ESBA

Vidéo 5 : Cours de danse à l'Apsara Art Association

Vidéo 6 : L'histoire de *Brah Jinavaṇis*, ESBA

Vidéo 7 : Festival « La rue danse », Phnom Penh

Vidéo 1 : Représentation par les artistes de l'ESBA, province de Svay Rieng

<i>Date</i>	27.03.2010 et 28.03.2010
<i>Lieu</i>	Province de Svay Rieng
<i>Auteurs</i>	Keo Malis (photos) Lucie Labbé (film et photos cirque)
<i>Composition</i>	Montage de plusieurs séquences vidéo et de photographies
<i>Indications d'ordre général</i>	Le montage donne un aperçu général des conditions dans lesquelles s'est fait le spectacle par les artistes de l'ESBA (professeurs et élèves) cité en introduction ainsi que des différentes formes de danse et de théâtre qui y ont été présentées (en particulier les formes citées plus largement dans le corps de texte tels la danse folklorique et le <i>yîke</i> . N.B : Photographies et extraits vidéo sont montrés dans l'ordre chronologique des prises de vues.

Minutage	Description et notes
00'10''	1/ Le lieu de la représentation
00'37''	2/ Arrivée des artistes, montage de la scène et des décors, répétitions
01'21''	3/ Préparation des artistes (costume et maquillage), arrivée et attente des spectateurs
01'54''	4/ Extraits du spectacle (vidéos & photographies)
02'04''	4/ a) Cirque (contorsion)
02'14''	4/ b) Danse folklorique des kramas Extrait vidéo (dernières minutes de la chorégraphie et salut final).
03'24''	4/ c) Cirque (cerceaux) Deux courts extraits vidéo
03'49''	4/ d) Danse folklorique de la pêche Deux extraits vidéo. Le premier extrait commence quelques secondes après l'entrée en scène des premiers danseurs
04'56''	Scène en duo
08'27''	4/ e) Yîke : L'histoire de Suvanṇahañs. Précédé du <i>h̄um roñ</i> et d'une introduction par un duo comique

08'32''	Musique <i>hum roñ</i>
09'05''	<p>Un duo de comiques introduit la pièce de <i>yīke</i>. Après une saynète comique de plusieurs minutes (écourtée ici), ils introduisent la pièce avec un court discours en vers :</p> <ul style="list-style-type: none"> - ក្រុមខ្ញុំនៅក្មេងមិនប្រាកដជា ត្រឹមត្រូវ គ្រប់ឃ្លាកាព្យល្បីល្បះ ជូនខុសត្រូវ លើសវីខ្លះ ជូនប៉ះពាល់ច្បាស់លើជាតិមិត្ត ដូច្នោះខ្ញុំបាទសុំខន្តី រួមជាតិប្រុសស្រី ឆ្ងាយជុំជិត បើល្អរើសទុកជាគំនិត បើខុស កុំគិតកើតគុំគួន - ដូច្នោះខ្ញុំបាទទាំងពីរប្រាណ លើករឿងបុរាណសម្តែងជូន កាត់កងឈុតឆាក ចងជាក្បួន ចែកជូនបងប្អូនទស្សនាដូចតទៅ <p>[Pour une traduction succincte des propos et du discours, voir sous-titrage]</p> <p>Extraits de la pièce de <i>yīke</i> (dialogues non sous-titrés)</p>
11'25''	
14'47''	<p>4/ f) Bassac Extraits de la pièce de <i>pāsāk'</i> (dialogues non sous-titrés)</p>
17'13''	<p>5/ Retour en coulisses après le spectacle Les artistes de <i>pāsāk'</i> retournent se changer en coulisses. Il est environ 2h du matin.</p>
17'21''	<p>6/ Lendemain de spectacle (déjeuner puis retour à Phnom Penh des artistes) Réveillés avec les psalmodies des moines pour la cérémonie qui reprend vers 6 heures du matin, les artistes sont invités à se servir un petit déjeuner avec la famille. Certains achètent du jus de palme fraîchement collecté avant de prendre le chemin du retour vers la capitale.</p>

Vidéo 2 : *Kpāc' pad (kpāc' chā pañcuḥ)*, ESBA

<i>Date</i>	Matins des 26.03.2012, 27.03.2012 et 19.03.2012
<i>Lieu</i>	École Secondaire des Beaux-Arts, Phnom Penh
<i>Auteur</i>	Lucie Labbé
<i>Composition</i>	Trois séquences (plans continus) filmées pendant les cours à l'ESBA
<i>Indications d'ordre général</i>	<p>Cette vidéo montre l'évolution progressive dans la réalisation et la maîtrise de l'enchaînement de base (<i>kpāc' pad</i> ou <i>kpāc' chā pañcuḥ</i>).</p> <p>Les plus petites apprennent les gestes par séquences et travaillent parfois les gestes de bras assises au sol avant de réaliser les enchaînements debout avec les mouvements des pieds. La professeure explique les gestes un à un, revenant sur les séquences non encore maîtrisées.</p> <p>En 2^{ème} année (<i>thnāl dī 2</i>), les élèves connaissent l'enchaînement par cœur mais sans accompagnement instrumental. Elles apprennent à parfaire leurs gestes et leur posture ainsi que la maîtrise de la cadence avec le chant onomatopéique.</p> <p>À la fin du cycle préparatoire, les élèves sont prêtes à réaliser l'enchaînement en musique en suivant, pour ce faire, leurs aînées placées devant. Elles apprennent la version longue de l'enchaînement qui dure près d'une heure. Au fil des années, avec le guidage de leurs enseignantes, leurs gestes se perfectionnent, deviennent plus précis et plus denses.</p> <p>N.B : Pour la 3^{ème} séquence (version longue du <i>kpāc' pāt</i>), j'ai fait usage d'un trépied tandis que je participais à l'enchaînement avec les élèves de 9^{ème} année.</p>

Minutage	Notes
00'05''	1 / Classe de première année (<i>thnāl dī 1</i>) avec la professeure retraitée Ros Kong, 26.03.2012

	<p>Dans le bâtiment dédié à la danse classique et au théâtre dansé masculin de l'ESBA, la professeure fait travailler en alternance deux groupes d'élèves pour leur enseigner la version courte de l'enchaînement de base. L'extrait vidéo montre le groupe des <i>nāñ</i> (interprètes des personnages féminins). Ces élèves ont fait leur entrée à l'école de danse et débuté leur apprentissage environ six mois auparavant.</p> <p>[Voir description en introduction du chapitre I, p99]</p> <p>La professeure détaille les mouvements des bras en insistant sur les penchés avant de faire faire l'enchaînement aux élèves debout.</p> <p>« Attraper » désigne ici le geste de la main qui passe du motif <i>lā</i> au motif <i>ghuoñ</i> comme si les doigts venaient encercler un petit objet.</p> <p>Dialogue : voir sous-titrage</p>
02'39''	<p>2/ Classe de 2^{ème} année, 27.03.2012</p> <p>Au premier plan, les élèves <i>nāyroñ</i> (rôles masculins) réalisent seules l'enchaînement de base (l'enregistrement commence quelques minutes après le début de l'enchaînement) en s'accompagnant à haute voix du chant onomatopéique (<i>cāk' cūñ cāk' dhīñ dhīñ dhīñ cūñ dhīñ...</i>).</p> <p>À leur gauche, leurs camarades <i>nāñ</i> sont accompagnées par l'enseignante qui leur donne des indications et corrige individuellement certaines postures.</p> <p>À l'arrière-plan, des élèves plus âgées se reposent ou se divertissent et une autre (élève en 6^{ème} année) s'entraîne en réalisant les gestes de l'enchaînement de base assise, simultanément avec les élèves de 2^{ème} année.</p>
08'16''	<p>3/ Niveaux intermédiaires et avancés, 19.03.2012</p> <p>Version longue du <i>kpāc' pāt</i></p> <p>Au début de la séquence, les élèves <i>nāñ</i> se tiennent en deux rangs au premier plan, tournées aux $\frac{3}{4}$ vers le caméscope et face à l'orchestre réduit (<i>ranāt ek</i> et <i>sgar sambhor</i>). Les deux rangs suivants sont ceux des élèves <i>nāyroñ</i> (un troisième rang se forme plus tard dans la séquence avec l'arrivée tardive d'autres élèves).</p> <p>À l'arrière, sur la scène, des élèves <i>nāñ</i> et <i>nāyroñ</i> de 9^{ème} année sont visibles. Toutes exécutent le même enchaînement en même temps avec l'accompagnement musical.</p>

	<p>Le premier rang (face au caméscope) est constitué d'élèves de 7^{ème} et la 8^{ème} années (<i>chnām dī</i> 4 et <i>chnām dī</i> 5). Derrière elles suivent des élèves de 7^{ème} année et plus jeunes.</p> <p>Une professeure interrompt tour à tour deux élèves pour leur dire quelque chose ou leur poser une question.</p> <p>L'enchaînement s'arrête exceptionnellement au bout d'une quarantaine de minutes avec le <i>sambah</i> qui clôture la première partie. La version longue du <i>kpāc' pad</i> inclut habituellement une seconde partie d'au moins une dizaine de minutes. Les musiciens n'enchaînent pas sur cette seconde partie, sans doute à la demande des professeurs.</p> <p>Après le salut dansé (<i>sambah</i>), quelques élèves des premiers rangs remercient professeurs et musiciens mains jointes.</p> <p>Ce jour-là, l'entraînement est particulièrement éreintant à cause de la chaleur et du manque de vent pour rafraîchir l'espace de danse.</p>
15'51''	
47'06''	<p>Le dernier mouvement est le même que celui expliqué par la professeure aux élèves de 1^{ère} année dans l'extrait 1/.</p>
47'22''	<p>L'enchaînement s'arrête (exceptionnellement ce jour-là) avant la séquence finale (dernière partie de l'enchaînement d'une durée d'environ 10min).</p>

Vidéo 3 : Cours de danse, classe de 1^{ère} année, ESBA

<i>Date</i>	Matin du 26.03.2010
<i>Lieu</i>	Pavillon <i>Candachāyā</i> , École Secondaire des Beaux-Arts, Phnom Penh
<i>Auteur</i>	Lucie Labbé
<i>Composition</i>	Montage de trois séquences
<i>Indications d'ordre général</i>	<p>Ros Kong, professeure retraitée enseigne l'enchaînement de base (<i>kpāc' pāt</i>) aux élèves de première année (<i>thnāl dī 1</i>).</p> <p>Elle reprend un passage et explique plus particulièrement le mouvement latéral du torse aux élèves destinées aux rôles féminins qui sont placées en trois rangs face à elle. À leur gauche, les élèves apprenant la gestuelle masculine s'entraînent, sur place, à un pas marché en cadence.</p>
<i>Son</i>	<p>Le xylophone (<i>ranāt</i>) et le tambour <i>sambhor</i> jouent pour un autre groupe. La professeure s'appuie sur leur rythme pour marquer la cadence avec ses élèves.</p> <p>Les bruits de travaux dans le bâtiment en construction juste à côté du pavillon sont audibles ainsi que, de temps à autres, les voix d'autres professeurs et d'élèves.</p> <p>Dialogues : voir sous-titrage pour la traduction et le tableau suivant pour le khmer</p>

Minutage	Notes / Paroles
00'07''	- [...] មុខហើយ។ មើលមុខខ្ញុំហើយត្រង់។
00'14''	- តាក់ ធ្មឹង ធ្មឹង ធ្មឹង តាក់ ធ្មឹង ធ្មឹង ៗ
00'35''	- ដៃដាក់លើស្នា ។ ដៃដាក់លើស្នា ។ ដៃដាក់លើស្នា !
00'40''	- តាក់ ធ្មឹង ធ្មឹង ធ្មឹង តាក់ ធ្មឹង ធ្មឹង ៗ
00'50''	- ទាប ។ ដាក់ក្រលៀនក្រោយ ។
	- តាក់ ធ្មឹង ធ្មឹង
01'28''	<p>- ក្រោយជើងឆ្វេង ក្រោយឆ្វេង ហើយដៃ ដៃដឹបស្តាំ លើកជើងស្តាំ ដាក់ ទាបៗ គោះ ដុះខ្លួនឡើង ហើយដាក់ដៃ ។ ចង្កេះស្តាំ ឃើញទេ ?</p> <p>- ចាស ។</p>
01'53''	- តាក់... ផ្អៀងខាងណា ?... ធ្មឹង ធ្មឹង ធ្មឹង តាក់ ធ្មឹង ធ្មឹង ធ្មឹង ៗ

02'11''	- ស្មា ។ តាក់ ធីង ធីង ធីង ។
02'21''	- យល់ទេ ? យល់នៅទាំងអស់គ្នា ?
02'37''	- មួយ ពីរ បី ។
03'00''	- ខំហើយត្រូវចង្វាក់ ។ [...] ស្តាំទៅឆ្វេង ឆ្វេងទៅស្តាំនោះ ។

Vidéo 4 : Cours de danse, classe de 7^{ème} année, ESBA

<i>Date</i>	Matin du 04.06.2010
<i>Lieu</i>	Scène du pavillon <i>Candachāyā</i> , École Secondaire des Beaux-Arts, Phnom Penh
<i>Auteur</i>	Lucie Labbé
<i>Composition de la vidéo</i>	Montage de deux séquences (7 premières minutes en continu et 30 secondes ajoutées)
<i>Indications d'ordre général</i>	La professeure Sam Sathya guide une élève dans l'apprentissage d'une séquence dansée puis donne des indications sur les gestes à l'ensemble de la classe pendant une pause.
<i>Son</i>	<p>Les paroles émises par les personnes filmées sont inaudibles mais l'échange est avant tout gestuel et tactile. La professeure donne quelques indications et l'élève chante, à certains moments, les paroles qui accompagnent ses mouvements (paroles du chant correspondant à l'extrait dansé).</p> <p>La musique, les coups de rotin frappés au sol pour marquer la mesure et le chant (<i>nārī jā juor</i>) audibles concernent d'autres groupes.</p>

Vidéo 5 : Cours de danse à l'Apsara Art Association

<i>Date</i>	08.07.2010 et 21.07.2010
<i>Lieu</i>	Apsara Art Association, Phnom Penh
<i>Auteur</i>	Lucie Labbé
<i>Composition</i>	Montage de séquences filmées lors de deux cours de danses (à deux dates différentes)
<i>Indications</i>	Les deux cours filmés sont supervisés par la professeure Sin Sama Deuk
<i>d'ordre général</i>	Chho

Minutage	Notes
00'07''	1/ Début du cours
00'47''	2/ Danse des noix de coco Danse du répertoire folklorique
03'42''	3/ <i>nòh</i> Danse du répertoire de cour
06'52''	4/ Danse des chats Danse du répertoire de cour
08'37''	5/ <i>krau nai</i> et étirements Danse du répertoire de cour
10'51''	6/ Démon et singe Danse du répertoire de théâtre dansé masculin (<i>lkhon khol</i>)
12'42''	7/ Fin du cours Les élèves remercient leurs enseignantes avant de quitter la salle

Vidéo 6 : L'histoire de Braḥ Jinavaṅs, ESBA

<i>Date</i>	Matin des 19.01.2012 et 08.02.2012
<i>Lieu</i>	Scène du pavillon <i>Candachāyā</i> , École Secondaire des Beaux-Arts, Phnom Penh
<i>Auteur</i>	Lucie Labbé
<i>Composition</i>	Montage de deux séances filmées les 19.01.2012 et 08.02.2012 N.B : Un assemblage des deux séquences a été nécessaire à cause de la qualité insuffisante de chacun des enregistrements à plusieurs moments
<i>Indications d'ordre général</i>	Le texte du chant avec lequel travaillent danseuses, chanteurs et musiciens figure en annexe 9. Certains passages indiqués dans le texte n'ont pas été dansés lors des séances filmées. Bien qu'il s'agisse d'un montage de deux séances, l'enchaînement des scènes a été strictement respecté. Le sur-titrage donne le texte du chant en khmer et le sous-titrage une traduction en français.
<i>Son</i>	Les musiciens, comme les professeurs, se trouvent hors champs côté cour (à l'avant de la scène).

Minutage	Notes
00'04''	Scène 1 : La danseuse dans le rôle de <i>Braḥ Jinavaṅs</i> est seule sur scène. Aucun acteur ne tient le rôle de l'ermite qui devrait se tenir assis sur un <i>grae</i> (banquette basse) au fond de la scène.
00'33''	L'interprète du rôle de singe vient donner à la danseuse le bâton qui tiendra lieu d'épée quelques instants plus tard. Le personnage de <i>Braḥ Jinavaṅs</i> n'étant pas encore censé avoir en main cette épée, la danseuse la glisse dans sa ceinture avant de se remettre à danser et, plus tard, le pose au sol.
02'41''	<i>Braḥ Jinavaṅs</i> reçoit l'épée de la part de l'ermite et la glisse dans sa ceinture. Se souvenant tardivement qu'elle dispose d'un bâton pour figurer l'épée, ce n'est qu'après avoir effectué le mouvement dansé correspondant que la danseuse le saisit rapidement et le glisse dans sa ceinture avant de se remettre à danser.
04'07''	<i>Braḥ Jinavaṅs</i> fait ses adieux à son maître avant de le quitter ; la danseuse quitte la scène côté cour.

05'18''	Si l'acteur jouant le rôle de l'ermite était présent, il se lèverait pour quitter la scène à ce moment (dans la même direction que la danseuse avant lui) en mimant la marche d'un homme âgé. Lors d'une représentation scénique, il laisserait ainsi le temps à la danseuse de traverser les coulisses par l'arrière de la scène pour faire son entrée côté jardin au début de la scène suivante sans que l'action n'ait été interrompue sur scène (à la sortie d'un personnage succédant immédiatement l'entrée d'un autre).
05'19''	En sortant de l'espace scénique (ici symbolisé uniquement comme espace de l'action dansée, en l'absence de coulisses), la danseuse joint les mains en <i>sambah</i> .
04'55''	Une professeure intervient pour corriger la posture de son élève. À ce moment comme plus tard dans la vidéo, ses interventions visent le plus souvent à rabaisser les épaules de la danseuse et à accentuer l'inclinaison du bassin vers l'avant. À 05'40'', elle maintient ses poignets afin qu'ils restent à la même hauteur pendant le mouvement. À 06'08'' elle accentue l'ouverture des genoux.
05'26''	Scène 2 : Le personnage de <i>Brah Jinavañs</i> entre en scène.
07'02''	La danseuse s'allonge là où devrait se trouver le <i>grae</i> .
07'10''	Dans l'ouverture de la porte (coulisses côté jardin qui sert aussi de vestiaire aux élèves), le danseur du rôle de singe se tient prêt à entrer sur scène et effectue un <i>sambah</i> .
07'30''	Scène 3 : Le singe entre en scène avec la musique caractéristique de ce personnage (<i>ṣā dham</i>).
08'07''	Le singe effectue un <i>sambah</i> dansé (face au public s'il s'agissait d'une représentation).
09'51''	Le singe voit <i>Brah Jinavañs</i> et lui dérobe son épée.
10'04''	Sortie de scène du singe côté cour.
10'09''	Scène 4 : <i>Brah Jinavañs</i> se réveille et constate la disparition de son épée
11'05''	Intervention de la professeure (voir note précédente à 04'55'')
12'42''	Départ et sortie de scène du personnage.
13'04''	L'interprète du personnage du roi démon <i>Citrā sambah</i> un instant avant d'entrer en scène, puis une nouvelle fois à l'adresse d'une professeure qui lui donne une indication sur le premier mouvement à effectuer.

13'17''	Scène 5 : Entrée en scène du roi <i>yaks Citrā</i>.
14'32''	La danseuse s'assoit à l'endroit où devrait se trouver le <i>grae</i> .
15'25''	Le chanteur et la chanteuse assis près de l'orchestre (hors-champ) font une mise au point et répètent la partition précédente entre eux.
16'18''	Sortie de scène de la danseuse. (De manière similaire à ce qui a été indiqué précédemment, sa course devrait s'effectuer en coulisses pendant l'entrée du singe.)
16'20''	Scène 6 : Entrée en scène du singe rapidement suivi par le roi <i>Citrā</i>.
16'52''	Une professeure donne une indication au danseur et lui montre le mouvement à effectuer en précisant qu'il ne devrait pas sauter en l'effectuant à ce moment-là.
17'45''	Le singe gît sur le sol.
17'56''	Nouvelle indication de la part de la professeure à l'adresse du danseur.
18'22''	Sortie de scène du roi <i>Citrā</i> aussitôt suivie par l'entrée en scène de <i>Brah Jinavañs</i> : Scène 7.
19'40''	La musique (morceau <i>ruo</i>) indique que <i>Brah Jinavañs</i> effectue une action magique lorsqu'il applique un remède sur le corps du singe.
21'25''	Sortie de scène des deux personnages.
21'32''	Scène 8 : Entrée en scène de la princesse <i>Añjān Citt</i> accompagnée de sa suivante, <i>Mārañī</i>.
22'25''	Six danseuses viennent tenir les rôles des autres suivantes et prennent place tardivement en deux colonnes. (Elles commencent à danser vers 22'30''.) Elles ne connaissent pas toutes les mouvements à effectuer et suivent les danseuses principales.
25'15''	Le plan tourne vers une autre élève de 9 ^{ème} année qui travaille un rôle masculin pour une autre chorégraphie avec sa professeure. (Toutes deux se trouvent juste devant l'orchestre.)
25'40''	Incertitude des danseuses dans l'enchaînement.
26'27''	Les suivantes doivent effectuer des mouvements différents des deux personnages principaux à ce moment mais elles ne connaissent pas l'enchaînement. L'une des danseuses placées en tête de file demande à être

	remplacée par une camarade placée à l'arrière qui connaît mieux l'enchaînement.
29'30''	Les deux danseuses principales hésitent quant au mouvement à effectuer. Elles joignent les mains en <i>sambah</i> à l'attention de leurs professeuses lorsque celles-ci leur donnent des indications. Dans le champ de la caméra, un visiteur japonais assis en contrebas de la scène regarde la répétition.
31'30''	Scène 9 : Entrée en scène de <i>Brah Jinavañs</i> et du singe.
33'19''	Transformation du singe adulte en petit singe. Le danseur rentre en coulisse (côté jardin) en tournant sur lui-même pour être remplacé par un jeune danseur dans le rôle du petit singe. La pièce de musique <i>ruo</i> indique un acte de magie comme dans la scène 7.
35'15''	Pendant la ronde, les danseuses crient « hé » de leur propre voix.
36'33''	Le jeune garçon se trompe de trajectoire. En conséquence, les danseuses qui devaient le suivre s'interrompent et le danseur plus âgé vient lui indiquer le chemin à effectuer. La musique continue et la scène se poursuit sans que l'action manquée (le déplacement) ne soit répétée.
37'16''	Scène 10 : Entrée en scène de <i>Brah Jinavañs</i>.
39'49''	Les deux danseuses s'assoient là où devrait se trouver le <i>grae</i> .
42'50''	Hésitation de la part des danseuses, des chanteurs ou des musiciens (?).
44'21''	Sortie de scène de <i>Māraṭī</i> avec le singe (elle mime l'utilisation d'une laisse). La danseuse <i>sambah</i> en quittant l'espace scénique.
44'22''	Sortie de scène de <i>Brah Jinavañs</i>.

Vidéo 7 : Festival « La rue danse », Phnom Penh

<i>Date</i>	Soir du 11.02.2012
<i>Lieu</i>	Koh Pich, Phnom Penh
<i>Auteur</i>	Lucie Labbé
<i>Composition de la vidéo</i>	Photographies et courts extraits vidéo
<i>Indications d'ordre général</i>	<p>Le festival se tient sur l'île de Koh Pich récemment aménagée pour la promenade et le divertissement des phnompenhois.</p> <p>Huit scènes ont été installées sur une grande place pour la soirée. Les spectateurs peuvent s'y installer sur des nattes ou circuler d'une scène à l'autre. Une trentaine de jeunes artistes (pour la majorité Cambodgiens) se succède sur chacune des scènes pour présenter un spectacle continu pour les spectateurs assis face à chacune des scènes.</p> <p>Le montage présente un aperçu photographique des prestations des artistes cambodgiens. Trois des aperçus photographiques sont complétés de courts extraits vidéo.</p>

Minutage	Notes
00'04''	Photographies : <i>Flyer</i> du festival en anglais et en khmer (recto-verso)
00'12''	<p>Prestations dansées en solo et en duo (dans l'ordre de leur passage) :</p> <p>Photos 1 à 4, 6, 7, 9 à 16, 18 à 21 : créations originales des artistes (styles moderne et contemporain), pour la plupart issus de l'école des Beaux-Arts (sections danse classique et <i>lkhon khol</i>).</p> <p>Photos 5 et 17 : solos en danse de cour (danseuses du ministère de la Culture et des Beaux-Arts)</p> <p>Photo 8 : danse folklorique (Danse de la mante religieuse)</p>
01'27''	<p>Extrait d'un duo de hip hop par deux jeunes diplômées de l'ESBA.</p> <p>La tension et la souplesse des mouvements de la danseuse filmée (Chy Lina) reprennent certains principes de la danse de cour. Cela est particulièrement visible dans la tension des bras et dans certains ports de bras en <i>tai tran'</i> et <i>tai van'</i> dont le positionnement correspond à la norme de la danse de cour), dans le travail des poignets (rotations et torsions) et des mains (souvent en motifs</p>

	<i>jīp</i> et <i>lā</i>) ainsi que dans certaines postures des jambes (pliées, ancrées dans le sol).
02'20''	<p>Extraits de solo chorégraphié et interprété par Nget Rady (danseur de <i>lkhon khol</i>, étudiant de la session chorégraphique à l'URBA) sur le thème « <i>spirit</i> ».</p> <p>Ce danseur a une expérience plus importante des danses modernes et contemporaines que les danseuses de la vidéo précédente. Sa chorégraphie est aussi volontairement plus éloignée de la gestuelle du <i>lkhon khol</i> pour cette création. Le travail du danseur joue notamment sur l'exploration des tensions et de l'équilibre ainsi que sur des accélérations du mouvement.</p> <p>Là encore, la formation du danseur en <i>lkhon khol</i> se retrouve dans certains détails : par exemple, le fait de poser le talon au sol avec le pied flexé (plutôt que de poser le pied à plat, en pointe ou demi-pointe par exemple) ou encore [03'08''] la tension du bras qui, propagée jusqu'aux mains, termine le mouvement en se propageant jusqu'aux doigts en <i>kpāc' jīp</i>.</p>
03'18''	<p>Extraits de la prestation de Chumvan Sodhachivy (Belle)</p> <p>Tout juste de retour d'un court séjour en Espagne où elle a travaillé avec d'autres artistes, la danseuse Chumvan Sodhachivy propose une création librement inspirée du flamenco avec un musicien figurant.</p> <p>Les ondulations serpentine du torse, des bras et des épaules sont récurrentes dans ses créations et peuvent être considérées comme des marques de son style personnel.</p> <p>Ici, les torsions rapides des poignets renvoient au flamenco probablement plus qu'à la danse cambodgienne, même si, là encore certains gestes semblent découler de la formation classique de la danseuse : en réponse aux mouvements des bras et des poignets, les mains forment des motifs en <i>jīp</i> [par exemple dans l'ouverture des bras à 03'28'']. Un instant plus tard, [03'30''] une main en <i>jīp</i> montée au niveau de la tête se termine en motif <i>lā</i> avec bras à l'équerre (<i>tai sduoy</i>) tandis que la main et le bras opposés forment un autre port de bras normé dans la danse de cour, en passant par un mouvement amplifié de l'épaule. La posture du haut du corps qui en résulte [03'31''] correspond aux normes de la danse de cour, si ce n'est que l'inclinaison latérale du torse (<i>saṅkat' caṅkeḥ</i>) se trouve exagérée par un déhanchement et</p>

que, par conséquent, la ligne des épaules se trouve fortement inclinée. Le port de tête, visage d'abord tourné vers la main gauche élevée en *kpāc' lā* puis vers la main droite en *jīp*, correspond également à un mouvement habituel en danse de cour.

Le plaisir à danser de l'artiste est perceptible et celle-ci montre au public un véritable personnage de scène jusqu'aux dernières notes de musique et sous les applaudissements du public.