



HAL
open science

L'influence occidentale sur le développement du théâtre moderne siamois : le cas du Roi Vajiravudh (1910-1925)

Theeraphong Inthano

► To cite this version:

Theeraphong Inthano. L'influence occidentale sur le développement du théâtre moderne siamois : le cas du Roi Vajiravudh (1910-1925). Littératures. Institut National des Langues et Civilisations Orientales- INALCO PARIS - LANGUES O', 2013. Français. NNT : 2013INAL0009 . tel-00947613

HAL Id: tel-00947613

<https://theses.hal.science/tel-00947613>

Submitted on 17 Feb 2014

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.

**INSTITUT NATIONAL DES LANGUES ET
CIVILISATIONS ORIENTALES**

**ECOLE DOCTORALE N° 265
LANGUES, LITTERATURES ET SOCIÉTÉS DU MONDE**

**CENTRE D'ÉTUDE ET DE RECHERCHE SUR LES LITTÉRATURES
ET LES ORALITÉS DU MONDE**

Thèse présentée par

Theeraphong INTHANO

Soutenue le 24 juin 2013
pour obtenir le grade de : Docteur de l'INALCO
Discipline : Littératures et civilisations

**L'INFLUENCE OCCIDENTALE SUR LE DÉVELOPPEMENT
DU THÉÂTRE MODERNE SIAMOIS :
LE CAS DU ROI VAJIRAVUDH (1910-1925)**

Thèse dirigée par :

Monsieur Christophe BALAY
Monsieur Gilles DELOUCHE

Professeur des Universités, INALCO
Professeur des Universités, INALCO

Rapporteurs :

Monsieur Guy DUCREY

Professeur des Universités, Université de
Strasbourg

Monsieur Amos FERGOMBE

Professeur des Universités, Université
d'Artois

Membres du Jury :

Madame Rachel HARRISON
Monsieur Christophe BALAY
Monsieur Gilles DELOUCHE
Monsieur Guy DUCREY

Reader (PhD.), SOAS, University of London
Professeur des Universités, INALCO
Professeur des Universités, INALCO
Professeur des Universités, Université de
Strasbourg

Monsieur Hossein ESMALI

Professeur des Universités, Université de
Strasbourg

Monsieur Amos FERGOMBE

Professeur des Universités, Université
d'Artois

A la mémoire de mon père

อุทิศแด่คุณพ่อ

REMERCIEMENTS

Au moment où je vais soutenir cette thèse, je voudrais tout d'abord exprimer ma vive reconnaissance à mes deux directeurs de recherche, messieurs les professeurs Christophe Balaÿ et Gilles Delouche. Ils ont su, malgré mes modes de fonctionnement et de travail, qui ont pu souvent sembler particuliers, je dois ici l'admettre, faire confiance à ma volonté de parvenir à présenter un thème qui me tient toujours à cœur et m'amener enfin à ce jour où je vais devoir défendre cette thèse : tout ce qui sera positif dans ce travail, c'est à eux que je le dois ; les critiques ne pourront n'être adressées qu'à moi-même.

Monsieur Christophe Balaÿ, qui était encore il y a peu d'années Directeur de l'Ecole doctorale de l'INALCO, avait accepté d'être membre du jury devant lequel j'ai soutenu mon mémoire de Master et ses critiques comme ses encouragements m'avaient alors incité à le solliciter pour qu'il accepte de codiriger cette future thèse que je présente enfin aujourd'hui. Son ouverture à d'autres cultures que la sienne et sur celle sur laquelle il travaille l'a amené à accepter cette responsabilité. Ses conseils m'ont été précieux et je lui suis redevable d'avoir tenté de passer d'une approche empirique de mon sujet à une réflexion plus théorique.

Monsieur Gilles Delouche, qui me connaît depuis que j'étais encore étudiant en licence à l'Université Silpakorn (Thaïlande) et auquel mes parents m'ont confié, est aujourd'hui mon professeur à l'INALCO depuis déjà dix ans. J'ai en effet poursuivi dans notre institution un cursus complet de siamois depuis le premier cycle et il a su, malgré mes hésitations comme, parfois, ma propension à remettre à d'autres jours à venir un travail qui aurait dû être achevé depuis longtemps, me motiver pour que j'arrive enfin à cette soutenance.

S'il est évident que le travail présenté ici ne pourrait pas l'être sans mes deux directeurs de recherche, je ne saurais pas non plus oublier ce que je dois à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales : en plus de la formation que j'ai reçue en

siamois, qui est pourtant ma langue maternelle, mais qui m'a donné la possibilité de voir ma propre culture dans une autre perspective, j'ai eu la possibilité de m'initier à d'autres langues de l'Asie du Sud-est, comme le khmer et le birman, ce qui m'a permis de porter un regard différent sur des peuples souvent incompris des Thaïlandais.

Mais, et ceci est de mon point de vue essentiel, l'INALCO qui, par ses enseignements, m'a bien sûr permis d'accéder à des connaissances, ne serait-ce que sur ma propre langue et ma propre culture, que j'aurais eu bien du mal à rencontrer dans mon propre pays, m'a donné l'occasion de poursuivre mes études jusqu'à ce doctorat que je présente ici. J'ai en effet eu le privilège d'être recruté comme allocataire-moniteur de 2007 à 2010, puis comme Attaché Temporaire d'Enseignement et de Recherche : mon travail, ne serait-ce que sur le terrain, en a été beaucoup aidé. Je n'oublie pas non plus que, allocataire-moniteur ou Attaché Temporaire d'Enseignement et de Recherche, des charges d'enseignement m'ont été attribuées et que ces expériences seront certainement très utiles pour mon avenir. L'appui du centre de recherche auquel j'appartiens grâce à mes deux directeurs, le Centre d'Etude et de Recherche sur les Littératures et les Oralités du Monde (CERLOM) m'a été précieux : il m'a permis de poursuivre mes recherches et d'intervenir dans des colloques en France et à l'étrangers, tandis que ses membres m'ont toujours apporté conseils et encouragements.

Ceux qui m'ont aidé tout au long de mon travail sont nombreux. J'ai d'abord une pensée particulière pour mes collègues et amis de la section de siamois de l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales, dont bon nombre a d'abord été, ici, mes professeurs : mesdames Wanee Pooput (Maître de Conférences), Yuwadee Bootwaiwoothi, Fabienne Somveille (Chargées de cours), messieurs Apisit Waraeksiri (Maître de Conférences), Nguyễn-Tan Tai-Luc (Chargé de cours) et Koson Thanadsamran (Maître de Langue), sans oublier les enseignants thaïlandais ayant assuré des cours dans la section de siamois depuis cinq ans, mesdames Pensiri Charœnpote, Orapin Jaturapamaya et Judharat Benjarit, monsieur Chalermkiat Mina. Bien d'autres enseignants de l'Institut m'ont apporté leur soutien et donné leurs conseils : je pense par exemple à madame Michka Sachnine et à messieurs Michel Aufray, qui nous a hélas quittés, Mi-

chel Antelme et Jean-François Klein ; j'espère que tous les autres, et ils sont nombreux, voudront bien me pardonner de ne pas les citer tous.

Je ne peux non plus oublier tous les appuis, importants pour ma recherche, qui m'ont été donnés par des amis ou d'anciens professeurs, en Thaïlande même. Je pense particulièrement à monsieur Thaweesak Pinthong, qui est aujourd'hui doyen de la Faculté des Sciences humaines de l'Université Rama Khamhaeng (Bangkok, Thaïlande), lequel m'a donné accès à une riche documentation et, en sa qualité d'ancien membre du jury d'attribution du Sea-Write Awards, m'a présenté à de nombreux auteurs contemporains dont les réflexions ont été utiles pour mon travail. Je ne saurais non plus passer sous silence madame Kobkul Inkhuthanon, naguère mon professeur de littérature dramatique anglaise à l'Université Silpakorn (Nakhon-Pathom, Thaïlande), dont les réflexions concernant l'influence des dramaturges anglais sur l'œuvre du roi Vajiravudh m'ont toujours été de la plus grande utilité. Il me faut également remercier madame Nantha Khunphakdi, qui fut aussi mon professeur dans la même université et qui, spécialiste de la versification classique siamoise comme de sa cantilation, m'a beaucoup aidé lorsque j'ai travaillé sur les traductions en vers des œuvres de Shakespeare par le roi Vajiravudh. Je ne citerai pas tous les auteurs ou les critiques littéraires qui ont bien voulu me faire partager leur expérience et me prodiguer leurs conseils : ils se reconnaîtront et trouveront ici, je l'espère, toute l'expression de la reconnaissance que j'ai pour leur disponibilité.

Ces remerciements ne seraient pas complets si je n'évoquais pas tous mes amis et condisciples, français, thaïlandais, birmans, laotiens, qui m'ont apporté leur soutien, leurs encouragements et, même, ont su parfois me pousser lorsque je me sentais plus ou moins découragé. C'est le cas de Yanyong Laositthiwarong et de Ratchadaporn Rittichan-Duclos, qui sont soutenu leur thèse à l'Institut National des langues et Civilisations Orientales voici quelques années. Mais je pense aussi à Didier Autin, Yves Bonche et à son épouse Rampraï ainsi qu'à leurs enfants, à Frédéric Duclos, à Xavier Grall, à Jean-Pierre Brachot et à son épouse Anne, arrière-petite fille de Tristan Bernard, qui m'a donné accès à des documents inédits, à Jean-Michel Deprats, à Claire Keefe, à Mickael Desmousseaux, à Constantin et Anny Courélis et à leurs enfants, et à bien

d'autres encore. Mes recherches en Thaïlande n'auraient pas été possibles sans Phatchakorn Intho, Slandha Suto, Attaphol Khwansri, Ekkachai Sonklin et Thanakorn Anutanthumetha.

Je suis très honoré que madame et messieurs les membres de mon jury aient accepté d'y siéger et je tiens ici à leur exprimer ma profonde reconnaissance.

Je ne pourrais pas enfin terminer ces quelques pages de remerciements sans redire, avec plus de mots peut-être, ce que j'exprime dans la dédicace de cette thèse : ce travail, bon ou mauvais, c'est d'abord à mes parents que je dois d'avoir pu parvenir à le faire, bien sûr, mais aussi à l'achever. Leur amour et leur confiance, tout au long des années qui viennent de s'écouler, m'ont donné suffisamment de forces pour parvenir au point où je suis aujourd'hui parvenu. Je suis, j'en suis conscient, incapable d'exprimer tout ce que je leur dois, tout ce que je ressens pour eux, mais je tiens à ce qu'ils soient associés, même de très loin, à l'achèvement de mon travail.

INTRODUCTION GENERALE

La thèse que nous présentons ici est bien entendu le résultat de nos recherches et de nos réflexions, mais elle reflète également nos hésitations, du moins dans son intitulé définitif. Dès le commencement de notre travail concernant la littérature siamoise contemporaine, au niveau de la maîtrise (ancien régime), nous avons en effet souhaité mettre en parallèle deux romans que tout, à première vue, sépare : nous avons alors comparé, dans la mesure du possible et dans le cadre restreint de nos moyens méthodologiques d'alors, un roman classique, considéré de manière générale comme le premier roman psychologique français, *La Princesse de Clèves* de madame de Lafayette¹, et un roman thaïlandais d'entre les deux guerres, *Derrière le tableau* de Sriburapha², en tentant d'en analyser les convergences et les divergences³. Si cette comparaison a été faite de l'extérieur, en quelque sorte, puisque le romancier thaïlandais n'avait eu aucune possibilité d'accéder à l'œuvre de madame de Lafayette, elle nous a permis de prendre conscience du fait que la littérature contemporaine thaïlandaise semble devoir, que ce soit dans ses formes, ses genres et ses thèmes, trouver ses origines dans une influence occidentale dont les effets se sont fait ressentir dès la fin du XIX^{ème} siècle⁴.

Les chercheurs s'intéressant à l'histoire littéraire de la Thaïlande contemporaine, qu'ils soient d'ailleurs aussi bien thaïlandais qu'occidentaux, s'accordent généralement pour considérer que la première œuvre romanesque apparue en Thaïlande est *La vengeance*, paru pour la première fois en 1903, dont l'auteur est Mae Wan (C'est le nom de plume qui fut alors adopté par Phraya Surinthararacha, Nokyung Wisetkul, 1875-1942)⁵ ; cette œuvre est en fait l'adaptation/traduction d'un roman anglais, *Vendetta*, dû à Marie Corelli (1825-1924), écrivain anglais de l'époque victorienne qui, si elle est

¹ Lafayette (Madame de), *La Princesse de Clèves*, Pocket classiques, Paris, 1998.

² Sriburapha, *Derrière le tableau*, Dokya, Bangkok, 2000.

³ Inthano (Theeraphong), *Etude comparatiste : « La Princesse de Clèves » de Madame de la Fayette et « Derrière le Tableau » de Sriburapha*, Mémoire pour l'obtention de la Maîtrise de Siamois, INALCO, Paris, juin 2006.

⁴ Kongkanan (Wipha), *Naissance du roman en Thaïlande*, Dokya, Bangkok, 1997.

⁵ Mae Wan, *La vengeance*, Thay Khasem, Bangkok, 1942.

aujourd'hui totalement oubliée, a connu un grand succès en son temps⁶. Si nous utilisons ici le terme évidemment ambigu de « traduction/adaptation », c'est que, si le texte siamois de *La Vengeance* suit presque à la lettre le texte original anglais, Mae Wan a cependant tenté de donner une couleur plus ou moins thaïlandaise à son œuvre en donnant, par exemple, un nom thaï à son héros⁷. Bien d'autres éléments provenant de l'Occident ont été utilisés par les auteurs thaïlandais de ces premiers romans : c'est ainsi que Jacqueline de Fels a montré que les synopsis des films muets, américains, anglais ou français que l'on projetait en Thaïlande dans les premières années du XX^{ème} siècle ont eux aussi été utilisés comme trames pour certains romans des origines ; en effet, les panneaux insérés dans ces films étaient incompréhensibles pour les spectateurs et on leur distribuait des brochures résumant le déroulement de l'action⁸. Par la suite, cette habitude d'utiliser des ouvrages occidentaux en les plaçant dans un cadre et une culture proprement thaïlandais s'est poursuivie. Il a fallu par exemple attendre des recherches récentes pour montrer qu'une nouvelle, *Le collier disparu*, composée par Prasœt Akson (nom de plume de Krom Phraya Narathip Praphanphong, 1861-1931), était en fait une adaptation particulièrement habile de *La parure* de Guy de Maupassant⁹. Bien d'autres exemples, même dans la littérature contemporaine, pourraient être évoqués ici. C'est le cas d'un roman de MR Khœkrit Pramoj, *Plusieurs vies*¹⁰, adapté d'un roman de Thornton Wilder (1897-1975), *The Bridge of San Luis Rey*¹¹, en utilisant le thème du roman américain pour transmettre les valeurs essentielles du bouddhisme.

Cependant, si les origines de la littérature romanesque contemporaine ont été, ceci depuis longtemps, largement étudiées, nous nous sommes bien vite étonné de voir que peu de travaux avaient été consacrés à celles du théâtre moderne en Thaïlande.

⁶ Corelli (Marie), *Vendetta*, Kessinger Publishing, Whitefish (Montana), 1996.

⁷ Une analyse du roman de Mae Wan est donné dans : Fels (Jacqueline de), *Promotion de la Littérature en Thaïlande : vers les prix littéraires*, tome 1, INALCO, Paris, 1993, pp. 117-123.

⁸ *Id.*, pp. 244-248.

⁹ *Ibid.*, pp. 241-244. On doit également au Prince Narathip Praphanphong le premier opéra à l'occidentale jamais composé en Thaïlande, *Saw Khrœa Fa*, librement inspiré de *Madame Butterfly*, de Puccini ; le roi Rama V, qui avait assisté à une représentation de cette œuvre lors de son second séjour en Europe, en 1907, lui avait demandé d'en composer une adaptation en siamois. Cf. Satidtawon (Puttirak), *Adaptation et traduction littéraire : Madame Butterfly en Thaïlande*, Mémoire pour l'obtention du Diplôme d'Etudes Approfondies. INALCO, Paris, 1997.

¹⁰ Pramoj (MR Khœkrit), *Plusieurs vies*, Dokya, Bangkok, 1998.

¹¹ Wilder (Thornton), *The Bridge of San Luis Rey*, Penguin Modern Classics, Londres, 1987. Une traduction en français de ce roman, dans sa version siamoise, est due à Pellaumail (Wilawan & Christian), *Plusieurs vies*, L'Asiathèque – Langues du Monde, Paris, 2003.

Notre intérêt pour la littérature dramatique contemporaine trouve d'abord son origine dans nos études d'art dramatique, lorsque nous étions étudiant en licence à la Faculté des Lettres de l'Université Silpakorn (Thaïlande) : ce qui nous était enseigné, tant au niveau de la théorie que de la pratique, c'était du théâtre à l'occidentale. Mais plus encore, cette faculté est installée dans l'ancien palais du roi Vajiravudh (1910-1925) et se consacre à perpétuer le souvenir des œuvres dramatiques du monarque, ceci d'autant plus que le fondateur de la faculté, ML Pin Malakul (1903-1995), avait été un de ses proches. Ainsi, si nous avons déjà une approche du théâtre du roi, il nous semblait que les études qui leur sont consacrées dans ce cadre privilégié ne les envisageaient que du seul point de vue de leur valeur littéraire intrinsèque, sans se préoccuper ni de leurs origines ni de leur influence sur le développement du théâtre thaïlandais contemporain. C'est cette première constatation qui nous a amené, lorsque nous avons envisagé de poursuivre nos recherches à propos de la littérature thaïlandaise contemporaine, à proposer un travail portant sur l'œuvre dramatique du roi Vajiravudh, mais en le centrant essentiellement sur les origines occidentales de cette œuvre¹².

Dans ce mémoire, si nous nous sommes bien entendu intéressé aux raisons pour lesquelles le roi Vajiravudh avait montré une réelle passion pour le théâtre occidental auquel il a pu avoir accès, tant par ses lectures que par que les représentations dramatiques qu'il a pu voir lors de son séjour en Europe, c'est-à-dire essentiellement au théâtre anglais, depuis Shakespeare jusqu'à Sir Richard Sheridan mais aussi, et plus incidemment, au théâtre français, depuis Molière jusqu'à Tristan Bernard en passant par Courteline, nous avons également tenté de définir les modalités du transfert, depuis l'œuvre originale, vers le siamois. Nous avons alors pu dégager deux orientations essentielles : il s'agissait tout d'abord, mais cela est surtout valable pour les œuvres occidentales en vers, c'est-à-dire pour les pièces de théâtre en vers composées par Shakespeare, *Romeo and Juliet* et *The Merchant of Venice*, de voir en quoi le traducteur/adaptateur avait conservé, dans la mesure du possible, les structures originales et en quoi il avait coulé ses textes dans le moule de la versification classique siamoise. Ceci n'est d'ailleurs pas sans intérêt, encore que cela s'éloignerait certainement du thème du tra-

¹² Inthano (Theeraphong), *Le roi Rama VI (1910-1925) et le théâtre occidental : traductions ou adaptations ?*, mémoire pour l'obtention du grade de Master de Langues, Littérature et Civilisations Étrangères, Spécialité : siamois, INALCO, Paris, 2005.

vail que nous présentons ici, parce que nous croyons pouvoir trouver, dans le premier type de versification ainsi utilisé, ce que l'on nomme aujourd'hui, dans la poésie contemporaine thaïlandaise, le vers libre. Le second point que cette recherche nous a permis de mettre en évidence, c'est que, et cela est vrai dans les textes dont l'original est en prose, le roi s'est attaché à transférer les intrigues et les personnages dans un environnement typiquement siamois : c'est en ce sens que nous avons cru pouvoir parler d'adaptation et même de naturalisation des œuvres anglaises ou françaises ; un exemple peut nous être fourni, mais ce n'est qu'un exemple, par ce qu'il est advenu de *L'anglais tel qu'on le parle*, de Tristan Bernard, *Un bon interprète* dans la version siamoise, où le lieu de l'action est transporté dans un hôtel de Songkhla, au sud de la Thaïlande, tandis qu'il ne s'agit plus de faire semblant d'être capable de traduire l'anglais en français. On le voit, avec de tels textes, on est effectivement passé de la traduction à l'adaptation ou même, répétons-le, à la naturalisation. Mais ce n'est pas tout : dans ce mémoire, nous avons également pu montrer qu'un texte traduit, ou plutôt adapté, pouvait également servir de canevas à une œuvre certainement plus originale. C'est le cas de *My friend Jarlet*¹³, par Arnold Golsworthy, qui fut d'abord adapté dans une pièce intitulée *Un véritable ami*¹⁴ puis servit à la composition d'un texte plus authentiquement siamois, *Un ami à la vie à la mort*¹⁵. Nous retrouverons des échos de cette première recherche dans la seconde partie de la présente thèse.

Comme on peut s'en rendre compte, qu'il s'agisse de la prose narrative ou bien de la littérature dramatique, la littérature thaïlandaise contemporaine trouve ses origines dans une adaptation, une imitation ou une naturalisation de formes et de genres occidentaux. Il nous semblait dès lors évident que cette influence occidentale n'était sans doute pas uniquement formelle et que les œuvres ainsi composées ne pouvaient qu'être le reflet de courants de pensée ou même d'idéologies elles aussi importées. Cette impression était d'ailleurs appuyée par le fait que le développement de l'enseignement, tant au niveau du secondaire que de l'universitaire, donne une importance croissante, ceci depuis plusieurs décennies, aux langues et aux modes de pensée occidentales, par

¹³ Inthano (Theeraphong), *Le roi Rama VI (1910-1925) et le théâtre occidental : traductions ou adaptations ?*, op. cit., pp. 144-145.

¹⁴ Satidtawon (Puttrirak), *Adaptation et traduction littéraire : Madame Butterfly en Thaïlande*, op. cit.

¹⁵ *Id.*

l'intermédiaire essentiel de l'anglais, au détriment, le plus souvent de la langue thaïe¹⁶. Il n'est pas jusqu'à l'enseignement de la philosophie, qui se développe de plus en plus et s'intéresse bien plus aux courants de pensée occidentaux qu'aux systèmes orientaux, qu'il s'agisse par exemple du bouddhisme dans ses différents Véhicules ou bien encore du confucianisme.

Ces réflexions nous avaient amené, dans un premier temps, à proposer à nos directeurs de recherche une thématique portant sur l'impact de la pensée occidentale, dans ses diverses manifestations, sur la littérature contemporaine thaïlandaise. Un tel sujet, alors qu'il procédait de nos recherches précédentes, semblait du plus grand intérêt : nous avions, par exemple, eu l'occasion de travailler, pour la mise en page matérielle de la thèse d'un de nos amis, monsieur Yanyong Laositthiwarong, qui portait sur une comparaison entre les notions de vacuité dans la pensée de Buddhadasa Bhikkhu, réformateur du bouddhisme thaïlandais contemporain, et celle du néant dans la philosophie existentialiste de Jean-Paul Sartre¹⁷. Nous avons alors été impressionné quand il expliquait que Jean-Paul Sartre était en fait totalement incompris des Thaïlandais qui le traduisaient ou le lisaient, parce qu'ils avaient tendance à considérer le philosophe français comme un « crypto-bouddhiste »¹⁸. Tous ces éléments nous interpelaient, et nous en sommes arrivés à souhaiter travailler sur ce que nous appelons un « métissage culturel » dans la littérature contemporaine thaïlandaise. Nous avons alors l'impression que les auteurs et penseurs thaïlandais, s'ils recevaient effectivement une influence de la pensée occidentale, ne se contentaient pas de l'accepter comme un tout, mais qu'ils en intégraient les éléments qui les intéressaient ou pouvaient, plus ou moins, être acceptés par leurs cadres mentaux ; sur ce point, nous aurions peut-être eu la possibilité d'aller plus loin, en insis-

¹⁶ C'est ainsi, par exemple, que le cursus de la licence ès-lettres de l'Université Rama Khamhaeng, qui comporte 144 ECTS, n'en propose que 6 en thaï, obligatoires il est vrai, tout au long des quatre années que dure la scolarité (enseignement fourni par monsieur Thaweesak Pinthong, Maître de conférences de littérature thaïlandaise contemporaine, Doyen de la Faculté des Humanités de cette Université, dans un entretien du 15 juillet 2010).

¹⁷ Laositthiwarong (Yanyong), *Bouddhisme et Existentialisme : convergences et divergences dans la pensée de Buddhadasa Bhikkhu et de Jean-Paul Sartre*, thèse pour l'obtention du grade de docteur de l'INALCO (Langues, littératures et sociétés), INALCO, Paris, 2008, p. 11.

¹⁸ *Id.*, p. 8. Ce point de vue, que l'on pourrait qualifier de « bouddho-centriste », est particulièrement évident dans Medhidhammaporn (Phra), *Sartre's existentialism and early Buddhism, A comparative study of selflessness theories*, Sahadhammika Ltd., Bangkok, 1998. L'auteur ne retient de la pensée de Jean-Paul Sartre que ce qui lui semble pouvoir être rapproché des enseignements du Bouddha, sans tenir compte de bien d'autres éléments, tout aussi importants dans l'élaboration de l'existentialisme sartrien.

tant sur le degré réel de compréhension des théories ou des courants de pensée occidentaux par les Thaïlandais. C'est en ce sens que nous comprenons cette expression de « métissage culturel » dans la littérature contemporaine de notre pays : une sélection, en quelque sorte, d'éléments occidentaux qui sont mêlés à ce qui demeure le substrat de la culture thaïlandaise, elle-même étant déjà le produit d'autres mélanges.

Cette orientation, qui avait reçu l'agrément de nos deux directeurs de recherche, s'est rapidement avérée utopique. En effet, malgré de nombreuses recherches dans les bibliothèques françaises et thaïlandaises, malgré de nombreux entretiens réalisés au cours de cinq séjours en Thaïlande pendant les trois premières années de notre inscription en thèse, que ce soit auprès d'écrivains ou de critiques littéraires, nous nous sommes rendu compte de l'impossibilité de réaliser une synthèse exhaustive des différents courants de la pensée occidentale dans les nombreux aspects de la littérature contemporaine thaïlandaise : outre la difficulté, qui nous semble encore aujourd'hui insurmontable, qu'il y aurait à couvrir presque un siècle d'influence dans la prose romanesque, le théâtre et la poésie, nous risquions d'être en définitive trop superficiel : c'est ainsi que nous avons eu l'occasion de lire deux thèses soutenues à Paris dans les vingt années qui viennent de s'écouler, la première étudiant la vision marxiste des problèmes de la paysannerie thaïlandaise dans les romans et nouvelles des années 1950 à 1980¹⁹, la seconde consacrée à la poésie engagée dans la même décennie²⁰ ; alors que leur sujet pouvait paraître relativement restreint, elles atteignaient une très grande ampleur. Cette lecture nous a permis de prendre conscience que notre entreprise était d'avance vouée à l'échec, et nous nous sommes résolu à réduire considérablement le champ de notre recherche, pour ne plus nous consacrer désormais qu'à l'étude de l'influence occidentale sur les origines et le développement du théâtre thaïlandais contemporain, thème sur lequel, selon des points de vue certes différents et bien entendu plus étroit, nous avons travaillé lors de la rédaction de notre mémoire de Master 2. Nous devons pourtant noter une des plus grandes difficultés que nous avons rencontrées dans ce travail de recherche et nous aurons, au cours de cette thèse, à le répéter : il s'agit de l'accès aux textes des

¹⁹ Nichalanond (Prayat), *Le monde paysan vu par la littérature thaïlandaise (1950-1980)*, Thèse pour l'obtention du grade de docteur de l'Université Denis Diderot-Paris VII, Paris, 1991.

²⁰ Somveille (Fabienne), *L'Homme dans son environnement économique, social et culturel : Poésies, chansons et nouvelles en Thaïlande (1970-1980)*, Thèse pour l'obtention du grade de docteur de l'INALCO, INALCO, Paris, 2004, 2 tomes.

pièces de théâtre contemporain qui n'ont été publiées que très rarement. A part des grands auteurs dont les œuvres sont accessibles, le premier étant bien entendu le roi Vajiravudh, les textes n'ont souvent été joués que quelques représentations et ont été oubliés de nos jours. Ceci explique peut-être que notre corpus de documents peut sembler moins large que nous l'aurions voulu.

Nous demeurons, dans un premier temps, sur notre vision d'une « culture métissée » qui devrait, selon nous, être considérée comme la base essentielle de ce qu'est la société thaïlandaise. C'est la raison pour laquelle nous nous attacherons, dans la première partie de ce travail, à montrer le caractère syncrétique de ce qui est aujourd'hui la nation thaïlandaise et sa culture. Nous nous intéresserons ainsi à la construction de la nation thaïlandaise dans ses divers éléments ethniques, en tentant de montrer qu'elle est le produit, contrairement à ce que certains nationalistes extrémistes ont tenté, et tentent encore, de faire croire, qu'il existerait une « race thaïe ». Nous devons, pour cela, nous appuyer sur des éléments historiques propres à la Thaïlande elle-même, mais aussi sur l'histoire du peuplement de l'Asie du Sud-est. Nous essaierons, dans le même ordre d'idée, de montrer que la langue thaïlandaise elle-même comme l'ensemble des croyances encore observées de nos jours, que ce soit dans la capitale ou dans les campagnes les plus éloignées, sont le produit d'un « melting pot » qui ne peut que soutenir la vie quotidienne des Thaïlandais. Nous achèverons alors cette première partie en tentant d'exposer le fait que la littérature classique siamoise elle-même, que ce soit dans ses formes, ses genres et ses thèmes, est déjà le produit d'emprunts largement assimilés et considérés, d'une certaine façon, comme partie intégrante de l'identité culturelle du pays.

Ayant ainsi tenté de montrer le caractère intrinsèquement mêlé d'une culture vieille, si nous en croyons les historiens, de plus de huit siècles mais qui, dans ses strates successives, est sans doute bien plus ancienne que cela, nous nous préoccupons alors d'exposer en quoi, dans le cadre des bouleversements culturels qui ont marqué, au Siam, depuis le milieu du XIX^{ème} siècle, à partir du règne de Rama IV (Mongkut, 1851-1868), la modernisation du royaume face aux défis que lui posait l'impérialisme occidental : le roi Vajiravudh doit être considéré comme étant le produit, dans le domaine

littéraire et surtout dramatique, de ces profonds changements. Nous devons donc étudier comment la formation à l'occidentale qu'il a reçue, alors qu'il n'était pas prévu pour succéder à son père Rama V (Chulalongkorn, 1868-1910) l'a amené à s'intéresser à des formes littéraires pour la plupart ignorées du Siam avant qu'il ne les y importe. Nous essaierons ensuite de montrer, comment à partir d'un intérêt personnel pour la littérature dramatique occidentale, il a essayé de partager cet intérêt avec ses compatriotes en donnant des traductions de pièces de théâtre anglaises puis, peut-être pour qu'elles soient plus facilement accessibles à un public peu averti, en les adaptant à son environnement social et culturel. Ceci nous amènera enfin, dans cette seconde partie de notre travail, à envisager comment, ayant en quelque sorte, à travers traductions et adaptations, maîtrisé les techniques de la dramaturgie occidentale, il les a appliqué en composant alors des œuvres originales, porteuses de valeurs propres à la culture du Siam de son temps.

Cependant, notre recherche ne saurait être complète si nous ne nous intéressions pas à l'influence qu'a exercée le roi Vajiravudh dans le développement ultérieur de la littérature dramatique de la Thaïlande contemporaine. En effet, bien que la société thaïlandaise, pour des raisons qu'il conviendra naturellement d'analyser, ne soit pas particulièrement passionnée par ce genre de représentation, les œuvres du roi ont continué à jouer un rôle essentiel dans l'approche actuelle du théâtre. Nous devons alors nous pencher sur l'apport de l'œuvre du roi dans la pratique dramaturgique, ceci ne se rencontrant d'ailleurs pas uniquement dans les textes contemporains : elle se retrouve en effet, nous le verrons, dans les représentations du théâtre traditionnel. Nous examinerons enfin, dans les deux derniers chapitres de cette troisième partie, ce que nous pourrions appeler la postérité thématique des pièces de théâtre du roi dans le théâtre actuel : nous analyserons d'abord ce que nous pouvons définir comme étant un théâtre de divertissement, étant bien entendu que nous ne concevons pas le divertissement comme impliquant nécessairement un caractère comique ; un texte tragique peut certainement être considéré comme procédant, comme la comédie, du divertissement. Enfin, et c'est encore le roi Vajiravudh qui en a ouvert la voie dans ses pièces de théâtre de forme occidentale, le théâtre peut également servir à transmettre des messages politiques ou sociaux : ce sera notre dernier point d'analyse.

PREMIERE PARTIE

LA THAÏLANDE, UNE TRADITION MILLENAIRE DE METISSAGE

PRESENTATION

On a coutume de dire que seules les ethnies restées à l'écart des grands échanges culturels et humains ont pu conserver leur « pureté » originelle : c'est ce que l'on peut souvent relever lorsque, par exemple, on retrouve une tribu amérindienne inconnue jusqu'à présent dans la forêt amazonienne. On se trouve alors devant une culture, une somme de traditions, n'ayant jamais subi aucune influence extérieure. Cependant, les nations que l'on peut définir comme étant porteuses d'une longue histoire qui les a, en quelque sorte, construites pour en faire ce qu'elles sont devenues aujourd'hui sont bien différentes : elles ont, au cours des siècles, assimilé des peuples, des faits de civilisation, des croyances, dont on retrouve la marque dans leur langue comme dans leur littérature. C'est en ce sens que l'on peut alors parler de métissage, qu'il soit d'ailleurs ethnique ou culturel.

Ce n'est d'ailleurs pas par hasard que l'on parle plus volontiers de nation que de peuple : il suffit de prendre pour exemple la France elle-même, qui s'est construite en mêlant au substrat gaulois et ligure de ses origines les apports romains puis germaniques puis en assimilant, jusqu'à nos jours, des migrants de nombreuses provenances, polonais, italiens, arabes, africains, etc. Cette construction, si elle a permis à des éléments étrangers de s'intégrer à une culture nationale et de faire leur la langue française, par exemple, n'a pas été sans influence sur cette même langue : que l'on envisage le nombre de mots d'origine étrangère dans le français que l'on parle actuellement. Cet apport étranger à la langue française trouve son reflet dans un grand nombre de thèmes littéraires, ceci depuis le Moyen-âge jusqu'à certains drames romantiques, en passant par toute la littérature classique.

On ne sera donc pas étonné de retrouver les caractéristiques que nous venons d'évoquer brièvement à propos de la France lorsque nous nous intéressons à la

Thaïlande. Ceci est d'autant plus vrai pour ce dernier pays que l'Histoire de son peuplement, de sa langue et de sa littérature est le produit de ce que nous appelons ici un métissage. En effet, nous nous trouvons en face d'une nation qui s'est élaborée à partir de l'arrivée, dans le territoire qu'elle occupe de nos jours, d'une ethnie étrangère, les Thaïs, qui ont construit un royaume en assimilant les populations qui étaient présentes antérieurement et en recevant, en les transformant sans doute pour les faire siennes, des influences étrangères, puisqu'elle se trouvait au confluent des deux grandes civilisations asiatiques, l'indienne et la chinoise.

Dans cette première partie, nous tenterons donc de mettre en évidence ce que nous pourrions définir comme étant le substrat ethnique, linguistique, culturel et littéraire de la Thaïlande contemporaine. Elle comportera les trois chapitres suivants : le premier, « Peuplement des origines à nos jours », le deuxième, « Langue et Culture » et le troisième, « Littérature ».

Dans le premier chapitre, nous étudierons le plus complètement possible les origines du peuple thaïlandais. En effet, bien que des théories récentes, basant un nationalisme exacerbé sur des données ethniques et même raciales, pour ne pas dire racistes, ont pu, et continuent d'ailleurs à être soutenues, il nous semble nécessaire de montrer à quel point, depuis la préhistoire jusqu'aux origines même des premiers royaumes siamois dans la Péninsule, et ceci jusqu'à nos jours, la population qui porte actuellement la nationalité thaïlandaise est le produit d'apports ethniques successifs, au gré des migrations ou des invasions successives. C'est dans le métissage ethnique que nous pensons en effet pouvoir trouver les bases primordiales de ce qui constitue, de notre point de vue, une des originalités de la Thaïlande contemporaine.

Dans le deuxième chapitre, nous exposerons les conséquences linguistiques et culturelles issues d'une part du métissage ethnique étudié au premier chapitre, mais aussi de l'Histoire de ce qui est aujourd'hui la Thaïlande. En effet, bien que la langue thaïe – qui est appelée « siamois » à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales depuis les premiers enseignements qui y ont été donnés, en 1874 – soit considérée comme un des éléments essentiels de l'identité nationale, elle montre, dans son stock de

vocabulaire comme dans certaines de ses structures syntaxiques, un caractère hybride qui reflète bien une originalité issue de la diversité. Mais ce n'est pas uniquement dans la langue que ce caractère peut être rencontré. C'est ainsi que sur un substrat religieux autochtone sont venues se greffer des influences essentiellement indiennes, croyances issues des cultes hindouistes, souvent par l'intermédiaire du Cambodge angkorien, mais aussi le bouddhisme du Petit Véhicule de canon pâli, au point que le bouddhisme est aujourd'hui la religion officielle du royaume.

Dans le troisième chapitre, nous entreprendrons une analyse succincte des grandes formes mais aussi de la thématique des œuvres littéraires classiques siamoises : en effet, les textes les plus importants, ceci depuis leurs attestations les plus anciennes, sont tous issus, en tout ou en partie, des influences culturelles étrangères que nous aurons évoquées dans le second chapitre. Elles reflètent une vision du monde, de la société, des rapports entre les personnes qui est, elle aussi, le produit de ce métissage que l'on rencontre dès les origines du peuplement de la Thaïlande ; croyances indigènes et références à l'hindouisme, sans bien entendu oublier les enseignements du bouddhisme comme les récits canoniques ou apocryphes des vies antérieures du Bouddha, tout se trouve convoqué mais aussi mêlé.

CHAPITRE PREMIER

Peuplement des origines à nos jours

Si nous examinons l'aspect physique de la plaine centrale (c'est en fait le bassin du Ménam Chao Phraya) de l'actuelle Thaïlande, qui est effectivement le centre géographique à partir duquel le pays s'est construit, nous devons d'abord constater la présence de fleuves, dont le plus important est justement le Ménam Chao Phraya ; ses nombreux affluents et ses bras sont tous orientés du nord au sud, comme les autres fleuves arrosant la même plaine, descendant des montagnes du nord vers le Golfe de Siam. L'orientation de ces fleuves a servi de voie de pénétration depuis le sud de la Chine vers la mer et les cours d'eau qui ont créé des vallées et des plaines riches en alluvions fertiles ont permis le développement d'une société agricole basée sur la riziculture inondée. Comme on le voit, cette organisation hydrographique a certainement été un élément qui a favorisé l'installation successive de diverses ethnies dans la région²¹.

S'il est vrai, par ailleurs, qu'à l'ouest de ce cœur de la Thaïlande historique, nous trouvons une chaîne de montagnes, la chaîne du Ténasserim, qui est le prolongement de l'Himalaya et s'étend ensuite tout au long de la Péninsule malaise et que, à l'est, les Dangrêk marquent une ligne de séparation entre cette région et les pays cambodgiens, les nombreux cols et passes qui les traversent ont permis qu'elles ne soient pas un obstacle à des échanges, plus souvent militaires que pacifiques, entre les Birmans de l'ouest et les Khmers de l'est²². Si nous nous trouvons alors devant des invasions, dont les considérations sont le plus souvent idéologiques²³, plutôt que de migrations, comme celles

²¹ Sur le système hydraulique de la plaine centrale de Thaïlande, cf. Laîné (Jean-Pierre), *L'aménagement de la plaine centrale thaïlandaise*, Thèse pour l'obtention du doctorat de Troisième Cycle de géographie, Université de la Sorbonne, Paris, 1971.

²² C'est par exemple le cas de la passe des Trois Pagodes, qui a été un des lieux de passage privilégié par les armées d'invasion birmanes depuis le début du XVI^{ème} siècle jusqu'au début du XIX^{ème}. Cf. Damrong Rachanuphap (Krom Phraya), *Luttés des Thaïs contre les Birmans*, Bangkok, Khlang Witthaya, 1977.

²³ Certaines analyses des rapports entre les royaumes de la Péninsule indochinoise font état de la théorie du Mandala (« cercle » en sanskrit), aire théorique du pouvoir d'un monarque, pour expliquer ces guerres.

que nous avons évoquées à propos du rôle des fleuves, cela n'empêche pas que ces chaînes de montagnes n'ont pas isolé ou protégé le Siam ancien des influences de ses voisins.

Cette rapide présentation des conditions géographiques dont bénéficie cette région de la péninsule indochinoise et qui ont favorisé ce métissage que nous souhaitons mettre en évidence ne serait pas complète si nous n'évoquions pas la situation privilégiée qu'elle occupe au milieu des rapports entre l'Orient et l'Occident. La plaine centrale de la Thaïlande est en effet directement accessible par la mer²⁴ depuis la Chine et le Japon²⁵, les jonques retrouvaient ici les marchands indiens, dont les bateaux venaient transborder leur cargaison sur la côte de la mer des Andaman, l'acheminant ensuite par la voie terrestre au travers de l'isthme de Kra²⁶. Cette voie fut ensuite suivie par les marchands persans²⁷. Les Arabes²⁸, puis les Portugais²⁹ et, à la suite, les autres nations européennes³⁰, se rendaient dans cette région en passant par le détroit de la Sonde puis en remontant vers le nord vers la côte méridionale de la plaine centrale de la Thaïlande actuelle.

Comme on peut s'en rendre compte à la lecture de cette brève description des aspects physiques de la géographie de la plaine centrale, nous sommes devant une région qui va, au cours des siècles, servir de carrefour entre les peuples et les cultures, ce

Cf. Chutintaranond (Sunait), *Mandala, segmentary state, and Politics of Centralization in Medieval Ayudhya*, *Journal of the Siam Society* 78, 1, 1990, p. 1.

²⁴ Le littoral actuel représente une avancée des alluvions fluviales dans le golfe de Siam. Il était autrefois situé beaucoup plus au nord. Cf. Pramochanee (P.) et Charupongsakul (T.), « Evolution of landforms and the site of ancient cities and communities in lower Chao Phraya Plain » in : *Ayudhya and Asia*, Chittaseni (Kachit) éditeur, Thammasat University Press, Bangkok, 1995, pp. 15-35.

²⁵ De nombreux textes rapportent l'arrivée de jonques chinoises sur la côte comme par exemple ceux étudiés par Ferrand (Gabriel), *Malaka, le Malâyu et Malayur*, *Journal Asiatique*, juillet-août 1918, p. 139. Sur le commerce japonais dans la région, cf. Ishii, (Yoneo), éditeur, *The Junk Trade from Southeast Asia. Translations from the Tôsen-Fusetsu-gaki*, Institute of Southeast Asian Studies, Singapour, 1998.

²⁶ Jacq-Helgua'ch (Michel) & alii, *Une étape de la route maritime de la soie : la partie méridionale de l'isthme de Kra au IX^{ème} siècle*, *Journal Asiatique*, volume 286, n° 1, 1998, pp. 235-320.

²⁷ Sitthithankit (Phaladisay), *A propos de Cheik Ahmad, ancêtre de la famille Bunnag*, Banthœk Sayam, Bangkok, 2010, pp. 23-46.

²⁸ Cf. O'Kane (John), *The ship of Suleiman*, Routledge, Londres, 1972.

²⁹ Les premières ambassades portugaises auprès de la cour du roi de Siam ont eu lieu au début du XX^{ème} siècle, au moment de la prise de Malacca. Cf. Sur ces différentes ambassades et leur mise en œuvre, cf. Sukphanit (Khachon), *Histoire thaïe*, recueil de conférences par Mulasin (Wuthichay), Université Sri Nakharin Wirot, Bangkok, 1978, pp. 120-134.

³⁰ Ankhong (Sanguan), *Les relations du royaume de Siam avec les peuples étrangers*, Phrae Phittaya, Bangkok, 1968, p. 6.

qui explique sans doute la complexité du peuplement de l'actuelle Thaïlande, dont nous allons maintenant essayer de donner un aperçu, en n'oubliant pas, bien entendu, que notre but est de montrer en quoi nous sommes, dans cette région du monde, devant un extraordinaire melting pot qui sous-tend effectivement notre vision métissée de la société et de la culture de la Thaïlande contemporaine, dont le théâtre n'est qu'un des aspects.

Les remarques que nous allons présenter dans ce chapitre sur les origines de la population thaïlandaise ne sont certainement pas originales : nous devons bien sûr nous appuyer sur de nombreuses recherches, engagées tant en Thaïlande que dans de nombreux établissements d'enseignement supérieur et de recherche étrangers ; elles nous semblent pourtant absolument nécessaires car, outre ce que nous évoquions dans les quelques lignes qui précèdent à propos du substrat de la nation sur laquelle nous travaillons ici et dont nous faisons partie, nous devons tenter de faire justice de certaines théories contemporaines, ou même encore plus récentes, qui font état d'un nationalisme, pour ne pas parler de racisme, qui va totalement contre les vérités scientifiques concernant ce peuplement et que nous tenterons ici de synthétiser ; nous ne donnerons ici que quelques exemples de ces dérives nationalistes qui, il faudra bien le constater, ont été souvent influencées par les théories développées depuis plus d'un siècle et demi dans certains pays européens, surtout en France, en Allemagne et en Grande-Bretagne³¹.

Le premier exemple que nous donnerons ici se rapporte justement au roi Vajiravudh, à propos duquel nous avons engagé cette recherche. Comme nous le verrons, ayant essentiellement éduqué en Grande-Bretagne, il a eu l'occasion de prendre connaissance des théories antisémites qui étaient alors très répandues en Europe³². Il a ainsi compris que pour construire une conscience nationale dans un pays, il paraissait nécessaire de désigner une partie de sa population comme un corps étranger qui faisait du mal à ce que l'on considère comme sa partie pure, comme la véritable nation du pays en question. En Europe, ce rôle négatif a été donné aux Juifs. C'est dans le même ordre de pensée que le roi Vajiravudh, dans sa volonté de construire, face aux impérialismes oc-

³¹ Sabourin (Paul), *Les nationalismes européens*, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », Paris, 1996.

³² Saly (Pierre) & alii, *Nation et nationalismes en Europe (1848-1914)*, Armand Colin, Paris, 1996.

cidentaux, essentiellement anglais et français, et dans la ligne politique qui avait été celle de son père et de son grand-père, ses prédécesseurs, une conscience de l'identité nationale dans la pensée des Siamois, a donné aux Chinois, nombreux dans le pays, et dont le rôle économique était très important depuis le milieu du XIX^{ème} siècle, la responsabilité malfaisante qui était celle des Juifs en Occident³³. Les Chinois, selon lui, étaient en tous points comparables aux Juifs pour trois raisons : ils étaient inassimilables et étaient donc un corps étranger dans la société siamoise ; ils avaient un sentiment très fort de leur supériorité intellectuelle et, enfin, ils tenaient l'économie du pays entre leurs mains³⁴. Comme on le voit, cette pensée se basant sur un rejet des immigrés chinois était en fait une tentative de construire une identité nationale contre une minorité. Cependant, nous pensons que cette idéologie ne s'oppose pas à notre vision du métissage qui serait la base de la population thaïlandaise ; en effet, si elle rejette la minorité chinoise, c'est bien dans le but de rassembler contre celle-ci tous les autres éléments ethniques qui constituent la majorité en leur donnant conscience de faire partie d'une seule nation. Elle ne s'oppose donc pas à la présence, en Thaïlande, d'une diversité ethnique réelle.

Le second exemple que nous souhaitons évoquer ici, à ce propos, est celui de la politique menée par le maréchal Phibul Songkhram (1887-1964) pendant sa première dictature, qui correspond avec la période de la seconde guerre mondiale. Arrivé au pouvoir en 1938 à la suite d'un changement de gouvernement, il organise lui-même, en juin 1939, un coup d'Etat contre son propre gouvernement et installe une dictature qui va durer jusqu'à la fin de la guerre en 1945. En profitant de la défaite de la France contre l'Allemagne en 1940 puis de l'entrée en guerre du Japon contre les Etats-Unis et la Grande-Bretagne après Pearl Harbour, il s'allie avec les vainqueurs provisoires et va pouvoir mettre en œuvre une politique extérieure et intérieure basée sur une théorie ultra nationaliste dont on peut dire par exemple que le changement de nom du pays, qui au-

³³ Asvabahu (nom de plume de sa majesté le roi, *Les Juifs de l'Orient*, Département des Beaux-Arts, Bangkok, 1985. Ce texte a été publié dans le *Siam Observer* en 1914.

³⁴ Une explication du choix que fait le roi Vajiravudh de désigner les Chinois du Siam peut-être se trouver dans le fait qu'en 1910 (c'est l'année où il est monté sur le trône), la communauté chinoise de Bangkok a organisé une grève qui a paralysé la capitale pendant des jours. Cf. Loos (Tamara Lynn), *Family, Law and Colonial Modernity in Thailand*, Cornell University Press, Ithaca, New-York, 2006, p. 134.

trefois appelé Siam se trouve désormais appelé Thaïlande est à lui seul un résumé³⁵. En effet, en s'inspirant peut-être des théories pangermanistes qui ont trouvé leur sommet dans le programme du parti nazi tel qu'il a été exposé puis mis en pratique par Adolf Hitler, le maréchal Phibul Songkhram va tout d'abord considérer que tous les peuples appartenant à la famille linguistique des Thaïs/Taïs doivent être rassemblés dans un seul Etat ; on se souvient ici de la formule *Ein volk ein Reich*. Dans cette ligne d'idée, des revendications territoriales vont être exprimées en direction du Laos, des Etats Shans du nord de la Birmanie et des peuplements d'origine thaïs du Nord Tonkin : elles ne seront pas complètement réussies et s'achèveront avec la défaite du Japon. On se trouve donc ici devant la mise en application d'un programme nationaliste et expansionniste qui trouve son origine dans l'affirmation d'une unité ethnique. Sans aller jusqu'à reprendre pour lui les réflexions anti chinoises du roi Vajiravudh, ni à mettre en œuvre une politique raciale qui trouve son expression la plus terrible dans le génocide des Juifs en Occident, le maréchal Phibul Songkhram va mettre en œuvre, dans la Thaïlande elle-même, une politique d'assimilation forcée des éléments d'origine chinoise qui constituent une partie importante de sa population. C'est ainsi, par exemple, qui exige que les Chinois abandonnent leur nom de famille pour prendre un patronyme thaï, et qu'il interdise les écoles chinoises pour obliger les enfants de ces immigrants à s'insérer, par la langue et par la culture, dans la société thaïlandaise qu'il souhaite homogène³⁶. Si cette politique n'a pas eu tous les résultats désirés et si elle a été, en définitive peu brutale et très vite abandonnée, elle montre bien une volonté de nier ou en tout cas de faire disparaître la diversité ethnique qui caractérise le peuplement thaïlandais. Cette négation du caractère hétérogène du peuplement de la Thaïlande n'est sans doute pas étrangère aux problèmes que posent depuis plusieurs années les habitants des trois provinces de l'extrême sud du pays, peuplées à plus de 85% de Musulmans. On en trouve aujourd'hui encore des traces dans les appellations officielles de certaines parties de la population du pays : c'est ainsi que les Musulmans du sud de la Péninsule malaise, qui sont d'origine malaise et non thaïe, sont appelés « Thaïs Islam » et que les membres des tri-

³⁵ Souty (Philippe), *La guerre du Pacifique, 7 juillet 1937-2 septembre 1945 : l'Asie du Sud-est au centre des enjeux*, Presses Universitaires de France, Paris, 1995, p. 23.

³⁶ Katroska (Paul), *Nationalism and Modernism Reform* in : *The Cambridge History of Southeast Asia*, Volume 3, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, pp. 286-314.

bus qui vivent essentiellement dans le nord du pays et dont l'arrivée est relativement récente sont désignés comme étant des « Thaïs montagnards »³⁷.

Ce nationalisme, qui est donc en fait une construction artificielle, voulue par des gouvernants, que ce soit le roi Vajiravudh lui-même au temps de la monarchie absolue, qui fut abolie sous le règne du roi Prajadipok (Rama VII, 1925-1935) en 1932, ou sous le régime dictatorial de Phibul Songkhram, est cependant, de nos jours, bien ancré dans l'esprit des Thaïlandais contemporains. Il suffit, pour s'en convaincre, de regarder les réactions d'une partie importante de la population, y compris des intellectuels et des hommes politiques face à la demande du gouvernement du royaume du Cambodge à propos du classement du temple de Preah Vihear au patrimoine mondial de l'Humanité par l'UNESCO³⁸. D'ailleurs, dans le but de justifier ce nationalisme et pour prouver le droit ancien des Thaïs sur le territoire où ils sont établis, on voit des auteurs affirmer que leur présence est prouvée de toute éternité. C'est ainsi que le rédacteur en chef d'une revue à vocation scientifique, qui se préoccupe essentiellement de problèmes historiques et littéraires³⁹, Suchit Wongthet, a écrit un ouvrage dans lequel il veut prouver que les Thaïs ne sont pas un peuple venu d'ailleurs, mais que dès les origines, ils se trouvaient dans la région⁴⁰. Il n'apporte pourtant aucun document fiable pour appuyer sa thèse : son ouvrage est donc de l'ordre de l'idéologie dont nous avons présenté les origines que d'un travail historique.

Toutes ces théories, basées sur des actes ou des théories que l'on ne peut pas vérifier, tendant à montrer que la nation thaïlandaise actuelle est constituée dans sa plus grande partie de Thaïs ethniquement purs dont la présence dans le bassin du Ménam Chao Phraya se justifie par un droit sur un sol dont ils auraient été les premiers occu-

³⁷ Putzgruber (Sabine), *Ethnic groups in Thailand – A study of minority groups within the Thai nation state, involving ethnic Chinese, Muslims and Highland Peoples*, Grin e-books, pp. 10-16. Consulté le 20 mai 2009.

³⁸ Le temple de Preah Vihear (en thaï : Phra Wihan) est un monument khmer dédié au dieu Shiva situé à la frontière entre la Thaïlande et le Cambodge, qui date du XI^{ème} siècle. Les accords de 1907 entre le Siam et la France plaçaient le temple au Cambodge tandis que les escaliers et les terrasses qui y mènent, depuis l'ouest, étaient donnés à la Thaïlande. En 1954, la Thaïlande a occupé le temple et, après un jugement de la Cour Internationale de Justice, l'a rendu au Cambodge en 1962. Les conflits actuels ont pour origine le souhait du Cambodge de voir le temple, dans son entier (c'est-à-dire y compris la partie demeurée thaïlandaise), inscrit au patrimoine mondial de l'Humanité par l'UNESCO.

³⁹ Nous évoquons ici la *Revue d'Art et de Culture*.

⁴⁰ Wongthet (Suchit), *Les Thaïs étaient ici* in : *Revue d'Art et de Culture*, numéro spécial, 1986.

pants, vont cependant contre toutes les recherches qui ont été faites sur le peuplement de la région depuis plus d'un siècle et qui s'accordent pour dire que les Thaïs sont venus d'ailleurs pour peupler ou plutôt pour prendre le contrôle de ce qui est aujourd'hui leur pays. C'est ainsi que, dans sa leçon inaugurale au Collège de France, dès 1908, Louis Finot remarquait, en refusant le terme d'infiltration généralement utilisé pour parler de l'arrivée de Thaïs dans la péninsule :

Le mot d'inondation convient mieux peut-être à la marche de cette race singulière qui, souple et fluide comme l'eau, s'insinuant avec la même force, prenant la couleur de tous les ciels et la forme de tous les rivages, mais gardant sous ces aspects divers l'identité essentielle de son caractère et de sa langue, s'est épanchée comme une nappe immense sur la Chine méridionale, le Tonkin, le Laos, le Siam, jusqu'à la Birmanie et l'Assam⁴¹.

Si le fait que la présence des Thaïs en Asie du Sud-est s'explique désormais de manière unanime par cette migration venue du nord du pays actuel, la région dont ils seraient originaires reste l'objet de beaucoup d'hypothèses. C'est ainsi que certains des premiers chercheurs qui se sont intéressés à cette question considèrent, en prenant en compte des ressemblances entre l'ancienne organisation sociale des Thaïs avec celle des Mongols, basée sur un ensemble de clans rassemblés sous l'autorité d'un roi qui joue en fait le rôle de père de son peuple⁴², qu'ils pourraient venir de la région de l'Altai⁴³. Cette théorie est maintenant abandonnée car on s'accorde généralement pour penser que la traversée du désert de Gobi, inévitable dans une migration entre les monts Altaï et le sud de la Chine actuelle, impliquerait un passage par un mode de vie nomade qui ne correspond pas aux techniques de la riziculture inondée que l'on rencontre chez tous les peuples thaïs/taïs.

⁴¹ Finot (Louis), *Leçon d'ouverture au Collège de France, le 16 mai 1908 : Les études indo-chinoises* in : Bulletin du Comité de l'Asie française, 1908.

⁴² Cœdès (George), *Les Etats hindouisés de la Péninsule indo-chinoise et de l'Indonésie*, de Boccard, Paris, 1964, p. 359.

⁴³ Cette théorie a d'abord été élaborée par un missionnaire américain, William Clifton Dodd, qui considère que les Mongs sont les ancêtres des Thaïs ; cf. Dodd (William Clifton), *The Tai race : Elder brother of the Chinese*, White Lotus, Bangkok, 1997. Elle a été reprise quelques années plus tard par un chercheur thaïlandais, Khun Wichit Matra, dans son ouvrage *Origine des Thaïs : venus de l'Altai*, ils se seraient d'abord installés dans la vallée du Fleuve jaune avant de passer vers le Sechuan. La théorie est brièvement évoquée dans Fels (Jacqueline de), *Somdet Phra Chao Taksin Maharaj, le roi de Thonburi*, Thèse pour l'obtention du grade de docteur de l'Université de la Sorbonne Nouvelle- Paris III, Paris, 1976, page 2, note 3.

Aujourd'hui, il existe donc une certaine unanimité parmi les chercheurs pour considérer que « les Thaïs n'étaient pas ici » et que leur arrivée dans la Péninsule s'est faite du nord vers le sud, à partir du Yunnan, les modalités de leur migration, comme l'époque à laquelle elle a commencé, demeurent l'objet de controverses qui ne sont toujours pas résolues lorsque nous rédigeons ce travail. C'est ainsi qu'Albert Terrien de la Couperie, linguiste français qui enseignait à l'Université de Londres, a remarqué, en étudiant d'anciens textes chinois semblaient faire état d'une langue, celle des Ta Ming, minorité ethnique du Sechuan, qui présenterait de nombreuses convergences avec celles qui sont parlées par les divers groupes thaï/taï de l'Asie du Sud-est. Il en a déduit que ces derniers devraient avoir pour berceau initial cette région de la Chine car des peuples parlant des langues d'après lui proches l'une de l'autre devraient avoir une origine commune⁴⁴. Mais les arguments qu'il utilise sont basés sur un document qui date de la dynastie des Hia (-1989- -1558)⁴⁵, texte se rapportant au règne du roi Yu (-2070 ?-2025 ?), et ne serait qu'une copie plus tardive : il nous semble donc difficile de pouvoir, au niveau actuel des recherches, d'accepter de telles conclusions.

D'autres théories ont voulu que les Thaïs/Taïs soient issus d'une région située entre le Tibet et la Chine ou bien du centre de ce pays, dans la région du Yang Tsé Kiang, d'où ils auraient été repoussés vers l'actuel Yunnan, sous la pression de l'expansion chinoise puis se seraient répandus vers l'ouest (Shans du nord de l'actuelle Birmanie, Ahoms de l'Assam), vers le sud (Thaïs/Siamois et Laos) et vers l'est, (Thaïs du Nord-Tonkin), tandis que d'autres demeuraient dans la province chinoise méridionale. Si elles ont été acceptées pendant une certaine période, c'est-à-dire jusqu'après la seconde guerre mondiale, ces théories sont aujourd'hui abandonnées, les travaux des anthropologues contemporains ont en effet montré une profonde différence entre les cultures et les peuples du centre de la Chine et ceux des populations thaïes/taïes.

La théorie concernant l'origine des Thaïs la plus largement répandue, bien qu'elle demeure encore l'objet de débats, est qu'ils se trouvaient, avant de migrer vers la

⁴⁴ Terrien de la Couperie (Albert), *The languages of China before the Chinese*, Cheng-Wen Publishing, Taïpe, 1966.

⁴⁵ La dynastie des Hia est la première des dynasties chinoises qui nous soit connue. Elle régna sur la Chine du nord, dans le bassin du Fleuve jaune. Cf. Grousset (René), *Histoire de la Chine*, nouvelle édition, revue et corrigée par Joyaux (François), Bibliothèque historique Payot, Paris, 1994, pp. 20-22.

Péninsule indochinoise, dans le Yunnan. C'est ce qu'a exposé le professeur Kachon Sukpanit, un historien thaïlandais, qui s'est intéressé à tout un ensemble de documents anciens, de provenances diverses (chinoises, indiennes, persanes, etc.) pour conclure dans ce sens. Selon lui, avant de parvenir au Yunnan où ils auraient fondé le royaume de Nan Chao, ils auraient, venant du Kwang Si, traversé le Sechuan et le Chendu avant de pénétrer au Yunnan mais aussi au nord du Tonkin, au Laos et peut-être, déjà, dans la Thaïlande actuelle, ceci en 85 avant Jésus-Christ⁴⁶. Bien que parfois rejetée pour des raisons de linguistique historique⁴⁷, et donc toujours controversée, cette origine est encore celle qui est la plus avancée par les chercheurs. Mais le plus important, de notre point de vue, c'est bien que, quelles que soient les théories avancées par les uns et les autres, les Thaïs sont venus d'ailleurs pour s'installer dans ce qui est actuellement la Thaïlande⁴⁸.

Or, cette région de la Péninsule indochinoise, dont nous avons auparavant rappelé qu'elle est une plaine sédimentaire construite par les alluvions apportées depuis des millénaires par les fleuves qui coulent du nord, était dès les origines, comme elle l'est encore de nos jours, une terre particulièrement fertile, propice à la riziculture : nous comprenons donc que, lors de leur arrivée, par petits groupes sans doute, les Thaïs ne se sont pas trouvés devant une terre vierge et vide d'habitants ; bien des peuples, mettant à profit les possibilités offertes à leur agriculture et profitant des facilités de communication offertes par la géographie, aussi bien pour les contacts terrestres que les relations maritimes, se sont installés dans cette partie du monde, comme dans d'autres régions qui, de la même façon, offraient des conditions géographiques favorables à des établissements humains et, en plus, avaient l'aspect d'un carrefour entre différentes voies de pénétration. Nous allons donc tenter de présenter, dans la mesure du possible, les diffé-

⁴⁶ Cf. Sukpanit (Khachon), *Les terres d'origine et les migrations des tribus thaïes*, Journal of the Siam Society, 1970, pp. 112-128.

⁴⁷ C'est ainsi que William Gedney, s'appuyant sur des textes historiques chinois, affirme que le royaume de Nan Chao, situé au Yunnan, dont bien des historiens thaïlandais considèrent qu'il est le premier royaume thaï attesté, ne peut présenter aucune trace, ne serait-ce que dans les noms de lieux, d'une présence thaïe/taïe. Cf. Gedney (William J.), *Review of Marvin J. Brown : From ancient Thai to modern dialects* in : Social Science Review n° 32, pp. 107-112.

⁴⁸ Un résumé critique de ces différentes théories a été donné par Na Nakhon (Prasøet), *Travaux de recherche de Prasøet Na Nakhon*, Université de Kasetsat, Bangkok, 1998, pp. 55-58.

rentes vagues de peuplement qui se sont succédées et aussi mêlées, dans ce qui est maintenant la Thaïlande, depuis la préhistoire jusqu'à nos jours⁴⁹.

Les premières traces d'établissements humains dans la Péninsule, comme dans l'Archipel d'ailleurs, semblent montrer des éléments ethniques très différents, certains étant certainement proches des Négritos qui demeurent encore, de façon résiduelle, dans la Péninsule malaise (c'est le cas des Semang de Thaïlande et de Malaisie) ou des Veddas de l'Inde, des autochtones australiens, des Papous ou des Indonésiens⁵⁰. Les populations les plus anciennes étaient donc, essentiellement, comparables à celles qui habitent aujourd'hui les îles de l'Océan Pacifique, les éléments mongoloïdes, qui constituent de nos jours l'immense majorité des peuples vivant dans la Péninsule ne seraient donc apparus dans la région qu'ils occupent que relativement tardivement. Mais, comme le remarque George Cœdès, ce n'est pas tant « les races que les types de culture »⁵¹ qu'il convient de prendre en compte, ce qui nous semble important par rapport au point de vue que nous tentons de développer dans cette partie de notre thèse : le métissage ethnique n'est rien d'autre que le substrat du métissage culturel.

Les plus anciennes cultures attestées par les recherches des préhistoriens de l'Asie du Sud-est sont nommées en suivant les sites sur lesquels elles ont été découvertes en premier. C'est ainsi que l'on parle d'abord d'une culture dite « hoabinhienne », dont des traces ont été trouvées au Tonkin, dans la province de Hoa-Binh, mais aussi dans de nombreux sites situés sur le territoire de la Thaïlande actuelle (Chiang Ray, Ratchaburi, Lopburi) comme en Malaisie et au Laos : elle se caractérise par des outils mêlant, contrairement à ce qui peut être observé dans les sites préhistoriques occidentaux, des outils en pierre taillée à de la pierre polie, qui serait due à l'influence de la culture « bacsonnienne », ainsi que par quelques objets de poterie⁵². Ce mélange entre les deux types d'outils est intéressant, car il montre des influences très

⁴⁹ De Koninck (Rodolphe), *L'Asie du Sud-est*, Masson, Paris, 1994, Chapitre III, « Les premiers sédiments », p. 35 et suivantes.

⁵⁰ Ces remarques concernant le peuplement ancien de la Péninsule sont dues à George Cœdès qui s'appuie sur les travaux concernant l'étude des crânes retrouvés en Asie du Sud-est et qui ont fait l'objet d'une publication en 1938. Cf. Cœdès (George), *Les Etats hindouisés de la Péninsule indochinoise et de l'Indonésie*, *op. cit.*, p. 19.

⁵¹ *Id.*

⁵² Stein Callenfels (P. V. van), *The Melanesoid Civilisations of Eastern Asia* in : Bulletin of the Raffles Museum B 1,1, 1936, p. 41 (cité par George Cœdès).

anciennes entre différentes cultures, ce qui implique, dès la période préhistorique, des échanges entre des groupes humains n'ayant pas tous le même niveau d'évolution, ceci à une période donnée. Les restes humains découverts sur ces différents sites font état de populations d'origine negrito ou vedda ; ce sont sans aucun doute celles qui sont les ancêtres des populations résiduelles, telles que les Semang, qui peuplent encore certaines parties reculées de la Péninsule. Contrairement à ce qui se passera par la suite, dans la description que faisait Louis Finot du mode de peuplement de la Péninsule à l'époque historique, ces populations ont été petit à petit refoulées par de nouveaux arrivants vers les montagnes et les forêts où on les rencontre de nos jours :

Le civilisé de là-bas est essentiellement, uniquement, l'homme de la plaine ; il abandonne aux aborigènes des reliefs qui ne sont pas forcément pauvres, alors qu'il possédait de longue date les moyens de les utiliser grâce aux millets, à certaines variétés de riz, aux troupeaux⁵³.

Elles n'ont donc pas vraiment participé à ce métissage ethnique qui nous préoccupe aujourd'hui. Cependant, certains traits culturels communs à tous les peuples actuels de la région, dont nous ferons état dans notre deuxième chapitre, ont sans doute à voir avec cette base préhistorique⁵⁴. C'est ce que semble montrer la remarque suivante, due à deux spécialistes de la Préhistoire du Sud-est asiatique :

Il n'apparaît pas que ces diversités physiques [les auteurs parlent de l'identification des vestiges humains découverts dans les fouilles en Asie du Sud-est] soient accompagnées d'une diversité culturelle ; à chaque époque, le même outillage et les mêmes coutumes semblent communs à tous. Il ne paraît pas non plus, d'après ces associations, qu'il y ait eu des ségrégations raciales en zones géographiques, comme on l'observe aujourd'hui. Celles-ci sont dues principalement aux invasions commencées au début de l'Histoire : Thaïs, Chinois puis Vietnamiens qui ont refoulé les autochtones, ou encore à des migrations d'allogènes sur des terres inoccupées (tels les Méos sur les lignes de crête)⁵⁵.

Les premières ethnies qui soient historiquement attestées dans cette partie de l'Asie du Sud-est où les Thaïs sont venus s'installer sont incontestablement les M'ons et les Khmers, lesquels sont habituellement rassemblés, au moins du point de vue linguistique, en une seule famille. Ces deux peuples, sans aucun doute très proches, se sont trouvés, comme d'ailleurs les Indiens qui n'allaient pas tarder, ceci sans doute à cause

⁵³ Sion (Jules), *L'Asie des Moussons*, Armand Colin, Paris, 1928, p. 513.

⁵⁴ Cf. Chapitre 2, p. 44.

⁵⁵ Saurin (Edmond) & Carbonnel (Jean-Pierre), *Evolution préhistorique de la péninsule indochinoise d'après les données récentes* in : Paléorient, 1974, Vol. 2, n° 1, pp. 133-165.

des échanges commerciaux déjà intenses entre le sous-continent⁵⁶ et ce que George Cœdès, prenant en compte l'influence culturelle indienne apparue dès les premiers siècles de l'ère chrétienne, appelle « l'Inde extérieure »⁵⁷, devant un ensemble déjà constitué, et organisé en chefferies, sinon en Etats ; des éléments semblent pouvoir montrer l'unité de culture, à défaut d'unité de peuplement, que présentait à l'époque la région qui nous intéresse⁵⁸.

Le rôle des Mòns et des Khmers dans la construction de ce que l'on appelle aujourd'hui le peuple thaï (nous préférons d'ailleurs le terme « thaïlandais » qui se réfère aux habitants du pays, qui sont des nationaux, alors que le mot « thaï » est plutôt, nous l'avons dit, une désignation ethnique, peu conforme à la réalité de ce métissage qui caractérise la Thaïlande) est certainement très important. Si de nombreux aspects culturels, religieux, linguistiques de ce pays, dont nous parlerons dans notre deuxième chapitre, sont communs aux trois peuples, il est plus difficile de prouver l'apport humain de ces peuples dans la construction du peuplement thaïlandais. Il faudrait pour cela, sans doute, se servir d'études concernant l'ADN des habitants de la Thaïlande, étude qui reste à faire. Nous ne pouvons donc ici nous appuyer que sur des indices plus ou moins latéraux pour montrer la présence constante des Mòns et des Khmers dans l'aire que nous étudions dès l'époque où les Thaïs y seraient arrivés, ce qui, nous allons le voir, implique certainement des mélanges continuels.

Nous noterons tout d'abord qu'actuellement, en Thaïlande, on trouve de nombreux éléments montrant cette ancienne occupation. C'est dans un premier temps la présence d'une population compacte de Khmers dans le Nord-est du pays, dans les provinces voisines du Cambodge : si la langue siamoise (thaï standard) joue un rôle de plus en plus important, à cause de la centralisation administrative du royaume comme du développement de l'éducation qui se fait dans la langue nationale, les habitants de ces

⁵⁶ Les peuples qui se trouvaient là, sans doute d'origine austronésienne, étaient certainement de très bons marins, car il semble que leurs migrations maritimes les aient amenés jusqu'à Madagascar. Cf. Allibert (Claude), *Présentation* in : Flacourt (Etienne de), *Histoire de la Grande Ile Madagascar*, INALCO-Karthala, Paris, 1995, pp. 52-53.

⁵⁷ Cœdès (George), *op. cit.*, p. 27.

⁵⁸ *Id.*, p. 30. Nous ne parlons ici que du peuplement attesté dans la plaine centrale de l'actuelle Thaïlande, sans faire mention des autres ethnies de la région, sans doute arrivées dans les mêmes périodes que les Mòns et les Khmers, tels les Pyus de Birmanie ou les Chams qui occupaient alors le sud du Vietnam.

provinces parlent encore un dialecte khmer⁵⁹. Historiquement, le Cambodge angkorien et même son lointain prédécesseur, le Fou-nan (du I^{er} au VI^{ème} siècles), ont largement occupé la plaine centrale de la Thaïlande. C'est ainsi que des traces de la présence du Fou-nan sont rapportées dès le III^{ème} siècle par des voyageurs chinois⁶⁰ et que le site archéologique de P'ong Tük, sur la rivière de Kanchanaburi, à l'ouest de la Thaïlande, attesté du I^{er} au V^{ème} siècles, semble lui aussi avoir fait partie de cette entité. Nous rappellerons également que, dans sa plus grande extension, sous le règne de Jayavarman VII (1181-1218), l'empire khmer occupait tout le Nord-est de la Thaïlande, s'étendant jusqu'à Sukhoday au nord, à Kanchanaburi à l'ouest et dans la Péninsule malaise, englobant l'ancien royaume de Ligor ou Tâmbralinga (Nakhon Si Thammarat), peut-être même sur le sud de la Birmanie⁶¹. De nombreux vestiges archéologiques, essentiellement des temples, comme ceux de Phimay, de Mœang Tham ou de Phnom Rung, par exemple, nous montrent la force de cette présence khmère. Même si cette occupation khmère d'une grande partie de la plaine du Ménam Chao Phraya n'implique peut-être pas d'énormes transferts de populations, une migration ou une colonisation khmères dans cette région, il faut pourtant bien imaginer que des gouverneurs, des soldats et des marchands venus du Cambodge angkorien s'y sont alors installés, ce qui implique certainement des mariages mixtes avec les populations antérieures, qu'elles soient mônes ou même déjà thaïes. C'est donc de cette période ancienne de plus de mille ans que l'on pourrait commencer à dater un réel métissage dans le peuplement.

Cette constatation concernant les Khmers s'applique, mais de manière différente, au peuplement môn ; en effet, s'il subsiste encore de nos jours en Thaïlande des populations qui s'identifient comme mônes, même si la plupart de leurs membres sont désormais totalement thaïsés, du moins du point de la langue qu'ils parlent, ce ne sont pas des résidus d'un peuplement intérieur, mais plutôt des Môns originaires de Birmanie qui se sont installés dans cette région pour fuir les persécutions birmanes. Pourtant, bien avant que les Thaïs n'apparaissent historiquement dans la région, les Môns occupaient une

⁵⁹ Tranet (Michel), éd., *Khmer Surin Culture*, Buddhist Institute, Phnom Penh, 2002. L'auteur pense pourtant que la langue est en train de disparaître, ce qui n'implique cependant pas la disparition de cette population d'origine khmère.

⁶⁰ Cf. Pelliot (Paul), *Le Fou-nan*, Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême Orient n° III, p. 263.

⁶¹ Cœdès (George), *Les Etats hindouisés de la Péninsule indochinoise et de l'Indonésie*, op. cit., pp. 313-314.

grande partie du bassin du Ménam Chao Phraya, constituant une entité culturelle et linguistique qui est désignée sous le nom de Dvâravatî (on ignore si ce nom est celui d'un royaume plus ou moins unifié ou s'il ne s'agit que d'un ensemble de cités-Etats liés par une civilisation commune)⁶². De nombreux vestiges archéologiques⁶³ et des stèles⁶⁴ attestent de leur présence. Comme nous pouvons le constater, il ne s'agit pas là d'une occupation militaire suite à une guerre de conquête comme à l'époque de Jayavarman VII, mais bien d'une population répandue sur un territoire assez vaste, depuis la côte du Golfe de Siam jusqu'à certaines parties du Nord-est de la Thaïlande actuelle⁶⁵. Si Dvâravatî a connu, au long des siècles, l'emprise des Khmers, ceci à plusieurs reprises, puis a finalement été absorbé par les Thaïs, il n'empêche que cette population n'a pas disparu et que, même si de nos jours ses descendants, complètement mêlés aux éléments thaïs par métissage, justement, et assimilés du point de vue linguistique, représentent un des importants substrats de la population thaïlandaise.

Nous devons ici admettre que les éléments que nous avons apportés jusqu'à présent, s'ils permettent d'émettre l'hypothèse plausible de mélanges ethniques entre les Môngs et les Khmers puis, après leur arrivée dans la Péninsule, avec les Thaïs, peuvent pas véritablement servir de preuves irréfutables. Nous nous tournerons donc vers des éléments historiques qui, bien qu'ils soient plus récents, sont attestés par des textes et montrent, au niveau des monarques thaïs que l'on voit apparaître dès le début du XIII^{ème} siècle, l'existence de mélanges importants. C'est ainsi que les origines du royaume de Sukhoday nous montrent sans doute une symbiose entre Khmers et Thaïs. On pense en effet que le fondateur de ce royaume, Si Inthrathit, serait le fils d'un dignitaire siamois qui gouvernait, au moment du règne de Jayavarman VII, la ville de Sukhoday pour le

⁶² *Id.*, pp. 145-147.

⁶³ Cf. Dupont (Pierre), *L'archéologie mônge de Dvâravatî*, tome 1, Publications de l'Ecole Française d'Extrême Orient, Paris, 1959.

⁶⁴ *Epigraphie de la Thaïlande*, tome II, Bibliothèque Nationale, Département des Beaux-Arts, Bangkok, 1986, pp. 11-25.

⁶⁵ C'est ainsi que l'ancienne ville de Lavo (Lopburi), qui jouera un rôle important à l'époque du royaume thaï d'Ayudhya et présente de nombreux vestiges archéologiques môngs, a été considérée comme un des centres de cette culture, au point que Rama Khamhaeng, troisième roi de Sukhoday, y aurait séjourné, si on en croit certains Dits plus ou moins légendaires, avant de monter sur le trône, afin d'y parfaire sa connaissance du bouddhisme, tandis que la cité-Etat d'Hariphunjaya (l'actuelle Lamphun) a subsisté jusqu'au milieu du XIII^{ème} siècle, époque où elle a été conquise par le roi Mengray, fondateur du royaume du Lan Na Thay (le royaume du million de rizières).

compte des Khmers et qu'il l'aurait reconquise avec l'aide d'autres Princes thaïs⁶⁶. Ce point nous paraît important car il est une constante dans les modes de gouvernement anciens en Asie du Sud-est : pour s'attacher la loyauté de sujets d'origine étrangères, le monarque lui donnait en mariage une de ses filles⁶⁷. Il est donc, dans ce cas, possible de penser que ce Thaï, ancien gouverneur de la ville, aurait eu pour épouse une Princesse khmère, ce qui indiquerait que la dynastie de Sukhoday est, dès ses origines, une monarchie métissée.

Ce métissage est encore plus évident lorsque nous nous intéressons aux débuts de l'Histoire d'Ayudhya, qui a été fondée – ou refondée – en 1350 par le roi U-Thong (1350-1369), dont le nom de règne est Ramathibodi I^{er}. Ce roi, dont on ignore quelles étaient les origines exactes⁶⁸, avait pour une de ses épouses la sœur du roi de Suphanburi, Khun Luang Pha-Ngua le quel, à la mort de son beau-frère, renversa son neveu, Ramesuan (1369-1370 puis 1388-1395), et monta sur le trône d'Ayudhya sous le nom de Phra Boromorachathirat I^{er}. Il est intéressant de noter que, contrairement à une pratique répandue dans toute l'Asie du Sud-est, ce changement de dynastie ne fut pas accompagné de l'exécution du monarque détrôné : Ramesuan, dont certaines sources nous disent que son père l'avait, de son vivant, nommé vice-roi de Lavo (Lopburi), y fut renvoyé pendant les dix-huit ans de règne de son oncle⁶⁹. La présence de ce Prince à Lavo nous semble montrer qu'il était sans doute, ceci par sa mère bien entendu, membre de la famille royale de cette ville, dont nous avons vu qu'elle était gouvernée par une dynastie môme : ainsi, dès le début, la monarchie d'Ayudhya est bien gérée par une famille dont les origines ne sont pas uniquement thaïes mais aussi mônes. Le métissage est installé au plus haut niveau du royaume. Ceci sera d'ailleurs institutionnalisé un siècle plus tard quand le roi Boromotraylokanat promulguera, en 1456, un texte, Le Code des Gardiens du Palais, qui crée quatre postes de « concubines principales » : cette création est poli-

⁶⁶ Cf. Cœdès (George), *Les Etats hindouisés de la Péninsule indochinoise et de l'Indonésie*, op. cit., pp. 356-357.

⁶⁷ Une étude de ces relations matrimoniales complexes a été proposée par Delouche (Gilles), *Tu, felix Ayudhya, nubes : une explication de l'incorporation du royaume de Sukhoday au royaume d'Ayudhya par le roi Boromotraylokanat (1448-1488) ?* in : Cahiers de l'Asie du Sud-est n° 22, 24 pages. Si ce travail s'intéresse aux relations entre deux royaumes siamois, il montre pourtant l'importance de ces mariages politiques dans les rapports entre les Etats de la Péninsule.

⁶⁸ Anamawat (Thanom), éd., *Histoire thaïe depuis l'époque préhistorique jusqu'à la chute d'Ayudhya*, Si Nakharin Wirot, Bangkok, 1985, pp. 128-142.

⁶⁹ *Id.*, p. 145.

tique, car elle décide que chacune de ces concubines viendra de la famille royale des quatre royaumes rassemblés sous l'autorité d'Ayudhya ; l'une d'elle, qui porte le titre de Si Sudachan, doit venir de Lopburi⁷⁰ et donc appartenir à une dynastie d'origine môme.

Nous ne poursuivrons pas plus loin ces remarques sur les origines mêlées des monarques d'Ayudhya ou, plus tard, de la dynastie de Bangkok : il nous semble que ces exemples, pris dans la famille royale, peuvent facilement s'appliquer à l'ensemble des populations habitant le royaume depuis le XIII^{ème} siècle, c'est-à-dire depuis que les Thaïs ont été assez puissants pour créer leurs propres Etats. Cependant, notre analyse n'a jusqu'à présent porté que sur les peuples qui habitaient la Péninsule avant l'arrivée des Thaïs. Or, depuis que ces royaumes existent, on a continué à assister à l'arrivée d'éléments étrangers qui se sont petit à petit fondus dans l'ensemble de la population, pour arriver, de nos jours, à une nation essentiellement mêlée. Cette arrivée s'est faite de deux manières différentes : ce furent d'abord, et jusqu'à une époque relativement récente de l'Histoire du Siam, des peuples déportés dans le royaume à la suite de guerres victorieuses, puis des arrivées d'étrangers attirés souvent par les possibilités économiques qu'offrait le pays, depuis les temps les plus anciens mais aussi par une politique traditionnellement tolérante, à l'exception de quelques épisodes violemment xénophobes, envers les religions étrangères au bouddhisme.

Les guerres, qui ont souvent été incessantes en Asie du Sud-est, ne se présentent pas dans cette région du monde de la même manière qu'en Europe, par exemple. En effet, alors qu'elles ont en Europe un but territorial, qui consiste à conquérir des provinces, des villes ou des territoires de façon à agrandir les limites d'un royaume (on peut par exemple évoquer les luttes de Louis XIV pour annexer la Flandre, l'Alsace, la Franche-Comté ou le Roussillon), les monarques de l'Asie du Sud-est ne font pas la guerre pour obtenir un royaume plus vaste. Leur but est cependant double : il s'agit d'abord de prendre la capitale de l'ennemi pour lui imposer un traité de vassalité qui est concrétisé par l'envoi d'un tribut ; celui-ci peut être purement symbolique et consister en feuilles d'or et d'argent, mais aussi par la livraison de certains produits de grande

⁷⁰ *Le Code des Gardiens du Palais* in : *La Loi des Trois Sceaux*, Département des Beaux-Arts, Bangkok, 1978, p. 109.

valeur, (surtout les éléphants blancs)⁷¹, des peaux d'animaux rares ou encore des épices⁷². Mais, dans l'optique du Sud-est asiatique de l'époque, c'est surtout la richesse humaine qui compte. Nous nous trouvons, comme c'est le cas pour le Siam, devant des pays qui sont relativement sous-peuplés, alors que la richesse est essentiellement agricole et qu'il importe d'accroître la main d'œuvre pour augmenter les possibilités de production. C'est la raison pour laquelle les guerres victorieuses se sont souvent traduites par des transferts de population des royaumes étrangers vers le Siam, y installant ainsi des populations allogènes, Thaïs du Nord (royaume du Lan Na Thay)⁷³, Laotiens⁷⁴ et Khmers⁷⁵. Ceux-ci, s'ils demeurent encore parfois dans des villages où ils continuent de perpétuer les modes de vie de leurs ancêtres et de parler leur propre langue, sont désormais des citoyens thaïlandais et, comme ils sont scolarisés dans le système d'enseignement thaïlandais, parlent de plus en plus le siamois (Thaï standard) ; cette intégration est naturellement, depuis des siècles ou des décennies, accompagnée de mariages mixtes qui augmentent encore le caractère métissé de la population de la Thaïlande actuelle.

Cependant, ces déportations ne se sont pas contentées de transférer de la main d'œuvre agricole : la richesse humaine n'est pas uniquement dans la force physique mais aussi dans la maîtrise de certaines connaissances, qu'elles soient artistiques ou

⁷¹ La première guerre entre les Birmans et les Siamois, appelée « Guerre des éléphants blancs » a eu lieu en 1528 : le roi de Birmanie exigeait la livraison d'éléphants blancs, ce que les Siamois ont refusé. Cf. Damrong Rachanuphap (Krom Phraya), *Luttes des Thaïs contre les Birmans*, *op. cit.*, pp. 8-11.

⁷² Il faut se souvenir que tous ces produits permettant de pratiquer le commerce international étaient, à l'époque d'Ayudhya, un monopole royal : c'est le roi seul qui pouvait trafiquer avec les étrangers, ce qui explique que les grandes compagnies internationales cherchaient à établir des « factoreries » dans la capitale et négociaient durement pour obtenir des droits d'exportation. Cf. Anamawat (Thanom), éd., *Histoire thaïe depuis l'époque préhistorique jusqu'à la chute d'Ayudhya*, *op. cit.*, pp. 164-263. Des éléments plus précis concernant les produits soumis au monopole royal au Siam sont donnés dans Van Vliet (Jeremias), *Description du royaume de Siam in : Recueil des documents historiques concernant le Siam de Jeremias Van Vliet* (traduction de Nantha Woraneti Wong et Nasri Sammanasen), Bibliothèque Nationale, Département des Beaux-Arts, Bangkok, 2003, pp. 1-162.

⁷³ Les premières traces de déportation de populations originaires du Lan Na Thay se trouvent dès le règne du roi Ramesuan, lequel a transféré des Thay Lœ, dans les années 1392-1395, depuis le nord jusqu'à la ville de Nakhon Si Thammarat. Cf. Phumisak (Chit), *La société thaïe dans la vallée du Ménam Chao Phraya avant l'époque d'Ayudhya*, May Ngam, Bangkok, 1983, p. 167.

⁷⁴ Les dernières déportations de Laotiens ont eu lieu au XIX^{ème} siècle, sous le règne de Rama III (1824-1851). Cf. Wongtawan (Phatsakon), *le Prince Anuvong, héros ou révolté ?*, Gipsy Group, Bangkok, 2010, pp. 111-119.

⁷⁵ En 1351 (1352 selon George Cœdès), le roi Ramathibodi I^{er} aurait pris Angkor, installé un de ses fils sur le trône et aurait déporté des dizaines de milliers de Khmers. Cf. Cœdès (George), *Les Etats hindouisés de la Péninsule indochinoise et de l'Insulinde*, *op. cit.*, p. 425.

culturelles. C'est ainsi qu'après la seconde prise d'Ayudhya par les Birmans, en 1767, les vainqueurs n'ont pas seulement transférés des paysans siamois, mais aussi de nombreux membres de la famille royale, dont le Prince Uthumphon⁷⁶, frère d'Ekathat (1758-1767), dernier monarque de la dynastie de Ban Phlu Luang, fondée par le roi Phra Phe-tracha en 1688 : comme les hauts dignitaires du royaume, ils furent interrogés sur l'Histoire du Siam et sur la manière dont le royaume était gouverné⁷⁷. Bien plus, certains artistes attachés à la cour d'Ayudhya furent eux aussi emmenés en Birmanie ; c'est le cas des troupes de danseuses du palais de l'intérieur, qui ont d'ailleurs transmis leur art aux vainqueurs. Il existe dans la région de Rangoon un village peuplé de descendants de ces artistes qui, si ils ne parlent plus le siamois, perpétuent la tradition du théâtre masqué siamois apporté par leurs ancêtres⁷⁸.

Les Thaïs n'ont évidemment pas manqué de faire venir dans leur royaume des personnes qui pouvaient leur être utiles. C'est ainsi qu'après la première prise d'Angkor, que nous avons évoquée plus haut, le roi Ramathibodi I^{er} à déporté à sa cour les brahmanes cambodgiens qui s'y trouvaient : il s'agissait pour lui de rompre avec la tradition paternaliste traditionnelle des Siamois pour se poser en monarque universel, en cakravartin, dans la ligne de l'idéologie monarchique d'origine indienne qui était la base de la royauté khmère depuis le fondateur d'Angkor, Jayavarman II (968-1001)⁷⁹ ; ces brahmanes sont les ancêtres de ceux qui officient encore de nos jours dans les grandes cérémonies de la monarchie actuelle. C'est de cette époque que date l'introduction dans la langue siamoise du « vocabulaire royal », dont nous parlerons dans notre prochain chapitre⁸⁰.

⁷⁶ Celui-ci a régné seulement deux mois, en 1758, puis a abdicé en faveur de son frère, Ekathat car il souhaitait prendre la robe de moine bouddhiste. Il est mort en déportation en Birmanie, en 1796. Cf. Anamawat (Thanom), éd., *Histoire thaïe depuis l'époque préhistorique jusqu'à la chute d'Ayudhya*, op. cit., p. 162.

⁷⁷ *Témoignages du Prince-bonze qui préfère les monastères*, in : *Témoignages du Prince-bonze qui préfère les monastères, Témoignages des habitants de l'ancienne capitale et Chroniques royales d'Ayudhya dans la version dite de Luang Prasæt*, Bangkok, Khlang Withaya, 1972, pp. 1-97.

⁷⁸ Renseignement fourni par monsieur Winay Phunamphon, Maître de Conférences à la Faculté des Lettres de l'Université Silpakorn, Nakhon-Pathom, Thaïlande.

⁷⁹ Cœdès (George), *Les Etats hindouisés de la Péninsule indochinoise et de l'Insulinde*, op. cit., pp. 187-191.

⁸⁰ Khanittanan (Wilaiwan), *Khmero Thai : The great change in the History of Thai language in Chao Phraya basin*, in : Burusphat (Somsong), éd., *Papers from the Eleventh Annual Meeting of the Southeast Asian Linguistics Society*, Tempe, Arizona. Arizona State University, 2004.

Nous évoquions précédemment l'arrivée sur le territoire de l'actuelle Thaïlande d'étrangers qui souhaitaient y faire du commerce et profiter ainsi des richesses que leur offrait le pays. Parmi ceux-ci, le groupe le plus important, aussi bien par son nombre que par son influence dans la construction de la nation thaïlandaise est incontestablement celui des Chinois. Si nous n'avons que peu de renseignements indigènes sur les débuts de leur installation dans la Péninsule, nous pouvons cependant remarquer que la plupart des documents faisant état de l'existence d'Etats hindouisés dans la région sont le fait de voyageurs chinois, des bouddhistes, qui s'arrêtaient en Asie du Sud-est au cours de leur voyage par la voie maritime vers l'Inde, où ils allaient rechercher les textes canoniques du Bouddhisme afin de pouvoir, par la suite, les traduire dans leur langue. C'est la raison pour laquelle ces premiers royaumes ne sont souvent connus que par leur nom chinois, lequel est une déformation d'un toponyme sanskrit. Sans vouloir surcharger nos remarques de longues listes de mots qui ne seraient peut-être pas très utiles dans l'optique qui est ici la nôtre, nous remarquerons que le Fou-nan, nom sous lequel est connu des historiens le premier Etat khmer de la Péninsule, est en réalité un mot chinois⁸¹. De la même manière, le toponyme Dvâravatî se rencontre dans les textes chinois sous la forme T'o-lo-po-ti⁸². Des pèlerins et marchands chinois sont donc passés par cette région du monde dès les premiers siècles de l'ère chrétienne, ainsi que leurs récits de voyage peuvent en témoigner. Ceci ne veut pourtant pas dire que des Chinois s'étaient déjà établis de manière définitive dans le pays.

Nous pouvons cependant nous rendre compte que des échanges commerciaux ont existé depuis les temps les plus anciens⁸³ à la lecture de certaines légendes qui font état de mariages entre des monarques régnant sur des ports situés sur la côte du Golfe de Siam, la plupart du temps à l'embouchure des fleuves, et des Princesses chinoises, filles

⁸¹ Le mot Fou-nan serait la lecture moderne de deux caractères chinois prononcés auparavant *b'yu nâm* qui transcriraient le terme khmer *phnom*, la montagne : les rois du Fou-nan étaient en effet désignés comme étant les « rois de la montagne » ; nous devons reparler de cette dénomination dans notre chapitre II. Cf. Cœdès (George), *Les Etats hindouisés de la Péninsule indochinoise et de l'Insulinde*, op. cit., p. 74.

⁸² Luce (Gordon H.), *Countries neighbouring Burma* in : *Journal of the Burmese Research Society* n° 14, pp. 178-182.

⁸³ La première relation d'un accostage de navire chinois sur le territoire de la Thaïlande actuelle parle d'une arrivée au Langkasuka (royaume hindouisés qui se situait dans la région de Pattani, à l'extrême sud de la Péninsule thaïlandaise) en 515. Cf. Ferrand (Gabriel), *Malaka, le Malâyu et Malayur* in : *Journal Asiatique*, juillet-août 1918, p. 139.

de l'Empereur de Chine⁸⁴. Si l'on doit penser que de telles légendes sont plutôt destinées à renforcer, grâce au prestige qu'un tel mariage pouvait leur faire acquérir, leur pouvoir local, elles n'en sont pas moins intéressantes car elles témoignent du fait que des mariages inter-ethniques étaient, dès cette période reculée, regardés comme normaux et même gratifiants, ce qui implique que la notion de métissage n'étaient en aucune manière l'objet de tabous.

Il faut cependant attendre l'époque de Sukhoday, c'est-à-dire le début du XIII^{ème} siècle, pour que des preuves archéologiques de l'établissement de Chinois dans le bassin du Ménam Chao Phraya puissent être apportées. Si nous pouvons penser que des artisans chinois, experts dans la fabrication du céladon, ont pu être invités à venir transmettre leur art dès cette période, puisque certains textes laissent à penser que le roi Rama Khamhaeng les aurait ramenés avec lui à la suite d'un ou même de deux voyages qu'il aurait faits en Chine⁸⁵, rien ne nous montre alors qu'ils se soient installés définitivement ; cependant, des tombes chinoises ont été mises à jour dans la région de Sukhoday, qui dateraient de cette même période. Cette découverte est importante pour l'ancienneté de la présence de Chinois dès les origines de ce royaume : en effet, on sait que, traditionnellement, ces immigrants, même s'ils font souche à l'étranger, souhaitent mourir et être enterrés sur la terre de leurs ancêtres (cette pratique existait encore à une période récente de l'Histoire de la Thaïlande) ; le fait que ces Chinois aient été enterrés dans le pays où ils s'étaient installés nous amène à penser qu'ils se considéraient désormais comme des sujets du royaume de Sukhoday et que leur présence était sans doute bien antérieure, même s'ils conservaient, dans leurs pratiques funéraires, les traditions de leurs ancêtres (les Thaïs, bouddhistes, ne pratiquent pas l'inhumation mais la crémation)⁸⁶.

⁸⁴ C'est ce que l'on rencontre par exemple à propos d'un roi (thaï) de la cité de Phetchaburi, au début du XII^{ème} siècle, qui aurait bien accueilli une escadre de bateau chinois venue acheter des bois précieux. Pour le remercier, l'Empereur de Chine lui aurait envoyé une de ses filles. Phumisak (Chit), *La société thaïe dans la vallée du Ménam Chao Phraya avant l'époque d'Ayudhya*, op. cit., p. 210.

⁸⁵ Cœdès (George), *Les Etats hindouisés de la Péninsule indochinoise et de l'Insulinde*, op. cit., p. 375.

⁸⁶ Phunamphon (Winay), *Origine et typologie de l'immigration chinoise au Siam : des origines à la fin de l'époque d'Ayudhya* in : Pongsiphien (Winay) éd., *Études sur la culture sino-thaïe*, Silpakorn, Nakhon-Pathom, 1979, p. 47.

Nous possédons bien d'autres preuves d'implantations anciennes d'immigrants chinois dans le bassin du Ménam Chao Phraya. Nous n'en donnerons ici qu'un seul exemple, car il montre que les modalités de cette immigration n'étaient pas toujours identiques ; alors que les Chinois de Sukhoday semblent bien avoir été invités à venir travailler dans le royaume pour y implanter l'artisanat de la céramique, d'autres sont arrivés assez rapidement en tant que réfugiés politiques : c'est le cas de ces Chinois qui, après la chute de Nankin et la disparition (1279), sous la poussée des Mongols de la dynastie des Yuan, de la dynastie des Song qui s'est maintenue dans le sud de la Chine à partir de 1115, ont refusé de se soumettre aux envahisseurs et ont préféré s'expatrier vers une région qu'ils connaissaient bien. Nous rencontrons, avec ce second type d'immigration, devant une autre raison d'une telle implantation chinoise : il s'agit d'une vague de réfugiés qui ne seront pas les premiers à chercher un asile dans l'actuelle Thaïlande. Or, quittant ainsi leur pays, ils étaient sans espoir de retour en Chine et formèrent donc une communauté qui allait au cours des siècles suivants, se mêler aux habitants qui, nous l'avons vu, étaient eux-mêmes déjà très métissés. Leur connaissance de la région, qui était déjà ancienne, s'explique par un commerce florissant ayant eu lieu entre l'Empire des Song méridionaux et les ports de la côte du Golfe de Siam, qui portait essentiellement sur l'importation de sel marin, les Chinois étant les seuls, dans l'Extrême Orient, à maîtriser la technique des marais-salants⁸⁷. Mais d'autres Chinois sont ensuite venus, surtout pour s'installer, dès le début du XVII^{ème} siècle, dans la capitale siamoise, qui était un des centres très importants du commerce international en Orient, aussi bien avec les pays d'Asie que les Etats occidentaux⁸⁸ : c'est ainsi que, sous le règne du roi Ekathotsarot (1605-1610), les Chroniques royales mentionnent le fait que le monarque appréciait beaucoup d'avoir des échanges commerciaux avec les Occidentaux (Portugais et Hollandais) mais aussi et surtout avec les Chinois installés dans son royaume⁸⁹. Ce qui nous semble intéressant c'est, qu'à cette époque, l'immigration chinoise, semble-t-il, était uniquement masculine et que ces nouveaux arrivants ont, très

⁸⁷ Un chercheur thaïlandais remarque, à propos du rôle du sel en Asie que « le sel, c'est le pouvoir ». Cf. Chumphon (Prathip), *Analyse de problèmes historiques : le cas du Dit de la Grande Relique de Nakhon Si Thammarat* in : Phasa-Charoek, n° 9, p. 107.

⁸⁸ Les premiers Occidentaux arrivés dans le royaume d'Ayudhya sont les Portugais, en 1511, à la suite de la prise de Malacca. Cf. Delouche (Gilles), *A propos de la désignation des Occidentaux en Siamois* in : Bozdémir (Michel) & Bosnali (Sonel), éd., *Les mots voyageurs et l'Orient*, Presses Universitaires de Bogadiçi, Istamboul, 2006, p. 78.

⁸⁹ Panchathanumat (Chœm), *Chroniques royales d'Ayudhya, versions de Chœn Pnachathanumat et de Phra Chakraphanthiphong (Chat)*, Khlang Witthaya, Bangkok, 1964, pp. 118-127.

souvent, pris des épouses thaïes ; nous devons en conclure que le métissage ethnique entre Chinois et Thaïs a vraiment commencé de manière très large à partir de ce moment-là.

Si cette présence de Chinois installés en Thaïlande et ayant eu des descendants dans le pays est donc très ancienne, elle s'est encore accélérée aux débuts de l'époque de Bangkok et même avant : c'est ainsi que le restaurateur de l'indépendance du Siam après la prise d'Ayudhya par les Birmans en 1767, le roi Taksin (1767-1782), était un métis sino-thaï⁹⁰. Il a d'ailleurs voulu très vite relancer les relations, essentiellement commerciales, entre la Chine et le Siam redevenu indépendant, en envoyant une ambassade vers l'Empire du Milieu⁹¹. Nous nous rendons compte que, dès cette période et, bien que le roi Rama VI les aient stigmatisés, des Siamois métissés de Chinois étaient suffisamment intégrés au royaume, sinon à la nation, siamois pour se lever et tenter de restaurer son indépendance. Les Chinois, ou les Sino-thaïs, se sentaient dès cette époque plus siamois que chinois... Des traces de cette immigration chinoise, de plus en plus importante, peuvent être retrouvées, par exemple, dans la présence de plus en plus visible, de statues chinoises dans les temples et monastères bouddhistes siamois à partir du règne de Rama III (1824-1851) ; c'est le cas du temple du Bouddha couché, à Bangkok, où les statues placées aux entrées du temple et destinées à éloigner les esprits maléfiques de l'enceinte sacrée sont des statues chinoises, importées de Chine⁹².

C'est à partir du règne de Rama V (1868-1910) que cette immigration chinoise est devenue de plus en plus importante dans la population du Siam de l'époque. En dehors des problèmes propres à la société chinoise, dans laquelle l'augmentation du nombre des habitants fait apparaître dans le pays une pauvreté grandissante qui pousse à l'émigration, les réformes que le roi siamois a mises en œuvre depuis les premières années où il est monté sur le trône ont créé un vrai besoin de main d'œuvre que l'on ne pouvait trouver que dans l'importation de travailleurs étrangers. On sait en effet que,

⁹⁰ Fels (Jacqueline de), *Somdet Phra Chao Taksin Maharat, le roi de Thonburi*, op. cit., pp. 76-83.

⁹¹ Une relation littéraire de cette ambassade est donnée par le chef de la représentation siamoise vers la Chine. Cf. Mahanuphap (Phraya), *Le poème de séparation du voyage à Canton* in : *Littérature de l'époque de Thonburi*, Département des Beaux-Arts, Bangkok, 1989, pp. 365-383.

⁹² Ces statues, dont la qualité esthétique ou artistique est certainement peu importante, servaient, à l'occasion des voyages vers le Siam, à lester les sampans venant, les cales vides, de Chine pour y charger des marchandises, et étaient à l'époque utilisées dans la décoration des temples bouddhistes siamois.

dans son royaume, ce monarque a totalement aboli l'esclavage en 1905⁹³ mais ce qui est le plus important, c'est qu'il a supprimé la corvée (tous les hommes, âgés de 16 à 60 ans, devaient – ils étaient tatoués pour cela – le service civil, comme pour creuser des canaux par exemple ou le service militaire, dès que le royaume se trouvait en guerre) en la remplaçant par le paiement d'un impôt⁹⁴. Il s'agissait de trouver des ouvriers chargés de construire les premières voies de chemin de fer au Siam mais aussi, encore, de creuser des canaux qui étaient encore, à cette époque-là, la voie de communication la plus utilisée au Siam. Ces ouvriers ont été essentiellement des Chinois qui, dans un premier temps, contrairement aux immigrations précédentes, étaient souvent arrivés accompagnés de leurs épouses ou, même, ont fait venir des femmes de leur pays d'origine. Cette immigration est justement l'origine des problèmes nationalistes que nous avons évoqués au début de ce chapitre, car elle donnait la possibilité de voir apparaître une société chinoise « indépendante » au milieu de la société siamoise, ce qui a été combattu par le maréchal Phibul Songkhram, surtout pendant la deuxième guerre mondiale, alors qu'il s'était allié au Japon. De nos jours, à part certaines franges de la population thaïlandaise (essentiellement dans le sud du royaume, où les gens sont surtout d'origine malaise, quelle que soit leur religion), il est difficile de trouver des citoyens thaïlandais qui n'ont pas, au moins, un de leurs quatre grands-parents qui ne soient pas chinois, même s'ils se considèrent de manière générale comme des Thaïs à part entière ; ils sont, d'ailleurs, souvent, plus nationalistes que les autres... L'obligation de porter des noms de famille thaïlandais, dont nous avons eu l'occasion de parler précédemment, permet de se rendre compte du nombre important de Sino-thaï dans cette population, car les noms de famille comportant plus de trois syllabes sont habituellement ceux de descendants de Chinois.

Bien que, on l'aura compris, l'apport chinois soit essentiel, ceci depuis de nombreux siècles, à la construction de la population de la Thaïlande actuelle, il n'est pas pourtant le seul élément venant de l'extérieur du royaume à avoir contribué à l'élaboration de ce qui est aujourd'hui le peuple (ou la nation) thaïlandais car en dehors de cette immigration que nous pouvons qualifier d'économique, qu'il s'agisse de marchands venus faire du commerce ou bien de travailleurs (dont les descendants ont habi-

⁹³ Lingat (Robert), *L'esclavage privé dans le vieux droit siamois (avec une traduction des anciennes lois siamoises sur l'esclavage)*, Domat-Montchrestien, Paris, 1931, pp. 94-96.

⁹⁴ *Id.*

tuellement réussi dans les affaires), nous trouvons également des traces d'autres peuples ayant apporté leur contribution à la construction de la population thaïlandaise.

C'est d'abord, ceci dès le début du XVI^{ème} siècle, ainsi que nous l'avons auparavant évoqué brièvement, des premiers Occidentaux à être parvenus dans le royaume d'Ayudhya, les Portugais⁹⁵. Si leur arrivée est d'abord politique (il s'agissait de faire accepter par le roi de Siam la prise de Malacca, qui était théoriquement un sultanat vassal d'Ayudhya), on a vu très vite des mercenaires portugais qui se sont mis au service des monarques de la région⁹⁶. Ils étaient particulièrement appréciés pour leur connaissance des armes à feu, qu'ils étaient chargés d'apprendre aux militaires siamois⁹⁷. Ils ont ainsi participé à la première guerre entre les Birmans et les Siamois (1549) que l'on appelle la « guerre de l'éléphant blanc » et, pour les remercier, le roi de Siam leur a accordé le droit de s'installer dans la banlieue de la capitale (il s'agit d'un terrain d'environ 100 hectares au sud-est de la ville, appelé le quartier portugais, et il a aussi permis qu'ils y construisent la première église catholique du royaume, Saint-Dominique⁹⁸ qui, bien qu'elle ait été reconstruite ou restaurée à plusieurs reprises au cours des siècles, existe toujours. Cette installation des Portugais qui, on l'aura compris, était le fait d'hommes, a amené très vite l'apparition de mariages mixtes entre ces Occidentaux et des femmes du pays⁹⁹. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que, de nos jours encore, les descendants de ces premiers Portugais installés au Siam demeurent catholiques et qu'ils utilisent, ceci pour tout ce qui est en rapport avec leur religion, un vocabulaire d'origine portugaise.

⁹⁵ Bernardes de Carvalho (Rita), *La présence portugaise à Ayutthaya (Siam) aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles*, mémoire pour l'obtention du grade de Master de sciences historiques, philologiques et religieuses de l'École Pratique des Hautes Etudes, Paris, 2006.

⁹⁶ Guedes (Anna Maria Marques), *Les Portugais et la géopolitique birmane* in : *Arquivos do Centro cultural Calouste Gulbekian*, volume 35, Paris-Lisbonne, 1996, pp. 153-161.

⁹⁷ En 1538, ces mercenaires portugais au Siam étaient au nombre de 120. Cf. Ishii (Yoneo), *Religious patterns and Economic patterns in the Sixteenth and Seventeenth centuries* in : Reid (Antony), éd., *South-east Asia in the early modern era – Trade, Power and Belief*, Cornell University Press, Ithaca et Londres, 1993, pp. 184-185.

⁹⁸ Bernardes de Carvalho (Rita), *La présence portugaise à Ayutthaya (Siam) aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles*, *op. cit.*, pp. 92-93.

⁹⁹ Si nous en croyons certaines sources, les Portugais ne se sont pas uniquement mariés avec des femmes siamoises (ainsi que les autres Occidentaux installés par la suite au Siam, comme les Hollandais, par exemple) ; on nous parle de femmes mônes, ou « Pégouses », nom sous lequel les Mônes de Birmanie étaient désignées, mais aussi de Chinoises ou de Japonaises : ces références à des femmes qui ne sont pas des Siamois sont intéressantes : le fait qu'elles se marient avec des Occidentaux prouve, de manière indirecte, le caractère cosmopolite de la société siamoise de l'époque et donc l'importance du métissage dans la construction de la population du royaume. *Id.*, pp. 95-96.

Mais la présence de ces étrangers, Chinois ou Portugais, est le fait soit d'une invitation du roi, soit d'une volonté de s'installer dans un intérêt personnel¹⁰⁰. Il s'agissait donc d'un choix et non pas d'une obligation. Nous devons pourtant prendre en considération d'autres mouvements de migration qui ont pour origine la nécessité de s'expatrier à cause de persécutions, le plus souvent religieuses. Traditionnellement, le Siam a toujours été une terre d'accueil : la présence française, sous le règne du roi Naray (1656-1688) est le fait des vicaires apostoliques nommés par le Pape et membres des Missions étrangères de Paris qui, partis pour la Cochinchine et le Tonkin, ont dû s'installer au Siam où ils ne devaient en fait faire qu'une escale avant de poursuivre leur voyage, ceci à cause des persécutions exercées contre les catholiques dans ces deux pays, où ils n'auraient pas pu séjourner à cause d'une situation politique particulièrement dangereuse pour les catholiques, surtout étrangers, bien sûr¹⁰¹.

Cette ancienne tradition d'accueil et de tolérance du Siam puis de la Thaïlande, aussi bien ethnique que religieuse, a pu être, dans les quarante années qui viennent de passer, moins directement visible (nous nous souviendrons, par exemple, des réfugiés cambodgiens, laotiens et vietnamiens enfermés pendant des années dans des camps construits sur le territoire thaïlandais après la victoire des communistes en 1975, puis de la présence de travailleurs immigrés clandestins tant cambodgiens que laotiens mais aussi, et surtout, birmans), nous ne pouvons que constater l'arrivée d'étrangers chassés de leur pays, dont ils étaient pourtant les nationaux, par des persécutions le plus souvent religieuses. Nous n'en donnerons ici qu'un seul exemple : c'est celui des Vietnamiens catholiques qui, à la fin du règne de l'empereur Gia Long (1802-1820), le restaurateur de l'unité vietnamienne, commencèrent à être persécutés et se réfugièrent en grand

¹⁰⁰ Dans cet ordre d'idées, nous pourrions également évoquer les familles d'origine persanes qui sont arrivées au Siam au début du XVII^{ème} siècle, soit pour y faire du commerce, soit pour fuir la répression religieuse qui a suivi, en Perse, l'arrivée d'une nouvelle dynastie, les Séfévides ; sur ce point, cf. Delouche (Gilles), *A propos de la désignation des Occidentaux en Siamois*, op. cit., pp. 84-85. La plus importante d'entre elles, celle des Bunnag, descend d'un marchand persan, Cheik Ahmad, que nous avons auparavant évoqué, arrivé au Siam dans ces circonstances : certaines de ses branches sont restées musulmanes tandis que d'autres se sont converties au bouddhisme. C'est un membre de cette famille, Chuang Bunnag (dont le titre de noblesse administrative était Somdet Chao Phraya Boromaha Si Suriyawong) qui assura la régence du royaume pendant la minorité du roi Chulalongkorn (Rama V). Cf. *La lignée des Bunnag*, Thay Watthana Phanit, Bangkok, 1999, p. 84.

¹⁰¹ Launay (Marcel) & Moussay (Gérard), éd., *Les Missions étrangères, Trois siècles et demi d'histoire et d'aventure en Asie*, Perrin, Paris, 2006, pp. 38-57

nombre au Siam, où ils furent très bien accueillis ; ils se sont, dans un premier temps, installés dans la province actuelle de Chanthaburi, où se trouve encore la plus grande église catholique du pays, avant d'aller dans d'autres provinces de la plaine centrale. Ces catholiques d'origine vietnamienne sont aujourd'hui totalement thaïsés, même s'ils ont conservé la pratique de la religion de leurs ancêtres¹⁰².

Ainsi que nous le voyons, à la lecture de tous ces éléments, certainement incomplets car nous ne pouvons pas faire des références à toutes les populations d'origine étrangère qui ont contribué à la construction du peuple thaïlandais, qu'elles soient antérieures à l'arrivée des Thaïs dans ce qui est maintenant leur pays ou qu'elles soient venues par la suite, nous nous trouvons avec certitude devant un peuple qui ne peut, en aucune manière, parler de lui en parlant de « pureté ethnique ». La population thaïlandaise actuelle est bien le produit d'un métissage ethnique qui a d'ailleurs commencé avant que les Thaïs n'apparaissent dans ce qui est aujourd'hui leur pays. Mais ce métissage n'est pas uniquement ethnique et nous allons devoir, dans nos chapitres suivants, nous intéresser au rôle des influences étrangères, toutes assimilées par les Thaïs, dans les domaines linguistiques, culturels et littéraires. Nous nous souviendrons de ce qu'a écrit George Cœdès :

(...) les T'ais ont toujours été de remarquables assimilateurs : ils ne furent pas longs à s'approprier ce qui, dans la civilisation de leurs voisins et maîtres [les Khmers], était susceptible de les mettre en mesure de lutter victorieusement contre eux¹⁰³.

¹⁰² Lê (Thanh Khôi), *Histoire du Viêt Nam des origines à 1858*, Sudestasia, Paris, 1992.

¹⁰³ Cœdès (George), *Les Etats hindouisés de la Péninsule indochinoise et de l'Insulinde*, op. cit., p. 349.

CHAPITRE II

Langue et Culture

Les origines des langues thaïes sont autant l'objet de controverses que celles de l'ethnie elle-même. Notre but n'est pas ici d'entrer dans des polémiques qui ne sont pas directement en rapport avec le thème de ce chapitre : nous nous contenterons de rappeler que, comme pour les langues indo-européennes, des chercheurs ont essayé de reconstituer, à partir des diverses langues qui appartiennent au groupe dit taï, une sorte de généalogie à partir d'un proto-thaï d'où elles descendraient toutes : c'est le cas de Marvin J. Brown¹⁰⁴. Nous avons cependant vu, dans notre premier chapitre, que William J. Gedney n'est pas d'accord avec cette théorie¹⁰⁵. D'autres chercheurs considèrent que ces langues trouveraient leur origine dans les langues austronésiennes et qu'elles seraient devenues monosyllabiques et polytonales au contact du chinois¹⁰⁶. C'est cette théorie qui est adoptée par Gilles Delouche dans son cours de troisième année de licence à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales¹⁰⁷ : il s'appuie sur la création de l'argot moderne en thaï standard, qui se fait par l'aphérèse de bisyllabes anglais et l'adjonction d'un ton descendant pour les syllabes ouvertes (sans occlusion glottale à la finale), ce qu'il rapproche de mots austronésiens, comme /?a:me:/ « mère » qui deviendrait /?a:mê:/ puis, par aphérèse, / mê:/.

Mais notre but, dans la première partie de ce chapitre, n'est pas de nous poser la question de savoir quelles sont les origines des langues qui appartiennent à la même famille linguistique que le thaï standard, que nous désignerons désormais sous le nom

¹⁰⁴ Brown (Marvin J.), *From ancient Thai to modern dialects*, Social Association Press of Thailand, Bangkok, 1965.

¹⁰⁵ Gedney (William J.), *Review of Marvin J. Brown : From ancient Thai to modern dialects, op. cit.*

¹⁰⁶ Gedney (William J.), *On the Thai evidence for Austro-Thai* in : Selected papers on comparative Tai studies, Bickner (Robert J.) & alii, éd., Michigan University Press, Ann Harbour, Michigan, 1989, pp. 117-164.

¹⁰⁷ Delouche (Gilles), cours de troisième année de licence de siamois consacré aux emprunts dans cette langue (SIA 3A 01b).

de « siamois », pour nous conformer à l'appellation qui est utilisée à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales, depuis l'introduction de l'enseignement de cette langue par Edouard Lorjeou, en 1874. Notre but demeure en effet de tenter de montrer que, comme la population qui le parle, le siamois est le produit d'un métissage continu, qui se poursuit encore de nos jours. Nous aimerions citer ici un fragment du discours qu'a prononcé le roi actuel, Bhumibol Adulyadej (Rama IX, 1948-), lors d'une visite à la Faculté des Lettres de l'Université Chulalongkorn (Bangkok), le 29 juillet 1962 :

Nous avons la chance de posséder une langue qui nous est propre depuis les temps les plus reculés, aussi est-il absolument souhaitable que nous en assurions la conservation. Les problèmes propres à la conservation de notre langue sont de plusieurs types. Tout d'abord, il convient de conserver la pureté de sa prononciation, de façon à parler correctement et clairement ; ensuite, il faut en conserver la pureté dans son usage, ce qui implique l'usage juste des mots dans l'énoncé : ceci est un problème essentiel. Le troisième point est la richesse du vocabulaire dans notre langue, dont on pense qu'elle n'est pas suffisante et que, par conséquent, il faut créer des néologismes ; ces mots nouveaux sont certainement nécessaires, surtout dans les domaines scientifiques, mais il serait souhaitable que soient utilisés des mots simples : on devrait utiliser le vocabulaire ancien qui existe déjà et ne pas créer des mots nouveaux qui sont trop compliqués.

C'est à la suite de cette déclaration que le 29 juillet de chaque année est désormais, par décision du gouvernement prise en 1999, la « Journée nationale de la langue siamoise ». Si nous ne pouvons qu'accepter les remarques que le roi a faites voilà déjà presque cinquante ans concernant l'inutilité de certains emprunts qui continuent à être faits actuellement, nous devons également noter que cette langue qui serait propre à la nation thaïlandaise « depuis les temps les plus reculés » n'est pas, dès ses premières attestations, aussi pure que nous pourrions le penser.

Nous ne donnerons ici qu'un seul exemple, issu de la première manifestation écrite du siamois que nous connaissions, dont il est dit d'ailleurs que c'est à l'occasion de sa rédaction que furent inventés, par le roi qui fit graver cette stèle en 1292, les lettres de l'alphabet siamois¹⁰⁸. Sans entrer dans les controverses récentes concernant

¹⁰⁸ Si cette affirmation est généralement admise en Thaïlande, des chercheurs considèrent que les lettres utilisées dans cette stèle ne sont qu'une adaptation d'une graphie plus ancienne, elle-même adaptée de l'alphabet khmer. Cf. Ferlus (Michel), *Sur l'ancienneté des écritures thaïes d'origine indo-khmère* in : Actes du colloque « George Cœdès aujourd'hui », Université Silpakorn, Bangkok, 1999, pp. 269-314.

l'authenticité de ce texte¹⁰⁹, nous voudrions tout d'abord noter que le nom même de la capitale de ce « premier » royaume siamois, Sukhoday, n'est pas un mot autochtone, mais un mot d'origine sanskrite qui signifie « l'aube de la félicité ». Plus encore, les premières lignes de la stèle donnent le texte suivant : « Mon père s'appelait Sri Inthradit et ma mère Nang Sœang, mon frère s'appelait Ban Mœang... »¹¹⁰ ; le titre du père de ce roi est un mot sanskrit qui signifie « Glorieux soleil d'Indra » tandis que celui de son frère est une combinaison d'un mot sanskrit, « Gardien, protecteur » et d'un mot siamois, « Pays, royaume » : ainsi, dès le XIII^{ème} siècle, la langue siamoise a déjà intégré, au moins dans le nom de ses monarques, du vocabulaire étranger. C'est également le cas du nom même de l'auteur de la stèle, Rama Khamhæng, dont le premier élément est évidemment le nom du héros du Ramayâna, tandis que le second est un mot khmer comme le montre l'infixe « am ». Ceci n'est pas pour nous étonner car, si l'Histoire officielle de la Thaïlande considère que le royaume de Sukhoday est le premier qu'aient installé les Siamois dans la Péninsule, il existe de nombreuses preuves, tant étrangères¹¹¹ que siamoises¹¹², de la présence de ce peuple dans la région depuis de nombreux siècles. Cette synthèse entre les langues existant dans la Péninsule avant l'arrivée des Siamois et leur propre langue trouve d'autres preuves dans les noms des capitales de certains royaumes thaïs créés entre le XIII^{ème} et le XIV^{ème} siècles ; c'est le cas de la création de la ville actuelle de Chiang May (le mot veut dire « nouvelle capitale »), troisième capitale du royaume de Lan Na (« Le million de rizières ») que le roi Mengray (1239-1226) a édifïée en 1296, après avoir conquis en 1292 la capitale d'un royaume môn, l'actuelle Lamphun, qui portait à cette époque le nom de Nakhon Phing Hariphunchay : le nom de cette nouvelle capitale a intégré le titre de la ville mène et s'est appelé « Nakhon Phing Chiang May »¹¹³. De la même façon, lorsque le roi U-Thong (1350-

¹⁰⁹ Krayrœk (Phiriya), *La Stèle du roi Rama Khamhaeng : analyse historique et artistique*, Bangkok, Amarin Printing Group, 1990, pp. 24-34 et 46-52 : l'auteur considère que cette stèle est un faux, rédigé par le roi Rama IV (Mongkut, 1851-1868).

¹¹⁰ Cœdès (George), *Les États hindouisés d'Indochine et d'Indonésie*, *op. cit.*, p. 353.

¹¹¹ Des traces de la présence des Siamois dans la région se trouvent dès le XI^{ème} siècle dans une inscription chame qui fait état d'esclaves siamois ; cf. Aymonnier (Etienne), *Première étude sur les inscriptions tchames*, *Journal Asiatique*, janvier-février 1891, p. 29. De la même manière, les bas-reliefs d'Angkor Vat montrent, à propos de l'armée du roi Suriyâvarman II (1113 ?-1145) partant en guerre contre les Chams, un corps d'armée désigné par une inscription comme « siamois » ; cf. Cœdès (George), *Les États hindouisés d'Indochine et d'Indonésie*, *op. cit.*, p. 348.

¹¹² Cf. par exemple, *Le Dit du Buddha d'Emeraude* in : Phanit (Thammathat), *Histoire de Chaya et de Nakhon Si Thammarat*, Bangkok, A. P. Graffice Design, 1998, p. 132 qui parle de la présence des Siamois au début du XI^{ème} siècle dans la région.

¹¹³ Ongsakun (Saratsawadi), *Histoire du Lanna*, Amarin Printing, Bangkok, 1996.

1869), dont on ignore les origines exactes, a fondé en 1350 la ville d'Ayudhya en lui donnant le nom de « Dvâravatî Sri Ayudhya », en utilisant le mot « Dvâravatî » qui désignait auparavant l'ensemble des villes mônes du bassin inférieur du Ménam Chao Phraya¹¹⁴. Ainsi que ces quelques exemples, aussi bien concernant des noms de rois que des noms de villes, nous le montrent clairement, dès les origines de leur apparition dans l'Histoire politique de la Péninsule indochinoise, dans le bassin du Ménam Chao Phraya, les Siamois avaient déjà intégré, dans leur langue comme dans leur culture, des éléments étrangers qu'ils avaient rencontrés dans la région qu'ils allaient bientôt gouverner de manière absolue, en tenant cependant compte de ce que nous avons évoqué dans notre premier chapitre, le métissage ethnique qui caractérise certainement le peuplement de la région. Prenant en compte les différentes modalités de l'arrivée des Siamois d'abord, dans une région où Môns et Khmers étaient déjà installés depuis des siècles, puis en évoquant ce rôle de carrefour commercial et politique que le bassin du Ménam Chao Phraya occupe depuis la Préhistoire et, enfin, en nous intéressant à des influences parfois subies mais souvent acceptées ou même sollicitées, nous tenterons maintenant de montrer en quoi la langue siamoise actuelle est le produit constant d'une évolution issue d'emprunts, conscients ou inconscients, qui se poursuit encore actuellement.

Il est évident qu'il est très difficile de savoir quelles langues étaient parlées par les premiers occupants de la région dont nous avons parlé dans notre premier chapitre et, plus encore, de voir en quoi il peut y avoir des traces de ces langues dans le siamois. Parmi la quarantaine de minorités ethniques qui peut être recensée en Thaïlande, la plus grande partie ne s'est installée que depuis plus d'un siècle et, en plus grand nombre, après la seconde guerre mondiale, chassée par les guerres en Chine, en Birmanie et au Laos. Il existe pourtant deux ou trois ethnies, les derniers chasseurs-cueilleurs de la région, dont on peut être certain qu'elles sont issues des premiers occupants du pays, voici sans doute des millénaires. C'est le cas, par exemple, des Mrabri, que les Thaïlandais désignent sous le nom, qui est une appellation péjorative, d'« esprits des feuilles

¹¹⁴ Les éléments permettant de retracer l'Histoire de Dvâravatî sont relativement peu nombreux : on connaît ce royaume – ou cet ensemble de cités-Etats – qui se serait situé dans le sud de la Birmanie et dans le bassin inférieur du bassin inférieur du Ménam Chao Phraya par ses traces archéologiques, architecture religieuse, statuaire et épigraphie. Cf. Dupont (Pierre), *L'archéologie mône de Dvâravatî*, Paris, Publications de l'Ecole Française d'Extrême Orient, n° 41.

jaunes »¹¹⁵ : certains spécialistes, comme Michel Ferlus, considèrent que leur langue, de plus en plus influencée par celle des autres ethnies du nord et par le siamois lui-même, est apparentée à la famille mône-khmère¹¹⁶ ; ce point est important car leur présence pourrait montrer que cette famille, dont nous devons voir en quoi elle a largement contribué à l'évolution de ce qui est aujourd'hui la langue siamoise, est présente dans cette région depuis très longtemps. La deuxième langue de chasseurs-cueilleurs qu'il convient d'évoquer ici est celle des Semang, appelés en siamois « Ngo » ou « Koy », que l'on rencontre dans les forêts intérieures de la Péninsule malaise ; ils sont divisés en sous-groupes par les linguistes et les ethnologues, dont les plus importants seraient les Jahai¹¹⁷ et les Semelai¹¹⁸. Comme les Mrabri, ils ont certainement été refoulés par des peuples et des cultures plus avancés à l'intérieur des terres hautes, mais ce sont aussi des gens qui parlent des langues qui sont identifiées comme appartenant à la famille mône-khmère, ce qui semble appuyer l'hypothèse selon laquelle les peuples parlant ces langues sont installés depuis très longtemps dans la Péninsule. Les Semangs présentent en plus une originalité intéressante : sans qu'ils l'aient vraiment voulu, ils ont apporté à la langue littéraire siamoise, dans un seul ouvrage il est vrai, un ensemble de mots qui ont été utilisés, sans doute pour donner une note exotique, dans une pièce de théâtre classique composée par le roi Rama V (Chulalongkorn, 1868-1910), *Ngo Pa*¹¹⁹, à la suite d'un voyage qu'il a fait dans le sud de la Thaïlande, ce qui lui a permis de rencontrer des Semangs et même d'en ramener un à Bangkok ; celui-ci, qui s'appelait Khanang¹²⁰, lui a servi d'informateur lors de la rédaction de cette pièce et a même donné son nom au héros de l'œuvre. Il faut cependant noter que cet ensemble d'emprunts n'a pas été intégré à la langue et que, pour pouvoir comprendre certains passages de l'œuvre, il est nécessaire de se reporter au glossaire qui précède le texte¹²¹.

¹¹⁵ Une de nos condisciples à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales, madame Yuwadee Woothwaiwoothi, est en train d'achever une thèse sur cette ethnie en voie de disparition. Nous avons utilisé ici les informations qu'elle nous a fournies. Il n'existe plus aujourd'hui que 350 à 400 individus vivant en Thaïlande, 35 ou 40 au Laos ; des Mrabri se trouveraient également en Birmanie, mais aucune statistique concernant leur langue ne peut être fournie.

¹¹⁶ Ferlus (Michel), *Field notes from Laos*, non publié, 1964, in : Rischel (Jorgen), *The dialect of Bernatzik's (1938) Yumbri revisited ?*, Mon-Khmer Studies n° 30, pp. 115-122.

¹¹⁷ Burenhult (Niclas), *A grammar of Jahai*, Pacific Linguistics, Canberra, 2006.

¹¹⁸ Kruspe (Nicole), *A grammar of Semelai*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.

¹¹⁹ Chulalongkorn (Phra Bat Somdet Phra Chao Yu Hua), *Le Semang de la forêt*, Silapa Bannakhan, Bangkok, 1969.

¹²⁰ *Id.*, pp. 3-9.

¹²¹ Le roi lui-même écrit à ce sujet :

Ces deux exemples de langues demeurant encore sur le territoire de l'actuelle Thaïlande ne prouvent évidemment pas que le siamois a pu être influencé par des langues aussi anciennes et aussi « primitives ». Ils nous semblent cependant importants car ils montrent, selon nous, que l'occupation de cette région de la péninsule, depuis les temps les plus reculés, était le fait de peuples parlant des langues mônes-khmères. Ainsi, lorsque les Siamois sont arrivés, ils se sont trouvés devant des sociétés déjà très évoluées qui avaient développé des cultures et des modes de vie déjà influencés très fortement par des influences extérieures, essentiellement indiennes au sens large, tant dans les domaines religieux et idéologiques (ces deux aspects étant d'ailleurs très liés, comme nous le verrons par la suite) que culturels. Ils se sont donc trouvés devant des peuples et donc des langues dont la civilisation représentait déjà un métissage vieux de plusieurs siècles¹²².

Il est en fait difficile de faire la différence, dans le stock du vocabulaire siamois actuel, entre les emprunts au môn et ceux qui ont été faits au khmer. En effet, ces deux langues, qui font partie de la même famille linguistique, comme nous l'avons dit, ont bien entendu de nombreux points communs, surtout que, attestées dès le VI^{ème} siècle, elles ont été en contact et ont pu avoir des influences l'une sur l'autre, tandis que l'état actuel que nous en connaissons est le résultat d'une longue évolution. C'est la raison pour laquelle les chercheurs qui s'intéressent au stock de vocabulaire emprunté par le siamois aux langues mônes-khmères considèrent que ces emprunts viennent essentiellement du khmer, dans ses deux Etats ayant eu une influence sur la langue des arrivants thaïs, l'ancien khmer¹²³ et le moyen khmer¹²⁴. Ces emprunts sont d'ailleurs intéressants

Pour ce qui est du vocabulaire de la langue semang, je l'ai acquis auprès de Khanang, mais je ne l'ai pas appris pour cet ouvrage. Nous l'avons rassemblé dès le début parce que je souhaitais connaître à quoi ressemblait cette langue ; mais ce glossaire était très large et, comme il n'était encore qu'un enfant, il m'a surtout donné depuis le nom des animaux jusqu'à celui des plantes. Il est possible que le lecteur soit rebuté par tous ces mots qu'il ne connaît pas : c'est la raison pour laquelle j'ai également donné un glossaire dans le présent ouvrage.

Ibid., p. 8. Le glossaire se trouve entre les pages 10 et 19.

¹²² Cœdès (George), *Les États hindouisés d'Indochine et d'Indonésie*, *op. cit.*, pp. 121-123. Une étude historique de Dvâravatî a été donnée par Quaritch Wales (Horace Geoffrey), *Dvâravatî, the first Kingdom of Thailand from 6th to 11th century*, Londres, Bernard Quaritch, 1969.

¹²³ L'ancien khmer se définit, selon Long Seam, par la durée pendant laquelle il a été parlé, à partir de 611 (inscription d'Angkor Borei) jusqu'en 1247 (inscription n° 1 de Sukhoday : les traces que nous en trouvons sont évidemment uniquement épigraphiques ; cf. Seam (Long), *Quelques traits grammaticaux caractéristiques de l'ancien khmer* in : *Journal of Mon-Khmer Studies*, n° 20, pp. 19-29.

pour de nombreuses raisons : en plus de celles qui nous intéressent ici, et que nous devons développer dans les pages suivantes, ils attestent l'existence de mots anciens oubliés dans le khmer moderne, mais qui ont été conservés par le siamois ; c'est ainsi à partir de la langue emprunteuse qu'ont pu être reconstitués des mots en khmer moderne, comme l'a montré Michel Antelme¹²⁵ dans son mémoire de maîtrise, publié en 1996.

On peut se poser la question de savoir pourquoi il existe autant de mots d'origine khmère dans le siamois moderne. Pour tenter de répondre, il convient de s'intéresser à l'Histoire des premiers royaumes siamois de la Péninsule, le royaume de Sukhoday et celui d'Ayudhya, qui finira par absorber complètement le premier au milieu du XV^{ème} siècle, au début du règne du roi Boromotraylokanat (1448-1488)¹²⁶. Si l'on en juge seulement par l'histoire du peuplement de l'actuelle Thaïlande, on peut comprendre facilement que les Mûns, comme les Khmers étaient déjà présents dans la plaine centrale et qu'il est évidemment possible que les nouveaux arrivants aient emprunté aux occupants d'avant des éléments de leur vocabulaire, ne serait-ce que pour désigner des concepts qui leur étaient auparavant étrangers. Mais cette hypothèse plausible n'est pas capable d'expliquer certains éléments que nous pouvons noter dans le vocabulaire du siamois actuel. C'est ainsi que des verbes exprimant des actions absolument naturelles chez tous les hommes comme, par exemple, « naître » et « marcher » qui sont, de nos jours, exprimées par des verbes d'origine khmère, /kɔːt/ et /dɔːn/ ; or, il existe de vieux mots siamois pour exprimer ces concepts, mais dont l'usage est maintenant réduit à des emplois très particuliers comme, par exemple, le vocabulaire de l'astrologie. Nous pourrions facilement comprendre que des mots servant à exprimer des choses ou des concepts inconnus d'une langue de culture puissent être empruntés, comme le français a emprunté des mots au russe, comme « isba » ou « samovar » dans les traductions des

¹²⁴ Le moyen khmer a été parlé du XV au XIX siècles ; là encore, les traces que nous en avons sont uniquement écrites, sur des stèles gravées dans un premier temps, puis sur des manuscrits ; cf. Lewitz (Saveros), *Note sur la transcription du cambodgien* in : Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême Orient n° 55, pp. 163-169.

¹²⁵ Antelme (Michel), *La réappropriation en khmer de mots empruntés par la langue siamoise au vieux khmer*, Prince of Songkhla University Press, Pattani, 1996.

¹²⁶ Sur la manière dont cette annexion a été faite, cf. les hypothèses proposées par Delouche (Gilles), *L'incorporation du royaume de Sukhoday au royaume d'Ayudhya par le roi Boromotraylokanat (1448-1488) : le Bouddhisme, instrument politique*, in : Cahiers de l'Asie du Sud-est n°19, Paris, INALCO, 1986 et Tu, *felix Ayudhya, nubes, une explication de l'incorporation du royaume de Sukhoday au royaume d'Ayudhya par le roi Boromotraylokanat (1448-1488) ?*, *op. cit.*

romans de Tolstoï ou de Dostoïevsky. Mais nous ne trouvons pas ici dans ce cas. Les mots khmers ont bel et bien supplanté des mots indigènes. La question qui se pose est donc de savoir pourquoi et comment le khmer a une influence aussi importante dans la construction du stock de vocabulaire siamois.

Une première explication peut sans doute être trouvée dans ce que nous avons évoqué dans le premier chapitre à propos des éléments ethniques ayant contribué à la formation de ce qui est de nos jours la population thaïlandaise : les Thaïs, lorsqu'ils ont commencé à s'installer dans le bassin du Ménam Chao Phraya, ont trouvé en face d'eux des gens parlant des langues mônes-khmères et dont la culture ainsi que l'organisation sociale était évidemment plus avancées que les leurs. On peut donc raisonnablement penser que, bien qu'ils aient fini par prendre le pouvoir sur cette région, les Thaïs ont adopté de nombreux éléments linguistiques appartenant à leurs prédécesseurs parce que, justement, ils avaient besoin d'exprimer des concepts nouveaux qui n'existaient pas dans leur propre système politique et social. Pourtant, cette explication, qui paraît logique, ne permet pas de rendre compte de l'emploi de ces mots qui désignent des actions naturelles, aussi simples que « naître » ou bien « marcher ».

Une théorie, beaucoup plus satisfaisante de ce point de vue, est proposée par Wilaiwan Khanittanan : elle semble considérer en effet que, pendant les trois ou quatre premiers siècles de l'Histoire du royaume d'Ayudhya, c'est-à-dire de 1350, date de la fondation de ce royaume jusqu'au règne du roi Naray (1656-1688), les élites siamoises étaient totalement bilingues¹²⁷. Avant de présenter les arguments linguistiques qu'elle avance à l'appui de sa thèse, nous pensons qu'il n'est pas inutile de rappeler qu'effectivement le monarque siamois, dès la première prise d'Angkor, en 1351 ou 1352, a voulu se présenter comme le remplaçant, en tant que cakravartin – monarque universel, des rois angkoriens, ce qui implique le transfert de nombreux concepts, et donc de nombreux mots, du khmer vers le siamois. On pourrait aussi évoquer, par exemple, ceci à propos de la langue littéraire ancienne, ce que Phra Horathibodi, qui

¹²⁷ Khanittanan (Wilaiwan), *Khmero-Thai : The Great Change in the History of the Thai Language of the Chao Phraya Basin* in : *Papers from the Eleventh Annual Meeting of the Southeast Asian Linguistics Society*, Burusphat (Somsongse), éd., Arizona State University Program for Southeast Asian Studies, Tempe, Arizona, 2001, p. 375.

vivait sous le règne du roi Naray, auteur du plus ancien traité de grammaire et de versification siamoises, *Le joyau étincelant*, écrivait dans ses conseils aux poètes qu'il était souhaitable de connaître d'autres langues, mortes ou vivantes, telles que le sanskrit, le pâli, le môn et le khmer¹²⁸. L'apport de langues étrangères, au moins dans le domaine de la poésie, était donc particulièrement encouragé.

Cependant, la théorie du bilinguisme que présente Wilaiwan Khanittanan va beaucoup plus loin que les quelques considérations que nous venons de proposer. En effet, elle rappelle, ce que nous avons fait en parlant de la construction du peuplement de l'ancien Siam, que des textes aussi anciens que la *Loi des Trois Sceaux* mentionnent la présence à Ayudhya de nombreux étrangers aussi bien occidentaux qu'asiatiques, parmi lesquels des Khmers¹²⁹. Selon elle, cette présence importante des Khmers dans les débuts de ce royaume n'est pas du tout étonnante car elle considère que le fondateur de ce nouvel Etat, le roi Ramathibodi I^{er}, était originaire de Lavo/Lopburi¹³⁰, ville qui était, nous l'avons évoqué dans notre premier chapitre en parlant de Rama Khamhaeng, troisième roi de la dynastie de Sukhoday, un centre très important d'enseignement du bouddhisme du Petit Véhicule¹³¹ ; les vicissitudes de l'Histoire font que nous ne sommes pourtant pas en mesure de savoir si cette ville était, à l'époque, môn ou khmère. Il est vrai que le khmer, parlé mais aussi écrit, était également reconnu comme une langue sacrée et, même, magique¹³². Elle a certainement raison de dire que les premiers monarques d'Ayudhya, comme ceux de Sukhoday d'ailleurs, avaient été des vassaux de l'empire khmer jusqu'à la disparition de Jayavarman VII, au début du XIII^{ème} siècle, ce qui implique qu'il leur fallait parler auparavant avec leurs suzerains, et qu'ils

¹²⁸ Horathibodi (Phra), *Le joyau étincelant*, Silapa Bannakhan, Bangkok, 1969, p. 49.

¹²⁹ Cité dans Khanittanan (Wilaiwan), *Khmero Thai : The great change in the History of Thai language in Chao Phraya basin, op. cit.*, p. 376.

¹³⁰ Gilles Delouche, dans un article non encore publié et destiné au Journal Asiatique *in memoriam* Pierre Lamant, qu'il nous a communiqué, a analysé toutes les hypothèses concernant les origines ethniques du fondateur d'Ayudhya et conclut qu'il est impossible de déterminer d'où venait vraiment le roi Ramathibodi I^{er}. La seule certitude qu'il pense avoir, c'est que ce roi n'était pas un Thaï « ethniquement pur ».

¹³¹ Khanittanan (Wilaiwan), *Khmero Thai : The great change in the History of Thai language in Chao Phraya basin, op. cit.*, p. 376.

¹³² Le caractère sacré de la langue khmère, dans son écriture, demeure encore dans la Thaïlande contemporaine : elle est par exemple utilisée pour la confection de *yan*, textes magiques écrits sur des pièces de coton blanc qui sont destinés à défendre celui qui les détient des problèmes ou des accidents, ou bien encore pour les tatouages des hommes, censés les protéger contre les armes, par exemple, les rendant ainsi invulnérables. Cf. Lagirarde (François), *D'un corps l'autre* in : Les Cahiers de l'Asie du Sud-est, n° 20, Paris, INALCO, 1986, p. 139 et *Note sur le tatouage en pays thaï* in : Journal of the Siam Society, n° 77-2, Bangkok, 1989, p. 28-39.

devaient, par la force des choses, être effectivement bilingues. C'est à partir de cette constatation que nous pouvons comprendre que des mots khmers ont remplacé les anciens mots siamois comme « naître » ou « marcher » car, dans une situation de bilinguisme absolu, les locuteurs peuvent, même de manière inconsciente, faire entrer dans leur discours dans une langue des mots appartenant à la deuxième¹³³. L'influence du khmer sur le siamois d'Ayudhya s'est encore plus montrée dans le choix qui a été fait par les rois de placer leur monarchie dans le cadre idéologique qui était celui des monarques d'Angkor : le monarque siamois n'est plus, alors, le père de famille qu'il était à l'époque de Sukhoday, il devient à la fois un *devaraja* et un *buddharaja*, ce qui veut dire qu'il se place au dessus du peuple, dans une situation quasi divine¹³⁴. C'est à partir de ce changement de la vision que l'on a alors de la monarchie que date l'utilisation en siamois pour s'adresser au roi ou pour parler de lui, comme à propos de la famille royale du « vocabulaire royal » : celui-ci est essentiellement emprunté au khmer, lequel avait lui-même beaucoup emprunté au sanskrit¹³⁵. Sans faire partie du vocabulaire courant, ce « vocabulaire royal » est pourtant compris de la grande majorité des Thaïlandais d'aujourd'hui.

Mais l'influence de la langue khmère ne se limite pas à ces très nombreux emprunts qui ont parfois, nous l'avons dit, remplacé des mots authentiquement siamois. Des chercheurs ont ainsi prouvé que les structures de la langue khmère ont pu influencer la création de mots siamois. Le khmer est une langue qui, à partir de mots racines, peut créer des dérivés, par l'utilisation de préfixes et d'infices, ce qui n'est pas une technique naturelle au siamois qui se caractérise par son caractère isolant (les mots y sont invariables, sans marqueurs de genre, de nombre, de modes ou de temps)¹³⁶. Or, on peut noter, dans le stock du thaï standard actuel, des mots authentiquement thaïs mais qui ont, justement, été l'objet de dérivation en suivant les structures propres au khmer ; c'est le cas, par exemple de /chuâj/, « aider » qui est dérivé par infixion en /chamruâj/,

¹³³ Khanittanan (Wilaiwan), *Khmero Thai : The great change in the History of Thai language in Chao Phraya basin*, op. cit., p. 381.

¹³⁴ Au début de la période d'Ayudhya, les fils aînés des rois étaient appelés des « bourgeons de Boudha ». Cf. Delouche (Gilles), *Traduction de la version dite de Luang Prasæt des Annales d'Ayudhya* in : Les Cahiers de l'Asie du Sud-est n° 25, Paris, INALCO, 1989, p. 13.

¹³⁵ C'est ce que l'on désigne parfois comme étant du « Khmero-Hindic ». Cf. Diller (Anthony), *High and low Thai : views from within* in : Papers on Southeast Asian Linguistics, n° 9, Australian National University, Canberra, 1985, pp. 51-76.

¹³⁶ Delouche (Gilles), *Manuel de Thaï*, tome I, Langues du Mondes – L'Asiathèque, Paris, 2009, pp. 3-4.

« chose, objet, donné pour aider » ou bien de /krà?dù:k/, « os », qui a remplacé par préfixion le vieux mot thaï /dù:k/¹³⁷. Ces remarques nous apparaissent essentielles, car elles montrent clairement le caractère métissé de la langue siamoise qui a donc intégré des structures complètement étrangères à sa nature originale.

Il n'est pas question, pour nous, de faire une étude exhaustive de tous les mots étrangers que l'on trouve dans le stock du vocabulaire de la langue siamoise actuelle : nombre d'entre eux font en effet partie de ce que l'on peut qualifier d'emprunts directs et ont simplement été importés pour désigner des choses ou des concepts qui étaient inconnus dans cette région de l'Asie du Sud-est¹³⁸. S'ils sont les preuves d'un enrichissement continu de la langue par rapport à ses besoins d'expression, ils ne sont cependant pas des marqueurs évidents de ce que nous appelons le métissage linguistique.

Nous nous pencherons cependant sur trois langues, deux vivantes et une morte, le chinois, l'anglais et le sanskrit, qui nous paraissent avoir joué un rôle important dans la transformation de la langue siamoise dans le sens qui nous intéresse ici. Nous avons, dans notre premier chapitre, insisté sur le rôle déjà ancien des Chinois dans la construction du peuplement de la Thaïlande, et cette longue présence a bien entendu eu des effets importants sur la langue. On peut diviser cette influence linguistique chinoise en deux grandes catégories, suivant l'emploi qui est fait en Thaïlande des mots ainsi importés : ce sont tout d'abord des mots certainement connus de tous les Thaïlandais mais qui ne sont utilisés que dans des familles sino-thaïes, puis d'autres mots qui, s'ils sont incontestablement chinois, sont utilisés par tous, sans qu'on ait l'impression qu'ils sont réellement étrangers¹³⁹, ceci parce qu'ils sont désormais partie intégrante de la culture quotidienne.

¹³⁷ Varasarin (Uraistri), *Les éléments khmers dans la formation de la langue siamoise*, SELAF, Paris, 1984, p. 257.

¹³⁸ Une étude de tous ces emprunts ponctuels donne par exemple une liste de 14 langues différentes qui ont contribué à l'enrichissement de la langue siamoise. Cf. Saenphalakit (Wichitra), *Connaissance des mots étrangers dans la langue siamoise*, Odeon Store, Bangkok, 1981, pp. B-D. Cet auteur avoue cependant qu'il est très difficile de faire la différence entre les mots siamois d'origine mène et ceux d'origine khmère ; *id.*, pp. 52-65 & pp. 67-69.

¹³⁹ Nous utilisons ici la classification des emprunts au chinois que fait Gilles Delouche dans son cours SIA 3A 01b, en troisième année de licence à l'INALCO.

La première catégorie est surtout constituée de mots chinois qui désignent soit les termes de parenté soit les pratiques culturelles propres à la communauté d'origine chinoise. C'est ainsi que, même dans les familles sino-thaïes actuelles, où le chinois n'est plus parlé depuis des générations, ces termes de parenté continuent à être employés : s'il est au sein de sa famille, par exemple, un sino-thaï appellera son oncle, cadet de son père ou de sa mère, /cèk/ mais s'il se réfère à la même personne en dehors du cercle familial, il la désignera par le mot siamois, qui porte exactement le même sens, /ʔa:/¹⁴⁰. De la même façon, les fêtes traditionnelles chinoises, comme le nouvel an lunaire, portent un nom chinois, les tombes chinoises (rappelons que les Chinois enterrent leurs morts) sont appelées /huang suj/ et la nourriture végétarienne, autrefois inconnue des Siamois, est désignée par le mot /ce:/. Nous devons aussi prendre en compte tout ce que les Chinois ont apporté à la vie quotidienne des Siamois, ce qui se traduit par la présence d'un important vocabulaire ; au niveau de la nourriture, par exemple, de nombreux plats, essentiellement à base de nouilles, et qui sont consommés chaque jour, sont désignés par des mots empruntés au chinois : même les baguettes, utilisées pour manger la cuisine chinoise et qui étaient autrefois inconnues des habitants de la Thaïlande, sont désignées par un mot chinois, /təʔkiàp/. La référence à la nourriture n'est pas inutile car elle montre, même à ce niveau, que la culture thaïlandaise est effectivement le résultat d'un métissage qui ne reflète pas uniquement des mélanges ethniques. En plus, ce sont les Chinois qui ont apporté au Siam les premiers éléments d'une économie de marché ; si, de nos jours, le vocabulaire économique est surtout emprunté à l'anglais, ce n'était pas la même chose à la fin du XIX^{ème} siècle : des mots exprimant encore aujourd'hui les concepts de « louer à bail », « faire faillite », « chèque non approvisionné ou chèque en bois » ou encore « passer un marché » sont tous chinois¹⁴¹.

L'anglais, quant à lui, a commencé à faire son apparition dans la langue siamoise dès la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, lorsque les rois Rama IV et Rama V, pour tenter de faire face à la montée des ambitions coloniales françaises et britanniques, ont décidé, de la même manière que les Japonais de l'ère Meiji, de moderniser le royaume en adoptant les technologies et les modes de gouvernement occidentaux, sans pour autant re-

¹⁴⁰ Saenphalasisit (Wichitra), *Connaissance des mots étrangers dans la langue siamoise*, op. cit., pp. 32-38.

¹⁴¹ Ce sont, respectivement, /seŋ/, /cəŋ/, /chək dɛŋ/ et /mǎw/. *Id.*

noncer à leur pouvoir absolu. Dès cette époque, bien que des francophones aient contribué, par exemple, à la réforme juridique¹⁴², c'est surtout l'anglais qui a pris une importance essentielle. Dans un premier temps, les mots anglais empruntés étaient souvent intégrés au système phonologique du siamois, parce que les locuteurs indigènes étaient incapables de reproduire les sons de la langue originale¹⁴³. Par la suite, les progrès de la connaissance de la langue anglaise ayant été très importants dans le système éducatif thaïlandais, la prononciation de ces mots empruntés est devenue plus proche de la réalité ; ceci n'est d'ailleurs pas sans avoir une influence, que certains jugent mauvaise, sur la phonologie du thaï standard : c'est ainsi que la langue siamoise ne connaissait pas des finales en /s/ ou en /f/ mais que des mots empruntés à l'anglais, comme « office » ou « lift » présentent désormais ces phonèmes consonantiques étrangers à la finale de la syllabe. La mondialisation, ainsi que les rapides développements des technologies et de leur arrivée en Thaïlande, comme dans les autres pays du monde, nous font assister à une « colonisation linguistique » du siamois par l'anglais. Mais l'influence de l'anglais n'est pas limitée à un emprunt de vocabulaire : les structures de la langue sont également atteintes. C'est ainsi que le siamois classique connaissait deux formes du passif, une « négative », où le patient subissait, et une « positive », où le patient recevait ; cette dernière forme est aujourd'hui en voie de disparition, même dans les discours les plus officiels.

Des réactions contre l'invasion de la langue siamoise par l'anglais, aussi bien au niveau du vocabulaire que de la structure, ont bien entendu eu lieu. Le premier à avoir pris conscience de ce problème est, de façon paradoxale, le roi Vajiravudh lui-même, bien qu'il ait fait, comme nous le verrons dans notre deuxième partie, la plus grande partie de ses études en Grande-Bretagne : il a donc tenté de fabriquer des mots nouveaux, ce qui se poursuit encore aujourd'hui au travers d'une commission chargée d'élaborer des néologismes pour remplacer les mots anglais. Nous avons déjà évoqué, en parlant du « vocabulaire royal », l'importance du sanskrit ; c'est cette langue qui a été, et est toujours, choisie pour créer ces mots afin de remplacer la plupart des emprunts directs, anciens ou contemporains, à l'anglais. Malheureusement, le sanskrit ne

¹⁴² Phiemsomboon (Patcharin), *La réforme du système juridique thaï de 1868 à 1935*, mémoire pour l'obtention du diplôme de maîtrise en Histoire, Université Chulalongkorn, Bangkok, 1974.

¹⁴³ Saenphalakit (Wichitra), *Connaissance des mots étrangers dans la langue siamoise*, *op. cit.*, pp. 81-82.

permet que très rarement de fabriquer des mots qui pourraient s'adapter au caractère plutôt monosyllabique de la langue siamoise, ce qui fait que les mots empruntés à l'anglais demeurent dans l'usage courant ; par ailleurs, la commission chargée de la création de ces néologismes ne publie le résultat de ses travaux que bien longtemps après que les mots anglais soient complètement rentrés dans l'usage courant. On le voit donc, le métissage linguistique, qui avait commencé avec l'influence du khmer puis, de manière moins importante, avec le chinois, se poursuit de façon très active avec l'anglais.

Cependant, une langue n'est pas uniquement un moyen pour ceux qui l'utilisent un moyen de communiquer chaque jour : elle est le produit d'une culture dont elle montre en même temps les origines et, au cours des siècles, l'évolution due à de nombreuses influences. Nous avons parlé, à propos du siamois, de « langue de culture », ce qui nous a amené à essayer de montrer que nous sommes en face d'une langue aussi métissée que la population qui la parle : nous allons maintenant essayer de voir en quoi la culture de la Thaïlande contemporaine est, elle aussi, le résultat d'un métissage, qui accumulerait des bases antérieures à l'arrivée des Thaïs dans la Péninsule mais qui serait également le produit d'influences successives, ceci jusqu'à nos jours, mais qui ne se sont pas repoussées les unes et les autres. Une première constatation nous permet de prendre conscience du caractère hybride de la culture siamoise contemporaine : la Thaïlande est un royaume qui, bien que particulièrement tolérant, au moins du point de vue religieux, ayant toujours accueilli tous les persécutés dans leur pays d'origine à cause leurs croyances (nous avons, par exemple, évoqué le cas des catholiques vietnamiens dans notre premier chapitre), est à plus de 90% bouddhiste. Or, bien entendu, le bouddhisme est une religion d'origine étrangère, puisque le Bouddha a vécu et prêché en Inde : même si, de nos jours, l'immense majorité des bouddhistes vit en dehors de l'Inde (bouddhistes du Petit Véhicule à Ceylan et en Asie du Sud-est, du Grand Véhicule au Vietnam, en Chine, en Corée et, dans ses diverses sectes, au Japon, du Véhicule tantrique, essentiellement au Tibet¹⁴⁴), on ne peut que se rendre compte qu'il s'agit d'un élément à la fois extérieur mais également essentiel en Thaïlande.

¹⁴⁴ Sur les différents Véhicules du bouddhisme, cf. Berval (René de), éd., *Présence du bouddhisme*, Editions Gallimard, Paris, 1987.

On ignore quelles étaient les croyances des tribus thaïes/taïes avant qu'elles commencent leurs migrations depuis le sud de la Chine, que ce soit vers l'Est (Tonkin essentiellement mais aussi Haï-Lam), vers l'ouest (Etats shans et Assam) mais aussi vers le bassin du Ménam Chao Phraya, région qui nous intéresse plus particulièrement. Les seuls éléments qui nous soient accessibles sont, mais à cause de documents ne datant que du XIII^{ème} siècle (stèle du roi Rama Khamhaeng, dont nous avons déjà parlé¹⁴⁵) ou de traces de ce que nous pouvons encore remarquer de nos jours : il existe, dans toute l'Asie du Sud-est, quelles que soient les origines ethniques des différents peuples, une communauté de croyances indigènes liées à la fois au culte des génies du sol et à celui des génies résidant sur les lieux élevés et dont la fonction est de protéger la ville ou le royaume dont ils sont les divinités tutélaires¹⁴⁶. Dans sa thèse¹⁴⁷, Apisit Waraeksiri, lorsqu'il s'intéresse à ce qu'il appelle l'animisme, remarque que les génies maîtres du sol sont de deux sortes : il considère d'une part, comme Pierre-Bernard Lafont, que la plupart d'entre eux sont des forces attachées au sol dont ils sont les propriétaires mais que, par ailleurs, certains lieux sont en quelque sorte hantés par l'âme ou l'esprit de personnes qui, étant mortes de mort violente (accident ou assassinat, par exemple), ne peuvent pas ou ne veulent pas passer à une autre vie, par transmigration. Quoi qu'il en soit, cette croyance aux génies maîtres du sol demeure totalement vivante dans la Thaïlande contemporaine, comme on peut le constater dans le pays tout entier, où chaque maison, aussi bien à la campagne que dans les grandes villes, présente une maison du génie du sol, auquel il est nécessaire de faire des offrandes quotidiennes de nourriture et d'encens pour qu'il protège les habitants et ne soit pas maléfique envers les invités qui viennent y séjourner. Cette maison du génie du sol est, ne serait-ce que dans son installation, la preuve d'un métissage religieux : alors qu'il s'agit d'honorer un esprit, la présence de moines bouddhistes et aussi de brahmanes est nécessaire lors de l'installation de la mai-

¹⁴⁵ Cf. *supra*, p. 32.

¹⁴⁶ Lafont (Pierre-Bernard), *Génies, anges et démons en Asie du Sud-est* in : *Génies, anges et Démons*, Seuil, Sources Orientales, Paris, 1971, pp. 345-382. Nous utilisons, pour désigner ces puissances chtoniennes, le mot de « génie », en suivant la terminologie de Pierre-Bernard Lafont qui refusait de désigner l'ensemble des croyances concernant les « maîtres » du sol par le terme d'animisme ; selon lui, seuls le sol et quelques collines ou montagnes étaient le séjour de puissances invisibles, alors que le terme « animisme » implique que chaque objet, arbre, pierre ou rivière, est habité d'une force particulière, ce qui n'est pas le cas en Asie du Sud-est.

¹⁴⁷ Waraeksiri (Apsit), *Karma, animisme et littérature classique siamoise*, thèse pour l'obtention du grade de docteur de l'INALCO, Langues Littératures et Sociétés, INALCO, Paris, 1995.

son du génie, ne serait-ce que pour orienter correctement la porte de cette maison par rapports aux points cardinaux.

Bien d'autres exemples, toujours actuels, peuvent être évoqués. C'est ainsi que les paysans ne se contentent pas d'invoquer la déesse du riz, appelée en siamois « Phra Mae Phosop¹⁴⁸ », pour espérer de bonnes récoltes mais que, au moment de moissonner leur rizière, ils dressent, au bord de la parcelle sur laquelle ils vont travailler, des autels provisoires sur lesquels ils font des offrandes au génie maître du terrain pour que la moisson se passe bien¹⁴⁹. Nous sommes pourtant, nous le disions, dans une société bouddhiste...

Mais ces remarques sur les génies maîtres du sol ne rendent pas compte complètement de l'importance de ces divinités chtoniennes. Nous avons auparavant évoqué l'un des Etats hindouisés les plus anciens de la Péninsule, le Fou-nan, en rappelant que, selon George Cœdès, ce mot était la transcription en chinois du khmer « phnom » et que les rois de ce royaume étaient désignés comme « rois de la montagne »¹⁵⁰. Il est évident que la croyance au rôle de protecteur du royaume des génies qui résidaient sur les collines ou les montagnes a été facilement acceptée par les populations de l'Asie du Sud-est lorsqu'elles ont commencé à être hindouisées parce que le rôle du mont Meru, résidence de Brahma, était justement comparable à celui du séjour de ces génies indigènes que l'on retrouve depuis les premières années du Fou-nan¹⁵¹ jusqu'au culte des *nat* en Birmanie. Dans la stèle du roi Rama Khamhaeng de Sukhoday, nous pouvons apprendre que se trouvait, au sud de la capitale, une colline, le Khao Luang, au sommet de laquelle (...) résidait un génie redouté, le P'ra Khap'ung, supérieur à tous les génies du pays. Si un Prince, quel qu'il soit, souverain de ce Mūōng Sukhot'ai, lui rend dignement le culte et lui présente les offrandes rituelles, alors ce pays est calme et prospère ; mais s'il ne lui rend pas le culte prescrit et ne

¹⁴⁸ Trebuil (Guy), *Riz et culture en Thaïlande*, article publié en ligne sur internet, www.museum.agropolis.fr/pages/animations/air2004/riz_culture_en_thaïlande.pdf, pp. 1-2, consulté le 12 juillet 2010.

¹⁴⁹ *Id.*, pp. 2-3.

¹⁵⁰ Cf. *supra*, p. 38.

¹⁵¹ Les mythes de fondation du Fou-nan nous racontent que le premier des rois de cet Etat s'unissait de manière mystique avec une femme serpent, la *Nāgī Somā*. Cf. Cœdès (George), *Les États hindouisés d'Indochine et d'Indonésie*, *op. cit.*, pp. 126-128.

lui présente pas les offrandes rituelles, alors le génie de cette colline ne respecte ni ne protège plus ce pays qui tombe en décadence¹⁵².

Nous nous trouvons ici devant une convergence peut-être due au hasard car ces cultes de génies ou de divinités qui résident sur des lieux élevés rassemblent, nous le voyons bien, des peuples aussi éloignés que les Indiens (mais nous ne savons pas si ce sont des Aryens ou bien des Dravidiens), les Khmers et les Thaïs. Mais cette convergence contribue, de toute façon, à appuyer notre hypothèse du métissage¹⁵³.

Les croyances indigènes demeurent particulièrement vivantes dans la société thaïlandaise contemporaine¹⁵⁴, au point par exemple que nous pouvons voir, par exemple, dans les journaux télévisés, de longs reportages portant sur des geckos à deux têtes ou des papayes montrant une forme plus ou moins sexuelle : ces anomalies de la nature, comprises comme des manifestations de forces occultes, sont l'occasion de tenter de trouver les bons numéros qui sortiront au prochain tirage de la loterie nationale... Le marché des amulettes est toujours très important de nos jours et ce sont les moines bouddhistes qui les fabriquent pour leur donner un caractère magique.

Ce qui demeure particulièrement intéressant, c'est que tout ce substrat indigène cohabite, sans que cela ne pose pas véritablement de problème pour les Thaïlandais qui le vivent quotidiennement, avec des croyances reçues de cultures étrangères mais sont pourtant considérées comme la base de la civilisation du pays : nous pensons ici au bouddhisme du Petit Véhicule mais également – est-ce que c'est à un degré moins important ? – aux religions indiennes. Nous avons parlé, par exemple, de l'idéologie monarchique empruntée par les premiers rois siamois au Cambodge angkorien en évoquant cette idée du *devarâjâ* et du *buddharâjâ* : les rois de Siam se trouvaient donc (ils se trouvent toujours) dans une sorte de mélange, pour ce qui est de leur fonction, entre hin-

¹⁵² *Id.*, pp. 377-378.

¹⁵³ George Cœdès remarque cependant que « il semble qu'il y ait, entre l'Inde pré-aryenne d'une part, l'Indochine et l'Indonésie d'autre part, une communauté de culture attestée par l'outillage et le vocabulaire » (*Ibid.*, p. 25). Ceci pourrait être une explication de la facilité avec laquelle les croyances venues de l'Inde à partir des premiers siècles de l'ère chrétienne ont pu être acceptées par les autochtones de l'Asie du Sud-est.

¹⁵⁴ Nous étions en Thaïlande au début du mois de septembre 2010 et de nombreuses émissions télévisées se posaient gravement la question de savoir si les plantations d'arbres qui étaient faites à cette période autour de la résidence du Premier Ministre étaient conformes aux règles de la géomancie chinoise.

douisme et bouddhisme. Nous pouvons bien sûr considérer que le côté hindouiste se rapporte à une certaine vision de la monarchie alors que le côté bouddhiste est plus directement religieux. Cela n'empêche pas pourtant que nous sommes devant un métissage triplement religieux, cultes rendus aux génies, aux divinités indiennes comme au Bouddha si ce n'est à la philosophie bouddhiste. Ce n'est pas par hasard que les grandes cérémonies monarchiques mêlent justement, très souvent de manière intime, les trois niveaux de croyances : lorsque, par exemple, on assiste à la grande procession royale sur le Ménam Chao Phraya au cours de laquelle le roi va, depuis le Grand Palais jusqu'au Temple de l'Aurore, faire don de robes aux moines, une des barques abrite un exemplaire de la Triple Corbeille, mais ce sont des brahmanes qui sont chargés de l'entourer¹⁵⁵. Toutes les remarques précédentes, comme celles qui suivront, sont largement inspirées de George Cœdès qui écrivait :

Si, à l'époque de Sukhot'ai, les Siamois manifestèrent dans certains domaines, et notamment dans ceux de la politique et de l'art, une antinomie marquée, peut-être délibérée avec la civilisation khmère, en revanche, à partir de la fondation d'Ayuth'ya, les Siamois empruntèrent au Cambodge l'organisation politique, la civilisation matérielle, l'écriture, un nombre considérable de mots. Les artistes siamois se mirent à l'école des artistes khmers et transformèrent l'art khmer selon leur génie propre et, surtout sous l'influence de leur contact avec leurs voisins de l'ouest, les Môngs et les Birmans. De ceux-ci, les Siamois reçurent leurs traditions juridiques d'origine indienne et surtout le bouddhisme cinghalais et ses traditions artistiques¹⁵⁶.

La statuaire et l'architecture religieuses sont donc, elles aussi, le produit d'emprunts, que ceux-ci aient été faits aux peuples qui habitaient la plaine centrale de la Thaïlande contemporaine, Môngs et Khmers, ou bien sciemment importés depuis des cultures étrangères, comme Ceylan¹⁵⁷. Si les thèmes traités sont évidemment

¹⁵⁵ Chulalongkorn (Sa majesté le roi), *Les cérémonies royales des douze mois*, Khlang Witthaya, Bangkok, 1971, pp. 118-127. A ce sujet, Léopold Robert-Martignan remarque :

C'est qu'aussi bien, dans leur prédominance successive, les deux religions [le bouddhisme et le brahmanisme] ont toujours coexisté et continuent de coexister sans antagonisme, le bouddhisme constituant un code de moralité répondant aux affaires spirituelles, le brahmanisme fournissant, pour les affaires temporelles, des rites inconnus du bouddhisme et grâce auxquelles certaines cérémonies, celles du couronnement par exemple, prennent toute leur signification.

Cf. Robert-Martignan (Léopold), Robert-Martignan (Léopold), *La monarchie absolue siamoise de 1350 à 1926*, Rodaudy, Cannes, 1926, pp. 3-4.

¹⁵⁶ Cœdès (George), *Les États hindouisés d'Indochine et d'Indonésie*, op. cit., pp. 402-403 & 428.

¹⁵⁷ Les plus récentes études sur l'Histoire de l'Art dans la plaine centrale montrent, outre la réalité d'un substrat commun mis en évidence depuis longtemps par les spécialistes, la mise en œuvre constante d'influences extérieures (Inde, Ceylan, Cambodge, Birmanie) depuis Lavo/Lopburi jusqu'à Suvarnabhu-

d'inspiration bouddhiste, ils mêlent néanmoins des éléments de pure inspiration indienne : c'est ainsi que le Temple du Bouddha d'Émeraude, qui est la chapelle royale du palais des rois de la dynastie de Bangkok¹⁵⁸, est gardé par des yaksa, démons mythiques, à chacune de ses portes, directement issus du Ramayâna hindou et décoré de kinnari, êtres légendaires mi-hommes mi-oiseaux, habitants de l'Himavant selon la mythologie indienne¹⁵⁹.

L'architecture siamoise, si nous ne nous préoccupons pas du mode de construction des maisons des paysans¹⁶⁰, peut d'abord se définir essentiellement par les matériaux qu'elle utilise : la plupart du temps, les maisons et les palais eux-mêmes étaient construits en bois, tandis que les temples et les monastères du bassin du Ménam Chao Phraya, étaient construits en briques recouvertes de stuc, contrairement aux édifices religieux de l'époque angkorienne que l'on rencontre encore dans le Nord-est de la Thaïlande qui eux, utilisaient essentiellement le grès : ceci s'explique facilement par le fait que cette région est une plaine sédimentaire où il n'est pas possible de trouver de carrière de pierre, contrairement au royaume de Sukhoday où il était possible de se ser-

mi, l'actuelle Suphanburi, tant dans l'architecture que dans la sculpture. Cf. Gosling (Betty), *Origins of Thai Art*, River Books, Bangkok, 2006, pp. 170-183.

¹⁵⁸ Il est traditionnel, depuis l'époque de Sukhoday, qu'une chapelle royale soit installée dans l'enceinte du Palais. Elle présente toujours la même originalité : contrairement aux autres temples du pays, elle n'est pas desservie par des moines qui y habiteraient de manière régulière, mais par des religieux issus d'autres monastères invités à chaque fois de manière spéciale.

¹⁵⁹ L'influence du *Ramayâna* n'est pas une originalité de la culture siamoise : le nom des versions siamoises de cette épopée est d'ailleurs *Ramakien*, ce qui montre que ce texte très important (nous devons en reparler dans notre troisième chapitre), est arrivé au Siam par l'intermédiaire des Khmers. Cf. Vajiravudh (Sa majesté le roi), *Origines du Ramakien* in : Phra Phuttha Lœd La Naphalay (Sa majesté le roi), *Œuvre théâtrale sur le Ramakien & Vajiravudh (Sa majesté le roi)*, *Origines du Ramakien*, pp. 701-818 ; selon lui, la trame de l'intrigue du *Ramakien* siamois aurait des sources lointaines dans une version bengalie du *Ramayâna* et c'est elle qui serait parvenue en Asie du Sud-est. On se rappellera aussi qu'un certain nombre des rois d'Ayudhya avait un nom de règne comportant le mot Rama, comme le troisième roi de Sukhoday d'ailleurs et que c'est ce mot qui est le nom de tous les monarques de la dynastie de Bangkok.

¹⁶⁰ Comme d'autres constructions plus nobles, les habitations des paysans siamois (et des autres peuples thaïs) comme celles des habitants des grandes villes, y compris de la capitale, étaient toutes en bois. Elles se caractérisaient par le fait qu'elles étaient construites sur pilotis, à cause des inondations annuelles dues à la mousson : la partie située entre les pilotis servait à ranger le matériel agricole et à abriter les animaux domestiques, comme les buffles. C'est ainsi que le professeur Saveng Phinit rapporte que, dans la définition des « frontières » entre le Laos et le Vietnam, c'est la différence entre les maisons sur pilotis et celles bâties de plain-syllabe qui servait à définir quels villages étaient laotiens et lesquels étaient vietnamiens. Cf. Phinit (Saveng), *La frontière entre le Laos et le Vietnam* in : Lafont (Pierre-Bernard) éd., *Les frontières du Vietnam*, L'Harmattan, Paris, 1989, pp. 194-203.

vir de latérite¹⁶¹, encore que la méthode de construction se servant de briques, qui a été utilisée jusqu'au début du XIX^{ème} siècle, est directement empruntée aux Môngs : les rares vestiges que l'on peut encore rencontrer datant de cette époque sont tous en briques¹⁶². Ainsi, les Siamois, habitués aux constructions en bois, ont essentiellement emprunté aux Môngs leur technique de la brique stuquée.

Il s'agit donc, lorsque nous parlons de l'emprunt architectural fait par les Siamois aux cultures qu'ils ont rencontrées lorsqu'ils sont arrivés dans la plaine centrale de la Thaïlande, d'édifices à vocation religieuse et construits selon des techniques et avec des matériaux dont ils ne connaissaient l'usage avant. On rencontre d'abord des constructions qui, alors qu'elles sont bouddhistes, ont emprunté leur architecture aux monuments hindouistes khmers : il s'agit de ce que l'on appelle des prang, structures élevées de forme carrée, surmontées par une forme ressemblant à un épi de maïs, destinées à recevoir des reliques du Bouddha ou à abriter les cendres des rois et des grands personnages. Si on peut rencontrer, dans la ville de Lavo/Lopburi, un temple datant de l'occupation khmère de la ville sous le règne de Jayavarman VII et dont l'utilisation était hindouiste, on peut remarquer, à l'extérieur des murs de la ville de Sukhoday, un temple qui était à son origine hindouiste, le temple de Phra Phay Luang, qui a été transformé au XIII^{ème} siècle pour devenir un lieu de culte bouddhiste¹⁶³ ; c'est sans doute le premier exemple de prang bouddhiste du Siam. Les Thaïs se sont d'ailleurs totalement approprié cette forme architecturale, qu'ils ont continué à utiliser tout au long des siècles, en même temps que d'autres, dont nous parlerons dans les lignes qui suivent, comme le montre la construction du temple de l'Aurore, sur la rive droite du Ménam Chao Phraya, à Bangkok, commencée sous le règne du roi Taksin (1767-1782)¹⁶⁴. C'est

¹⁶¹ *Rapport de recherche, d'excavation et de restauration des vestiges archéologiques de la vieille ville de Sukhoday (1962-1966)*, Comité pour l'amélioration et la restauration des sites archéologiques des provinces de Sukhoday et de Kamphaengphet, Bangkok, 1966, pp. 1-7.

¹⁶² Dupont (Pierre), *L'archéologie mônge de Dvâravatî*, tome 1, *op. cit.* Les photographies des travaux de recherche sur les temples situés à l'intérieur de la vieille ville de Sukhoday que nous évoquons dans notre note précédente montrent clairement l'usage systématique de la brique.

¹⁶³ *Rapport de recherche, d'excavation et de restauration des vestiges archéologiques de la vieille ville de Sukhoday (1962-1966)*, *op. cit.*, pp. 49-50.

¹⁶⁴ Fels (Jacqueline de), *Somdet Phra Chao Taksin Maharat, le roi de Thonburi*, *op. cit.*, pp. 207-208.

aussi ce que nous pouvons observer dans certains édifices de l'ancienne capitale, Ayudhya¹⁶⁵.

S'il semble bien que les constructions dues au Mône de Dvâravatî qui, ainsi que nous l'avons dit précédemment, ont été les premiers introducteurs du bouddhisme du Petit Véhicule dans le bassin du Ménam Chao Phraya, aient d'abord eu, elles aussi, la forme de prang¹⁶⁶, les Siamois ont, très rapidement, utilisé des formes directement inspirées par l'architecture bouddhiste de Ceylan, sans pourtant abandonner les formes khmères : ces constructions, dont nous pouvons, là encore, voir les premières manifestations dans certains des temples de Sukhoday, comme par exemple le temple de Chang Lom¹⁶⁷ ; ces *cediya* présentent une forme de bol renversé, surmontée d'un pinacle qui va en se rétrécissant jusqu'au sommet ; mais, déjà, nous pouvons voir que les Siamois, s'ils importent des structures étrangères, ici cinghalaises, les adaptent et les transforment, faisant une synthèse entre les éléments venus d'ailleurs et leur propre vision de l'architecture : il s'agit donc bien d'une synthèse architecturale ou de ce que nous appelons un métissage. En effet, le nom de « Chang Lom », qui veut dire « entouré d'éléphants » fait référence à la base carrée de ce *cediya*, ornée de statues d'éléphants qui semblent ici jouer le même rôle que les « atlantes » de l'architecture occidentale car ils paraissent porter l'édifice tout entier sur leur dos.

Les exemples montrant à quel point l'architecture siamoise, depuis les origines, est le produit d'influences assimilées au cours des siècles pour aboutir à un art à la fois original et synthétique, pour aboutir à ce que nous pouvons constater jusqu'à une époque récente (nous ne pouvons en effet pas prendre en compte les réalisations architecturales contemporaines, qui se trouvent dans un cadre de « globalisation », et ne sont pas différentes des constructions de la Défense ou de celles de Shanghai) : nous nous

¹⁶⁵ C'est par exemple le cas du temple de Rachaburana, qui fut construit au XV^{ème} siècle par le roi Chao Sam Phraya (1424-1448) pour y déposer les cendres de ses deux frères aînés qui s'étaient entretués lors d'un duel à éléphants alors qu'ils se disputaient le trône, laissé libre par la mort de leur père, Phra Nakhon In (1409-1424).

¹⁶⁶ La pagode de Phra Pathom Chedi, qui est la plus élevée du monde bouddhiste et se dresse à Nakhon Pathom, à environ soixante kilomètres à l'ouest de Bangkok, a commencé à être édifiée sous le règne du roi Mongkut (Rama IV, 1851-1868) et achevée sous celui de son fils, Chulalongkorn (Rama V, 1868-1910), sous la forme d'un *cediya*, mais elle recouvre un monument môn qui, lui, présente la forme hybride d'un *prang* et d'un *cediya*.

¹⁶⁷ *Rapport de recherche, d'excavation et de restauration des vestiges archéologiques de la vieille ville de Sukhoday (1962-1966), op. cit., p. 56.*

contenterons ici de faire référence à deux types de constructions ayant été mises en œuvre sous le règne du roi Chulalongkorn (Rama V, 1868-1910). La première concerne le palais d'été de Bang Pa-In¹⁶⁸, qui fut une des résidences préférées de ce monarque et est encore, de nos jours, utilisé par la famille royale pour accueillir, par exemple, ses hôtes étrangers (une résidence a d'ailleurs été construite dans l'enceinte de Bang Pa-In par la reine actuelle dans ce but). C'est à partir de 1876 que les différents bâtiments qui constituent le palais actuel ont donc commencé à être édifiés ; ce qui est remarquable dans cet ensemble architectural, c'est la juxtaposition de diverses influences artistiques dans un même lieu. Nous y trouvons certainement (c'est la partie la plus importante du palais) des bâtiments construits dans un style occidental avec des jardins de style classique¹⁶⁹, mais aussi un pavillon purement siamois¹⁷⁰, ainsi qu'une résidence de style chinois¹⁷¹. Bang Pa-In n'est sans doute pas la synthèse de plusieurs influences, mais plutôt leur juxtaposition. Cet éclectisme est pourtant très intéressant car il nous montre la continuité, après plusieurs siècles, de la volonté des Siamois de demeurer ouverts à toutes les influences et de se les approprier. Le second exemple du métissage culturel dans le domaine architectural que nous souhaitons donner ici est celui d'une des constructions nouvelles qui ont été mises en œuvre par le roi Chulalongkorn dans l'enceinte du Palais royal de Bangkok.

Si la plupart des bâtiments que l'on peut rencontrer à l'intérieur de l'enceinte du Palais sont dans le style traditionnel siamois, ceci parce qu'ils ont été construits sous les

¹⁶⁸ Le palais de Bang Pa-In a été construit sous le règne du roi Prasat Thong (1629-1656), qui avait choisi cet endroit parce que, selon la tradition, il y serait né. Après son règne, les lieux ont été laissés à l'abandon et ce n'est qu'à la fin du XIX^{ème} siècle, à partir de 1876, qu'il a été complètement reconstruit. Il est intéressant de remarquer que les bâtiments, édifiés dans le style néo-classique italiens, l'ont été avant même que le roi Chulalongkorn ne soit venu pour la première fois, en visite officielle, en Europe (1897) ; ceci nous montre que la volonté d'occidentalisation (ou de modernisation), initiée par le roi Mongkut, avait déjà des effets dès cette époque, même dans le domaine architectural.

¹⁶⁹ La plupart de ces bâtiments sont construits dans un style néo-classique (les architectes étaient des Italiens), tandis que les statues qui ornent les jardins sont, elles aussi, copiées sur celles que l'on trouve dans les parcs occidentaux.

¹⁷⁰ Ce pavillon, « Aysawanthepha-At », est la réplique exacte du pavillon « Aphon Phimok Prasat », que l'on trouve dans l'enceinte du Palais royal de Bangkok.

¹⁷¹ Il s'agit du palais « Wehachamrun », construit à la fin du règne du roi Chulalongkorn, afin d'y honorer les ancêtres de la dynastie suivant les coutumes chinoises. Ce choix est intéressant car il montre que les rois siamois avaient sans doute des ancêtres chinois, ce qui appuie les éléments que nous avons évoqués dans notre premier chapitre.

quatre premiers règnes de la dynastie actuelle, c'est-à-dire de 1782 à 1868¹⁷², l'édifice le plus imposant est certainement le palais « Chakri Maha Prasat », dont la construction fut ordonnée par le roi Chulalongkorn en 1876, après ses deux premiers voyages à l'étranger où il a visité Singapour, Java et l'Empire des Indes (1870). Le palais fut achevé en 1882, à temps pour la célébration du centenaire de Bangkok¹⁷³. Sans doute intéressé par l'architecture occidentale qu'il avait pu admirer dans les colonies néerlandaises et britanniques, il décida que ce nouveau bâtiment devrait être de style occidental ; il demanda donc à un Anglais, John Clunis, architecte à Singapour, d'en dessiner les plans¹⁷⁴. Cependant, afin de ne pas rompre totalement l'harmonie de l'ensemble du Grand Palais, la toiture de cet édifice fut surmontée par trois pinacles élevés de style siamois. Nous nous trouvons donc devant un exemple typique d'une architecture qui mêle harmonieusement des éléments occidentaux et siamois et peut réellement être qualifiée de métissée. De la même manière, certains éléments décoratifs, dans d'autres édifices du Grand Palais, montrent un mélange de plusieurs influences : nous n'évoquerons que brièvement les portes du palais « Phaysan Thaksin » qui sont, sur chaque côté de leur perron, de statues chinoises, qui ressemblent à celles qui servent de gardiens devant les portes du Temple du Bouddha couché que nous avons mentionnées au début de ce chapitre. Les battants des portes, qui sont laqués en noir, présentent des motifs d'or qui sont manifestement d'inspiration japonaise : ils utilisent une technique artisanale purement siamoise, mais une iconographie étrangère¹⁷⁵.

Les représentations du Bouddha, que nous ne pouvons bien sûr pas ignorer dans un pays dont presque 95% de la population est bouddhiste, sont elles aussi le produit d'emprunts et de transformations qui ont abouti à l'élaboration d'un style qui, bien que certainement hybride, est pourtant désormais purement siamois. Lorsque les Thaïs sont arrivés dans le bassin du Ménam Chao Phraya, ils ont trouvé des habitants qui pratiquaient cette religion depuis longtemps et qui, non seulement avaient bâti des temples mais avaient aussi créé des représentations du Bouddha. Ce sont d'abord les Mûns de Dvâravatî dont la culture est attestée en Asie du Sud-est du V^{ème} au XIII^{ème} siècles (il est

¹⁷² Warren (William), *The Grand Palace*, The Office of His Majesty Principal Private Secretary, Bangkok, 1988, p. 135.

¹⁷³ *Id.*

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 41.

possible qu'ils aient auparavant pratiqué certaines religions issues de l'Hindouisme). Ils avaient d'ailleurs développé des représentations originales puisque nous rencontrons, dans leur art, des statues du Bouddha assis à la manière occidentale ; on en trouve deux exemples à la grande pagode de Nakhon-Pathom¹⁷⁶. La seconde culture que les Thaïs ont rencontrée en Asie du Sud-est est celle de Srivijaya (à partir de la fin du VII^{ème} siècle) qui fut peut-être basée dans la région de Palembang, à Sumatra, et a étendu son influence commerciale, politique et artistique sur toute la Péninsule malaise¹⁷⁷, essentiellement dans la région de Nakhon Si Thammarat, l'ancienne Ligor, appelée également Tambralinga : s'il semble bien que le bouddhisme pratiqué dans ce royaume ait été essentiellement celui du Grand Véhicule, ainsi que le montre une des plus belles statues conservées au Musée national de Bangkok, qui représente le bodhisatva¹⁷⁸ Avalokiteçvara¹⁷⁹ : cette statue montre un déhanchement qui est très différent de la position souvent hiératique et figée des représentations traditionnelles du Bouddha ; il n'est pas impossible de penser que cette statue pourrait avoir inspiré de nombreuses œuvres de la période de Sukhoday, qui représentent le Bouddha en train de marcher¹⁸⁰ : ces statues ou ces bas-reliefs stuqués nous montrent le Bouddha dans cette posture et elles évoquent véritablement un mouvement¹⁸¹ ce qui montrerait donc la manière dont les Siamois ont été capables, à partir de formes issues de statues du Grand Véhicule, de créer une nou-

¹⁷⁶ Les représentations du Bouddha sous sa forme humaine, qui répond à des règles précises, ne sont apparues en Asie qu'à la suite de l'art du Gandhara, qui avait été influencé par la sculpture grecque. Cf. Givè (Bernard de), *Les rapports de l'Inde et de l'Occident des origines au règne d'Asoka*, Les Indes savantes, Paris, 2006. La pratique des Mûns a sans doute été plus tardive puisque l'on a retrouvé, sur les sites archéologiques de leurs villes, beaucoup de « Roues de la Loi », formées d'une roue de pierre symbolisant le cycle des existences, flanquées de deux gazelles qui rappellent le sermon prononcé par le Maître au cours duquel il a exposé les « Quatre Nobles Vérités », dans le Parc des Gazelles, près de Bénarès. Cf. Frédéric (Louis), *L'Art de l'Inde et de l'Asie du Sud-Est*, Flammarion, Paris, 1994, pp. 289-290. Dans le catalogue de l'exposition sur l'art de Dvâravatî, tenue au Musée Guimet (p. 11), Jacques Giès expose la symbolique de ces « Roues de la Loi ».

¹⁷⁷ Cœdès (George), *Les Etats hindouisés de la Péninsule indochinoise et de l'Insulinde*, op. cit., pp. 153-161.

¹⁷⁸ « bodhisatva », terme sanskrit, désigne celui qui a formé le vœu de suivre le chemin indiqué par le Bouddha, a pris le refuge auprès des Trois Joyaux et respecte strictement les disciplines destinées aux bodhisatva, pour atteindre dans un premier temps son propre éveil et aider ensuite les autres êtres sensibles à s'éveiller.

¹⁷⁹ *Avalokiteçvara* est le nom du bodhisatva le plus vénéré dans le Grand Véhicule. Son culte se trouve depuis le Tibet jusqu'en Chine ou au Japon, où il est parfois féminisé.

¹⁸⁰ Cette posture représente le Bouddha lorsqu'il descend du *Tavâtîngsa*, trente-troisième étage du Paradis, où il est monté pour prêcher le *dhama* à sa mère.

¹⁸¹ La représentation du bodhisatva *Avalokiteçvara* présente toujours ce mouvement, ainsi que nous pouvons le remarquer dans une de ses représentations au temple de Plaosan, situé dans le centre de Java. Sur les « Bouddha marchant » de l'époque de Sukhoday, cf. *Rapport de recherche, d'excavation et de restauration des vestiges archéologiques de la vieille ville de Sukhoday (1962-1966)*, op. cit., pp. 59-60.

velle expression artistique en s'inspirant de ce qu'ils avaient auparavant rencontré lors de leur arrivée dans la Péninsule¹⁸². Cette posture originale a d'ailleurs été conservée jusqu'à nos jours puisque le professeur Silpa Bhirasri (sculpteur italien, de son vrai nom Corrado Feroci, 1892-1962), fondateur de l'Université Silpakorn en 1943, a sculpté un Bouddha marchant qui a servi de modèle pour la fonte de la statue du Maître qui domine l'ensemble bouddhiste de Phutthamonthon, inauguré à l'occasion des célébrations du 2.500^{ème} anniversaire de l'entrée du Bouddha au nibbana¹⁸³. On peut d'ailleurs noter que cet artiste est l'auteur de bon nombre de statues et de monuments qui sont aujourd'hui installés dans Bangkok et que, s'il a créé des œuvres dans le style traditionnel siamois que nous évoquons ici, il a également donné des statues de style occidental : le métissage artistique est, là aussi, évident puisque Corrado Feroci est réellement l'introducteur de la statuaire occidentale en Thaïlande et que beaucoup d'artistes thaïlandais contemporains parmi les plus appréciés, ont été ses élèves.

D'autres styles doivent aussi être évoqués, comme ceux que l'on nomme en suivant le nom des villes dans lesquelles on en a retrouvé le plus de traces, U-Thong (XII^{ème}-XV^{ème} siècles) et Lopburi/Lavo (XI^{ème}-XIII^{ème} siècles)¹⁸⁴ : les statues peuvent être celles de divinités hindouistes, mais aussi d'inspiration du Grand Véhicule comme du Petit Véhicule. Elles ont d'ailleurs souvent été copiées dans les siècles qui ont suivi, ceci jusqu'à l'époque de Bangkok (ceci n'est pas étonnant si nous nous souvenons de ce que nous disions précédemment de la statue du « Bouddha marchant » sculptée par Corrado Feroci voici un peu plus de cinquante ans)¹⁸⁵. Mais nous sommes ici au niveau de l'imitation plutôt qu'à celui de l'appropriation, de la synthèse et du métissage. Un élément important doit cependant être souligné : dans la tradition hindouiste, comme elle a d'ailleurs été interprétée par les artistes khmers, tant d'Angkor, de Lopburi/Lavo que d'U-Thong, on rencontre des statues représentant Vishnou qui porte une tiare (on les

¹⁸² D'autres auteurs pensent cependant que cette posture particulière du Bouddha pourrait être inspirée de la statuaire cinghalaise ou birmane de l'époque de Pagan. Cf. Leksukhum (Santi), *Histoire de l'Art thaï*, Muang Boran, Bangkok, 2009, p. 97.

¹⁸³ *Id.*, p. 202.

¹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 62-78.

¹⁸⁵ C'est ainsi que le Bouddha (Phra Phuttha Chinarat) que l'on trouve dans le sanctuaire principal du Temple de Marbre (Bangkok), construit sous le règne du roi Chulalongkorn, est la copie exacte de celui que l'on trouve dans le Temple de Phra Sri Mahathat Maha Worawihan, dans la ville de Phitsanulok. Certains pensent cependant qu'elle se rapproche plus du style de Sukhoday. Cf. *Ibid.*, p. 107.

appelle des « Vishnou mitrés »)¹⁸⁶ : on voit apparaître, à l'époque d'Ayudhya, dans la statuaire bouddhiste siamoise, des « Bouddha parés ». Ce sont des statues qui, au contraire des représentations traditionnelles, représentent le Bouddha portant une tiare et des bijoux (colliers, bracelets, etc.). Elles sont intéressantes car, si nous nous plaçons dans les traditions de l'idéologie royale en Asie du Sud-est (rappelons ce que nous avons dit du *devaraja* et du *buddharaja*¹⁸⁷), nous comprenons que le monarque est considéré soit comme un dieu soit comme un Bouddha. Or, la mitre que portent certaines statues de Vishnou marque son caractère royal et est en rapport avec le *devaraja* ; nous pensons voir, dans ce que nous pouvons appeler l'invention des « Bouddha parés » à Ayudhya, une transposition, depuis l'hindouisme vers le bouddhisme, de cette qualité du « Vishnou mitré » : le « Bouddha paré » serait alors le marqueur de la qualité royale, mais dans la vision siamoise de la monarchie, qui est celle du *buddharaja*¹⁸⁸.

Nous devrions également, pour être plus complet dans cette présentation naturellement trop succincte des éléments culturels étrangers ayant contribué à l'élaboration de la culture siamoise, nous intéresser aux arts que l'on définit habituellement comme « mineurs ». Cela pourrait être le cas, par exemple, de l'art du tissage, qu'il s'agisse de la soie ou du coton, dont les motifs (oiseaux ou grecques) rappellent souvent ceux que l'on peut trouver depuis les tambours de bronze de la civilisation de Dong Son (à partir du V^{ème} siècle avant Jésus-Christ)¹⁸⁹. Il a d'ailleurs été renouvelé et enrichi sous l'inspiration de l'actuelle reine de la Thaïlande. Nous nous contenterons donc ici de n'évoquer que la musique et la danse classiques, lesquelles, comme nous le verrons dans le troisième chapitre de cette partie de notre travail, sont parties intégrantes du théâtre classique siamois.

¹⁸⁶ Sur le rôle de Vishnou dans la religion hindouiste, cf. Daniélou (Alain), *Mythes et Religions de l'Inde : le polythéisme hindou*, Champs Flammarion, Paris, 2009.

¹⁸⁷ Cf. *supra*, p. 67.

¹⁸⁸ Remarquons cependant que les « Bouddha parés » ne sont pas uniquement représentés dans l'art d'Ayudhya et que l'on en rencontre également dans celui du Lan Na Thay (« le royaume du million de rizières ») comme dans le royaume môn d'Hariphunchay. Cf. Leksukhum (Santi), *Histoire de l'Art thaï*, *op. cit.*, pp. 68 & 135.

¹⁸⁹ Vallard (Annabelle), *Suivre le fil : Ethnologie d'une filière textile à Vientiane*, thèse pour l'obtention du doctorat de l'Université de Paris X-Nanterre, Université de Paris X-Nanterre, 2009 ; cette thèse, dans ses premières pages, analyse les origines des motifs traditionnels que l'on peut trouver dans les tissages laotiens.

Il existe, bien entendu, des formes dramatiques populaires qui sont du domaine de l'oralité. Nous pouvons par exemple évoquer le *Nang Talung* (le théâtre d'ombres)¹⁹⁰ qui, s'il est répandu à partir de l'ouest de la plaine centrale (provinces de Kanchanaburi, de Suphanburi et de Ratchaburi), est surtout cultivé dans la partie thaïlandaise de la Péninsule malaise, ou encore le *Likay*¹⁹¹. Cependant, ceci étant sans doute dû au développement des médias modernes, télévision, vidéoscopes et DVD, ces formes qui étaient il y a encore quelques années très suivies par les populations de la campagne, ont tendance à disparaître petit à petit. Elles jouaient pourtant un rôle très important : il suffit pour en être certain de se rappeler qu'il y a environ quarante ans, lorsque le gouvernement thaïlandais a décidé de mettre en place un programme national de contrôle des naissances, le *Nang Talung* a été utilisé dans le sud du pays pour convaincre la population d'utiliser des préservatifs et des pilules contraceptives.

La musique classique siamoise utilise, dans les différentes formations d'orchestre existantes, les mêmes instruments que ses voisins : ce sont essentiellement des instruments qui ont été empruntés aux Khmers, xylophones, cercles de gongs, tambours, cymbales, instruments à cordes, etc. On rencontre également, dès la période de Sukhoday, des instruments empruntés aux Chinois. Ainsi que nous le voyons, ne serait-ce que par les instruments qu'elle utilise, cette musique classique est, elle aussi, issue d'emprunts à des peuples étrangers. Ceci est encore plus évident lorsque nous nous rendons compte qu'un grand nombre des genres musicaux existant portent des noms qui font référence aux Mûns, aux Khmers, aux Birmans, etc. Comme ses voisins, elle est aussi pentaphonique et, jusqu'à une époque récente, elle n'était pas notée : elle était transmise de maître à élève, mais pouvait également faire l'objet de variations lors de l'exécution de tel ou tel morceau¹⁹². Si nous nous penchons sur la musique moderne et contemporaine, nous pouvons constater que la Thaïlande, de la même manière que tous les pays du monde, a subi l'influence de la musique anglo-saxonne et que l'on utilise désormais, pour accompagner les chanteurs, batteries et guitares électriques et que,

¹⁹⁰ Hemmet (Christine), *Nang Talung, théâtre d'ombres du sud de la Thaïlande* in : Objets et Mondes, tome 21, fascicule 3, 1981, pp. 95-106.

¹⁹¹ Le *Likay* est issu du *Lakhon Nok* (Théâtre de l'extérieur du palais royal, qui était initialement uniquement joué par des hommes). Cf. Rutnin (Mattani), *Dance, Drama and Theatre in Thailand*, Silkworms Books, Chiang Mai, 1996, p. 275.

¹⁹² Anonyme, *Thai Classical Music*, tome I, Département des Beaux-Arts, Bangkok, 1971, pp. 23-24.

même, il existe de nos jours des rappeurs thaïlandais. Si la musique classique était déjà le produit d'emprunts et de synthèses, la musique moderne n'est pas du tout différente de ce que nous pouvons entendre en France ou aux Etats-Unis. Nous sommes ici au-delà même du métissage.

De la même manière, la danse classique siamoise¹⁹³ est issue de la danse classique khmère, laquelle trouve ses origines dans les danses indiennes. Si une évolution a existé depuis l'emprunt de ces danses, amenant par exemple une hiératisation des mouvements des danseurs ou des danseuses qui se traduisent par le seul jeu des bras, des mains et des jambes, alors que le tronc demeure totalement immobile, il a été développé tout un ensemble de conventions corporelles destinées à symboliser des sentiments ou encore des états d'âme, tels que l'amour, la colère, le désir, l'incertitude, etc. Cette symbolique du mouvement et de la posture demeure néanmoins très rattachée aux racines indiennes, ainsi qu'en témoigne la traduction en siamois d'un traité indien, qui décrit les cent huit¹⁹⁴ postures que doivent maîtriser les danseurs et les danseuses classiques, lequel sert encore aujourd'hui de référence¹⁹⁵ pour l'entraînement de ces artistes qui doivent, dès leur plus jeune âge, subir une formation particulièrement difficile, en rapport avec le rôle pour lequel ils seront destinés, compte tenu de la décision de leur maître, Prince ou Princesse, singe ou démon¹⁹⁶. Nous nous trouvons donc, là encore, devant une expression artistique qui, issue d'un emprunt, montre clairement le caractère synthétique de l'ensemble de la culture siamoise.

¹⁹³ Nous ne nous intéresserons pas ici à la danse classique du royaume du Lan Na Thay, dont l'usage est différent de celui de la danse classique siamoise : elle a pour buts d'accueillir des invités, de les divertir lors de repas officiels et enfin de les accompagner lorsqu'ils quittent le lieu des réjouissances.

¹⁹⁴ Ce nombre, cent-huit, est particulièrement symbolique en Asie du Sud-est ; c'est ainsi que les empreintes de pied du Bouddha, très vénérées dans le bouddhisme du Petit Véhicule et particulièrement au Siam, portent cent-huit signes distinctifs ou que certaines formes poétiques se déclinent en cent-huit sous-formes (il s'agit essentiellement du *Chan*) ; cf. Phromwichit (Phaythun), *L'art du Chan siamois*, Ton O 1999, Bangkok, 1998.

¹⁹⁵ Monwithun (Saeng), *Traité de danse classique*, Département des Beaux-Arts, Bangkok, 1978.

¹⁹⁶ L'entraînement traditionnel des danseuses et des danseurs les prépare à jouer des rôles spécifiques dans le théâtre masqué siamois, dont le répertoire est uniquement le *Ramakien*, version siamoise du *Ramayana* indien.

CHAPITRE III

Littérature

Si nous tenons, alors que nous avons, dans nos deux premiers chapitres, tenté de montrer combien la Thaïlande, que ce soit dans son peuplement, sa langue ou sa culture, est le produit d'un métissage continu, à nous pencher plus particulièrement sur sa littérature, c'est que nous n'oublions pas que le but de notre recherche est de tenter de montrer que c'est sur ces bases presque millénaires que l'élaboration d'un théâtre moderne, à l'occidentale, a pu être mise en œuvre par le roi Vajiravudh. Alors que tout, dans la culture siamoise, telle que nous venons de la présenter, montre ses origines multiples rassemblées en une synthèse sans doute harmonieuse, il est certainement utile de voir en quoi, dans ce domaine plus particulier qu'est la littérature classique, les influences étrangères ont pu jouer un rôle. C'est ce que nous tenterons d'analyser dans ce chapitre.

Nous pouvons penser qu'il existait, dès les origines, une littérature, qu'elle ait été orale ou bien écrite¹⁹⁷, mais nous devons nous rendre à l'évidence, la première preuve d'une rédaction dans un alphabet adapté à la notation de la langue thaïe est la stèle du roi Rama Khamhaeng de Sukhoday, qui daterait de 1292¹⁹⁸; il faudra cependant attendre le règne de Phaya Li Thay (1347-1361) pour rencontrer, en 1349, la première œuvre littéraire siamoise qui nous soit parvenue¹⁹⁹. Il s'agit d'un traité de cosmologie bouddhiste qui est certainement une compilation de plusieurs textes indiens et cinghalais composés en pâli, la langue sacrée du bouddhisme du Petit Véhicule, *Les Trois Mondes*²⁰⁰, qui décrit les trois niveaux de l'univers, celui des Paradis, où résident les Dieux et les bodhisatva, celui des Hommes et enfin celui des Enfers. Ce texte joue

¹⁹⁷ Cf. Ferlus (Michel), *Sur l'ancienneté des écritures thaïes d'origine indo-khmère*, op. cit., p.270.

¹⁹⁸ Cette datation est celle que propose Cœdès (George), *Les Etats hindouisés de la Péninsule indochinoise et de l'Indonésie*, op. cit., p. 357. Certains chercheurs thaïlandais penchent plutôt pour la date de 1282; cf. *Stèles de l'époque de Sukhoday*, Département des Beaux-Arts, Bangkok, 1983, pp. 4-11.

¹⁹⁹ Na Nakhon (Plœang), *Histoire de la littérature thaïe pour les étudiants*, Thay Watthana Phanit, Bangkok, 1874, pp. 31-37.

²⁰⁰ Phaya Li Thay, *Les Trois Mondes*, Département des Beaux-Arts, Bangkok, 1966. Une traduction en français de ce texte a été publiée par Archaimbault (Charles) et Cœdès (George), *Les Trois Mondes – Traibhûmi B'rah Rvan*, Publications de l'Ecole Française d'Extrême-Orient, n° 119, 1973.

encore un très grand rôle dans le bouddhisme thaïlandais contemporain²⁰¹. Un point est cependant ici à mettre en évidence, même s'il n'est pas vraiment étonnant puisque nous avons vu, dans notre précédent chapitre, que le bouddhisme est justement une religion que les Siamois ont adoptée, mais qu'ils sont reçue des Môngs et des Khmers : la première œuvre en siamois que nous connaissions est donc un texte qui est d'origine étrangère ; elle nous montre que, dès les origines, les œuvres littéraires écrites sont composées en se basant sur des emprunts à d'autres cultures.

Il est certain qu'une littérature orale ait existé, peut-être d'origine plus populaire, depuis les temps les plus reculés ; elle est malheureusement quasi éteinte puisqu'elle nourrissait essentiellement des spectacles populaires, donnés à l'occasion de fêtes religieuses, dans l'enceinte des monastères, ou plus ou moins chamaniques comme il en existe encore aujourd'hui dans le Sud du pays²⁰² : les médias modernes ont contribué à sa disparition progressive. Mais la modernisation intensive du pays depuis plus d'un demi siècle n'est pas la seule raison de cet état de fait : on a en effet assisté, dès le début de l'époque de Bangkok, sous les quatre premiers règnes de la dynastie Chakri, à une entreprise systématique de recomposition de ces œuvres qui étaient jusqu'alors transmises oralement. C'est ainsi qu'une épopée villageoise, *Khun Chang Khun Phaen*, qui raconte les amours contrariées et tragiques entre une femme et deux hommes, a été, sous la direction du roi Phra Phuttha Loet La Naphalay (Rama II, 1809-1824) rédigé dans un style plus classique par un groupe de poètes²⁰³. Cette nouvelle rédaction, sans doute à cause du fait qu'elle avait été mise en œuvre par le roi lui-même, a en quelque sorte cristallisé le texte populaire qui n'a plus jamais été que le texte royal. Ce même phénomène s'est produit avec une autre œuvre populaire, *les Règles de vie à l'usage des hommes*²⁰⁴, qui a été recueillie par le plus grand poète du XIX^{ème} siècle, Sunthon Phu (1786-1855) et des-

²⁰¹ Delouche (Gilles), *L'incorporation du royaume de Sukhoday au royaume d'Ayudhya par le roi Boromotrakyanat (1448-1488) : le Bouddhisme, instrument politique*, op. cit.

²⁰² Hemmet (Christine), *Le Nora du Sud de la Thaïlande, un culte aux ancêtres* in : BEFEO, n° 69-2, pp. 261-282.

²⁰³ *Khun Chang Khun Phaen*, Département des Beaux-Arts – Khurusapha, Bangkok, 1981. Un résumé en français en a été donné par Sribunruang (Jit-Kasem), *La Femme, le Héros et le Vilain*, Presses Universitaires de France – UNESCO, Paris, 1986.

²⁰⁴ Sunthon Phu, *Règles de vie à l'usage des hommes* in : *Vie et œuvres de Sunthon Phu*, Khlang Witthaya, Bangkok, 1970, pp. 491-506.

tinée à l'usage des Princes royaux : les versions villageoises ont été, à leur tour, presque effacées de la mémoire collective²⁰⁵.

Nous devons constater que l'on rencontre souvent des difficultés à travailler avec certitude sur les œuvres littéraires classiques siamoises²⁰⁶, ceci pour les raisons que nous allons devoir exposer maintenant.

L'Histoire littéraire peut se diviser, du point de vue des œuvres qui nous sont accessibles, en deux périodes, avant et après 1767. Nous avons en effet évoqué à plusieurs reprises, dans nos deux chapitres précédents, cette date essentielle pour l'Histoire du Siam ; elle l'est aussi pour l'Histoire littéraire de ce pays. En effet, à la suite de la prise d'Ayudhya par les armées birmanes, le 7 avril 1767, un gigantesque incendie détruisit l'ensemble de la capitale²⁰⁷, qui ne devait jamais pouvoir être reconstruite : c'est la raison pour laquelle le roi Taksin, restaurateur de l'indépendance, décida, lors de sa prise du pouvoir et de l'installation de sa dynastie, de transférer la capitale à Thonburi, sur la rive droite du Ménam Chao Phraya, juste en face de l'actuelle Bangkok²⁰⁸. Cependant, alors que, comme la plupart des habitations et des palais de l'Asie du Sud-est, les bibliothèques d'Ayudhya étaient construites en bois, tous les manuscrits qu'elles contenaient furent brûlés : le dommage semblait irréparable. Quelles que soient les responsabilités des vainqueurs et des vaincus dans cet incendie – les Siamois accusant les Birmans d'avoir allumé des foyers dans les temples pour faire fondre l'or des statues du Bouddha, tandis que certains historiens refusent de préciser la nationalité des pillards incendiaires – le résultat fut bien, la mémoire littéraire du Siam étant presque complètement concen-

²⁰⁵ Une de nos enseignantes de littérature siamoise à la Faculté des Lettres de l'Université Silpakorn, madame Nantha Khunphakdi, avait pu rassembler et transcrire, dans les années 1970, des versions populaires de ce texte, qui lui avaient été récitées par des paysans âgés de l'ouest de la plaine centrale, mais son travail est demeuré à l'état de manuscrit, personne n'ayant jamais trouvé intéressant de le publier.

²⁰⁶ Nous n'utilisons pas ici le terme de littérature classique dans le sens qui lui est habituellement donné en Occident : nous ne faisons pas en effet référence à une période particulière de l'histoire littéraire du Siam mais plutôt au fait que, jusqu'à l'apparition de genres littéraires influencés par l'Occident, à la fin du XIX^e siècle, toutes les œuvres, de quelque nature qu'elles soient (romans, pièces de théâtre, épopées, etc.), sont écrites en vers. Il n'existe que deux exemples d'ouvrages écrits en prose, au début du XIX^e siècle, dus à Chao Phraya Phra Khlang, *Les Trois Royaumes* et *Le Grand roi*, qui sont respectivement inspirés par des chroniques chinoises et des chroniques mônes. Nous voyons ici et à nouveau le rôle des œuvres étrangères dans la construction de la littérature siamoise.

²⁰⁷ Damrong Rachanuphap (Krom Phraya), *Luttes des Thaïs contre les Birmans*, *op. cit.*, p. 356.

²⁰⁸ Fels (Jacqueline de), *Somdet Phra Chao Taksin Maharat, le roi de Thonburi*, *op. cit.*, pp. 124-126.

trée dans Ayudhya²⁰⁹, que quatre siècles de poésie siamoise s'étaient envolés en fumée. Les contemporains furent, bien entendu, conscients de cette perte.

Le roi Taksin d'abord puis, à partir de 1782, les premiers monarques de la dynastie Chakri, se sont employés à faire recollecter et surtout reconstituer les textes qui avaient été détruits en s'appuyant essentiellement sur la mémoire des survivants et de ceux qui n'avaient pas été déportés en Birmanie, dont nous avons dit qu'ils faisaient surtout partie de la Cour et qu'ils étaient certainement des lettrés. On peut alors imaginer les altérations et les omissions que peuvent avoir subi les textes ainsi restitués. C'est la raison pour laquelle les textes littéraires antérieurs à la chute d'Ayudhya sont certainement sujets à caution. Un seul exemple permet de se rendre compte du peu de confiance que nous pouvons donner aux versions qui nous sont parvenues²¹⁰ : l'édition du *Poème de la défaite des Thaïs du nord*, ouvrage épique qu'il faut sans doute dater du début du XVI^{ème} siècle²¹¹, mentionne, devant un des quatrains qui le composent, suivant en cela le texte de certains des vingt-deux manuscrits conservés à la Bibliothèque Nationale de Bangkok : « On dit que les deux strophes qui suivent furent rédigées par Phraya Trang »²¹². D'autres exemples pourraient être donnés ; ainsi, Gilles Delouche remarque que deux pièces de théâtre, dit « de l'intérieur du palais »²¹³, qui sont attri-

²⁰⁹ Pour expliquer cette concentration des œuvres littéraires dans les bibliothèques du roi et des Princes dans la capitale détruite, Gilles Delouche, dans son séminaire de Master 2, « Méthodologie de la restitution et de la datation des anciens manuscrits siamois », que nous avons suivi en 2007-2008, propose l'hypothèse suivante : comme les Siamois n'ont connu l'imprimerie qu'au début du XIX^{ème} siècle, la conservation des œuvres se faisait uniquement sur des manuscrits dont la matière était fragile et qu'il convenait de recopier de manière régulière ; seuls les Grands, qui habitaient dans la capitale, avaient les moyens d'entretenir les scribes chargés de ce travail. Ce serait donc la raison pour laquelle la plus grande partie du patrimoine littéraire d'Ayudhya aurait disparu dans l'incendie de la ville.

²¹⁰ Nous rappellerons aussi que, tout au long des trois siècles pour lesquels nous possédons ces textes restitués après 1767, les manuscrits ont été constamment recopiés, avec toutes les possibilités de fautes que cela peut faire naître, sans compter que des mots ayant changé de sens ou ayant disparu, les scribes ont pu les remplacer pour qu'ils aient un sens à l'époque où ils travaillaient.

²¹¹ Cf. Delouche (Gilles), *Tu, felix Ayudhya, nubes : une explication de l'incorporation du royaume de Sukhoday au royaume d'Ayudhya par le roi Boromotraylokanat (1448-1488) ?*, op. cit.

²¹² *Le poème de la Défaite des Thaïs du Nord*, édition critique établie par l'Académie royale de Thaïlande, New Thay Mit Kan Phim, Bangkok, 2001. Phraya Trang qui vécut à la fin du XVIII^{ème} siècle (il est sans doute né avant la prise d'Ayudhya par les armées birmanes) et dans le premier quart du XIX^{ème} siècle, fait partie des "restaurateurs" de la littérature ancienne : on lui doit par exemple un recueil, *Œuvres des poètes anciens*, Sophon Phiphatthanakon, Bangkok, 1924, où il a rassemblé une série de quatrains attribués à divers auteurs des deux siècles précédents. Il s'est également attaché à faire revivre certains genres poétiques classiques dont nous parlerons dans ce chapitre.

²¹³ Le théâtre de l'intérieur, qui semble s'être spécialement développé à Ayudhya pendant la première moitié du XVIII^{ème} siècle, était uniquement destiné à des représentations dramatiques dans le Palais de

buées à deux Princesses, Mongkut et Kunthon, filles du roi Boromomakot (1732-1757)²¹⁴, *Dalang* et *Inao Lek*, ne semblent nous être parvenues qu'à travers une réécriture, ou une reconstitution, due au roi Phra Phuttha Yot Fa Chulalok (Rama I^{er}, 1782-1809)²¹⁵. Nous ne sommes donc pas capables de décider si les textes qui sont aujourd'hui en notre possession ont été vraiment écrits par ces deux Princesses ou s'ils ne sont qu'une réécriture faite au début de la période de Bangkok.

Cependant, pour en revenir à notre exemple concernant Phraya Trang, on pourrait penser que le style d'un auteur du début du XIX^{ème} siècle devrait être aisément identifiable dans le corps d'un poème plus vieux de trois siècles ; ce n'est pas le cas : en effet, un écrivain classique siamois se doit d'apprendre son art à partir des œuvres anciennes et donc de maîtriser style et vocabulaire archaïques ; le pastiche, ou même la copie pure et simple, ne sont pas dédaignés mais, bien au contraire, souvent cultivés. C'est ainsi, par exemple, qu'un poème du XIX^{ème} siècle, le *Nirat Narin*, qui aurait été composé, si on en croit la tradition, par un poète nommé Narin Thibet²¹⁶, apparaît comme la démarque très fidèle de *La Lamentation de Siprat*²¹⁷, qui est sans doute plus vieux de trois siècles et demi : la valeur poétique reconnue par les historiens de la littérature à cet ouvrage ne l'est d'ailleurs que par référence à l'œuvre qui l'a inspiré.

l'intérieur qui était interdit aux hommes. Ceci explique qu'à l'origine tous les rôles étaient joués uniquement par des femmes.

²¹⁴ Ces deux Princesses font partie des rares femmes à avoir composé des œuvres littéraires, jusqu'à l'introduction des formes occidentales en prose, à la fin du XIX^{ème} siècle. Cf. Ritthichan (Ratchadaporn), *Le rôle de la Congrégation des Sœurs de Saint-Paul de Chartres dans l'éducation des jeunes filles au Siam au XX^{ème} siècle*, Thèse pour l'obtention du grade de docteur de l'INALCO (Langues, Littératures et Sociétés), INALCO, Paris, 2008, pp. 30-31.

²¹⁵ Delouche (Gilles), *L'influence de la littérature malaise sur la littérature siamoise : Inao in* : Po Dharma (éd.), *Le monde indochinois et la Péninsule malaise, Contribution de la délégation française à la seconde conférence internationale sur les études malaises*, Ambassade de France, Kuala-Lumpur, 1990, pp. 81-100. Il faut noter que l'origine de ces deux pièces de théâtre est effectivement malaise, ce qui va dans la direction que nous souhaitons développer : la thématique, sinon la forme, de la littérature classique siamoise se nourrissent d'emprunts faits à l'étranger. Dans le compte rendu qu'il fait de cet ouvrage, Bernard Gay remarque : « Dans [sa] communication, Gilles Delouche explique pourquoi la naturalisation de la légende d'Inao a valeur documentaire sur la manière dont la culture thaïe assimile des apports étrangers. » Cf. Gay (Bernard), *Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême-Orient* n° 80, pp. 316-317.

²¹⁶ Nay Narin Thibet (In), *Le poème de séparation de Narin Thibet* in : Jones (Robert B.) & Mendiones (Ruchira C.), *Introduction to Thai Literature*, Cornell University, Ithaca, New York, 1970, pp. 293-299.

²¹⁷ Yupho (Thanit), *Histoire de Siprat et la Lamentation de Siprat*, Sinlapa Bannakhan, Bangkok, 1970. Cf. également Cf. Delouche (Gilles), *Contribution à une hypothèse de datation d'un poème thaï, le Kam-suan Siprat*, Thèse de troisième cycle pour l'obtention du grade de docteur de l'Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III (Etudes indiennes), Paris, 1982.

Ces quelques remarques, qui sont pourtant générales, nous amènent à penser que la littérature classique siamoise doit être, elle aussi, considérée comme le produit d'un métissage ; il peut être le produit de l'importation délibérée d'un thème étranger, comme c'est le cas de la légende d'Inao, qui a eu une certaine postérité dans la littérature siamoise de la fin du XVIII^{ème} siècle et du début du XIX^{ème}, puisque, depuis sa première apparition sous la plume des Princesses Kunthon et Mongkut, elle a inspiré cinq œuvres différentes²¹⁸ mais il peut être également ce que nous avons appelé le « pastiche » d'un texte siamois plus ancien, parfois même d'un style contemporain. Nous allons donc tenter, maintenant, de voir quelle a pu être l'influence étrangère, et son assimilation, dans la littérature classique siamoise. Nous nous pencherons donc d'abord sur les formes poétiques utilisées dans les œuvres classiques, puis nous nous intéresserons plus longuement aux thèmes qu'elle développe.

Les traités de versification, qui sont très nombreux en Thaïlande²¹⁹ car ils doivent rendre compte de la forme de la presque totalité des œuvres classiques, écrites en vers, comme nous venons de le dire²²⁰, classent habituellement ces formes en cinq groupes²²¹, les *Klon*, les *Kap*, les *Khlong*, les *Ray* et les *Chan*. Or, parmi ces cinq groupes, seul un peut être considéré comme étant authentiquement siamois, le *Klon* ; deux sont hybrides (il s'agit du *Khlong* et du *Ray*) tandis que les deux derniers (le *Kap* et le *Chan*) sont des emprunts faits directement au pâli, avec certains aménagements qui ont certainement été rendus nécessaires par les caractères naturels de la langue siamoise, dans laquelle le jeu sur les sons, vocaliques comme consonantiques d'ailleurs, est absolument requis, ceci pas uniquement dans la poésie²²².

²¹⁸ Cf. Delouche (Gilles), *L'influence de la littérature malaise sur la littérature siamoise : Inao, op. cit.*, pp. 95-99.

²¹⁹ Le plus ancien de ces traités qui nous soit parvenu est *Le joyau étincelant*, dont nous avons auparavant fait mention lorsque nous avons parlé de l'influence des langues étrangères sur l'élaboration du siamois actuel. Il date, rappelons-le, du dernier quart du XVII^{ème} siècle.

²²⁰ Ces formes sont d'ailleurs importantes à prendre en compte car, ainsi que nous le verrons dans la seconde partie de notre thèse, lorsque le roi Vajiravudh s'est préoccupé de traduire les œuvres de Shakespeare écrites en vers, il en a utilisé certaines.

²²¹ C'est le cas, par exemple, de Sinlapasan (Phraya Upakit), *Grammaire thaïe*, Thay Watthana Phanit, Bangkok, 1968, pp. 350-498, de Thonglo (Kamchay), *Grammaire thaïe, op. cit.*, pp. 433-549 ou bien encore de Makchaeng (Suphaphon), *Versification siamoise*, 2 tomes, Odeon Store, Bangkok, 1982, dont nous nous inspirerons dans les lignes qui suivent.

²²² Nous n'en donnerons ici qu'un seul exemple, celui des expressions idiomatiques. C'est ainsi que nous pouvons rencontrer des expressions qui comportent quatre mots monosyllabiques, comme /cèp khâj dâj pûaj/, ce qui veut dire « être malade » (littéralement : souffrir de la fièvre et avoir mal) : nous notons

La forme la plus authentiquement siamoise est le *Klon*, qui se divise en quatre sous-formes : la strophe comporte deux vers formés de deux hémistiches ; c'est le nombre de syllabes (six, sept, huit ou neuf) dans chaque hémistiche qui détermine ces sous-formes²²³. Nous rencontrons cette forme dans la poésie classique, dans le théâtre mais aussi dans les *Nirat* (poèmes de séparation)²²⁴, à partir de la fin du XVIII^{ème} siècle²²⁵ et essentiellement dans l'œuvre de Sunthon Phu²²⁶ comme de ses successeurs. Mais son origine se place essentiellement dans l'oralité, puisque c'est cette forme, sans doute moins élaborée que dans ses emplois classiques au niveau des règles concernant le système des rimes, qui est utilisée dans les improvisations, qu'il s'agisse de chants alternés entre groupes d'hommes et de femmes dans certains spectacles populaires, dans les joutes improvisées lors des travaux dans les rizières, etc.²²⁷

Le *Khlong*, que nous avons qualifié de forme hybride, se divise en deux sous-formes, le *Khlong Dan* et le *Khlong Suphap*. Si la première est manifestement d'origine siamoise, la seconde est une transposition d'une forme originaire du Nord de l'actuelle Thaïlande (le Lan Na, « royaume du million de rizières »)²²⁸. Leur originalité se trouve dans l'obligation pour le poète d'utiliser des accents écrits, alors que le même accent peut, selon la catégorie de la consonne à l'initiale, déterminer des tons différents²²⁹, la

une construction symétrique qui fait rimer entre eux le deuxième et le troisième mots. De la même façon, il y a des expressions comportant six mots monosyllabiques, comme /nɔ:n kla:ŋ din kin kla:ŋ sa:j/, « dormir à la belle étoile » (littéralement : « dormir au milieu de la terre, manger au milieu du sable »), où nous remarquons que la construction symétrique demeure, puisque le troisième et le quatrième mots riment entre eux mais que, en plus, le deuxième et le cinquième font une répétition.

²²³ Makchaeng (Suphaphon), *Versification siamoise*, tome 1, *op. cit.*, pp. 59-101.

²²⁴ Delouche (Gilles), *Le Nirat, poème de séparation : étude d'un genre classique siamois*, Peeters, Paris-Louvain, 2003.

²²⁵ Cf., par exemple, Mahanuphap (Phraya), *Le Nirat de Canton ou Le Nirat du voyage de Phraya Mahanuphap en Chine* in : *Littérature de la période de Thonburi*, tome 1, Département des Beaux-Arts, Bangkok, 1986, pp. 365-383.

²²⁶ Sur les *Nirat* de Sunthon Phu, cf. Delouche (Gilles), *Le Nirat, poème de séparation : étude d'un genre classique siamois, op. cit.*, pp. 129-164.

²²⁷ Makchaeng (Suphaphon), *Versification siamoise*, tome 1, *op. cit.*, pp. 59-64.

²²⁸ Cf. Delouche (Gilles), *La datation du Lilit Phra Lo et l'Age d'or de la littérature classique siamoise* in : *Moussons* n° 2, pp. 57-71.

²²⁹ Gilles Delouche, dans son cours d'initiation à la versification classique siamoise, donne l'hypothèse que cette ambiguïté entre la présence d'accents écrits déterminant des tons différents ne veut pas dire qu'à l'origine cette forme n'était pas orale : elle serait seulement la trace d'un état plus ancien de la langue siamoise qui serait passé, par la suite, d'un système de trois tons à un système de cinq tons. Cf. Rischel (Jorgen), *Can « The great tone split » in Thai be phonetically explained ?* in : *Annual Reports of the Institute of Phonetics, University of Copenhagen*, n° 20, pp. 79-98.

nécessité de la rime demeure bien sûr. L'intérêt que nous pensons trouver en évoquant cette sous-forme, le *Khlong Suphap*, c'est de montrer que les Siamois ont emprunté cette sous-forme à leurs voisins du Nord²³⁰, même si ceux-ci sont eux-mêmes des Thaïs ; ainsi, le métissage se fait déjà à ce niveau des règles de la versification. Nous allons voir, en évoquant brièvement les trois autres formes, que celui-ci est encore plus évident.

Le *Ray* devrait cependant pouvoir être considéré comme une forme authentiquement siamoise puisqu'il découle directement de la nature même de la langue et de son besoin d'euphonie. Ne donnons qu'un seul exemple, dans le nom de Bangkok, dont on dit que c'est le nom de ville le plus long du monde, des groupes de sens se suivent et riment entre eux²³¹. Nous sommes là dans un système simple, que l'on rencontre d'ailleurs dans la stèle du roi Rama Khamhaeng. Cependant, le *Ray* peut entrer en combinaison avec des *Khlong* dans une forme poétique qui est en même temps un genre littéraire, le *Lilit*²³² : il s'agit soit d'un poème d'amour, soit d'un poème épique ; elle implique un enchaînement, par la rime, de toutes les strophes depuis le début jusqu'à la fin de l'œuvre et, pour cela, chaque *Ray* se termine formellement par les deux derniers vers d'un *Khlong*. Ainsi, l'hybridation se fait même à l'intérieur d'un système qui pourrait cependant être compris comme étant authentiquement siamois.

Les deux dernières formes, le *Kap* et le *Chan*, que nous devons évoquer ici, sont assez proches l'une de l'autre car ce sont des adaptations de formes pâliées (le mot siamois « Kap » est en effet la transcription du mot pâli/sanskrit « kāvya », que nous pouvons traduire par « parole de poète »). La versification pâliée, issue du sanskrit, présente les mêmes traits que toutes les versifications indo-européennes anciennes : elle ne se préoccupe pas d'un système de rimes mais s'appuie sur la « quantité » des syllabes afin de définir des unités (« mètres ») qui, assemblées, définissent des vers ; dans ce sys-

²³⁰ Cf. Na Nakhon (Prasœt), *Le poème de séparation d'Hariphunchay en vers Khlong*, Phra Chan, Bangkok, 1973, pp. [4]-[16].

²³¹ Sinlapasan (Phraya Upakit), *Grammaire thaïe*, op. cit., p. 423.

²³² Cf. Makchaeng (Suphaphon), *Versification siamoise*, tome 1, op. cit., pp. 287-295.

tème, c'est l'alternance des brèves et des longues qui, en créant un rythme²³³, construit la valeur esthétique du vers. Il est intéressant de noter, dans un premier temps, que ces deux formes ont en fait leur origine dans les mêmes formes pâlies mais que la première, le *Kap*, a abandonné l'opposition brève/longue tandis que la seconde, le *Chan*, l'a transposé en définissant des syllabes « lourdes » et des syllabes « légères »²³⁴ ; elles ont, en l'occurrence, ajouté l'une et l'autre un élément qui est propre à la versification comme à la langue siamoises, c'est-à-dire le jeu des rimes, le besoin « naturel » d'euphonie. Nous souhaiterions ici mettre en parallèle deux de ces formes siamoises issues de la versification pâlie, le *Kap Yani 11* et l'*Inthararawichian Chan*, afin de mettre en évidence leurs différences et leurs ressemblances qui, on le verra, basées que sur la prise en compte, ou non, de cette opposition entre syllabes « lourdes » et syllabes « légères ». Dans le *Kap Yani 11*, la strophe est organisée de la manière suivante²³⁵ :

```

1  O O O O A O O A O O B
   O O O O B O O O O O C
2  O O O O D O O D O O C
   O O O O C O O O O O O236

```

Plaçons en parallèle ce schéma avec celui qui suit, mettant en évidence les différences, comme les ressemblances entre les deux formes ; que pouvons-nous remarquer ?²³⁷

```

1  O O O O A O O A O O B
   O O O O B O O O O O C
2  O O O O D O O D O O C
   O O O O C O O O O O O238

```

²³³ Ce système a été adapté en versification anglaise, qui fait passer l'alternance syllabe brève/syllabe longue à celle de syllabe non accentuée/syllabe accentuée. Cf. Franklin Baum (Paull), *The Principles of English Versification*, The Project Gutenberg e-book, 2007. Consulté le 25 juin 2009.

²³⁴ La définition de ces syllabes « lourdes » et « légères » a beaucoup évolué depuis les premières traces d'œuvres composées en *Chan*, sans doute vers la fin du XV^{ème} siècle. C'est ainsi que la graphie /-am/, voyelle composite, a d'abord été considérée comme une syllabe « légère » puis, à partir de la fin du XVII^{ème} siècle, comme syllabe « lourde ». Cf. Delouche (Gilles), *A propos de l'ancienneté de la forme « Chan » dans la versification thaïe*, Les Cahiers de l'Asie du Sud-est n° 5, pp. 47-65.

²³⁵ Dans les schémas résumant les règles de la versification classique qui suivront, nous utiliserons les symboles suivants : « O » représente une syllabe qui ne porte pas de rime obligatoire, les majuscules, « A, B, etc. » marquent les rimes définies par la forme ; les chiffres 1 et 2, placés en exposant au symbole d'un pied, indiquent la présence obligatoire d'un accent écrit.

²³⁶ Nous avons ici donné le schéma de deux strophes, chacune de deux vers, afin de montrer comment se fait l'enchaînement, par la rime, de strophe à strophe. Cf. Makchaeng (Suphaphon), *Versification siamoise*, tome 1, *op. cit.*, pp. 306-307.

²³⁷ Dans ce schéma, les « mots lourds » sont symbolisés par des lettres grasses, tandis que les majuscules, comme dans celui visualisant les règles du *Kap Yani 11*, marquent les rimes obligatoires.

Nous nous rendons compte que les deux structures sont exactement les mêmes, si ce n'est que dans le *Kap Yani II*, nous n'avons pas devant nous cette opposition entre les « mots lourds » et les « mots légers ». Pourtant, nous voyons bien que ces deux formes ne sont pas proprement siamoises mais qu'elles ont été, l'une et l'autre, importées, « naturalisées » : elles sont donc une autre preuve des bases étrangères de la culture littéraire thaïlandaise actuelle. Un dernier point qu'il convient de souligner à propos de la forme *Chan*, c'est que la structure de la langue siamoise n'offrant que peu de possibilités de trouver des « mots légers », les poètes qui l'ont utilisée ont été forcés de se servir souvent d'un vocabulaire d'origine khmère ou pâlie. Ce caractère en fait une forme savante et la compréhension est souvent très difficile. C'est la raison pour laquelle la plupart des éditions modernes de textes écrits en *Chan* sont accompagnées, en fin de l'ouvrage, d'un glossaire expliquant les mots utilisés par le poète, puisque ce sont des emprunts spécifiques qui n'ont pas été adoptés par la langue siamoise.

Nous ne nous sommes intéressés, jusqu'à présent, qu'à la forme de la littérature classique, dans ses aspects concernant les problèmes de versification, mais ce qui nous semble bien plus important, c'est de nous préoccuper des thèmes traités par cette littérature, que ce soit directement ou indirectement. S'il est vrai que certaines œuvres, issues de la littérature orale, semblent bien ne pas proposer une thématique importées, elles n'en présentent pas moins des éléments culturels qui reflète une influence au départ étrangère même si, de nos jours, elle doit être considérée comme totalement intégrée ; c'est ainsi que, dans *Khun Chang Khun Phaen*, que nous avons déjà cité, le héros, Khun Phaen se fait moine bouddhiste à un moment du déroulement de l'histoire. D'autres éléments pourraient être évoqués, en rapport avec le bouddhisme justement, et qui sont la preuve que certains thèmes étrangers ont été complètement naturalisés ; nous n'en proposerons qu'un exemple, celui d'*Inao*, dont nous savons que la trame est d'origine malaise²³⁹. Inspirée par des chroniques au départ javanaises²⁴⁰, et se situant donc dans un contexte théoriquement hindouiste, l'œuvre du roi Rama II n'en présente pas moins des éléments bouddhistes, ce qui nous montre bien qu'elle est totalement intégrée à la

²³⁸ Makchaeng (Suphaphon), *Versification siamoise*, tome 2, *op. cit.*, p. 20.

²³⁹ Cf. *supra*, pp. 84-85.

²⁴⁰ Cœdès (George), *Les Etats hindouisés de la Péninsule indochinoise et de l'Indonésie*, *op. cit.*, pp. 326-327.

culture siamoise. Dans un passage où l'héroïne, Butsaba, s'interroge sur la légitimité de son amour pour Inao, elle décide d'aller prier le Bouddha et de lui demander de lui inspirer une réponse ; le héros, caché derrière la statue, répond à la place du Bouddha, dans un sens qui l'arrange, évidemment²⁴¹. Dans un passage du *Nirat Inao*, composé par Sunthon Phu à partir d'un épisode de l'œuvre du roi Rama II²⁴², lequel se place dans la famille des *Nirat* que Gilles Delouche appelle des *Nirat littéraires*²⁴³ et qui raconte la tristesse que ressent le héros lorsqu'il se rend compte que Butsaba, qu'il avait enlevée et cachée dans une grotte, a disparu. Nous pouvons y lire le passage suivant qui, nous le noterons, fait une référence au cycle des renaissances, ce qui est bien sûr une vision bouddhiste de la vie des hommes :

Où que je renaisse, en quelque lieu du monde que ce soit,
 Que nous soyons unis comme les doigts d'une main !
 Que nous soyons Chinois, Cham, Hindous, Européens ou Anglais,
 Qu'alors, proches l'un de l'autre, nous puissions nous unir !
 Et si nous étions Siamois, que ce soit de la même lignée,
 Et que, dès l'âge de raison, nous puissions vivre comme mari et femme !²⁴⁴

Nous voyons, dans ce passage, que le héros, Inao, qui est pourtant un Prince javanais, ne pense pas un seul instant à renaître en tant que Javanais et que, manifestement, il préférerait être siamois... Il y a plus encore : dans la longue pièce de théâtre du roi Rama II (plus de 20.000 vers), dont l'intrigue est profane, puisqu'on n'y rencontre que des guerres, des travestissements et de nombreuses aventures amoureuses, les douze derniers vers nous semblent particulièrement intéressants. Il est en effet habituel, dans les œuvres à vocation plus ou moins religieuse, ce qui n'est pas le cas d'*Inao*, comme nous venons de le dire, que l'auteur termine son poème en souhaitant que celui-ci lui apporte des mérites ; or, ces derniers vers disent exactement cela²⁴⁵. Le texte d'*Inao* est donc, d'une certaine manière, considéré par son auteur lui-même comme une œuvre méritoire. La naturalisation du texte est alors totalement achevée, puisque l'on est désormais passé d'une légende javanaise à une œuvre identifiée clairement comme bouddhiste.

²⁴¹ Phra Phuttha Lœt La Naphalay (Sa majesté le roi), *Inao*, Sinlapa Bannakhan, Bangkok, 1963, p. 417-428.

²⁴² Fels (Jacqueline de) & Delouche (Gilles), *Le Nirat Inao en vers Klou de Sunthon Phu*, Cahiers de l'Asie du Sud-est n° 5, pp. 27-76.

²⁴³ Delouche (Gilles), *Le Nirat, poème de séparation : étude d'un genre classique siamois*, op. cit., pp. 91-110.

²⁴⁴ L'adaptation en français de ce passage se trouve dans : Fels (Jacqueline de) & Delouche (Gilles), *Le Nirat Inao en vers Klou de Sunthon Phu*, op. cit., p. 74.

²⁴⁵ Phra Phuttha Lœt La Naphalay (Sa majesté le roi), *Inao*, op. cit., pp. 1206-1207.

Ces références au bouddhisme nous amènent à parler du rôle des *jataka* qui sont, rappelons-le, les récits des vies antérieures du Bouddha, dans la littérature classique siamoise. Ces *jataka* sont, en Thaïlande, de deux sortes : il y a d'abord les *jataka* canoniques, qui sont parties intégrantes de La Triple Corbeille²⁴⁶ mais aussi les *jataka* apocryphes, qui ont été composés en pâli par des moines bouddhistes du Lan Na à partir de légendes autochtones ; il s'agit des *Paññasajataka*, dont l'influence a été déterminante dans la littérature classique siamoise, ceci dès les origines²⁴⁷. Ce qui nous paraît intéressant à souligner ici, c'est que les œuvres littéraires inspirées par ces *jataka*, qu'ils soient canoniques ou apocryphes, ne semblent pas tellement se préoccuper de considérations religieuses : on a souvent l'impression, à la lecture de ces textes, que les auteurs utilisent l'intrigue rapportée par le *jataka*, mais qu'ils n'en conservent pas du tout l'enseignement moral qui fait toute sa valeur dans une optique purement bouddhiste, alors que, par exemple, dans le *Mahâchât Kham Luang – Le Poème royal de la grande Vie*, que nous avons cité auparavant, la dimension religieuse est totalement présente puisque le héros de l'histoire, Vessantara, incarne dans sa vie et dans ses actes le renoncement absolu : après avoir donné l'éléphant blanc²⁴⁸ qui appartenait à son père, il a été

²⁴⁶ C'est ainsi qu'un texte attribué au roi Phra Boromotraylokanat (1448-1488), le *Mahâchât Kham Luang – Le Poème royal de la grande Vie*, rapporte la dernière vie du Bouddha avant qu'il ne renaisse en tant que Siddharta. Dans le royaume de Sukhoday existait une croyance selon laquelle ce *jataka* serait le premier parmi tous les textes sacrés à disparaître de la mémoire des hommes et que, par conséquent, il importait de le lire et de l'entendre continuellement afin de permettre sa conservation au sein du monde bouddhiste ; de plus, lire ou entendre cette histoire permettait d'acquérir des mérites particuliers grâce auxquels il serait possible de renaître, dans une prochaine existence, aux temps de Phra Si Ariya Metraya, le Bouddha à venir, lors de la cinquième *kalpa*.

²⁴⁷ Tharanumat (Phonphan), *Œuvres littéraires en rapport avec la religion bouddhiste*, Bannakit Trading, Bangkok, 1972, 479 pages. Les *Paññasajataka*, au nombre théorique de cinquante, sont certainement antérieurs au milieu du XVI^{ème} siècle car un manuscrit pâli écrit dans l'alphabet birman, le *Simmé Pannat* (« Les *jataka* du Siam »), est conservé à la Bibliothèque Nationale de Bangkok. Cela voudrait dire qu'il a été écrit après la prise du royaume de Lan Na par les Birmans. Cf. Delouche (Gilles), *Le Nirat, poème de séparation : étude d'un genre classique siamois, op. cit.*, p. 58. On ne connaît pas de manuscrits originaux en langue siamoise : la traduction siamoise actuelle a été faite à partir de manuscrits en caractères khmers par le Prince Damrong Rachanuphap. Cf. Terral-Martini (Ginette), *Samuddaghosajataka conte pâli tiré des Paññasajataka, texte établi suivant les manuscrits en caractères cambodgiens et l'édition birmane (Rangoun)*, Bulletin de l'École Française d'Extrême Orient, LXVIII, p. 253. De notre point de vue, il y a deux possibilités : soit le recueil en siamois a été détruit lors de l'incendie d'Ayudhya en 1767, soit les Siamois n'ont pas conservé les manuscrits des cinquante *jataka* dans leur propre langue mais ils les ont transcrits en utilisant les caractères khmers.

²⁴⁸ Comme on le sait, les éléphants blancs (ce ne sont que des éléphants albinos présentant des marques spécifiques) sont considérés comme des preuves tangibles des mérites exceptionnels des monarques asiatiques (les *bâramî*) qui se placent dans la tradition idéologique de la monarchie telle qu'elle a été conçue à partir des concepts de l'Inde. Faire le don de cet éléphant blanc est donc, en quelque sorte, retirer au monarque, père du héros, une partie de ces mérites.

chassé du royaume et, au cours de son errance, il finira par donner sa femme et ses deux enfants à un brahmane cupide et glouton, Chuchok, lequel mourra à force d'avoir trop mangé²⁴⁹.

Mais ce texte, bien qu'il soit, notons-le au passage, originaire de l'Inde, berceau du bouddhisme, et qu'il ait donc été, lui aussi naturalisé par les Siamois, n'est pourtant pas le meilleur exemple du rôle que les *jataka* ont joué dans l'élaboration de la littérature classique ou même contemporaine²⁵⁰. Ces textes se présentent toujours comme des récits initiatiques, dans lesquels le héros, qui est destiné à devenir un bouddha dans une vie à venir, traverse des épreuves qui lui permettent de rassembler les mérites nécessaires pour parvenir, enfin, à l'état d'éveil. D'une manière générale, le héros, à la suite de circonstances plus ou moins extraordinaires, fait la connaissance de l'héroïne qui, elle-même, était sa compagne dans une existence antérieure et est destinée à le redevenir dans une existence à venir. Des obstacles, qui peuvent être le fait des éléments ou bien encore de personnes ou d'êtres fabuleux, les amènent à se retrouver séparés : une quête commence alors, empêchée par des séries d'événements étranges, mais se termine toujours par la réunion du couple. Vue du point de vue bouddhiste, cette séparation est donc l'occasion d'acquérir les mérites qu'il convient d'accumuler au cours de chaque vie. Cependant, on le comprend, ce type d'intrigue, porte en elle des éléments romanesques qui, nous allons le voir maintenant, pouvaient et ont pu servir de trame à de nombreuses œuvres, surtout dramatiques, mais dont nous pourrions également trouver des marques dans d'autres œuvres poétiques, ainsi que nous le rapporterons dans la suite de ce chapitre.

Pour autant que nous puissions le savoir, compte tenu des problèmes concernant l'Histoire littéraire du Siam avant 1767 telles que nous les avons rapidement exposés au début de ce chapitre, les premières traces d'un emploi purement profane des intrigues fournies par les *jataka* peuvent être rencontrées dans la seconde moitié du XVII^{ème}

²⁴⁹ Cf. Khamprasong (Vanxxay), *Masri, archétype de la Femme dans le Vessanantara Jataka, version siamoise*, mémoire pour l'obtention du Diplôme de Recherche et d'Etudes Approfondies de l'INALCO, Paris, 1991. Masri est le nom de l'épouse du Prince Vessantara.

²⁵⁰ Nous en avons pourtant un exemple récent, avec l'œuvre que le roi actuel a publiée il y a quelques années, *Mahâjanaka* (« Le grand Père »). Ce texte est une adaptation en siamois du second des dix derniers *jataka* canoniques, les *Dosajâti jataka*. Cf. Bhumibol Adulyades (Sa majesté le roi), *Le grand Père – The story of Mahâjanaka*, Amarin Printing and Trading, Bangkok, 1996.

siècle, sous le règne du roi Naray (1656-1688). A cette époque, à l'exception peut-être du *Ramakien*, version siamoise du *Ramayâna* hindou, qui a été transmis aux Siamois par l'intermédiaire des Khmers, qui avait déjà la forme du théâtre masqué et dont nous parlerons plus tard, les représentations dramatiques classiques, toujours organisées dans le cadre de la Cour du roi et des Princes, étaient essentiellement des performances de Nang Yay (littéralement, « grande peau ») : des scènes représentant les passages d'une œuvre dramatique sont figurées sur des peaux de buffle ajourées que des montreurs font onduler derrière un écran tandis que, comme dans le théâtre masqué, un orchestre et des chanteurs accompagnent la représentation²⁵¹. Selon ce que nous pouvons en juger par les textes qui nous sont parvenus, ces œuvres étaient composées en *Chan*, dont le caractère savant, ainsi que nous l'avons remarqué précédemment en exposant rapidement les règles que cette forme demande d'appliquer, implique qu'ils aient été composés par des érudits appartenant à la Cour²⁵².

Nous ne passerons pas en revue ici tous les *jataka*²⁵³ qui ont fourni la trame de nombreuses œuvres dramatiques et nous nous contenterons de n'en donner que deux exemples, à cause de l'influence qu'ils ont pu avoir sur des textes postérieurs, comme nous l'évoquerons par la suite. Le premier est sans aucun doute le *Poème du Prince Samutthrakhot en vers Chan*²⁵⁴, inspiré du *Samudragosajataka*, un des *Paññasajataka* ; cette œuvre dramatique est, de notre point de vue, particulièrement intéressante si nous nous plaçons dans une optique qui est, justement, celle du métissage culturel. Ce texte dramatique est en fait dû à trois auteurs successifs, les deux premiers appartenant au XVII^{ème} siècle, Phra Maha Racha Khru et le roi Naray, le troisième étant le Prince Paramanuchit Chinorot, qui fut le Patriarche suprême du sangha siamois au début du XIX^{ème} siècle. Ce texte, parce qu'il a été composé sur plus de deux siècles et, aussi,

²⁵¹ Rutnin (Mattani), *Dance, Drama and Theatre in Thailand*, *op. cit.*, pp. 38-39.

²⁵² Ceci est d'ailleurs confirmé par l'attribution des deux premières parties du *Poème du Prince Samutthrakhot en vers Chan*, dont nous allons devoir parler dans la suite de ce chapitre, à Phra Mahârâchakhrû et au roi Naray. Cf. *Index de la littérature siamoise, première série, Titres des œuvres*, Fondation de son Altesse royale la Princesse Sirinthon, Bangkok, 2007, p. 535.

²⁵³ Rutnin (Mattani), *Dance, Drama and Theatre in Thailand*, *op. cit.*, pp. 10-11, explique par exemple que l'origine du texte que nous avons évoqué, *Nora* (Cf. *supra*, p. 81), qui jouait jusqu'à une époque récente un rôle shamanique dans le sud de la Thaïlande, est en fait inspiré directement par l'un de ces cinquante *Paññasajataka*, *Manohra*.

²⁵⁴ Maha Racha Khru (Phra), Phra Naray Maharat (Sa majesté le roi) & Paramanuchit Chinorot, (Somdet Phra Somana Chao), *Poème du Prince Samutthrakhot en vers Chan*, Département des Beaux-Arts, Bangkok, 1960.

parce qu'il a trois auteurs, est très intéressant, du point de vue qui est le nôtre. Il peut en effet servir à montrer que les Siamois ont su, là encore, utiliser un thème au départ avec une vocation uniquement religieuse pour le naturaliser complètement.

Le thème de ce *jataka* (*Samudragkosajataka*) correspond bien à l'intrigue romanesque que nous avons évoquée auparavant. Le Prince Samutthrakhot, fils du roi de Pharanasi (Bénarès) part capturer des éléphants dans la forêt et, quand la nuit tombe, s'endort sous un arbre de la Bodhi²⁵⁵. Le génie qui habite l'arbre qui est touché par sa piété puisqu'il l'a salué avant de s'abriter sous cet arbre, le transporte pendant son sommeil dans la chambre de Phinthubodi, qui est la fille d'un roi qui règne loin de là, de l'autre côté de l'océan. Au lever du jour, le Prince est ramené sous l'arbre où il a passé la nuit. Les deux héros, quand ils se réveillent, s'aperçoivent qu'ils sont seuls et deviennent alors très mélancoliques parce qu'ils sont maintenant amoureux l'un de l'autre (Ce qui est intéressant à remarquer, c'est que dans la littérature classique siamoise, l'amour n'apparaît qu'après une relation sexuelle²⁵⁶). Le père de la Princesse organise un concours de tir à l'arc pour lui choisir un mari et Indra, qui souhaite pouvoir aider les deux jeunes gens, envoie son cocher céleste pour qu'il emmène Samutthrakhot participer à temps à ce concours ; le héros est évidemment vainqueur. Tous deux viennent ensuite en aide à une divinité qui, pour les remercier, leur donne son épée magique qui permet de voler dans les airs. Alors qu'ils sont allés se promener ainsi dans l'Himavant et qu'ils dorment, l'épée magique est volée. A leur réveil, ils décident donc de regagner leur pays à la nage. Ils utilisent un tronc d'arbre pour se maintenir sur les flots mais une tempête les sépare. Sauvés chacun de leur côté, ils attendront une année pour se retrouver, grâce à une nouvelle intervention d'Indra.

La naturalisation du texte, dont nous voyons, à la lecture de ce résumé, qu'il met en œuvre l'intervention du dieu Indra, ceci à deux reprises, alors que nous nous trouvons dans un récit d'une vie antérieure, même apocryphe, du Bouddha, est particulièrement évidente quand nous nous intéressons aux trois parties différentes qui composent

²⁵⁵ Le choix de cet arbre n'est pas le résultat du hasard : l'arbre de la *Bodhi* est en effet celui sous lequel, dans une existence à venir, Siddharta atteindra l'Eveil et deviendra alors le Bouddha.

²⁵⁶ Delouche (Gilles), *Le Nirat, poème de séparation : étude d'un genre classique siamois, op. cit.*, pp. 183-202.

cette œuvre dramatique. La première, due à Phra Maha Racha Khru met l'accent sur un ensemble de rites venant de l'Inde : le titre porté par le premier des trois auteurs nous montre qu'il s'agit certainement d'un brahmane chargé de la fonction de *Purohita*, chapelain royal. La seconde, qui a été composée par le roi Naray, s'intéresse essentiellement à l'art de la capture des éléphants, tandis que la dernière, évidemment composée par un moine bouddhiste, met l'accent sur le rôle de la roue des existences : le thème est donc totalement mis en œuvre pour les différentes utilisations que l'on peut en faire d'un point de vue uniquement siamois.

Un autre *jataka* apocryphe doit être évoqué ici : il s'agit du *Sudhanujataka*²⁵⁷. Le thème, qui n'a fait l'objet que d'une rédaction récente en siamois, est le suivant : Le roi et la Reine de Pharanasi (Bénarès) prient le dieu Indra de leur permettre d'avoir un fils. Dans un rêve prémonitoire, le dieu annonce à la Reine qu'elle doit manger du jujube qu'un oiseau viendra déposer sur le rebord de sa fenêtre et d'en donner le noyau à une jument. Elle aura un fils, Suthanu, et la jument mettra bas un cheval magique, Manikak. Quand il sera devenu roi, Suthanu va, par la voie des airs, grâce à son cheval, au-delà de l'océan, dans un royaume dont le roi a une fille tellement belle qu'elle est toujours entourée d'un halo lumineux. Il épouse cette jeune femme, Chriraprapha et retourne alors dans son royaume. Dépossédé de son cheval magique par les sortilèges d'un démon, il se joint pour rentrer chez lui, à une flotte de marchands qui est bientôt détruite par une tempête. Les deux héros, qui étaient accrochés à une épave, seront très vite séparés. Ce n'est qu'après de nombreuses aventures périlleuses que Suthanu pourra rentrer en possession de son cheval magique et, grâce à lui, retrouver la femme qu'il aime. Comme on peut le voir, le canevas de ce texte dramatique est très proche de celui dont nous avons parlé précédemment : le héros et l'héroïne se rencontrent à la suite d'événements surnaturels, ils sont séparés par l'action mauvaise de divinités ou de démons, cette séparation se fait toujours au milieu de l'océan mais ils finissent toujours par se retrouver.

Cependant, les *jataka* ne sont pas la seule source d'inspiration des pièces de théâtre essentiellement composées en *Chan*. Sous le règne du roi Naray, nous voyons apparaître un poème dramatique qui est attribué au légendaire Siprat, dont Gilles De-

²⁵⁷ Istaranuphap (Phraya), *Le poème du Prince Suthanu en vers Chan*, Khurusapha, Bangkok, 1973.

louche, dans sa thèse de troisième cycle, pense avoir prouvé qu'il n'a jamais existé, ce qui ne l'empêche pas de considérer que ce poème a été certainement composé à cette époque²⁵⁸. Il s'agit du *Poème du Prince Anirut en vers Chan*²⁵⁹ dont le thème est inspiré, semble-t-il, par un épisode du *Vishnu Purâna*²⁶⁰, comme on peut le penser en lisant le début du texte :

Aux temps où Krishna, avatar de Narayana-Vishnou, a brisé ses ennemis, lesquels se sont soumis,

Il retourne par la voie des ondes jusqu'à Dvâravatî, si brillante que les Paradis ne peuvent lui être comparés.

Les remparts en sont ornés d'or, de diamants et de gemmes étincelants, tellement éclatants qu'ils obscurcissent le soleil²⁶¹.

L'importance de ce passage n'est pas uniquement dans le fait que nous nous trouvons bien devant une œuvre qui est effectivement adaptée d'une thématique indienne, laquelle devient alors siamoise et participe donc à ce que nous appelons le métissage littéraire. En effet, elle semble inspirer les descriptions d'Ayudhya elle-même dans d'autres poèmes (C'était la tradition, dans les œuvres appartenant à la littérature de cour, de commencer le poème en chantant la gloire de la capitale). C'est ainsi que la *Lamentation de l'Océan* chante la beauté de la capitale siamoise dans ces deux strophes :

Glorieuse de tant de splendeurs et de prospérités, admirable cité,

Le puissant Brahma l'a-t-il édifiée et dans le Paradis pour la révéler à la terre ?

Ville la plus vaste du monde, ville royale douée de vaillance, ville abondant en plaisirs,

Ville bénéfique, fut-elle édifiée par Rama lui-même, le puissant monarque ?

Ayudhya, plus glorieuse que les Cieux, fut-elle envoyée du Paradis sur terre ?

Ou fut-elle édifiée par les mérites anciens de son vertueux monarque ?

Les cetya y sont aussi beaux que le palais d'Indra,

Recouverts d'or à l'intérieur comme à l'extérieur²⁶².

²⁵⁸ Delouche (Gilles), *Contribution à une hypothèse de datation d'un poème thaï, le Kamsuan Siprat, op. cit.*, pp. 251-280.

²⁵⁹ Le *Vishnu Purâna* est un des dix-huit *purâna* (littéralement les « textes anciens », en sanskrit) qui est consacré à Vishnu, une des deux plus grandes divinités de l'Hindouisme avec Shiva. Ses avatars les plus connus sont Krishna, dont il est question dans le *Poème du Prince Anirut en vers Chan* et Rama, dont nous allons devoir également parler dans la suite de ce chapitre.

²⁶⁰ Cf. *Index de la littérature siamoise, première série, Titres des œuvres, op. cit.*, p. 657.

²⁶¹ Delouche (Gilles), *Contribution à une hypothèse de datation d'un poème thaï, le Kamsuan Siprat, op. cit.*, p. 532.

²⁶² Yupho (Thanit), *Histoire de Siprat et la Lamentation de Siprat, op. cit.*, pp. 60-61. Un autre exemple de l'emploi du *Ramakien* peut se trouver également dans Na Nakhon (Prasœt), *Le poème de séparation d'Hariphunchay en vers Khlong, op. cit.*, p. 23.

Dans le *Poème du Prince Anirut en vers Chan*, on peut néanmoins noter des éléments qui nous montrent bien que nous ne trouvons pas uniquement devant la transposition simple d'un texte indien, comme dans les distiques qui suivent :

Ayant donné ses ordres, s'étant levé de sa couche, ayant fait ses besoins, le Prince alla procéder à ses ablutions.

Inondé de parfums odorants, il mit des bijoux resplendissants et, sur son auguste tête, une tiare ornée de gemmes étincelants²⁶³.

Si nous retrouvons ici une description de la parure du héros très inspirée des textes indiens, nous pouvons cependant noter une référence qui nous paraît proprement siamoise : c'est celle qui nous évoque le Prince qui va faire ses besoins. L'allusion à cette obligation naturelle ne peut être que donnée par la culture siamoise, laquelle ne s'embarrasse pas, de manière générale, de pudeur quand il s'agit de parler de ces choses-là²⁶⁴. Comme Inao, le héros indien Anirut est désormais devenu siamois.

Cette œuvre a eu une postérité puisque, au XIX^{ème} siècle, le roi Rama I^{er} a composé une pièce de théâtre sur le même thème, *Unarut*²⁶⁵. Il s'agit d'un texte destiné au « théâtre de l'extérieur du palais » et qui, bien sûr, n'est pas composée en vers *Chan*, mais en vers *Klon*. On peut d'ailleurs penser que, comme pour les versions de *Dalang* et d'*Inao Lek*, dues à ce roi mais dont nous avons dit qu'elles n'étaient peut-être qu'une reconstitution d'œuvres antérieures, l'*Unarut* du roi Rama I^{er} n'est sans doute pas une création originale. C'est ce que nous croyons pouvoir comprendre en lisant les vers suivants, qui sont en quelque sorte l'épilogue de cette pièce de théâtre :

Cette pièce de théâtre sur le thème d'Unarut,
Dont on peut supposer qu'il n'est pas permanent ;
Je l'ai composée en suivant une ancienne pièce
Pour les célébrations de la capitale.²⁶⁶

²⁶³ Delouche (Gilles), *Contribution à une hypothèse de datation d'un poème thaï, le Kamsuan Siprat*, p. 533.

²⁶⁴ Une des caractéristiques de la plupart des œuvres littéraires classiques siamoises, même lorsqu'elles sont inspirées par les *Paññāsajataka*, c'est qu'on y rencontre par exemple, d'une manière qui est systématique, des descriptions de relations sexuelles. Cf. Delouche (Gilles), *L'Erotisme dans la littérature siamoise* in : Nguyê Thê Anh & Forest (Alain), *Notes sur la culture et la religion en Péninsule indochinoise en hommage à Pierre-Bernard Lafont*, L'Harmattan, Paris, 1995, pp. 43-60.

²⁶⁵ Phra Puttha Yot Fa Chulalok (Sa majesté le roi), *Unarut*, Phrae Phitthaya, Bangkok, 1972.

²⁶⁶ *Id.*, p. 592. La célébration de la capitale dont il est question dans ces vers est une référence à la fondation de Bangkok, choisie pour succéder à Thonburi par le premier roi de la dynastie Chakri.

Mais, plus encore que ce thème d'Anirut/Unarut, c'est la légende de Rama, elle aussi partie intégrante du *Vishnu Purâna*, puisque son héros éponyme est également un avatar de Vishnu et qui, parmi les textes littéraires, qu'ils d'ailleurs soient dramatiques ou didactiques, d'inspiration hindouiste, qui joue un des plus grands rôles dans la littérature classique siamoise. Cette légende, nommée en siamois le *Ramakien*, issue, par l'intermédiaire des Khmers²⁶⁷, d'une des nombreuses versions indiennes du *Ramayana*, est en effet attachée à l'idéologie des monarchies de l'Asie du Sud-est, celle du cakravartin, le « monarque universel »²⁶⁸. Le thème traité par le *Ramakien* est, bien qu'il ait donné lieu à de nombreuses et longues œuvres en siamois mais aussi dans d'autres langues de l'Asie du Sud-est, relativement simple : le héros, Rama, voit la femme qu'il aime être enlevée par le roi des démons²⁶⁹ ; dans sa recherche, il va être aidé par des ermites, certains démons, mais surtout par l'armée des singes, menée par le singe blanc, Hanumân, que nous évoquerons plus tard dans ce chapitre. Il finit, ayant réussi à vaincre et à tuer le ravisseur, par retrouver l'héroïne et monte alors sur le trône de son père.

Cette épopée indienne a joué et continue, de manière peut-être indirecte, à jouer un grand rôle, aussi bien dans l'ancien Siam que dans l'actuelle Thaïlande²⁷⁰. Nous avons à plusieurs reprises parlé des noms de règne des monarques siamois, depuis l'époque de Sukhoday jusqu'à celle de Bangkok (le roi actuel est appelé, de son nom de règne, Rama IX) en passant par celle d'Ayudhya²⁷¹ dont, rappelons-le, le fondateur, le roi U-Thong, portait le titre de Ramathibodi (en sanskrit, Râmâdhipatî – « Rama le

²⁶⁷ La légende de Rama porte en khmer le nom sanskrit de *Ramakîrti* – *La gloire de Rama*, que la phonologie historique de la langue amène à prononcer « Ramakien ». (Renseignement fourni par monsieur Michel Antelme, Maître de Conférences de langue et littérature khmères à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales).

²⁶⁸ Cf. *supra*, p. 37.

²⁶⁹ Le nom du roi des démons dans la version siamoise de la légende est intéressant, car il est une preuve indirecte de la transposition et de l'appropriation du texte indien par les Siamois. Dans le *Ramayana* sanskrit, il est appelé *Ravana*, alors que dans le siamois, il porte bien sûr toujours un nom d'origine sanskrite, mais qui est différent, *Dasakandhan* (« Totsakan » en siamois ; le roi des démons est en effet une créature qui a dix têtes, ce que nous pouvons voir dans le masque que porte l'acteur-danseur qui le représente dans le théâtre masqué). Les Siamois se sont approprié l'histoire et le personnage, mais ils l'ont nommé autrement.

²⁷⁰ Au mois d'août 2010, alors que nous travaillions à nos recherches en Thaïlande, nous avons pu assister à une représentation du théâtre masqué, dont nous avons dit que le seul répertoire est justement le *Ramakien* ; l'organisation de cette représentation a été faite à l'initiative de la reine actuelle.

²⁷¹ Le nom d'Ayudhya, qui est la prononciation moderne d'Ayodhya, vient du *Ramayâna*. Remarquons que les deux textes qui font partie du *Vishnu Purâna* et qui sont à l'origine du *Poème du Prince Anirut en vers Chan* comme du *Ramakien* ont influencé ce qui est la Thaïlande actuelle. En effet, le royaume, ou l'ensemble politique constitué par les Mûns, porte le nom de Dvâravatî, capitale de Krishna, alors que la capitale siamoise fondée par le roi U-Thong en 1350 porte celui de la capitale de Rama.

grand »). Nous voyons ici, à travers ces exemples nombreux qui ont pu être évoqués dans les lignes que nous avons écrites précédemment, à quel point les Siamois ont assimilé et se sont appropriés, dans ce point de vue de l'idéologie monarchique, la légende de Rama. Si un roi n'est pas un « Rama », il ne peut être désigné que comme un « bourgeois du Bouddha ».

Tout au long de l'Histoire littéraire du Siam, pour autant que nous puissions nous en rendre compte à travers les textes qui nous sont parvenus, il a existé de nombreuses versions du *Ramakien*, ce qui, nous semble-t-il, est une marque de son importance dans la culture littéraire, mais aussi monarchique, du pays. Rappelons par exemple ce que nous disions à propos des descendants des déportés siamois en Birmanie après la prise d'Ayudhya en 1767²⁷². La plus ancienne preuve d'une œuvre littéraire ayant pour thème la légende de Rama se trouve dans le *Joyau étincelant* qui date, rappelons-le, de la seconde moitié du XVII^{ème} siècle. Nous pouvons en effet y lire un passage dont l'interprétation ne laisse pas de doute sur son appartenance à une ancienne version, perdue aujourd'hui, du *Ramakien*. Il faut en effet se souvenir que, se plaçant dans la tradition siamoise du respect des maîtres, le *Joyau étincelant* n'utilise, dans ses exemples, que des textes qu'il appelle des « œuvres antiques »²⁷³. Le texte est le suivant :

Tu as perdu ta vie, tu as perdu le pouvoir, tout Langka est détruite, tu as perdu ta famille et ton armée, tu as perdu tous tes frères, tes enfants, et toute ta descendance.

Et cela, c'est à cause de ton impudence et de ton entêtement, à cause de cette convoitise qui te dévorait tout entier. Et te voilà, à la fin, parvenu à ta perte.

Je t'avais prévenu, humblement, les mains jointes, mais tu n'as pas voulu entendre les paroles de ton frère, tu as refusé de m'écouter²⁷⁴.

Ces trois distiques, en plus du fait qu'ils sont écrits en vers *Chan*, ce qui nous amène à penser qu'il s'agit d'un court extrait d'une œuvre destinée à une représentation de *Nang Yay*, qui fait une référence explicite à la fin du *Ramakien*, lorsque grâce à Hanumân, le singe blanc dont nous parlerons plus tard, Rama a réussi à vaincre son ennemi, le roi des démons (Yaksa), qui avait enlevé son épouse, Sidâ. Ce qui nous incite à penser cela, c'est d'abord qu'il est fait ici mention de « Langka », qui est généralement identifié avec Ceylan et est, dans le *Ramayana*, la capitale de ce roi des démons ; mais ce qui est

²⁷² Cf. *supra*, p. 39.

²⁷³ Horathibodi (Phra), *Le joyau étincelant*, *op. cit.*, p. 37.

²⁷⁴ *Id.*, p. 49.

plus important encore, c'est que nous sommes capables de comprendre qui est le personnage qui parle : il s'agit certainement de Phiphek qui, ayant compris que le roi, son frère, avait commis une grave faute en enlevant l'épouse de Rama, s'est mis du côté de ce dernier, mais après avoir essayé de convaincre son propre frère de renoncer à une entreprise qu'il considérait comme fautive. Le *Ramakien* jouait donc, dès les origines, un rôle important dans les représentations dramatiques organisées à la cour des rois du Siam.

D'autres extraits d'œuvres littéraires datant de l'époque d'Ayudhya mais dont nous ignorons le nom des auteurs nous sont également parvenus ; il s'agit de ceux qui sont habituellement connus sous le nom de *Kham Kap Ramakien*, parce qu'ils ont été composés en vers *Kap*. Nous devons penser que, comme pour le court extrait que nous avons évoqué et qui est cité dans le *Joyau étincelant*, ce ne sont que des fragments d'un texte ou de textes qui ont pu être conservés après la destruction des bibliothèques d'Ayudhya lors de l'incendie de 1767. Le Prince Damrong Rachanuphap les a d'ailleurs classés en deux groupes qu'il appelle les *Kap* longs lorsqu'ils présentent une suite logique dans le déroulement de l'épisode et dans l'enchaînement des strophes par la rime et les *Kap* courts quand ce ne sont que des strophes plus ou moins isolées²⁷⁵.

Bien que les textes de l'époque d'Ayudhya qui ont pu être sauvés ou bien reconstitués ne soient souvent que des fragments, comme nous le voyons, la présence constante du thème du *Ramakien* nous montre le poids qu'il pouvait avoir au temps de l'ancienne capitale. L'importance de la légende indienne dans l'idéologie monarchique siamoise peut d'ailleurs être appuyée par le fait suivant : après la défaite des Siamois devant les Birmans, le roi Taksin, dont nous avons déjà précisé qu'il est un Sino-thaï²⁷⁶, va restaurer l'indépendance du royaume et commencer à se préoccuper de reconstituer, dans la mesure du possible, les œuvres littéraires disparues à la suite de l'incendie qui a détruit totalement Ayudhya, se place (est-ce dans un but politique ?) dans la tradition des rois siamois. Son règne assez court (1767-1782), qui a surtout été occupé par l'expulsion des Birmans, mais aussi par la réunification de l'ancien royaume, lequel

²⁷⁵ Cf. *Index de la littérature siamoise, première série, Titres des œuvres, op. cit.*, pp. 453-457.

²⁷⁶ Fels (Jacqueline de), *Somdet Phra Chao Taksin Maharat, le roi de Thonburi, op. cit.*, pp. 66-69.

avait éclaté en diverses principautés rivales²⁷⁷, ne lui a sans doute pas permis, comme ses prédécesseurs, les rois d'Ayudhya, de mener à sa fin une œuvre littéraire. Il a pourtant composé, pour le théâtre si nous pouvons en juger par la forme qu'il a choisie (le *Klon*), deux épisodes du *Ramakien*²⁷⁸. Ceci n'est pas anodin, si nous nous souvenons des rapports existant entre ce thème particulier et la monarchie : quand il compose ces deux textes, le roi Taksin se place bien entendu dans la tradition des monarques écrivains, mais il montre également à quel point la légende de Rama est en rapport direct avec la vision siamoise, héritée de l'Inde par l'intermédiaire du Cambodge angkorien, de la monarchie.

Nous comprenons ici, à partir de ces premières preuves de la relation intime entre le *Ramakien* et la monarchie siamoise, que le fait que le roi Taksin ait souhaité, au milieu de ses obligations militaires et politiques, s'intéresser à la rédaction d'une version, sans doute très incomplète (il ne s'agit ici que de deux épisodes), montre cette importance. C'est sans doute pour la même raison que les premiers rois de la dynastie Chakri se sont attachés, eux aussi, à rédiger leur propre version de ce texte. C'est ainsi que, dès le début de son règne, le roi Phra Phuttha Yot Fa Chulalok (Rama I^{er}, 1782-1809) s'est, lui aussi, à part les autres œuvres dramatiques dont il est l'auteur et dont nous avons déjà parlé, intéressé à composer sa propre version du *Ramakien*. Ceci n'est pas vraiment étonnant, si nous nous souvenons que ce roi a pris le pouvoir et installé sa dynastie, qui règne toujours sur la Thaïlande, après avoir renversé et fait exécuter, selon certains textes des Chroniques royales, le roi Taksin²⁷⁹ : la composition de sa propre version du *Ramakien* doit alors être considérée comme un acte politique autant qu'un choix littéraire²⁸⁰.

²⁷⁷ *Id.*, pp. 142-149.

²⁷⁸ *Ibid.*, pp. 293-295.

²⁷⁹ Les raisons qui sont données pour cette prise du pouvoir par le fondateur de la dynastie Chakri sont que le roi Taksin serait devenu plus ou moins incontrôlable à cause d'une sorte de folie « mystique » en rapport avec sa foi bouddhiste ; il aurait par exemple persécuté les moines, ce qui, dans un royaume comme la Thaïlande, est une faute grave parce que le roi doit être le protecteur de la religion : le futur Rama I^{er}, qui faisait alors la guerre avec le Cambodge, aurait été appelé pour reprendre le royaume en mains. Cf. *Ibid.*, pp. 242-246.

²⁸⁰ Phra Phuttha Yot Fa Chulalok (Sa majesté le roi), *Ramakien*, 4 tomes, Phrae Phitthaya, Bangkok, 1972.

Nous possédons, nous l'avons dit plus haut, d'autres textes, eux aussi composés par des rois de la dynastie Chakri. Nous ne ferons ici que citer celui qui nous semble le plus important, sans essayer de proposer des comparaisons entre ces différentes versions. C'est ainsi que le roi Rama II a lui-même composé sa propre version, beaucoup plus courte, d'ailleurs, que celle de son père, de la légende²⁸¹, laquelle est d'ailleurs celle qui est de nos jours la plus représentée au Théâtre National de Bangkok. Par contre, nous considérons qu'il est nécessaire de mentionner le *Ramakien* en vers *Khlong*²⁸². En effet, cette longue série de quatrains (4.984) a pour but d'expliquer les fresques murales qui ornent les galeries entourant le Temple du Bouddha d'Emeraude ; celui-ci est, rappelons-le, ce que l'on pourrait appeler la « chapelle royale » car il est situé dans l'enceinte du Palais royal de Bangkok. La présence de ces fresques retraçant l'histoire de Rama, héros hindouiste puisque c'est un avatar de Vishnu, est assez révélatrice de la symbiose que font les Siamois entre bouddhisme et Hindouisme. Mais il y plus, cela prouve que le *Ramakien* est bien un texte ayant un rapport très étroit avec la monarchie siamoise.

On peut se poser la question de savoir pourquoi cette légende semble jouer un tel rôle au Siam. Les différentes versions que nous pouvons rencontrer ne sont, nous l'avons dit, que des œuvres destinées à la représentation théâtrale et paraissent donc être destinées à un divertissement. Ce n'est évidemment pas le cas en Inde où le *Ramayana* est, dans sa représentation, qui se fait en entier et pas en épisodes comme au Siam, un rite qui participe à la conservation de l'ordre cosmique tout entier. La signification religieuse est alors très claire. Mais alors, comment pouvons-nous rapporter la légende à la monarchie siamoise ? Il nous semble que nous devons nous tourner vers deux autres textes qui, bien qu'ils n'aient pas comme but d'être du théâtre, mais bien au contraire d'être didactiques, sont pourtant inspirés de la légende de Rama ; ce sont deux œuvres assez courtes comportant un petit nombre de quatrains en vers *Khlong*, traditionnellement attribuées au roi Naray.

²⁸¹ Phra Phuttha Loed La Naphalay (Sa majesté le roi), *Œuvre théâtrale sur le Ramakien & Vajiravudh* (Sa majesté le roi), *Origines du Ramakien*, op. cit., pp. 1-693.

²⁸² *Ramakien en vers Khlong*, Phrae Phitthaya, Bangkok, 1965.

La première, intitulée *Phali enseigne à ses cadets*, est une suite de trente-deux strophes. Elle se place chronologiquement au début de la légende, lorsque Phali, le roi des singes, qui vient d'être blessé à mort par la flèche de Rama (il était condamné par les Dieux à mourir de cette façon) adresse en quelque sorte son testament politique à son jeune frère Hanuman et à son fils Ongkhot, qui vont se joindre à la lutte de Rama contre le roi des démons. Comme ils se mettent donc au service du héros, il leur enseigne comment se comporter par rapport à un monarque. La deuxième strophe du poème est très claire sur cela :

Le glorieux monarque des singes, Phali,
 Appelle son cadet, comblé d'honneurs et magnifique,
 Et Ongkhot, à la haute gloire et au cœur aimable,
 Afin de leur tenir un discours complet sur toutes ces choses²⁸³.

Nous comprenons alors qu'il tient à leur transmettre son expérience et son savoir :

Toi, mon jeune frère, de mon sang par ma mère,
 Mon cœur t'est attaché comme personne ne le fut jamais.
 Je m'en vais abandonner la vie et m'anéantir !
 Tous deux, servez Rama de tout votre cœur !²⁸⁴

De nombreux conseils vont alors être donnés. Certains insistent sur la loyauté et la sincérité qu'un serviteur du roi doit absolument montrer dans toutes les circonstances. C'est sur ceci que, par exemple, porte le message de ces deux strophes :

D'abord, attendez d'observer comment agit le monarque.
 Il vous demandera peut-être de faire un rapport précis :
 Rapportez-lui directement les faits dans toute leur vérité,
 N'allez pas lui répondre en réduisant les faits, dites tout et complètement.

A l'audience royale, ne soyez pas trop élégants,
 N'allez pas vous vêtir somptueusement, soyez humbles.
 Sur le chemin du palais, ayez une attitude polie.
 Dans le palais, marchez calmement, ne soyez pas agités²⁸⁵.

D'autres conseils peuvent sembler plus étranges, comme celui donné dans ce quatrain à propos des concubines royales :

Les concubines royales ressemblent à des créatures célestes,
 Leur visage est le plus beau, si fin et si délicat.

²⁸³ Na Nakhon (Piceang), *Histoire de la littérature thaïe pour les étudiants*, op. cit., p. 114.

²⁸⁴ *Id.*

²⁸⁵ *Ibid.*

A l'audience du monarque, dispensateur de la Loi,

N'allez pas vous perdre à les désirer et à leur jeter des regards furtifs²⁸⁶.

Nous le comprenons donc, à travers ces brefs extraits, le *Ramakien* est le support d'un code de bonne conduite destiné aux serviteurs royaux. Son omniprésence dans la littérature dramatique siamoise doit donc être interprétée comme une transposition : partant d'un texte religieux, les Siamois ont donné une autre dimension à la légende, qui permet alors de faire « passer un message ».

Cette conclusion peut d'ailleurs être renforcée lorsque nous lisons le second texte attribué au roi Naray et dont ne sont parvenues que douze strophes, *Le roi Dasaratha enseigne à Rama*²⁸⁷. Il est clair que le nom des deux personnages, celui qui parle et celui qui écoute, nous placent dans le cadre du *Ramakien*, le roi Dasaratha (« Thotsarot » en siamois) est le père de Rama. Au moment de lui céder son trône, il lui prodigue ses conseils pour être un bon monarque. Nous sommes ici dans la deuxième face : alors que, dans *Phâlî enseigne à ses cadets*, il s'agissait de dire aux serviteurs comment ils doivent se comporter, nous avons maintenant des conseils concernant la manière dont un roi doit régner pour être bon et juste ; il est d'ailleurs intéressant de remarquer que ces conseils, donnés dans le cadre d'une thématique indienne et même hindouiste, se placent dans la définition du « roi juste », qui, elle, est totalement bouddhiste, suivant les principes de l'empereur Açoka (304-232 avant l'ère chrétienne)²⁸⁸. On considère d'ailleurs que c'est lui qui a envoyé des missionnaires pour répandre la foi bouddhiste en Asie du Sud-est ; dans le quatrain suivant, nous rencontrons par exemple une référence à la troisième des dix vertus royales, la bonté :

Que cette vertu mondaine inonde le Monde tout entier,

Que ton cœur soit rempli avec certitude de bonté ;

C'est comme un arbre aussi haut que les nuages

Qui fait que tous les êtres humains, à l'unisson, sont heureux²⁸⁹.

Ce second texte, bien qu'il soit très court, nous prouve que la légende de Rama a bien été utilisée pour exposer une vision, en définitive très siamoise, de ce que doit être un

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 115.

²⁸⁸ Ces principes, les *dasabidharâjadhamma* (littéralement, « Les dix vertus royales »), ont été étudiés par Suchat Suchato (Phra Mahâ), *An analytical study of Buddhist Doctrine and its Adaptation Technique as found in Lilit Taleng Phai*, Mémoire pour l'obtention du grade de Master de l'Université Chulalongkorn, Université Chulalongkorn, Bangkok, 2005, pp. 109-112.

²⁸⁹ Na Nakhon (Plœang), *Histoire de la littérature thaïe pour les étudiants*, *op. cit.*, p. 115.

monarque bouddhiste. Une fois de plus, nous comprenons que les emprunts (ici, il s'agit bien d'emprunter un thème initialement hindouiste) sont totalement intégrés à une culture siamoise qui tire son originalité d'éléments toujours étrangers.

Le dernier point qu'il nous paraît important de souligner, ce sont ce que nous pouvons appeler les « traces », qu'elles soient empruntées aux *jataka* ou aux deux textes des *Vishnu Purana*, que nous rencontrons, ici et là, dans certaines œuvres qui, elles, doivent être certainement considérées comme appartenant à des genres authentiquement siamois. Nous nous contenterons, ici encore, de ne donner que peu d'exemples, de façon à ne pas plus alourdir ce chapitre. Dans son ouvrage sur le *Nirat*, poème de séparation, Gilles Delouche a essayé de montrer que la littérature classique siamoise est construite à partir de références à bien d'autres textes, au point qu'il en arrive parfois à parler de « pastiche » ; c'est ainsi qu'il met en parallèle deux strophes composées en vers *Khlong*, l'une (selon lui) de la fin du XV^{ème} siècle et l'autre du début du XIX^{ème}. Il souhaite, de cette façon, montrer à quel point la littérature classique siamoise trouve en elle-même de quoi se développer. Nous sommes évidemment ici dans ce que nous avons précédemment appelé le respect des maîtres : on ne peut être un bon poète que si on a effectivement assimilé tout ce que les prédécesseurs ont composé. Nous citons ici ses adaptations de ces deux strophes :

Ma gracieuse maîtresse, si je te confie aux Dieux, je crains qu'Indra te courtise
Et t'emmène avec lui vers le firmament.
Ma gracieuse maîtresse, si je te confie à la Terre,
Pourra-t-elle s'opposer à ce que le Maître du Monde ne t'enlève ?

Ma gracieuse maîtresse, dois-je te confier aux cieux, ou bien à la Terre ?
Je craindrais qu'Indra, ou le monarque, ne te courtisent.
Si je te confie au vent, ma gracieuse maîtresse, je crains que Vayu
N'aille froisser cette chair à laquelle je tiens tant !²⁹⁰

Mais ce qui nous semble plus intéressant maintenant, c'est de noter comment les *jataka* ou le *Ramakien* peuvent également enrichir les diverses références littéraires dans ce genre poétique. Nous pouvons ainsi noter que dans le plus ancien poème de séparation

²⁹⁰ Delouche (Gilles), *Le Nirat, poème de séparation : étude d'un genre classique siamois*, op. cit., p. 52.

identifié aujourd'hui²⁹¹, des strophes existent qui se rapportent justement à ces textes empruntés mais devenus siamois. Nous n'en donnerons ici que quelques exemples, extraits de la *Lamentation de Siprat* ; le premier fait une référence au *Ramakien* :

Le bateau qui s'avance atteint enfin Sawathakon²⁹²
 Fiévreux, je crie alors pour t'appeler, mon doux désir.
 Mais, ne te voyant pas, je brûle d'amour, encore plus :
 Ma poitrine est dévorée de flammes, plus que ne le ressentit Rama.

Le Prince Rama a utilisé l'armée des singes
 Pour combler l'étendue de l'océan immense.
 Comme une flèche perçant les airs, il alla détruire Râvana.
 Qui donc aurait pu se mettre en travers pour l'empêcher de le tuer ?

Et bien que, pendant très longtemps, il ait été séparé de Sidâ,
 Ils n'en furent pas pourtant, finalement, réunis à nouveau.²⁹³

Le second extrait fait, lui, des références à deux textes empruntés aux *Paññasajataka* :

Sutthanu fut autrefois séparé de Chiraprapha par une vague violente
 Mais il put cependant la rejoindre à la nage.

Son cheval, Manikak, grâce à ses pouvoirs magiques,
 Lui permit de retrouver le bonheur sur le trône.
 Autrefois, Phinthubodi fut arrachée à Phra Khot ;
 Nageant chacun de son côté, ils s'éloignèrent l'un de l'autre.

Si je parle ici de tous ceux qui ont retrouvé la femme aimée
 Et qui sont revenus vivre heureux avec elle sur le trône,
 C'est qu'il me semble ici perdre mon temps dans la souffrance ;
 Que nous soyons séparés et j'en suis tout enfiévré.²⁹⁴

²⁹¹ Delouche (Gilles), *Contribution à une hypothèse de datation d'un poème thaï, le Kamsuan Siprat*, op. cit., p. 532.

²⁹² A propos de l'utilisation des toponymes dans les *Nirat*, cf. Delouche (Gilles), *Le Nirat, poème de séparation : étude d'un genre classique siamois*, op. cit., pp. 35-50.

²⁹³ Yupho (Thanit), *Histoire de Siprat et la Lamentation de Siprat*, op. cit., pp. 60-61. Un autre exemple de l'emploi du *Ramakien* peut se trouver également dans Na Nakhon (Prasæt), *Le poème de séparation d'Hariphunchay en vers Khlong*, op. cit., p. 177 :

Rama, le puissant monarque, fut séparé de Sidâ
 Qu'il avait emmenée se promener dans la forêt.
 Mais enfin ses mérites lui permirent de la retrouver ;
 Quant à ses ennemis, il chargea Hanumân de les détruire.

²⁹⁴ Yupho (Thanit), *Histoire de Siprat et la Lamentation de Siprat*, op. cit., p. 61. Nous citons ici les adaptations en français qu'a proposées Gilles Delouche.

Ces deux citations (la seconde se rapportant, on l'aura remarqué, aux deux *jataka* que nous avons évoqués précédemment²⁹⁵), en plus de nous montrer que le poème de séparation n'est jamais un poème que nous pourrions définir comme parlant d'une séparation définitive puisque le poète, lorsqu'il se compare aux héros des *jataka* ou du *Ramakien*, nous rappelle que, à la fin, les amants que la vie ou les éléments naturels ont éloigné l'un de l'autre arrivent toujours à se retrouver²⁹⁶. A la lecture de ce court extrait, nous rencontrons la preuve que nous sommes en face d'une littérature, pas uniquement dramatique d'ailleurs, qui, après s'être enrichie de tous les emprunts qu'elle a pu faire au cours des siècles, a fini par se nourrir d'elle-même.

A la fin de ce chapitre où nous avons essayé d'évoquer, d'une manière certainement rapide et, en restant dans le double point de vue que nous souhaitions présenter, le métissage culturel mais également celui des œuvres dramatiques (la majorité des textes que nous avons cités est, directement ou indirectement, en rapport avec des pièces de théâtre), nous devons considérer que la littérature classique siamoise est effectivement le résultat de l'appropriation de formes et de thèmes étrangers qui ont tous contribué à la formation d'une littérature originale, pouvant finalement être identifiée comme authentiquement siamoise.

²⁹⁵ Cf. *supra*, pp. 85-87.

²⁹⁶ Delouche (Gilles), *Le Nirat, poème de séparation : étude d'un genre classique siamois*, op. cit., p. 61.

CONCLUSION

Nous pensons avoir, dans cette première partie, montré à quel point la Thaïlande actuelle, sa population, sa langue, sa culture et sa littérature doivent être considérées comme le produit d'une lente évolution, engagée depuis de nombreux siècles et qui a intégré tout un ensemble d'éléments, soit parce qu'ils se trouvaient dans le territoire qu'ils ont occupé et fait leur, soit parce que des choix ont été faits, le plus souvent par les gouvernants, pour des raisons idéologiques et politiques : c'est cette synthèse continue qui a construit la Thaïlande que nous considérons comme une entité métissée de tous les points de vue.

Il ne s'agit donc pas du « placage » d'influences successives qui se seraient superposées les unes sur les autres et qui seraient systématiquement reconnaissables en tant qu'éléments étrangers. C'est par cette synthèse ininterrompue que s'est construite la culture en définitive originale de la Thaïlande contemporaine et qui, avec de plus en plus d'intensité, se poursuit actuellement. En effet, à partir de l'ouverture à l'Occident, à ses technologies et à ses courants de pensée dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle et plus encore à l'époque contemporaine, où la Thaïlande n'échappe pas plus que les autres pays du monde au phénomène de la « globalisation », l'évolution se poursuit et la synthèse que nous évoquions à l'instant est toujours en marche : il suffit pour s'en convaincre de voir, au niveau de la langue siamoise elle-même, le flux ininterrompu d'emprunts au vocabulaire anglais, surtout dans les domaines scientifique et technologique, mais aussi l'influence de cette même langue sur la prononciation du siamois et ses structures syntaxiques comme, dans le domaine littéraire, le nombre extraordinaire de publication d'ouvrages traduits à partir de l'anglais la plupart du temps²⁹⁷, dans les rayons des librairies.

²⁹⁷ Le fait que les traductions soient souvent faites à partir de l'anglais est facilement explicable puisque c'est la langue étrangère dont la connaissance est la plus répandue en Thaïlande. C'est ainsi, par exemple, qu'une des romancières les plus connues dans le pays, Winitta Winitchaykun, s'est donné pour tâche de traduire Marcel Proust en siamois, mais à partir de la traduction anglaise de *A la recherche du temps perdu*. Les traductions à partir du français sont très rares : nous pourrions citer quelques traductions

C'est dans ce cadre particulier, mais qui n'est sans doute pas absolument original et propre uniquement à la Thaïlande, que nous allons devoir nous intéresser à un cas, certainement particulier mais qui, de notre point de vue, est révélateur de la poursuite systématique d'un caractère constitutif de la culture thaïlandaise. C'est en étant conscient de ces bases synthétiques de la Thaïlande contemporaine que nous devons en effet nous pencher sur les développements de la littérature dramatique siamoise à travers l'introduction des formes théâtrales occidentales au début du XX^{ème} siècle, ceci grâce à l'action du roi Vajiravudh.

d'Albert Camus (« Les Justes » et « L'Etranger », par Amphan O-Trakul, « La Peste » et « Le Mythe de Sisyphe », par Prayat Nichalanond), de Georges Simenon (« Le chien jaune », par Sa-Ang Malikul) ou encore de Morgan Sportès (« Pour la plus grande gloire de Dieu », par Kannika Chansaeng).

DEUXIEME PARTIE

**L'OCCIDENT ET LE THEATRE SIAMOIS : LE RÔLE DU ROI VAJIRAVUDH
(1910-1925)**

PRESENTATION

Comme nous avons pu le comprendre au long de notre première partie, ce qui fait aujourd'hui l'originalité de la culture thaïlandaise, c'est cette capacité à avoir intégré, pendant des centaines d'années, des peuples, des langues, des éléments religieux indigènes ou étrangers, pour parvenir à construire la société à laquelle nous sommes désormais confronté. Notre troisième chapitre, qui s'est préoccupé de la littérature, a surtout donné de l'importance à la littérature dramatique. Ce choix n'est pas le résultat du hasard. Nous tenions en fait à montrer deux choses : les pièces de théâtres, issues de la littérature de cour, sont une part très essentielle du patrimoine littéraire siamois ; par ailleurs, l'ensemble de ces œuvres théâtrales est effectivement le fait de ce cercle très étroit de rois, de Princes et d'érudits proches des Grands du royaume.

Si, actuellement, la littérature en général et, en particulier, la littérature dramatique, ne sont plus uniquement le fait d'un tel cercle, ce dont nous devons parler dans la troisième partie de cette thèse, cela n'empêche pas de prendre en considération la manière dont ces formes nouvelles, inspirées par l'Occident, ont pu être importées au Siam. Nous pouvons rappeler ici ce que nous avons dit à propos de l'introduction des formes romanesques à la fin du XIX^{ème} siècle. Comme nous le verrons, elles l'ont été à partir de choix, sans doute pas vraiment politiques, mais qui ont pourtant été faits au niveau des dirigeants du royaume, en l'occurrence (pour ce qui est de l'art dramatique) le Prince, futur roi, Vajiravudh. Ceci n'est pas vraiment étonnant puisque, nous l'avons vu, il y a eu, au long des siècles, bien des décisions qui ont été prises par les rois et qui ont eu un rôle important dans l'élaboration de la culture siamoise, d'une manière générale.

Dans cette partie, nous souhaitons essayer de replacer le rôle du roi Vajiravudh dans la construction de ce qu'il est maintenant convenu d'appeler le « théâtre parlé », c'est-à-dire le théâtre « à l'occidentale ». Il nous faudra, pour cela, dans notre premier chapitre, mettre l'accent sur les raisons qui ont fait que ce jeune Prince, qui n'était au

départ pas appelé à régner mais que les circonstances ont appelé sur le trône sans qu'il ne l'ait jamais souhaité et sans y avoir vraiment été préparé, été peut-être plus un dramaturge et un acteur qu'un roi. Tout ceci doit se placer bien entendu dans un contexte où le Siam tentait, dans la mesure du possible, de réussir à maintenir son indépendance, au prix de lourdes pertes territoriales et financières, face aux ambitions coloniales de la France et de la Grande-Bretagne.

Ayant, nous l'espérons, mis ainsi en perspective la formation « occidentale et théâtrale » du Prince Vajiravudh, nous nous intéresserons, dans notre deuxième chapitre, aux traductions et aux adaptations des pièces de théâtre anglaises et françaises qu'il a faites une fois qu'il est monté sur le trône. Notre point de vue, demeurant dans l'optique que nous avons choisie pour envisager notre thèse, sera d'analyser, dans la mesure du possible, la manière dont le roi s'est en quelque sorte approprié des œuvres occidentales, de la même manière que ses prédécesseurs s'étaient approprié des thèmes venus de l'Inde, soit bouddhistes soit hindouistes. Les traductions montreront que c'est dans les formes poétiques choisies que se fait cette appropriation.

Notre troisième chapitre évoquera les œuvres dramatiques du théâtre parlé à l'occidentale composées par le roi²⁹⁸. Montrant que les adaptations vont vers une naturalisation totale des lieux, de l'expression et des personnages, ne conservant que l'intrigue originale, il s'attachera surtout, partant de ces adaptations, qui fournissaient en quelque sorte un canevas semblable à celui des comédiens italiens qui ont inspirés Molière au début de sa carrière, le roi s'est d'abord libéré des contraintes du texte original pour écrire des œuvres plus authentiquement siamoises. Nous verrons enfin que, une sorte d'apprentissage ayant été fait par ce moyen, il a commencé à élaborer des œuvres qui ne devaient plus rien à l'Occident, si ce n'est bien entendu dans leur forme : nous n'en donnerons en fait que peu d'exemples, car les œuvres dramatiques originales du roi sont tellement nombreuses qu'il faudrait sans doute toute une vie pour les analyser dans leur totalité.

²⁹⁸ Notre propos étant de parler du « métissage » que représente l'introduction du théâtre occidental au Siam, nous ne nous intéresserons pas aux œuvres composées dans la tradition classique siamoise par le roi Vajiravudh.

CHAPITRE PREMIER

Vajiravudh, roi par hasard, écrivain par vocation

Si, nous l'avons dit dans notre première partie, le danger est venu pendant des siècles, pour le Siam, des Birmans qui ont tout de même réussi à prendre deux fois la capitale, Ayudhya, en 1569 et en 1767, tout va changer au début du XIX^{ème} siècle. Les Anglais, qui étaient installés dans ce qui allait devenir l'Empire des Indes (proclamé en 1877)²⁹⁹ depuis le XVIII^{ème} siècle, vont commencer la conquête de la Birmanie par la première guerre anglo-birmane (1824-1826), la continuer en 1852 et l'achever en 1886 : à cette date, la Birmanie n'existe plus³⁰⁰. Entre temps, les Français auront d'abord pris la Cochinchine (1858)³⁰¹, puis placé le Cambodge sous leur protectorat (1863)³⁰² avant de s'emparer du Tonkin (1884), précédé par le protectorat de l'Annam (1883)³⁰³ et du Laos³⁰⁴. Le Siam n'avait désormais plus d'ennemis venus du Sud-est asiatique, mais les Français comme les Britanniques, bien plus dangereux sans doute, étaient maintenant leurs voisins. Cette situation n'avait pas échappé au roi Rama III (1824-1851) qui, à sa mort, en 1851, dans une sorte de testament politique, avertissait ses successeurs du danger que représentaient ces nouveaux venus pour l'indépendance du Siam³⁰⁵.

C'est sans doute à cause de cette prise de conscience que le roi Rama IV, son demi-frère et successeur (1851-1868), s'est préoccupé de préparer son royaume à une modernisation devenue nécessaire et même à une occidentalisation. Comme le Siam était, à cette époque, une monarchie absolue (celle-ci sera abolie lors de la Révolution

²⁹⁹ Demangeon (Albert), *L'Empire britannique, étude de géographie coloniale*, Armand Colin, Paris, 1923.

³⁰⁰ Hall (D. G. E.), *Burma*, Hutchinson & Company, Londres, 1960, pp. 97-117.

³⁰¹ Delvert (Jean), *Le Cambodge, Que sais-je ?*, Presses Universitaires de France, Paris, 1983, p. 40.

³⁰² *Id.*

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ Lê Thanh Kôi, *Le Vietnam, Histoire et Civilisation*, Les Editions de Minuit, Paris, 1954.

³⁰⁵ Liuchaychan (Bandit), *Le danger occidental à l'époque du roi Rama III*, Sinlapa Watthanatham, Bangkok, 2007, p. 40.

de 1932)³⁰⁶ et n'était, au plus haut niveau de l'Etat, gouverné que par des Princes, le choix a été fait alors d'initier les enfants du monarque à la langue anglaise³⁰⁷. On connaît bien sûr Anna Leonowens (1834-1915), qui avait été engagée en 1862 par le roi Rama IV comme enseignante d'anglais pour les nombreux enfants de ce monarque³⁰⁸ et dont les deux ouvrages, inspirés par son expérience de cinq années d'enseignement de sa langue à la Cour du roi de Siam, *The English Governess at the Siamese Court*³⁰⁹ et *The Romance of the Harem*³¹⁰, ont été à l'origine du roman de Margaret Landon, *Anna and the King of Siam*³¹¹, qui a été par la suite adapté pour une comédie musicale à Broadway et, par deux fois, au cinéma : ces deux films ont suscité des controverses en Thaïlande, au point que la dernière version y a même été interdite. Parmi ces enfants se trouvait le futur roi Chulalongkorn, qui allait poursuivre et même intensifier, une fois qu'il serait monté sur le trône, l'ouverture du Siam à l'Occident, pour mieux s'en défendre, justement. Nous avons évoqué les voyages du roi dans les colonies néerlandaises et britanniques de l'Asie, ainsi que ses deux visites en Europe, en 1897 et en 1907, avec les conséquences qu'elles ont eues sur les arts comme sur la réforme du gouvernement du royaume. Se plaçant dans la tradition des anciens rois siamois qui avaient beaucoup d'étrangers à leur service, il a par exemple fait appel à des experts en droit comme, par exemple, Gustave Rolin-Jacquemyns, pour l'aider à moderniser les codes civil et pénal³¹². Pourtant, ce monarque est allé plus loin encore, puisqu'il a décidé d'envoyer certains de ses enfants, ainsi que d'autres membres de la famille royale, faire des études en

³⁰⁶ Fistié (Pierre), *Sous-développement et utopie au Siam, le programme de réformes présenté en 1933 par Pridi Phanomyong*, Mouton et C^{ie}, Paris-La Haye, 1969.

³⁰⁷ Le choix de cette langue est intéressant. En effet, le roi, qui avait été moine bouddhiste pendant tout le règne de son demi-frère, était ami avec Monseigneur Jean-Baptiste Pallegoix, Vicaire apostolique au Siam, à qui il avait enseigné le pâli et qui, en échange, lui a appris le latin ; cf. Moussay (Gérard), éd., *Les Missions Etrangères en Asie et dans l'Océan Indien*, Les Indes Savantes & Missions Etrangères de Paris, Paris, 2007, pp. 176-178. Nous devons pourtant prendre en compte le fait que des pasteurs et des médecins protestants, américains et britanniques, étaient présents au Siam depuis le règne de Rama III : ils y ont introduit la médecine occidentale mais également l'imprimerie ; cf. Fels (Jacqueline de), *Promotion de la Littérature en Thaïlande : vers les prix littéraires*, tome 1, *op. cit.*, pp. 45-63.

³⁰⁸ D'après les recherches qui ont été faites en Thaïlande, le roi Rama IV aurait eu, avant le moment où il est devenu moine et après celui où il est monté sur le trône, 70 enfants. Cf. Ayuwatthana (Thamrongsak), *La dynastie Chakri et les descendants du roi Taksin*, tome 1, Bannakit Trading, Bangkok, 1972, pp. 205-207.

³⁰⁹ Leonowens (Anna Harriet), *The English Governess at the Siamese Court*, Applewood Books, Carlisle, Massachusetts, 1870.

³¹⁰ Leonowens (Anna Harriet), *The Romance of the Harem*, J. R. Osgood & Company, Londres, 1873.

³¹¹ Landon (Margaret), *Anna and the King of Siam*, Harper & Collins Publishers, New-York, 1999.

³¹² Tips (Walter E. J.), *Gustave Rolin-Jacquemyns and the Making of Modern Siam (The Diaries and Letters of King Chulalongkorn's General Adviser)*, White Lotus, Bangkok, 1996.

Europe, essentiellement en Grande-Bretagne, ceci pour qu'ils soient mieux préparés à assurer des responsabilités dans son royaume qu'il souhaitait voir progresser.

Le Prince Vajiravudh fait partie des fils du roi Chulalongkorn (Celui-ci a eu soixante dix-sept enfants³¹³) qui ont passé une partie de leur vie dans les collèges et les universités anglaises³¹⁴. Il est né le 1^{er} janvier 1880 et sa mère était une des quatre Reines principales du roi Chulalongkorn, Saovabha³¹⁵. Il avait commencé ses études à l'école du Palais royal où, comme son père, il a été instruit en siamois et en anglais, puis il a été envoyé en Angleterre en 1891. Comme il n'était pas destiné à devenir roi puisque c'est son demi-frère, Vajirunhis (1878-1895)³¹⁶, le premier des Princes nés d'une Reine, qui avait été nommé Prince héritier en 1886³¹⁷, il a dû faire d'abord des études militaires. Arrivé en Angleterre, il a suivi des enseignements généraux, avec un précepteur³¹⁸, dans sa résidence personnelle pour se préparer aux études qu'il allait devoir engager pour se préparer à ses futures responsabilités dans le royaume de Siam. Il a bien entendu approfondi sa connaissance de la langue dans laquelle il devrait travailler, mais nous pensons intéressant de noter qu'il a également appris le français³¹⁹ ; ceci est assez original dans l'approche de l'Occident que les Siamois de l'époque pouvaient car le Prince Vajira-

³¹³ Ayuwatthana (Thamrongsak), *La dynastie Chakri et les descendants du roi Taksin*, tome 1, *op. cit.*, p. 301.

³¹⁴ Il est intéressant de remarquer que le premier diplômé siamois en Occident, est Antonio Pinto, peut-être un métis portugais, qui a soutenu une thèse de théologie en Sorbonne en latin, sous la direction du Père Gayme, membre des Missions Etrangères de Paris, à l'occasion de l'ambassade en France de Kosa Pan, en 1685. Cf. Launay (Marcel) & Moussay (Gérard), éd., *Les Missions étrangères, Trois siècles et demi d'histoire et d'aventure en Asie*, *op. cit.*, pp. 38-57. Mais ce qui est encore plus important, c'est que la première femme siamoise diplômée d'une université étrangère – ceci bien avant les Princes qui ont été envoyés en Europe – était la fille adoptive d'un missionnaire protestant américain, Stephen Muttoon qui, arrivé au Siam en 1846, l'envoya étudier aux Etats-Unis, d'où elle revint avec le grade de docteur en obstétrique. Cf. Fels (Jacqueline de), *Promotion de la Littérature en Thaïlande : vers les prix littéraires*, tome 1, *op. cit.*, p. 67.

³¹⁵ Cette reine, qui était d'ailleurs la demi-sœur du roi Chulalongkorn, est également la mère du roi Prajaitipok (Rama VII, 1925-1935). En 1897, lorsque son époux est allé en voyage officiel en Europe, elle a été nommée Régente du royaume, devenant ainsi la première femme dans l'Histoire du Siam à assurer la régence. *Id.*, pp. 315-316.

³¹⁶ La mère de ce Prince, la Reine Savang Vadhana (1862-1955), était elle aussi une demi-sœur du roi Chulalongkorn. *Ibid.*, pp. 318-319.

³¹⁷ Jusqu'en 1886, il était traditionnel que le roi nomme un de ses frères comme vice-roi (« roi du Palais de devant ») mais lorsque le dernier titulaire de ce poste est mort, le roi Chulalongkorn ne l'a pas remplacé et a institué le poste de Prince héritier du Siam, qui existe encore de nos jours.

³¹⁸ C'est Sir Basil Thomson qui a assuré ces enseignements généraux pendant le séjour du Prince à North Lodge, sa résidence en Grande Bretagne. *Ibid.*, p. 127.

³¹⁹ Il a commencé à apprendre le français un an après son arrivée en Grande-Bretagne avec un professeur suisse, monsieur Bouvier, qui est venu lui donner des cours à sa résidence. Commission de célébration du centenaire du roi Rama VI, *Encyclopédie du roi Rama VI* à l'occasion de l'inauguration de la Bibliothèque Vajiravudhanuson, tome 1, Charoenwit, Bangkok, 1981, p. 387.

vudh est le premier Prince siamois à étudier une autre langue que l'anglais. Nous savons en effet que la France était considérée au Siam comme un danger, ceci pas uniquement à cause de sa politique coloniale agressive en Indochine, mais aussi parce que c'était alors le seul pays républicain en Europe et un pays qui avait guillotiné Louis XVI et Marie-Antoinette : c'est la raison pour laquelle ce n'est qu'à la fin de la Première Guerre Mondiale que des étudiants boursiers siamois ont pu venir étudier en France³²⁰. Les inquiétudes de la monarchie absolue siamoise devant les idées démocratiques républicaines ont été avérées par la suite puisque nous ne devons pas oublier qu'un des principaux instigateurs de la Révolution de 1932 qui a mis en place la monarchie constitutionnelle au Siam a été Pridi Phanomyong, qui a fait ses études de droit en France³²¹. S'étant ainsi assuré de bonnes connaissances linguistiques qui allaient par la suite lui être utiles pour le rôle qu'il allait jouer dans l'introduction du théâtre occidental au Siam, il est alors rentré, en 1897, à l'Académie militaire de Standhurst où il a passé un an, puis a intégré le Christ Church College de l'Université d'Oxford où il s'est inscrit en 1898 en droit et en histoire. Il y a préparé un mémoire intitulé *The War of the Polish Succession*³²² qu'il n'a pas pu soutenir car il a été victime, en 1900, d'une crise d'appendicite aiguë et a dû être opéré³²³. Il est enfin retourné au Siam en 1902, après avoir voyagé un peu partout en Europe ; il avait donc, au total, passé environ onze ans à l'étranger.

Depuis 1895, qui est l'année du décès de son frère aîné, le Prince Vajiravudh avait été élevé par le roi son père au rang de Prince héritier du Siam. Des charges impor-

³²⁰ Les étudiants boursiers siamois venus poursuivre leurs études supérieures en France ont créé, en 1923, une association dont le premier président a été le Prince Prajadhipok (futur roi Rama VII, 1925-1935), qui avait suivi des études militaires en France ; autrefois connue sous le nom d'association Siamoise d'Intellectualité et d'Assistance Mutuelle (SIAM). Deux ans plus tard, c'est Pridi Phanomyong qui en était le président. Elle s'appelle, depuis 1937, l'Association des Etudiants Thaïs en France (AETF). Cf. <http://www.aetf-online.com> (Consulté le 12 mars 2007).

³²¹ Fistié (Pierre), *L'évolution de la Thaïlande contemporaine*, Cahiers de la Fondation Nationale des Sciences politiques, Presses de la Fondation Nationale des Sciences politiques, Paris, 1967, p. 90. Sur la crainte de la France en tant que République, le Prince Chakrabongse note que si les Siamois ne pouvaient pas y faire d'études, le roi Chulalongkorn les autorisait pourtant à y passer leurs vacances. Cf. Chakrabongse (Prince), *Lords of Life, The Paternal Monarchy of Bangkok, 1782-1932 with the earlier and more recent History of Thailand*, Alvin Redman, Londres, 1960, p. 231.

³²² Ce mémoire a été publié pour la première fois par la maison d'édition Blackwell en 1901. Nous n'en avons trouvé qu'une seule preuve, Vajiravudh (King), *The War of the Polish Succession*, Blackwell, Oxford, 1901. Il a aussi été traduit en siamois par Phraya Buri Navaraj et publié pour la première fois à l'occasion de la crémation du roi Vajiravudh : Mongkut Klao Chao Yu Hua (Sa majesté le roi), *La guerre de Succession de Pologne*, Khurusapha, Bangkok, 1980. Cf. Commission de célébration du centenaire du roi Rama VI, *Encyclopédie du roi Rama VI*, tome 1, *op. cit.*, p. 358.

³²³ Anambut (Thipsunet), *Œuvres littéraires du roi Vajiravudh*, Université de Ram Khamaeng, Bangkok, 1991, p. 6.

tantes l'attendaient donc à Bangkok, aussitôt qu'il aurait pris la robe de moine bouddhiste ; il sortit du monastère en 1904. La préparation universitaire qu'il avait reçue en Grande-Bretagne lui a alors permis d'engager de nombreuses réformes, dans le domaine militaire d'abord. C'est ainsi qu'il s'est occupé de réorganiser la défense du Siam, créant par exemple le premier grade de général dans l'armée siamoise, de façon à ce que la structure hiérarchique soit renforcée. Dans le même ordre d'idée, s'appuyant sans doute sur l'expérience qu'il avait acquise lors de ses études à Standhurst, il a établi des académies militaires afin de former des officiers de qualité³²⁴. Lorsque, en 1907, le roi Chulalongkorn s'est rendu pour la deuxième fois en visite en Europe, c'est au Prince Vajiravudh qu'il a confié la régence du royaume, ce qui semble bien marquer la confiance qu'il pouvait avoir dans son futur successeur qui pourtant, comme nous devons l'évoquer par la suite, n'avait certainement pas les qualités de son père. Il allait bientôt le montrer quand il monta sur le trône, en 1910, on pourrait certainement dire à son corps défendant.

Jusqu'au règne du roi Chulalongkorn, en effet, il n'y avait pas de règle fixée pour la succession d'un roi³²⁵. C'est le monarque qui désignait son successeur, qu'il pouvait choisir comme bon lui semblait, habituellement parmi ses nombreux enfants, bien sûr, mais en prenant en considération celui qui lui semblait être le meilleur pour assurer le gouvernement du royaume et la pérennité de la dynastie. C'est ce qui est arrivé par exemple en 1824, à la mort du roi Rama II : l'héritier que l'on aurait pu croire naturel parce qu'il était fils d'une Reine, le Prince Mongkut, fut écarté au profit d'un autre enfant, fils d'une concubine, qui reçut le pouvoir sous le nom de Jessadabodindra (Rama III, 1824-1851) ; l'explication qui est donnée pour ce choix est que le roi Rama III, âgé de 32 ans à la mort de son père, avait une grande expérience des affaires du royaume, aussi bien civiles que militaires, alors que le Prince Mongkut n'avait que 20 ans et manquait de maturité. C'est en 1886, après la mort du dernier Vice-roi, que le roi

³²⁴ C'est le cas par exemple du Collège Vajiravudh, créé en 1910 sous le nom d'École des pages royaux.

³²⁵ Il faut dire que jusqu'à l'avènement de Phra Puttha Yot Fa Chulalok (Rama I^{er}), les successions au trône se sont souvent faites à la suite de révolutions de palais, avec des assassinats en série. On peut le voir par exemple avec la succession du roi Prasat Thong (1629-1656) ; à sa mort, c'est un de ses fils, le Prince Chay qui devient roi mais il est assassiné au bout de quelques jours par un de ses oncles et par le futur Naray, dont nous avons déjà parlé et c'est l'oncle, Si Sudhammarâjâ, qui prend sa place pour quelques mois puisqu'il est à son tour renversé et tué par Naray. Cf. Damrong Rachanuphap (Krom Phraya), *Chroniques royales dites de la main du roi*, tome 2, Siam Bannakon, Bangkok, s. d., pp. 27-32.

décida, en nommant le Prince Vajirunhis, son fils aîné, Prince héritier, d'appliquer désormais la règle de la primogéniture à la succession au trône du Siam. C'est au nom de ce principe qu'à la disparition de son frère, le Prince Vajiravudh, qui n'était que le cadet, devint à son tour Prince héritier et monta donc sur le trône à la mort de son père³²⁶.

De nombreuses critiques ont été faites sur le roi Vajiravudh, sur sa manière de gouverner, sur son mode de vie et sur son goût immodéré pour la littérature, qu'il faisait sans doute parfois passer avant les affaires de l'Etat. Cependant, il nous semble que, même s'il était en fait devenu roi malgré lui, ses actions n'ont pas toutes été préjudiciables au royaume de Siam. Nous n'en donnerons ici qu'un seul exemple dans le domaine de la politique étrangère. On sait quelles ont été les rapports difficiles du Siam avec les puissances coloniales qui avaient obtenu un privilège juridique d'extraterritorialité pour leurs ressortissants (citoyens et sujets), ce qui nuisait beaucoup à la souveraineté du royaume ; le roi Vajiravudh, peut-être à cause de son long séjour en Europe, avait une bonne pratique des Occidentaux, ce que montre par exemple le fait qu'à l'occasion de son couronnement, en 1910, des membres des dynasties européennes étaient présents, ainsi qu'un représentant de l'Empereur du Japon. Il a donc vu, lorsque la Première Guerre Mondiale a éclaté, une possibilité d'en retirer des avantages pour son pays ; sans être intervenu tout de suite, il a fait parvenir sur le front de l'Ouest, en 1917, une escadrille d'aviation symbolique qui lui a permis d'être rangé parmi les vainqueurs et d'être un des membres fondateurs de la Société des Nations. Mais ceci lui a surtout permis de négocier par la suite, auprès des puissances occidentales, l'abrogation des traités d'extraterritorialité, rendant alors à son royaume sa souveraineté complète.

Pour ce qui est de la politique intérieure, le roi Vajiravudh sans doute, là encore, influencé par son expérience en Europe, souhaitait que le Siam puisse un jour devenir une démocratie, ou peut-être, plus exactement, une monarchie constitutionnelle. Mais il était aussi conscient que ses sujets n'avaient aucune éducation politique. Il considéra donc dans un premier temps qu'il faudrait tenter de développer l'instruction pour tous

³²⁶ La règle de la primogéniture, qui commencé avec le roi Chulalongkorn, a été codifiée par le roi Vajiravudh en 1924 : la succession devait passer aux fils et petits-fils d'un roi, ou à défaut à son frère cadet le plus proche ou à ses descendants. La loi interdisait en plus qu'un Prince né d'une mère étrangère puisse monter sur le trône. Cette loi est toujours en vigueur et est partie intégrante de toutes les constitutions successives du Siam puis de la Thaïlande.

mais aussi il tenta d'organiser une sorte de cité idéale, Dusit Thani, à laquelle il donna une constitution, copiée sur le modèle de la Grande-Bretagne avec, après des élections, un parti politique au pouvoir et un parti d'opposition. Il espérait que ce laboratoire serait un moyen d'habituer les Siamois à la pratique de la démocratie ; nous nous rendons bien compte que cette tentative était une utopie puisqu'elle ne pouvait intéresser que le petit nombre qui venait de l'élite du royaume, choisi pour faire partie des citoyens de cet état théorique. Même si cette expérience a été sans lendemain, elle montre pourtant une volonté intéressante de la part d'un roi encore absolu pour faire avancer son pays vers des modes de fonctionnement politique à l'occidentale³²⁷. Il faut pourtant dire qu'elle a souvent été comprise par les contemporains comme une représentation théâtrale plus que comme ce qu'elle était réellement, une tentative de mise en œuvre de la monarchie parlementaire.

Mais le roi Vajiravudh n'était pas un monarque très aimé. Il a d'abord dû faire face à une révolte, en 1912, menée par un groupe d'officiers d'ailleurs issus des écoles militaires qu'il avait contribué à fonder. Il faut dire que l'année précédente, la dynastie mandchoue avait été renversée et la République proclamée en Chine, ce qui a sans doute donné des idées à des jeunes hommes bien éduqués mais qui ne faisaient pas partie des cercles issus ou proches de la famille royale³²⁸. Cette révolte a été vite écrasée mais, dès la fin de la Première Guerre Mondiale, le roi a dû faire face à une très grave crise financière, suite à l'effondrement des cours du riz sur le marché mondial ; or, l'essentiel des ressources financières du pays provenait de son exportation. Il a donc fallu faire des économies, réduire le salaire des fonctionnaires, même en licencier un certain nombre et également réorganiser l'administration du pays pour réduire les dépenses. Ces mesures, forcément impopulaires, se sont ajoutées à l'impression qu'avaient beaucoup de gens, y compris certains de ses oncles qui avaient été les proches collaborateurs de son père³²⁹, celle de voir le roi continuer à faire des constructions et des dépenses somptuaires et à

³²⁷ A propos de cette expérience originale, cf. Cf. Malakul (ML Pin), *A propos de Dusit Thani* in : *Livre de souvenir à l'occasion de la cérémonie de crémation de ML Pin Malakul*, Thay Watthana Phanit, Bangkok, 1996, pp. 91-106.

³²⁸ Greene (Stephen), *Absolute Dreams. Thai Government under Rama VI, 1910-1925*. White Lotus, Bangkok, 1999.

³²⁹ Au mois de novembre 1925, mois de sa mort, le roi Vajiravudh a renvoyé le Prince Damrong Rachanuphap auquel il reprochait depuis longtemps d'avoir négocié avec les Britanniques le traité de 1909 par lequel le Siam avait cédé les sultanats de Kedah, Perlis, Trengannu et Kelantan.

s'entourer d'un groupe de jeunes gens, ses favoris, dont on pensait, à tort ou à raison, qu'ils l'influençaient dans sa manière de gouverner ; il se murmurait aussi que le roi était homosexuel...³³⁰ Mais ce que l'on ne voyait peut-être pas, c'est ce que nous avons mis en évidence dans le titre de ce chapitre : le roi n'avait certainement pas pour vocation de régner, mais plutôt d'être un écrivain et, plus encore, un dramaturge. Pendant son séjour en Grande-Bretagne alors que, nous l'avons vu, il avait intégré une école militaire puis le Christ Church Collège pour étudier l'Histoire et le droit, il a créé et publié deux revues, l'une destinée aux enfants, *The Screech Owl* et l'autre aux Siamois qui résidaient dans ce pays, *The Looker-On*. Il a par ailleurs composé, à cette même période, une quarantaine de poésies, en anglais et en français et il a aussi écrit vingt-cinq pièces de théâtre anglais : ceci avait sans doute aussi pour but d'améliorer sa maîtrise de la langue³³¹. C'est d'ailleurs, encore aujourd'hui, cette image que l'on garde de lui en Thaïlande, et le nombre des ouvrages qui sont consacrés à ses œuvres comme celui des rééditions dont il fait l'objet est très important.

C'est en fait de cette époque, lorsque le Prince Vajiravudh a fait ses études en Grande-Bretagne, que nous pouvons nous rendre compte que la génération à laquelle il appartient, la première à avoir séjourné longuement en Occident et à avoir une réelle expérience, est celle qui a été à l'origine de l'importation des formes littéraires occidentales au Siam. Trois d'entre eux ont créé, à leur retour d'Angleterre où ils ont, pour deux d'entre eux, suivi des études, une revue littéraire, *Voleur de Science*³³². Il s'agit tout

³³⁰ Ainsi que nous pourrions le voir, il lui est arrivé de jouer des rôles de femme dans les pièces qu'il composait et mettait en scène. S'il s'était marié en 1921 (c'est d'ailleurs lui qui a institué la monogamie dans la famille royale), il n'a eu qu'un seul enfant, la Princesse Bejaratana, qui est née deux heures avant qu'il ne meure, en 1925. Il a été décrit par un chercheur anglais comme « an erratic homosexual who would certainly have been passed over in an earlier age » ; cf. Greene (Stephen) *Thai Government and Administration in the Reign of Rama VI (1910/1925)*, PhD Thesis, Université de Londres, 1971, p. 92, cité par Anderson (Benedict), *Imagined communities, Reflections on the origin and spread of nationalism*, Verso, Londres, 2003, p. 21. Sans être aussi catégorique, Léopold Robert-Marignan note pourtant :

Des « Lakorn » sous sa direction mettent en valeur le talent de ses favoris, la beauté de leur physique et la richesse de leurs costumes. Mais si l'œil des spectateurs est charmé par la magnificence du drame (...), leur esprit n'arrive pas à concevoir un changement aussi radical des traditions les plus sacrées.

Cf. Robert-Martignan (Léopold), *La monarchie absolue siamoise de 1350 à 1926*, op. cit., p. 282.

³³¹ Anambut (Thipsunet), *Œuvres littéraires du roi Vajiravudh*, op. cit., p. 24.

³³² Cette revue, si elle a été importante dans l'occidentalisation de la littérature siamoise au début du XX^{ème} siècle, n'a été publiée que du 1^{er} juillet 1900 au 1^{er} juin 1902. Cf. Fels (Jacqueline de), *Promotion de la Littérature en Thaïlande : vers les prix littéraires*, tome 1, op. cit., p. 117.

d'abord du Prince Phitthayalongkon³³³, diplômé de Cambridge en 1899, et qui se trouvait donc en Grande-Bretagne à la même période que le Prince Vajiravudh. Le second, Sanan Thep Hatsadin Na Ayudhya, avait été sélectionné en 1896 parmi les fonctionnaires du Ministère de l'Instruction et des Affaires religieuses pour aller, lui aussi, en Grande-Bretagne afin de s'initier aux méthodes pédagogiques modernes³³⁴. Le troisième est Nokyung Wisetkun : comme il avait une très bonne connaissance de l'anglais, il a vécu en Angleterre de 1896 à 1898 en qualité de précepteur du Prince Chakraphong Phunawat, un des nombreux fils du roi Chulalongkorn qui poursuivaient leurs études dans ce pays³³⁵.

La revue éphémère créée par ces trois diplômés d'Angleterre a joué un rôle très important dans l'évolution de la littérature moderne occidentalisée du Siam : c'est dans ses pages que Nokyung Wisetkun a publié *La vengeance* par exemple. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est surtout de voir qu'elle a inspiré le Prince Vajiravudh ; en effet, peu de temps après son retour au Siam, il a créé une association, la *Société pour le redoublement de l'intelligence* qui, un mois plus tard, a commencé à publier une nouvelle revue, intitulée *Redoublement de l'intelligence*. Les fondateurs de *Voleur de Science* en ont bien entendu été des collaborateurs réguliers³³⁶. C'est dans cette nouvelle revue que le Prince Vajiravudh a publié une série de nouvelles policières intitulées *Les Histoires de Thong In*³³⁷. Bien que l'environnement de ces nouvelles soit évidemment siamois, le fait que le Prince les fasse raconter par un avocat, ami du détective, nous amène à penser que, de la même manière que Nokyung Wisetkun a adapté le roman de Marie Corelli

³³³ Le Prince Phitthayalongkon (1876-1945) a d'abord suivi des études à l'école de Suan Kulap de 1886 à 1891, où il a commencé à apprendre l'anglais. Il se perfectionnera ensuite dans cette langue avec des précepteurs anglais, ce qui lui permettra de travailler dans les Ministères de la Justice et de l'Instruction où il collaborera avec des experts britanniques. En 1897, il accompagne le roi Chulalongkorn pendant son premier voyage en Europe ; c'est à cette occasion qu'il pourra suivre des études en Grande-Bretagne. Propriétaire d'une maison d'édition, il a écrit tout au long de sa vie, en utilisant le pseudonyme de No Mo So. *Ibid.*, p. 115.

³³⁴ Il sera, en 1917, ministre de l'Instruction et des Affaires religieuses et, après la Révolution de 1932, le premier Président de l'Assemblée nationale siamoise. On lui doit des romans et quatre pièces de théâtre qu'il aurait, selon Jacqueline de Fels, adaptées de l'œuvre d'un dramaturge anglais, William Schwenk Gilbert. *Ibid.*, p. 116.

³³⁵ A son retour d'Angleterre, Nokyung Wisetkun reviendra assurer la direction de l'École des Fonctionnaires ; il poursuivra cette carrière jusqu'en 1933. Il est surtout connu pour avoir composé le premier roman siamois *La vengeance*, sous le pseudonyme de Mae Wan, dont nous avons parlé précédemment. *Ibid.*

³³⁶ *Ibid.*, p. 127.

³³⁷ Vajiravudh (Sa majesté le roi), *Histoires de Thong In* in : *Recueil des histoires du roi Rama VI*, Département des Beaux-Arts, Bangkok, 1970, pp. 295-552.

ainsi que nous l'avons évoqué auparavant, il s'est certainement inspiré des aventures de Sherlock Holmes racontées par Sir Arthur Conan Doyle³³⁸ ; nous y voyons une autre preuve de la volonté de traduction et d'adaptation des œuvres occidentales que nous allons par la suite analyser dans certaines de ses pièces de théâtre pour parvenir, dans un autre pan de son œuvre dramatique, à l'apparition d'un théâtre parlé authentiquement siamois dont nous aurons, dans la troisième partie de cette thèse, à tenter d'analyser les suites à l'époque contemporaine.

Si nous avons parlé ici de vocation d'écrivain, c'est que l'intérêt du roi pour la littérature en général mais aussi pour le « métier de comédien » n'est pas née à partir de son séjour en Grande-Bretagne : en effet, il semble bien s'être intéressé au théâtre depuis sa première jeunesse ; il nous est ainsi rapporté qu'avant son départ pour faire ses études à l'étranger, le jeune Prince, qui avait alors une dizaine d'années, a joué dans une représentation de *Nitthra Chakhrit*, un extrait des *Mille et une nuits* (il s'agit du « dormeur éveillé », histoire d'Abou Hassan) traduit et adapté par le roi Chulalongkorn à partir d'une version anglaise³³⁹. Il s'agissait d'un tableau vivant que son frère aîné, Vajirunhis, avait mis en scène ; dès cette période, il a été passionné par la danse classique car nous pouvons encore avoir accès à certaines photographies le représentant à l'occasion de performances organisées à l'intérieur du Palais royal³⁴⁰. Nous retrouvons une trace de cet intérêt à l'occasion du premier voyage du roi en Europe ; alors qu'il séjournait à Genève, celui-ci a réuni ses nombreux fils qui étudiaient alors en Grande-Bretagne (onze Princes sur une photographie³⁴¹) : le Prince Vajiravudh l'a d'abord accueilli en exécutant, nous dit-on, une danse japonaise (nous savons qu'il s'était alors travesti en « geisha » car nous avons eu la possibilité de rencontrer, dans l'iconographie concernant les rois Chulalongkorn et Vajiravudh, une seule photographie de cette danse

³³⁸ Fels (Jacqueline de), *Promotion de la littérature en Thaïlande : vers les prix littéraires*, tome 1, *op. cit.*, pp. 127-129. L'auteur ne donne cependant pas, dans son étude, les correspondances existant entre les *Histoires de Thong In* et certains des romans et nouvelles issus de l'œuvre de Sir Arthur Conan Doyle.

³³⁹ Chulalongkorn (Sa majesté le roi), *Nitthra Chakhrit*, Ministère de l'Éducation Nationale, Khurusapha, 1960. Nous remarquerons à ce propos que la maîtrise de l'anglais par les membres de la Cour leur a donné la possibilité d'accéder à des œuvres étrangères qui leur étaient inconnues et que, continuant cette tradition d'adaptation et de naturalisation dont nous avons parlé dans le troisième chapitre de notre première partie, ils ont su en faire des œuvres siamoises.

³⁴⁰ Malakul (ML Pin), *Œuvres et activités dramatiques de Sa majesté le roi Vajiravudh, roi de Siam*, Thay Watthana Phanit, Bangkok, 1976, pp. 42-45.

³⁴¹ Nana (Krayroek), *Derrière le voyage en Europe de Sa majesté le roi Chulalongkorn*, Sinlapa Watthatham, Bangkok, 2006, p. 99.

d'accueil³⁴²), puis il a mis en scène la pièce d'Arnold Golsworthy³⁴³, où ont joué ses frères et où il tenait le rôle de Marie (celui-ci est, nous le voyons bien, ne serait-ce que par le prénom du personnage, un rôle de travesti), un des personnages principaux de cette œuvre³⁴⁴.

Notons cependant que, manifestement, au Siam, autrefois, mis à part le théâtre de l'intérieur du palais, traditionnellement joué uniquement par des femmes puisque, nous le savons, à part le roi, seuls les moines bouddhistes et les médecins pouvaient y pénétrer, tous les rôles étaient tenus par des hommes. C'est ainsi que nous pouvons lire dans la *Description du royaume de Siam* de Simon de La Loubère, l'un des deux ambassadeurs envoyés auprès du roi Naray par Louis XIV lors de sa seconde ambassade de 1686, une description du théâtre masqué. L'ambassadeur était en effet resté suffisamment longtemps au Siam pour pouvoir tenter d'en donner une description, aussi complète que possible. Voici ce que nous pouvons y lire :

Le spectacle qu'ils appellent Lacône est un poème, mêlé de l'épique et du dramatique, qui dure trois jours depuis huit heures du matin jusqu'à sept heures du soir. Ce sont des histoires en vers, sérieuses et chantées par plusieurs acteurs toujours présents, et qui ne chantent que tour à tour. L'un d'eux chante le rôle d'historien, et les autres ceux des personnages que l'histoire fait parler, mais ce sont tous hommes qui chantent, et point de femmes³⁴⁵.

³⁴² Nous possédons de nombreuses photographies du roi prises à l'occasion de représentations théâtrales. Certaines ont été reproduites dans le livre de ML Pin Malakul que nous avons consulté. Sur cette photographie, cf. Malakul (ML Pin), *Œuvres et activités dramatiques de Sa majesté le roi Vajiravudh, roi de Siam*, op. cit., p.129.

³⁴³ Golsworthy (Arnold) & Norman (E. B.), *My friend Jarlet : An original play in one act in : French's Acting Edition*, Volume 128, Samuel French, Londres, 1887, 19 pages. Cette pièce de théâtre, dont nous ne connaissons que le nom des auteurs (il nous a été impossible, malgré l'aide, à la SOAS de Londres, du Dr Rachel Harrison, laquelle nous a cependant permis d'avoir accès au seul exemplaire, dont nous venons de donner la référence et qui demeure conservé en Grande-Bretagne, de cette pièce de théâtre, à la British Library, de rencontrer une seule indication biographique les concernant), a joué un rôle important dans les traductions et adaptations dramatiques du roi Vajiravudh, ainsi que nous pourrions nous en rendre compte dans les chapitres qui suivent.

³⁴⁴ Malakul (ML Pin), *Œuvres et activités dramatiques de Sa majesté le roi Vajiravudh, roi de Siam*, op. cit., pp. 75-80.

³⁴⁵ Jacq-Helgouac'h (Michel), *Etude historique et critique du livre de La Loubère « Du royaume de Siam »*, Editions Recherches sur les Civilisations, Paris, 1987, p. 232. Notons pourtant que des danses (mais il ne s'agit que de danses) semblent bien, si nous en croyons toujours Simon de La Loubère, avoir été exécutées par des hommes et des femmes :

Le *rabam* est une double danse d'hommes et de femmes, qui n'est point guerrière, mais galante, et on nous en donna le divertissement avec les autres que j'ai dit ci-dessus que l'on nous avait donnés. Ces danseurs et ces danseuses ont tous les ongles faux, et fort longs, en cuivre jaune ; ils chantent des paroles en dansant et ils le peuvent sans se fatiguer beaucoup parce que leur manière de danser n'est qu'une marche en rond, fort lente, et sans aucun mouvement élevé, mais avec beaucoup de contorsions du corps et des bras. *Id.*

Il semble donc bien que, dans certaines formes théâtrales traditionnelles siamoises, la coutume ait été de faire jouer tous les rôles par des hommes, et que le travestissement n'avait aucune connotation par rapport aux mœurs sexuelles des acteurs : ceci pourrait donc nous permettre de nous inscrire en faux à propos des rumeurs concernant une prétendue homosexualité du roi.

Mais notre but, ici, ce n'est pas de nous intéresser à la réalité ou à la fausseté de ces suppositions, puisque ce qui nous importe, c'est bien de mettre l'accent sur la vocation littéraire et dramatique du Prince, devenu sans doute malgré lui roi, Vajiravudh. Les quelques exemples que nous avons cités jusqu'à présent, qu'ils se rapportent à l'époque où il demeurait encore au Siam ou bien à celle où il étudiait en Europe, montrent bien sûr un intérêt constant pour l'art dramatique, mais pas uniquement, comme nous allons devoir l'évoquer par la suite : bien que fortement imprégné de culture occidentale, le roi demeurait, rappelons, un fervent patriote et il s'est également beaucoup préoccupé de la littérature classique siamoise, dont il a d'ailleurs composé une des œuvres les plus originales du début du XX^{ème} siècle *Madanabata* (« La tristesse d'une rose »)³⁴⁶. Pourtant, il nous semble évident que cet intérêt est passé de la représentation à celui de l'écriture (pas seulement, nous l'avons vu, de l'écriture dramatique) et ceci certainement à cause de l'expérience qu'il a pu acquérir pendant les années qu'il a passées en Europe et à

Solange Thierry évoque elle aussi la présence de danseuses à la cour d'Ayudhya, en se référant à l'Abbé de Choisy, membre de l'ambassade française dirigée par le Chevalier de Chaumont (1685), quand il décrit, dans son *Journal de voyage à Siam*, une représentation à laquelle il a assisté à la cour du roi Naray :

D'abord, il y a eu une comédie à la chinoise. Les habits sont beaux, les postures assez bonnes ; ils sont alertes : la symphonie détestable, ce sont des chaudrons qu'on bat en cadence. Ensuite est venu un opéra siamois : le chant est un peu meilleur que le chinois. Les comédiennes sont bien laides, leur grande beauté est d'avoir des ongles d'un demi-pouce de long.

Cf. Thierry (Solange), *Histoire du théâtre en Orient : le Sud-est asiatique* in : Dumur (Guy), éd., *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1965, p. 404.

En plus de nous montrer que des danseuses étaient bien présentes à la fin du XVII^{ème} siècle, la référence à la « comédie à la chinoise » prouve également que le métissage culturel existait également dans les divertissements de la cour royale.

³⁴⁶ ML Pin Malakul transcrit le titre de cette pièce de théâtre, en caractères latins, « Modanâbâthâ », ce qui nous semble être une erreur puisque ce mot est un composé sanskrit et que cette langue n'admet pas la voyelle inhérente « o bref ». Cf. Malakul (ML Pin), *et activités dramatiques de Sa majesté le roi Vajiravudh, roi de Siam*, *op. cit.*, p. 25. L'originalité de cette pièce de théâtre est que, bien que se plaçant dans la tradition des œuvres inspirées par les *jataka*, dont nous avons parlé dans le troisième chapitre de la partie précédente, elle était destinée à être représentée sur scène (il semblerait qu'elle ne l'a jamais été) et que, en plus, elle présente une intrigue totalement imaginée par le roi, même si on y trouve de nombreuses références à la tradition indienne. Sa forme versifiée est cependant conforme à la versification classique siamoise. Cf. Fels (Jacqueline de), *Promotion de la littérature en Thaïlande : vers les prix littéraires*, tome 1, *op. cit.*, pp. 212-218.

cause de son approche nouvelle du théâtre parlé dans la tradition occidentale, ce qui lui inspirera les traductions et adaptations dont nous aurons à nous préoccuper dans les chapitres qui suivent.

Ce monarque qui, nous vu, avait cependant des idées pour tenter de moderniser le Siam d'un point de vue politique et social, s'est donc surtout préoccupé de littérature, ce qui lui été reproché à l'époque, mais cette préoccupation fait de lui un des plus grands écrivains modernes et explique qu'on s'intéresse, de nos jours, à son œuvre littéraire, que l'on louange beaucoup, plus qu'à son œuvre politique qui, nous pensons l'avoir montré, n'est pas autant à critiquer que cela. Nous souhaitons donc ici exposer le rôle que le roi Vajiravudh a pu avoir sur la reconnaissance de la littérature classique siamoise et, à travers cela, sur sa pérennité, de façon à comprendre cette certaine ambiguïté que nous croyons pouvoir reconnaître dans son œuvre tout entier où la tradition et l'innovation sont mêlées.

A vrai dire, nous l'avons vu, l'implication des monarques siamois dans la création littéraire n'est pas, même lorsque nous arrivons au règne du roi Vajiravudh, quelque chose de neuf : sans remonter jusqu'au XIV^{ème} et au XV^{ème} siècles (*Les Trois Mondes* de Phaya Li Thay et *Le Poème royal de la grande Vie* de Phra Boromotraylokanat), nous avons eu l'occasion de remarquer à quel point l'immense majorité des rois, y compris ceux de la dynastie actuelle, ont été au cœur de la création littéraire, soit directement en composant eux-mêmes, soit indirectement en s'entourant de groupes de poètes qu'ils encourageaient et protégeaient (Ceci rappelle les « pensions » que le roi Louis XIV, en France, faisait verser pour les auteurs qu'il appréciait). Non, nous souhaitons ici mettre l'accent sur le fait que, même à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème}, des rois comme Chulalongkorn, dont l'action politique n'est pas controversée, ou bien Vajiravudh, sans doute plus critiqué en sa qualité de monarque, ont pourtant pris le temps (beaucoup de temps pour le second), de s'occuper de littérature.

Cependant, c'est avec le roi Chulalongkorn que nous pouvons noter une certaine institutionnalisation de la littérature au Siam, ou plutôt sa reconnaissance institutionnelle : les choses ne seront sans doute pas tellement différentes de ce qui existait autre-

fois, mais elles seront alors organisées à partir du plus haut personnage du royaume³⁴⁷. Ceci n'est peut-être pas vraiment surprenant puisque, souvenons, ce roi a décidé d'occidentaliser son royaume et que, certainement, l'organisation des lettres et des sciences humaines devait faire l'objet d'une réglementation, peut-être en s'inspirant des « académies » scientifiques et littéraires qui existaient depuis plusieurs siècles en Europe.

Cette institutionnalisation de la littérature, nous pouvons la rencontrer grâce à trois éléments, également dus au roi Chulalongkorn. Le premier est la création, en 1882, à l'occasion du centenaire de la fondation de Bangkok³⁴⁸, d'un ordre honorifique, le Dutsadîmâlâ, que nous pourrions traduire par « guirlande d'honneur » encore qu'il soit symbolisé par des médailles d'or, d'argent et de bronze, destiné, suivant ici encore les coutumes occidentales, comme c'est le cas pour la Légion d'Honneur française, à récompenser des Siamois considérés par le monarque comme ayant été des gens particulièrement utiles à leur pays. Cinq catégories étaient prévues pour déterminer les récipiendaires éventuels, ceux qui se sont illustrés au service du roi, au service du royaume, par leur courage ou encore pour leurs actions charitables ; mais c'est la cinquième catégorie qui doit retenir notre attention ; en effet, elle prévoyait d'honorer ceux qui se sont distingués dans « les sciences des Arts, chanteurs, danseurs, musiciens et auteurs littéraires ; parmi ces gens, le roi a tenu à distinguer une bonne dizaine d'écrivains et de poètes³⁴⁹. Jacqueline de Fels remarque que des attributions de la décoration à des écrivains et poètes est particulièrement rare de nos jours ; elle attribue ce fait à l'apparition

³⁴⁷ La plupart des remarques qui suivent, concernant l'institutionnalisation de l'appui donné à la littérature par les rois Chulalongkorn et Vajiravudh, sont nourries des recherches faites par Jacqueline de Fels dans *Id.*, pp. 89-99, 141-144 et 159-224.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 89.

³⁴⁹ *Ibid.*, note 225. Nous remarquerons que parmi ces écrivains décorés jusqu'en 1910, fin du règne du roi Chulalongkorn, figurent de nombreux Princes. Cela nous semble particulièrement intéressant car nous pouvons alors voir, à travers leurs noms et leurs œuvres, quels étaient les critères littéraires du roi pour l'attribution de cette décoration ; ces informations nous sont sans doute utiles pour apprécier le mouvement littéraire de l'époque. Ce que nous pouvons alors suggérer, c'est que cette décoration étant attribuée à des personnalités vivantes, c'est qu'elle reconnaissait uniquement des ouvrages contemporains et que ceux qui en ont été décorés pour des œuvres inspirées par les formes occidentales ne pouvaient bien sûr n'être que des membres de la famille royale ou des membres de la très haute noblesse administrative, les seuls à avoir bénéficié de bourses pour aller étudier en Occident. On pourrait d'ailleurs s'étonner que le Prince Vajiravudh n'ait pas bénéficié d'un tel honneur.

puis à la multiplication des prix littéraires, qui sont un autre moyen, plus récent celui-là, pour reconnaître la qualité et le talent d'un auteur³⁵⁰.

La seconde institution due au roi Chulalongkorn est celle de la Bibliothèque Vajirayan, nommée ainsi parce que c'était le nom que portait son père quand il était bonze de 1824 à 1861 et qui fut inaugurée en 1884. Une telle création est intéressante à plus d'un titre. Nous rappellerons ce que nous avons dit précédemment à propos de la conservation des manuscrits siamois anciens dans des bibliothèques privées qui appartenaient aux rois et aux grands du royaume³⁵¹. Cette décision de création d'une bibliothèque publique, ouverte à tous, a certainement été inspirée par ce que le roi avait pu observer lors de ses premiers voyages à l'étranger, dans les colonies anglaises et néerlandaises de l'Asie. Il s'agit ici d'une réelle innovation qui montre une fois de plus l'importance du roi Chulalongkorn dans le processus de l'occidentalisation (et donc de modernisation) du Siam. Elle s'inscrit d'ailleurs dans la volonté de ce monarque de développer l'accès du peuple à l'instruction publique et à la culture au Siam³⁵². Les premiers fonds déposés dans cette bibliothèque, qui est devenue depuis la Bibliothèque nationale de Thaïlande, furent essentiellement des manuscrits en provenance du Département des secrétaires et scribes royaux, d'autres rassemblés alors qu'ils étaient conservés ici et là dans le royaume et des dons faits à partir des bibliothèques privées du roi

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 13.

³⁵¹ Le roi Mongkut, père du roi Chulalongkorn, possédait d'ailleurs une bibliothèque privée, comme le montrerait ce témoignage qui nous est donné par la Sœur Louise, ancienne Supérieure de l'asile de la Sainte Enfance de Hong-Kong :

Le roi nous conduisit ensuite dans sa bibliothèque, qui est formée d'une série de chambres entourées d'armoires vitrées, dans lesquelles nous ne vîmes qu'un fort petit nombre de volumes. Sa Majesté nous dit que les vers blancs avaient dévoré presque tous ses livres.

Sœur Louise, *Une visite faite au roi de Siam par les Sœurs de Saint-Paul de Chartres à leur retour de l'asile de la Sainte Enfance de Hong-Kong*, Imprimerie Garnier, Chartres, 1860, p. 4. Cependant, nous pouvons nous poser la question de savoir si les faits qui sont rapportés ici concernent vraiment le roi Mongkut, qui n'est monté sur le trône qu'en 1861, alors que le témoignage en question est publié en 1860...

³⁵² La volonté du roi Chulalongkorn de donner à ses sujets une instruction moderne ne peut pas être mise en doute puisqu'il a créé un ministère de l'Instruction publique confié au Prince Damrong Rachanuphap. Nous devons cependant, avec Jacqueline de Fels, nous rendre compte d'une chose : il n'y avait guère, à cette époque, de personnes capables d'enseigner des disciplines modernes, importées de l'Occident. Il a donc fallu faire appel aux écoles des monastères ; là encore, il a fallu tenter de former les moines pour qu'ils puissent élargir leur domaine de compétence. Ceci explique sans doute qu'en 1909 on ne pouvait dénombrer, dans tout le Siam, que 131 écoles à Bangkok et sa région et 82 autres en province, rassemblant, en tout, 953 maîtres et 18.812 élèves (3% du budget du royaume seulement était consacré à l'entretien de ces écoles. Cf. Fels (Jacqueline de), *Promotion de la littérature en Thaïlande : vers les prix littéraires*, tome 1, *op. cit.*, p. 78.

Mongkut, dont nous avons cependant noyé, à partir de ce témoignage de la sœur Louise, de la Congrégation des Sœurs de Saint-Paul de Chartres, publié en 1860, qu'elle était peu riche de livres, et de celle de l'ancien roi du palais de devant, Pin Klao.

C'est à partir de la bibliothèque Vajirayan que nous allons voir apparaître deux revues littéraires qu'elle publie (ce sont les troisième et quatrième revues de ce type ayant existé au Siam, la première ayant été, rappelons-le, *Voleur de Science*, qui a paru du mois de juin 1900 au mois de juillet 1902 et la seconde, *Redoublement de l'intelligence*, fondée par le Prince Vajiravudh peu de temps après son retour d'Europe³⁵³). La première d'entre elles, La revue de Vajirayan, bimensuelle, qui apparut en 1885, ne comporta que treize numéros (six mois et demi) ; elle était bien sûr entre les mains d'un comité que nous pourrions aujourd'hui qualifier de scientifique, mais qui n'était constitué que de Princes, demi frères et neveux du roi Chulalongkorn ; ce comité, s'il ne refusait pas qu'on y publie des œuvres originales ou bien des traductions de la littérature étrangère, tenait également à ce que des œuvres classiques, jamais encore publiées, y tiennent une place importante³⁵⁴. Le cinquième comité ayant constaté que la revue avait tendance, justement, à donner peut-être trop d'importance au classicisme littéraire, décida donc de la transformer et, la supprimant, en créa une autre, nommée *Vajirayan Viset* : ce dernier mot, d'origine sanskrite, veut dire « spécial, magique ». Le choix de ce titre n'est sans doute pas anodin : il nous semble montrer une volonté, dans les buts qui étaient fixés pour cette nouvelle version de la revue, une volonté d'originalité et donc de privilégier des œuvres plus contemporaines. Cette revue, hebdomadaire, était confiée de manière tournante à la responsabilité d'un des membres du comité de gestion de la Bibliothèque Vajirayan. Elle paraîtra de 1886 à 1894³⁵⁵.

³⁵³ Cf. *supra*, pp. 132-133 & p. 123. Nous ne prenons pas ici en compte le premier périodique siamois, *Darunowat*, dont l'existence fut éphémère (1874-1875), qui, s'il publia quelques nouvelles, comme cela continue d'ailleurs à se faire dans les quotidiens, les hebdomadaires et les mensuels thaïlandais actuels (Ce sont parfois, dans les quotidiens, des « romans-feuilletons », ne se contentait pas de proposer des textes à prétention ou à vocation littéraires : on y trouvait en effet une rubrique nécrologique concernant les nombreux Princes de la famille royale, de la publicité comme cela se faisait dans les journaux occidentaux, des faits divers et des nouvelles concernant Bangkok, les provinces du royaume et parfois même de l'étranger. C'était donc une revue, mais pas une revue à vocation réellement littéraire.

³⁵⁴ Cf., pour la liste des œuvres ainsi publiées dans *La revue de Vajirayan*, Schweisguth (Paul), *Etude sur la littérature siamoise*, Librairie d'Amérique et d'Orient, Maisonneuve, Paris, 1951, pp. 309-311 & 389-393.

³⁵⁵ Fels (Jacqueline de), *Promotion de la littérature en Thaïlande : vers les prix littéraires*, tome 1, *op. cit.*, p. 92

Pour la rédaction de cette nouvelle revue, il va d'abord être fait appel à des écrivains membres du comité, qui sont essentiellement des membres de la famille royale, comme le Prince Narathip Praphanphong ou bien le Prince Phitthayalongkorn, qui y feront la preuve de leurs talents d'écrivain. Si, comme dans toutes les revues de cette époque (c'est d'ailleurs toujours le cas de nos jours), on trouve dans le *Vajirayan Viset* des sujets qui concernent d'autres sujets que la littérature, comme la religion, l'histoire ou l'astrologie par exemple, on peut aisément noter un changement d'attitude : les collaborateurs de la nouvelle revue ne se contentent pas de présenter des « faits », ils essaient également d'exprimer leur avis, une opinion personnelle, qui marque sans doute le début d'une nouvelle époque, celle où la critique va commencer à jouer un rôle dans la vie littéraire siamoise. On peut s'en rendre compte en notant que la revue s'est attachée à publier l'important ouvrage du roi Chulalongkorn, *Les cérémonies royales des douze mois*, dans lequel l'auteur ne s'est pas contenté de décrire mais a aussi tenté d'analyser les origines et les implications de chacune de ces très nombreuses cérémonies et célébrations³⁵⁶.

Cette revue va surtout donner de l'importance, sous l'impulsion du Prince Phichit Prichakorn (1855-1909)³⁵⁷, demi-frère cadet de deux ans du roi Chulalongkorn, à des modes nouveaux et influencés par l'Occident, d'expression et de style que l'on avait pu voir apparaître dix années auparavant dans cette revue dont la parution a été brève, *Darunowat*. Ce qui est important, bien qu'il ne s'agisse souvent que de traductions ou bien d'adaptations de nouvelles anglaises ou traduites en anglais, c'est de nous rendre compte qu'elles ont beaucoup contribué à faire connaître aux lecteurs ces genres encore étranges dans la culture littéraire des Siamois que sont le roman et la nouvelle. Les

³⁵⁶ Chulalongkorn (Sa majesté le roi), *Les cérémonies royales des douze mois*, Khlang Witthaya, Bangkok, 1971. Nous remarquerons que cette œuvre est la première à avoir été publiée au Siam dans une revue, par fragments, comme un feuillet. Jacqueline de Fels nous apprend cependant que l'œuvre de Sunthon Phu, *Phra Aphaymani*, l'avait auparavant été de la même manière dans le journal fondé par le Révérend Smith, *Chotmay Het Sayam Samay*. Cf. Fels (Jacqueline de), *Promotion de la littérature en Thaïlande : vers les prix littéraires*, tome 1, *op. cit.*, p. 93. Cependant, cette dernière publication en feuillet ne portait pas sur un texte nouveau mais au contraire sur un manuscrit déjà ancien qu'il s'agissait de conserver et de faire connaître.

³⁵⁷ Ce Prince, en plus de sa carrière d'écrivain, a joué un rôle important dans la volonté de modernisation du Siam mise en œuvre par le roi Chulalongkorn. C'est ainsi que, responsable de Chiang Mai puis de Bassac, il a réformé complètement l'administration de ces deux régions ; par la suite, il a été membre de la Cour suprême du royaume de Siam et a terminé sa carrière comme ministre de la Justice.

thèmes qui sont alors traités avec plus de réalisme, en rupture certaine avec la manière dont la littérature classique déroulait ses intrigues, dans lesquelles, de toute façon, on savait à l'avance que le dénouement, malgré toutes les péripéties, serait heureux. On peut également noter, ce qui est une nouveauté dans cette littérature encore jeune, le rôle grandissant à l'insertion de dialogues dans lesquels les personnages expriment directement leurs pensées ou leurs sentiments. C'est ainsi que c'est dans cette revue hebdomadaire que fut publiée ce que Jacqueline de Fels appelle la première œuvre de fiction authentiquement siamoise, due au Prince Phichit Prichakorn, *Le plaisir d'inventer*³⁵⁸. Par contre, nous devons effectivement remarquer que le *Vajirayan Viset* n'a pas porté son intérêt sur le théâtre et qu'aucun des textes publiés n'a de rapport avec l'art dramatique qui aurait pu être influencé par l'Occident.

Enfin, la Société d'Archéologie a également été créée par le roi Chulalongkorn, en 1907³⁵⁹. Comme son nom ne le montre pas, elle poursuit un double but ; il s'agit tout d'abord (mais ceci est traditionnel depuis la chute d'Ayudhya en 1767, ainsi que nous l'avons auparavant remarqué) de conserver et de maintenir les textes de la littérature classique siamoise (des publications imprimées de certaines de ces œuvres seront entreprises par le Prince Damrong Rachanuphap, dont les préfaces font encore, de nos jours, autorité en Thaïlande³⁶⁰, même si les tirages étaient très peu importants – un tirage d'une œuvre de la littérature classique est encore, de nos jours, rarement supérieur à 3.000 exemplaires³⁶¹ – et les ventes encore moins) : on craignait en effet, et avec raison, qu'elles ne viennent à disparaître si les manuscrits existant devaient un jour être détruits. Cette Société d'Archéologie, présidée par le roi Chulalongkorn lui-même et vice-

³⁵⁸ Fels (Jacqueline de), *Promotion de la littérature en Thaïlande : vers les prix littéraires*, tome 1, *op. cit.*, p. 94.

³⁵⁹ En 1905, la première société savante du Siam *The Siam Society* avait été créée par un certain nombre de personnes s'intéressant à la culture siamoise : c'étaient essentiellement des Occidentaux mais également un certain nombre de savants siamois. Elle était placée sous le haut patronage du roi Chulalongkorn mais avait un également un « sponsor » qui n'était autre que le Prince Vajiravudh. Cette société existe toujours et possède une bibliothèque riche de plus de dix mille volumes, tant en siamois que dans des langues étrangères.

³⁶⁰ Comme on l'aura noté, la plupart des œuvres classiques que nous avons citées dans le troisième chapitre de notre première partie ont été préfacées par ce Prince, à l'occasion de leur première édition par la Société d'Archéologie.

³⁶¹ Il faut cependant nuancer cette affirmation qui laisse à penser que l'intérêt pour la littérature classique est relativement faible : ces œuvres classiques, publiées à peu d'exemplaires, c'est vrai, font l'objet de nombreuses rééditions. C'est vrai que comme certaines d'entre elles sont étudiées dans les lycées et les universités où elles font partie du cursus littéraire, les étudiants se voient obligés de les acheter pour pouvoir travailler dessus.

présidée par le Prince Damrong Rachanuphap, qui était son demi-frère (il s'agissait donc bien de créer une structure qui reproduit de manière formelle les coutumes littéraires anciennes du Siam, où la littérature ne pouvait être qu'une littérature de cour ; le Prince Vajiravudh en faisait d'ailleurs et naturellement partie³⁶²) ne rejette cependant pas les formes nouvelles venues de l'Occident et s'y intéresse de la même manière³⁶³.

Pourquoi avons-nous si longuement parlé des innovations, en termes de littérature « occidentalisée », dues au roi Chulalongkorn, alors qu'elles semblent effectivement être assez éloignées de la réforme théâtrale du Siam qu'apportera l'œuvre du Prince, puis roi, Vajiravudh ? Nous tenions à montrer que celui-ci – et les lignes qui vont suivre le prouveront sans doute – se place, dans la gestion de la littérature, dans une tradition certainement récente puisque mise en œuvre par son père à travers les trois institutions que nous venons d'évoquer. C'est ce qu'il va convenir d'évoquer maintenant, ce qui nous permettra, peut-être, de mieux comprendre quelle a été l'implication du roi Vajiravudh dans ce que nous avons auparavant défini comme étant une institutionnalisation formelle de la littérature.

Lors de la quatrième année de son règne, c'est-à-dire en 1914, le roi Vajiravudh va créer une nouvelle institution ayant une vocation littéraire, la Société de Littérature. Cette création provient certainement d'une constatation évidente : à part certains auteurs qui composent, même en prose dans une langue siamoise que l'on pourrait qualifier de « classique », la majorité des écrivains « modernes » de l'époque s'expriment dans des ouvrages parfois contraires aux règles qui régissent la société siamoise, basée sur la reconnaissance de la double hiérarchie de l'âge et de celle du rang social ; la langue qu'ils utilisent alors peut certainement être considérée comme trop familière et donc, d'une certaine manière, « indigne » d'être considérée comme littéraire. Peut-être pouvons-nous alors comprendre pourquoi, par un édit royal qui est daté du 23 juillet 1914, le roi

³⁶² Jacqueline de Fels pense cependant que la création de la Société d'Archéologie avait pour but, dans l'esprit du roi Chulalongkorn, de promouvoir des écrivains qui ne seraient pas nécessairement des membres de la famille royale ou de la noblesse administrative et militaire. Cf. Fels (Jacqueline de), *Promotion de la littérature en Thaïlande : vers les prix littéraires*, tome 1, *op. cit.*, p. 141.

³⁶³ *Id.* On remarquera par exemple que les *Histoires de Thong In* composées par le Prince Vajiravudh, ont alors été sélectionnées pour être imprimées par la Société d'Archéologie. Nous voyons bien ici que cette institution, présidée par le roi, ne fait vraiment qu'institutionnaliser des pratiques littéraires anciennes, dans lesquelles c'étaient les rois et les Princes, ou encore les grands du royaume qui, essentiellement, étaient des écrivains.

Vajiravudh a créé cette Société de Littérature. Il n'est évidemment pas, de ce point de vue, un précurseur, puisque, nous venons de l'exposer, son père, le roi Chulalongkorn, s'est lui-même très intéressé au développement d'une littérature plus contemporaine, plus moderne, à travers ces trois institutions que nous avons décrites dans les lignes qui précèdent. Ceci nous permet de penser que, parallèlement à une volonté de modernisation du Siam dans ses institutions, ces deux monarques se sont également attachés, le second dans la continuité du premier, à rénover la manière dont était pensée la littérature. Bien entendu, le roi Vajiravudh donnera, compte tenu de ses intérêts personnels (nous les avons présentés longuement dans les lignes qui précèdent), plus d'importance à la littérature dramatique.

Quel était donc le but de cette Société de Littérature ? Elle se plaçait certainement dans la ligne que nous avons pensé pouvoir définir à partir des différentes innovations apportées dans le domaine littéraire par le roi Chulalongkorn, celle d'une institutionnalisation formelle de l'influence royale traditionnelle dans ce champs particulier et pourtant très important qu'est la littérature au Siam, ceci depuis de nombreux siècles. Il n'est pas inutile, pour comprendre comment le rôle de la Société de Littérature a été conçu par le roi Vajiravudh, de donner ici le texte complet du décret paru dans le Journal officiel du royaume de Siam daté du 2 août 1914 :

Article 1 – Le roi occupera la fonction de Président du comité de la Société de Littérature, comme cela était le cas pour la Société d'Archéologie.

Article 2 – Le Vice-président en sera le Président de la Bibliothèque Vajirayan avec la charge d'administrer la Société de Littérature, par exemple de présider, selon le désir du roi, les réunions de ses membres.

Article 3 – Le roi fera réaliser pour la Société de Littérature un sceau représentant Ganesha³⁶⁴.

Article 4 – Le roi nommera un secrétaire, qui sera en garde du sceau de Ganesha et responsable des diverses écritures et comptes de la Société de Littérature.

³⁶⁴ Ganesha est le dieu indien à tête d'éléphant, qui se caractérise par le fait qu'une de ses défenses est brisée : il est le symbole de la connaissance et des arts ; c'est la raison pour laquelle il figure aujourd'hui sur le sceau du Département des Beaux-Arts et qu'il est également utilisé comme représentant l'Université Silpakorn, qui était à l'origine créée pour développer les arts et les lettres. Les étudiants de cette université ont d'ailleurs pour coutume de se consacrer à ce dieu lorsqu'ils entrent en première année de licence et à aller le prier durant la période des examens. Nous remarquerons d'ailleurs que le sceau de Ganesha est très semblable à celui qui est utilisé de nos jours par le Département des Beaux-Arts : c'est ce dernier qui est apposé sur les nouvelles publications des œuvres autrefois couronnées par la *Société de Littérature* comme sur toutes les œuvres, quelles qu'elles soient, dont l'autorisation de publication est de la responsabilité de ce même Département.

Article 5 – Les membres de la Société de Littérature sont les suivants : les membres du Comité de la Bibliothèque Vajirayan sont membres de droit ; de plus, si le roi estime qu'une personne présente des qualités, que ses compositions ou traductions témoignent d'un vrai talent et le rendent digne de devenir membre de la Société, selon son désir, il pourra lui conférer un titre³⁶⁵ et le nommer membre de la Société de Littérature.

Article 6 – Les membres du Comité de la Bibliothèque Vajirayan, c'est-à-dire la Bibliothèque royale pour la capitale³⁶⁶, sont également membres du Comité de la Société de Littérature.

Article 7 – Tous les écrits, qu'ils soient l'œuvre d'un érudit ou d'un lettré ancien ou actuel, dans les genres suivants :

- 1 – Poésie ;
- 2 – Théâtre de l'intérieur ;
- 3 – Récits narratifs en prose ;
- 4 – Théâtre parlé ;
- 5 – « Essay » ou « Pamphlet »³⁶⁷ se rapportant aux sciences et activités artistiques (à l'exclusion des manuels ou livres scolaires et de textes concernant l'archéologie comme, par exemple, les Chroniques royales)

seront considérés comme pouvant être examinés par la Société de Littérature conformément au présent décret.

Article 8 – Après avoir examiné les œuvres appartenant à l'un des cinq genres répertoriés à l'article 7, les membres de la Société de Littérature apprécieront, à l'unanimité ou à la majorité, si elles répondent aux qualités suivantes :

- 1 – s'agit-il d'un bon livre ? C'est-à-dire un livre pouvant être lu par la population sans porter atteinte à la morale ou qu'il amène des pensées ou des réflexions contraires aux bons principes ou incitant à une agitation politique troublant, par exemple, le gouvernement de Sa majesté le roi ;
- 2 – S'agit-il d'un livre bien écrit ? Quelle que soit sa forme, il doit présenter une langue de qualité, conformément aux règles appliquées autrefois ou de nos jours et non en imitant les langues étrangères et en utilisant leurs tournures. (...) ;

De plus, pour la traduction d'œuvres étrangères, il conviendra d'indiquer clairement la langue et le nom de l'auteur de l'ouvrage original.

³⁶⁵ La traduction est sans doute, ici, relativement approximative. En effet, le mot « titre » peut prêter à confusion puisque, lorsque le roi Vajiravudh règne sur le Siam, nous sommes encore sous le régime de la monarchie absolue, dans laquelle tous les fonctionnaires, civils et militaires, portaient un titre de noblesse administrative. Le mot utilisé dans le décret est *Sanyabat* (สัญญาบัตร), ce qui est un certificat signé par le roi et qui confère soit un titre soit une distinction honorifique ; sur ce point, cf. Fels (Jacqueline de), *Promotion de la littérature en Thaïlande : vers les prix littéraires*, tome 1, *op. cit.*, p. 161.

³⁶⁶ La Bibliothèque *Vajirayan*, dont nous avons parlé plus haut, était en effet nommée, depuis 1905, Bibliothèque royale pour la capitale, mais continuait à être désignée sous son ancien nom, ce qui explique que ce décret l'identifie de cette manière. Cf. *id.*, p. 181, note 379.

³⁶⁷ Il est intéressant de remarquer que, dans le texte du décret, en contradiction sans doute avec l'article 8 qui suit, les mots « essay » et « pamphlet » sont écrits en dans une sorte de transcription phonétique en siamois à partir de l'anglais.

Si la majorité des membres estime que telle ou telle œuvre est bonne, qu'elle possède bien les qualités énumérées dans le présent article, le secrétaire devra la soumettre au roi, Président de la Société de Littérature ; si le roi en est d'accord, il fera en sorte que cette œuvre bénéficie des privilèges accordés par la Société.

Article 9 – Ces privilèges, accordés par la Société de Littérature aux œuvres bien écrites sont de trois sortes :

1 – S'il s'agit d'une œuvre nouvelle, conforme au décret royal de 1901 sur la propriété littéraire, le roi donnera l'autorisation d'apposer le sceau de la Société de Littérature sur l'exemplaire enregistré, comme preuve de sa qualité ;

2 – Si le roi juge que cela est convenable, il fera remettre à l'auteur une récompense en argent ;

3 – S'il s'agit de l'œuvre d'un lettré ancien, et donc non soumise aux stipulations du décret royal de 1901, on apposera le sceau de la Société de Littérature sur l'exemplaire imprimé, selon les modalités exposées à l'article 10 du présent décret.

Article 10 – Sur toutes les œuvres ayant été habilitées par le roi à recevoir le sceau de la Société de Littérature, ainsi que stipulé à l'article 9, lors de leur impression pour diffusion, on imprimera dans un format non encore déterminé, le sceau royal comme preuve. Pour toutes les œuvres appelées à recevoir ce sceau, les membres de la Bibliothèque Vajirayan contrôleront les épreuves, les approuveront et cela à chaque réimpression. Quiconque, même s'il est propriétaire des droits sur une œuvre, la ferait imprimer sans que les membres de la Bibliothèque n'en aient auparavant contrôlé les épreuves ou y apporterait des corrections sans l'autorisation préalable de la Société de Littérature se verra formellement interdire l'utilisation du sceau de la Société pour cette nouvelle publication³⁶⁸.

Si nous avons souhaité donner, *in extenso*, le texte de ce décret, c'est qu'il nous semble particulièrement révélateur de plusieurs éléments dans la manière dont est organisée la littérature à l'époque de la modernisation du Siam et, plus particulièrement sous le règne du roi Vajiravudh. En effet, nous pouvons y noter certains points qui nous semblent importants ; le premier est d'abord le marqueur de cette continuité du mode de gestion de la littérature siamoise par la monarchie, dans la ligne droite de ce que nous avons auparavant évoqué au sujet de la littérature classique, à savoir le fait que c'est à la cour que se construit cette littérature : à travers la Société d'Archéologie puis de la Société de Littérature, les rois Chulalongkorn et Vajiravudh ont donc bien institutionnalisé une pratique très ancienne au Siam mais en lui donnant un cadre formel qui est manifestement inspiré par les académies littéraires et les sociétés savantes que les rois Chula-

³⁶⁸ *Encyclopédie du roi Rama VI, op. cit.*, p. 648.

longkorn et Vajiravudh avaient eu l'occasion d'observer en Europe, le premier lors de ses deux voyages et le second au cours de son long séjour d'études en Angleterre ; le second point, qui va dans le sens de ce que nous venons d'évoquer, c'est le rôle essentiel qui est donné par ce décret au roi lui-même qui, en définitive, est celui qui décide de la reconnaissance de telle ou telle œuvre ; mais le point le plus important est évidemment, de notre point de vue, l'énumération des genres littéraires susceptibles d'être reconnus par la Société de Littérature et par l'apposition du sceau de Ganesha sur leur publication : nous y voyons en effet trois genres sur cinq qui sont des formes que nous pouvons bien entendu qualifier d'occidentales, les récits narratifs en prose, le théâtre parlé et les « essais » ou « pamphlets », alors que ces trois genres ayant été pratiqués par le roi Vajiravudh³⁶⁹.

Si nous nous intéressons maintenant aux résultats des travaux de cette Société de Littérature, et plus particulièrement aux dix ouvrages cités par Jacqueline de Fels³⁷⁰ qui ont reçu cette distinction du sceau de Ganescha, nous allons avoir à rencontrer un certain nombre d'œuvres justement composées par le roi Vajiravudh lui-même³⁷¹. Le pre-

³⁶⁹ Outre les pièces de théâtre, traduites, adaptées ou bien originales, qui sont le sujet essentiel de notre travail, le roi Vajiravudh a par exemple, rappelons-le, composé les *Histoires de Thong In*, récits policiers (cf. *supra*, p. 133) ainsi que, dans ce que nous pouvons définir comme un pamphlet, *Les Juifs de l'Orient*, sous le pseudonyme d'Asvabahu, dont nous aurons à reparler plus tard, ouvrage destiné à élaborer les bases d'une vision nationaliste de ce qu'aurait dû – et qu'il est peut-être de nos jours – devenir le Siam en tant que nation, en se plaçant contre des « ennemis de l'intérieur », les Chinois immigrés. Cf. *supra*, p. 33. Le roi Vajiravudh a utilisé, pour ses nombreuses œuvres, une grande quantité de pseudonymes dont nous donnons une liste dans l'annexe 4 de notre thèse.

³⁷⁰ Fels (Jacqueline de), *Promotion de la littérature en Thaïlande : vers les prix littéraires*, tome 1, *op. cit.*, pp. 165-218.

³⁷¹ Afin de ne pas alourdir ce chapitre, nous nous contenterons ici de citer les œuvres qui ne sont pas dues au roi Vajiravudh et qui ont été distinguées par la *Société de Littérature* : c'est d'abord le *Poème du Prince Lo*, sans doute daté de la fin du XV^{ème} ou du début du XVI^{ème} siècles ; sur ce point, cf. Delouche (Gilles), *La datation du Lilit Phra Lo et l'Age d'or de la littérature classique siamoise*, *op. cit.* Le second ouvrage reconnu est le *Poème du Prince Samutthrakhot en vers Chan*, que nous avons évoqué dans notre chapitre précédent (Cf. *supra*, pp. 100-102). Le troisième est *Le sermon en vers Klou sur la grande Vie*, treize chapitres, composé par plusieurs auteurs au début du XIX^{ème} siècle (Cf. Fels [Jacqueline de], *op. cit.*, pp. 176-179). Le quatrième est *Khun Chang Khun Phaen*, à l'origine épopée villageoise orale, qui a été en quelque sorte « cristallisée » lors de sa réécriture par le roi Phra Phuttha Lœt La Naphalay et un groupe de poètes royaux (Cf. *supra*, pp.85-86). Le cinquième est *Inao*, très longue pièce de théâtre de plus de 20.000 vers composée par le roi Phra Phuttha Lœt La Naphalay, à partir d'une ancienne légende javanaise passée par le sultanat de Pattani au XVIII^{ème} siècle (Cf. *supra*, p. 88-89). Le cinquième ouvrage, dû à Chao Phraya Phra Khlang (Hon), qui était en charge des finances du royaume de Siam sous le règne du roi Phra Phuttha Yot Fa Chulalok, fondateur de la dynastie Chakri, est certainement, du point de vue qui est le nôtre, particulièrement intéressant : il s'agit en effet d'une traduction/adaptation d'un texte chinois, *Les trois Royaumes*, mais qui présente cette particularité d'être écrite en prose, ce qui en fait la première œuvre classique à ne pas avoir été composée en vers ; cf. Chao Phraya Phra Khlang (Hon), *Les trois Royaumes*, 2 tomes, Rung Witthaya, Bangkok, 1976. Le septième texte récompensé est l'œuvre du

mier texte à recevoir, en 1916, le sceau de Ganesha est *Le Poème royal du Prince Nala*³⁷² qui est justement une œuvre du roi Vajiravudh : contrairement à la tradition littéraire siamoise, cette œuvre n'est pas basée sur des textes bouddhistes mais, au contraire, développe un épisode de la célèbre épopée indienne, écrite en sanskrit, le *Mahâbhârata*³⁷³. Si nous ne devons pas nous étonner que la première distinction ainsi faite par une société destinée à promouvoir les œuvres littéraires mais fondée par le roi lui-même lui soit justement décernée, il est intéressant de noter qu'il s'agit ici d'un texte qui se place dans la tradition classique. Alors qu'à cette époque, et le roi Vajiravudh en est un des pionniers, la plupart des écrivains se sont tournés vers la prose et composent des œuvres selon les formes occidentales, le *Poème royal du Prince Nala* revient à des formes classiques ; il s'agit sans aucun doute pour lui de tenter de rappeler que le Siam possède une très longue tradition littéraire et poétique qu'il serait souhaitable d'encourager. C'est en tout cas ce que laisse à penser la strophe suivante, qui en est extraite :

Toutes les nations ont de la considération
 Pour les hommes cultivés aptes à composer des écrits.
 Ceux qui n'aiment pas les Lettres sont des sauvages.
 Ceux qui raillent les poètes sont sûrement des brutes de la jungle³⁷⁴.

Nous ne devons en effet pas oublier que l'auteur de ce quatrain est la même personne qui avait naguère rédigé les *Histoires de Thong In* et qui fera par la suite évoluer l'art dramatique vers des formes occidentales. On a l'impression que le roi a en quelque sorte une intuition qui s'est confirmée jusqu'à notre époque, celle d'un rejet presque systématique de leur propre culture par les Siamois (devenus depuis Thaïlandais) au profit de tout ce qui vient de l'Occident³⁷⁵. Même si nous pouvons nous poser quelques questions

roi Chulalongkorn, *Les cérémonies royales des douze mois*, que nous avons déjà évoquée (Cf. *supra*, p. 89).

³⁷² Il n'existe dans la littérature classique siamoise que quatre œuvres qui soient rangées dans la catégorie du *Kham Luang – Poème royal* ; nous avons précédemment évoqué le premier d'entre eux, le *Poème royal de la grande Vie*, qui aurait été composé par le roi Phra Boromotraylokanat à la fin du XV^{ème} siècle (cf. *supra*, p. 97). Leur définition implique un certain nombre d'éléments théoriquement requis : ils doivent être composés par un roi ou un Prince (nous pouvons pourtant imaginer que cela ne peut être qu'une composition faite sur l'ordre d'un monarque comme cela a sans doute été le cas pour le *Poème royal de la grande Vie*), mêler toutes les formes qui existent dans la versification classique siamoise et porter sur un sujet en rapport avec le bouddhisme. Nous remarquerons cependant que, dans le cas de l'œuvre du roi Vajiravudh ainsi reconnue par la *Société de Littérature*, la dimension bouddhiste est absente.

³⁷³ Un court résumé de cette œuvre est donné dans Fels (Jacqueline de), *Promotion de la littérature en Thaïlande : vers les prix littéraires*, tome 1, *op. cit.*, p.166.

³⁷⁴ Cette strophe est citée et traduite dans *Id.*, p. 166.

³⁷⁵ On doit d'ailleurs reconnaître que cet engouement pour l'Occident ne touche pas uniquement le domaine littéraire : le vêtement, la nourriture même sont désormais totalement occidentalisés, surtout dans

sur l'objectivité réelle qui aurait amené la Société de Littérature à distinguer ce texte³⁷⁶, nous devons pourtant accepter les raisons évoquées ici : si la littérature siamoise devait, avec la modernisation du pays, évoluer, il n'était évidemment pas souhaitable que ce soit en reniant son passé, dont la richesse n'est pas à démontrer, malgré tous les aléas de l'Histoire littéraire du Siam que nous avons évoqués dans les lignes qui précèdent³⁷⁷.

Le second texte du roi Vajiravudh à avoir été distingué par la Société de Littérature est, du point de vue qui nous intéresse, sans doute plus important : il s'agit d'une pièce de théâtre parlé, à l'occidentale donc, mais une pièce originale, qui n'est donc plus de l'ordre de la traduction ni même de l'adaptation, *Le cœur d'un guerrier*, composée par le roi en 1913³⁷⁸. On peut y voir un double achèvement de l'importation des formes dramatiques que le roi avait, après son père, c'est vrai, découvertes en Occident : nous y trouvons d'abord une thématique dont nous aurons à reparler dans le troisième chapitre de cette partie, celle qui consiste à utiliser une œuvre théâtrale pour tenter de faire passer un message politique ; le seul titre de cette pièce peut bien entendu nous laisser à penser que nous nous trouvons devant une volonté de transmettre ce qui tenait sans doute à cœur pour le roi Vajiravudh, l'élaboration d'un sentiment national au Siam. Plus important encore, cette pièce de théâtre, ainsi distinguée, marque l'appropriation par le roi lui-même, mais aussi par la littérature dramatique siamoise de l'époque d'une manière plus générale, des formes importées de l'Occident : on voit désormais un auteur qui est capable de maîtriser la construction d'une intrigue pour, dans le cas de cette pièce, transmettre un message politique, mais aussi de gérer ce mode nouveau de l'écriture dramatique. Quant à la troisième œuvre du roi Vajiravudh qui a été récompensée par le sceau de Ganesha est une pièce de théâtre, *Mâdanâbâta* (« La tristesse d'une

les générations les plus jeunes ; la pizza comme les hamburgers ont désormais, hélas, plus de succès que les plats traditionnels thaïlandais...

³⁷⁶ Lorsqu'il reçoit cette distinction, le roi écrit aux membres du Comité de la *Société de Littérature* les lignes suivantes :

La réception de ce diplôme donné pour la première fois m'est une très grande satisfaction personnelle et j'espère bien que je ne serai pas le seul à le recevoir, de même que cette médaille honorifique.

Cf. *Encyclopédie du roi Rama VI*, *op. cit.*, p. 656.

³⁷⁷ Une bonne approche en français de cette richesse de la littérature siamoise est donnée dans Schweisguth (Paul), *op. cit.* On peut également se reporter vers les nombreux articles que Gilles Delouche a consacrés à la littérature classique.

³⁷⁸ Cf. Fels (Jacqueline de), *Promotion de la littérature en Thaïlande : vers les prix littéraires*, tome 1, *op. cit.*, p. 199.

rose »), qui présente, selon nous, de nombreuses originalités que nous croyons devoir évoquer ici ; ce texte, analysé par Jacqueline de Fels³⁷⁹, montre essentiellement trois choses. La première, c'est que nous nous trouvons devant une œuvre dramatique nouvelle, en ce sens que l'intrigue est entièrement inventée, contrairement à tous les textes classiques que nous avons cités dans les lignes qui précèdent ; ceci n'est pas sans nous faire penser à l'influence de l'Occident sur le développement d'une nouvelle vision de la dramaturgie au Siam. La seconde, c'est la volonté du roi Vajiravudh de donner, dans ce texte, des indications de décor et de mise en scène qui étaient, jusqu'à la naturalisation des formes dramatiques occidentales, inconnues de l'art dramatique siamois. Enfin, et ceci n'est pas à négliger, alors que les deux premiers points que nous venons d'évoquer témoignent d'un certain « modernisme », la forme poétique qui est choisie par le roi pour composer cette pièce de théâtre est un des genres classiques les plus difficiles, le vers *Chan* : l'œuvre nous semble donc montrer, une fois de plus, ce que nous avons tenté d'exposer auparavant, un métissage, cependant différent, entre des thèmes et des formes, entre des formes et des thèmes.

Jacqueline de Fels dont, ainsi que nous l'avons indiqué au début de ce chapitre, l'ouvrage, publié en 1993, nous a été d'une très grande utilité pour tout ce qui concerne ce que nous avons appelé, dans les lignes qui précèdent, « l'institutionnalisation de la littérature » sous les règnes des rois Chulalongkorn et Vajiravudh, émet pourtant quelques réserves sur les choix qui ont été faits par la Société de Littérature pour honorer telle ou telle œuvre. Elle remarque donc que :

Les membres de la Société de Littérature sont des Princes, des nobles, attachés naturellement à la dynastie régnante mais restés fidèles aux traditions, aux modes d'expression, aux idées du passé (...). Si le roi Chulalongkorn avait encouragé la littérature à se dégager du cadre restreint de la cour où elle était confinée depuis des siècles et si Rama VI avait accentué ce désir de son père, pour certains ce courant semblait dangereux³⁸⁰.

Nous nous trouvons certainement là devant une « croisée des chemins », entre un respect des traditions littéraires anciennes et une révérence envers les monarques et leurs œuvres ; ceci pourrait sans doute expliquer que, bien qu'elles doivent être considérées comme très novatrices, les trois œuvres du roi Vajiravudh, sur les dix ayant été distin-

³⁷⁹ Fels (Jacqueline de), *Promotion de la littérature en Thaïlande : vers les prix littéraires*, tome 1, *op. cit.*, pp. 212-218.

³⁸⁰ *Id.*, p. 223.

guées par la Société de Littérature et recensées par Jacqueline de Fels, soient des textes qui sont avec certitude identifiables comme ayant fait avancer la littérature siamoise vers la modernité. Mais la question qui demeurera posée est de savoir, malgré la postérité évidente des pièces de théâtre de ce roi, ceci dans de nombreux domaines que nous aurons à tenter d'analyser dans la troisième partie de cette thèse, si les distinctions accordées au monarque pour ces trois œuvres étaient uniquement littéraires ou s'il n'y avait pas, derrière ces choix, certaines options politiques.

Nous pensons cependant avoir montré, dans ce chapitre, que dès sa prime enfance, le roi Vajiravudh était certainement plus intéressé par la littérature et par l'art dramatique que par l'exercice éventuel du pouvoir, ce que la suite, quand il sera monté sur le trône, ainsi que nous l'avons déjà dit, rendra encore plus évident ; il est vrai que les règles de succession au trône que son père, le roi Chulalongkorn, avaient instituées laissaient à penser qu'il ne serait jamais à la tête du royaume de Siam : c'est la mort subite de son frère aîné qui a fait de lui un roi par nécessité, après la disparition de son père, en 1910. Par contre, nous voyons bien que sa vocation d'écrivain et, plus tard, d'auteur dramatique comme d'acteur est un fait que l'on ne peut que constater : il est d'ailleurs remarquable de noter qu'il a toujours été partie prenante dans les formes diverses d'institutionnalisation de la littérature mises en œuvre au moment de l'occidentalisation du Siam, ceci dès le règne de son père ; il a d'ailleurs utilisé les structures d'institutionnalisation de la littérature mises en place à l'époque à son avantage : dans l'optique qui nous intéresse ici, c'est-à-dire le rôle qu'il a pu jouer dans l'introduction des formes dramatiques occidentales, nous devons donc maintenant nous pencher sur les traductions et adaptations qu'il a pu faire, mais aussi sur l'influence qu'ont pu avoir les formes occidentales sur l'élaboration des nombreuses pièces de théâtre originales qu'il a également composées. Ce sera là ce que nous essaierons de traiter dans les deux chapitres qui suivent.

CHAPITRE II

Premières traductions d'œuvres dramatiques occidentales par le roi Vajiravudh : Shakespeare

Dans le cadre, nécessairement restreint, de notre thèse, nous ne pourrions bien sûr pas nous intéresser à l'ensemble des œuvres dramatiques occidentales, qui ont été traduites ou adaptées en siamois par le roi Vajiravudh³⁸¹. Une lecture attentive des travaux du roi nous montre que les traductions ont, dans un premier temps, été dans le sens d'une écriture formelle, métissant le texte original par l'emploi de formes poétiques classiques, le cas échéant en les adaptant à l'original, au contraire des adaptations qui ont tendance à transformer, dans l'environnement social, géographique, etc. qui leur est alors donné, les pièces occidentales en œuvres presque purement siamoises, un peu dans la même ligne que la réécriture (nous préférons, pour cette œuvre, ne pas utiliser le mot « adaptation » car, comme nous l'avons dit, cette « réécriture » est longtemps passée pour un texte totalement original) de *La parure* de Guy de Maupassant par le Prince Krom Phraya Narathip Praphanphong, dont le titre est *Le collier disparu*³⁸². Nous nous intéresserons donc, dans le présent chapitre, à la première catégorie, c'est-à-dire aux pièces traduites (Le chapitre qui suit sera consacré aux adaptations et aux ouvrages dramatiques originaux) : nous proposons ici de faire une analyse comparatiste des trois

³⁸¹ Si nous en jugeons par l'ouvrage que ML Pin Malakul a consacré à l'œuvre littéraire du roi Vajiravudh, que nous avons cité précédemment, les œuvres occidentales qu'a traduites ou adaptées le roi sont les suivantes : à partir de l'anglais, nous rencontrons d'abord trois œuvres de William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, *The Merchant of Venice* et *As you like it* (pour les textes originaux) – ainsi que deux adaptations d'*Othello*, où seule la trame de l'intrigue est conservée, la première étant une pièce de théâtre tandis que la seconde est un *Sepha*, sorte d'épopée basée sur des pratiques poétiques populaires qui ont été intégrées à la littérature classique à partir du début du XIX^{ème} siècle, avec ce que nous avons appelé la « cristallisation » de *Khun Chang Khun Phaen*, sous l'impulsion du roi Phra Phuttha Loet La Naphalay (Cf. *supra*, p. 86) ; viennent ensuite *The Mikado*, de Sir William Schwenk Gilbert et *The School for Scandal*, de Richard Brinsley Sheridan. Sauf ci delà nous semble vraiment nécessaire pour la compréhension de nos analyses, nous avons choisi de ne pas intégrer le résumé des œuvres dramatiques, soit occidentales soit siamoises (traductions, adaptations, œuvres originales), que nous évoquons dans cette thèse et nous les donnerons dans notre annexe 3.

³⁸² Cf. *supra*, p. 6.

pièces de théâtre shakespeariennes³⁸³ sur lesquelles le roi a travaillées, *The Merchant of Venice*, *As you like it* et *Romeo and Juliet*³⁸⁴.

Nous noterons que le roi Vajiravudh, avant de monter sur le trône en 1910, ayant passé neuf ans à l'étranger, principalement en Angleterre, afin d'y poursuivre ses études supérieures, militaires comme civiles, a eu ainsi l'occasion de lire beaucoup, mais aussi d'assister à la représentation de bon nombre de pièces de théâtre occidentales. Il a d'abord traduit *The Merchant of Venice*³⁸⁵ en vers *Klon*, forme de la versification siamoise généralement utilisée dans les pièces du théâtre classique, ceci en 1916³⁸⁶. Les raisons pour lesquelles le roi a décidé d'en engager la traduction sont les suivantes : premièrement, cette pièce est, selon lui, bien adaptée à une mise en scène ; deuxièmement, c'est une œuvre dramatique d'une valeur littéraire et poétique considérable ; enfin, il a remarqué qu'il existait déjà des traductions de cette pièce dans de nombreuses langues européennes et même, en japonais ! Il ressentait comme de la honte de ne pas en voir une traduction en siamois³⁸⁷.

S'il est vrai cependant qu'il existait d'ores et déjà, au Siam, avant même que le roi Vajiravudh ne commence à y travailler, certaines traductions de quelques œuvres de Shakespeare en siamois comme *Romeo and Juliet* ou *Comedy of Errors*, œuvres du

³⁸³ En fait le roi Vajiravudh n'a traduit, comme nous l'avons dit plus haut, que trois œuvres dramatiques de Shakespeare mais il a également pris l'intrigue et le thème de « Othello » comme source d'inspiration afin de composer lui-même *Phraya Ratchawangsan*. Cette pièce de théâtre a trois versions, en vers *Khlong*, en *Sepha* et une dernière version destinée à la représentation. Malakul (ML Pin), *Œuvres et activités dramatiques de Sa Majesté Vajiravudh, roi du Siam, op. cit.*, p. 105.

³⁸⁴ Le roi Vajiravudh est un des grands admirateurs de William Shakespeare. Il a trouvé que les pièces du théâtre shakespearien avaient de grandes qualités, littéraire, poétique et dramaturgique. Il a d'ailleurs dit dans la préface de *As you like it* ou *Selon votre cœur*, en siamois, que les comédies de cet auteur ont des valeurs philosophiques et morales. Elles ne sont pas, d'après lui, comme d'autres farces qui ne sont composées que pour l'amusement. Cf. Commission de célébration du centenaire du roi Rama VI, *Encyclopédie du roi Rama VI*, à l'occasion de l'inauguration de la Bibliothèque Vajiravudhanuson, tome 1, *op. cit.*, pp. 327-328 et, également, Malakul (ML Pin), *et activités dramatiques de Sa majesté le roi Vajiravudh, roi de Siam, op. cit.*, p. 302.

³⁸⁵ Le roi Vajiravudh, Prince Vajiravudh à l'époque, a eu l'occasion d'assister à la représentation de *The Merchant of Venice* le 19 juillet 1902 à Londres. *Id.*, p. 254.

³⁸⁶ Cette année est également importante car elle se place 300 ans après la disparition de William Shakespeare. A cette occasion, le roi Rama VI a voulu donner cette traduction comme cadeau aux lecteurs siamois. *Ibid.*, p. 246.

³⁸⁷ Vajiravudh (Sa majesté le roi), *Préface lors de la première parution in : Marchand de Venise*, deuxième édition, Khuru Sapha, Bangkok, 1981, p. I.

Prince Narathip Praphanphong³⁸⁸ et *The Merchant of Venice* de Luang Thammaphimon, ce n'étaient en fait que des adaptations, en particulier cette dernière qui est en fait une transposition de *The Merchant of Venice* en vers *Chan* et n'est pas destinée à être mise en scène. Le roi Rama VI a alors considéré qu'il serait plus intéressant de le traduire en vers Klon car c'est une forme poétique siamoise qui correspond mieux, selon lui, à l'original du grand auteur du théâtre élizabéthain. Il est évident que cette traduction littérale peut également poser des questions au niveau de la traductologie puisque la versification siamoise a des règles très strictes dans sa composition : c'est ainsi que le roi a été finalement obligé de choisir de rédiger des vers blancs en conservant cependant certains aspects de la poésie classique, comme les rimes vocaliques et consonantiques, ce que nous allons analyser tout au long de ce chapitre.

Le roi Rama VI a ensuite commencé à traduire *As you like it* pendant sa convalescence après qu'il a été malade, en septembre 1918. En effet, c'est le Prince Prachin Kitibodi, un de ses frères aînés³⁸⁹, qui lui a suggéré d'entreprendre cette traduction et l'a aidé à réaliser ce projet³⁹⁰. Il en était arrivé au troisième acte après un mois de travail mais, ensuite, il a dû arrêter à cause des problèmes administratifs dont il devait s'occuper. Il en a repris la traduction en 1921, après la disparition de ce frère pour lequel il avait une très grande affection. Il a enfin achevé sa traduction la même année. Il a avoué également dans le préface de la première parution que cette pièce de théâtre est plus difficile à traduire que *The Merchant of Venice* car la plupart des expressions ou phrases ne peuvent pas être traduites en siamois du fait que les contextes littéraires et culturels des deux pays ne sont que très rarement les mêmes. En outre, il a indiqué que pour lui cette œuvre n'est pas une simple comédie car il s'y trouve beaucoup de passages comportant des considérations morales et philosophiques, ce qui n'est pas le cas dans *The Merchant of Venice*³⁹¹.

³⁸⁸ *Romeo and Juliet*, version du prince Narathip Praphanphong est en prose, sous la forme d'un conte et la *Comedy of Errors* a été en fait adapté dans un cadre siamois, naturalisé en quelque sorte ; *id.*, p. II.

³⁸⁹ Il peut sembler étrange que ce Prince, demi-frère aîné du roi Vajiravudh, ne soit pas devenu roi à la mort du roi Chulalongkorn : l'explication est qu'il n'était pas fils d'une Reine, mais seulement d'une concubine et que, selon les règles de succession qui venaient juste d'être mises en place par son père, seul un fils de Reine pouvait monter sur le trône.

³⁹⁰ Vajiravudh (Sa majesté le roi), *Préface lors de la première parution* in : *Selon votre cœur*, Silpa Bannakhan, Bangkok, 1967, p. I. *Selon votre cœur* est le titre de la traduction/adaptation de *As you like it*.

³⁹¹ *Id.*, p. III.

La dernière œuvre de cet auteur mondialement connu que le roi a choisie de traduire en siamois a été *Romeo and Juliet*. La traduction a été commencée le premier juin 1922 et il l'avait achevée le 22 septembre de la même année. Il a, entre autres, dédié ce travail à sa femme, la Reine Indrasak Naritji Vilaywan, ainsi que nous le montre l'extrait de sa dédicace que nous citons ici :

La poésie dramaturgique du grand et glorieux poète,
Shakespeare dont l'honneur est répandu dans le monde entier (...),
Je voudrais en dédier cette traduction à la reine consort
Phra Indrasak Naritji Vilaywan.
Comme étant le témoignage de notre amour et passion réciproques,
Et que nous allons conserver jusqu'à la fin de nos jours³⁹².

La difficulté essentielle de cette pièce de théâtre est bien entendu – et c'est le point qui nous intéresse ici – le problème de la traduction, ceci d'une part à cause de certaines phrases difficilement traduisibles en siamois et d'autre part des problèmes concernant la versification. Le roi a, d'ailleurs, clairement précisé dans la préface de la première édition de cette œuvre qu'il était obligé de donner plus d'importance au style shakespearien qu'aux règles de la versification siamoise, ceci afin de ne pas trahir l'original³⁹³.

Avant d'engager l'analyse de ces trois pièces que nous nous proposons de comparer avec les originaux de Shakespeare, nous nous devons de remarquer qu'il existe une autre œuvre anglaise qui a d'abord été traduite par le roi Rama VI et qui trouverait normalement sa place dans ce chapitre : il s'agit de *My Friend Jarlet* d'Arnold Golsworthy, que nous avons évoquée lorsque nous avons choisi les textes sur lesquels il nous semblait souhaitable de travailler. Cependant, pour des raisons que nous exposerons dans notre troisième chapitre et que nous pouvons d'avance résumer en disant qu'après en avoir fait une première traduction qui porte le titre *Un ami véritable*, le roi en a utilisé l'intrigue pour composer une seconde œuvre, *Un ami à la vie à la mort*, cet élément de notre corpus a été exclu de notre présent domaine d'étude.

Afin de travailler efficacement sur ces trois œuvres de William Shakespeare traduites en siamois, nous pensons qu'il convient d'abord de les classer en deux catégories

³⁹² Ngeochuklin (Avuth), *Préface* in : Vajiravudh (Sa majesté le roi), *Roméo et Juliette*, Akson Charøenthat, Bangkok, 2001, p. I.

³⁹³ *Id.*, p. III.

selon la façon dont la traduction a été mise en œuvre : nous pouvons nous rendre compte que la première fait d'abord l'objet d'une traduction qui est par la suite arrangée en vers, surtout en Klon, dont nous avons dit que c'est la forme la plus généralement utilisée dans le théâtre classique siamois : ceci est le cas de *The Merchant of Venice*. La seconde, quant à elle, semble, par sa forme, être une traduction littérale dans laquelle le roi a essayé d'importer l'utilisation du vers blanc en alternance avec les dialogues en prose selon le style qu'utilise Shakespeare : c'est ce que nous rencontrons dans *As you like it* et *Romeo and Juliet*.

Nous nous intéresserons dans un premier temps au style des compositions de Shakespeare envisagées car ceci nous permettra de mieux comprendre et de mieux analyser celui des versions traduites par le roi Rama VI. Ainsi que nous venons de le dire, les œuvres dramatiques shakespeariennes comme d'ailleurs toutes les autres pièces de théâtre de l'époque élizabéthaine sont, d'une façon générale, écrites en vers blancs mais que nous y trouvons également des passages en prose pour certains dialogues³⁹⁴. Un vers blanc comporte dix syllabes (décasyllabe). Nous en donnons un exemple en citant ci-dessous un extrait de *The Tragical History of Doctor Faustus* de Christopher Marlowe, contemporain de Shakespeare :

And now to patient judgments we appeal,
And speak for Faustus in his infancy.
Now is he born, of parents base of stock,
In Germany, within a town called Rhodes.
At riper years to Wittenberg he went,
Whereas his kinsmen chiefly brought him up,
So much he profits in divinity,
The fruitful plot of scholarship graced³⁹⁵.

³⁹⁴ « Si le théâtre de Shakespeare est un phénomène d'exception c'est d'abord parce que Shakespeare est à la fois un poète et un dramaturge de génie. Ses pièces sont écrites en vers blanc (blank verse), que vient parfois entrecouper la prose des personnages de la sous-intrigue ou des traîtres ». Cf. Angel-Perez (Elisabeth), *Le Théâtre Anglais*, Les Fondamentaux, Hachette Supérieur, Paris, 1997, p. 31.

³⁹⁵ Marlowe, *The tragical History of Doctor Faustus* in : *The Complete plays*, Edition J.B. Steane, Harmondsworth, Penguin Books, 1969, p. 265. Cf. Backès (Jean-Louis), *La Littérature européenne*, Edition Belin Sup Lettres, Paris, 1996, p. 237.

Nous pouvons généralement remarquer que cette forme poétique dite « vers blanc » est très répandue dans les cercles littéraires britanniques parce que, dans l'ordonnement des vers ou des strophes, il ne se trouve aucune rime obligatoire, que c'est en même temps plus facile à composer et qu'elle correspondrait mieux, d'après les spécialistes, à l'esprit de la langue anglaise³⁹⁶. Elle se caractérise également par le jeu de l'alternance des syllabes accentués et des syllabes non-accentués, héritée de la versification indo-européenne : nous savons par exemple que la poésie sanskrite est basée sur une alternance de « syllabes lourds » et de « syllabes légers » mais qu'elle ne comporte aucune rime. Cependant, une lecture à haute voix, faite par un locuteur anglais natif, nous montre clairement l'harmonie qui naît d'un tel texte à cause, justement, du rythme donné par l'opposition entre syllabes accentuées et non-accentuées³⁹⁷. Les vers blancs ont commencé à être utilisés dans la poésie dramatique anglaise à l'époque élisabéthaine, mais c'est certainement Shakespeare qui a su le mieux les utiliser et qui même a assoupli leur usage par l'utilisation systématique de l'enjambement.

Nous pensons qu'il convient de proposer ici une définition succincte de la principale forme poétique que le roi Vajiravudh a utilisée dans sa traduction, *Le Marchand de Venise*³⁹⁸. En effet, nous trouvons dans la version du roi un assez grand nombre de passages en *Klon* qui alternent avec d'autres en prose ou dans d'autres formes que nous évoquerons au fur et à mesure. Le *Klon* est une forme poétique siamoise dont les règles ne sont pas certainement aussi compliquées que les autres qui peuvent être rencontrées dans la versification classique mais qui est, sans doute, bien plus élaborée que le vers blanc car on y rencontre un système de rimes obligatoires que nous allons exposer par la suite.

³⁹⁶ Selon un dictionnaire littéraire, le vers blanc se traduit en siamois par les mots Khlong Ray Samphat, โคลงไร้สัมผัส, « poème sans rime ». « Dans les poésies anglaises, le vers blanc correspond mieux à la langue parlée au Royaume-Uni et, en outre, il est flexible et facile à adapter aux différents niveaux de la narration. C'est la raison pour laquelle les poètes préfèrent composer dans cette forme poétique que dans les autres ». Abrams (M.H.), Ketrot (Thongsuk, Trd.), *Explication des termes littéraires*, Département de programmation scientifique, Khuru Sapha, Bangkok, 1995, pp. 29-30.

³⁹⁷ Nous nous appuyons ici sur la recherche de Nandha Khunphakdee, Maître de Conférences de langue et littérature classique siamoises à l'Université Silpakorn de Nakhon Pathom, portant sur la récitation poétique siamoise. Khunphakdee (Nandha), *Caractéristiques de la Récitation poétique siamoise*, Publications de l'Université Silpakorn avec le concours du Centre de Promotion de Recherche, Nakhon Pathom, 1996.

³⁹⁸ Pour éviter la confusion entre les versions traduites par le roi Vajiravudh et les originaux de William Shakespeare, nous proposons ici le titre en français pour celles de Rama VI et le titre en anglais pour les œuvres de Shakespeare.

Contrairement à la versification anglaise, le système siamois se base en effet sur le jeu des rimes, directement inspiré par la nature même de la langue siamoise qui privilégie l'harmonie des sons, parfois même sans s'attacher uniquement au sens³⁹⁹. C'est ainsi que des couples de mots ont été créés pour satisfaire ce besoin d'euphonie. Nous n'en donnerons ici qu'un seul exemple. Ainsi, le mot *ประดับ* /prà?dàp/, qui veut dire « orner, décorer » est plus naturellement couplé avec le mot *ประดับ* /prà?da:/, « avancer en rang », ce qui donne alors *ประดับประดับ* /prà?dàp prà?da:/, mais conserve le sens de son premier élément : la seule raison de ceci est que nous sommes face à une répétition d'éléments consonantiques et vocaliques. Un grand nombre d'expressions idiomatiques sont construites en se basant sur le même système, mais plus élaboré. Si nous analysons l'expression suivante : *นอนกลางดิน กินกลางทราย* /nɔ:n kla:ŋ din kin kla:ŋ sa:j/, ce qui veut dire « dormir à la belle étoile » (littéralement : dormir au milieu de la terre et manger au milieu du sable), nous pouvons noter qu'elle est construite sur six syllabes, la deuxième et la cinquième étant le même mot, mais aussi que la troisième et la quatrième syllabes riment entre elles. Lorsque nous nous rendons compte de cela, nous comprenons bien que la rime est absolument nécessaire dans la versification siamoise.

Selon Klaus Wenk, le *Klon* a été la forme de versification siamoise la plus connue et la plus populaire parmi les poètes des époques de Thonburi (1767-1782) et du début de celle de Bangkok⁴⁰⁰ ; il est certain également que cette forme poétique existait depuis l'époque d'Ayuthaya, comme le montre le fait qu'elle servait de base aux improvisations paysannes dans les chants populaires ou dans les joutes poétiques entre groupes de filles et de garçons⁴⁰¹, Mais l'auteur qui l'a rendu célèbre est Sunthon Phu, un des plus grands poètes du XIX^{ème} siècle : il a composé en *Klon* un bon nombre de *Nirat*, poèmes de séparation⁴⁰² mais aussi sa fameuse pièce de théâtre, *Phra Aphayma-*

³⁹⁹ Nous faisons ici référence au cours de versification classique siamoise de Gilles Delouche.

⁴⁰⁰ Cette époque est celle de la restitution et de la restauration de la littérature siamoise, dont la plupart avait été détruites lors de l'incendie qui a suivi la prise d'Ayuthaya par les Birmans en 1767 ; on ne rencontre guère que des œuvres anciennes restituées telles que le *Ramayâna*, l'*Histoire du prince Inao*, etc. Cf. Département des Beaux-Arts, *Littérature de l'époque de Thonburi*, tomes 1 et 2, *op. cit.*

⁴⁰¹ Nous faisons ici référence au cours « étude d'un genre littéraire classique » de Gilles Delouche.

⁴⁰² Pour une explication complète de ce genre littéraire, cf. Delouche (Gilles), *Etude sur le Nirat, poème de séparation siamois, op. cit.*

*ni*⁴⁰³. Les trois caractéristiques obligatoires et communes à toutes les sortes de *Klon* sont les suivantes : le nombre de syllabes, les rimes et la présence de tons obligatoires. Ces *Klon* sont ensuite divisés en deux catégories, selon le nombre des syllabes et selon le but de leur composition. Parmi les diverses sortes de *Klon*, le plus connu et le plus utilisé est le *Klon Paet* ou *Klon Talat*⁴⁰⁴ : c'est celui qu'utilise le roi Vajiravudh dans cette traduction.

Une strophe de *Klon Paet* est composée de deux vers, chaque vers comporte deux groupes (วรรค /wák/) de huit syllabes (พยางค์ /phá?ja:ŋ/). Le système des rimes obligatoires relie les groupes à l'intérieur du vers (บาท /bà:t/), les vers à l'intérieur de la strophe (บท /bòt/) et les strophes entre elles de la manière suivante : la dernière syllabe du premier groupe d'un vers rime avec l'une des trois premières syllabes du second groupe ; la dernière syllabe du premier vers rime avec la dernière syllabe du premier groupe du second vers ; la dernière syllabe du deuxième vers d'une strophe rime avec la dernière syllabe du premier vers de la strophe suivante ; toutes ces rimes sont des rimes vocaliques. Le schéma qui résume cette forme est le suivant :

Strophe 1

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ A	○ ○ A ○ ○ ○ ○ B
○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ B	○ ○ B ○ ○ ○ ○ C

Strophe 2

○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ D	○ ○ D ○ ○ ○ ○ C
○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ C	○ ○ C ○ ○ ○ ○

Mais ce système ne serait pas complètement décrit si nous ne disions pas qu'il existe également un système de rimes facultatives, pourtant très encouragées, à l'intérieur de chacun des groupes : ceux-ci sont en effet divisés en sous-groupes de rythme, 3/2/3, et ces groupes peuvent être reliés par des rimes, soit vocaliques soit consonantiques, dans la manière qui est recommandée comme suit : la troisième syllabe rime avec la qua-

⁴⁰³ Nous avons utilisé pour donner un aperçu de l'histoire du *Klon*, Wenk (Klaus), *Die Metrik in der thailändischen Dichtung*, Mitteilungen der Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ostasiens, Hamburg, 1961, pp. 111-112.

⁴⁰⁴ Le *Klon Paet* est autrement connu sous les noms de *Klon Talat* et aussi de *Klon Suphap*. A son origine, c'est une forme poétique populaire très utilisée dans la création poétique orale siamoise. Académie royale de la Thaïlande, *Dictionnaire de l'Académie royale de 1999*, Nanmi Books, Bangkok, 2003. p. 77.

trième et la cinquième avec la septième. Ce système complexe, à l'intérieur de chaque groupe, peut être résumé dans le schéma suivant :

Strophe 1

O O A A B O B C O O C C D O D E

O O F F G O G E O O E E F O F G

Strophe 2

O O H H J O J K O O K K L O L G

O O M M N O N G O O G G H O H O

Nous devons également rappeler que des orientations sont données par la règle concernant les tons qu'il convient de placer et de ne pas placer sur les dernières syllabes de chacun des groupes de la strophe : la dernière syllabe du premier groupe du premier vers peut porter tous les tons mais le ton égal-moyen n'est pas considéré comme harmonieux ; la dernière syllabe du deuxième groupe de ce même vers ne peut pas porter le ton égal-moyen mais c'est le ton montant qui est recommandé ; la dernière syllabe du premier groupe du second vers ne peut pas porter le même ton que la dernière du vers précédent, tandis que la dernière syllabe du suivant peut porter tous les tons, à l'exception du ton montant⁴⁰⁵. Comme nous le voyons, cet ensemble de règles paraît bien difficile et nous pouvons nous demander comment, en traduisant *The Merchant of Venice*, le roi Rama VI a pu demeurer fidèle au texte tout en les suivant. C'est ce que nous allons essayer d'envisager maintenant.

Si nous en croyons ML Pin Malakul, que nous avons déjà cité à plusieurs reprises, qui fut un des compagnons du roi Rama VI dans sa vie d'auteur dramatique, et est devenu par la suite un des spécialistes reconnu des œuvres de ce monarque (il a par exemple donné une version trilingue de *L'anglais tel qu'on le parle*, avec un fac-similé de l'écriture du roi, tant en thaï qu'en anglais⁴⁰⁶), le roi aurait traduit *The Merchant of Venice* de façon littérale, phrase par phrase et ligne par ligne, en essayant de respecter à

⁴⁰⁵ Nous avons utilisé, pour donner cette description du *Klon Paet*, Upakit Sinlapasan (Phraya), *Versification siamoise* in : *Grammaire siamoise*, op.cit, pp. 358-361.

⁴⁰⁶ Cette édition a été réalisée par ML Pin Malakul, en hommage au roi Vajiravudh. Cf. Vajiravudh (Sa majesté le roi), *Un bon interprète : version trilingue*, Fondation Phra Bat Somdet Phra Mongkut Chao Yu Hua, Bangkok, 1985 : elle rassemble, sur une même page, le texte en français de Tristan Bernard et les traductions, en siamois et en anglais, faites par le roi Rama VI.

la fois l'originalité du texte et du style de Shakespeare. Mais, comme nous l'avons dit auparavant, pour traduire les passages en vers blancs, il a utilisé le *Klon Paet*. Ceci veut dire que, pour un vers de Shakespeare, il se sert d'un « groupe » et que le nombre de syllabes de chacun des vers originaux est réduit à huit au lieu de dix dans la version originale. Nous citons ici un passage⁴⁰⁷ où il est même allé plus loin, en essayant de conserver au maximum la ponctuation⁴⁰⁸ telle qu'elle existe dans le texte du dramaturge anglais⁴⁰⁹ :

Antonio :
 In sooth, I know not why I am so sad:
 It wearies me; you say it wearies you;
 But how I caught it, found it, or came by it,
 What stuff⁷ tis made of, whereof it is born,
 I am to learn :
 And such a want-wit sadness makes of me,
 That I have much ado to know myself⁴¹⁰ .

?anto:níjo:?
 ciŋ nǒ: pen jà:ŋ raj caj hiaw hê:ŋ
 mǔŋan ?ð:n rɛ:ŋ ?i:k thɜ: kô: nùɛj ?ð:n
 hè:t chà?nǎj caj ɲǎw lé? ráw rɔ:n
 lé? ?òk ?ð:n phúŋa ?à?raj kô: mâj rú:
 sǎ:hè:t phúŋa sŋj daj mâj rú: dâj

⁴⁰⁷ Pour les exemples de traductions donnés dans cette thèse, nous avons choisi de donner le texte original puis, pour les textes en siamois composés en suivant les règles de la versification classique, une transcription dans l'alphabet phonétique international et, enfin, la traduction en français du texte siamois. Les citations en alphabet siamois sont rassemblées en annexe.

⁴⁰⁸ L'utilisation de la ponctuation en siamois est très rare : nous ne trouvons que quelques signes, comme le *Khomut*, โคมุตร ๘ (littéralement « signe de l'urine de taureau »), dans les manuscrits classiques. Nous remarquerons cependant que l'utilisation de la ponctuation latine a été très répandue à l'époque de l'occidentalisation du royaume du Siam car les intellectuels de l'époque avaient, comme nous l'avons dit, majoritairement poursuivi leurs études supérieures à l'étranger, en Europe en particulier. Dans le siamois de nos jours, nous ne trouvons que quelques signes qui soient encore en usage ; ce sont, par exemple, les guillemets, les parenthèses, les points de suspension. Par contre, si nous nous tournons vers le khmer, langue du pays voisin, le Cambodge, nous pouvons noter que cette langue a été énormément occidentalisée : les signes de ponctuation sont principalement empruntés du français. Pour l'utilisation des signes anciens et de la ponctuation actuelle, cf. Thonglo (Kamchay), *Grammaire de la langue siamoise*, 10^{ème} édition, Ruamsan, Bangkok, 1997, pp. 189-201. Cf. également, pour le khmer, Khin (Sok), *Manuel de khmer*, volume I, Editions You-Feng, Paris, 2002, pp. 85-88.

⁴⁰⁹ La raison pour laquelle le roi Vajiravudh, comme d'ailleurs les poètes contemporains, avait l'intention de garder la ponctuation de la version originale de William Shakespeare peut être comprise de trois manières suivantes : c'est d'abord pour diviser la phrase, deuxièmement pour faciliter la récitation poétique et, enfin, afin de montrer le vrai sentiment de ce passage-là. Cf. Makchaeng (Suphaphon), *Versification siamoise*, tome 1, *op. cit.*, p. 103.

⁴¹⁰ Shakespeare (William), *The Merchant of Venice*, in : Wolfit (Sir Donald), *The Complete Works of William Shakespeare : Comprising his plays and poems*, Spring Books, Londres, 1964, p. 185.

tê: nê: thé: sâw caj chà?ní: jù:
 tham hâj chăñ ɲoɲ paj mâj phũtɲ du:
 thê:p mâj rú: càk tua wâ: pen khraj

Antonio :

Il est vrai que je ne sais pas pourquoi je me sens triste :
 Comme si je n'avais pas de force; et toi aussi d'ailleurs.
 Je ne sais pas pourquoi je me sens seul et angoissé,
 Et je me sens faible, ceci sans que je sache pour quelle raison.
 Je n'en connais pas la cause
 Mais je me sens ainsi déprimé,
 Et cela me met dans une telle stupéfaction,
 Que je ne sais guère qui je suis⁴¹¹.

Ce que nous pouvons noter dans cet extrait, lorsque nous en lisons la version siamoise, bien sûr, c'est que la traduction du roi Vajiravudh respecte les règles de la composition du *Klon Paet* : dans chaque groupe, comme nous l'avons dit, il y a huit syllabes et nous y trouvons également des rimes internes et externes, consonantiques et vocaliques, ce qui n'existe évidemment pas, rappelons-le, dans le vers blanc. Cependant, il s'agit certainement d'un travail difficile, et il n'est pas toujours possible de respecter cette règle que le roi semble s'être donnée, un groupe pour un vers blanc, comme nous le montre l'exemple suivant :

Bassanio :

We should hold day with the antipodes,
 If you would walk in absence of the sun⁴¹².

bàtsǎ:ní:jo:

thâ: mé: mê: duan caj dx:n klâj phî:
 sòɲ sě:ɲ the:n sě:ɲ rá?wi: sà?wà:ɲ lâ:
 mé: ra:tri: kô: cà? mi: phòɲ prà?pha:
 prà?ntùɲ wâ: kla:ɲ wan pen mân khon

Bassanio :

(premier vers) Si toi, mon cœur, tu marchais auprès de moi ;
 Ton éclat inonderait la planète à la place du soleil.
 (deuxième vers) Et la nuit même serait lumineuse,
 Comme si nous étions encore en plein jour⁴¹³.

⁴¹¹ Vajiravudh (Sa majesté le roi), *Le Marchand de Venise*, op. cit., p. 3.

⁴¹² Shakespeare (William), *The Merchant of Venice*, in : Wolfit (Sir Donald), *The Complete Works of William Shakespeare : Comprising his plays and pœms*, op. cit., p. 207.

⁴¹³ Vajiravudh (Sa majesté le roi), *Le Marchand de Venise*, op. cit., p. 190.

Nous nous apercevons ici que le roi Vajiravudh choisit de ne pas traduire un décasyllabe de Shakespeare par un groupe mais par un vers. C'est ce que nous montre cet autre exemple, dans lequel nous devrions cependant remarquer qu'il n'a pas été composé en vers blancs par Shakespeare ; c'est qu'il s'agit ici d'une chanson et nous y trouvons en effet des rimes, comme « bred », « head » et « nourished » (nous comprenons que ce dernier mot n'était pas, à la fin du XVI^{ème} siècle, prononcé comme il l'est dans l'anglais contemporain) :

Tell me where is Francy bred,
Or in the heart, or in the head?
How begot, how nourished?
Reply, reply.
It is engendred in the eyes,
With gazing fed, and fancy dies...
In the cradle where it lies...
Let us all ring Francy's knell...
I'll begin – Ding, dong, bell⁴¹⁴.

khwa:m ?ɿ:j khwa:m rák
r̄ɿ:m sà?màk chán tôn ná? hǒn daj
r̄ɿ:m phó? mǝ? kla:ŋ wa:ŋ hǔa caj
rū: r̄ɿ:m naj sà?mǝ:ŋ trɔ:ŋ coŋ di:
r̄ɿ:k cà? k̄:t pen chà?nǎj khraj rú: bà:ŋ
jà: ?amphra:ŋ t̄ɔ:p sǎmnũon hǎj khuon th̄i:
khraj thà?nǝ:m kl̄ɔ:m kl̄iɛŋ líɛŋ rá?ti:
ph̄u: daj mi: kham t̄ɔ:p kh̄ɔ:p caj ?ɿ:j

t̄ɔ:p ?ɿ:j t̄ɔ:p th̄ɔ:j
k̄:t m̄ūa h̄ɛn n̄ɔ:ŋ n̄ɔ:j jà: s̄ɔŋ sǎj
ta: prà?sòp ta: rák sà?màk sǎj
m̄ūan n̄ūŋ hǎj ?a:hǎ:n sǎmra:n khraŋ
t̄ɛ: th̄a: m̄ɛ: sǎ:j caj mǎj sà?màk
m̄ūan kh̄a: rák s̄īa t̄ɛ: k̄:t j̄ɔ:m ?a:sǎn
d̄aj t̄ɛ: chuon ph̄ūan ja: ma: phr̄ɔ:m kan
r̄ɔ:ŋ ramphan s̄ɔŋsǎ:n rák nàk nǎ: ?ɿ:j

Amour, Ô amour !
Mais où donc a-t-il commencé?
A-t-il d'abord germé au fond du cœur,
Ou bien dans l'esprit ? Réfléchissons-y.

⁴¹⁴ Shakespeare (William), *The Merchant of Venice*, in : Wolfit (Sir Donald), *The Complete Works of William Shakespeare : Comprising his plays and pœms*, op. cit., p. 197.

Qui sait à quoi il ressemble quand il paraît ?
 Ne cache pas la vérité, dis le bien comme il le faut !
 Qui donc s'en occupe et prend bien soin de lui ?
 Que celui qui a la réponse en soit remercié !
 Répondre, Ô voilà la réponse !

Il est né cette fois où je t'ai vue, sans aucun doute,
 Quand on se regarde l'un l'autre dans les yeux,
 Comme lorsqu'on est rassasié de mets délicieux.
 Mais si tu n'acceptes pas cette bienveillance,
 C'est comme tuer ma passion dès qu'elle vient de naître.
 Je ne peux que demander à mes amis de se réunir,
 Et de chanter ensemble par pitié pour cet amour malheureux⁴¹⁵.

Encore une fois, nous remarquons, à travers cet exemple, que le roi a été obligé en quelque sorte de « dédoubler » les vers du texte original en deux groupes, de façon à conserver le plus possible du sens de l'œuvre originale. Mais nous devons également noter que, conscient du fait qu'il est devant une chanson, ce que nous disions auparavant, le traducteur, sans pour autant abandonner la forme du *Klon Paet*, utilise une variante de cette forme, le *Dok Soy*, qui se caractérise par le fait que le premier groupe de la strophe est construit sous la forme suivante : substantif ou verbe + onomatopée + répétition du substantif ou du verbe + mot ; cette forme est celle qui est d'ordinaire utilisée dans certains chants improvisés⁴¹⁶.

Arrivé à ce point de notre analyse de la traduction de *The Merchant of Venice* par le roi Vajiravudh, nous nous rendons compte, en fait, que la forme de versification qu'il a adoptée n'est que très peu différente de celle qui a régné sur le théâtre classique siamois pendant les trois premiers quarts du XIX^{ème} siècle ; cependant, nous pouvons déjà noter une différence qui, de notre point de vue, est particulièrement innovante : lorsque, dans le texte de Shakespeare, un même vers est divisé parce qu'il correspond aux répliques enchaînées de deux des personnages, le *Klon Paet* voit le groupe qui traduit ces deux répliques coupé également, comme le montre l'exemple suivant :

Nerissa :

When the moon shone, we did not see the candle.

⁴¹⁵ Vajiravudh (Sa majesté le roi), *Le Marchand de Venise*, *op. cit.*, p. 107.

⁴¹⁶ Makchaeng (Suphaphon), *Versification siamoise*, tome 1, *op. cit.*, p. 79.

Portia :

So doth the greater glory dim the less :
A substitute shines brightly as a king,
Until a king be by⁴¹⁷.

ne:rítšǎ:

mũa dtuan cê:ŋ sě:ŋ thien hǎ: hěn mǎj
pɔ:sia
sě:ŋ khǒ:ŋ jǎj khòm nɔ:j con hũat hǎ:j
phũ: the:n ?oŋ ra:cha: ?ò :?à: ka:j
con ra:cha: phũ: pen na:j prà?wê:t waŋ

Nerissa :

Quand la lune brillait, on ne voyait pas la lueur d'une chandelle.

Portia :

La lumière des grandes choses éclipe les petites :
Le régent est aussi élégant que le roi,
Jusqu'à ce que le roi, qui est le maître, revienne⁴¹⁸.

Cet emploi du *Klon* ne se rencontre pas uniquement dans la traduction de *The Merchant of Venice* ; en effet dans les traductions de *Romeo and Juliet* et de *As you like it*, dans lesquelles le roi a essayé de trouver d'autres formes moins éloignées du texte original, il a parfois employé le *Klon* pour résumer certains passages ou certaines scènes dont il pensait certainement qu'elles étaient trop longues et peu adaptées à la représentation sur une scène siamoise : il en est ainsi dans *Selon votre cœur*, qui est, nous l'avons dit, la traduction/adaptation de *As you like it*⁴¹⁹.

Nous comprenons, avec ces dernières remarques, que s'il est vrai que le roi n'a pas tellement tenté de modifier le texte et que nous pouvons justement considérer que les trois pièces sur lesquelles nous travaillons ici sont souvent très proches des versions originales de William Shakespeare, il a été amené à certaines modifications pour s'adapter aux habitudes des spectateurs siamois, modifications dont nous devons parler plus tard. Nous savons d'ailleurs que le roi avait, par exemple, projeté de mettre en scène *Le Marchand de Venise* mais qu'il n'a pas pu le faire de son vivant. Nous avons

⁴¹⁷ Shakespeare (William), *The Merchant of Venice*, in : Wolfit (Sir Donald), *The Complete Works of William Shakespeare : Comprising his plays and pœms, op. cit.*, p. 207.

⁴¹⁸ Vajiravudh (Sa majesté le roi), *Le Marchand de Venise, op. cit.*, p. 188.

⁴¹⁹ Malakul (ML Pin), *Cent pièces de théâtre du roi Vajiravudh*, Bibliothèque pour la commémoration du roi Rama VI, Bangkok, 1983, p. 71.

trouvé un texte du roi qui montre qu'il aurait sans doute dû couper, relier et recomposer certains passages afin que la représentation soit faite plus facilement. Le roi trouvait en effet que la version de Shakespeare, dont il avait pourtant fait la traduction intégrale ne correspondait plus vraiment aux évolutions de la mise en scène. C'est la raison pour laquelle il se proposait de modifier exceptionnellement le texte pour que la représentation puisse se dérouler comme il le souhaitait⁴²⁰.

En poursuivant notre analyse du *Marchand de Venise* dans la traduction du roi, nous avons pu rencontrer une autre forme de la versification classique qu'il a utilisée afin de transcrire certains passages en vers de la version shakespearienne ; il s'agit ici d'une forme poétique anglaise où chaque vers comporte six syllabes (hexasyllabes), dont le système peut être décrit de la façon suivante : la dernière syllabe du premier vers rime avec la dernière syllabe du quatrième et la dernière syllabe du deuxième vers rime avec la dernière du troisième. L'auteur a donc choisi le *Khlong Si Suphap* afin de traduire ce type de passages ; c'est ce que nous montre l'exemple que voici :

Morocco:

All that glisters is not gold,
Often have you heard that told.
Many a man his life hath sold,
But my outside to behold.
Gilded tombs do worms infold...⁴²¹

mə:rɔ́kkho:

wa:w wa:w bô: cháj núúa	kham di:	thûa na
pha:sít jô:m khv:j mi:	sòp sò:t	
ba:ŋ khon wô:t chi:wi:	lê:k plûrak	nô:k nɔ:
pha:j nô:k sí: rûŋ rô:t	tê: khâ:ŋ naj nǎ:n	

Maroc :

Tout qui brille n'est pas toujours de l'or.
Vous l'avez bien souvent entendu dire.
Certains se sacrifient pour acquérir cette coque
Dont l'extérieur est lumineux mais où, à l'intérieur, grouillent des vers⁴²².

⁴²⁰ Malakul (ML Pin), *Œuvres et activités dramatiques de Sa Majesté Vajiravudh, roi du Siam, op. cit.*, pp. 251-253.

⁴²¹ Shakespeare (William), *The Merchant of Venice*, in : Wolfit (Sir Donald), *The Complete Works of William Shakespeare : Comprising his plays and pœms, op. cit.*, p. 194.

Nous nous voyons ici que le texte de Shakespeare comporte cinq vers qui sont traduits en siamois dans une strophe de quatre vers, le *Khlong Si*, qui est une des formes poétiques classiques ayant beaucoup été utilisée dans la composition des œuvres littéraires anciennes et dont la première description se trouve au XVII^{ème} siècle, dans *Le Joyau étincelant*⁴²³. Elle se caractérise généralement, outre la forme que nous allons maintenant décrire, par une originalité qui est la présence d'accents orthographiques obligatoires sur certaines syllabes⁴²⁴. Cependant, si nous nous trouvons bien ici devant un *Khlong Si*, nous pouvons remarquer l'absence de ces accents sur les syllabes définies par la règle générale ; c'est que nous sommes en fait devant une autre forme de *Khlong Si*, différente de celle qui est la plus communément utilisée, le *Khlong Si Suphap* : il s'agit du *Khlong Si Mahasinthumali*⁴²⁵.

La strophe comporte donc quatre vers formés de deux groupes chacun ; les premiers groupes ont tous cinq syllabes, mais seuls les seconds groupes des trois premiers vers n'en ont que deux, celui du quatrième en ayant quatre. Le premier et le troisième vers peuvent être suivis de deux syllabes supplémentaires, appelées *Kham Soy* – syllabes enfilés⁴²⁶. Les rimes doivent être les suivantes : la deuxième syllabe du second groupe du premier vers rime avec les cinquièmes syllabes du premier groupe des deuxième et troisième vers, tandis que la deuxième syllabe du second groupe du deuxième vers rime avec la cinquième du premier groupe du quatrième vers⁴²⁷. Ces règles sont résumées dans le schéma suivant :

O O O O ¹ O ²	O A	(O O)
O O O ¹ O A	O ¹ B ²	
O O ¹ O O A	O O ¹	(O O)

⁴²² Vajiravudh (Sa majesté le roi), *Le Marchand de Venise*, *op. cit.*, p. 80.

⁴²³ Horathibodi (Phra), *Le joyau étincelant*, *op. cit.*, pp. 31 et suivantes.

⁴²⁴ Cette présence d'accents orthographiques obligatoires semble en effet être contraire au choix de l'harmonie qui est la règle dans la versification siamoise qui est, nous l'avons dit, issue de la langue elle-même et, par conséquent, de l'improvisation orale. Or, selon la classe des consonnes initiales de chaque syllabe, la présence d'un accent orthographique ne détermine pas le même ton.

⁴²⁵ Un certain nombre d'auteurs pensent que cette forme a été imaginée par le roi Rama VI lui-même ; cf. Anambut (Thipsunet), *Œuvres littéraires du roi Vajiravudh*, *op. cit.*, p. 39. D'autres considèrent cependant qu'il s'agit d'une forme beaucoup plus ancienne ; cf. Makchaeng (Suphaphon), *Versification siamoise*, tome 1, *op. cit.*, pp. 230-231.

⁴²⁶ La deuxième syllabe de ces *Kham Soy* est obligatoirement prise dans une liste restreinte fixée par la tradition poétique classique. Cf. Upakit Sinlapasan (Phraya), *Grammaire thaïe*, *op. cit.*, pp. 381-382. Nous noterons ces « pieds enfilés » (O O).

⁴²⁷ Nous avons utilisé, ici encore Upakit Sinlapasan (Phraya), *id.*, pp. 383-385.

O O¹ O O B² O¹ O² O O

Dans son travail de traduction des trois œuvres de Shakespeare, le roi ne s'est pas contenté d'utiliser le *Klon* et le *Khlong*. En effet, si nous analysons ce passage pourtant extrait de *Roméo et Juliette*, dont nous verrons qu'il est presque entièrement traduit en vers blancs, nous rencontrons devant le texte suivant :

O churl ! drink all, and drink all, and leave no friendly drop
 To help me after ? – I will kiss thy lips ;
 Haply some poison yet doth hang on them,
 To make me die with restorative⁴²⁸.

caj dam chá?dùr:m phí?sà? bò: lũa phí?sà? phuûa phá?thu: thân
 dâj ta:m bô:di: dà?nú? cà? hă:n wô:râ:hò:t cum phít
 phũa wâ: khró? di: phí?sà? cà? lũa phá?hù?rítthí? rē:ŋ tit
 phôn hâj dà?nu: mō:râ?ná? plít chí?wá? bô: di: wáj

Tu es cruel d'avoir pris tout le poison.
 Il n'en reste plus du tout pour moi. Je t'embrasse donc,
 En espérant que, par chance, il restera sur ta bouche de ce poison mortel
 Qui me permettra de mourir et partir te rejoindre⁴²⁹.

La forme qui a été choisie ici est une des plus compliquées de la versification siamoise, le *Chan*. Elle est héritée de la métrique palie et sanskrite, qui se base sur la combinaison de syllabes dites lourdes et légères à l'intérieur de chaque groupe mais requiert aussi un système de rimes, parce que ceci est essentiel, comme nous l'avons déjà vu, dans la poésie siamoise ; on en dénombre 108 structures différentes⁴³⁰. Les syllabes légères sont définies comme étant des syllabes construites ainsi : consonne ou groupe consonantique à l'initiale + voyelle courte en finale absolue ; tous les autres types de syllabes sont des syllabes lourdes. Le type de *Chan* que nous rencontrons ici se présente sous la forme suivante (Comme pour le *Klon*, nous donnons ici deux strophes, de façon à mettre en évidence la liaison qui doit être faite par la rime entre les deux)⁴³¹ :

⁴²⁸ Shakespeare (William), *Romeo and Juliet*, in : Wolfit (Sir Donald), *The Complete Works of William Shakespeare : Comprising his plays and pœms*, op. cit., p. 920.

⁴²⁹ Vajiravudh (Sa majesté le roi), *Roméo et Juliette*, op. cit., p. 109.

⁴³⁰ Ce nombre n'est pas anodin, car 108 est particulier dans le système de la pensée bouddhiste ; c'est ainsi que les marques spécifiques que l'on peut trouver sur la plante des pieds du Bouddha sont au nombre de 108.

⁴³¹ Dans ce schéma, nous symboliserons les syllabes lourdes par des caractères gras, les autres étant des syllabes légères. Remarquons cependant qu'il convient de faire une lecture attentive du texte siamois pour être capable d'identifier la forme utilisée par le roi ; en effet, alors que le *Chan Wasantadilok 14* divise

Strophe 1

O O O O O O O A O O A O O B

O O O O O O O B O O O O O C

Strophe 2

O O O O O O O D O O D O O C

O O O O O O O C O O O O O O

Il s'agit d'un *Chan Wasantadilok 14* dont chaque strophe comporte deux groupes, le premier comportant huit syllabes et le second six, les syllabes lourdes et légères étant placées comme nous l'avons montré dans le schéma ci-dessus. La dernière syllabe du premier groupe du premier vers rime avec la troisième du deuxième groupe et la dernière syllabe de ce groupe rime avec la dernière du premier groupe du vers suivant tandis que la liaison de strophe à strophe est faite par une rime entre la dernière syllabe de la première strophe et la dernière du premier vers de la strophe suivante⁴³². D'après les théoriciens siamois, son rythme est particulièrement harmonieux, « comme les moutonnements des nuages au sixième mois et au neuvième mois dans la saison froide »⁴³³ et il convient à l'expression poétique de la tristesse ou de la mélancolie⁴³⁴, ce qui est évidemment le cas puisqu'il exprime l'immense tristesse que ressent Juliette devant le corps de Roméo qui vient de mourir.

Nous voyons bien que l'emploi par le roi de toutes ces formes de la versification classique siamoise, même dans des pièces qu'il choisit de traduire en « vers blancs siamois », ce que nous devons analyser par la suite, paraît omniprésent. Ce choix devrait être l'objet de notre attention car il peut être le reflet de deux attitudes complémentaires : la première serait d'une certaine façon que, plus ou moins consciemment, il revient toujours vers des formes qui font partie de sa culture profonde ; la seconde pourrait être une volonté d'utiliser des formes connues des lecteurs et des spectateurs siamois pour leur faire apprécier les qualités dramatiques et psychologiques d'œuvres *a priori* très éloignées de leurs intérêts traditionnels. C'est ainsi que, dans *Selon votre*

chaque vers en deux groupes, le texte original, est encore imprimé de nos jours en une suite ininterrompue. Ceci s'explique peut-être par la volonté du roi de rester au plus près de la forme originale et de donner l'impression qu'il s'agit d'un seul vers, tel que nous pouvons le rencontrer dans Shakespeare.

⁴³² Nous avons utilisé, pour décrire le *Chan Wasantadilok 14*, Phromwichit (Phaythun), *La Science du Chan siamois*, Ton O, 1999, Bangkok, 1998, p. 203.

⁴³³ Thonglo (Kamchay), *Grammaire de la langue siamoise, op. cit.*, pp. 514-515.

⁴³⁴ *Id.*, p. 501.

cœur, à l'acte V, dans la scène III, Touchstone, l'ancien bouffon, demande à deux des pages qui ont été chassés par le roi Frédéric de chanter comme s'ils étaient vingt-deux cavaliers en train de galoper :

It was a love and his lass,
 With a hey and ho, and a hey nonino,
 That o'er the green corn-field did pass
 In the spring time, the only pretty ring time,
 When birds do sing, hey ding a ding, ding:
 Sweet lovers love the spring⁴³⁵.

hè:

cha:j nùm kàp na:ri:	thî: rûom rák sà?màk sǒm	(hâ: háj)
dx:n phla:ŋ tha:ŋ chuon chom	sǎ:li: chûm chá??ùm sǐ:	(hè:)

sě:n ŋa:m ja:m wá?sǎn	?an pen ja:m nâ: jin di:	(hâ: háj)
nók rǒ:ŋ kô:ŋ phon phi:	khû: rák rû:n chû: n wá?sǎn	(hè:)

Ce garçon et cette fille qui s'aiment de tout leur cœur
 Se promènent tous deux et admirent le champ de blé verdoyant,
 Très beau et agréable pendant que tombe cette belle pluie.

L'oiseau chante en tous lieux dans la forêt et tous deux sont heureux⁴³⁶.

La forme que nous rencontrons dans ce passage est appelée *Kap Yani 11* : elle aussi adaptée de la versification palie et sanskrite, comme le *Chan*, elle est beaucoup plus proche que celui-ci des habitudes poétiques siamoises puisqu'elle ignore la distinction entre syllabes lourdes et légères, elle définit la strophe comme composée de deux vers, chacun comportant deux groupes, le premier de cinq syllabes et le second de six. Le système des rimes est le suivant : la dernière syllabe du premier groupe du premier vers rime avec l'une des trois premières du second groupe (nous remarquons ici que, dans les deux strophes, la rime se fait entre la dernière syllabe du premier groupe et la première du second) et la dernière syllabe du premier vers rime avec la dernière du premier groupe du second vers ; la liaison de strophe à strophe se fait, comme c'est souvent la règle dans la versification classique siamoise, entre la dernière syllabe de la première

⁴³⁵ Shakespeare (William), *As you like it*, in : Wolfit (Sir Donald), *The Complete Works of William Shakespeare : Comprising his plays and poems*, op. cit., p. 231.

⁴³⁶ Vajiravudh (Sa majesté le roi), *Selon votre cœur*, op. cit., p. 163.

strophe et la dernière du premier vers de la strophe suivante⁴³⁷, comme le montre le schéma suivant :

Strophe 1

O O O O A A O O O O B

O O O O B O O O O O C

Strophe 2

O O O O D D O O O O C

O O O O C O O O O O O

Ici, le choix d'une telle forme est facilement explicable. Nous y voyons d'abord comme raison le fait que ce type de *Kap Yani 11*, appelé *Kap He*, est ordinairement réservé à des chants de groupes, habituellement formés d'hommes uniquement : c'est le cas, par exemple, des chants de rameurs, destinés à rythmer la nage des rames dans les cortèges des barques royales. Le contexte nous permet de voir qu'il s'agit d'un chant théoriquement en chœur et le *Kap* est parfaitement adapté au passage en question. D'autre part, il est avéré que le roi Vajiravudh n'était pas intéressé pour utiliser les formes impliquant une psalmodie, ce qu'il trouvait peu conforme au maintien de l'intérêt des spectateurs à l'occasion d'une représentation théâtrale⁴³⁸.

Jusqu'à ce point, nous avons vu le roi traduire tout ou partie des pièces de Shakespeare en utilisant les formes classiques, mais nous le voyons également utiliser des combinaisons inédites entre formes classiques pour traduire, par exemple, un chant de *As you like it* :

Under the greenwood tree,
Who loves to lie with me,
And tune the merry note
Under the sweet bird throat,
Come hither, come hither, come hither;
Here shall he see
No enemy,

⁴³⁷ Nous avons suivi, pour cette description, Upakit Sinlapasan (Phraya), *Grammaire thaïe*, op. cit., pp. 431-434.

⁴³⁸ Khunphakdee (Nandha), *Le doux pouvoir de la musique* in : *Langage et œuvres littéraires de S.M. le roi Mongkut, savant du royaume de Siam*, Département de siamois, Faculté des Lettres, Université Silpakorn, Bangkok, 2005, p. 5.

But winter and rough weather⁴³⁹.

tâj sũm thum phũm máj baj sà?lõ:n
 chv:n ma: nɔ:n lèn bâ:ŋ khâ:ŋ di?chǎn
 lé? sòŋ sǐeŋ sǎmniēŋ sà?nò? kan
 ró:ŋ prà?chan pàksĩ: thĩ: riēŋ ra:j
 chv:n ma: thĩ: ní:
 máj mi: khon rá:j
 mi: phiēŋ phrá? pha:j
 phát phrân ?ù?ra:

Viens t'étendre ici, près de moi sous cet arbre tout couvert de feuilles

Et chantons une belle chanson afin de vaincre le gazouillis des oiseaux.

Viens ici, il n'y a personne de malveillant,

Il n'y a que la brise qui nous met en joie⁴⁴⁰.

Que voyons-nous ici ? Tout d'abord que le roi a, contrairement au chant que nous avons précédemment évoqué à propos du *Marchand de Venise* où cinq vers étaient traduits par un quatrain, conservé le nombre de vers du texte original, huit. Cependant, nous sommes ici en face d'une combinaison d'un *Klon Paet* – que nous avons précédemment décrit – et d'un *Klon Si*, dont la règle peut être exposée comme suit : une strophe comporte deux vers de deux groupes, chaque groupe ayant quatre syllabes ; les rimes sont les suivantes : la dernière syllabe du premier groupe du premier vers rime avec la deuxième syllabe du deuxième groupe, et la dernière syllabe du premier vers rime avec la dernière du premier groupe du second vers, comme le montre notre schéma⁴⁴¹ :

Strophe 1

O O O A O A O B

O O O B O O O C

Strophe 2

O O O D O D O C

O O O C O O O O

Mais, en plus de ces combinaisons qui étaient jusqu'alors inconnues dans la littérature classique siamoise, le roi Rama VI s'est permis, dans ses traductions de Shakespeare, d'inventer, d'une certaine manière, des formes « libres » qui conservent pourtant les bases de la versification siamoise ; c'est ce que nous pouvons remarquer dans l'extrait

⁴³⁹ Shakespeare (William), *As you like it*, in : Wolfit (Sir Donald), *The Complete Works of William Shakespeare : Comprising his plays and poems*, op. cit., p. 217.

⁴⁴⁰ Vajiravudh (Sa majesté le roi), *Selon votre cœur*, op. cit., p. 61.

⁴⁴¹ Sur le *Klon Si*, cf. Makchaeng (Suphaphon), *Versification siamoise*, tome 1, op. cit., pp. 64-65.

qui suit, tiré de *Selon votre cœur*. Il s'agit, ici encore, d'une chanson que le roi traduit bien sûr en tentant de suivre le plus fidèlement possible le texte de Shakespeare mais, avec évidence, les formes classiques ne pouvant pas convenir, il a tenté de créer une forme libre se plaçant néanmoins dans la tradition de la versification classique, en insistant sur le rôle essentiel des rimes ; c'est ce que nous pouvons constater dans l'extrait suivant, à propos duquel nous remarquerons que le roi s'est vu obligé d'adapter huit vers anglais en douze vers siamois :

Then is there mirth in heaven,
 When earthly things made even
 Atone together.
 Good duke, receive thy daughter:
 Hymen from heaven brought her,
 Yea, brought her hinter,
 That thou mightest join her hand with his,
 Whose heart within her bosom is ⁴⁴².

bàt ní: mi: sùk naj sà?wǎn
 ja:m thúk sǐn sǎn
 naj lô:k ní: pɔ:ŋ dɔ:ŋ
 câw lǔaŋ coŋ ráp bù?tri:
 hajmen nam sǐ
 ma: cà:k sà?wǎn chán fá:
 nam lè:n ma: thǐ: ní: na:
 phúta phrá? bi?da:
 càk dáj jók lè:n prà?tha:n
 hàt hè:ŋ chǒ:m câw jawwá?ma:n
 thúŋ hət cha:j cha:n
 phû: rák thǐ?da: ja: caj

A cet instant, nous connaissons un bonheur paradisiaque,
 C'est un moment où
 Tout en ce monde est solidaire.
 Ô Altesse, recevez votre fille
 Que l'hymen amène
 Depuis le ciel au paradis terrestre.
 Amenez-la donc en ce lieu-ci
 Car peut être son père
 Viendra me l'accorder,

⁴⁴² Shakespeare (William), *As you like it*, in : Wolfit (Sir Donald), *The Complete Works of William Shakespeare : Comprising his plays and poems*, op. cit., p. 232.

La main de cette jeune fille
 A moi, brave homme qui
 L'aime de tout mon cœur⁴⁴³.

Cette adaptation nous donne un schéma original qui se présente de la manière suivante :

Strophe 1

O O O O A

O O O A

O O O O B

O O O O B

O O O O

O O O O C

Strophe 2

O O O O C

O O O C

O O O O D

O O O O D

O O O O

O O O O O

Au terme de cette brève étude des formes classiques utilisées par le roi Vajiravudh lorsqu'il traduit des passages en vers, mais aussi de la manière dont il adapte certains passages en vers blancs, comme dans *Roméo et Juliette*, nous pouvons, dans un premier temps, conclure que, lorsqu'il fait passer le texte anglais en siamois, il s'attache à rester le plus près possible de l'original ; pourtant, le choix de formes classiques siamoises se fait dans la tradition dramatique ancienne. C'est certainement, nous l'avons dit, pour ne pas dérouter les lecteurs et, le cas échéant, les spectateurs siamois qui n'étaient pas encore habitués au théâtre à l'occidentale, de façon à ce qu'ils puissent apprécier l'intérêt de l'intrigue ainsi que la valeur poétique et dramatique des œuvres de Shakespeare.

⁴⁴³ Vajiravudh (Sa majesté le roi), *Selon votre cœur*, op. cit., pp. 171-172.

Allant plus loin dans son travail, le roi a tenté, dans la plus importante partie de sa traduction de *Romeo and Juliet*, par exemple, de trouver une forme siamoise, originale bien entendu par rapport à la versification classique, qui puisse plus ou moins correspondre au vers blanc des dramaturges élizabéthains. Nous n'en donnerons ici qu'un seul exemple, extrait de *Roméo et Juliette* :

Two households, both alike in dignity,
In fair Verona, where we lay our scene,
From ancient grudge break to new munity,
Where civil blood makes civil hands unclean⁴⁴⁴.

klà:w thũŋ trà?kun sǝ:ŋ ki?ti?sàk sà?mǝ: kan
jù: rûom ná? thìn banphá?bù?rê:t we:ro:na:
cà:k tho:sà? kàw kò:n thú?sà? màj kô: kò:t ma:
con ja:ti?woŋsǎ: khá?ná? mí?trà? phìt caj

Il existe deux familles, de gloire et de dignité égales,
Qui vivent dans Vérone depuis bien des générations.
Mais une animosité ancienne en a fait naître d'autres
Au point que ces deux lignées ne peuvent plus s'entendre⁴⁴⁵.

Nous nous rendons compte dans cet exemple que le décasyllabe, « vers blanc » anglais, est systématiquement traduit par un vers siamois composé de deux groupes, le premier de cinq syllabes et le second de six ; il nous est impossible de présenter une raison quelconque pour ce passage d'un décasyllabe à un vers de onze syllabes effectué par le roi Vajiravudh : peut-être il conviendrait d'y voir l'influence du *Kap Yani 11*, dont nous avons parlé précédemment ; nous y retrouvons en tous cas des traces, peut-être pas directement, des règles de la versification classique qui font que, même dans ce « vers blanc » tel que le conçoit l'auteur, la présence de rimes ne peut même pas être envisagée. C'est ce que montre le schéma suivant, qui met en évidence l'omniprésence, même dans une forme totalement inventée par le roi, de rimes presque imposées :

Strophe 1

O O O O O O O O O A

O O O O O A O O O O B

Strophe 2

⁴⁴⁴ Shakespeare (William), *Romeo and Juliet*, in : Wolfit (Sir Donald), *The Complete Works of William Shakespeare : Comprising his plays and poems*, op. cit., p. 893.

⁴⁴⁵ Vajiravudh (Sa majesté le roi), *Roméo et Juliette*, op. cit., p. 1.

O O O O O O O O O O B
 O O O O O B O O O O O

Systématiquement, nous le voyons, un système de rimes, au milieu de ce « vers blanc » siamois, paraît être mis en place et qui relie la dernière syllabe d'un vers avec la cinquième du vers suivant, la liaison de strophe à strophe se faisant, suivant les règles générales que nous avons rencontrées dans l'immense majorité des formes que nous avons évoquées, entre la dernière syllabe d'une strophe et la dernière du premier vers de la strophe suivante, ainsi que le montre le schéma que nous venons de présenter. Ainsi, le « vers libre siamois », tel que le propose le roi Vajiravudh n'arrive pas à se libérer de la nécessité presque intrinsèque du jeu de l'euphonie qui préside à toute la versification classique...

Nous ne tenterons pas, ici, de mettre en parallèle les traductions en prose siamoise des passages composés dans cette forme par Shakespeare : nous pensons en effet avoir suffisamment évoqué la volonté de fidélité à l'original que montrent toutes les traductions du roi Vajiravudh malgré les difficultés que pouvaient amener l'utilisation des formes classiques et la traduction de la prose ne peut évidemment pas poser de réel problème. Nous en verrons incidemment quelques exemples dans le chapitre suivant, où nous serons amenés à envisager des traductions/adaptations de pièces en prose.

Ainsi donc, si nous avons tenté de montrer la volonté du roi de suivre au plus près le texte original, nous comprenons qu'il s'agissait aussi pour lui de le rendre compréhensible aux lecteurs et aux spectateurs siamois. C'est ainsi que, parfois, le roi a transformé certains passages pour les faire correspondre à la pensée de ses contemporains. Nous en trouvons un exemple dans l'extrait suivant : c'est qu'ici, il s'agit de toucher au concept de la royauté, tel qu'il était perçu sous les règnes des rois Chulalongkorn et Vajiravudh : le Siam demeurait une monarchie absolue dans laquelle le roi était l'héritier de la conception ancienne du Devarâja importée de l'Inde par l'intermédiaire du Cambodge⁴⁴⁶. Nous nous proposons de l'analyser et de comparer la traduction du siamois en français avec la version originale :

The quality if mercy is not strain'd

⁴⁴⁶ Cœdès (George), *Note sur l'apothéose au Cambodge*, Bull. Comm. Arch. Indochine, 1911, p. 46.

It droppeth as the gentle rain from the heaven
 Upon the place beneath. It is twice blest:
 It blesseth him that gives and hime that takes.
 Tis mightiest in the mightiest; it becomes
 The throned monarch better than his crown.
 His sceptre shows the force of temporal power,
 The attribute to awe and majesty,
 Wherein doth sit the dread and fear of kings;
 But mercy is above the sceptred sway;
 It is enthroned in the hearts of the kings;
 It is an attribute to God himself;
 And earthy power doth then show likest God's
 When mercy seasons justice⁴⁴⁷.

?an khwa:m kà?rú?na: pra:ni:
 cà? mi: khraj ban?kháp kô: há: máj
 làn ma: ?e:ŋ mữan fôn ?an chữ:n caj
 cà:k fâ:k fá: sù?ra:laj sù: de:n din
 pen siŋ di: sǝ:ŋ chán phlan dâj plữ:m
 hê:ŋ phữ: háj lé? phữ: ráp sǝm thà?wín
 pen kamlaŋ lữ:t phà?laŋ ?tữ:n tháj sîn
 câw phê:n din phữ: soŋ phrá? kà?rú?na:
 prà?dùt daŋ ra:pho:n sũntho:n sà?wát
 ruatŋ cà?rát jŋ má?kùt sùt sà?hà:
 phrá? sǝ:ŋ soŋ damroŋ sũŋ ?à:tchá?ja:
 nữa prà?cha: phá?sòk ní?kô:n
 prà?dáp phrá? wô:râ?dê:t rít
 thî: sà?thìt ?a:nú?phâ:p sà?mo:sǝ:n
 tê: ka:runjá?tham ?an sũntho:n
 ɲa:m ɲo:n kwà: phrá? sǝ:ŋ ?an rɛ:ŋ rít
 sà?thien naj hà?rú?thaj phrá? ra:cha:

La clémence et la bienveillance ne peuvent être forcées,
 Elles descendent comme une douce pluie du ciel sur la terre,
 Elles sont la double et merveilleuse bénédiction,
 Et bénissent ceux qui les donnent et ceux qui les reçoivent.
 C'est la puissance glorieuse surmontant toutes autres,
 Celle des rois qui portent la clémence :
 C'est comme s'ils portaient des vêtements magnifiques
 Qui sont bien plus importants que leur couronne ;

⁴⁴⁷ Shakespeare (William), *The Merchant of Venice*, in : Wolfit (Sir Donald), *The Complete Works of William Shakespeare : Comprising his plays and pœms, op. cit.*, p. 203.

Leur sceptre attribue puissance sur tous leurs sujets.
 Ils sont la puissance bénéfique qui rayonne sur tous.
 Mais la clémence est plus forte que tout,
 C'est la vertu qui réside au cœur des rois.
 C'est l'attribut des dieux, et le roi est le monarque-dieu
 Quand il dévoue cette vertu de clémence à tous ses sujets⁴⁴⁸.

La traduction qui est donnée ici donne un sens assez différent du texte original, simplement parce que Shakespeare présente une vision de la monarchie qui est celle de l'Occident chrétien, où le pouvoir royal, même dans la monarchie absolue, fait que le roi n'est qu'un homme mais investi du pouvoir par Dieu quand il est sacré. C'est alors éloigné de la pensée de la Péninsule indochinoise indianisée qui considère que le roi est lui-même l'incarnation d'un dieu du panthéon brahmanique, d'un de ses avatars, dans lequel il sera réuni après sa mort et ceci même où le bouddhisme du Petit Véhicule est la religion de l'Etat dès les origines, comme c'est le cas du Siam : le roi est alors à la fois un dieu brahmanique et un « rejeton de Bouddha ». C'est la raison pour laquelle Rama VI choisit de transposer la traduction de ce passage dans une vision sud-est asiatique de l'idéologie monarchique, de façon à ne pas dérouter son lecteur ou son spectateur qui voit le roi selon ce point de vue traditionnel.

Ce que nous croyons avoir montré ici, c'est que le roi Vajiravudh semble se placer, dans sa traduction de ces trois œuvres de Shakespeare, dans une double optique : d'abord demeurer, au début – traduction sous des formes poétiques totalement classiques (*Klon, Khlong, Chan, Kap*) – dans la tradition littéraire du Siam ; dans le même temps, nous pensons que notre traducteur est, au fur et à mesure qu'il avançait dans ses traductions des drames ou comédies du grand auteur anglais, allé petit à petit en direction d'un développement de formes plus originales, tant en mêlant des formes classiques qui n'avaient jamais été utilisées de cette façon auparavant qu'en en créant de nouvelles : c'est le cas des vers « libres » que nous venons d'évoquer.

Au terme de ce chapitre, nous sommes conscients que, travaillant sur ces pièces de théâtre de la période élizabéthaine, dans ses traductions de Shakespeare, le roi Vajiravudh a, en quelque sorte, tenté petit à petit de faire connaître et apprécier le théâtre

⁴⁴⁸ Vajiravudh (Sa majesté le roi), *Le Marchand de Venise*, *op. cit.*, pp. 155-157.

occidental dans la société siamoise de son époque, en le faisant rentrer dans un cadre formel pas trop lointain de la tradition. Cette première étape étant acquise, il lui fallait maintenant essayer de mettre sur la scène dramatique siamoise des formes bien plus éloignées de la culture millénaire de son pays : c'est ce que nous devons envisager par la suite.

CHAPITRE III

De l'adaptation à la création, les formes dramatiques occidentales dans l'œuvre théâtrale du roi Vajiravudh

Si nous avons vu, dans le chapitre précédent, le roi Rama VI s'attacher en fait, dans ses traductions/adaptations des trois œuvres de Shakespeare qu'il tenait à faire connaître aux Siamois, ceci en se plaçant plus ou moins dans la tradition de la littérature dramatique classique, au moins dans la forme, nous nous sommes également rendu compte que son travail l'avait amené à innover dans la forme elle-même et à inventer, d'une certaine manière, des structures poétiques nouvelles. Mais, bien entendu, ces traductions tentaient de conserver le déroulement de l'histoire et ne changeaient en aucune manière les lieux où se déroule l'action ni le nom des personnages. Ce n'est pas le cas de bien d'autres œuvres dans lesquelles le roi a tenté de passer, justement de la traduction à ce que nous définirons comme des adaptations, lesquelles l'ont d'une certaine manière, amené à réécrire complètement des pièces étrangères, en ne conservant que l'intrigue originale, ouvrant ainsi le chemin pour la composition d'œuvres théâtrales complètement siamoises.

Nous nous intéresserons d'abord à *Mikado* et *Wang Ti*, deux versions très proches l'une de l'autre, la première adaptée et la seconde réécrite par le roi Vajiravudh à partir du texte original de Sir William Gilbert. Nous pouvons dire, après avoir lu ces trois versions en parallèle, que le roi ne conserve que l'essentiel de certains passages du texte original afin de les réécrire à sa façon, ceci sans doute à cause des difficultés de traduction et, plus encore, des différences linguistiques ; ceci nous ramène à cette constatation que certaines phrases en anglais ou en français peuvent être résumées en siamois mais que, par contre, bon nombre de passages peuvent ne pas du tout être traduits littéralement car cela trahirait peut-être l'original et, pire encore, cela pourrait créer des malentendus pour les spectateurs siamois qui ne connaissent pas bien le théâtre occiden-

tal, en particulier pour ceux d'entre eux qui, à l'époque, ignoraient ce que pouvait être l'opéra.

En dehors de cela, nous pouvons noter que, pour les passages que Sir William Gilbert avait composés en vers hexasyllabes ou octosyllabes, le roi a décidé d'une adaptation dans la versification classique siamoise ; les hexasyllabes sont traduits en « Klou Hok » (poème dont chacune des deux parties – « groupes » – des deux vers de la strophe comporte six syllabes) et le Klou Paet (poème dont chacune des deux parties de chacun des deux vers de la strophe comporte huit syllabes, que nous avons précédemment décrit dans notre deuxième chapitre). Nous donnerons ici un exemple de l'adaptation qui a été faite en siamois, d'un passage de ce type, d'une part dans *Mikado* et, d'autre part, dans *Wang Ti* :

The Mikado :

If you want to know who we are,
We are gentlemen of Japan;
On many a vase and jar—
On many a screen and fan,
We figure in lively paint;
Our attitude's queer and quaint—
You're wrong if you think it ain't, oh!

If you think we are worked by strings,
Like a Japanese marionette,
You don't understand these things;
It is simply court etiquette.
Perhaps you suppose this throng
Can't keep it up all day long?
If that's your idea, you're wrong, oh!⁴⁴⁹

Mikado :

Ô nous, nous sommes les nobles japonais.
Nous sommes tous de hauts dignitaires⁴⁵⁰.
Chacun d'entre nous a l'air élégant et remarquable.
Nous nous tenons dans le vent au point que nos cheveux volent.

Regardez-nous ! Nous sommes comme en rang d'oignons.
Ou bien encore comme le décor d'un éventail.
Les cheveux tirés en arrière et les sourcils rehaussés.
Tel des personnages dans le théâtre Kabuki⁴⁵¹.

⁴⁴⁹ Gilbert (William Schwenk, Sir), *The Mikado*, Dover Thrift Editions, New York, 1992, p. 1.

⁴⁵⁰ Le roi a ici donné une liste des titres de noblesse siamois tels que Mœn, Khun, Luang, Phra pour lesquels nous ne trouvons pas tellement d'équivalences dans le système de la noblesse européenne. Si nous voulons faire un rapprochement avec la France, nous pouvons donner comme traduction, comte, vicomte, baron etc.

⁴⁵¹ Rama VI (S.M. le roi), *Mikado*, in : S.M. le roi Rama VI et Ketmenkit (Kunlasap), *Mikado et Wang Ti : opéra du roi Rama VI et Petite histoire de l'opéra « Mikado », op. cit.*, p. 2.

Wang Ti :

Ô nous, nous sommes les mandarins militaires et civils.
 Nous sommes tous de hauts dignitaires.
 Chacun d'entre nous a l'air élégant et remarquable.
 Nous nous tenons dans le vent au point que nos nattes volent.

Regardez-nous ! Nous sommes comme en rang d'oignons.
 Ou bien encore comme le décor d'un éventail.
 Notre tête est rasée et nos sourcils sont rehaussés.
 Tel des personnages dans l'opéra chinois⁴⁵².

Comme nous l'avons dit auparavant, *The Mikado* est un opéra : c'est la raison pour laquelle nous y trouvons de nombreux passages qui ont été écrits pour être chantés. Si nous en croyons ce qui nous est dit de la genèse de cet opéra, Sir William Gilbert a travaillé main dans la main avec Sir Arthur Sullivan, compositeur de ces « Savoy opéras », dont la réputation est largement connue⁴⁵³. Nous y trouvons l'utilisation de bon nombre de tempos tels que : allegro, allegro vivace, allegretto ou andante moderato. Nous n'allons bien entendu pas nous pencher en détail sur ces problèmes purement musicaux que nous sommes relativement incapable de maîtriser et qui, plus encore, ne nous concernent pas vraiment puisque notre but est de procéder à une analyse littéraire. Nous voulons tout simplement insister ici sur le fait que, dans les deux versions du roi Rama VI, la musique occidentale n'a pas été prise en compte et que l'auteur s'est tourné vers des morceaux de la musique traditionnelle siamoise⁴⁵⁴. Le roi a utilisé par exemple « Mon Ram Dap »⁴⁵⁵, « Nang Nak »⁴⁵⁶ et « Chin Sae Soka »⁴⁵⁷ pour définir d'une part comment l'acteur doit chanter tel ou tel passage et d'autre part quel est l'air qui doit

⁴⁵² Sri Ayuthaya, *Wang Ti*, op. cit., pp. 2-3.

⁴⁵³ Lawrence (Robert), *Gilbert and Sullivan's The Mikado*, Grosset & Dunlap Publishers, New York, 1940, pp. 7-8.

⁴⁵⁴ La musique traditionnelle siamoise, qui utilise un mode de cinq notes, n'était, jusqu'à une époque récente, pas notée et était transmise de maître à élève par un apprentissage basé sur l'audition et la répétition.

⁴⁵⁵ « Mon Ram Dap – มอญรำดาบ » : c'est une chanson ancienne, dont le compositeur est anonyme, qui existe depuis l'époque d'Ayudhya. Nous la rencontrons dans des pièces de théâtre et aussi dans des performances musicales. Cf. Amattayakul (Phunphit, Dr.), *Musique siamoise : recueil des histoires concernant la musique siamoise*, première édition, Art et Culture, Bangkok, 1981, p. 7.

⁴⁵⁶ « Nang Nak – นางนาค » : C'est une des chansons siamoises les plus connues, utilisée lors de l'organisation de fêtes ou de célébrations comme, par exemple, dans la cérémonie de la circonvolution des bougies ou de la cérémonie de la tonte du toupet car l'air de cette chanson est amusant et joyeux. Cf. Tramot (Montri) et Kuntan (Wichian), *Ecouter et comprendre les chansons thaï*, Thay Khasem, Bangkok, 1980, p. 382.

⁴⁵⁷ « Chin Sae Soka – จีนเสอโสกา » : c'est une chanson qui est classée dans la catégorie des เพลงภาษา – littéralement, chansons de langues. C'est en fait une catégorie musicale dans laquelle les compositeurs siamois ont utilisé des mélodies d'origine étrangère. Nous voyons d'ailleurs, par le début de son titre, quelle en est l'origine, comme pour celui-ci : « Chin » veut en effet dire « Chinois ». Cf. Thotsaphon (Sutchai), *Musique*, première édition, Krung Thon, Bangkok, 1973, p. 34.

alors être mis en œuvre. En plus de la réinterprétation, nous voyons ici que le renouvellement du théâtre siamois par l'importation d'une thématique occidentale ne se fait pas par un abandon total des traditions. Il était sans doute difficile pour un metteur en scène et des acteurs siamois qui ne connaissaient pas la musique occidentale de chanter sur la musique que Sullivan a composée. Les acteurs auraient certainement été très mal à l'aise s'ils avaient dû chanter et jouer en même temps, puisque, nous le savons, un tel type de représentation était, à l'époque, contraire à toutes les traditions théâtrales classiques siamoises. De toutes façons, l'utilisation synthétique le roi que parvient à faire de textes adaptés ou réinterprétés à partir d'une œuvre occidentale comme *The Mikado* et d'airs appartenant à la tradition musicale siamoise nous montre clairement qu'il est en même temps compétent dans la connaissance de la littérature européenne et dans les arts traditionnels du Siam, littérature, versification, art dramatique et musique : c'est certainement pour toutes ces raisons qu'il a été nommé à titre posthume « Le Grand roi Savant »⁴⁵⁸.

Nous nous proposons de présenter en premier lieu une analyse de la transformation du titre de ces pièces que le roi Rama VI a choisi de traduire puis, dans une logique que nous devons analyser, de « réinterpréter ». Dans un premier temps, nous nous intéresserons à *The Mikado* de Sir William Gilbert ; le roi n'a, en aucune façon, changé le titre dans la première version de sa traduction – de son adaptation ? – ce qu'il a par contre fait pour celle que nous considérons comme une réinterprétation, puisqu'il l'a transformé en *Wang Ti*, titre correspondant au nom que porte l'empereur dans cette dernière version⁴⁵⁹. En fait « Mikado », dans la pièce de Sir Gilbert Sullivan, est également le nom de l'Empereur du Japon⁴⁶⁰. Nous noterons à ce sujet que *The Mikado* est peut-être une des premières œuvres dramatiques occidentales dont le Prince Vajiravudh a eu connaissance puisque, si nous en croyons ses biographes, c'est dès son enfance, avant

⁴⁵⁸ สมเด็จพระมหาธีรราชเจ้า ou « Le Grand roi Savant » est le nom que Phraya Sanprasert (Tri Nakhapathip) a inventé afin d'honorer la gloire et les qualités artistiques du roi Vajiravudh. Ce nom est apparu pour la première fois lors de la mise en scène « Organiser la réception royale », sa première œuvre dramatique courte et « Le Rival », sa pièce adaptée de Sheridan en 1926. De nos jours, la Thaïlande organise, le 26 novembre de chaque année, le jour Maha Theera Rat Chao pour commémorer la disparition du monarque. Cf. Commission de célébration du centenaire du roi Rama VI, *Encyclopédie du roi Rama VI*, tome 2, *op. cit.*, pp. 492-493. Cf. également Malakul (ML Pin), *Œuvres et activités dramatiques de Sa Majesté Vajiravudh : roi du Siam*, *op. cit.*, p. 175.

⁴⁵⁹ Malakul (ML Pin), *Cent pièces de théâtre du roi Vajiravudh*, *op. cit.*, p. 210.

⁴⁶⁰ Lawrence (Robert), *Gilbert and Sullivan's The Mikado*, *op. cit.*, p. 8.

même qu'il ne parte, très jeune, comme nous le savons, en Angleterre, que son précepteur anglais, Sir Robert Morant, lui avait fait traduire le livret de *The Mikado*⁴⁶¹. Il n'est donc pas étonnant d'apprendre que cette œuvre anglaise avait, avant même que Rama VI n'en fasse la traduction que nous évoquions précédemment, fait l'objet d'une première « réinterprétation ». En effet, lors de son séjour à Singapour, en 1890, le roi Rama V avait eu l'occasion d'assister à une représentation de cet opéra : il en avait ensuite composé une version, dans le style des sermons bouddhistes, mais de façon humoristique, utilisant dans certains passages le pâli ; le nom des personnages n'a pas grand-chose à voir avec celui des personnages originaux puisque le roi les a créés à partir du pali⁴⁶². Cette œuvre est intitulée *Le conte de Mikathura*⁴⁶³.

La dernière version en siamois de l'œuvre anglaise que nous a donnée le roi Rama VI, *Wang Ti*, change de nom à partir de *The Mikado* parce que, nous rapporte ML Pin Malakul, comme le roi souhaitait pouvoir la faire représenter sur scène au Siam, il s'était rendu compte qu'il aurait du mal à rassembler suffisamment de costumes japonais pour cela : c'est alors qu'il aurait décidé de transporter l'histoire dans un pays imaginaire dont il semble bien que ce soit une Chine de fantaisie, parce que des costumes chinois étaient plus faciles à se procurer que des costumes japonais ; nous voyons ainsi que certaines raisons pour des réinterprétations peuvent être tout simplement matérielles⁴⁶⁴. Ajoutons que ce changement de titre, dû à ces contingences somme toute uniquement matérielles, a bien entendu impliqué des transformations de lieu et également des dénominations des personnages, comme nous devrons l'envisager plus tard.

Les œuvres sur lesquelles nous allons maintenant nous pencher peuvent être, d'une certaine manière, définies en tant que « comédies de mœurs » pour les pièces de

⁴⁶¹ Malakul (ML Pin), *Œuvres et activités dramatiques de Sa Majesté Vajiravudh : roi du Siam*, op. cit., p. 99.

⁴⁶² Ketmenkit (Kunlasap), *Petite histoire de l'opéra Mikado*, in : S.M. le roi Rama VI & Ketmenkit (Kunlasap), *Mikado et Wang Ti : opéra du roi Rama VI et Petite histoire de l'opéra Mikado*, Publication lors de la cérémonie d'offrandes de S.A.R. la Princesse Bhetchara Ratcha Suda pour le roi Rama VI à l'occasion des 41 ans de sa disparition le 26 novembre 1956, Fondation de l'Université Maha Mongkut, Bangkok, 1956, p. 165.

⁴⁶³ *Id.*

⁴⁶⁴ Sri Ayudhya, *Wang Ti* in : Sri Ayudhya, *Théâtre parlé : Wang Ti, Un Bon interprète, Un Véritable ami et Wilay choisit son époux*, op. cit., p. 2.

théâtre françaises⁴⁶⁵ ou « comedy of manners » pour la seule pièce anglaise que nous avons sélectionnée, *The School for Scandal*, de Sir Richard Sheridan, datant du XVIII^{ème} siècle⁴⁶⁶. Nous remarquerons par ailleurs qu'une unique pièce française est vraiment ancienne, il s'agit du *Médecin malgré lui* de Molière, tandis que les autres sont plus facilement classées dans la catégorie du théâtre de vaudeville comme celles d'Eugène Labiche et de ses contemporains, comme Georges Courteline ou Tristan Bernard⁴⁶⁷. Nous ne sommes pas très étonnés de voir beaucoup plus de pièces de ce genre dans les adaptations qu'a faites le roi : en effet, ce sont sans doute des œuvres qu'il a eu l'occasion de voir lorsqu'il a séjourné en France et il a donc pu en apprécier les qualités dramatiques ; or, nous savons bien que Rama VI aimait beaucoup jouer la comédie et faire de la mise en scène⁴⁶⁸. Mais il y a peut-être d'autres raisons pour ces choix ; nous pouvons penser que ces vaudevilles, même s'ils ne semblent que des amusements, décrivent et dénoncent en fait les ambitions et les mesquineries des bourgeois français de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècles, ce qui, sans doute, correspond à une certaine classe de personnes nouvellement enrichies dans le Siam de la même époque : les thèmes sont donc certainement l'occasion pour le roi de dénoncer les défauts de certains de ses contemporains⁴⁶⁹. De plus, même si nous ne sommes pas capable d'évaluer le niveau de connaissance du français du roi Vajiravudh, il est probable qu'il ne valait pas

⁴⁶⁵ La comédie de mœurs est habituellement définie comme étant l'étude du comportement de l'homme en société, des différences de classes, de milieux et de caractères. Il s'agit d'un genre théâtral très répandu au cours des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles en Angleterre et, bien entendu, en France ; nous trouvons ainsi, parmi les auteurs de ce type de pièce de théâtre, un nombre de grands dramaturges comme Molière, Sheridan et Congreve. Cf. Pavis (Patrice), *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2004, p. 54.

⁴⁶⁶ « Il est significatif de constater la prolifération des titres où, à l'imitation de Molière, figure le mot « Ecole ». Le théâtre est devenu l'école des mœurs : comment occuper une place, comment jouer un rôle dans la société ? Comment être amant, dans la comédie de William Whitehead *The School for Lovers*, comment être tuteur, dans celle d'Arthur Murphy *The School for Guardians* ou encore comment être père dans celle d'Isaac Bickerstaffe *The School for Fathers*. Cf. Dulck (Jean), Hamard (Jean) et Imbert (Anne-Marie), *Le Théâtre anglais de 1660 à 1800*, Le Monde Anglophone, Presses Universitaires de France, Paris, 1979, p. 212.

⁴⁶⁷ Bismuth (Hervé), *Histoire du Théâtre européen de l'Antiquité au XIX^{ème} siècle*, Unichamp-Essentiel, Honoré Champion, Paris, 2005, pp. 262-263.

⁴⁶⁸ Malakul (ML Pin), *Œuvres et activités dramatiques de Sa Majesté Vajiravudh, roi du Siam*, op. cit., pp. 46-51.

⁴⁶⁹ Nous pouvons également remarquer que le roi Rama VI a souvent utilisé ses œuvres littéraires en tant qu'instrument pour critiquer la société siamoise de son époque comme, par exemple, dans le *Khlong Lokanit Chamlaeng* qu'il a composé en imitant le *Khlong Lokanit*, poème sur la « Vérité du Monde », qui existe depuis l'époque d'Ayudhya, essentiellement inspiré des manuscrits pali et sanskrit. Le roi Rama III avait ordonné à son frère, le prince Dechadison, de recomposer ce texte à l'occasion des célébrations de la construction du Temple Phra Chetuphon de Bangkok, en 1831. Nous trouvons de nos jours 408 strophes, toutes composées en *Khlong Si Suphap* (nous en avons donné la description dans le chapitre II de ce mémoire). La version qu'en a donnée le roi Rama VI a été modifiée pour s'adapter à son époque. Cf. Anambut (Thipsunet), *Œuvres littéraires du roi Vajiravudh*, op. cit., pp. 66-68.

celle de son anglais : les pièces de théâtre du XIX^{ème} siècle étaient certainement composées dans une langue plus abordable pour lui et elles faisaient référence à une société qu'il avait eu l'occasion d'observer pendant ses voyages en France.

Un autre élément doit être pris en compte dans le choix des pièces que le roi Rama VI a choisi d'adapter : il est avéré que les comédies de mœurs ou parfois les comédies de caractère correspondent beaucoup mieux aux goûts littéraire et dramatique du public siamois⁴⁷⁰ ; qu'il s'agisse de pièces de théâtre ou de poèmes, les Siamois ont toujours préféré les histoires qui, après de nombreuses péripéties bien entendu, se terminent bien ; c'est la raison pour laquelle, comme nous l'avons dit précédemment, les *jataka*, au moins dans l'utilisation profane qui en est faite par les auteurs depuis l'adaptation de *La Grande Vie* à la fin du XV^{ème} siècle⁴⁷¹, ont eu la faveur des auteurs. Pour parler simplement, disons que les spectateurs siamois préfèrent la comédie à la tragédie. C'est ainsi que nous ne pouvons dans toute l'Histoire de la littérature siamoise, identifier que deux œuvres en tant que tragédies ; l'histoire du Prince Lo et de ses deux maîtresses, les Princesses Phœan et Phaeng⁴⁷² et celle du *Semang de la forêt*⁴⁷³ sur lesquelles le rideau se ferme par le malheur et la mort.

Il faut également se souvenir du fait que la littérature classique siamoise a été, nous l'avons dit, la plupart du temps composée par des rois, des membres des familles princières et de la noblesse ou encore des membres de la haute société. Nous ne rencontrons que très rarement des œuvres écrites par des roturiers (il faut pour cela attendre le XIX^{ème} siècle. Ceci n'est pas très différent de ce qui se passait autrefois en Europe.

⁴⁷⁰ « A few of his plays are tragedies, mostly translations or adaptations of Western great masterpieces such as Shakespeare's *Romeo and Juliet* and *Othello* ». Cf. Rutnin (Matani), *Dance, Drama and Theatre in Thailand*, *op. cit.*, p. 158.

⁴⁷¹ Cf. Khing (Hoc Dy), *Contribution à l'histoire de la littérature khmère*, volume I : L'époque classique XV^{ème} - XIX^{ème} siècles, Collection « Recherches Asiatiques », L'Harmattan, Paris, 1990, p. 27.

⁴⁷² Selon Sumali Wirawong, cette histoire tragique, composée aux alentours du XV^{ème} ou du XVI^{ème} siècles, est comparable à *Romeo and Juliet* de William Shakespeare, mais son contexte socio-politico-culturel est bien entendu très éloigné de la pièce élizabéthaine car elle se déroule dans le nord de l'actuelle Thaïlande et les croyances autochtones comme le thème du karma tel qu'il est compris dans le Bouddhisme du Petit Véhicule y jouent un rôle très important : l'amour comme la mort sont le résultat de cette sorte de fatalité. Cf. Wirawong (Sumali), *Tradition siamoise dans l'histoire du Prince Lo*, Sathaphon Book, Bangkok, 2006, pp. 244-245.

⁴⁷³ Les spécialistes de la littérature siamoise ont tendance à oublier que cette pièce de théâtre, composée en *Klon* par le roi Rama V est aussi considérée comme une tragédie. Cette histoire tragique, à propos d'une relation amoureuse fatale et adultère est comparable d'une certaine façon à l'histoire de Tristan et Iseult telle qu'elle existe en Occident.

L'explication, pour le Siam, est très simple : c'est que jusqu'à il y a peu de temps, l'éducation au Siam était réservée à une certaine élite⁴⁷⁴. Pour ces raisons, alors que la plupart du temps les personnages de ces œuvres dramatiques étaient eux aussi définis comme des personnes issues d'une famille royale, suivant les croyances et la tradition siamoises, la mort de rois et de princes ne peuvent pas être un sujet public. Si l'histoire du Prince Lo et celle de Ngo Pa, le héros du *Semang de la forêt*, peuvent se terminer par une tragédie, c'est certainement parce que la première raconte des faits qui appartiennent à la culture de l'actuel nord de la Thaïlande mais qui, jusqu'au début du XX^{ème} siècle, n'était pas encore intégré au Siam⁴⁷⁵, mais aussi parce que la seconde parle de personnages qui appartiennent à une minorité du sud de la Péninsule malaise.

S'il est évident que, sous le règne du roi Vajiravudh, le Siam est déjà en cours d'occidentalisation, nous devons pourtant rappeler que nous nous trouvons toujours sous un régime de monarchie absolue⁴⁷⁶. En utilisant plutôt des comédies ou des vaudevilles pour ses adaptations de pièces occidentales, le roi a certainement choisi consciemment des histoires qui correspondent le mieux au goût de son public. Mais cela ne veut pas dire qu'il ne les a pas utilisées pour faire passer des messages politiques ou moraux par l'intermédiaire de ce genre théâtral : c'est ce que nous devons analyser dans la suite de ce chapitre.

Nous nous intéresserons d'abord à la façon dont le roi a modifié l'intrigue des pièces adaptées que nous avons sélectionnées. Il est vrai que les comédies de Sir Richard Sheridan, *The School for Scandal*, en particulier, sont bien plus longues que les

⁴⁷⁴ Les hommes pouvaient bien sûr acquérir certaines connaissances quand ils devenaient moines mais, pour les femmes, c'étaient uniquement les princesses auxquelles on permettait, en plus de toutes les matières domestiques, comme la cuisine ou la sculpture sur les fruits ou les légumes, d'apprendre à lire et à écrire. Certaines d'entre elles, très rares, sont même devenues des auteurs connus. On connaît particulièrement les princesses Mongkut et Kunthon, filles du roi Boromakot, qui ont, comme nous l'avons dit précédemment, contribué à faire connaître et à «naturaliser», elles aussi, une thématique étrangère, celle de la légende javanaise d'Inao. Cf. Ritthichan (Ratchadaporn), *Le rôle de la Congrégation des Sœurs de Saint-Paul de Chartres dans l'éducation des jeunes filles au Siam au XX^{ème} siècle*, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁷⁵ L'annexion du royaume de Chiang May, autrement connu sous le nom de Lan Na Thay, a été effectuée sous le règne de Rama V. Le Sultanat de Pattani a été également annexé par la cour de Bangkok à la même période. Cf. Baker (Chris) et Phongpaichit (Pasuk), *A History of Thailand*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005, pp. 52-58.

⁴⁷⁶ La monarchie absolue a été transformée en monarchie constitutionnelle après la Révolution de 1932, sous le règne du roi Prajadhipok, frère cadet et septième roi de la dynastie actuelle. Ce roi a abdicé trois ans plus tard et le trône a alors été attribué au jeune roi Anandha, frère aîné du roi actuel, qui mourut en 1948 dans des circonstances qui demeurent encore aujourd'hui mystérieuses.

pièces françaises. Le roi a donc décidé dans un premier temps de couper certains passages qu'il considérait comme des longueurs ou des répétitions ; si, dans *The School for Scandal*, il a bien gardé les cinq actes de la version originale, la longueur de la pièce est réduite d'environ un cinquième tandis que l'intrigue demeure identique⁴⁷⁷. Cette modification s'explique certainement par des impératifs de jeu et de représentation. Les comédiens de l'époque n'étaient pas habitués à apprendre par cœur des textes très longs ; rappelons que dans la tradition dramatique classique, ils n'étaient pas obligés de réciter ou de parler eux-mêmes ; par ailleurs, il faut aussi prendre conscience du fait que la rédaction d'une pièce de théâtre en prose ne facilite pas la mémorisation des comédiens siamois, à cause de la nature de la langue siamoise que nous avons évoquée dans le chapitre précédent, l'euphonie étant bien entendu une aide très importante dans l'apprentissage des textes⁴⁷⁸.

Nous nous rendons compte dans un premier temps que, dans *Le Club de la médisance*⁴⁷⁹ et *Le Médecin par nécessité*⁴⁸⁰ dans les versions adaptées par le roi, certains passages ont été intégralement coupés⁴⁸¹ ou encore que certaines répliques ont, de la même manière, été résumées ; ceci a, sans aucun doute, été fait pour les raisons que nous venons d'exposer. Nous donnerons donc ici quelques exemples des versions modifiées par le roi Vajiravudh en les comparant avec les textes originaux ; voyons d'abord ce passage extrait de *The School for Scandal* :

Sir Peter:	Hah! Sir Oliver – my old friend! Welcome to England a thousand times!
Sir Oliver:	Thank you – thank you, Sir Peter! And I' faith I am as glad to find you well, believe me.
Sir Peter:	Oh! 'tis a long time since we met – fifteen years, I doubt, Sir Oliver, and many a cross the accident in the time.
Sir Oliver:	Aye, I have had my share. But what – I find you married, hey? Well, well, it

⁴⁷⁷ Ploykao (Nantaka), *Influence du théâtre occidental sur les pièces de théâtre de Sa majesté le roi Rama VI*, mémoire pour l'obtention de maîtrise ès-lettres en littérature comparée, Ecole des Gradués, Université Chulalongkorn, Bangkok, 1978, p. 34.

⁴⁷⁸ *Id.*, pp. 47-48.

⁴⁷⁹ Cette pièce, adaptée de *The School for Scandal* de Sir Richard Brinsley Sheridan, a été publiée sous le titre : *Le Club de la médisance*, vers la fin du règne du roi Chulalongkorn.

⁴⁸⁰ Cette comédie de Molière a été adaptée en siamois sous le titre : *Le Médecin par nécessité*, au début du règne du roi Vajiravudh.

⁴⁸¹ Nous avons particulièrement noté que le roi a supprimé deux passages relativement longs dans *The School for Scandal* et *Le médecin malgré lui*. Ce sont le prologue et l'épilogue pour le premier et, pour le second, la scène où Léandre et Lucas demandent à Sganarelle de leur pardonner après qu'ils l'aient battu (Acte II, scène 2).

can't be helped and so I wish you joy with all my heart.⁴⁸²

La version que nous en donne le roi est la suivante ; nous nous rendons alors compte que quatre répliques anglaises sont en fait résumées, en siamois, par deux répliques relativement courtes :

Phraya Wat: Eh! Eh! Hein! Chao Khun! Mon vieil ami! Comment allez-vous? (*Ils se serrent la main*)

Phraya Amon: Je suis tellement content de vous revoir à nouveau. Ah ! Oui ! J'ai entendu dire que vous avez déjà une nouvelle épouse, c'est bien cela ?⁴⁸³

Nous pouvons aussi trouver des exemples de cette simplification du texte original dans *Le Médecin par nécessité* ; nous nous intéresserons donc au passage suivant, extrait de l'œuvre de Molière :

Martine : Traître, insolent, trompeur, lâche, coquin, pandard, gueux, bélière, fripon, mairaud, voleur !...

Sganarelle : (*Il prend un bâton et lui en donne.*) Ah ! Vous en voulez donc ?⁴⁸⁴

Nous voyons ici que la série d'insultes que Martine vient d'envoyer à Sganarelle est résumée par un seul mot, ainsi que le montre notre traduction :

Yay Ma : Feignant !

Ta Sang : Va crever ! Crève ! (*Yay Ma continue à l'insulter et Ta Sang devient alors furieux, prend un bâton et la frappe*)⁴⁸⁵.

Les transformations que nous venons d'évoquer et qui ne sont en fait qu'une réduction des répliques de façon à être plus près du texte et sans que soient conservées de trop longues conversations (elles auraient peut-être été ressenties comme très ennuyeuses par les spectateurs siamois ne sont pas les seules que nous pouvons identifier dans les adaptations qui nous intéressent maintenant ; c'est ainsi que nous croyons pouvoir trouver dans l'indication qui est donnée par le roi « Yay Ma continue à l'insulter » une invitation, pour l'actrice qui joue ce rôle, à improviser une série d'insultes que nous rencontrons bien précisées dans l'original de Molière (ceci est d'ailleurs à souligner

⁴⁸² Sheridan (Richard Brinsley), *The School for Scandal*, New Mermaids, London, 1999, p. 50.

⁴⁸³ Sri Ayudhya, *Le Club de la médisance* in : Sri Ayudhya (Sri Ayudhya est un des pseudonymes utilisés par le roi Vajiravudh lorsqu'il publie certaines de ses œuvres dramatiques), *Le Club de la médisance et Le Médecin par nécessité*, Khurusapha, Bangkok, 1968, p. 40.

⁴⁸⁴ Molière, *Le Médecin malgré lui*, Petits Classiques Larousse, Paris, 2004, p. 43.

⁴⁸⁵ Sri Ayudhya, *Le Médecin par nécessité* in : Sri Ayudhya, *Le Club de la médisance et Le Médecin par nécessité*, op. cit, p. 152.

lorsque l'on sait que ses premières pièces sont fortement inspirées par la farce du Moyen-Âge et par la *commedia dell'arte* italienne) : il s'agit là, sans doute, d'une réminiscence du théâtre classique dans lequel certains personnages, plus ou moins bouffons, se livrent à une improvisation amusante, destinée à briser un peu le rythme souvent solennel du texte écrit. Mais nous pouvons aussi, par exemple, nous rendre compte que le roi procède à des transformations de la structure purement matérielle de certaines des pièces, anglaises ou françaises : ce que nous sommes capable de mettre en évidence ici, c'est que certains actes voient le nombre de scènes qui les composent considérablement réduit : il s'agit uniquement d'une vision différente de ce qu'est une scène à l'intérieur d'un acte, entre l'Occident et le Siam : en Europe en général et, plus encore, en France à partir du XVII^{ème} siècle, dès qu'un personnage sort de scène ou qu'un autre y entre, on change de scène⁴⁸⁶. Pour le roi Rama VI, il ne semble pas nécessaire de changer de scène dès l'instant où demeurent les personnages sur la scène, même si d'autres apparaissent en supplément ou qu'ils demeurent dans le lieu défini par la scénographie⁴⁸⁷.

Nous constatons par exemple que, dans *The School for Scandal* ou *Le Médecin malgré lui*, à l'intérieur de chaque acte, dans les versions adaptées par le roi, nous ne voyons en fait qu'une seule scène. Dans ce but, nous proposerons maintenant une analyse comparée des deux versions, celle de Sir Richard Sheridan et celle du roi, de façon à voir de quelle manière est organisé l'enchaînement des scènes dans le premier acte, de *The School for Scandal* par rapport à la version adaptée par le monarque :

« The School for Scandal » de Sir Richard Sheridan
Acte 1: scène 1
Lady Sneerwell, Snake, Servant, Joseph, Maria, Mrs Candour, Sir Benjamin, Crabtree

⁴⁸⁶ Damronglert (Chintana), *La Littérature française au XVII^{ème} siècle*, première édition, Thammasat University Press, Bangkok, 1997, pp. 166-167. Nous devons nous intéresser plus précisément à ce découpage formel des pièces de théâtre dans notre troisième partie.

⁴⁸⁷ Dans le théâtre classique siamois, le changement de scène se fait par la description chantée par le narrateur. A l'époque, le décor n'est pas très important et, parfois, nous ne voyons aucun meuble ni objet sur scène. Le changement spatial et temporel se fait uniquement par la narration et c'est aux spectateurs d'imaginer les lieux où l'intrigue de déroule. Les passages s'enchaînent sans interruption. Les pièces de théâtre ne sont divisées ni en actes ni en scènes mais en « chapitres ». Ceci nous montre bien que l'influence du théâtre classique siamois qui est encore dominant dans ces œuvres dramatiques du roi Vajiravudh. Nous aurons à reparler plus en détails de ce problème des actes et des scènes dans les pièces de théâtre originales composées par le roi et par ses successeurs dans la troisième partie de cette thèse.

<i>Dans la garde-robe chez Lady Sneerwell</i>
Acte 1 : scène 2
Sir Peter, Rowley,
<i>La maison de Sir Peter Teazle</i>

« Le Club de la médiance » de Nayok Thawipanya Samoson⁴⁸⁸
Acte 1
Madame Sagniem, Pha, Aep, Khun Charœn, Serm, Luang Phot,
<i>Sur la terrasse chez Madame Sagniem</i>

Nous voyons bien, à la lecture comparée de ce tableau, que la structure matérielle du premier acte, dans chacune des deux versions, est légèrement différente. Pour ce qui est de la première scène des deux versions, il est vrai qu'elles sont quasiment identiques. Tout au long du déroulement de l'intrigue, des personnages entrent en scène mais d'autres en sortent également. Comme les personnages ne changent pas de lieu et que le décor est par conséquent toujours le même, nous n'assistons pas à un changement de scène. Ceci montre que l'unité de lieu, définie par les théories d'Aristote et reprises en France par Boileau dans *L'Art Poétique*⁴⁸⁹, ne joue pas un rôle tellement important dans le théâtre sheridien. Ainsi, au XVIII^{ème} siècle, le classicisme semble bien ne pas avoir de place du tout dans la composition dramaturgique anglaise⁴⁹⁰.

Au contraire, si nous nous tournons vers *Le Médecin malgré lui* de Molière, nous nous rendons compte que nous sommes devant un découpage des actes en scènes suivant les règles classiques⁴⁹¹. Dans ce but, nous allons mettre en parallèle, comme nous l'avons fait précédemment avec l'œuvre de Sir Richard Sheridan et *Le Club de la*

⁴⁸⁸ Le roi Vajiravudh a utilisé ce pseudonyme quand il assurait la présidence de *La Société du Redoublement de l'Intelligence*. Nous n'avons pu trouver que deux œuvres adaptées sous ce pseudonyme : *The Rivals* et *The School for Scandal* de Sir Richard Brinsley Sheridan.

⁴⁸⁹ « Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli

Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli. »

Boileau (Nicolas), *L'Art Poétique*, GF Flammarion, Paris, 1998, p. 99.

⁴⁹⁰ « L'esthétique classique la délimite par la présence ou l'absence d'un personnage (la scène finit quand un personnage entre ou sort) mais cette définition ne vaut pas pour le théâtre baroque par exemple, où la scène s'apparente au tableau : la fameuse scène du cimetière de *Hamlet* multiple les entrées, sorties, dialogues et objets. La scène se fonde alors sur la dynamique du dialogue : répartition de la parole, tensions, enjeux. » Duchâtel (Eric), *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*, Collection Synthèse, série Lettres, Armand Colin, Paris, 1998, p. 37.

⁴⁹¹ Girard (Gilles), Ouellet (Réal) et Rigault (Claude), *L'univers du théâtre*, Littératures Modernes, Presses Universitaires de France, Paris, 1978, p. 152-153.

Médisance, le découpage du premier acte dans *Le Médecin malgré lui* et dans l'adaptation siamoise, en nous attachant à préciser le lieu dans lequel il se déroule :

<p align="center">« Le Médecin malgré lui » de Molière</p>
<p>Acte1: scène 1 Sganarelle, Martine <i>Une forêt près de la maison de Sganarelle</i></p>
<p>Acte1 : scène 2 Monsieur Robert, Sganarelle, Martine <i>Une forêt près de la maison de Sganarelle</i></p>
<p>Acte1 : scène 3 Martine <i>Une forêt près de la maison de Sganarelle</i></p>
<p>Acte1 : scène 4 Valère, Lucas, Martine <i>Une forêt près de la maison de Sganarelle</i></p>
<p>Acte1 : scène 5 Sganarelle, Valère, Lucas <i>Une forêt près de la maison de Sganarelle</i></p>

<p align="center">« Le Médecin par nécessité » de Sri Ayuthaya</p>
<p>Acte 1 Ta Sang, Yay Ma, Phuyay Hong, Ay Lo, Ay Lœa <i>Un petit chemin dans une forêt qui ressemble à celle de Saraburi ou Phra Chay et ne se trouve pas très loin du village. A gauche, nous voyons la cabane de Ta Sang dont le passage se trouve derrière la maison.</i></p> <p><i>Cet acte commence par une dispute entre Ta Sang et Yay Ma :</i></p> <p>Ta Sang : A partir de maintenant, tu devrais comprendre que je ne veux plus rien faire. Yay Ma : Mais moi, je veux que tu le saches également [...] je ne suis pas de venue ta femme pour que tu m'exploites comme une esclave.⁴⁹²</p> <p><i>La dispute dégénère et Ta Sang commence à donner des coups de bâton à Yay Sang. C'est à moment là que Yay Ma hurle au secours et Phuyay Hong rentre sur scène.</i></p> <p>Yay Ma : Ca suffit ! Arrête ! Aie ! Au secours !</p>

⁴⁹² Sri Ayudhya, *Le Médecin par nécessité*, op.cit, p. 145.

Phuyay Hong : Eh ! Oh ! Arrêtez ! Oh mon Dieu ! Ce monsieur est épouvantablement méchant. Pourquoi frappez-vous votre femme ainsi ?⁴⁹³

Ta Sang et Yay Ma ne sont pas contents de voir Phuyay Ma se mêler de leurs affaires, Ta Sang prend un bâton et chasse Phuyay Hong en essayant de le frapper.

Phuyay Hong sort de scène.

Le couple continue à se disputer et finit par se réconcilier.

Ta Sang sort de la scène et laisse Yay Sang toute seule.

Ay Læa et Ay Lor entrent en scène. Tous deux cherchent un médecin qui soit capable de soigner la fille de leur maître qui est devenue mystérieusement muette. Yay Ma leur dit d'aller chercher son mari et prétend qu'il est un médecin surdoué.

Yay Ma sort de la scène. Ay Læa et Ay Lor partent chercher Ta Sang qui est en train de couper du bois dans la forêt, le tapent, suivant le conseil de Yay Ma et l'emmènent par la suite chez leur maître.

C'est ainsi que s'achève le premier acte.

La mise en parallèle de la structure des deux actes de la pièce de Sir Richard Sheridan d'une part et de Molière d'autre part avec les adaptations qu'en a faites le roi Vajiravudh que nous venons de présenter montre clairement que nous nous trouvons devant l'application des règles dramatiques siamoises traditionnelles : celles-ci ne sont en effet jamais découpées en scènes, et les indications données par le dramaturge à propos de l'entrée ou de la sortie d'un personnage nous sont en fait données par les récitatifs décrivant l'action ; rappelons sur ce point que dans le théâtre classique les acteurs ne parlent ni ne chantent leur texte et qu'ils se contentent de le danser ou bien d'en donner une pantomime⁴⁹⁴. Bien entendu, nous devons également prendre en compte que les œuvres originales et les adaptations siamoises datent d'époques différentes et qu'elles appartiennent à des traditions dramaturgiques différentes⁴⁹⁵. Pourtant, la comparaison entre *The School for Scandal* et la version siamoise montre certains points communs : la scène n'est identifiée comme différente que chaque fois que l'endroit où se déroule l'action change. L'adaptation nous permet aussi – c'est ce que nous avons évoqué dans l'analyse précédente – de préciser que le roi a totalement coupé la deuxième scène (dé-

⁴⁹³ *Id.*, p. 153.

⁴⁹⁴ Artaud (Antonin), *Théâtre oriental et théâtre occidental*, in : Artaud (Antonin), *Le théâtre et son double*, Folio Essais, Gallimard, Paris, 2003, pp. 105-113.

⁴⁹⁵ Les pièces de théâtre sur lesquelles le roi Vajiravudh a travaillé ont été composées entre les XVI^{ème} et XIX^{ème} siècles. Chaque œuvre nous présente sa particularité littéraire, dramatique et socioculturelle, différente selon son origine et sa date.

finie en tant que telle par le changement du lieu où elle se déroule) du premier acte de l'œuvre de Sir Richard Sheridan⁴⁹⁶.

Parvenu à ce premier point de notre analyse, qui n'était que formelle : organisation des actes et coupures éventuelles, sans doute dans le but de faciliter la représentation devant le public siamois, nous nous proposons maintenant de nous intéresser à la façon dont le roi a transposé le cadre occidental des œuvres originales, tant du point de vue culturel – anglais ou français – que temporel – XVII^{ème} ou XVIII^{ème} siècles, dans le cadre siamois.

Nous nous trouvons le plus souvent, dans ces adaptations, ainsi que nous l'avons dit, devant des comédies de mœurs ; mais il nous semble évident que la transposition, l'adaptation et même la « naturalisation » des pièces occidentales, ne peut se faire que pour décrire ou dénoncer certains travers de la société siamoise de l'époque du roi Vajiravudh. Ainsi, même quand, complètement ou partiellement, il conserve le déroulement de l'intrigue, il se doit de le faire rentrer dans le cadre du Siam du début du XX^{ème} siècle. Nous commencerons ici par nous intéresser à la transformation du lieu dans lequel se déroulent les intrigues de ces pièces de théâtre. Il est évident que les auteurs européens avaient donné comme arrière-plan de chacune de leurs histoires le cadre culturel, social et géographique de leur propre pays : c'est ce qui est certainement impliqué par le genre même de la comédie de mœurs.⁴⁹⁷ Nous penchons donc sur la transposition géographique des originaux, nous allons présenter ici un exemple, en mettant en parallèle les lieux dans lesquels se déroule *Le Voyage de Monsieur Perrichon* d'Eugène Labiche et ceux que nous rencontrons dans la version adaptée par le roi, *Luang Chamnien part en voyage*.

Ce qui nous semble important, dans cette mise en parallèle, c'est de mettre l'accent, par les citations que nous faisons, extraites des actes de chacune des deux

⁴⁹⁶ « Il est inutile de rappeler que l'unité d'action n'est point l'une des règles fondamentales de l'art dramatique anglais. En gros, la situation est simple : une première partie montre les fourbes sur le point d'aboutir, la seconde voit leur confusion et leur ruine ». Landré (Louis), *Introduction*, in : Sheridan, *The School for Scandal*, Aubier-Flammarion Bilingue, Paris, 1969, p. 49.

⁴⁹⁷ Comme nous l'avons dit auparavant, la comédie de mœurs n'est pas un drame psychologique, elle ne fouille pas dans le cœur des êtres humains, elle ne regarde que l'intérieur, dit la surface de la société. Elle reflète la vérité et les mœurs de son époque et des ses contemporains.

pièces, que le déroulement de l'intrigue paraît bien être le même en France et au Siam, mais aussi que les lieux sont précisés de manière à ce que toute l'histoire passe de France, et de Suisse, au sud au Siam et au Sultanat de Kedah. Mais nous devons reparler de ce transfert en Asie du Sud-est lorsque nous nous intéresserons à l'adaptation socioculturelle que le roi a faite des éléments spécifiquement français dans son œuvre.

Le Voyage de Monsieur Perrichon ⁴⁹⁸	Luang Chamnien part en voyage ⁴⁹⁹
<p><u>Gare de Lyon</u> Daniel a prêté son journal à Perrichon « qui a dormi dessus »</p>	<p><u>Gare du Sud</u> Nien a passé son journal à Luang Chamnien « mais il ne l'a pas lu tellement parce qu'une fois le train serait parti, il a mis le journal sur son visage et commencé à ronfler.</p>
<p><u>Dijon</u> Armand « a tenu un store dont la mécanique était dérangé. » Madame Perrichon l'a comblé de pastilles de chocolat.</p>	<p><u>Ratchaburi</u> Maen « a fait des efforts de tenir le rideau de la fenêtre dont la mécanique était en panne et on ne pouvait donc le retirer dessous. Madame Chamnien « lui a donné du chocolat comme récompense »</p>
<p><u>Lyon</u> Armand: Nous descendons au même hôtel. Daniel : Et papa, en nous retrouvant, s'écrie Ah ! Quel heureux hasard !</p>	<p><u>Petchaburi</u> Maen : Nous avons séjourné dans le même hôtel qu'eux. Nien : Et notre beau père, en nous retrouvant, crie « Quelle chance ! »</p>
<p><u>Genève</u> Armand: [...] même rencontre...imprévue.</p>	<p><u>Chumphon</u> Maen: [...] c'est par hasard que nous avons séjourné dans le même endroit/</p>
<p><u>Chamonix</u> Daniel: même situation; et papa s'écrie toujours : Ah ! quel heureux hasard !</p>	<p><u>Thungsong</u> Nien: même chose et Khun Luang a dit à nouveau comme chaque fois d'ailleurs : quelle chance !</p>

La transposition est, nous le voyons, très précise : il s'agit, nous l'avons dit, de faire passer une critique des mœurs de la société siamoise en utilisant une intrigue empruntée à l'Occident ; dans *Le Voyage de Monsieur Perrichon*, le sauvetage de Daniel

⁴⁹⁸ Labiche (Eugène), *Le Voyage de Monsieur Perrichon* in : Labiche (Eugène) et Martin (Edouard), *Le Voyage de Monsieur Perrichon et autres Comédies*, Nelson, Paris, 1931, pp. 33-34.

⁴⁹⁹ Mongkut Klao Chao Yu Hua (Sa majesté le roi), *Luang Chamnien part en voyage*, Akson Charœnthat, Bangkok, 2002, pp. 27-28.

se produit lors d'une excursion à la Mer de glace⁵⁰⁰. Il est évident que la Mer de glace est difficilement imaginable pour des spectateurs siamois en général et, encore plus, pour ceux de l'époque qui nous intéresse : c'est la raison pour laquelle le roi place ce même épisode dans une chute d'eau, un cadre beaucoup plus familier, même encore aujourd'hui⁵⁰¹. De nombreux autres exemples du transfert des lieux choisis par le roi pourraient bien entendu être donnés ici ; nous aurons d'ailleurs à en reparler dans ce chapitre, lorsque nous reparlerons des adaptations dues au contexte socioculturel. Nous nous contenterons d'abord de parler du passé que Labiche donne à Horace dans *Les vivacités du capitaine Tic* par rapport à l'adaptation qui en est faite dans *Wilay choisit son époux*. En effet, Horace a, semble-t-il, passé dix ans dans l'armée française, mais dans un contexte qui est celui des guerres coloniales, en Afrique et, récemment, en Chine⁵⁰² ; ce contexte historique est bien sûr tout à fait compréhensible pour des spectateurs français. Ce n'est pas le cas des Siamois. C'est la raison pour laquelle le roi décide de faire venir le « commandant Rat », équivalent du capitaine Tic, non pas de guerres coloniales lointaines qui ne peuvent pas être comprises par des Siamois, mais d'un séjour aussi long dans le nord de l'actuelle Thaïlande⁵⁰³, qui était il y a un siècle, considéré comme un endroit sauvage et venait seulement d'être annexé par le Siam, sous le règne du roi Chulalongkorn. C'est d'ailleurs dans le même ordre d'idées que nous pouvons noter que le capitaine Tic a amené de la porcelaine de son séjour en Chine pour sa tante, tandis que le commandant Rat offre, ce qui est juste par rapport à son séjour dans le nord, des boîtes en laque à sa tante et une boîte en argent à Wilay.

⁵⁰⁰ Labiche (Eugène), *Le Voyage de Monsieur Perrichon*, *op. cit.*, p. 62 (Acte II : scène 10).

⁵⁰¹ Il faut remarquer qu'en dehors de cette transposition spatiale, dans la version originale comme celle du roi Rama VI, l'intrigue qui amène vers le duel entre Perrichon et le Commandant Mathieu d'une part et entre Luang Chamnien et Luang Rukran Ronnarong d'autre part, à cause des insultes échangées à la suite d'une faute d'orthographe, est conservée. Perrichon, lisant le livre des voyageurs prend connaissance de la critique suivante : « Je ferai observer à Monsieur Perrichon que la mer de Glace n'ayant pas d'enfants, l'E qu'il lui attribue devient un dévergondage grammatical. Signé : le Commandant. » (...) « Je vais lui répondre, le commandant est... un paltoquet ! » ; la version siamoise est la suivante : « Je voudrais avertir Luang Chamnien que Sanan Datfa n'est pas un mot du thaï du Nord, qu'il n'a jamais été ordonné bonze et que, par conséquent, le H est une faute lexicale. Signé : Commandant Luang Rukran Ronnarong » ; la réponse de Luang Chamnien est « Le Commandant est vraiment taré ». Labiche (Eugène), *Le Voyage de Monsieur Perrichon*, *op. cit.*, pp. 66-67. et Mongkhut Kloa Chao Yu Hua (Phra Bat Somdet Phra), *Luang Chamnien part en voyage*, *op. cit.*, pp. 57-58.

⁵⁰² Labiche (Eugène), *Les Vivacités du Capitaine Tic* in : Labiche (Eugène) et Martin (Edouard), *Le Voyage de Monsieur Perrichon et autres Comédies*, Nelson, Paris, 1931, p. 148.

⁵⁰³ Sri Ayudhya, *Wilay choisit son époux* in : Sri Ayudhya, *Théâtre parlé : Wang Ti, Bon interprète, Véritable ami et Wilay choisit son époux*, première édition, Khurusapha, Bangkok, 1969, p. 116.

Un autre exemple de ce type de transposition de lieux entre la France et le Siam se trouve, mais de manière indirecte, dans l'adaptation du *Voyage de monsieur Perrichon* ; en effet, la pièce de Labiche nous raconte que le héros a acheté, en Suisse, des montres qu'il essaie de ne pas déclarer à la douane et il est bien sûr pris par les douaniers...⁵⁰⁴ Une montre suisse n'est pas quelque chose de très connu par les Siamois et surtout ne peut pas être achetée en Malaisie : c'est la raison pour laquelle, dans son adaptation, le roi Rama VI fait acheter, dans le Sultanat de Kedah, en Malaisie, des kriss par Luang Chamnien⁵⁰⁵. Il sera pris par les douaniers comme monsieur Perrichon mais les spectateurs siamois sont alors capables de comprendre ce qui se passe parce qu'ils sont en face d'une situation qu'ils connaissent.

Nous avons rencontré, en analysant les pièces adaptées par le roi et qui constituent notre corpus, une particularité : dans *Un procès important* qui est inspiré de la comédie de Georges Courteline *Un client sérieux*, alors que dans l'original la scène se passe dans la salle du Conseil du tribunal de Paris⁵⁰⁶, le roi place le tribunal dans lequel sa pièce se déroule dans une ville imaginaire, « Loléburi » qui, si son nom évoque bien un toponyme siamois (« buri » est un mot siamois d'origine sanskrite qui veut dire « ville »), implique aussi un sens particulier, celui de « pas très sûr, versatile »⁵⁰⁷.

Ce sur quoi nous devons maintenant nous pencher, c'est sur les personnages que nous rencontrons dans les adaptations et surtout, dans un premier temps, sur les noms que le roi a choisi de leur donner. Après l'étude des différentes œuvres que nous avons classées dans la catégorie des adaptations, nous avons été amené à faire la différence entre deux critères. Dans un premier temps, nous pouvons nous rendre compte que certains noms de personnages sont en fait des transformations à partir du nom origi-

⁵⁰⁴ Labiche (Eugène), *Le Voyage de Monsieur Perrichon*, *op. cit.*, p. 80.

⁵⁰⁵ Vajiravudh (Sa majesté le roi), *Luang Chamnien part en voyage*, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁰⁶ Courteline (Georges), *Un client sérieux*, Le Livre de Poche, Flammarion, Paris, 1968, p. 7.

⁵⁰⁷ Sri Ayudhya, *Un procès important*, in : Sri Ayudhya, *Vice-Commandant et Un procès important*, première édition, Khurusapha, Bangkok, 1969, p. 163. Il faut noter ici que la raison pour laquelle le roi a choisi cette ville imaginaire est causée par un fait politico-historique de l'époque. Le Siam avait dû accepter l'extraterritorialité au profit des pays occidentaux. Nous ne pouvons donc pas dire, dans un tel cadre, que le roi a adapté cette pièce de théâtre parce qu'il voulait critiquer la justice de son royaume. Rappelons également que le Siam n'a retrouvé ces droits qu'après avoir envoyé des soldats pour combattre aux côtés des alliés à la fin de la Première Guerre Mondiale et ce sont d'abord les Etats-Unis d'Amérique qui lui ont rendu, en 1921, cette indépendance judiciaire. Ploykeao (Nantaka), *Influence du théâtre occidental sur les pièces de théâtre de Sa majesté le roi Rama VI*, *op. cit.*, pp. 69-71.

nal, tandis que d'autres reflètent plus directement une volonté de critique sociale, dans la tradition réelle de la comédie de mœurs.

Dans la première catégorie, nous trouvons des noms qui sont donc adaptés en siamois en se basant sur ceux des personnages dans les comédies originales. Ces adaptations demandent sans doute une explication linguistique. La langue siamoise est une langue austronésienne mais qui, par le contact avec le chinois, a eu une évolution vers le monosyllabisme et est devenue polytonale ; généralement, les mots d'origine austronésienne, qui sont la plupart du temps bisyllabiques, deviennent monosyllabiques par une aphérèse et l'ajout d'un ton descendant. C'est toujours vrai dans la création argotique de la société thaïlandaise à partir de mots anglais⁵⁰⁸. Ceci se retrouve par exemple dans le nom que le roi donne à certains personnages du *Voyage de Monsieur Perrichon* ou du *Médecin malgré lui*, au moins dans l'aphérèse. Nous voyons ainsi, dans l'œuvre de Georges Courteline, le nom de « Daniel » devenir « Nien » ; ce nom est créé par Rama VI par cette aphérèse, justement : « Daniel » devient alors « Niel » mais comme le phonème /l/ est prononcé /n/ à la finale de la syllabe en siamois, nous retrouvons le nom « Nien » qui évoque une notion péjorative, celle d'hypocrisie, ce qui correspond bien au caractère du personnage. De la même manière, et dans la même comédie de Courteline, « Armand » devient « Maen » ; nous retrouvons ici l'aphérèse et, comme le siamois ne connaît pas de voyelles nasales, ce nouveau nom doit être prononcé comme « Maenne » : ce nom ne fait pourtant pas penser à une quelconque notion mais se contente seulement, dans la mesure du possible, de se rapprocher de l'original. Le dernier exemple que nous donnerons ici, car il serait possible de les multiplier tant dans les adaptations d'œuvres anglaises que françaises, est celui de « Mapipe », personnage de Courteline dans *Un client sérieux*, qui devient dans la version que nous en a donnée le roi, « Pîp ».

Dans *Le médecin par nécessité*, nous rencontrons une transposition des noms de certains personnages de la pièce originale, mais qui se fait d'une autre manière, qui paraît d'ailleurs peu conforme aux créations lexicales propres à la langue siamoise. En

⁵⁰⁸ Cette remarque est inspirée du cours de Gilles Delouche « description systématique de la langue siamoise » que nous avons suivi quand nous étions en licence pendant l'année universitaire 2004-2005 à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales.

effet, nous remarquons que le « Sganarelle » de Molière devient « Sang » et que « Martine » devient « Ma » : dans ce cas, le roi conserve à peu près la prononciation de la première syllabe du nom original ; cependant, et cela nous semble intéressant à souligner, alors que dans la comédie de Molière nous n'avons pas vraiment d'indications sur l'âge que peuvent avoir ces deux personnages, le roi fait précéder leurs noms de « Ta », grand-père maternel, pour le premier et de « Yay », grand-mère maternelle, pour la seconde. Ce choix n'est pas uniquement fait pour nous dire qu'ils ont un certain âge : il se place dans une tradition culturelle car si « Sang » et « Ma » ont un certain âge, ils sont plus facilement crédibles lorsque l'épouse va expliquer que son mari est médecin et lorsque l'époux va justement jouer le rôle de ce médecin « par nécessité ».

Nous rencontrons, dans ces adaptations, une deuxième catégorie de noms de personnages ; ils ne sont alors pas inspirés par le nom qu'ils portent dans le texte original, mais ce sont des noms siamois donnés aux personnages en fonction de leur caractère, de leur métier ou de leur statut social : c'est ainsi que, dans l'adaptation du *Voyage de monsieur Perrichon*, le personnage principal devient, en siamois, « Luang Chamnien Wanit » ; or le mot « Wanit », d'origine sanskrite, veut dire en siamois « commerçant » ou « marchand », ce qui correspond à l'occupation de ce personnage. De la même manière, dans l'adaptation en siamois de *Un client sérieux* de Georges Courteline, Barbe-molle, l'huissier, se trouve affublé du nom de « Chaliao Chalathput », ce qui, ici, sert à montrer un trait de son caractère, puisque ce mot peut se traduire par « brillant et habile en paroles ». Nous prendrons un dernier exemple dans l'adaptation des *Vivacités du Capitaine Tic* d'Eugène Labiche, devenu en siamois *Wilay choisit son époux* ; Lucie, la jeune héroïne de la comédie française, devient « Wilay », ce qui veut dire « jolie ». Le nom du personnage nous donne, cette fois-ci, une indication sur son aspect physique mais aussi, d'une certaine façon sur le rôle qu'elle joue dans la pièce de théâtre : elle n'est là que pour être aimée du personnage principal et pour se libérer du prétendant que son tuteur veut lui imposer comme époux. Le nom qui lui est donné en siamois montre donc qu'elle n'est en quelque sorte qu'un instrument dans le déroulement de l'intrigue puisque c'est sa beauté qui va faire s'opposer les deux prétendants au long de la comé-

die⁵⁰⁹.

Nous sommes conscients des difficultés qu'il y a à adapter ces œuvres occidentales qui sont l'expression d'un contexte socioculturel spécifique et, bien sûr, très éloigné de ce que pouvait en comprendre le public siamois du début du XX^{ème} siècle. C'est la raison pour laquelle nous allons maintenant nous intéresser aux transformations faites par le roi Vajiravudh à partir des versions originales sur lesquelles il a travaillé. Il a en effet été obligé de modifier certains détails afin de rendre les intrigues plus compréhensibles et plus crédibles pour ses compatriotes. Nous présenterons donc ici des exemples mettant en parallèle les versions originales d'une part et leur adaptation d'autre part ; ensuite, nous tenterons d'expliquer, au fur et à mesure et au cas par cas, les raisons pour lesquelles le roi a décidé de transposer tel ou tel passage dans un contexte purement siamois. Nous rencontrons tout d'abord des changements à propos de références à des langues.

Nous remarquons d'abord que, dans *Le Médecin malgré lui*, Molière fait parler Sganarelle en latin, de façon à ce que ses interlocuteurs soient convaincus de ses grandes compétences médicales⁵¹⁰ : c'est une des constantes dans l'œuvre de Molière qui utilise systématiquement le « latin de cuisine » pour se moquer des médecins et des apothicaires de son époque, mais aussi de la crédulité des patients. Lorsque le roi Vajiravudh adapte ce passage, il est évident qu'il ne peut pas utiliser le latin parce qu'aucun Siamois ne pourrait comprendre et que l'effet comique serait alors perdu. Il choisit alors de faire parler Ta Sang dans un mélange d'anglais et de siamois⁵¹¹. En effet, à cette époque – nous l'avons dit précédemment – l'anglais est considéré au Siam comme la

⁵⁰⁹ Nous nous inspirons ici d'un article de Somchai Samniengngam concernant les noms des personnages des pièces de théâtre du roi Vajiravudh. Il y démontre que les noms des personnages dans les pièces traduites et adaptées mais aussi dans ses pièces originales peuvent être classés de la manière suivante : 1. Le statut social du personnage ; 2. L'âge et le caractère du personnage ; 3. Le métier et la position et 4. La relation familiale. Cf. Samniengngam (Somchai), *Noms des personnages dans les pièces de théâtre du roi Rama VI in : Langage et œuvres littéraires de S. M. le roi Mongkut, savant du royaume de Siam, op. cit.*, pp. 36-58.

⁵¹⁰ Sganarelle, en faisant diverses plaisantes postures. « Carcias, arci thuram, catalamus, singulariter, nominativo, haecmusa, « la Muse », bonus, bona, bonum, Deus sanctus, estne oratio latinas ? (...) » Cf. Molière, *Le Médecin malgré lui, op. cit.*, p. 83.

⁵¹¹ Ta Sang : « (...) Selon un manuel occidental, on explique que c'est du mélange entre Soda Yes Pain avec Nakhodai et cela fait effet de Tosen A Jam Minute (...) » Sri Ayudhya, *Le Médecin par nécessité, op. cit.*, p. 207.

langue du modernisme et du progrès : l'anglais approximatif de Ta Sang se rapporte donc aux préjugés de la société et il est bien entendu capable de porter un effet comique pour des Siamois qui, faisant partie de la classe éduquée, sont capables de mesurer les fautes que fait notre médecin par nécessité. Par ce choix, le roi s'assure de conserver en l'adaptant ce qui est drôle dans la scène qu'il compose alors à partir de Molière mais aussi il dénonce, dans la ligne des « comédies de mœurs », le snobisme des gens de son époque qui croient que, pour être sérieux et crédible, il faut savoir parler anglais⁵¹².

De la même manière, dans *Wilay choisit son époux*, nous apprenons de Monsieur Dit qu'après avoir connu une déception amoureuse, il a décidé d'étudier le pâli⁵¹³ ; ceci est parallèle à la version originale de Labiche qui, dans *Les Vivacités du Capitaine Tic*, nous montre Monsieur Désambois racontant à Madame de Guy qu'il a décidé d'étudier le grec pour se consoler car la personne qu'il aimait s'est mariée avec un professeur de danse. Notons d'ailleurs que, dans la version du roi Vajiravudh, cette femme se marie avec un professeur de musique : ce choix n'est pas non plus anodin car, à l'époque, un professeur de danse ne semblait pas très intégré à la société.

Mais la transposition ne se montre pas seulement avec les éléments que nous avons évoqués jusqu'à présent : le roi s'attache souvent à de tous petits détails qui prouvent son souci de faire rentrer complètement le texte qu'il adapte dans un cadre totalement siamois. Nous commencerons avec une première réplique, extraite du *Voyage de monsieur Perrichon*, que nous allons comparer avec son équivalent dans le texte siamois :

⁵¹² Nous trouvons dans le mémoire de Juliette Chové à quel point l'anglais joue un rôle considérable et en particulier dans le domaine politico-diplomatique du royaume du Siam : « Le moment était venu pour qu'un membre de la famille royale possédât au moins des notions suffisantes d'une langue européenne pour être en mesure de traiter convenablement avec les puissances occidentales désireuses de nouer avec le Siam des relations plus étroites. » Cf. Chové (Juliette), *Jean-Baptiste Pallegoix, missionnaire catholique, et Mongkut, prince de Siam : genèse d'une rencontre et d'une amitié ou convergence de deux destins d'exception (1804-1835)*, mémoire pour l'obtention de maîtrise de siamois, INALCO, Paris, 2006, pp. 56-57.

⁵¹³ Monsieur Dit Chamangkhit a été l'enseignant de Wilay quand elle était jeune. Ce professeur aime se vanter d'être un grand savant et de ne fréquenter que des érudits. Après un chagrin d'amour dans son jeune âge, il a décidé d'apprendre le pali. Ceci correspond bien à la langue que Monsieur Désambois a choisie. Le pali est une langue classique qui joue un rôle considérable dans le siamois : ce choix est en parfaite cohérence avec la pièce de Labiche car le grec est une des langues servant à l'apprentissage des lettres classiques en Occident.

Perrichon, à part : Elle est comme ça chaque fois qu'elle n'a pris pas son *café* !⁵¹⁴

Luang Chamnien : Yisun s'énerve toujours comme ça si on ne lui laisse pas le temps de manger tranquillement *sa soupe de riz*.⁵¹⁵

Pour le petit déjeuner siamois traditionnel, particulièrement à l'époque qui nous intéresse, on ne prenait pas tellement de café, ceci même dans les familles de nouveaux riches comme Luang Chamnien. Les Siamois prennent des nourritures bien plus consistantes que les Occidentaux pour leur petit déjeuner car il ne faut pas oublier que les agriculteurs avaient une part importante dans la société. Dans une société agricole comme l'était le Siam voici un siècle et comme la Thaïlande l'est encore, les gens avaient besoin de prendre des forces avant d'aller travailler dans les champs. Nous voyons ici que Madame Chamnien prend habituellement de la soupe de riz pour son petit déjeuner, ce qui peut déjà être considéré comme un plat léger par rapport à ce que prennent les paysans. Cependant, un petit déjeuner à base de riz peut aussi être une indication des origines sociales plutôt modestes de ce personnage, puisque comme monsieur Perrichon, Luang Chamnien s'est seulement récemment élevé dans la hiérarchie sociale et qu'il ne connaît pas vraiment les habitudes de la bonne société.

Dans le même ordre d'idée, nous remarquerons que si, dans *Le Médecin malgré lui*, Sganarelle fait semblant de soigner la muette avec un morceau de pain trempé dans du vin rouge⁵¹⁶, ce remède étrange, qui peut faire rire des spectateurs français parce que Sganarelle a prétendu avoir fait parler un perroquet de cette façon, est complètement éloigné du contexte siamois. C'est la raison pour laquelle, dans l'adaptation *Le Médecin par nécessité*, Ta Sang soigne la jeune héroïne, Chinda, avec du riz auquel il a mélangé de l'œuf dur écrasé⁵¹⁷ : le médicament est aussi fantaisiste que dans la comédie française mais comme c'est la nourriture que l'on donne aux mainates, qu'on élève beaucoup au Siam, pour les faire parler, il devient tout de suite plus compréhensible et amusant pour des spectateurs siamois.

⁵¹⁴ Labiche (Eugène), *Le Voyage de Monsieur Perrichon*, *op. cit.*, p. 13.

⁵¹⁵ Vajiravudh (Sa majesté le roi), *Luang Chamnien part en voyage*, *op. cit.*, p. 13.

⁵¹⁶ Sganarelle : « Il y a dans le vin et le pain, mêlés ensemble, une vertu sympathique qui fait parler. Ne voyez-vous pas bien qu'on ne donne autre chose aux perroquets, et qu'ils apprennent à parler en mangeant de cela. » Molière, *Le Médecin malgré lui*, *op. cit.*, p. 85.

⁵¹⁷ Ta Sang : « C'est le meilleur remède. Du riz cuit, ce n'est pas bon ; un œuf dur, ce n'est pas bon ! Mais si on mélange du riz cuit avec un œuf dur, cela va lui permettre de mieux parler. Voyons ! Regardez les mainates ! On leur fait manger du riz et de l'œuf dur écrasé et ensuite ils savent parler très bien. » Sri Ayudhya, *Le Médecin par nécessité*, *op. cit.*, p. 211.

Les références culturelles à la nourriture que nous venons d'évoquer à propos du *Voyage de Monsieur Perrichon* et de *Luang Chamnien part en voyage* ou du *Médecin malgré lui* et du *Médecin par nécessité* trouvent un parallèle dans les références à la boisson dans les extraits suivants de *Un Client sérieux* de Georges Courteline et de la version adaptée en siamois par le roi, *Un procès important* :

Lagoupille : [...] Total : un café, un mazagran, un gloria, un verre d'eau sucrée, un grog, une fine et un brûlot. Total : sept consommations⁵¹⁸.

Chaliao : Au total, mon client a pris sept boissons chaque jour au restaurant de Monsieur Kao, c'est-à-dire : 1. un café noir 2. un café au lait 3. un café glacé 4. un verre de lait 5. un verre de lait glacé 6. un verre d'eau sucrée 7. De l'eau fraîche⁵¹⁹.

Nous choisissons ces extraits afin de faire prendre conscience de deux points différents au niveau socioculturel. Lagoupille et Kup prétendent tous deux avoir consommé sept boissons différentes mais, en fait, ce sont des boissons mélangées par nos deux personnages afin de montrer au tribunal qu'ils ont effectivement pris plusieurs consommations. Les boissons que Lagoupille a consommées n'étaient en fait qu'un café « arrosé » pour lequel il lui a été servi une tasse de café, trois morceaux de sucre, une carafe d'eau et un carafon de cognac. Monsieur Kup a également commandé un café et on lui a servi une tasse de café, un carafon de lait, cinq morceaux de sucre, une carafe d'eau fraîche et un verre... Mais nous devons comprendre que, pour des Siamois d'il y a cent ans, il était nécessaire de ne pas parler d'un « carafon de cognac », ce qui ne voulait rien dire, et c'est la raison pour laquelle ce cognac est remplacé, dans la version siamoise, par du lait.

Ce simple exemple, où le cognac est transformé en lait, montre clairement qu'il est nécessaire de s'intéresser à la transformation des textes originaux et donc à ce que nous appelons la « naturalisation », ceci à cause des différences socioculturelles dont le roi, ayant vécu si longtemps en Occident, était bien sûr très conscient. Un dernier exemple de ces changements nécessaires peut être trouvé dans l'adaptation des *Vivacités du capitaine Tic* dont nous avons parlé plus haut à propos des noms des personnages.

⁵¹⁸ Courteline (Georges), *Un client sérieux*, op. cit., p. 45.

⁵¹⁹ Sri Ayudhya, *Un procès important*, in : op. cit., p. 193.

Dans la pièce française, Horace fait un cadeau à Lucie :

Horace : Eh bien ! Pour vous récompenser, mademoiselle, votre professeur vous a rapporté un...
(*Il prend un éventail sur le guéridon.*)

Lucie : Un éventail chinois ! Oh ! Quel admirable travail ! C'est de l'ivoire brodé !⁵²⁰

Les cadeaux que fait Rat à Wilay et à sa tante sont là encore différents :

Wilay : (*Elle rit*) Je peux lire un peu – Eh ! Qu'avez vous nous rapporté comme souvenirs ?

Rat : Il y en a. (*Il prend les souvenirs et les montre avec vanité*) Les ustensiles en laque pour ma tante et voici une boîte en argent pour toi⁵²¹.

Ici, le changement dans les cadeaux est explicable non pas parce que les Siamois ne pourraient pas connaître un éventail chinois mais parce que nous devons nous souvenir que si Horace, dans la pièce française, vient de Chine, Rat, dans l'adaptation du roi vient du nord de l'actuelle Thaïlande : il est donc naturel qu'il ait amené des objets spécifiques de l'artisanat de cette région, des ustensiles en laque et une boîte en argent repoussé.

Parfois, parce qu'il ne serait pas possible même de transposer les événements de l'intrigue occidentale en siamois, Rama VI se permet de les transformer ; dans *Un client sérieux*, Mapipe est poursuivi car il a vendu du cresson en faisant croire que c'était du buis béni.

Le Président : Mapipe, levez-vous. (*Au substitut*) Hum !...Hum ! (*A Mapipe*) Vous êtes poursuivi pour tromperie sur la qualité de la marchandise vendue. (*Au substitut*) Hum !... Hum !... Hum !⁵²²

Nous pouvons tout de suite comprendre que cette affaire de cresson béni ne peut pas rentrer dans le contexte culturel de la société siamoise. Tout d'abord, le cresson n'est pas un légume que l'on peut trouver en Asie du Sud-est mais, surtout, Courteline fait référence dans ce passage aux croyances catholiques de la France : le buis béni est rattaché à la cérémonie des rameaux, le jeudi qui précède Pâques. On voit bien alors que ceci ne voudrait rien dire pour des bouddhistes et les faits sont transformés de la manière suivante :

Pip : Monsieur le Président, si cela ne vous dérangeait pas, j'aimerais vous demander de classer cette affaire aujourd'hui car j'ai déjà passé un mois en prison ; ceci me semble suffisam-

⁵²⁰ Labiche (Eugène), *Les Vivacités du Capitaine Tic*, op. cit., p. 153.

⁵²¹ Sri Ayudhya, *Wilay choisit son époux*, op. cit., p. 170.

⁵²² Courteline (Georges), *Un client sérieux*, op. cit., p. 29.

ment raisonnable pour le centime de baht que j'ai piqué à Madame Mi⁵²³.

Nous l'avons dit précédemment, le roi souhaitait bien entendu pouvoir faire jouer ces pièces de théâtre devant des spectateurs siamois et leur permettre en tous cas, quand il s'agissait de mettre en évidence des problèmes de mœurs et de société, de comprendre le message qui devait être transmis : l'adaptation aux mœurs de cette époque était donc nécessaire ; il ne faut pas non plus oublier que ces œuvres théâtrales étaient destinées également, pour certaines d'entre elles, à la lecture⁵²⁴ : en effet, à l'époque du roi Vajiravudh, les Siamois étaient peu habitués à apprécier le théâtre de type occidental. Afin de mieux leur faire comprendre les intrigues, l'auteur a sans doute été obligé de modifier certains passages afin qu'ils correspondent mieux au contexte social, culturel et historique du royaume de Siam⁵²⁵.

Nous nous tournerons donc vers un certain nombre d'exemples, en commençant par la seule pièce anglaise que nous analyserons ici, *The School for Scandal* de Sir Richard Sheridan, dont le titre est, rappelons-le, *Le Club de la médisance*, dans la version qu'en a donnée le roi Vajiravudh : Lamay, épouse de Phraya Watcharin, femme originaire de la campagne, passe son temps à s'acheter de nouveaux vêtements alors que, dans l'œuvre de l'auteur anglais, l'héroïne, Lady Teazle, épouse de Sir Teazle, dépense l'argent de son vieux mari en achetant des « fleurs d'hiver »⁵²⁶. Le fait de parler, dans une adaptation en siamois, de l'achat de fleurs, ne voudrait rien dire et surtout s'il s'agit de fleurs d'hiver : dans un pays comme le Siam, on trouve des fleurs toute l'année. Par

⁵²³ Sri Ayudhya, *Un procès important*, in : *op. cit.*, p. 175.

⁵²⁴ Malakul (ML Pin), *Œuvres et activités dramatiques de Sa Majesté Vajiravudh, roi du Siam*, *op. cit.*, pp. 105. Certaines pièces de théâtre du roi Rama VI comportent plusieurs versions comme *Le Marchand de Venise* ou *Phra Ratchawang San*. Nous apprenons par exemple que pour ces deux œuvres, il existe des versions qui ont été composées exceptionnellement parce que le roi les avait destinées à la mise en scène.

⁵²⁵ Hoonsweang (Paniti), *Les versions thaïlandaises de trois pièces d'Eugène Labiche : le voyage de Monsieur Perrichon, la poudre aux yeux et les vivacités du Capitaine Tic*, thèse pour l'obtention du doctorat de troisième cycle, Université de Paris III (Sorbonne-Nouvelle), Paris, 1979, p. 186.

⁵²⁶ Lady Teazle :

I'm not more extravagant than a woman of fashion ought to be. [...] Sir Peter, am I to blame because flowers are dear in cold weather ? You should find fault with the climate and not with me.

Sheridan (Richard Brinsley), *The School for Scandal*, *op. cit.*, pp. 31-32.

Lamay :

Je ne dépense pas plus d'argent que d'autres personnes de ma classe. [...] Quoi ! Voulez-vous que je sois démodée ? J'ai cru comprendre que vous vouliez qu'on me fasse des compliments et qu'on dise que j'ai du goût.

Sri Ayudhya, *Le Club de la médisance*, *op. cit.*, pp. 24-25

contre, le choix de parler de dépenses très importantes pour des vêtements est beaucoup plus proche de la réalité sociologique du pays : nous la retrouvons d'ailleurs dans l'expression idiomatique /kàj ɲa:m phrɔʔ khǒn khon ɲa:m phrɔʔ tɛj/⁵²⁷, « les poules sont belles grâce à leurs plumes et les hommes sont beaux grâce à leurs habits ». Il est sans doute naturel, pour des femmes qui viennent de la campagne siamoise, de montrer qu'elles ont réussi à s'élever jusque dans la haute société et surtout de se faire accepter par la bourgeoisie dont elles pensent qu'elles font désormais partie, qu'elles s'habillent avec autant d'élégance et avec des vêtements aussi chers que les autres femmes de cette classe sociale.

Nous remarquons également que, dans cette même pièce, Charles, un des personnages importants, se refuse à vendre le tableau représentant son oncle⁵²⁸ car il éprouve beaucoup de reconnaissance envers lui, alors qu'il a d'ores et déjà vendu aux enchères beaucoup des tableaux de ses ancêtres. Dans la version siamoise, Bunsom, qui est le nom du personnage qui correspond à Charles, s'est déjà débarrassé de bon nombre d'objets précieux ayant appartenu à son oncle, comme des sabres ou des porcelaines, mais il ne veut pas vendre sa bague⁵²⁹. Nous devons comprendre pourquoi le roi choisit de faire cette transformation du texte original, qui pourrait par une lecture superficielle, sembler de pas avoir une grande importance. Nous devons tout d'abord savoir que le système des ventes aux enchères n'existait pas encore à cette époque mais aussi nous souvenir que, même dans la haute société siamoise, ce n'était pas une tradition de conserver des tableaux de ses ancêtres dans sa maison comme cela se faisait dans les châteaux de la noblesse européenne⁵³⁰.

⁵²⁷ ไถ่จามพระราชชน คนจามพระแต่ง, la traduction juxtalinéaire est la suivante : poule/être beau/à cause de/ plume/ être humain/être beau/à cause de/ habiller.

⁵²⁸ Charles :

No, hang it! I'll not part with poor Noll. The old fellow has been very good to me, and egad I'll keep his picture while I've a room to put it in.

Sheridan (Richard Brinsley), *The School for scandal*, *op. cit.*, p. 83.

⁵²⁹ Bunsom :

Qu'ont fait mes grands-parents en ma faveur ? Quant à mon oncle, il m'a vraiment soutenu, comme s'il était mon père. En aucun cas je vendrai cette bague. Même si je meurs de faim, je l'emporterai avec moi dans mon cercueil.

Sri Ayudhya, *Le Club de la médisance*, *op. cit.*, p. 66.

⁵³⁰ Dans la version siamoise, nous voyons qu'on ne nous présente pas une vente aux enchères de tableaux. A l'époque, il n'y avait que des expositions de peinture des amateurs d'art et des membres des familles de la noblesse. La première exposition a eu lieu à Bang Pa-in en 1920. Les visiteurs ont payé l'entrée et les bénéficiaires ont servi à acheter des pistolets aux scouts royaux. Cité par Ploykeao (Nantaka), *Dusitsamit*,

Un dernier point qui nous semble intéressant de souligner dans l'adaptation de la comédie de Sir Richard Sheridan, c'est que nous y avons trouvé une coupure par rapport à l'original ; or cette coupure ne peut pas s'expliquer, comme toutes celles que nous avons présentées auparavant, par la volonté de raccourcir des passages qui auraient pu sembler ennuyeux aux spectateurs siamois pas encore habitués aux formes dramatiques occidentales : il s'agit du passage où le dramaturge anglais se moque des gens qui se prétendent poètes⁵³¹. Si ce passage est supprimé par le roi, ce n'est pas parce qu'il serait trop long : c'est parce qu'il ne correspond pas à la vision que les Siamois ont de la poésie et des poètes. Pour eux, en effet, les poètes font partie d'une élite savante et respectée qui ne peut pas être moquée comme cela. Nous avons dit auparavant le rôle très important des rois, aussi bien à la période d'Ayudhya qu'à celle de Bangkok, dans le développement de la littérature siamoise ; il faudrait ajouter que le roi Vajiravudh lui-même, l'étude de ses traductions des œuvres de Shakespeare nous l'a d'ailleurs montré, était un très grand poète. On comprend mieux, dans ce type de contexte, que le passage de Sir Richard Sheridan ait été coupé et non adapté : il allait contre les valeurs traditionnellement reconnues dans la société de l'époque.

La suppression, dans ces adaptations, de certains passages du texte original s'explique aussi par une volonté de la part du roi de se conformer aux bonnes mœurs telles qu'elles étaient reflétées de manière traditionnelle dans le théâtre classique siamois ; s'il est vrai que le théâtre populaire ne dédaignait pas les allusions grivoises, il n'en était pas de même dans les œuvres destinées aux représentations de la cour royale. Cela ne veut pas dire que l'évocation de l'acte sexuel était absente de ce théâtre, mais elle était faite selon des codes d'expression qui évitaient d'être trop explicites et qui, si elles étaient comprises de tous les spectateurs, n'utilisaient jamais des jeux de scène ou bien des mots particulièrement choquants⁵³². C'est la raison pour la-

numéro 82 (juillet – août – septembre), Bangkok, 1920 p. 3 in : Ploykeao (Nantaka), *Influence du théâtre occidental sur les pièces de théâtre de Sa majesté le roi Rama VI*, *op. cit.*, p. 36.

⁵³¹ Il s'agit du passage du premier acte de la version originale où Sir Benjamin Backbite raconte à ses amis qu'il a composé un poème pour admirer la beauté des chevaux.

⁵³² A propos de ces codes, cf. Delouche (Gilles), *L'érotisme dans la littérature classique siamoise* (dans cet article, l'auteur ne limite pas son étude à des œuvres dramatiques) in : Nguyễn Thê Anh & Forest (Alain), éd., *Notes sur la culture et la religion en Péninsule indochinoise*, L'Harmattan, Paris, 1995, pp. 43-60.

quelle dans *Le médecin par nécessité*, le roi fait disparaître cette scène de la pièce de Molière, particulièrement inspirée de la farce traditionnelle française, où Sganarelle essaie de caresser la poitrine avantageuse de la nourrice de la jeune héroïne⁵³³. L'approche des situations comiques est donc ici différente de celle que nous pouvons observer dans l'œuvre de Molière, dans laquelle, même lorsque nous nous trouvons dans de grandes comédies, les éléments de la farce ne sont jamais très loin : nous pensons ici, par exemple, à ce passage du *Tartuffe* où le héros fait semblant d'être choqué par le décolleté de Martine :

(...) Cachez ce sein que je ne saurais voir :
Par de pareils objets les âmes sont troublées
Et cela fait venir de coupables pensées⁵³⁴.

Cette constatation nous amène à une réflexion : alors qu'en France, Molière a fait évoluer le théâtre comique depuis la farce vers la grande comédie, dans laquelle les origines populaires ont laissé des traces, les traductions/adaptations du roi Vajiravudh ont plutôt tiré le comique vers les traditions classiques, où une certaine bienséance est nécessaire, ceci en faisant disparaître toute trace de vulgarité.

Nous avons évoqué, à propos des lieux que le roi a choisis pour y placer les intrigues qu'il adapte, le caractère un peu particulier de cette ville imaginaire où se déroule l'action de *Un procès important*. Mais ce choix s'explique aussi parce qu'il n'était pas possible, au Siam, de conserver l'ambiance particulière de la France où les luttes contre le cléricisme et pour la laïcité peuvent facilement expliquer pourquoi le substitut est révoqué au milieu d'un procès et comment Barbemolle peut aussitôt être nommé à sa place. En plaçant sa pièce de théâtre dans cette ville de province, le roi peut trouver un moyen pour que son Barbemolle, Chaliao Chalathut, puisse prendre la place du substitut : celui-ci est convoqué d'urgence à Bangkok et, dans un système qui est toujours celui de la monarchie absolue, il doit immédiatement partir pour obéir aux ordres du roi ; il lui est donc impossible de poursuivre la défense de son client⁵³⁵.

Nous avons pu jusqu'à présent, semble-t-il, montrer dans ce chapitre que les

⁵³³ Molière, *Le médecin malgré lui*, op. cit., p. 52.

⁵³⁴ Molière, *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, www.inlibroveritas.net/lire/oeuvre/357.html, page 79. Consulté le 16 mars 2010.

⁵³⁵ Sri Ayudhya, *Un procès important*, op. cit., pp. 206-207.

adaptations que le roi Vajiravudh a faites à partir de ces œuvres anglaises et françaises qu'il a sélectionnées, sont en fait des naturalisations. Mais il reste pourtant une question importante. Ces naturalisations, est-ce qu'il les a faites uniquement dans le but de faire connaître aux spectateurs siamois des pièces du théâtre européen qu'il appréciait ? Nous nous sommes bien entendu rendu compte que, même quand il conserve de manière très fidèle la construction des intrigues originales, il tient de façon systématique à les faire rentrer dans le cadre siamois. Si nous nous plaçons dans la ligne de ce que nous avons défini comme étant la « comédie de mœurs » ou la « comedy of manners », nous sommes amenés à croire qu'il utilise ces intrigues adaptées pour dénoncer certains défauts de ses contemporains siamois. C'est sans aucun doute ce que *Le Club de la médiosance* ou *Luang Chamnien part en voyage* montrent avec le plus de clarté ; cependant, une pièce, très brève, mérite encore plus notre attention : nous nous intéresserons donc à *My Friend Jarlet* d'Arnold Golsworthy, une des pièces préférées du roi Rama VI⁵³⁶ : ce n'est pas par hasard que son chien favori, dont on voit d'ailleurs la statue au palais d'été, s'appelait « Yalé »⁵³⁷, ce qui est la prononciation siamoise du nom du héros de la pièce anglaise. Elle a d'abord été adaptée sous le titre *Un véritable ami* puis a donné, dans une dernière version, *Un ami à la vie à la mort*, ce qu'il nous faut considérer plus comme une réécriture que comme une adaptation ; ces deux nouveaux titres sont en fait le produit des deux différentes approches que le roi a données de l'intrigue traitée par l'œuvre originale anglaise. En effet, le texte anglais représente deux types d'affection : paternelle ou amicale⁵³⁸, ceci même dans son adaptation siamoise, tandis qu'*Un ami à la vie à la mort* montre plutôt des buts idéologiques⁵³⁹.

Cette dernière remarque nous amène à tenter de voir comment, en fait, le roi est passé de cette adaptation, qui porte le même message que dans l'œuvre anglaise, à

⁵³⁶ Malakul (Pin, Mom Luang), *Cent pièces de théâtre du roi Vajiravudh*, op. cit., p. 158.

⁵³⁷ Ce chien, ยาล่า - Yalé, favori du roi, porte le même nom, prononcé selon la phonologie du siamois, que le héros de *My Friend Jarlet* de Golsworthy. Il a d'ailleurs été tué par balle comme Jarlet. Le roi a également utilisé le nom de l'héroïne de la pièce anglaise, Marie, pour nommer une des résidences royales du Palais de Sanam Chandra à Nakhon Pathom, dont le style architectural est, selon les historiens de l'architecture thaïlandaise, inspiré du Château de Chenonceaux. Cf. Suwan (Malinee, éditrice), *Importants palais de Thaïlande*, Département de programmation scientifique, Ministère de l'Éducation nationale, Khuru Sapha, Bangkok, 1977, p. 62.

⁵³⁸ Ploykao (Nantaka), *Influence du théâtre occidental sur les pièces de théâtre de Sa majesté le roi Rama VI*, op. cit., p. 117.

⁵³⁹ Wankeao (Thongchai), *Le Nationalisme dans les œuvres dramatiques de S. M. le roi Vajiravudh*, mémoire de maîtrise, Université Sri Nakharinwirot, Bangkok, 1979, pp. 138-141.

l'utilisation d'une intrigue qu'il n'a pas inventée pour faire passer des idées personnelles. Dans la version originale de l'auteur anglais, la pièce est située dans un cadre politique et historique particulièrement bien connu des spectateurs européens de l'époque où elle a été composée puisqu'il s'agit de la guerre entre la France et la Prusse. Cette histoire se déroule en effet pendant le siège de Paris en 1870⁵⁴⁰. Dans *Un véritable ami*, le roi a conservé l'arrière-plan historique qui apparaît dans la pièce originale de Golsworthy. Nous pouvons concevoir que ces événements, si éloignés de la connaissance des Siamois de l'époque, n'étaient certainement pas un cadre leur permettant de comprendre la cruauté de la situation décrite par l'auteur anglais ; ainsi cette première adaptation ne pouvait pas vraiment toucher les spectateurs siamois. Par contre, quand il compose *Un ami à la vie à la mort*, qui est donc la réinterprétation (ou la réécriture) de l'original anglais, le roi la situe dans un contexte historique que ses spectateurs connaissent évidemment bien, puisqu'il choisit le Siam.

L'intrigue se passe dans une région siamoise (Monthon) Hatsadinburi⁵⁴¹ : il s'agit d'une région imaginaire mais dont le nom et l'environnement restent typiquement siamois. Ces « Monthon » sont le produit d'une politique de décentralisation qui a été élaborée sous le règne du roi Mongkut, le grand-père de Rama VI, mais elle n'a été mise en œuvre que dans le cadre des réformes institutionnelles menée par son père, le roi Chulalongkorn⁵⁴². Nous l'avons dit auparavant, le Siam était à cette époque sous la menace des grands pays colonisateurs européens, la Grande-Bretagne, et la France et ce vieux royaume a alors pris conscience de la nécessité de profondes réformes, politiques, administratives et technologiques afin de faire face au danger. C'est pour mieux contrôler son indépendance et maintenir la stabilité politique du royaume que Rama V a décidé à la fois d'unifier et de décentraliser l'administration du pays. Ce système des « Monthon » a en fait été mis en place par le Prince Damrong, demi-frère du roi Chula-

⁵⁴⁰ « A partir de 1866, la France se heurte à la volonté de puissance de la Prusse, menée d'une main de fer par Guillaume I^{er} et la Chancelier Bismarck, qui entend réaliser à son profit l'unification de la nation allemande. La guerre éclate le 19 juillet 1870. Le gouvernement de Défense nationale est constitué, avec Léon Gambetta et Jules Ferry mais la situation militaire ne cesse pas de se dégrader. Paris, où la révolution menace, est assiégé et bombardé. Le 18 janvier 1871, au château de Versailles, la Prusse proclame alors la création de l'Empire allemand ». in : Méric (Mathieu), *Mon Histoire de France*, Hachette Jeunesse, Paris, 1996, p. 233. Cf. également, Kappler (Arno), *Tatsachen über Deutschland*, Societäts-Verlag, Frankfurt am Main, 1996, pp. 22-23.

⁵⁴¹ Voir la carte des Monthon du Siam de l'époque dans l'annexe 1, Carte I : Monthon, p. 330.

⁵⁴² Baker (Chris) et Phongpaichit (Pasuk), *A History of Thailand*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006, p. 52.

longkorn, en 1897⁵⁴³. Ce système est inspiré du mode d'administration qu'avaient mis en place les Britanniques dans leurs colonies de Malaisie et de Birmanie et que le Prince Damrong était allé observer avant de le mettre en place au Siam ; il a été maintenu jusqu'à la deuxième guerre mondiale⁵⁴⁴.

Retournons vers la pièce que nous étudions, *Un ami à la vie à la mort* ; la scène se passe donc dans le Monthon Hatsadinburi et des ennemis ayant assiégé la région, les deux héros, Boonkoea et Phuang sont alors bloqués et ne peuvent pas retourner à Bangkok après avoir terminé la mission qu'ils étaient venus y accomplir. Si l'histoire se déroule dans l'hôtel « Village Inn » à Fontainebleau pour *My Friend Jarlet*, dans un hôtel à côté de Paris pour *Un véritable ami*, c'est chez la tante de Nuan, l'héroïne, fiancée de Boonkoea, dont on découvrira au cours de la pièce qu'elle est la fille de Phuang, dans la ville de Nakhon Khiri pour *Un ami à la vie à la mort*. Nous constatons que, dans la pièce originale comme pour la première adaptation en siamois, la scène est située dans un hôtel mais nous pouvons remarquer que, dans cette première adaptation, *Un véritable ami*, l'endroit où se passe la scène n'est pas aussi précis que dans *My Friend Jarlet* : nous ignorons en effet le nom de la ville où se trouve cet hôtel. Par contre, dans la version réécrite, l'histoire se déroule dans la maison de l'héroïne. De notre point de vue, cela veut dire deux choses ; d'abord, les personnages se trouvent dans une province qui n'est pas trop éloignée de Bangkok mais ce n'est pas une zone encore très développée et c'est sans doute la raison pour laquelle il n'y a pas d'hôtel ; mais ceci n'est qu'une hypothèse car nous n'en savons pas plus que cela. Dans le déroulement de la pièce, nous apprenons que Boonkoea et Phuang n'ont pas pu retourner à Bangkok à cause de la situation militaire de la région et qu'ils se voient alors obligés de rester chez la tante de Nuan. On pourrait bien sûr se poser la question de savoir pourquoi cette femme accueille chez elle deux hommes dont au moins l'un des deux lui est complètement inconnu : ceci n'est pas une attitude naturelle chez les Siamois ; pourtant, nous devons comprendre que l'un des thèmes essentiels de cette œuvre dramatique est celui de l'amour du pays, qui se retrouve dans de nombreuses œuvres du roi et que c'est par patriotisme qu'elle accepte de les héberger.

⁵⁴³ *Id.*, p. 56.

⁵⁴⁴ *Ibid.*

Ayant mis en évidence le fait que ce petit drame, *Un ami à la vie à la mort*, est porteur d'un message qui n'existe pas dans le texte original et que sa situation se place au Siam, même si le lieu où il se déroule est imaginaire, il nous semble que nous devons aller plus loin dans l'analyse que nous faisons de ces adaptations. En effet, nous avons remarqué que, dans les pièces du roi, à de nombreuses reprises, nous pouvons rencontrer des personnages antipathiques qui semblent être systématiquement identifiés comme étant des Chinois⁵⁴⁵. L'exemple le plus évident est la dernière réplique de *Un procès important* où Kao, un des prévenus qui se trouve victime de ce changement si étonnant de situation entre l'avocat qui devient substitut au milieu de l'audience du tribunal, est traité de « sale Chinetoque »⁵⁴⁶. Cela nous amène à penser que ces comédies ne sont pas uniquement des textes où il se moquerait des défauts de la société, mais qu'elles contiennent un certain message politique, en rapport avec les idées nationalistes que le roi Vajiravudh a tenté de faire apparaître pendant son règne.

Il ne faut pas oublier, en effet, que le roi a composé un recueil intitulé *Juifs de l'Orient et Réveille-toi Siam*⁵⁴⁷, qu'il a publié sous le pseudonyme « Asavabahu »⁵⁴⁸. Cet ouvrage comprend quatre chapitres où il présente une critique très polémique des Chinois, ceux d'outre-mer en particulier. Il explique d'ailleurs qu'il n'a pas intention d'attaquer les Chinois, précisant même que ses critiques ne sont pas inspirées par la haine raciale et que ce qu'il propose est le résultat de ses observations.

Il a d'abord essayé de montrer le bien-fondé du rapprochement qu'il fait entre les Juifs et les Chinois, afin de prouver que ces deux « races » sont bien comparables. Une des raisons pour lesquelles, selon lui, les Européens ressentent de la haine envers les Juifs serait la question identitaire. Cette question identitaire se manifesterait par le fait qu'ils ne sont pas intégrés dans la société qui les accueille et qu'ils conservent leurs

⁵⁴⁵ Nous trouvons beaucoup de personnages, dits d'origine chinoise, dans les pièces de théâtre du roi Rama VI, traductions et adaptations comme ses propres œuvres. Ces personnages sont en général ridicules et méprisables, ce que nous allons devoir expliquer plus en détails dans les paragraphes qui suivent. Nous trouvons entre autres ces « Chinois » dans trois pièces que nous avons choisies d'étudier : *Le Club de la médisance*, *Un procès important* et *Un bon interprète*.

⁵⁴⁶ « Kup : Connard ! Sale Chinetoque ! » in : Sri Ayudhya, *Un procès important*, *op. cit.*, p. 215.

⁵⁴⁷ Ces deux articles ont été par ailleurs traduits en anglais : *The Jews of the Orient* et *Wake up Siam !*, lesquels ont été publiés dans le *Siam Observer* ; journal en anglais. Cf. Malakul (Pin, Mom Luang), *préface* in : Asavabahu, *Juifs de l'Orient et Réveille-toi Siam !*, Fondation de commémoration du roi Vajiravudh, Bangkok, 1985.

⁵⁴⁸ Cf. Wyatt (David K.), *Thailand, a Short History*, *op. cit.*, p. 232.

traditions et leurs coutumes : ceci conduit parfois la survisibilité culturelle. Il ajoute que les Juifs sont très intelligents et particulièrement habiles dans le commerce et les affaires financières. Ils sont capables de tout faire pour obtenir de l'argent, à cause de leur avidité : cela nous fait penser au *Marchand de Venise* et explique peut-être le fait que le roi ait choisi de traduire cette pièce de théâtre en siamois... Le fait qu'ils soient ainsi des profiteurs les amène à subir des violences sanglantes : le roi donne ici l'exemple des massacres de Juifs en Russie, lors des pogroms.

C'est alors qu'il montre les convergences qu'il constate entre les Juifs et les Chinois. Dans le monde anglo-saxon, il note d'ailleurs que les gens n'éprouvent pas tellement de haine envers les Juifs mais qu'ils ressentent plutôt la menace de ce qu'ils appellent le « péril jaune »⁵⁴⁹. Le roi n'est pas de cet avis à propos de cela car ce terme de « péril jaune » étant très large, il inclut toutes les nations asiatiques confondues alors que le vrai problème est, selon lui, la menace que font peser sur les royaumes et les Etats les Chinois d'outre-mer.

Le roi, se plaçant dans le mode de raisonnement spécifique des Siamois, essaie alors de montrer de façon systématique comment les Chinois d'outre-mer en Asie du Sud-est présentent les mêmes caractères que les Juifs en Occident. Ces Chinois refusent de s'assimiler au pays qui les accueille : par exemple, ils continuent à parler leur langue et à pratiquer leurs traditions et leurs croyances ; de la même façon, ils prennent en mains la majeure partie du commerce et de la finance du pays et sont accusés d'exploiter le peuple siamois pour s'enrichir, alors qu'ils bénéficient de privilèges pour les impôts⁵⁵⁰.

⁵⁴⁹ Le Péril jaune fut défini dès 1900 comme « a supposed danger that the Asiatic peoples will *overwhelm* the white, or *overrun* the world ». Si nous suivions l'interprétation du Péril jaune que Jacques Decornoy donne dans *Péril jaune, peur blanche* (1970), nous dirions que les pays Occidentaux ayant des colonies en Asie en auraient profité pour créer cette menace. C'est à cette époque, selon Gollwitzer, que la formule du *Péril jaune* (Bismarck, mort en 1898, ayant affirmé qu'un jour *les Jaunes* abreuveraient leurs chameaux dans le Rhin) se répandit en Europe et aux Etats-Unis. L'expression *gelbe Gefahr* apparaît en effet d'abord en allemand comme « die Bedrohung der weissen durch die gelbe Rasse », et presque simultanément en anglais, *yellow peril*. Cf. Poulet (Régis), *Le Péril jaune* in : <http://www.larevuedesressources.org> (Consulté le 8 mai 2007).

⁵⁵⁰ Angkinan (Polkul), *Rôle des Chinois au Siam sous le règne du roi Chulalongkorn*, Prachakkanpim, Bangkok, 1972, pp. 132-145.

Il pense même que les Chinois d'outre-mer sont plus dangereux que les Juifs pour le pays qui les accueille. En effet, les Juifs n'ont pas de pays d'origine où ils retournent et donc, si tout va bien pour eux, ils restent dans ce pays où on voit qu'ils jouent un rôle dans la politique comme en Angleterre. Les Chinois, quand ils se sont enrichis en exploitant les habitants qu'ils méprisent, rentrent dans leur pays en emmenant tout l'argent qu'ils ont gagné.

Ce pamphlet nous replace dans la situation sociale et économique du Siam de l'époque : quand le roi Chulalongkorn a aboli l'esclavage et la corvée pour la remplacer par l'impôt, il a fallu trouver des ouvriers pour faire les grands travaux, construction des routes et du chemin de fer, creusement des canaux : on a alors fait venir de la main-d'œuvre de Chine et ces Chinois ont vite commencé à jouer un rôle dans l'économie car ils sont doués pour le commerce. Le roi s'inquiétait que leur influence économique les amène à vouloir jouer un rôle politique et peut-être à être un obstacle à son pouvoir personnel.

En fait, si ces idées paraissent effectivement très anti-chinoises, il nous faut sans doute comprendre qu'il s'agit surtout, pour le roi Vajiravudh, d'essayer de construire, en face des puissances coloniales anglaise et française, un sentiment national, de façon à permettre au Siam et aux Siamois d'être unis contre les dangers extérieurs⁵⁵¹. Alors, pour cela, il tente de définir un ennemi étranger, mais un ennemi de l'intérieur, ces « sales Chinetoques », justement. Nous voyons donc ici clairement que si ces adaptations « naturalisées » d'œuvres occidentales sont et demeurent composées dans un but de divertissement, elles peuvent aussi servir à transmettre, directement ou indirectement, un message politique. D'ailleurs, dans certaines de ses pièces de théâtre originales, qui sont très nombreuses, comme *Cœur de guerrier*⁵⁵² (qui a été, nous l'avons dit, distingué par la *Société de Littérature* en 1914), il se sert effectivement du théâtre

⁵⁵¹ Notons que si de nombreux ouvrages d'étude de l'œuvre du roi Vajiravudh parlent de « nationalisme », certains auteurs ont proposé une autre appellation pour ce mouvement de pensée ; s'appuyant sur le fait qu'il s'agit de construire un sentiment national autour du roi et par le roi, ils le nomment en siamois « national-royalisme ». Cf. Santayot (Chirarat), *The Construction of Phrarajjaya Chao Dararasmī as a Historical Figure from the 1900s to the Present* in : *Revue de l'Université Silpakorn*, Volume 30, 2010, p. 25.

⁵⁵² A propos des idées nationalistes dans les œuvres théâtrales du roi Vajiravudh, nous avons consulté Wankao (Thongchai), *Le Nationalisme dans les œuvres dramatiques de S. M. le roi Vajiravudh*, *op. cit.*

comme d'une tribune pour sa propagande nationaliste. Dans cette œuvre, dont l'intrigue n'est, à la vérité, que conventionnelle, le roi tente de faire passer un message patriotique ; il nous faut dire que, lorsqu'elle a été composée, nous nous trouvions dans une conjoncture relativement difficile : en 1912, il avait dû faire face, comme nous l'avons exposé dans le premier chapitre de cette partie, à une tentative de coup d'Etat militaire qui avait avorté, et ceci l'avait conforté dans sa volonté de développer cette sorte de « milice royale », toute dévouée à la monarchie et surtout au roi, sorte de « contre armée » d'une certaine manière, les « Tigres sauvages », qu'il importait de donner à ses membres le sentiment patriotique le plus fort possible. ML Pin Malakul remarque lui-même que pendant toute l'année 1913, le roi a multiplié les initiatives, aussi bien politiques que dramatiques, pour donner le plus de force possible à cette organisation paramilitaire qu'il avait créée dans son intérêt, bien sûr⁵⁵³. L'histoire est la suivante : à l'époque où a été créée l'organisation des « Tigres sauvages » et où les adolescents ont pu rejoindre celle des Scouts royaux, il apparaît que le héros, Phra Phirom se dresse contre cette double institution ; il interdit par exemple à son plus jeune fils de s'enrôler chez les Scouts et, même, il incite son fils aîné à ne pas accomplir son devoir militaire. Il n'aime, semble-t-il, que son deuxième fils qui nous paraît bien faible mais qui, en fait, a des relations adultères avec une des concubines de son père⁵⁵⁴. Cette femme a un frère qui s'appelle « Sum Beng », dont nous comprenons facilement, à la lecture de son nom, qu'il est certainement d'origine chinoise, ce qui nous ramène à certaines des remarques que nous avons pu faire précédemment, lequel semble posséder une vraie influence sur Phra Phirom. L'aîné des fils de Phra Phirom se porte volontaire pour se battre contre les ennemis (lesquels ne sont pas identifiés), mais il est tué et c'est le plus jeune qui souhaite alors prendre sa place. C'est alors que le père commence manifestement à changer d'attitude, au point qu'il va prendre son arme et tirer sur les ennemis. Mais ceux-ci sont en grand nombre et arrivent à se saisir de sa maison comme à l'arrêter les armes à la main. Il est interrogé, les ennemis essaient d'obtenir des renseignements secrets sur des opérations militaires en cours, mais il refuse de répondre ; il préférerait mourir plutôt

⁵⁵³ Cf. Malakul (ML Pin), *Livre de souvenir à l'occasion de la cérémonie de crémation de ML Pin Malakul*, op. cit, p. 176. Nous ferons remarquer que le lieu de l'action qui, bien que situé au Siam avec certitude (notre première citation le prouve clairement), est une région imaginaire, semble celui que précise de la même manière la réécriture de *My friend Jarlet*, dont nous avons auparavant parlé et qui est intitulée *Un ami à la vie à la mort*.

⁵⁵⁴ Il faut en effet nous rappeler que, au début du XX^{ème} siècle, époque où le roi Vajiravudh compose cette pièce de théâtre, la polygamie reste la règle dans les plus hautes classes de la société siamoise.

que de livrer les éléments qui sont en sa possession. Par la suite, les ennemis feront retraite et les forces siamoises reprendront le terrain. C'est alors que Phra Phirom décidera de s'engager dans les « Tigres royaux ».

On peut lire, dans cette pièce de théâtre, par exemple, les deux répliques suivantes (avant cela, dans le texte de la pièce, d'ailleurs, nous avons pu rencontrer des allusions explicites à cette organisation des « Tigres sauvages » comme à celle des Scouts royaux, toutes les deux créées par le roi, pour les raisons que nous avons exposées auparavant, méfiance envers l'armée et volonté de créer des organismes paramilitaires à la dévotion du monarque) :

Moi, je suis un Thaï et j'ai pour devoir de lutter contre les ennemis de ma nation⁵⁵⁵.

Ou bien encore (C'est alors Phra Phirom, celui qui est le locuteur de la ligne qui précède et qui, dans cette pièce de théâtre, semble justement devenir l'archétype du patriote inflexible, prêt à se sacrifier pour son pays, le Siam, qui s'adresse à sa fille Uray) :

Uray, ma fille chérie, voici venu le moment où tu vas devoir être aussi brave qu'un homme. Par la suite, lorsque tu auras eu des enfants, tu devras leur apprendre à ressentir aussi que leur grand-père n'a jamais abandonné sa patrie, qu'il a accepté de faire le sacrifice de sa vie plus que d'ignorer son propre pays⁵⁵⁶.

Comme nous le voyons donc, le texte de cette œuvre est destiné à faire passer un message patriotique. Pourtant, nous ne pouvons que constater que, si le but du roi est effectivement de transmettre un tel message, et cette fois-ci, de manière directe, le moyen utilisé n'est peut-être pas aussi approprié qu'il pourrait, ou aurait pu, l'être dans les dernières décennies qui viennent de s'écouler et auxquelles nous nous intéresserons dans la dernière partie de notre travail : en effet, en 1913, le théâtre parlé à l'occidentale n'était évidemment pas très répandu en dehors du Palais royal et ne pouvait donc pas vraiment permettre de transmettre un tel message dans tout l'ensemble de la population du royaume.

Cependant, si nous avons pu remarquer, dans certaines de ses adaptations d'œuvres dramatiques occidentales, même issues de vaudevilles français, des allusions plus ou moins politiques, comme toutes ces connotations anti-chinoises ou, encore, dans

⁵⁵⁵ *Id.*, p. 177.

⁵⁵⁶ *Ibid.*

la dernière pièce que nous venons d'évoquer, originale, celle-là, une volonté d'utiliser le théâtre dans un but politique, en l'occurrence celle de faire naître un véritable sentiment nationaliste parmi les Siamois⁵⁵⁷, nous devons également constater que le roi Vajiravudh s'est aussi, d'une certaine manière, amusé à composer des œuvres qui sont plutôt de l'ordre du divertissement, soit du théâtre chanté mêlé de dialogues, dans la ligne de ce *Wang Ti* qui est une adaptation plus ou moins fantaisiste de *The Mikado* de Sir Gilbert Sullivan⁵⁵⁸, soit de véritables comédies « de mœurs », comme *Le stratagème dévoilé*, pièce de théâtre en quatre actes (celle-ci n'est qu'un exemple), dont nous allons maintenant parler brièvement⁵⁵⁹.

L'intrigue en est relativement simple et pourrait presque sembler banale ; nous pouvons la résumer comme suit : Dara, fille de Phra Wisut Phiman, est mariée, mariage de raison, avec Luang Wisan Watthanakan, lequel s'intéresse à de nombreuses autres femmes, ce qui entraîne de fréquentes disputes dans leur couple. Dara est très heureuse lorsque Luang Sitthi Supphakan revient de l'étranger, où il a fait ses études, car ils avaient autrefois de l'inclination l'un pour l'autre. Pour ce qui est de Luang Wisan Watthanakan, il souhaite se séparer de Dara parce qu'il semble être intéressé par Phimpha, la jeune sœur de Luang Sitthi Supphakan. Quand arrive la fête de la saison froide, Luang Wisan Watthanakan prépare un stratagème afin surprendre son épouse dans une attitude ambiguë, au point qu'ils en arrivent aux coups ; Dara s'enfuit donc avec Luang Sitthi Supphakan. Un ami de ce dernier, Phra Thep Ratchasewi, accompagné de Phimpha, les suit par crainte d'un événement malheureux : Phra Thep Ratchawesi amène

⁵⁵⁷ Cette remarque nous semble particulièrement importante car elle nous permet de prendre conscience d'une certaine utilisation du théâtre comme tribune politique. Dès les origines, donc, le roi Vajiravudh ne se contente pas de voir la représentation dramatique comme un divertissement. C'est ce que nous devons étudier plus précisément dans le dernier chapitre de notre troisième partie.

⁵⁵⁸ Cf. *supra*, p. 141 & p. 174. Notons pourtant que l'adaptation en siamois d'œuvres lyriques occidentales n'est pas une innovation du roi Vajiravudh puisque, ainsi que nous l'avons signalé, le roi Chulalongkorn avait souhaité qu'une version siamoise de *Madame Butterfly*, qu'il avait pu admirer lors de son premier voyage en Europe, puisse être faite. C'est le Prince Narathip Praphanphong qui s'était alors chargé de cette adaptation. Ce qui est néanmoins à relever, c'est que le roi Vajiravudh a, lui-même, composé un certain nombre d'œuvres originales, dont la forme pourrait être traduite par « théâtre mêlé de chants », basées soit sur des thèmes traditionnels de la littérature siamoise, comme le *Ramakien*, soit sur des intrigues totalement inventées mais qui vont pourtant et systématiquement dans la direction d'une appropriation de formes étrangères par un auteur siamois, en l'occurrence le roi lui-même.

⁵⁵⁹ Malakul (ML Pin), *Œuvres et activités dramatiques de Sa Majesté Vajiravudh, roi du Siam*, *op. cit.*, p. 278 et suivantes.

alors Dara chez lui, mais l'installe dans la maison de sa tante⁵⁶⁰, avant que quiconque ne vienne à sa poursuite chez Luang Sitthi Supphakan. Luang Wisan Watthanakan considère que ceci est une bonne solution parce qu'il souhaite alors poursuivre Phra Thep Ratchawesi pour adultère, ce qui lui sera, pense-t-il, plus facile que de poursuivre Luang Sitthi Supphakan, frère aîné de la jeune femme qu'il aime vraiment. Et le procès pour adultère a effectivement lieu mais le tribunal prononce un non-lieu : le père de Dara n'en est pas trop content, mais la jeune femme refuse de retourner chez lui et décide qu'elle restera désormais auprès de Phra Thep Ratchasewi, qu'elle affirme préférer.

Comme nous le voyons, la lecture du résumé de cette intrigue peut nous donner à penser que nous nous trouvons devant une pièce de théâtre « à l'eau de rose », ce qui n'est sans doute pas tout à fait faux. Nous pensons pourtant que d'autres éléments doivent être pris en compte, qui permettent d'analyser cette œuvre comme ce que nous avons appelé, à propos de Molière comme de Sir Richard Sheridan, la « comédie de mœurs ». En effet, nous y rencontrons d'abord des personnages qui portent des titres de noblesse administrative, « Luang » ou « Phra », ce qui nous montre que le roi place, comme dans ses adaptations ou dans *Cœur de guerrier*, que nous avons évoqué plus haut, dans des classes relativement élevées de la société : on chercherait en vain, malgré le nombre impressionnant de ses œuvres dramatiques, une pièce de théâtre qui mettrait en scène de petites gens, à l'exception sans doute du *Médecin par nécessité*. Mais nous y trouvons aussi l'allusion à des mariages de raison, ce qui était encore la règle à l'époque, comme à une infidélité régulière des époux, sans doute héritée des habitudes polygamiques qui existaient depuis des siècles, jusqu'au plus haut niveau du royaume. Le contexte est parfois singulier, en tout cas pour le Siam de l'époque, puisque nous y voyons, par exemple, dans une des scènes, les personnages boire du champagne, ce qui nous montre indirectement que certaines classes de la société siamoise étaient déjà beaucoup occidentalisées... Bien plus encore, le roi, dans le dernier acte de la pièce, lorsqu'il nous montre l'héroïne décider, contre l'avis de son père, de vivre chez – et donc avec – Phra Thep Ratchasewi, semble nous donner son opinion personnelle, celle que les femmes devraient avoir le droit de choisir l'homme avec qui elles ont envie de

⁵⁶⁰ Dans le Siam de l'époque, les familles, au sens large, vivaient dans différentes maisons, mais toutes situées sur une même parcelle de terrain. Ceci peut toujours être remarqué, de nos jours, chez les descendants de la famille royale comme de ceux de la haute noblesse administrative.

vivre : si cette pièce doit être, dans une première analyse, vue comme une histoire comme une autre, une seconde lecture nous montre bien que, derrière le divertissement, certaines idées, sans doute nouvelles dans le Siam de l'époque, tentent d'être transmises. La question qui se poserait alors à nous dans le contexte de l'époque, c'est, comme pour ce que nous avons évoqué à propos de *Cœur de guerrier*, de savoir quelle pouvait être l'influence de telles pièces de théâtre, qui n'étaient jouées que dans le cadre très restreint de la cour royale... Il n'empêche que, nous le voyons bien, que ce soit dans son adaptation de *Un client sérieux* ou bien dans ce texte original qu'est *Cœur de guerrier*, le théâtre peut être utilisé comme porteur de messages politiques ou sociaux : c'est ce que nous devons voir dans le second chapitre de notre troisième partie.

Achevant ce chapitre, nous voyons certainement mieux le paradoxe que semblent présenter les pièces que nous y avons étudiées. Si les adaptations sont réellement, la plupart du temps, très fidèles à l'intrigue des modèles occidentaux qu'elles transposent, elles ne sont cependant plus, nous semble-t-il, vraiment françaises ou anglaises. Les personnages, les lieux, les coutumes, tout paraît être devenu siamois. La critique des mœurs et des caractères, même un certain message politique comme nous venons de le voir, tout est profondément ancré dans le Siam du début du XX^{ème} siècle : le roi a donc effectivement naturalisé ces œuvres et même vraiment importé un genre dramatique nouveau, ce que nous montrent évidemment ses pièces de théâtre originales. Il se place ainsi, en amenant au Siam des thèmes et des formes d'origine occidentale mais en les transformant (à l'exception notable de ses traductions de Shakespeare, dont nous comprenons qu'elles n'ont pas le même but que ses autres pièces), dans la droite ligne que celle qui est, selon nous, à l'origine de l'ensemble de ce qui a construit, au cours des siècles, la culture de son pays, le métissage.

CONCLUSION

Si le roi Vajiravudh se place sans doute dans cette ancienne tradition siamoise des rois écrivains, son intérêt pour la littérature et pour la composition littéraire, pas seulement dramatique d'ailleurs, font de lui un monarque à part puisque, nous l'avons vu dans notre premier chapitre, c'est plus à l'écriture et aux représentations théâtrales qu'au gouvernement de son royaume qu'il s'est vraiment intéressé. Il est vrai cependant que son règne, assez court, ne lui a peut-être pas laissé le temps de donner la pleine mesure de ses capacités à régner sur son pays.

Notre analyse des œuvres théâtrales, traductions, adaptations ou pièces originales, du roi Vajiravudh, bien que nécessairement succincte puisque réduite à quelques exemples choisis, nous l'espérons, pour leur pertinence parmi une vaste bibliographie (rappelons que nous avons, à plusieurs reprises, évoqué une édition de certaines des œuvres de ce monarque réalisée par ML Pin Malakul, intitulée *Cent pièces de théâtre du roi Vajiravudh*, ce qui ne représente en fait qu'une partie de son travail littéraire – nous ne devons en effet pas oublier ses pamphlets comme ses nouvelles – fait dans un temps relativement court puisqu'il est mort à l'âge de seulement 45 ans), nous amène aux conclusions qui suivent.

Tout d'abord et même si des traductions/adaptations de pièces de théâtre occidentales avaient été faites avant qu'il ne s'y intéresse lui-même⁵⁶¹, le roi Vajiravudh a pourtant été un précurseur puisqu'il a fait ce que nous pouvons appeler des expériences dans l'art dramatique, ceci à partir de sa connaissance des théâtres anglais et français. Si, dans un premier temps, il s'est contenté de traduire des pièces de Shakespeare en siamois, mais en utilisant des formes de la versification classique siamoise, faisant de cette façon la liaison entre les traditions littéraires de l'Occident et poétiques du Siam, il est allé rapidement bien plus loin.

⁵⁶¹ Rappelons par exemple la version du Prince Narathip Praphanphong de *Romeo and Juliet*, version en prose, sous la forme d'un conte et *Comedy of Errors*, adapté dans un cadre siamois.

Son intérêt pour les formes du théâtre parlé qu'il avait pu lire et voir représenté à l'occasion de son long séjour en Europe l'ont en effet, comme nous avons pu le voir, amené à adapter certaines des œuvres qu'il avait ainsi pu apprécier. Ces adaptations, dont nous avons présenté quelques exemples en tentant de les analyser, présentent de notre point de vue un double intérêt : il s'est d'abord agi d'emprunter une forme théâtrale jusqu'alors inconnue au Siam, dont nous avons évoqué les traditions dramatiques classiques, et de la rendre plus facilement accessible à un public qui n'y était pas du tout habitué : c'est tout le sens de l'adaptation qui tout en gardant l'intrigue originale et le caractère des personnages dans la pièce occidentale ainsi empruntée, les déplace, aussi bien dans le lieu, les noms et l'environnement culturel, vers le Siam. Ainsi, l'œuvre adaptée est effectivement naturalisée.

Cependant, et c'est là le second intérêt que nous y voyons, cette adaptation a permis certainement au roi Vajiravudh d'aller plus loin dans son entreprise d'importation des formes dramatiques occidentales puisque, après être passé de l'adaptation d'une œuvre à sa réécriture (c'est le cas de *My friend Jarlet*, d'abord adapté sous le titre *Un ami véritable*, a enfin été réécrit sous celui de *Un ami à la vie à la mort*), il s'est mis à inventer des intrigues et à composer ses propres pièces de théâtre : seule est conservée la forme occidentale, théâtre parlé en prose, mais tout le reste est désormais totalement siamois. C'est en ce sens que nous pouvons, nous semble-t-il, dire que nous nous trouvons alors devant une nouvelle forme de métissage littéraire : alors que dans la littérature classique, des thèmes étrangers étaient traités dans le cadre de la versification et de la culture siamoises, nous avons avec l'œuvre dramatique du roi Vajiravudh, une forme étrangère servant à traiter des thèmes plus authentiquement siamois. C'est d'ailleurs ce qui s'est également passé à l'occasion de l'importation du genre romanesque, à la même époque.

TROISIEME PARTIE

LES APPORTS OCCIDENTAUX DANS LE THEATRE SIAMOIS CONTEMPORAIN DUS AU ROI VAJIRAVUDH

PRESENTATION

Nous avons eu l'occasion de nous poser, à plusieurs reprises, en nous penchant sur les pièces de théâtre parlé du roi Vajiravudh, que ce soient des textes adaptés du répertoire français et anglais ou bien encore des œuvres plus ou moins originales (nous rappellerons les « réécritures », faites sur un canevas d'intrigue empruntée à une pièce de théâtre étrangère, un peu à la manière de ce que Jacqueline de Fels a décrit à propos de certains synopsis de films ayant servi de trame à des romans dans les premières années du XX^{ème} siècle⁵⁶²), la question du peu d'impact qu'ont pu avoir, en leur temps, les formes théâtrales nouvelles que le roi a ainsi importées. Il semble bien en effet que, sous son règne, les nombreuses pièces de théâtre qu'il a composées n'ont guère été jouées que dans l'enceinte de ses palais, par ses courtisans et par lui-même⁵⁶³. Nous nous proposons donc maintenant, plus d'un siècle après les premières œuvres dramatiques à l'occidentale composées par le roi Vajiravudh, de voir en quoi ces textes, en leur temps réellement confidentielles, mais qui ont par la suite été effectivement connues, au moins dans leur version imprimée, ceci grâce à l'activité éditoriale de ML Pin Malakul, ont pu et ont encore une influence sur le développement du théâtre parlé contemporain en Thaïlande.

Dans notre premier chapitre, nous essaierons de nous intéresser aux apports que, par ses traductions, ses adaptations, ses réécritures et ses pièces originales, le roi Vajiravudh a pu transmettre dans une révision de la dramaturgie telle qu'elle a été pratiquée au Siam pendant tous les siècles qui ont précédé les innovations ainsi apportées. Nous

⁵⁶² Fels (Jacqueline de), *Promotion de la Littérature en Thaïlande : vers les prix littéraires*, op. cit., pp. 244-248.

⁵⁶³ C'est ainsi, par exemple, que la pièce de « divertissement » que nous avons évoquée au chapitre précédent, *Le stratagème dévoilé*, n'a, à notre connaissance, été représentée que quatre fois, au Palais de Phaya Thay, à Bangkok, au mois de décembre 1910 ; le roi y jouait le rôle de Phra Thep Ratchasewi, ainsi que le montre une photographie publiée par Malakul (ML Pin), *Œuvres et activités dramatiques de sa Majesté Vajiravudh : roi du Siam*, op. cit., p. 279. Dans cette même page, ML Pin Malakul nous précise la distribution des rôles à l'occasion de ces représentations, et nous pouvons noter une fois de plus que les rôles féminins étaient assurés par des hommes.

verrons donc si les indications scéniques, description des décors, mouvement des acteurs, organisation en scènes, etc., telles qu'elles sont habituellement données dans les pièces de théâtre occidentales, ont désormais un rôle dans l'écriture théâtrale en Thaïlande (Peut-être même ont-elles eu une influence dans la rédaction des scénarii de films comme de ceux des feuilletons télévisés, appelés en siamois « théâtre télévisé », dont nous devons bien entendu dire quelques mots)⁵⁶⁴.

Nos second et troisième chapitres tenteront, quant à eux, de voir s'il existe dans la Thaïlande contemporaine une postérité dramatique aux œuvres du roi Vajiravudh : Quelle est la place du théâtre que nous avons qualifié de « divertissement » sur la scène dramatique thaïlandaise ? De la même manière, quelle est celle que l'on peut reconnaître à certaines œuvres qui pourraient être porteuses de messages, que ceux-ci soient sociaux ou politiques ?

⁵⁶⁴ Contrairement à ce que nous pourrions penser naturellement, cette forme d'expression dramatique semble être issue plus du théâtre à l'occidentale que de l'écriture cinématographique. Elle donne en effet plus d'importance aux dialogues qu'à l'expression visuelle de l'action, et la gestuelle des acteurs comme la mise en scène sont proches de ce qui se fait au théâtre. Nous suivons en cela Inghuthanon (Kopkul), *Le théâtre moderne, des origines au règne actuel*, Sorachat, Bangkok, s. d. qui, dans ce travail consacré à l'étude du théâtre à l'occidentale au XX^{ème} siècle, s'est intéressée à ces feuilletons télévisés (pp. 113_128). Elle intègre aussi, dans son étude, le théâtre radiophonique (pp. 98-112) ; nous avons choisi, dans cette thèse, de ne pas l'envisager, parce que les modes de mise en scène sont relativement éloignés du théâtre joué sur scène et qu'il est en voie de disparition : il était il y a plusieurs dizaines d'années très suivi dans les campagnes qui n'étaient reliées au monde extérieur que par des transistors à piles mais l'arrivée de l'électricité et la présence de téléviseurs dans tous les foyers amènent un manque d'intérêt de plus en plus marqué.

CHAPITRE PREMIER

La dramaturgie dans l'écriture et la représentation

Nous l'avons dit, le théâtre classique siamois était en quelque sorte un « théâtre total » puisqu'il rassemblait sur une même représentation des arts aussi différents que la musique, le chant et la danse, soutenant un texte élaboré, écrit en vers (c'était le plus souvent des *Klon* et, à un degré moindre, des *Chan*). Il faut d'ailleurs rappeler que dans le *Nang Yay*, alors que l'expression dramatique était donnée par ces peaux de buffle ajourées représentant les scènes accompagnées de musique et de chants, les montreurs, qui brandissaient ces figures très grandes et très lourdes, les faisant osciller de façon à donner l'impression du mouvement, étaient eux-mêmes vêtus de costumes qu'on avait empruntés au théâtre masqué⁵⁶⁵. Le texte de l'œuvre lui-même, même s'il trouvait une originalité dans son thème, était d'une certaine façon subordonné aux autres éléments constitutifs du spectacle. Nous pouvons en trouver un exemple dans ce qui nous est rapporté par le Prince Damrong, à propos de la composition de cette œuvre importante qu'est l'*Inao* du roi Phra Phuttha Loet La Naphalay :

Le roi composa *Inao* ; il le récrivit totalement, se disant peut-être que *Dalang* et *Inao Lek* de Rama Ier (nous avons vu ce qu'il faut penser de l'éventuelle paternité de Rama Ier sur ces deux œuvres) n'étaient que la reconstitution de pièces de théâtre de l'époque d'Ayudhya, que les parties ne s'assemblaient pas et que ces œuvres ne convenaient pas à la représentation théâtrale. Il reprit donc le thème d'*Inao* avec la volonté que son texte devînt, en place des précédents, la référence pour le répertoire de la capitale⁵⁶⁶.

Ce qui nous paraît important, dans ce passage, c'est la volonté que semble avoir voulu exprimer le roi de bâtir une œuvre qui deviendrait intangible, parce qu'elle serait, nous dit clairement le Prince Damrong, « la référence ». Mais ce n'est pas tout, ce dernier poursuit en effet en nous racontant ce qui, à une première lecture, pourrait n'être considéré que comme une anecdote :

⁵⁶⁵ Osakroetsana, Pha-op, *Textes pour la représentation du Nang Yay au monastère de Khanon de la province de Ratchaburi*, Cabinet du Premier Ministre, Bangkok, 1977, 230 pages.

⁵⁶⁶ Damrong Rachanuphap (Krom Phraya), *La légende d'Inao*, Khlang Witthaya, Bangkok, 1964, p. 44. Les traductions du texte du Prince Damrong à propos de la composition de cette pièce classique sont empruntées à Delouche (Gilles), *L'influence de la littérature malaise sur la littérature siamoise : Inao*, *op. cit.*, p.

Lorsque le roi composa *Inao*, il soumit son texte à Chao Fa Krom Luang Phitakmontri, expert en Lakhon, afin qu'il voie si les gestes de la danse se combinaient bien avec les textes d'accompagnement ; on dit que Phitakmontri se servait d'un grand miroir pour mieux concevoir ses postures de danse, conseillé par deux maîtres réputés du Lakhon, Nay Thong-Yu et Nay Rung. Quand il possédait parfaitement ces attitudes, il allait les soumettre au roi pour qu'il fasse des corrections jusqu'à ce que les gestes et le texte fussent en parfaite harmonie et que le roi fût satisfait⁵⁶⁷.

On le voit donc de façon claire : la rédaction définitive du texte composé alors par le roi ne dépend pas seulement de son inspiration, poétique ou dramatique. Elle doit se plier à la gestuelle traditionnelle de la danse classique qui, en fin de compte, soumet le texte aux positions anciennes développées par des siècles de pratique de la danse classique siamoise. Une fois le texte achevé, en harmonie parfaite avec la gestuelle et les positions des danseurs-acteurs, il est la référence, dans l'intégralité de la représentation dramatique, et ne peut plus être interprété d'une autre manière ; l'œuvre est alors figée, dans toutes les composantes de sa présentation sur scène⁵⁶⁸. C'est en ce sens que la réflexion suivante de Georges Banu, à propos du théâtre occidental mais aussi de sa réception par le public et dans sa mise en œuvre dramatique, ne peut pas être appliquée au théâtre classique siamois :

À l'heure où l'on ne cesse de reconnaître au théâtre le statut d'art de l'éphémère, on restaure son lieu comme lieu de mémoire, mais le paradoxe n'en est pas un, car il s'agit d'une complémentarité entre l'éphémère et la mémoire. C'est de leur jonction que peut surgir une mythologie du théâtre, et nullement des vidéos et des enregistrements mécaniques. Eux, ils interdisent l'oubli et figent le souvenir. Eux, ils se rattachent à l'histoire. Mais ils doivent servir un jour – non pas à nous, mais aux autres, à ceux qui vont venir –, c'est uniquement parce qu'ils vont apparaître comme fragmentaires, truqués... en glissant ainsi de l'histoire vers la mémoire⁵⁶⁹.

On comprend bien à travers l'exemple que nous venons de donner à propos de la composition de l'*Inao* du roi Phra Phuttha Lœt La Naphalay, que ce type de représentation

⁵⁶⁷ *Id.*, p. 45. Les traductions des deux extraits de cet ouvrage composé par le Prince Damrong à propos de l'*Inao* du roi Phra Phuttha Lœt La Naphalay sont empruntées à Delouche (Gilles), *L'influence de la littérature malaise sur la littérature siamoise : Inao*, *op. cit.*, pp. 101-102.

⁵⁶⁸ Ce caractère figé, cette cristallisation que nous évoquons ici par rapport aux modes de la représentation théâtrale dans ce que nous pourrions appeler la dramaturgie classique siamoise, n'est pas propre à l'art dramatique. Nous pourrions par exemple rappeler la composition, sous la direction du roi Phra Phuttha Lœt La Naphalay, de la version classique de *Khun Chang Khun Phæn*, épopée populaire (*Sepha*) transmise oralement jusqu'au début du XIX^{ème} siècle, qui dès cette rédaction, n'a plus jamais été modifiée, puisque le texte ainsi composé a alors fait figure de référence absolue (mais elle portait la « signature » d'un roi...). C'est ainsi qu'une œuvre « folklorique », en perpétuelle évolution depuis de nombreux siècles, s'est justement trouvée figée.

⁵⁶⁹ Banu, Georges, *Mémoires du théâtre*, Actes Sud, «Le Temps du théâtre», Paris, 1987, p. 37.

est la reprise, à l'infini, de ce qui est considéré comme la référence, un peu comme les vidéos qui « interdisent l'oubli et figent le souvenir » : c'est en ce sens que, d'une certaine manière, on pourrait penser à définir le théâtre classique siamois, dans l'ensemble de sa représentation dramatique et en se rapportant à la réflexion engagée par Georges Banu, comme un « théâtre de l'anti-mémoire ».

Le second point, mais qui est sans doute une conséquence de ce que nous venons d'évoquer, c'est qu'aucune des œuvres dramatiques classiques, ceci jusqu'au règne du roi Chulalongkorn, ne se présente autrement que comme une suite ininterrompue de récitatifs qui, comme nous l'avons précisé auparavant, décrivent l'action que jouent les acteurs sur la scène ou bien précisent les circonstances de cette même action, avec des monologues ou des conversations entre les personnages qui sont, de toute façon, cantilés par des chanteurs intégrés à l'orchestre : les acteurs-danseurs se contentent de mimer, dans une sorte de pantomime, en utilisant la gestuelle ritualisée que nous avons évoquée plus haut, les sentiments ou les réflexions exprimés par ces chanteurs. Cet aspect particulier du théâtre classique siamois a amené certains spécialistes de la littérature dramatique à se poser la question de savoir si nous sommes vraiment en présence d'une pièce de théâtre, ou bien d'un roman versifié dans lequel seraient intégrés de nombreux dialogues⁵⁷⁰. L'ambiguïté du genre dramatique classique siamois n'est en tout cas pas propre à cette littérature spécifique et on pourrait sans doute se poser la question de savoir, par exemple, si certains romans versifiés appartenant à la littérature khmère ne pourraient pas être considérés, de ce point de vue, comme des œuvres dramatiques...⁵⁷¹

⁵⁷⁰ C'est ce que semble nous laisser à penser Gilles Delouche dans son article *Le Lilit Phra Lo et l'âge d'or de la littérature siamoise, op. cit.*, dans lequel il donne des adaptations en français de strophes qui apparaissent comme des dialogues entre certains des personnages de l'œuvre, laquelle n'est pourtant pas classée comme œuvre dramatique par les historiens de la littérature siamoise et n'a d'ailleurs jamais, à notre connaissance et dans son état actuel, représentée au théâtre. Il en existe cependant des adaptations pour la scène comme pour le roman, à l'époque contemporaine. Cf. Khemthong-Kastner (Sukanda), *Analyse du Lilit Phra Lo*, mémoire pour l'obtention du grade de Master de Langues, Littérature et Civilisations Étrangères, Spécialité : siamois, INALCO, Paris, 2005, 185 pages : l'auteur évoque dans son travail la postérité de ce *Lilit* (genre poétique épique ou amoureux sans doute apparu, selon Gilles Delouche, avant le XIII^{ème} siècle), en le comparant à un roman de Thommayanti, *L'amour frappé par le Maléfice*, Na Ban Wannakam, Bangkok, 2001, 370 pages. Nous pourrions également citer l'œuvre de Songsri, (Chœt), *Phœan Phæng*, Sæng Dæt, Bangkok, 1983, 334 pages.

⁵⁷¹ Cf. Khing (Hoc Dy), *Contribution à l'histoire de la littérature khmère*, volume I : L'époque classique, XV^{ème} - XIX^{ème} siècles, Collection « Recherches Asiatiques », L'Harmattan, Paris, 1990.

La ritualisation figée de la représentation théâtrale dans la littérature classique siamoise explique sans aucun doute le fait que ces textes ne nous donnent, à aucun moment, d'indications sur le décor ou sur la mise en scène : comme nous nous trouvons dans la perpétuation d'une tradition, le décor est, en quelque sorte, abstrait ou absent, et les seuls éléments qui nous sont donnés lors de la représentation ne sont que des accessoires, palanquins, trônes, chars, etc. qui permettent, d'une façon ou d'une autre, de placer l'épisode représenté dans un contexte que le spectateur peut, ou devrait, immédiatement reconnaître⁵⁷². Notons pourtant que, dès le règne du roi Chulalongkorn, nous avons rencontré cette adaptation en siamois de *Madame Butterfly*, de Puccini, par le Prince Narathip Praphanphong. Pourtant, cette adaptation n'est pas vraiment étonnante car l'opéra, que l'on peut comprendre comme étant du « théâtre chanté », n'est pas si éloignée des traditions dramatiques classiques que nous venons d'évoquer : l'opéra diffère cependant des formes siamoises anciennes en ce sens que ce sont les acteurs/chanteurs qui, comme n'importe quelle pièce du théâtre occidental parlé, font avancer l'intrigue, alors qu'auparavant, les chanteurs pouvaient, nous l'avons dit, décrire dans des récitatifs ce qui se passait sur la scène.

Nous ne sommes donc pas là, ceci depuis des siècles, dans une culture de l'écriture et de la représentation théâtrales telles qu'elles ont existé en Occident, au moins pour les XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, par une quelconque indication du lieu de l'action, à cette époque encore peu précise : nous nous souviendrons, par exemple, de la désignation évidemment très succincte de la scène telle qu'elle nous est donnée dans les tragédies de Racine ; c'est ainsi que dans *Bérénice*, nous trouvons, après la liste des personnages de la pièce, une indication très courte : « La scène est à Rome, dans un

⁵⁷² Rappelons en effet que les œuvres dramatiques classiques, qu'elles appartiennent au théâtre masqué ou bien au théâtre de l'intérieur comme de l'extérieur, sont des textes très longs que l'on ne peut pas représenter dans leur intégralité mais, seulement, par épisodes : ceci implique donc que le spectateur connaisse, dès avant le début de cette représentation, l'intrigue dans son intégralité. Il sait donc ce qui s'est passé avant ce qu'il va voir jouer devant lui, ce qui lui permet de comprendre ce dont il est question dans le passage qu'il regarde sur la scène. Nous devons d'ailleurs ajouter que, dans le théâtre masqué surtout, les personnages ne s'identifient pas eux-mêmes, comme les tragédies classiques françaises le font ; nous pouvons ici évoquer le premier vers de *Iphigénie* de Racine : « Oui, c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille ». Nous savons alors, et tout de suite, à qui nous avons à faire. Dans la forme classique siamoise, il faut aussi que le spectateur sache reconnaître le personnage à partir de la couleur de son vêtement ou de celle, comme de sa forme, de son masque. Sur ce point, cf. Yupho (Dhanit), *Art du théâtre dansé ou manuel de l'art du spectacle thai*, *op. cit.*

cabinet qui est entre l'appartement de Titus et celui de Bérénice »⁵⁷³. On remarque d'ailleurs que les tragédies classiques françaises ne donnent pas beaucoup d'indications de mise en scène dans le déroulement de la pièce, contrairement à certaines comédies de la même époque : il suffit de penser à celles apportées par Molière dans *Les fourberies de Scapin*...⁵⁷⁴ Mais il vrai que nous sommes ici dans un domaine qui est proche de la farce, où la gestuelle joue un grand rôle dans l'apparition du comique. Il faudra attendre, dans le théâtre occidental, les comédies et les vaudevilles du XIX^{ème} siècle pour que des indications précises sur les décors de chacun des actes soient données de façon méticuleuse⁵⁷⁵ et que des éléments toujours présents nous soient proposés concernant les atti-

⁵⁷³ www.inlibroveritas.net/lire/œuvre434.html, page 8. Consulté le 5 janvier 2011. Cependant, alors que, comme nous le verrons plus tard dans ce chapitre, les auteurs s'attacheront par la suite à nous décrire le décor de la scène le plus précisément possible, nous pouvons remarquer avec Jacques Scherer que, dans la tragédie classique française, c'est la scène – ou l'acte – d'exposition qui va non seulement nous préciser qui sont les personnages mais aussi donner les détails de ce qui est le lieu de l'action ; ainsi, dans *Bérénice*, que nous évoquions à l'instant, nous pouvons lire les vers suivants, dès la première scène :

Souvent, ce cabinet superbe et solitaire
Des secrets de Titus est le dépositaire.
C'est ici quelquefois qu'il se cache à sa cour
Lorsqu'il vient à la Reine expliquer son amour.
De son appartement cette porte est prochaine
Et cette autre conduit dans celui de la Reine.

Cf. Racine (Jean), acte I, scène 1, cité dans Scherer (Jacques), *La dramaturgie classique en France*, Nizet, Paris, 2001, p. 195.

⁵⁷⁴ Encore convient-il de noter que, dans *Les fourberies de Scapin*, les indications concernant le décor même sont très succinctes : c'est ainsi qu'après la liste des personnages, Molière se contente de préciser que « La scène est à Naples ». On y rencontre pourtant certaines précisions de mise en scène qui ne se trouvent pas dans la tragédie classique : c'est ainsi que l'auteur, lorsque nous nous trouvons dans des conversations qui impliquent plusieurs personnages, prend la peine de nous dire auquel des acteurs présents celui qui parle s'adresse ; dans la scène 2 de l'Acte I, qui rassemble Silvestre, Octave et Scapin, nous pouvons lire :

Silvestre (à Octave) : Si vous n'abrégez ce récit, nous en voilà pour jusqu'à demain. Laissez-le moi finir en deux mots. (à Scapin) Son cœur prend feu dès ce moment ; il ne saurait plus vivre qu'il n'aille consoler son aimable affligée, etc.

Nous voyons ici apparaître, peut-être de manière légère, certaines indications de mise en scène. Elles sont encore plus précises dans la scène 6 du même acte, puisque nous voyons d'abord que s'il y a bien trois personnages, Argante, Scapin et Sivestre, ces deux derniers nous sont placés « dans le fond du théâtre », ce qui veut dire qu'Argante ne les voit pas : celui-ci, « se croyant seul » pendant tout le début de la scène, exprime à voix haute ce qu'il ressent à propos du mariage précipité de son fils, Octave. Les deux autres personnages, qui l'écoutent sans être vus, réagissent soit entre eux, soit « à part » : le comique apparaît alors de ce contrepoint entre Argante et les deux autres personnages ; sans ces indications de mise en scène, il n'existerait pas. Cf. www.mediatheque.cg68.fr/livre_num/fourberie.pdf. Consulté le 12 février 2011.

⁵⁷⁵ L'abandon de la règle des trois unités, exposée par Boileau dans l'*Art poétique*, exprimée de la manière suivante :

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli,

qui a commencé avec l'apparition du drame romantique est alors, dans les pièces d'auteurs comme La-biche ou encore Courteline que nous pouvons qualifier de théâtre de boulevard et qui, nous l'avons vu, ont eu une grande influence sur l'œuvre dramatique du roi Vajiravudh, bien plus évident.

tudes et les mouvements des personnages : il est vrai qu'un vaudeville est comme une mécanique bien réglée et que, de ce point de vue, chaque geste est évidemment très important pour pouvoir faire naître le rire des spectateurs.

Si nous tentons maintenant de voir comment les traductions, les adaptations et les œuvres originales du roi Vajiravudh ont transformé l'approche de l'œuvre dramatique dans la Thaïlande, nous devons tout d'abord nous intéresser à la structure même de l'œuvre. Nous avons rappelé précédemment que le théâtre classique siamois se présente comme une suite ininterrompue de récits et de dialogues ou de monologues, sans que les différents épisodes soient séparés les uns des autres : ce caractère est tellement évident que les éditions modernes de ces très longues œuvres donnent toutes une table des matières qui précise à quelle page du livre commence tel ou tel épisode⁵⁷⁶. Les seules indications extérieures au texte lui-même ne font que nous préciser de quel type de passage il s'agit ; elles sont cependant très rares⁵⁷⁷. L'importation au Siam des formes dramatiques occidentales par le roi Vajiravudh a eu une première conséquence sur la structure même des pièces de théâtre ; en effet, chaque œuvre est désormais un tout, qui a un début (peut-on parler d'exposition, comme dans le théâtre classique français ?), un déroulement et une fin : le spectateur n'a donc plus ce besoin de connaître ce qui pourrait avoir précédé la représentation à laquelle il assiste. Nous la rencontrons naturellement dans les trois œuvres de Shakespeare que le roi a traduites ainsi que nous l'avons évoqué précédemment, en en présentant les modalités⁵⁷⁸, mais aussi, bien entendu, dans les adaptations de pièces de théâtre plus récentes, que ce soient celles de Sir Richard Sheridan ou bien de ces auteurs français de vaudevilles.

⁵⁷⁶ Nous n'en donnerons ici qu'un seul exemple, celui de l'*Inao* du roi Phra Phuttha Loet La Naphalay : dans l'édition que nous avons utilisée, qui comporte 1.207 pages, la liste des épisodes donnée en début de l'ouvrage comporte, elle, 21 pages. Cf. Phra Phuttha Loet La Naphalay (Sa majesté le roi), *Inao, op. cit.*, pp. I-XXI.

⁵⁷⁷ On trouve, par exemple, dans *Inao*, un passage qui est indiqué comme « visite du marché », ce qui est évidemment une indication du thème qui va être traité dans les strophes qui suivent, ou bien un autre, qui nous donne l'indication « Ô », ce qui implique que ce qui va être alors composé commence par le mot siamois /?o:/, sera une phrase ou un ensemble de phrases dans lesquelles l'acteur est censé parler avec une intention de supplication. *Id.*, p. 206 et p. 215. On le voit bien : ce ne sont pas du tout des indications de mise en scène ni un découpage de l'œuvre, tels qu'ils sont conçus dans les définitions occidentales.

⁵⁷⁸ Il faut en effet noter que, dans les œuvres dramatiques de Shakespeare, contrairement au théâtre classique français, où dès qu'un personnage entre ou sort, on change de scène, des scènes nous montrent certains acteurs qui entrent et qui sortent sans qu'on assiste alors à un changement de scène. C'est ce que nous pouvons observer, par exemple, dans la traduction récente de *The Merchant of Venice* due à Jean-Michel Deprats ; cf. Shakespeare (William), *The Merchant of Venice*, traduction de Jean-Michel Deprats, Edition bilingue présentée par Gisèle Venet, Folio Théâtre, Paris, 2010, pp. 183-187.

La seconde innovation purement matérielle dans la construction des œuvres dramatiques siamoises contemporaines que nous croyons donc pouvoir attribuer au roi Vajiravudh par l'intermédiaire de ses traductions et de ses adaptations pour parvenir à la composition de pièces originales, c'est leur organisation en actes et en scènes. C'est d'ailleurs lorsqu'il s'est mis à travailler sur ces textes occidentaux qu'il a été amené à fabriquer de nouveaux mots, ou plutôt à utiliser des mots existant déjà dans le stock plus ancien du vocabulaire siamois, pour désigner de tels concepts dramaturgiques, lesquels étaient jusqu'à lui inconnus au Siam. Avec le roi Vajiravudh, nous allons donc voir apparaître, dans un premier temps, le mot /ʔoŋ/ : ce mot, d'origine sanskrite, désigne, d'une manière générale, un tout, une entité (il sert par exemple comme substitut des dieux dans les croyances indiennes ou des statues du Bouddha), et nous comprenons alors comment le roi considère un « acte » dans le théâtre à l'occidentale, comme une entité qui, sans se suffire à elle-même, est pourtant un ensemble suffisamment complet pour être désigné comme un « tout ». Vient ensuite le mot /chà:k/ ; l'emploi de ce mot pour désigner une scène, dans son sens dramaturgique, nous paraît particulièrement intéressant. En effet, dans son sens initial, il désigne un décor peint suggérant une atmosphère ou un lieu (on l'utilise pour désigner les toiles peintes qui évoquent le décor dans lequel se déroule l'action représentée, ceci dans le théâtre classique). Nous comprenons ce que le choix de ce mot doit aux premières traductions qu'a faites le roi Vajiravudh, à partir des œuvres de Shakespeare : nous avons par exemple noté que le concept de « scène » n'est pas le même chez le dramaturge anglais et dans la dramaturgie classique française⁵⁷⁹ puisque celle-ci, en effet, évoque un décor ou une atmosphère spécifiques. Il faut aussi remarquer que le roi, lorsqu'il utilise ces mots désignant des concepts jusqu'alors inconnus de la langue siamoise, ne recourt pas à l'emprunt direct ni même au néologisme, qu'il encouragera pourtant pour éviter (mais ceci n'est plus le cas actuellement⁵⁸⁰) l'invasion de la langue siamoise par des mots d'origine anglaise, ainsi que nous

⁵⁷⁹ Sur la définition de ce concept, cf. Scherer (Jacques), *La dramaturgie classique en France, op. cit.*, appendice 1 : quelques définitions, pp. 437-439.

⁵⁸⁰ La mondialisation, comme la rapidité des nouveautés technologiques, font que de nombreux mots anglais entrent dans le vocabulaire siamois courant avant même que la Commission des néologismes, qui dépend du Ministère de l'Éducation et de l'Enseignement supérieur, ait eu la possibilité de proposer des nouveaux mots pour les désigner. Nous rappellerons ici que si, dans la langue siamoise contemporaine, une gare est désignée par le mot /sàʔthā:ni:/, la première fois que nous rencontrons ce mot pour désigner un édifice se trouve dans les lettres que le roi Chulalongkorn a adressées à une de ses filles à l'occasion

l'avons évoqué plus haut, alors que nous nous penchions sur les composantes de la langue siamoise actuelle : il trouve alors plus facile de procéder par un système de calque⁵⁸¹.

Nous venons de parler de ce mot, /chà:k/ qui, dans son premier sens (si nous nous en tenons au vocabulaire spécifique élaboré par le roi Vajiravudh), définit donc une scène dans l'organisation matérielle de la pièce de théâtre ; cependant, son sens initial nous montre également qu'il peut aussi servir à désigner un décor, ce qui va être le cas pour le théâtre parlé que le roi a tenté, avec un certain succès, d'acclimater au Siam. Par contre, si nous nous penchons, par exemple, sur les pièces de Shakespeare⁵⁸², nous pouvons remarquer que dans ses œuvres – et nous contenterons de donner ici une référence à une pièce de théâtre traduite par le roi – nous ne rencontrons aucune description méthodique de la (ou des) scène, au sens de « décor » : c'est ainsi que dans *The Merchant of Venice*, aussitôt que la liste des personnages nous a été donnée, nous passons tout de suite à la scène 1 de l'acte I, sans même que l'on nous ait précisé que le lieu

de son premier voyage en Europe, en 1897 ; il s'agit alors d'un emprunt direct, /sà?tè:chân/, qui est la prononciation siamoise du mot anglais « station ». Cf. Chulalongkorn (Phra Bat Somdet Phra Chao Yu Hua), *Loin de chez soi*, Editions de l'Université Chulalongkorn, Bangkok, 1997. Une traduction en français des passages de ce texte concernant la France vient d'être publiée : Pellaumail (Wilawan & Christian), *Loin des siens*, Ministère de la culture, Bangkok, 2010.

⁵⁸¹ On sait en effet que, dans une langue, les emprunts peuvent se faire de trois manières différentes : ils peuvent être d'abord directs, c'est-à-dire que l'on importe dans la langue d'arrivée des mots exprimant des concepts qui n'y existaient pas avant (c'est le cas, en siamois, du mot « timbre postal », la poste n'ayant été introduite au Siam que sous le règne du roi Chulalongkorn, qui est la prononciation, suivant le système phonologique du siamois, de l'anglais « stamp » : /sà?təm/) ; il peut s'agir ensuite de néologismes et, dans ce cas on utilise une langue de référence (pour le siamois, il s'agit du sanskrit comme, pour le français, il s'agit du grec et du latin) : c'est ainsi que le mot « gouvernement » ou plutôt, puisque son introduction en siamois est passée par l'anglais, « government », est exprimé par /rátthà?ba:n/, « le gardien de l'Etat » (on se trouve alors dans une importation de la syntaxe sanskrite, où le déterminant précède le déterminé) ; cela peut être enfin le calque – c'est le cas des deux mots dont nous parlons ici – un mot qui existait déjà dans la langue d'arrivée recevant alors le sens qu'il avait dans la langue de départ : en siamois, par exemple, le mot /da:ra:/ qui, au départ, signifie seulement « étoile » (dans le sens d'un astre), s'est vu attribuer le sens de « vedette », par calque du double sens du mot anglais « star », astre et vedette. Sur ce point, cf. Saenphalakit (Wichitra), *Connaissance des mots étrangers dans la langue siamoise*, op. cit., pp. 3-11. Nous pouvons d'ailleurs rappeler que le français a exactement fait exactement la même chose avec le double sens que possède aujourd'hui le mot « étoile » (« astre » et « vedette »).

⁵⁸² Remarquons dès maintenant que, dans l'adaptation qu'il a donnée en siamois du *Voyage de monsieur Perrichon*, dont nous aurons à parler plus loin dans ce chapitre, *Luang Chamnién part en voyage*, le roi n'a pas divisé, comme Eugène Labiche l'a fait, suivant en cela les traditions théâtrales françaises, les actes en scènes. Ceci est peut-être dû au fait que, dans un premier temps, il s'était surtout intéressé au théâtre élisabéthain qui, nous l'avons dit, nous l'avons dit, n'organise pas les scènes de la même manière que la dramaturgie française.

de l'action se situe à Venise⁵⁸³ ; nous ne parlons évidemment pas d'une quelconque description du décor, justement. Tout au plus, nous pouvons assez vite comprendre dans quelle ville nous nous trouvons, ne serait-ce que par le titre de cette œuvre et aussi parce que le premier des personnages qui sont ainsi listés est « The Duke of Venice », ce que Jean-Michel Deprats traduit par « Le duc de Venise »⁵⁸⁴ mais que, pour nous conformer à la tradition, nous préférerions traduire comme étant « Le Doge de Venise ». Cette sorte de flou dans la localisation des lieux où se situe l'action à laquelle nous assistons dans telle ou telle scène s'explique peut-être par les habitudes théâtrales de cette époque, où le décor était juste suggéré par des toiles peintes, comme celles que nous avons évoquées plus haut à propos de l'introduction du mot /chà:k/ par le roi Vajiravudh dans le vocabulaire dramaturgique siamois ; elle nous permet aussi sans doute d'expliquer pourquoi, de nos jours, nous pouvons assister, en France comme dans d'autres pays occidentaux, à des mises en scène en quelque sorte revisitées des œuvres classiques, qu'elles soient d'ailleurs françaises ou, de façon plus générale, occidentales : les décors peuvent être alors très sobres, presque même inexistantes, tandis que les costumes portés par les personnages peuvent être complètement contemporains. C'est, peut-être, ce caractère presque intemporel et très peu placé dans l'espace qui fait de l'œuvre de Shakespeare un texte que nous pouvons qualifier, mais ceci n'est pas une remarque originale, d'universel. Dans les trois traductions du dramaturge anglais que nous avons étudiées, le roi ne fera d'ailleurs pas autrement ; il est vrai que, à notre connaissance, ces traductions n'ont jamais été représentées, au moins du vivant du roi, et qu'il n'a peut-être pas semblé nécessaire de donner, dans ce cas, des indications précises de mise en scène⁵⁸⁵.

⁵⁸³ Cf. Shakespeare (William), *The Merchant of Venice*, in : Wolfit (Sir Donald), *The Complete Works of William Shakespeare : Comprising his plays and poems, op. cit.*, p. 185. Nous remarquerons cependant que, contrairement à la traduction de Jean-Michel Deprats, le texte publié par Sir Donald Wolfit donne la seule précision suivante : « The scene is partly at Venice, and partly at Belmont, the seat of Portia, on the Continent ».

⁵⁸⁴ Deprats (Jean-Michel), *The Merchant of Venice, op. cit.*, p. 45.

⁵⁸⁵ C'est vrai que les œuvres dramatiques de Shakespeare, par leur ampleur, n'étaient pas faciles à adapter sur une scène siamoise de l'époque et que tout un ensemble de problèmes matériels pouvait être un obstacle à une représentation. Rappelons-nous, par exemple, que *The Mikado*, qui se passe au Japon, a été adapté par le roi en *Wang Ti* et donc situé en Chine pour un simple problème de costumes et que, de la même manière, le Prince Narathip Praphanphong avait fait, dès le règne du roi Chulalongkorn, de *Romeo and Juliet* un conte en prose.

C'est bien, cependant, lorsqu'il va souhaiter traduire et surtout adapter des pièces françaises que le roi Vajiravudh va se trouver confronté à la nécessité de proposer des indications de mise en scène mais aussi de décors, puisqu'il ne va s'agir que de pièces comiques. Nous l'avons vu auparavant lorsque nous avons évoqué *Les fourberies de Scapin*, la comédie mais, plus encore la farce, dès l'époque de Molière, impliquent essentiellement un comique de situation qui ne peut être qu'organisé par rapport à des directions précises concernant le mouvement des acteurs. Nous sommes, de ce point de vue, dans la ligne de la *commedia dell'arte* amenée en France par les Médicis au XVI^{ème} siècle⁵⁸⁶, dont nous savons qu'elle a exercé une très grande influence sur les premières pièces de Molière⁵⁸⁷. Nous nous tournerons donc ici vers le *Médecin malgré lui*, adapté, nous le savons, par le roi Vajiravudh sous le titre *Le Médecin par nécessité*. Comme pour ce que nous disions pour *Les fourberies de Scapin*, nous pouvons remarquer que ce texte de Molière qui nous intéresse particulièrement puisque c'est la première pièce comique française que nous pouvons voir adaptée en siamois, nous donne lui aussi des indications précises dans la mise en scène et dans le jeu des acteurs. Nous noterons d'abord que, dans la farce de Molière, des précisions concernant le décor et même les accessoires sont apportées :

La scène est à la campagne.

Les accessoires : une grande bouteille ; deux battoirs en bois, trois chaises, un morceau de fromage, des jetons, une bourse.

Le décor : au premier acte, une clairière, une pièce de la maison de Géronte aux actes suivants⁵⁸⁸.

Il est vrai qu'à cette époque, Molière produisait, bien avant de composer les très grandes comédies qu'il a composées par la suite, des œuvres drôles qui étaient représentées par sa troupe itinérante, l'Illustre Théâtre : les décors, comme les accessoires, devaient cer-

⁵⁸⁶ C'est dès 1544 qu'une troupe italienne de théâtre est présente en France, mais cette influence se fait surtout ressentir à partir de 1570. Cf. Morel (Jacques), *Le théâtre français* in : Dumur (Guy), éd., *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 199, NRF, 1967, p. 746. Cf. également Andrews (Richard), *Molière, Commedia dell'arte and the question of influence in early modern European Theater* in : *Modern Language Review*, Volume 100, 1995, 21 pages.

⁵⁸⁷ On évoque, par exemple, à ce sujet, *La jalousie du Barbouillé* mais on insiste également sur le fait que toutes les œuvres de Molière, qu'il s'agisse de farces ou de comédies, se terminent toujours bien, comme dans la *Commedia dell'arte*. Cf. Lanson (Gustave), *Histoire de la littérature française*, Hachette, Paris, 1894, p. 547.

⁵⁸⁸ Molière, *Le médecin malgré lui*, *op. cit.*, p. 38.

tainement être plutôt réduits. Ensuite, dans le passage suivant⁵⁸⁹, nous pouvons prendre en compte certaines indications qui ne se retrouvent nulle part dans les comédies et drames shakespeariens ni d'ailleurs dans les tragédies classiques françaises, ainsi que nous l'avons, par exemple, noté à propos de la *Bérénice* de Racine :

(...) Martine : Et vous êtes un sot de venir vous fourrer où vous n'avez que faire.

M. Robert (Il passe ensuite vers le mari qui, pareillement, lui parle toujours en le faisant reculer, le frappe avec le même bâton et le met en fuite ; il dit à la fin :) Compère, je vous demande pardon de tout mon cœur. Faites, rossez, battez, comme il faut, votre femme ; je vous aiderai, si vous le voulez.

Sganarelle : Il ne me plaît pas, moi.

M. Robert : Ah ! C'est une autre chose.

Sganarelle : Je la veux battre, si je le veux ; et ne la veux pas battre, si je ne le veux pas.

M. Robert : Fort bien.

Sganarelle : C'est ma femme, et non pas la vôtre.

M. Robert : Sans doute.

Sganarelle : Vous n'avez rien à me commander.

M. Robert : D'accord.

Sganarelle : Je n'ai que faire de votre aide.

M. Robert : Très volontiers.

Sganarelle : Et vous êtes un impertinent, de vous ingérer dans les affaires d'autrui. Apprenez que Cicéron dit qu'entre l'arbre et le doigt il ne faut point mettre l'écorce. (Ensuite, il revient vers sa femme et lui dit, en lui pressant la main :) Or çà, faisons la paix nous deux. Touche là !⁵⁹⁰

Nous voyons bien ici que les jeux de scène (dans ce passage, ce sont évidemment les coups de bâton que, dans un premier temps, Sganarelle donnait à sa femme mais qui, dès que M. Robert vient se mêler de la querelle, tombent alors sur son dos) servent à accentuer le comique de mots quand celui-ci, s'étant à son tour fait frapper, acquiesce à toutes les affirmations que le mari lui exprime ; le pauvre homme, qui ne souhaitait qu'aider sa voisine, se voit obligé, par la force, de convenir qu'il s'est mêlé de ce qui ne le regardait pas. C'est donc en s'opposant à lui que les deux époux semblent être capables de se réconcilier : le ressort comique, qu'il s'agisse de l'action ou bien des paroles, est alors bien mis en place.

⁵⁸⁹ Nous nous trouvons ici au début de l'Acte I de la pièce, à la scène 2 : alors que Sganarelle et sa femme Martine se querellent avec beaucoup de mots très durs et que le mari se met à battre sa femme avec force, en utilisant un bâton, M. Robert, un voisin, va venir s'interposer entre les deux époux, lesquels vont en semble se retourner contre lui.

⁵⁹⁰ Molière, *Le médecin malgré lui*, op. cit, pp. 45-48.

Mais cette brève analyse, basée sur quelques répliques de la pièce de Molière, n'est faite que pour nous amener à nous intéresser à l'adaptation que le roi Vajiravudh en a faite, du seul point de vue des indications de mise en scène, Nous nous pencherons donc maintenant, de façon à pouvoir trouver des éléments de comparaison, sur le passage de Molière que nous venons d'évoquer en tentant de le comparer avec celui qui lui correspond dans *Le médecin par nécessité*. Nous avons vu en effet que le roi s'est attaché à naturaliser le texte de façon à ce qu'il puisse être plus facilement compréhensible à des Siamois très peu au courant des coutumes occidentales. Cependant, ce que nous pensons devoir analyser dans un premier temps, ce seront les descriptions du décor qui nous sont alors données :

Un chemin charretier dans une forêt ; cette forêt est proche des bois de Saraburi et de Phra Chay ; elle n'est pas non plus très loin d'un village. A gauche [côté jardin], on peut voir la maison de Ta Sang, laquelle n'est guère importante mais semble néanmoins solide. Il y a un sentier qui permet de passer derrière cette maison⁵⁹¹.

Nous pouvons ici remarquer que, d'une certaine manière, cette description du décor, encore que les accessoires ne soient alors pas mentionnés, est bien plus précise que celle que nous avons rencontrée chez Molière⁵⁹². Lorsqu'on les lit avec attention, les dialogues apparaissent justement comme des indications de mise en scène ; voici donc le texte du roi, qui correspond, *grosso modo*, à la scène que nous venons de citer dans son texte original en français⁵⁹³. Nous insisterons cependant sur le transfert culturel qui apparaît dans l'adaptation en siamois : alors que Molière ne nous décrit M. Robert que comme un voisin qui vient se mêler, peut-être à tort, d'une scène de ménage entre le mari et la femme, le roi choisit de faire intervenir un personnage qu'il ne nomme d'ailleurs pas de façon précise mais qu'il va alors désigner par un titre, ou un poste, le « chef du village ». Ceci n'est pas sans importance ; en effet, nous nous trouvons une fois de plus dans un contexte plus clairement siamois (c'est un choix qui est alors fait par le traducteur/adaptateur) puisque ce chef du village qui jouait, et joue encore, un

⁵⁹¹ Sri Ayudhya, *Le médecin par nécessité*, *op. cit.*, p. 145.

⁵⁹² La précision des décors, qui permet au spectateur, dans le théâtre français du XIX^{ème} siècle, d'identifier du regard le lieu dans lequel l'action va se dérouler explique que les pièces de théâtre du roi Vajiravudh et de ses successeurs ne nous précisent pas, dans le dialogue d'exposition, l'endroit où nous nous trouvons. Le décor, par sa volonté de précision, donne à l'action la possibilité de commencer dès le lever du rideau. La représentation est alors plus proche de la réalité.

⁵⁹³ Rappelons, ce que nous avons noté auparavant, que le roi n'a pas divisé les actes de son adaptation en scènes (nous aurons à reparler de cette absence des scènes plus loin dans le chapitre) ; nous nous contenterons donc ici de « couper » le passage qui correspond à la scène 2 de la farce de Molière comme nous l'avons cité plus haut.

rôle essentiel dans la vie des communautés rurales du Siam (ou de la Thaïlande contemporaine) et, dans le contexte particulier qui est alors choisi par le roi, ce qui va alors se passer est encore plus comique : la personne qui intervient dans la dispute entre les deux époux, possédant un certain statut social, va très vite se voir prise à partie par ceux entre lesquels elle vient s'interposer. Voici donc ce que nous pouvons lire :

Le chef du village (Il arrive en courant) : Oh là ! Oh là ! Arrêtez donc ! Qu'est-ce que c'est que ce type complètement fou ? Qu'est-ce qu'un homme qui frappe sa femme de cette manière ?

Yay Ma : Et alors ? Si j'ai envie qu'il me batte ? Tu vas faire quoi ?

Le chef du village : Si c'est comme cela, pour moi, j'en suis complètement d'accord...

Yay Ma : Bon ! Bien, alors ! Tu viens mettre ton nez dans tout cela pourquoi ?

Le chef du village : Je n'ai sans doute rien compris. Mais je croyais que tu appelais de l'aide !

Yay Ma : Cela ne te regarde pas !

Le chef du village : D'accord !

Yay Ma : Et si un mari frappe sa femme, où donc as-tu le droit de le lui interdire ?

Le chef du village : Bien sûr que non !

Yay Ma : Et qui donc t'a demandé de t'occuper de cela !

Le chef du village : Personne !

Yay Ma : Et alors, si c'est cela, pourquoi es-tu arrivé ?

Le chef du village : Je ne discute pas !

Yay Ma : Là, maintenant, cela me fait plaisir que mon mari me frappe ! Qu'en dis-tu ?

Le chef du village : C'est comme tu veux !

Yay Ma : Ce n'est pas ton problème ! Qu'est-ce que tu as voulu, en te mettant dans nos affaires ? (Il donne une gifle au chef du village).

Le chef du village (A Ta Sang) : Allons, mon ami ! Excuse-moi d'avoir dit des choses que je n'aurais pas dû dire ! Cela me semble juste que tu aies frappé ta femme et frappe-la comme il convient ! Ces femmes avec une grande gueule, on ne peut pas s'empêcher de les taper ! Tape-la, je ne te l'interdis pas !

Ta Sang : Je n'ai pas envie de la frapper !

Le chef du village : Si c'est ainsi, tu fais ce que tu veux...

Ta Sang : Si je veux la taper, je la tape, si je n'en ai pas envie, je ne la tape pas !

Le chef du village : Tu l'as déjà tapée !

Ta Sang : C'est ma femme, pas la tienne !

Le chef du village : C'est vrai !

Ta Sang : Tu n'as aucune raison de venir me forcer à faire quoi que ce soit dans ma vie privée !

Le chef du village : Oui ! Bien sûr !

(Ta Sang prend son baton pour frapper le chef du village et celui-ci s'enfuit en courant)⁵⁹⁴.

⁵⁹⁴ Sri Ayudhya, *Le médecin par nécessité*, op. cit., p. 151-156.

Ainsi que nous pouvons nous en rendre compte ici, si l'adaptation qui nous est donnée suit en quelque sorte le canevas qui est fourni par la pièce de Molière, elle s'étend beaucoup, dans le dialogue, sur l'intervention d'une troisième personne dans la dispute entre le mari et la femme : c'est que l'effet comique vient du retournement de la femme, laquelle se met à défendre son droit à être battue contre le chef du village qui se précipitait justement pour lui apporter son aide, est certainement très apprécié des spectateurs siamois, ceci d'autant plus que, même encore de nos jours, la sphère privée, le cercle familial et conjugal se doivent d'être respectés. Il est évident que nous pourrions multiplier les exemples tirés du *Médecin par nécessité* en les mettant en parallèle avec le *Médecin malgré lui* mais, ainsi que nous pouvons nous en rendre compte, ce qui est important, c'est le poids que semblent prendre, à travers ce simple passage, les indications plus ou moins précises qui nous sont alors données sur les mouvements des personnages, à travers les paroles qu'ils échangent. La pièce est alors, en quelque sorte, déjà « cadrée » par l'auteur au niveau de la mise en scène pour une future représentation. Nous sommes alors déjà bien loin du caractère en quelque sorte descriptif et même statique que nous avons cru pouvoir reconnaître dans la composition du théâtre classique siamois traditionnel.

Mais c'est évidemment dans les vaudevilles, comme ceux d'Eugène Labiche ou bien comme dans *Un client sérieux* de Tristan Bernard, que la description du décor comme des jeux de scène va nous paraître essentielle. Nous ne nous contenterons, de ce point de vue et comme nous l'avons fait précédemment pour la farce moliéresque, d'un seul exemple. Voyons ainsi la scène 1 de l'acte I du *Voyage de monsieur Perrichon*. L'auteur précise d'abord clairement la disposition des lieux :

La gare du chemin de fer de Lyon, à Paris – Au fond, barrière ouvrant sur les salles d'attente. Au fond, à droite, guichet pour les billets. Au fond, à gauche, bancs, marchands de gateaux ; à gauche, marchands de livres⁵⁹⁵.

Cette dernière précision est importante car, à la scène 9 du même acte, monsieur Perrichon va acheter à sa fille, pour qu'elle le lise dans le train, « Les bords de la Saône », ce fameux « livre qui ne parle ni de galanterie, ni d'argent, ni de politique, ni de mariage, ni de mort »⁵⁹⁶.

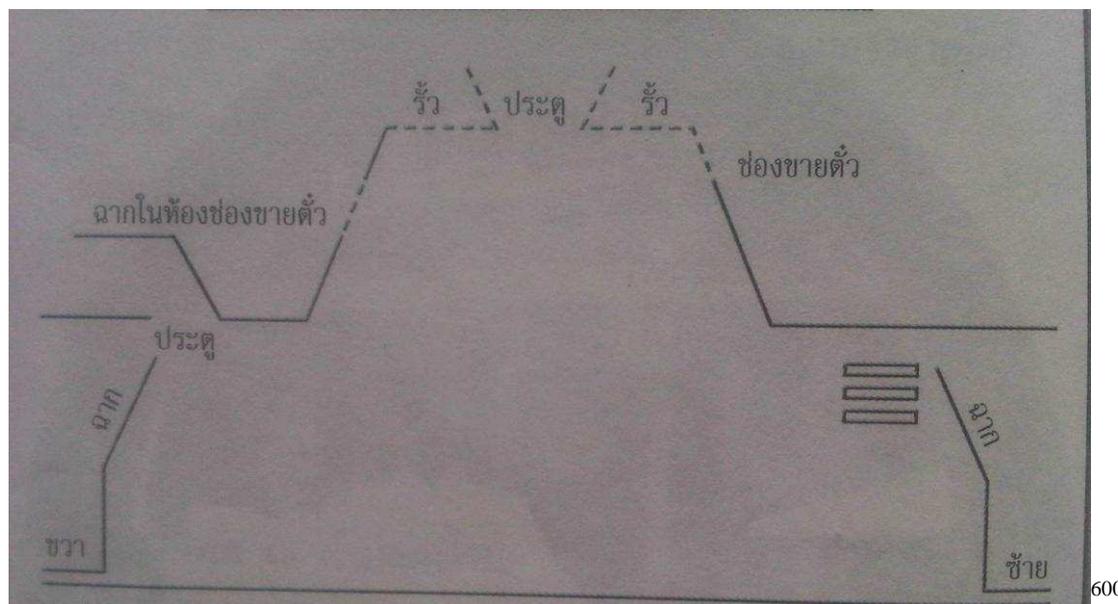
⁵⁹⁵ Labiche (Eugène), *Le voyage de monsieur Perrichon*, op. cit., p. 43.

⁵⁹⁶ *Id.*, p. 66.

Si nous nous tournons maintenant vers la version du texte français telle qu'elle a été adaptée par le roi et dont nous avons déjà dit qu'elle a été, elle aussi, transformée tant dans ses personnages que dans sa location que dans certains détails destinés à placer les situations dans un environnement compris des Siamois, *Luang Chamnien part en voyage*⁵⁹⁷ ; c'est ainsi que, suivant en cela les indications de décor qui sont données par Eugène Labiche dans le texte de la pièce originale, le roi décrit ainsi l'endroit où est située l'action du premier acte :

La salle des pas-perdus de la gare du sud de Bangkok Noy (voir le schéma qui est annexé à ce texte) ; quand le rideau se lève, Khun Thurawathi⁵⁹⁸ est en train de faire les cents pas. Des voyageurs et des employés du chemin de fer vont et viennent ici et là⁵⁹⁹.

Nous pouvons noter ici que dans son adaptation, le roi va en fait beaucoup plus loin dans la description du décor que ce que nous pouvons rencontrer chez Eugène Labiche puisqu'il nous propose le schéma suivant, d'ailleurs largement commenté également, comme nous pourrions le voir :



Le commentaire nous dit alors :

⁵⁹⁷ Mongkut Klao Chao Yu Hua (Sa majesté le roi), *Luang Chamnien part en voyage*, *op. cit.*

⁵⁹⁸ Khun Thurawathi est le nom du personnage de cette pièce qui correspond, dans l'œuvre d'Eugène Labiche, à celui de Majorin. Il est intéressant de noter que le roi, en faisant son adaptation, choisit de lui donner un titre, assez bas, Khun, dans la hiérarchie administrative siamoise qui ne sera abolie qu'après la Révolution de 1932, alors que le nom de Majorin n'évoque pas vraiment sa situation sociale : il faut entendre son monologue de la scène 1 pour comprendre qu'il n'est qu'un petit employé de bureau.

⁵⁹⁹ Mongkut Klao Chao Yu Hua (Sa majesté le roi), *Luang Chamnien part en voyage*, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁰⁰ *Id.*, p. 7.

Cette scène est supposée représenter la gare des chemins de fer de la ligne du sud, mais il n'est pas possible d'en faire une reconstitution exacte puisqu'elle ne pourrait pas se prêter à une représentation théâtrale. Il suffit donc d'en donner une évocation, adaptée à l'action. Sur les côtés cour et jardin, des toiles peintes représentent des arbres, de la même manière qu'au fond de la scène une toile figure un mur mais sur sa droite on trouve une porte que l'on peut ouvrir et fermer ; elle donne sur la salle d'attente et au dessus, un panneau indique « Salle d'attente de la première classe ». A côté, on trouve également un mur, avec un guichet pour la vente des billets de première et de deuxième classes : il doit pouvoir s'ouvrir et se fermer réellement car c'est la voie pour se rendre sur les quais. On y voit aussi des affiches représentant des usines et des trains, etc. A gauche, un pan coupé permet de sortir de la scène et on trouve aussi le guichet de vente des billets de troisième classe, ainsi que des bancs pour les voyageurs de troisième classe qui attendent le départ des trains⁶⁰¹.

Nous pouvons donc voir ici une présentation du décor bien plus précise que celle que nous rencontrons dans *Le voyage de monsieur Perrichon*⁶⁰² ; ceci n'est sans doute pas vraiment étonnant puisque nous nous trouvons alors dans un mode de dramaturgie encore inconnu des Siamois de l'époque et qu'il était donc très important d'être précis. Cependant, mais cela nous ramène peut-être aux réflexions que nous avons proposées dans le chapitre III de notre deuxième partie, l'adaptation peut parfois prendre en compte certains faits de culture qui n'ont pas pas d'équivalence dans le cadre de l'époque du roi Vajiravudh ; c'est ainsi que, dans la description du décor telle que nous venons de la voir, la boutique du marchand de livres n'existe plus, alors que, dans la pièce de Labiche, l'achat par monsieur Perrichon de l'ouvrage « Les bords de la Saône » est un élément comique que l'on retrouve dans le deuxième acte⁶⁰³ : ceci s'explique certainement parce que les voyageurs de l'époque, au Siam, n'avaient pas l'habitude de lire pendant leur voyage (c'est vrai que les journaux et les livres venaient juste d'être réellement connus au Siam et qu'ils n'étaient donc pas trop répandus) : ils sont encore de nos jours, beaucoup plus intéressés par la nourriture ou les friandises qu'ils pourront acheter à grignoter au prochain arrêt, car les trains sont, le plus souvent, des omnibus...

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁰² Pour ne pas alourdir ce chapitre par des citations trop longues décrivant le décor de chacun des actes tel qu'il est décrit dans le texte siamois, nous nous sommes contentés de ne donner qu'une référence concernant le premier acte ; cependant, pour les actes qui suivent, nous pouvons retrouver des schémas et des explications tout aussi détaillées. Cf. *Ibid.*, pp. 26-27, 60-61 et 88.

⁶⁰³ Labiche (Eugène), *Le voyage de monsieur Perrichon*, *op. cit.*, p. 72.

Avant de continuer, en nous intéressant cette fois-ci aux œuvres de théâtre originales à l'occidentale que le roi Vajiravudh a composées, nous souhaitons maintenant revenir pendant quelques lignes sur ces traductions et adaptations dont nous avons analysé jusqu'à présent quelques exemples. Il nous semble en effet que nous devrions, d'une certaine manière, considérer ces différentes œuvres un peu comme des exercices de style, des entraînements basés sur des textes occidentaux (dont nous avons auparavant montré la qualité ainsi que l'originalité, ne serait-ce que par la volonté évidente de faire entrer ces textes dans un contexte culturel et linguistique purement siamois), mais aussi, dans le cadre de ce chapitre, sur des techniques dramaturgiques véritablement nouvelles en Asie du Sud-est et au Siam en particulier : c'est à partir de cela que le roi va alors développer le théâtre parlé tel que nous pouvons le rencontrer de nos jours en Thaïlande.

En demeurant donc dans le cadre que nous avons tenté de préciser à travers le titre du présent chapitre, nous allons maintenant essayer de proposer un aperçu de ces indications dramaturgiques (organisation de la pièce d'une part, indications de jeu pour les acteurs d'autre part) mais, cette fois-ci, dans les œuvres originales du roi comme de celles que nous pouvons rencontrer jusqu'à nos jours. Nous ne parlerons bien sûr pas du contenu ou du message que portent ces textes comme ceux qui sont, à l'époque contemporaine, leur postérité, puisque ceci devra être examiné dans les deux chapitres qui vont suivre. L'exemple que nous prendrons dans un premier temps est une comédie originale du roi Vajiravudh, *Bien sûr que oui, inspecteur !*⁶⁰⁴. Il s'agit d'une œuvre qui est soustitrée « pièce comique en un acte, destinée à une représentation par des militaires »⁶⁰⁵. Nous ne nous attarderons pas sur le fait que, destinée à des militaires, cette pièce de théâtre comporte néanmoins deux personnages féminins, ce qui nous rattache, d'une certaine façon, à la tradition dramatique classique du Lakhon Nok, le Théâtre de l'extérieur, dont les acteurs étaient, à l'origine, uniquement des hommes⁶⁰⁶ et implique ce que nous avons vu à propos de certains des rôles joués par le roi lui-même, le travestissement. Notre but est en effet de voir si cette influence occidentale dans la dramatur-

⁶⁰⁴ Sri Ayudhya, *Bien sûr que oui, inspecteur !* in : *Noy Inthasen, Le bien est toujours vainqueur, Bien sûr que oui, inspecteur !, Seulement pour son enfant, Avec de la volonté, la pensée est sacrée*, Khurusapha, Bangkok, 1972, pp. 159-201.

⁶⁰⁵ *Id.*, p. 161.

⁶⁰⁶ Cf. *supra*, note 191, p. 73.

gie, évidente dans les traductions et adaptations que nous avons évoquées auparavant se retrouve ici, dans une œuvre dont le thème comme l'intrigue ne doivent rien à un original anglais ou français. Nous noterons tout d'abord que cette pièce, *Bien sûr que oui, inspecteur !*, est désignée comme étant une « pièce en un acte » : ceci implique donc que le roi semble avoir désormais intégré l'idée d'une entité dramatique qui, sans nécessairement se suffire à elle-même dans le déroulement de l'action (ce n'est pas le cas ici), est considérée pourtant comme un tout⁶⁰⁷. Cependant, une lecture attentive de cette courte comédie⁶⁰⁸ nous montre que, contrairement à ce que nous pouvons observer dans les pièces de théâtre occidentales à partir du XVII^{ème} siècle, l'acte n'est pas divisé en scènes telles qu'elles ont été analysées par Jacques Scherer ; pour celui-ci, qui suit d'ailleurs les indications présentées par des théoriciens du théâtre comme l'Abbé d'Aubignac⁶⁰⁹, il y a changement de scène lorsqu'un ou plusieurs personnages entrent ou sortent de la vue des spectateurs⁶¹⁰. Si nous nous en tenions aux règles ainsi édictées, nous devrions alors diviser cette comédie de la manière suivante :

Scène 1 : Mademoiselle Narœmon Phahonyothin, mademoiselle Sanguan Phahonyothin (2 pages)⁶¹¹ ;

Scène 2 : Mademoiselle Narœmon Phahonyothin, mademoiselle Sanguan Phahonyothin, le soldat Thœ (2 pages et demi)⁶¹² ;

Scène 3 : Mademoiselle Narœmon Phahonyothin, mademoiselle Sanguan Phahonyothin (3/4 de page)⁶¹³ ;

Scène 4 : Mademoiselle Narœmon Phahonyothin, mademoiselle Sanguan Phahonyothin, Lieutenant Charœn (2 pages et demi)⁶¹⁴ ;

Scène 5 : Mademoiselle Narœmon Phahonyothin, mademoiselle Sanguan Phahonyothin, Lieutenant Charœn, le soldat Thœ (1/2 page)⁶¹⁵ ;

⁶⁰⁷ Dans le recueil dont nous extrayons *Bien sûr que oui, inspecteur !*, nous trouvons par exemple une autre pièce, *Noy Inthasen*, qui est désignée, dès son sous-titre, comme une « pièce en trois actes ». Cf. Sri Ayudhya, *Noy Inthasen* in : *Noy Inthasen, Le bien est toujours vainqueur, Bien sûr que oui, inspecteur !, Seulement pour son enfant, Avec de la volonté, la pensée est sacrée, op. cit.*, pp. 1-83.

⁶⁰⁸ Rappelons que, dans notre annexe 3, nous donnons un résumé de chacune des œuvres dramatiques que nous évoquons dans le corps de cette thèse.

⁶⁰⁹ Aubignac (François Hédelin, Abbé d'), *La Pratique du Théâtre*, Honoré Champion, Paris, 2001, 758 pages.

⁶¹⁰ Scherer (Jacques), *La dramaturgie classique en France, op. cit.*, pp. 214-224.

⁶¹¹ Sri Ayudhya, *Bien sûr que oui, inspecteur !, op. cit.*, pp. 162-163.

⁶¹² *Id.*, pp. 164-166.

⁶¹³ *Ibid.*, pp. 166-167.

⁶¹⁴ *Ibid.*, pp. 167-169.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 170.

Scène 6 : Mademoiselle Narœmon Phahonyothin, mademoiselle Sanguan Phahonyothin, le Lieutenant Charœn (2 pages)⁶¹⁶ ;

Scène 7 : Mademoiselle Narœmon Phahonyothin, mademoiselle Sanguan Phahonyothin, le Lieutenant Charœn, le Lieutenant-colonel Phithak (2 pages 1/4)⁶¹⁷ ;

Scène 8 : Mademoiselle Narœmon Phahonyothin, mademoiselle Sanguan Phahonyothin, le Lieutenant Charœn (1 page 1/4)⁶¹⁸ ;

Scène 9 : Mademoiselle Narœmon Phahonyothin, le Lieutenant Charœn (1/2 page)⁶¹⁹ ;

Scène 10 : Mademoiselle Sanguan Phahonyothin, le Lieutenant Charœn (1 page 1/4)⁶²⁰ ;

Scène 11 : Mademoiselle Narœmon Phahonyothin, mademoiselle Sanguan Phahonyothin, le Lieutenant Charœn, le médecin Boontham (3 pages et demi)⁶²¹ ;

Scène 12 : Mademoiselle Narœmon Phahonyothin, mademoiselle Sanguan Phahonyothin, le Lieutenant Charœn, le Lieutenant-colonel Phithak (1/2 page)⁶²² ;

Scène 13 : Mademoiselle Narœmon Phahonyothin, mademoiselle Sanguan Phahonyothin, le médecin Boontham, l'aspirant Chiu, le Capitaine-inspecteur Seni, le soldat Thœ, le Lieutenant-colonel Phithak (6 pages)⁶²³ ;

Scène 14 : Mademoiselle Narœmon Phahonyothin, mademoiselle Sanguan Phahonyothin, le Capitaine-inspecteur Seni, le soldat Thœ, le Lieutenant-colonel Phithak, l'aspirant Chiu (1 page 1/4)⁶²⁴ ;

Scène 15 : Mademoiselle Narœmon Phahonyothin, mademoiselle Sanguan Phahonyothin, le Capitaine-inspecteur Seni, le soldat Thœ, le Lieutenant-colonel Phithak, l'aspirant Chiu, le médecin Boontham (2 pages et demi)⁶²⁵ ;

Scène 16 : Mademoiselle Narœmon Phahonyothin, mademoiselle Sanguan Phahonyothin, le Capitaine-inspecteur Seni, le Lieutenant-colonel Phithak, l'aspirant Chiu, le médecin Boontham (2 lignes)⁶²⁶ ;

Scène 17 : Mademoiselle Narœmon Phahonyothin, mademoiselle Sanguan Phahonyothin, le Capitaine-inspecteur Seni, le Lieutenant-colonel Phithak, l'aspirant Chiu (1/2 page)⁶²⁷ ;

Scène 18 : Mademoiselle Narœmon Phahonyothin, mademoiselle Sanguan Phahonyothin, le Capitaine-inspecteur Seni, le Lieutenant-colonel Phithak, l'aspirant Chiu, le soldat Thœ (2 pages)⁶²⁸ ;

⁶¹⁶ *Ibid.*, pp. 170-172.

⁶¹⁷ *Ibid.*, pp. 172-174.

⁶¹⁸ *Ibid.*, pp. 175-176.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 176.

⁶²⁰ *Ibid.*, pp. 176-177.

⁶²¹ *Ibid.*, pp. 178-181.

⁶²² *Ibid.*, pp. 181-182.

⁶²³ *Ibid.*, pp. 182-188.

⁶²⁴ *Ibid.*, pp. 188-189.

⁶²⁵ *Ibid.*, pp. 189-192.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 192.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 192.

Scène 19 : Mademoiselle Narœmon Phahonyothin, mademoiselle Sanguan Phahonyothin, le Capitaine-inspecteur Seni, le Lieutenant-colonel Phithak, l'aspirant Chiu, le soldat Thœ, le médecin Boontham (1 page)⁶²⁹ ;

Scène 20 : Mademoiselle Narœmon Phahonyothin, mademoiselle Sanguan Phahonyothin, le Capitaine-inspecteur Seni, le Lieutenant-colonel Phithak, l'aspirant Chiu, le soldat Thœ (3 lignes)⁶³⁰ ;

Scène 21 : Mademoiselle Narœmon Phahonyothin, mademoiselle Sanguan Phahonyothin, le Capitaine-inspecteur Seni, le Lieutenant-colonel Phithak, l'aspirant Chiu, le soldat Thœ, le médecin Boontham, le lieutenant Charœn (1 page)⁶³¹ ;

Scène 22 : Mademoiselle Narœmon Phahonyothin, mademoiselle Sanguan Phahonyothin, le Capitaine-inspecteur Seni, le Lieutenant-colonel Phithak, l'aspirant Chiu, le médecin Boontham, le lieutenant Charœn (1 page)⁶³² ;

Scène 23 : Mademoiselle Narœmon Phahonyothin, mademoiselle Sanguan Phahonyothin, le Capitaine-inspecteur Seni, le Lieutenant-colonel Phithak, l'aspirant Chiu, le médecin Boontham, le lieutenant Charœn, le soldat Thœ (3 pages 3/4)⁶³³.

La présence en scène de certains des personnages n'est pas toujours manifestée par leur participation au dialogue ; ceci est particulièrement vrai dans les scènes très courtes, que l'on pourrait nommer « scènes de transition »⁶³⁴. Cependant, ce que nous montre ce découpage, c'est que dans son travail de composition dramatique, le roi semble bien avoir retenu un point essentiel qu'il a pu rencontrer dans les comédies occidentales qu'il a pratiquées : les entrées et les sorties des différents personnages sont, ainsi que le découpage des différentes scènes le prouve clairement, organisées un rythme très rapide qui permet de maintenir le spectateur en haleine (41 pages pour 23 scènes, soit une moyenne de 1 page 3/4 par scène). Ceci est certainement une très grande avancée par rapport à la dramaturgie traditionnelle siamoise dans laquelle la succession des épisodes est très lente, presque figée, et ressemble plus à un rituel qu'à une action telle qu'elle était conçue depuis plusieurs siècles en Occident. Nous constatons donc, à travers ce seul exemple, que le roi, ayant assimilé, par son travail antérieur de traduction et d'adaptation d'œuvres occidentales, des techniques jusqu'alors inconnues au Siam qui,

⁶²⁸ *Ibid.*, pp. 192-194.

⁶²⁹ *Ibid.*, pp. 194-195.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 195.

⁶³¹ *Ibid.*, pp. 195-196.

⁶³² *Ibid.*, pp. 196-197.

⁶³³ *Ibid.*, pp. 197-201.

⁶³⁴ Scherer (Jacques), *La dramaturgie classique en France, op. cit.*, pp. 218-219.

nous pourrions nous en rendre compte en avançant dans le XX^{ème} siècle, ont réellement révolutionné la dramaturgie contemporaine dans ce pays.

Nous nous intéresserons donc maintenant à quelques œuvres ultérieures, de façon à vérifier que cet exemple n'est pas un cas isolé. Examinant, là encore, un seul exemple pour chacun des auteurs que nous allons évoquer, nous commencerons par une pièce qui a été composée par ML Pin Malakul, lequel fut, jusqu'en 1925, très proche du roi, *Un cœur d'or*⁶³⁵. La structure externe⁶³⁶ de l'œuvre est quelque peu différente de celle que nous venons de décrire dans *Bien sûr que oui, inspecteur !* du roi Vajiravudh ; en effet, la lecture de la table des matières de l'édition que nous utilisons pour cela nous montre une pièce qui ne comporte bien qu'un seul acte, lequel est, à son tour, divisé en quatre /chà:k/, mot qui, dans le vocabulaire de la dramaturgie siamoise moderne, désigne tout aussi bien une scène, au sens occidental du terme, qu'un décor. Si nous examinons de plus près ces quatre « scènes », nous pouvons remarquer que, suivant les techniques de découpage basées sur les entrées et les sorties de scène que nous avons précédemment utilisées, chacune d'entre elles comporte en fait plusieurs sous-ensembles, lesquels mériteraient mieux cette désignation ; c'est ainsi que nous trouvons, respectivement pour chacune de ces quatre « scènes⁶³⁷ », sept sous-ensembles⁶³⁸, puis neuf⁶³⁹, sept⁶⁴⁰ et, enfin, quatre⁶⁴¹. Un examen de la pièce plus attentif encore nous montre qu'en fait, à chacune des scènes correspond un changement de décor (nous devrons d'ailleurs en reparler). C'est la raison pour laquelle nous préférierions, pour décrire la structure de cette pièce, utiliser la terminologie que nous rencontrons dans certains drames romantiques, l'acte étant divisé en tableaux (en fonction du décor), chaque tableau étant à son tour subdivisé en scènes. L'originalité que nous pouvons rencontrer dans cette courte œuvre de ML Pin Malakul c'est, nous semble-t-il, l'enchaînement en

⁶³⁵ Malakul (ML Pin), *Un cœur d'or* in : *Un cœur d'or et Politique de l'amour*, Khurusapha, Bangkok, 1971, pp. 1-74.

⁶³⁶ Nous utilisons ici la terminologie que nous rencontrons dans Scherer (Jacques), *La dramaturgie classique en France*, op. cit., pp. 214-284.

⁶³⁷ Contrairement à ce que nous avons fait pour l'analyse de *Bien sûr que oui, inspecteur !*, nous ne donnerons pas ici les détails concernant chacun des sous-ensembles, nom des personnages se trouvant en scène et pagination de ces sous-ensembles, ceci afin de ne pas alourdir encore ce chapitre par ailleurs très dense.

⁶³⁸ Malakul (ML Pin), *Un cœur d'or*, op. cit., pp. 2-18.

⁶³⁹ *Id.*, pp. 18-33.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, pp. 33-54.

⁶⁴¹ *Ibid.*, pp. 54-74.

quelque sorte physique de l'action, les deuxième et quatrième tableaux, qui sont l'évocation du passé, étant incrustés dans la pièce, tandis que le héros « actuel » demeure pourtant présent. Cette apparition du « théâtre dans le théâtre » n'est pas sans rappeler aussi ce que nous pouvons voir dans *L'illusion comique* de Pierre Corneille, qui nous montre en quelque sorte le théâtre dans le théâtre⁶⁴². Ici, non seulement ML Pin Malakul suit, dans l'élaboration de son œuvre, les avancées dues au roi Vajiravudh, mais il innove aussi⁶⁴³.

Des pièces de théâtre plus proches de nous, comme celles qui ont été très en vogue pendant la période démocratique qui a suivi la révolution étudiante du 14 octobre 1973 jusqu'en octobre 1976, se placent elles aussi dans cette structure externe qui a été dégagée par le roi Vajiravudh. Si peu de ces œuvres nous sont parvenues car, écrites, mises en scène et jouées par des intellectuels et des étudiants des universités de Bangkok les plus impliqués dans cette révolution, elles n'ont que rarement été publiées et encore moins représentées sur scène après le coup d'Etat du 6 octobre 1976⁶⁴⁴. La Fondation du 14 octobre en a pourtant publié quelques unes⁶⁴⁵, et c'est dans cette publication que nous choisirons l'exemple que nous allons maintenant envisager. Il s'agit d'une œuvre très courte de Suwat Sichœa, *Premier ministre du second type*⁶⁴⁶. Nous noterons ici une avancée par rapport aux deux exemples plus anciens que nous avons évoqués auparavant : la pièce est divisée en quatre scènes, mais se place dans un seul lieu. Si la première et la troisième scènes rassemblent quatre des cinq personnages de l'œuvre et doivent donc être analysées, de même que les deux dernières où nous voyons les cinq personnages ensemble, dans l'optique de la dramaturgie à l'occidentale qui nous a permis, dans les pièces du roi Vajiravudh et de ML Pin Malakul, un découpage en fonction

⁶⁴² Scherer (Jacques), *op. cit.*, pp. 201-202. Remarquons pourtant que, si dans la pièce de Corneille, Clin-dor joue en fait plusieurs rôles au cours des premier, deuxième et troisième actes, le second et le troisième tableaux sont en quelque sorte une visualisation des souvenirs qu'évoque son héros : celui-ci ne joue pas son propre rôle, ce sont d'autres acteurs qui le représentent à deux époques différentes de sa vie.

⁶⁴³ Cette pièce est la seule, parmi celles que nous avons pu lire en préparant cette thèse, à proposer ce type d'action qui ramène un personnage vers son passé.

⁶⁴⁴ Ces œuvres, n'étant pas considérées comme de la littérature qu'il convient de conserver et de faire connaître, n'intéressent pas beaucoup les Thaïlandais. De nombreuses pièces de théâtre, écrites pour quelques représentations, disparaissent encore souvent de nos jours.

⁶⁴⁵ Fondation du 14 octobre, *Choix de pièces de théâtre*, Série « Littérature d'octobre », en commémoration du 14 octobre 1973, Master, Bangkok, 182 p.

⁶⁴⁶ Sichœa (Suwat), *Premier ministre du second type* in : *Id.*, pp. 169-182.

des entrées et des sorties des personnages⁶⁴⁷, il n'en est pas de même de la seconde, qui ressemble plus à un « tableau » tel que nous l'avons discerné dans *Un cœur d'or*: En effet, nous pouvons y voir d'abord deux personnages puis, un peu plus tard, arrive un troisième : elle se trouve donc formée de deux sous ensembles⁶⁴⁸. Enfin, pour ce qui est de la structure externe de cette courte pièce, nous devons aussi remarquer que ces cinq « scènes », si elles présentent une liaison logique par rapport au déroulement de l'intrigue, sont néanmoins séparées les unes des autres par un laps de temps qu'il ne nous est pas possible de préciser mais que nous pouvons ressentir : alors que dans la première scène, les quatre personnages sont physiquement présents devant les spectateurs, dans la seconde l'un d'entre eux, Sang, ne se manifeste que par une conversation téléphonique avec un de ses camarades sans que, d'ailleurs, nous entendions ce qu'il dit à celui qui a décroché l'appareil⁶⁴⁹ ; cela nous montre bien qu'un certain temps s'est écoulé entre la première scène et le moment où il téléphone, temps qui lui a permis de s'éloigner du lieu de l'action.

Cette technique dramaturgique nous rappelle, d'une certaine façon, celle que nous pouvons rencontrer depuis des décennies en Thaïlande, celle que nous désignons en français sous le vocable de « feuilleton télévisé » ou, parfois, de « théâtre filmé » mais qui, en siamois, est dénommée, si nous traduisons mot à mot, « théâtre télévisé ». Cette forme particulière est, paradoxalement, beaucoup plus répandue en Thaïlande que le théâtre joué sur une scène par des acteurs en chair et en os : toutes les chaînes de télévision, privées comme publiques, en présentent au moins deux dans leurs programmes de la soirée, sept jours sur sept. Ce peuvent être des œuvres de fiction comme des adaptations de romans bien connus du grand public (mais ceci est également vrai du théâtre effectivement joué sur scène⁶⁵⁰) et leur valeur littéraire laisse souvent à désirer. Nous évoquerons pourtant un de ces textes, qui est dû à l'un des meilleurs écrivains thaïlandais contemporains, MR Khœkrit Pramoj, *Les enfants de Monseigneur*⁶⁵¹. Nous sommes ici en face d'une œuvre qui est divisée en trois actes, lesquels ne sont pas

⁶⁴⁷ *Ibid.*, pp. 169-171 puis pp. 176-182.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, pp. 171-173 puis pp. 173-176.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p.175.

⁶⁵⁰ C'est ainsi, par exemple, que Sriburapha a adapté un de ses romans, *Un homme*, pour le théâtre, sous le même titre. Cf. Sriburapha, *Un homme*, Dokya, Bangkok, 1993, 170 pages.

⁶⁵¹ Pramoj (MR Khœkrit), *Théâtre de Khœkrit*, tome 1, Editions de Sayam Rat, Bangkok, 1961, pp. 1-53.

subdivisés en scènes ; ceci ne nous empêche cependant pas, comme nous avons cru être capable le faire pour *Bien sûr que oui, inspecteur !* et *Un cœur d'or*, de tenter une identification des entrées et des sorties des personnages afin d'en donner un découpage théorique. Le premier acte⁶⁵² en compterait ainsi douze, le second⁶⁵³ dix et le troisième⁶⁵⁴ treize. Nous retrouvons ce que nous avons noté à propos de la comédie du roi Vajiravudh, un très grand nombre de scènes, ce qui implique beaucoup d'entrées et de sorties : 35 scènes pour 53 pages, soit une moyenne d'un peu plus d'une page et demi par scène ; la vivacité, le mouvement, qui impliquent que l'action se déroule très rapidement, semblent bien pouvoir être considérés comme une révolution par rapport à la dramaturgie classique ; ce dernier exemple doit cependant être considéré comme relatif car, comme il s'agissait, lors de sa composition, d'une pièce destinée à une représentation télévisée, nous pouvons penser que son découpage a certainement reçu une influence venue de l'écriture de scénarios (Contrairement aux premiers romans siamois qui utilisaient les synopsis de films étrangers pour construire une intrigue, ces pièces de théâtre se servent de la forme télévisuelle dans leur structure) : elle a pourtant été jouée sur scène le 17 septembre 2011⁶⁵⁵, ce qui montre bien que la différence entre dramatique télévisée et théâtre vivant en scène n'est pas aussi grande que nous pourrions le penser. La structure externe de toutes ces pièces montre une volonté de tenir le spectateur en haleine, de lui faire découvrir quelque chose de nouveau à chaque instant, alors que les pièces classiques étaient en fait très lentes et d'une telle longueur que, lors d'une représentation, on ne pouvait pas les jouer dans leur ensemble et le spectateur devait, pour pouvoir apprécier ce qu'il voyait, connaître la teneur des épisodes précédents.

Nous comprenons alors que le théâtre occidental, dans sa structure d'ailleurs parfois différente de ce que nous pouvons rencontrer dans les pièces de théâtre moderne siamoises, marque une réelle rupture avec la tradition, et que cette rupture est effectivement due au roi Vajiravudh, lequel a su intégrer, au travers essentiellement de ses adaptations d'œuvres anglaises et françaises, une autre approche de ce que peut être le

⁶⁵² *Id.*, pp. 1-24.

⁶⁵³ *Ibid.*, pp. 25-39.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, pp. 40-53.

⁶⁵⁵ Interview donné à la chaîne de télévision 5 par Pha-Un Chantharasiri, qui a assuré la mise en scène de cette représentation au théâtre Monthian de Bangkok ; lors de cet entretien, le metteur en scène nous rapporte qu'elle avait déjà joué cette pièce il y a une vingtaine d'années, lorsqu'elle était étudiante à l'Université Chulalongkorn.

théâtre, ne serait-ce que dans son aspect extérieur. Nous en serons encore plus convaincus en nous intéressant maintenant aux indications de décor et de jeux de scène, telles d'ailleurs que nous les avons déjà évoquées à propos de l'adaptation, par exemple, du *Médecin malgré lui* ou bien encore de *L'Anglais tel qu'on le parle*. Il est vrai que ces deux œuvres, étant des comédies qui peuvent même, pour la première au moins, être identifiées comme des farces, le comique de situation et de gestes est essentiel. Le roi Vajiravudh, dont nous avons vu qu'il ne se contentait pas d'écrire des pièces de théâtre mais qu'il les mettait en scène et même les jouait, se trouve en quelque sorte dans la même situation que Molière : lorsqu'il compose son texte, il anticipe donc sa représentation, ce qui explique la précision des indications qu'il nous donne. C'est ainsi que le décor de *Bien sûr que oui, inspecteur !*⁶⁵⁶ est décrit de la manière suivante :

Le salon de la maison du Lieutenant-colonel Phithak Yutthawinay. C'est une pièce dans une maison de bois très simple, mais les meubles en sont cossus. Il y a des rideaux aux portes et aux fenêtres et de beaux cadres ornent les murs ? Du côté cour, il y a une porte qui donne sur la chambre du Lieutenant-colonel Phithak. Au milieu, une autre porte qui permet de voir la terrasse et le jardin. Du côté jardin, la porte d'entrée dans la maison⁶⁵⁷.

Mais il s'agit là d'une comédie, ce qui nous ramène à ce que nous avons remarqué auparavant et que nous devons envisager plus en détails lorsque nous nous intéresserons aux jeux de scène ; ces précisions se retrouvent pourtant dans des pièces plus sérieuses, comme *Seulement pour son enfant*⁶⁵⁸, dont le décor nous est présenté comme suit :

La bibliothèque de la maison de Phraya Phakdi Narœnat. Il y a une porte du côté cour qui donne sur la chambre du maître de maison ; plus en avant, on voit une terrasse en contrebas. Au fond, des fenêtres. Les meubles ne sont pas d'un grand prix, mais de bonne qualité⁶⁵⁹.

Une rapide comparaison entre les décors de ces deux pièces nous montre qu'ils sont en fait très proches l'un de l'autre. Ceci n'est pas étonnant car, comme nous l'avons remarqué, le roi Vajiravudh étant à la fois un auteur et un comédien, il doit, comme Molière, prendre en compte le matériel qu'il peut avoir à sa disposition lorsqu'il organise la représentation de ses œuvres : nous comprenons donc que nous avons un cadre constant, une maison de bois relativement simple mais décorée avec des meubles de bonne quali-

⁶⁵⁶ Sri Ayudhya, *Bien sûr que oui, inspecteur !*, op. cit., pp. 161-201.

⁶⁵⁷ *Id.*, p. 162.

⁶⁵⁸ Sri Ayudhya, *Seulement pour son enfant* in : Noy Inthasen, *Le bien est toujours vainqueur, Bien sûr que oui, inspecteur !, Seulement pour son enfant, Avec de la volonté, la pensée est sacrée*, op. cit., pp. 204-230.

⁶⁵⁹ *Id.*, p. 205.

té et les petites différences ne doivent pas poser de problème lorsque le décor est mis en place. Il est vrai que, compte tenu du fait que le roi a composé de très nombreuses pièces de théâtre qui, étant destinées à une représentation, souvent unique, dans le cadre de son palais, il ne pouvait pas se permettre de faire construire pour chacune d'elles un décor complètement original. C'est donc dans l'intrigue et les jeux de scène que ces œuvres peuvent être effectivement différenciées. Si l'histoire que nous racontent les pièces est souvent basée sur un même canevas, celui d'un amour contrarié qui finit, ou non, par s'arranger (mais c'est aussi le cas des pièces occidentales, surtout françaises, que le roi a adaptées en siamois), la manière de la traiter sera bien entendu originale à chaque fois.

Les mouvements des acteurs sont, la plupart du temps, indiqués de manière précise dans ces œuvres : on a en quelque sorte l'impression que, lorsqu'il compose, le roi visualise en quelque sorte la manière dont ses personnages vont agir et se déplacer lorsqu'ils seront en train de jouer. C'est par exemple le cas de *Bien sûr que oui, inspecteur !* : dans cette brève comédie, le héros, le Lieutenant Charœn, qui est venu faire sa cour à Narœmon, l'une des filles de son supérieur, le Lieutenant-colonel Phithak, s'est vêtu en civil pour l'occasion ; mais le père arrive et, avec la complicité de son ordonnance, le Lieutenant va devoir se dépêcher de trouver un uniforme et fait semblant d'être malade. Il s'ensuit toute une série d'imbroglions, où le comique de gestes est évidemment très important, comme le montre l'extrait suivant :

Buntham : En plus, je vous engage, de toute façon, à enlever tout d'abord des chaussures blanches (il se dirige vers Charœn pour l'aider à retirer ses chaussures).

Charœn : Et puis, si mon colonel me voit avec ces chaussures, il va dire que je ne suis pas correct, et sûrement m'attraper !

Buntham : Nom d'une pipe ! Mais vous êtes malade ! Qu'est-ce que c'est que ce jugulaire-jugulaire ? Puisque vous avez la fièvre, vous devez enlever ces chaussures !

Charœn : Et une fois enlevées, on va les mettre où ?

Buntham : Devant la chaise, évidemment ! (il prend les chaussures du colonel et les pose devant la chaise où Charœn est assis) Et c'est quoi, cela ? Ces chaussures civiles, il faut les cacher !

Sagnuan : C'est très bien monsieur Buntham : vous pensez vraiment à tout. Dépêchez-vous d'aller chercher le costume de Charœn ; moi, je vais aller cacher les chaussures blanches (Elle

prend les chaussures et se dirige vers la porte du côté jardin ; elle l'ouvre et jette les chaussures. Quand c'est fait, elle referme la porte)⁶⁶⁰.

Nous nous trouvons ici devant une pièce qui, bien qu'elle puisse ne pas paraître aussi drôle que nous pourrions l'espérer⁶⁶¹, semble bien devoir beaucoup aux comédies de boulevard de Tristan Bernard ou d'Eugène Labiche que le roi avait traduites auparavant. En effet, les situations comme le mouvement des personnages sont ici essentielles (le médecin militaire qui retire les chaussures du jeune héros et se fait complice en disant qu'il faut cacher ses chaussures civiles, Sagnuan qui, pour les cacher, se contente de les jeter dans la pièce voisine) et cette sorte de mécanique du comique réclame une très grande précision, aussi bien dans les entrées et les sorties de scène que dans ce qu'ils font devant le public ; les indications de mise en scène font alors partie de la pièce au même titre que les dialogues.

Dans *Un cœur d'or*, ML Pin Malakul, dont nous avons souligné l'originalité à propos de l'élaboration du plan de son intrigue, a dû faire face à un problème pratique de mise en scène de façon à faire vivre, devant les spectateurs, les souvenirs de son personnage principal : il s'agissait pour lui de suggérer que le héros revivait son propre passé, lequel est effectivement représenté devant nous ; l'action se déroule en 1952, alors que la seconde scène nous ramène en 1892 et la troisième en 1922... Nous comprenons donc l'ingéniosité dont il a dû faire preuve pour imaginer le décor où une telle action va se dérouler. La description en est particulièrement minutieuse :

La maison de Luang Prasit Sanya, à Bangkok. Quand le rideau se lève, on voit un salon que le héros utilise aussi pour se reposer, qu'il soit assis ou couché. Luang Prasit est un fonctionnaire à la retraite, âgé de 80 ans et il ne reçoit que très rarement des visites, si ce n'est les amies de sa fille. Du côté cour, il y a une table ronde, basse et deux chaises modernes ; sur la table, un petit vase avec des fleurs. Derrière la table et les chaises, on voit une grande fenêtre qui peut être ouverte en grand ; il y a un rideau que l'on peut tirer. Du côté jardin, il y a un lit à l'ancienne et, à côté, près du mur, au milieu de la scène, un placard au-dessus duquel on aperçoit deux petites photographies ; celle du haut, dont on voit plus ou moins bien qu'il s'agit d'un homme, représente Monseigneur, l'oncle de Luang Prasit ; celle qui est en dessous est une femme. Il y a deux

⁶⁶⁰ Sri Ayudhya, *Bien sûr que oui, inspecteur !*, op. cit., pp. 179-180.

⁶⁶¹ Nous pensons, mais ceci n'est qu'une opinion personnelle, que les comédies originales du roi Vajiravudh n'ont pas la valeur comique que nous pouvons trouver dans ses adaptations de pièces françaises. Ce jugement est peut-être dû au fait que nous avons pu apprécier le travail de naturalisation qui est fait dans ces œuvres et que, les rapportant parfois inconsciemment à l'original, nous sommes en mesure de voir la manière dont ce qui est drôle en français peut devenir drôle en siamois.

portes, une côté cour et l'autre côté jardin. La scène ne doit pas être très profonde, juste assez pour pouvoir y placer la table, les chaises, le lit et le placard. Au lever du rideau, Somsî, jeune femme de 30 ans, est en train de changer les fleurs dans le vase et elle les arrange joliment. Elle est habillée comme on l'est chez soi, une longue jupe droite et un chemisier très simple ; après quelques instants, Prani entre par la porte du côté jardin : elle porte deux ou trois sacs, ce qui montre qu'elle est allée faire des emplettes. Prani, qui a 35 ans environ, est la fille de Luang Prasit ; elle porte une robe, des souliers et un sac à main. Prani dépasse Somsî et s'arrête d'un coup pour lui parler⁶⁶².

Comme nous le voyons, cette description est assez précise et elle nous donne aussi des indications de mise en scène, avant même que les deux personnages ne commencent à parler. La description de ce décor est intéressante pour deux des éléments qu'elle nous fournit : la scène ne doit pas être profonde et il y a une grande fenêtre – plutôt une porte-fenêtre – que l'on peut ouvrir en grand. Ces éléments auront leur importance lorsque nous passerons à la scène 2 et à la scène 3. Lorsque commence la scène 2, nous avons d'abord quelques renseignements concernant le jeu des acteurs :

Le père hoche la tête [le père, c'est le héros, Luang Prasit] et sourit. La petite Chiu le salue en se courbant vers le lit puis part en courant vers la porte côté cour. Somsî la suit. Le père reste seul. Il prend un coussin qu'il étreint et appuie son dos. A ce moment, l'éclairage baisse tout doucement, au point qu'on ne peut presque rien voir, si ce n'est la silhouette du père. Nous changeons de scène : derrière le lit, du côté jardin, la scène s'éclaire et l'on peut voir à l'intérieur, qui est un peu plus élevé que la scène principale : nous sommes en 1892. C'est la maison de l'oncle du jeune Man qui, par la suite, portera le titre de titre de Luang Prasit Chanya⁶⁶³, le père dans la première scène. La maison est de l'ancien style, elle est surélevée et est entourée d'une galerie. Quand le rideau est levé et que cette partie de la scène est éclairée, il n'y a personne. Après un certain temps, une jeune servante, Say, d'environ dix-huit ans, traverse la pièce depuis la droite vers la gauche ; les cheveux courts, elle est vêtue à la mode ancienne : pièce de tissu relevée à l'arrière entre les jambes et écharpe ; elle est plutôt jolie. Elle revient bien vite et fait entrer un jeune homme et une jeune femme. Ce jeune homme, c'est le père, en 1892 ; il porte un « kra-ben⁶⁶⁴ », une veste au col à l'ancienne, et des chaussettes noires ; ses souliers, on doit supposer qu'il les a retirés avant d'entrer dans la maison. La jeune femme, c'est Sap, son épouse ; un chemisier à manches droites et une longue robe plissée. Tous deux viennent juste de se marier et ar-

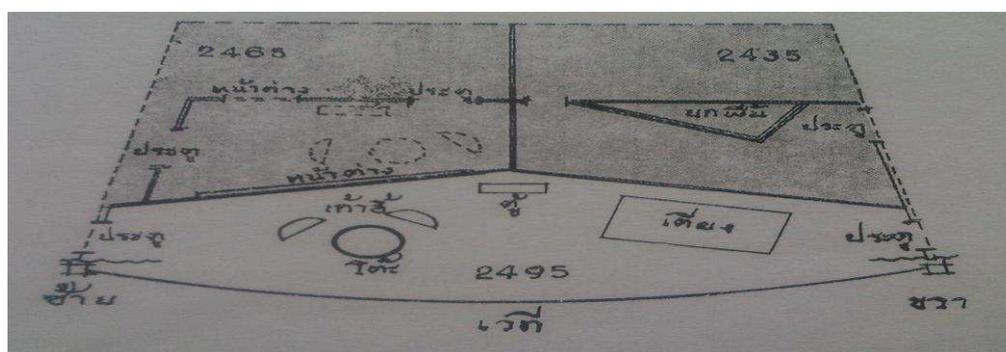
⁶⁶² Malakul, ML Pin, *Un cœur d'or*, op. cit., pp. 1-2.

⁶⁶³ Jusqu'à la révolution de 1932, les Siamois qui entraient au service du roi portaient un titre de noblesse administrative qui changeait lorsqu'ils avaient une promotion.

⁶⁶⁴ Un ကြာဘေင်္ဂါ (/krà?be:n/) est un vêtement d'homme qui était porté autrefois de façon cérémonieuse : c'est une pièce de tissu nouée autour de la taille ; le devant est roulé et passé entre les jambes puis est glissé derrière dans la ceinture. Cela ressemble à un pantalon bouffant qui arrive à mi mollet et était habituellement porté avec de longues chaussettes blanches ou noires.

rivent pour présenter leurs respects à leur oncle, un personnage important. A ce moment, le père se tourne vers cette scène et regarde ce qui se passe⁶⁶⁵.

Remarquons, dans ces deux descriptions, le soin méticuleux avec lequel l'auteur précise l'aspect du décor mais aussi la manière dont son habillés ses personnages : cest que le besoin de passer, d'une scène à celle qui la suit, d'une période à une autre doit être efficacement suggéré par ce que voient les spectateurs ; mobilier et costumes procèdent de cette volonté car le texte lui-même n'est pas assez explicite, ceci d'autant, nous venons de le voir, que les noms, qui sont en fait, pour les hommes en tout cas, des titres de noblesse administrative, ont changé au fil du temps ; ceci peut certainement être considéré comme une faiblesse de cette œuvre, où les spectateurs ont sans doute du mal à comprendre qui est qui, contrairement au lecteur que nous sommes. Mais nous saisissons aussi la raison qu'a eue ML Pin Malakul d'insister sur la nécessité, pour la scène qu'il décrit dès le début de sa pièce, d'être peu profonde : il lui faut de la place pour pouvoir installer le décor de 1892. Notons d'ailleurs en passant que cette mise en scène, telle qu'elle nous est donnée (c'est ce dont il s'agit puisque l'auteur mêle ici des indications de décor et de costumes à des précisions sur le jeu des acteurs) pour une pièce qui a été composée à la fin des années 1950, peut se permettre certains effets au niveau du décor que le roi Vajiravudh n'aurait pas pu mettre en œuvre : le passage de la scène qui se passe en 1952 à celle de 1892 n'est possible que par l'emploi de l'électricité, l'avant-scène étant plongée dans la pénombre tandis que l'arrière scène s'éclaire progressivement. La scène 3, qui se passe en 1922, nous est proposée de la même manière, dans la partie gauche de l'arrière-scène ; c'est ce que nous montre le croquis suivant, élaboré par ML Pin Malakul lui-même :



666

⁶⁶⁵ Malakul, ML Pin, *Un cœur d'or*, op. cit., pp. 18-19.

⁶⁶⁶ *Id.*, p. 1.

Nous ne donnerons pas ici, afin de ne pas alourdir encore ces remarques sur les nouveautés de mise en scène que nous voyons apparaître dans la pièce de ML Pin Malakul, les longues explications qui nous sont données pour expliquer ce schéma. Il nous semble, à propos de cette pièce, utile de remarquer à quel point les technologies modernes permettent de faire apparaître de réelles avancées dans la représentation dramatique telles qu'elles avaient été initiées par le roi Vajiravudh⁶⁶⁷. Ceci, nous allons bien sûr le retrouver dans des pièces de théâtre ultérieures. L'emploi de l'éclairage joue, nous le voyons dans les indications qui nous sont données, un rôle parfois déterminant dans le théâtre contemporain ; c'est ainsi que lorsque commence la scène 1 de son *Premier ministre du second type*, Suwat Sichœa nous donne les précisions suivantes :

La scène demeure dans une obscurité totale durant quelques instants. On ne voit que le rougeoiement intermittent de quatre cigarettes qui, selon les moments, s'allument ensemble ou bien l'une après l'autre⁶⁶⁸.

Le jeu sur la lumière, ou plutôt sur l'obscurité, permet à l'auteur de suggérer une ambiance particulièrement lourde, qui est accentuée par le rougeoiement des cigarettes, dont on devine qu'elles sont fumées nerveusement, ce qui nous donne indirectement une indication sur l'état d'esprit dans lequel se trouvent les quatre personnages qui sont en scène mais que nous ne voyons tout d'abord pas. De la même manière, au début de la scène 2, nous pouvons lire ceci :

La lumière augmente du côté de la porte n° 1⁶⁶⁹. Ni entre en scène en portant un sac très lourd. Il a l'air épuisé. Il pose le sac sur la table, l'ouvre et en vide le contenu : ce sont des jambes hu-

⁶⁶⁷ Notons d'ailleurs que ces innovations dans la mise en scène, basées sur l'emploi de technologies moderne, ont une influence sur les représentations des œuvres classiques au Théâtre National de Bangkok. Outre l'utilisation de microphones pour l'orchestre et les chanteurs qui décrivent l'action ou disent les dialogues, on assiste désormais à la mise en place de décors élaborés qui remplacent l'anonymat des scènes anciennes et même à l'emploi de machines pour simuler des tempêtes, par exemple, ce qui était totalement inconnu des modes traditionnels de la représentation dramatique.

⁶⁶⁸ Sichœa (Suwat), *Premier ministre du second type*, op. cit., p. 169.

⁶⁶⁹ Nous devons ici noter que l'auteur, contrairement aux descriptions minutieuses du décor telles que nous les présentent le roi Vajiravudh et ML Pin Malakul, ne nous a rien dit, au début de sa pièce, de cette porte (ou de ces portes ?) puisqu'il s'est contenté de ces indications :

Une salle aux murs blancs ; au milieu se trouve une grande table rouge ; une lampe l'éclaire violemment : elle ressemble à une table de salon, une table pour manger ou déposer des objets et sert également de table d'opération.

Nous nous trouvons ici devant un décor minimaliste. Ceci est peut-être dû au fait qu'il s'agit d'une pièce de théâtre engagée, qui n'a d'ailleurs, à l'époque de sa composition, été jouée par des étudiants que dans l'enceinte d'une université. On comprend alors pourquoi l'utilisation de la lumière est utile à la mise en scène car elle permet de tirer le maximum d'effets à partir de ce décor tout simple. Cf. *Id.*, p. 169.

maines, droites et gauches ; il n'y en a pas moins d'une dizaine. Il examine du regard ces jambes livides, depuis le haut jusqu'en bas⁶⁷⁰.

Là encore, et bien que les indications sur l'éclairage de la scène ne nous semblent pas particulièrement claires, nous devons comprendre qu'en fait, le spectacle macabre que représente cet amas de jambes sur la table est encore amplifié par le fait qu'il n'est éclairé que par la lumière qui vient uniquement de la porte.

Dans ces pièces contemporaines, ce ne sont pas seulement dans les précisions, parfois imparfaites comme nous venons de le voir, concernant le décor que nous pensons retrouver l'influence des œuvres pionnières du roi Vajiravudh : celles qui concernent le jeu des acteurs jouent également un grand rôle ; si nous demeurons un instant sur cette scène 2 de *Premier ministre du second type*, Ni, le personnage qui vient de déposer ces jambes sur la table entame un monologue assez court, avant que deux de ses compagnons ne le rejoignent et que le troisième ne passe un coup de téléphone :

Ce n'était pas si difficile d'aller chercher des jambes. Il y en a des dizaines de milliers, des centaines de milliers qui jonchent les rues. Ce sont avec ces jambes-là que des hommes font trembler le monde. (Il prend les jambes une à une et les examine soigneusement) Mais j'ai bien du mal à décider quelles jambes conviennent pour des jambes de Premier ministre...⁶⁷¹

Ici, le jeu de scène qui nous est indiqué éclaire le propos du personnage : l'action plutôt étrange qu'il est en train de faire a pour but de choisir les jambes qui permettront aux héros de construire leur « Premier ministre du second type ». De telles indications se retrouvent systématiquement dans les pièces de théâtre contemporaines. Sans vouloir accumuler les exemples, nous souhaitons pourtant évoquer une autre œuvre, collective celle-là, mais qui date elle aussi des années 70 : il s'agit de *Avant que l'aurore ne se lève*, du Collectif « Le croissant de lune »⁶⁷², qui a joué un grand rôle, à l'époque, dans la propagation des idées de gauche dans un public essentiellement composé d'intellectuels et d'étudiants ; il a d'ailleurs été inquiété par la junte militaire qui a pris le pouvoir par le coup d'état du 6 octobre 1975 et même accusé de communisme. Là encore, les auteurs, dans leur description du décor de la première scène, ne se contentent pas de mettre en place le lieu dans lequel l'action va se dérouler :

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 171.

⁶⁷¹ *Ibid.*

⁶⁷² Collectif « Le Croissant de lune », *Avant que l'aurore ne se lève* in : Fondation du 14 octobre, *Choix de pièces de théâtre*, Série « Littérature d'octobre », en commémoration du 14 octobre 1973, *op. cit.*, pp. 89-124.

Le matin dans un bidonville. Un homme est assis un petit chariot. Nous sommes de très bonne heure. Il déplace doucement son siège et pense à son passé. Il fait de plus en plus clair. Les habitants du bidonville commencent à se diriger vers l'avenue. Un mendiant qui marche lentement croise une prostituée qui rentre épuisée. Il y a de plus en plus de monde ; on voit des fonctionnaires, des marchands, des hommes d'affaires, des marchandes, des écoliers qui se hâtent vers leur école. Les bruits de la vie quotidienne de la ville montent sans cesse⁶⁷³.

Ce que nous lisons ici, avant que la pièce ne commence vraiment, c'est-à-dire avant que nous puissions entendre les dialogues qui vont suivre, nous semble particulièrement intéressant par rapport à l'évolution, dans un sens occidental, de l'art dramatique siamois : que pouvons-nous remarquer en effet ? D'abord, le lieu (un bidonville) et le décor, certainement là encore minimaliste puisque rien n'est vraiment précisé ; un seul accessoire est évoqué, le chariot sur lequel cet homme est assis. Mais le jeu de l'éclairage de la scène nous montre, là encore, le rôle que peut jouer l'utilisation de l'électricité puisque c'est seulement la lumière, d'abord très faible mais qui va aller en augmentant, qui permet de comprendre à quel moment de la journée le début de la pièce est situé. Des mouvements, des déplacements de gens qui sortent du bidonville et dont on peut sans doute deviner le métier ou l'occupation par leur vêtement et par leur attitude sont présentés, donnant une impression de vie très forte. Ainsi, sans que personne ne parle vraiment, encore que des bruits de plus en plus forts soient évoqués, nous sommes ici en présence d'une représentation de l'activité matinale dans le bidonville. Enfin, et ceci n'est pas sans importance, nous voyons que ces personnages, qui ne font que passer devant nos yeux, montrent une évidence : la population du bidonville est très diverse, ce qui évoque sans doute un des problèmes essentiels de la vie à Bangkok à cette période-là, celui du logement. Le rôle de la mise en scène est ici très développé, ce qui n'est pas étonnant quand on se rappelle que le Collectif « Le croissant de lune » était une troupe de théâtre engagée mais que son habitude de la scène rendait sans doute attentif aux modes de la représentation : nous rejoignons ici Molière, à la fois auteur et acteur. Cette symbiose entre l'action et le dialogue se retrouve très vite dès les premiers instants de la pièce :

La mère (Elle porte une marmite de curry qu'elle pose dans sa palanque puis se retourne vers la cuisin) : Tu as fini ? Dépêche-toi ! Je dois vite partir !

Le père (Il porte une marmite de curry) : Je me dépêche ! (il prend un chiffon et essuie la marmite)

⁶⁷³ *Id.*, p. 89.

La mère : Pas la peine d'être si maniaque ! Je ne vais pas être à temps pour la camionnette ! (Une idée lui traverse l'esprit) Aujourd'hui, il faut que je paie le transport ! (Elle réfléchit) Il y en a deux qui sont partis, il en reste sept, à trois bahts par personne... (Elle se tourne vers sa palanque pour y arranger les choses) Eh ! Et les assiettes, elles sont où ?

Le père (Il repart vers la cuisine et revient avec les assiettes et les cuillers qu'il place dans la palanque) : Tu as tout ?

La mère (Elle jette un œil) : Allons, tout y est !

Le père : Je m'habille d'abord : je t'aiderai à porter tout ça. (Il attrape son uniforme et le bouton)

La mère (Elle a l'air contrariée) : Et Phon ? Pourquoi est-ce qu'il n'est pas encore rentré ? Il avait dit qu'il ne partait que deux ou trois jours !

Le père (Il n'est pas très content) : C'est vrai, ça ! Qu'est-ce qu'ils ont, à la campagne qu'il y est collé depuis une semaine ? (Il lui vient une idée) Aujourd'hui, je suis à la garde du roi. Cette jaquette, voilà qu'elle n'a plus de bouton ! Dis-moi, il est passé où, ce bouton ?⁶⁷⁴

Nous pourrions poursuivre plus encore l'adaptation de cette longue scène, mais il nous semble que ces quelques lignes sont suffisamment explicites. Nous y voyons que la composition du dialogue présente deux caractéristiques essentielles : la première est que la conversation entre les deux personnages est en quelque sorte rythmée par le jeu de scène tel qu'il nous est indiqué par les auteurs, ce qui veut dire que, désormais, la composition d'une pièce de théâtre n'est plus pensée du seul point de vue de l'esthétique littéraire mais également projetée dans sa future représentation sur une scène ; la seconde est que les jeux de scène que nous fournit l'auteur lui permettent en quelque sorte de se passer de tout un ensemble d'explications qu'il aurait fallu transmettre par le dialogue : dans l'extrait que nous venons de citer, la référence à la jaquette du père, à laquelle manque un bouton, nous permet visuellement de comprendre qu'il est policier, ceci avant même qu'il nous dise qu'il va être de service pour la protection du roi.

L'évolution de la dramaturgie siamoise, initiée par le roi Vajiravudh à travers, dans une première période, ses traductions et adaptations d'œuvres dramatiques occidentales, a eu également une autre influence ; nous avons déjà exposé le caractère hiératique, figé même, des pièces du théâtre classique siamois : à la période contemporaine, certains écrivains ont été tenté de reprendre ces anciens textes, ou plutôt ces anciens thèmes, pour les transposer dans une forme plus vivante, une forme à laquelle, plus à

⁶⁷⁴ *Id.*, p. 90.

travers le théâtre télévisé et le cinéma d'ailleurs, le public s'est, depuis la fin du XIX^{ème} siècle, habitué⁶⁷⁵. Nous ne souhaitons pas ici nous étendre trop longuement sur ces adaptations pour le théâtre à l'occidentale, lesquelles ont d'ailleurs été étudiées par Montri Miniam, dans le travail de recherche qu'il a consacré à ce sujet pour le centre de recherche de l'Université de Pattani⁶⁷⁶. Le premier point qu'il convient de constater à propos de ces adaptations modernes, c'est qu'elles n'ont pas l'ambition de rendre compte, dans le cadre restreint d'une représentation dramatique, l'intégralité d'une œuvre classique : le seul exemple que nous prendrons ici est une pièce qui a été composée par Mattani Rutnin, par ailleurs spécialiste du théâtre siamois⁶⁷⁷, *Butsaba et Unakam*⁶⁷⁸. Il s'agit en fait d'un épisode extrait de l'œuvre dramatique monumentale du roi Phra Phuttha Lœt La Naphalay, *Inao*⁶⁷⁹, qui, sur un texte qui compte, dans l'édition que nous utilisons dans cette thèse, 2.107 pages, n'en représentent que 128⁶⁸⁰. Cette pièce moderne présente certains caractères que nous souhaitons évoquer rapidement ici parce qu'ils nous semblent bien montrer la persistance du caractère hybride de la littérature contemporaine siamoise qui se place souvent au point de rencontre entre tradition et modernité. En plus de l'emploi de ce thème, au départ malais mais, nous l'avons dit, devenu siamois dès la fin du XVIII^{ème} et le début du XIX^{ème} siècles, dans une pièce moderne, nous y trouvons des réminiscences des formes classiques : Mattani Rutnin intercale, dans son texte, des passages dansés, des chants directement inspirés du théâtre de l'intérieur et conserve les costumes traditionnels. C'est ainsi que nous pouvons lire le chant suivant dans lequel Butsaba, l'héroïne, se lamente de devoir épouser le Prince

⁶⁷⁵ Les représentations du théâtre classique siamois, qui étaient encore fréquentes il y a une trentaine d'années, que ce soit au Théâtre National de Bangkok ou bien dans certaines universités disposant d'un département d'études théâtrales, ont peu à peu disparu au point qu'au mois d'août 2010, à l'occasion de l'anniversaire de la Reine Sirikit, une représentation exceptionnelle ayant été organisée, les journaux comme les chaînes de radio et de télévision l'ont annoncé comme un fait rarissime.

⁶⁷⁶ Miniam (Montri), *Etude analytique de pièces modernes adaptées de la littérature siamoise*, Projet de recherche de l'Université de Pattani, Pattani, 2001, 307 pages.

⁶⁷⁷ Rappelons que nous avons déjà cité cette historienne de l'art dramatique siamois : cf. Rutnin (Mattani), *Dance, Drama and Theatre in Thailand*, *op. cit.* Elle est également l'auteur d'articles sur le théâtre siamois contemporain, dont *Le théâtre contemporain et l'évolution de l'art dramatique et de la dramaturgie* in : Revue de l'Université Thammasat n° 2 (mars), Université Thammasat, Bangkok, 1973, pp. 200-213.

⁶⁷⁸ Rutnin (Mattani), *Butsaba et Unakam*, Grand auditorium du centre culturel de Thaïlande, Bangkok, 1994, 42 pages.

⁶⁷⁹ Un résumé de cette œuvre est donné dans Delouche (Gilles), *L'influence de la littérature malaise sur la littérature siamoise : Inao* in : Po Dharma (éd.), *Le monde indochinois et la Péninsule malaise, Contribution de la délégation française à la seconde conférence internationale sur les études malaises*, Ambassade de France, Kuala-Lumpur, 1990, *op. cit.*

⁶⁸⁰ Phra Phuttha Lœt La Naphalay (Sa Majesté le roi), *Inao*, *op. cit.*, pp. 562-789.

Inao, ceci pour des raisons politiques puisque celui-ci, vainqueur du roi son père, la reçoit comme gage de vassalité, ainsi que cela se faisait de façon traditionnelle en Asie du Sud-est (ce n'est qu'un exemple parmi d'autres) :

(Dans l'autre coin [de la scène], la lumière éclaire Butsaba ; elle chante en duo avec Chintara, sur le même air)

Butsaba (elle chante) : Oh ! C'est le destin qui a voulu que je naisse femme,

Vivant dans le cadre des coutumes, sans aucune liberté.

Me voici sans honneur, ceci à cause d'un homme,

Mon fiancé qui me déteste et me repousse !

Voilà que vient le combat, qu'ils vont se faire du mal

Sous le prétexte que l'amour est essentiel.

Ils lèvent des armées et se battent pour l'honneur,

Pour qui donc le peuple devra-t-il être détruit ?⁶⁸¹

Cependant, la structure externe de la pièce nous paraît devoir beaucoup aux nouveautés qui ont été introduites dans le théâtre siamois contemporain par le roi Vajiravudh et ses successeurs. Une analyse telle que celle qui est faite par Montri Miniam dans son travail de recherche nous montre en effet que *Butsaba et Unakam* est divisée en six « scènes », chacune étant à son tour formée de « tableaux » clairement désignés par l'auteur⁶⁸². Chacun des tableaux correspond en fait à un lieu différent et n'est donc défini que par son décor, pas par l'entrée et la sortie des personnages sur la scène. En dehors de ces chants dont nous venons de citer un exemple, nous nous trouvons dans une structure qui est bien celle du théâtre à l'occidentale. Nous noterons ici la présence de dialogues en vers :

Inao (avec sincérité) : Ce que j'ai fait, je l'ai fait d'un cœur pur

Pour ne pas être indigne de notre immortelle lignée solaire.

Je t'aime tout autant que ma vie même

Et voilà que maintenant, mon aimée, tu es sans pitié !

(Il se met à genoux et se sent coupable)

Une seule petite faute comme celle-ci,

Il ne faudrait pas que tu t'éloigne ainsi de moi,

Je t'aurais aimée pour rien ! Je t'en implore,

Calme-toi maintenant, ma douce aimée !⁶⁸³,

⁶⁸¹ Rutnin (Mattani), *Butsaba et Unakam*, op. cit., p. 4.

⁶⁸² Miniam (Montri), *Etude analytique de pièces modernes adaptées de la littérature siamoise*, op. cit., pp. 169-180.

⁶⁸³ Rutnin (Mattani), *Butsaba et Unakam*, op. cit., p. 32.

entrecoupés de passage en prose, mais toujours accompagnés d'indications de mise en scène très précises :

(Inao se rend compte qu'il n'est pas capable de vaincre dans ce combat, aussi tire-t-il son kriss magique et, joignant les mains, il salue respectueusement).

Inao : Ô Patarakala, grand dieu, fais que j'obtienne la victoire par ce kriss dont tu m'as fait don ! (Des éclairs zèbrent le ciel et viennent frapper l'extrémité du kriss, lançant des étincelles au milieu d'un grand fracas de tonnerre).

Patarakala : Que tu sois victorieux dans cette guerre ! Mais ton karma te rattrapera très bientôt ! (Il part d'un grand éclat de rire)⁶⁸⁴.

De telles adaptations d'œuvres classiques pour le théâtre contemporain ne sont pas rares sur les scènes thaïlandaises, comme d'ailleurs celles de textes qui sont, à l'origine, des nouvelles : c'est ainsi, par exemple, que MR Khækrit Pramoj a adapté un des chapitres de son roman *Plusieurs vies*⁶⁸⁵, « Chao Loy », pour le théâtre⁶⁸⁶. Cette pièce mériterait d'ailleurs d'être étudiée plus en détails pour l'originalité de sa mise en scène car, afin de suggérer l'omniprésence du naufrage au cours duquel le héros, Loy, va perdre la vie, MR Khækrit Pramoj utilise, comme pour rythmer l'action, des projections cinématographiques. Nous avons déjà souligné, à propos de *Un cœur d'or* et de *Premier ministre du second type*, l'évolution que marque l'utilisation de technologies nouvelles (c'était alors l'éclairage électrique et le jeu des variateurs d'intensité) et nous en voyons ici un autre exemple, par l'intrusion du cinéma dans la construction du décor ou, plus exactement, de l'ambiance dans laquelle se déroule l'action.

On pourrait certainement se demander quel est l'intérêt de transformer ou d'adapter des textes classiques pour en faire des pièces de théâtre à l'occidentale. Nous voyons à cela deux raisons, en dehors de la difficulté qu'il peut y avoir à organiser une représentation traditionnelle de l'œuvre ; c'est tout d'abord le manque d'intérêt que

⁶⁸⁴ *Id.*, p. 19.

⁶⁸⁵ Ce roman, dont nous avons déjà fait mention (Cf. *supra*, pp. 6-7) est en fait une succession de nouvelles : l'argument de cette œuvre inspirée par *The Bridge at San Luis Rey* de Thornton Wilder est qu'au cours du naufrage d'un bateau sur le Ménam Chao Phraya plusieurs personnes meurent noyées et l'auteur entreprend de nous raconter la vie de certaines d'entre elles. Nous nous trouvons là encore devant une naturalisation de l'œuvre originale, puisque MR Khækrit Pramoj donne une tonalité bouddhiste à son texte, s'interrogeant en fait sur les causes karmiques qui font que tous ces gens doivent mourir ensemble, au même moment et dans le même lieu.

⁶⁸⁶ Pramoj (MR Khækrit), *Chao Loy* in : *Œuvres théâtrales de MR Khækrit Pramoj*, tome 1, *op. cit.*, pp. 155-200.

montre le public thaïlandais, acquis désormais aux techniques dramatiques modernes, pour des formes qui sont considérées comme appartenant au passé et reléguées au musée de la culture siamoise ; c'est aussi une sorte de mouvement, chez les écrivains thaïlandais contemporains, qu'il s'agisse de romanciers ou de dramaturges, consistant à adapter dans des genres modernes, importés de l'Occident depuis la fin du XIX^{ème} siècle, des thèmes désormais partie intégrante de la culture du pays : c'est ce que nous voyons ici avec cette pièce de théâtre de Mattani Rutnin comme nous l'avons vu auparavant avec le *Lilit Phra Lo*, adapté sous une forme romancée par Thommayanti dans *L'amour frappé par le maléfice* ou bien encore par Chøet Songsri dans *Phæan Phæng*. Ainsi, le choix qui est fait par ces auteurs contemporains se place en fait dans la droite ligne de tout ce que nous avons cru pouvoir définir comme étant la base de la culture siamoise, le métissage : dans un premier temps, à l'époque classique, il y a eu surtout une naturalisation de thèmes étrangers (c'est ce que nous voyons également dans les adaptations de pièces françaises et anglaises du roi Vajiravudh), qu'a suivie l'influence de formes occidentales utilisées pour exprimer des réalités thaïlandaises contemporaines puis, plus récemment, un maintien de thèmes depuis plusieurs siècles parties intégrantes de la culture siamoise, cependant traités dans des genres importés, romans, nouvelles et pièces de théâtre.

CHAPITRE II

Le théâtre comme divertissement

Nous l'avons vu, bien que nous ne devrions pas seulement nous contenter des quelques extraits que nous avons cités, le roi Vajiravudh semble bien avoir pensé que le théâtre tel qu'il le concevait, ceci sans doute parce que ses adaptations étaient surtout inspirées de pièces comiques anglaises et françaises, était essentiellement source de divertissement : ce n'est pas par hasard que les jeux de scènes, que le théâtre classique siamois ignorait totalement, ainsi que nous l'avons montré, jouent un rôle très important dans bon nombre de ses pièces originales. Les précisions qui nous sont données, pour ce qui est des pièces que nous avons identifiées comme étant des comédies, donnent en effet une grande importance aux mouvements des personnages, dans ce que l'on pourrait appeler le comique de geste, comme dans *Le Médecin par nécessité* (il convient cependant de rappeler que, dans ses drames, au moins ce que l'on pourrait appeler ses pièces sérieuses, dont nous aurons à reparler dans le prochain chapitre, le roi donne aussi des indications de ce genre mais qu'elles ne sont là que pour permettre de diriger les acteurs dans leur jeu et ne servent pas réellement à faire naître des réactions de la part des spectateurs) ; c'est évidemment aussi le cas du comique de mots, du comique de caractère ou encore du comique de situation. Nous tenterons donc de dégager les types de comique que le roi a mis en œuvre dans ses pièces de divertissement, qu'il s'agisse d'adaptations ou de pièces originales puis nous examinerons les œuvres de ses successeurs qui se situent dans cette même ligne du divertissement.

Une approche superficielle de la littérature classique laisserait à penser que le comique ne fait pas partie de la tradition siamoise. Rappelons cependant que nous avons noté, à propos de certaines adaptations de comédies occidentales par le roi Vajiravudh, la possibilité pour les acteurs de se livrer à des improvisations à certains moments de la représentation ; si ceci pourrait sembler une influence venue de France où elle était sans doute apparue par l'adoption de la *Commedia dell'Arte* italienne à partir de la seconde

moitié du XVI^{ème} siècle⁶⁸⁷ (nous pensons ici plus particulièrement à la farce de Molière, *Le médecin malgré lui*), de telles possibilités d'improvisation, tant par la parole que par la gestuelle, sont parfois possibles dans le théâtre classique. Cependant, les représentations populaires, avant que les médias modernes ne les poussent petit à petit vers l'oubli, jouaient essentiellement sur deux thèmes importants, le bouddhisme bien sûr, mais aussi le comique de mots et de situation : l'improvisation y avait un grand rôle et, comme dans toutes les sociétés paysannes, on jouait surtout sur les allusions grossières, voire pornographiques, que ce soit dans des représentations dramatiques ou dans des chants alternés entre deux groupes d'hommes et de femmes, chacun étant dirigé par un leader expert, justement, aux jeux sur le double sens⁶⁸⁸ : mais nous étions alors seulement dans le domaine de l'oralité ; nous sommes forcés de constater que ces œuvres improvisées, à part quelques enregistrements et certains travaux de chercheurs, tant thaïlandais qu'étrangers, qui ont tenté de recueillir des paroles éphémères⁶⁸⁹ ou des textes en voie de disparition⁶⁹⁰, sont maintenant condamnés à être définitivement oubliés dans les années qui viennent.

Le roi Vajiravudh, dans ses adaptations mais aussi dans ses œuvres originales, nous semble avoir souvent négligé aussi bien la comédie de mœurs que la comédie de caractère comme elles ont été mises au point par Molière dans ses « grandes comédies ». Ce n'est sans doute pas par hasard que la seule adaptation qui pourrait rentrer dans cette catégorie est celle de *The School for Scandal* de Sir Richard Sheridan, *Le Club de la Médisance*. Bien que de nombreux critiques ne reconnaissent pas à la pièce

⁶⁸⁷ Cf. Lebègue (Raymond), *Premières infiltrations de la Commedia dell'Arte dans le théâtre français* in : Cahiers de l'Association internationale des Etudes française n° 15, 1963, pp. 165-176.

⁶⁸⁸ La langue siamoise, par sa nature même, se prête à ce type d'allusions et, même de nos jours, dans une société citadine pourtant très occidentalisée, les contrepèteries et les doubles sens demeurent particulièrement appréciés. Cf. Delouche (Gilles), *Un poisson-chat n'est-il qu'un poisson-chat ou bien autre chose ?* in : Therrien (Michèle), éd., *Paroles interdites*, Karthala-Langues O', Paris, pp. 52-71.

⁶⁸⁹ Cf. Hemmet (Christine), *Un théâtre d'ombres vivant : le Nang Talung, expression du quotidien villageois du sud de la Thaïlande* in : Damianakos (Stathis), éd., *Théâtre d'ombres, tradition et modernité*, Institut international de la marionnette, L'Harmattan, Paris, 2000, pp. 43-72. Il est dommage que le corpus que l'auteur avait réuni sur ce sujet n'ait jamais été publié intégralement (L'importance de ce corpus inédit nous a été confirmée par Gilles Delouche qui avait, à l'époque où elle en avait entrepris l'exploitation, travaillé avec Christine Hemmet sur l'adaptation en français des textes recueillis).

⁶⁹⁰ C'est ainsi qu'une de nos anciennes enseignantes de siamois à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales s'est attachée à recueillir, dans toute la Thaïlande, le plus grand nombre possible de comptines et berceuses. Cf. Pooput (Wanee), *Littérature enfantine en Thaïlande : berceuses et comptines*, Thèse pour l'obtention du grade de docteur de troisième cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, Paris, 2 tomes, 545 + 416 pages.

anglaise la profondeur d'analyse de celles de Molière, on note néanmoins l'intérêt qu'elle a dans une description des travers d'une société étroite, celle où des bourgeois viennent s'intégrer à l'aristocratie :

Excellent observateur plutôt que psychologue pénétrant ou créateur à l'imagination puissante, Sheridan connaît fort bien cette société où il se complaît : il a su en noter et en montrer les travers, les caprices. Ce sont eux qu'il attribue à ses personnages ; il les rend ainsi plus vivants et en même temps il leur donne un intérêt d'actualité. L'ironie amusée avec laquelle il présente leurs habitudes, leur manière, leur langage ajoute du piquant au portrait qu'il en fait⁶⁹¹.

Cette réflexion faite à propos de *The School for Scandal* montre d'une certaine manière que, malgré ses qualités de traducteur et d'adaptateur telles que nous avons pu les reconnaître dans notre seconde partie, le roi Vajiravudh ne peut pas vraiment, dans *Le Club de la Médisance*, atteindre à la comédie de mœurs telle qu'elle est mise en œuvre dans les pièces de Sir Richard Sheridan : son adaptation n'est pas le reflet de la société siamoise de son temps, que son rôle et son environnement de monarque ne lui permettait pas vraiment de connaître. Même si certains traits sociaux de la société anglaise du XVIII^{ème} siècle, alors en pleine transformation à cause de la Révolution industrielle qui a fait monter les bourgeois entrepreneurs dans les plus hautes classes, y compris la noblesse⁶⁹², peuvent se retrouver dans la version siamoise alors que le pays connaissait une profonde mutation sociale, nous pourrions presque dire que c'est par hasard que des traits concernant les mœurs de son époque se retrouvent dans la pièce du roi Vajiravudh⁶⁹³. Le but des adaptations de comédies anglaises et françaises est bien de faire rire et non pas de dénoncer ce qui semblerait digne de critique dans la société siamoise du temps. Si nous nous plaçons de ce point de vue, nous comprenons mieux pourquoi la seule pièce de Molière adaptée ainsi est *Le Médecin malgré lui* : tout, dans cette pièce qui est plus une farce qu'une comédie, n'a qu'un seul but, faire rire ; les personnages sont des stéréotypes et toute l'intrigue (et donc le comique), ne repose que sur les situations et les dialogues, souvent accentués par la gestuelle. S'il existe des éléments purement siamois dans l'adaptation du roi Vajiravudh, ils n'ont pour but que de transposer

⁶⁹¹ Landré (Louis), *Préface* in : Sheridan (Sir Richard), *The School for Scandal/L'Ecole de la médisance*, Bilingue Aubier-Flammarion, Paris, 1969, p. 69.

⁶⁹² Rappelons que, dans la comédie de Sir Richard Sheridan, il nous est bien précisé que Lady Sneerwell est la veuve d'un riche négociant anobli ; *Id.*, p. 59.

⁶⁹³ C'est ce que nous pouvons noter, par exemple, dans l'adaptation de cette comédie par le roi Vajiravudh où Lamay, l'équivalente siamoise de Lady Teazle, exige de beaux vêtements comme le personnage anglais réclame des fleurs d'hiver ; cf. *supra*, pp. 184-185.

ce type de comique dans un environnement compréhensible au public de l'époque⁶⁹⁴. D'ailleurs, si dans cette pièce de Molière, on trouve déjà les attaques contre les médecins tels qu'elles seront systématisées plus tard dans *Le Malade imaginaire*, on ne semble pas les rencontrer dans *Le Médecin par nécessité*. Nous n'en prenons qu'un exemple : le passage où Sgnanarelle débite des phrases incohérentes dans son latin de cuisine sont certainement drôles en elles-mêmes, mais elles expriment plus que cela puisqu'elles nous montrent, de manière indirecte, que l'ignorance des médecins de l'époque de Molière est cachée par cette fausse érudition ; au contraire, lorsque Ta Sang fait la même chose avec de pseudo phrases en pali, c'est seulement pour faire rire et rien d'autre, puisque les médecins siamois n'utilisaient pas l'autorité des grands médecins du passé pour donner de l'importance à leur diagnostic ou à leur cure et que nous ne sommes pas alors en face d'une attaque contre la médecine du début du XX^{ème} siècle au Siam.

Une lecture, superficielle de notre point de vue, de certaines pièces de théâtre (nous pensons ici à *Cœur de guerrier* du roi Vajiravudh⁶⁹⁵ ou à *Un cœur d'or* de ML Pin Malakul⁶⁹⁶) pourrait laisser à penser que ces auteurs, dans des œuvres qui ne sont d'ailleurs pas des comédies mais appartiennent au théâtre destiné à porter un message, pourrait laisser penser que nous sommes en présence de description de caractères qui seraient peut-être de l'ordre de l'universel, ce qui permettrait de la ranger dans cette catégorie ; la première nous présenterait alors, à travers le personnage de Phra Phirom, le caractère de l'homme qui, enfermé au départ dans son petit bonheur quotidien, se trouve confronté à un péril militaire extérieur ; le patriotisme lui permet alors de se transcender et d'accepter de se sacrifier par amour de son pays. Le seconde, elle, nous montre un personnage hypocrite et cupide qui n'hésite devant rien pour parvenir à ses fins, la possession d'un terrain qu'il convoite. Or, ce que nous voyons dans ces deux pièces de théâtre n'a rien à voir avec la comédie de caractère telle que Molière la conçoit : sans nier que le personnage d'Alceste, dans *Le Misanthrope*, ou celui d'Harpagon, dans *L'Avare*, sont des moteurs de tout ce à quoi nous assistons, nous devons bien constater que toute l'intrigue de ces pièces, même si elle fait jouer un rôle important à ce que

⁶⁹⁴ *Id.*, pp. 181-182.

⁶⁹⁵ Cf. *supra*, pp. 193-195.

⁶⁹⁶ Cf. *supra*, pp. 224-225.

l'on pourrait appeler les règles obligées de la comédie classique, quiproquos, etc. est construite à partir de ces caractères qu'elle a pour but de préciser ou de mettre en valeur. Dans cette comédie, l'intrigue est au service de la description et de l'analyse du personnage principal, qui en est alors la raison. Ce n'est pas le cas dans les œuvres siamoises, où nous nous trouvons dans la situation contraire : ce sont les personnages et leur « psychologie » qui sont au service de l'intrigue. Ceci nous explique le paradoxe de la comédie chez Molière lorsque nous la comparons : ce sont des personnages tels qu'Harpagon ou Tartuffe qui deviennent des archétypes alors que dans les œuvres siamoises que nous évoquons, ce sont des archétypes, le parvenu, la coquette, etc. que l'on retrouve et qui vont servir de pièces dans la mécanique de la construction de l'histoire qui nous est proposée, un peu comme ce que Louis Landré reconnaît dans les personnages de *The School for Scandal* de Sir Richard Sheridan⁶⁹⁷ quand il en critique le peu de profondeur psychologique, pour ne pas dire l'absence d'originalité.

Ce rôle important de l'intrigue, qui est le cadre nécessaire du comique recherché, implique bien entendu une dynamique du déroulement des faits. C'est là le premier point qu'il faut prendre en considération lorsqu'on veut parler des éléments situationnels qui, dans la comédie issue de la farce ou du vaudeville, apparaissent de manière continue, renouvelant sans cesse l'intérêt du spectateur. Dans son étude sur la dramaturgie classique française, Jacques Scherer a bien montré, en se basant sur des calculs statistiques, en quoi cette dynamique s'exprime par le nombre de scènes que l'on trouve dans un acte : il remarque justement que c'est dans la comédie que les scènes sont les plus nombreuses mais, malheureusement, il s'en tient surtout aux pièces en cinq actes, nous précisant que c'est Beaumarchais, dans *Le Mariage de Figaro*, qui en propose le plus grand nombre, 92 ; mais ces statistiques ne portent que sur des pièces en cinq actes (la moyenne est alors de 18 scènes par acte)⁶⁹⁸. Sans vouloir alourdir notre travail en donnant, à notre tour, des statistiques sur toutes les comédies composées par le roi Vajiravudh et ses continuateurs, nous ne proposerons ici qu'un seul exemple qui nous permettra de juger de cette dynamique de la pièce comique : dans *Bien sûr que oui, inspecteur !*, dont nous avons parlé dans le chapitre précédent, qui n'est qu'une comédie en un

⁶⁹⁷ Landré (Louis), *Préface* in : Sheridan (Sir Richard), *The School for Scandal/L'Ecole de la médisance*, *op. cit.*, pp. 65-69.

⁶⁹⁸ Scherer (Jacques), *La dramaturgie classique en France*, *op. cit.*, pp. 197-198.

acte, nous avons « redécoupé » cette pièce en scènes selon les critères de Jacques Scherer et nous avons trouvé 23, dont la longueur (rappelons que nous n'avons compté que les pages) est cependant variable⁶⁹⁹. Les scènes très courtes correspondent à des rebondissements dans l'action puisque l'on voit souvent arriver en scène des personnages que l'on n'attendait pas et dont la présence met les autres dans une situation difficile : ils doivent alors inventer tout un ensemble d'artifices pour se sortir du problème où ils sont plongés d'un seul coup. C'est cette situation à chaque fois nouvelle et imprévue et les solutions plus ou moins efficaces qui y sont apportées qui vont faire naître le comique.

Certaines de ces pièces comiques nous semblent se placer dans la filiation de la farce telle qu'elle est importée au Siam par le roi Vajiravudh dans son adaptation de Molière, *Le Médecin par nécessité*. Nous nous trouvons alors devant de histoires dont il n'est pas important qu'elles puissent, de près ou de loin, paraître vraisemblables : qui pourrait penser qu'il faut battre un médecin pour qu'il accepte de soigner une patiente, ou que ce soi-disant médecin acceptera, à force d'être battu, de faire semblant d'être un spécialiste du soin des muets ? Les remèdes qu'utilisent Sganarelle comme Ta Sang peuvent-ils être considérés comme crédibles par des gens normaux ? C'est pourtant ce qui arrive dans la pièce. Nous comprenons ici une des bases du comique farcesque : il s'agit pour le spectateur de se faire le complice de l'auteur, en considérant qu'il faut que les choses se passent de cette manière, que les personnages doivent croire ce qu'on leur dit et ce que l'on fait, pour pouvoir rire comme il le souhaite. Nous retrouverons donc, dans les œuvres comiques que nous pouvons identifier comme des farces issues de ce qui a été importé par le roi Vajiravudh, ce type de situation. Dans une pièce comique en un acte, *Docteur Tong Danslevent*, de Rung Phalanukhro⁷⁰⁰, nous nous trouvons devant un médecin, le Dr Tong, qui prétend prévenir toutes les maladies par l'emploi de masques qui feraient fuir les mauvais esprits. A la vérité, nous ne saurons pas s'il croit vraiment à cette méthode de soin, mais nous assistons à une suite de visites de patients atteints de telle ou telle maladie, qu'il persuade d'une seule chose : s'ils avaient porté ces masques, ils n'auraient jamais eu de fièvre ou ne se seraient pas cassé la jambe...

⁶⁹⁹ Cf. *supra*, pp. 221-223.

⁷⁰⁰ Phalanukhro (Rung), *Docteur Tong Danslevent* in : *Pièces de théâtre parlé, Trace perdue, Qui donc a tort ?, La preuve par les deux verres, Un voyant extralucide, Le nouveau domestique, le Pouvoir de la quinine, Docteur Tong Danslevent par Luang Bamnet Worayan, Thong, Nit Kakharathap, Thepanom, Phra Phisan Phitthathaphun et Rung Phalanukhro*, Khurusapha, Bangkok, 1964, pp. 291-344.

Nous sommes ici assez loin de ce que nous rencontrons dans la pièce de Jules Romains, *Knock ou le Triomphe de la Médecine*⁷⁰¹ ; une lecture superficielle pourrait laisser penser le contraire puisque c'est la même succession de consultations plus ou moins absurdes, avec des diagnostics qui n'en sont pas réellement. Mais la différence est en fait très importante puisque le Docteur Knock n'a qu'un but, rendre ses patients dépendants de lui, pour pouvoir gagner beaucoup d'argent en les soignant pour des maladies qu'ils n'ont pas. Il s'agit d'une caricature, qui réclame elle aussi la complicité du spectateur, mais où le comique ne réside pas uniquement dans l'absurdité puisque la complicité qui nous est demandée par l'auteur se rapporte au fait que nous savons qu'il s'agit en fait d'une escroquerie : le Docteur Knock ne croit pas à ce qu'il dit mais le Docteur Tong pourrait bien le croire ; nous nous trouvons dans un autre niveau de la farce.

Dans *Bien sûr que oui, inspecteur !*, nous nous trouvons devant une mécanique qui nous rappelle par bien des points les vaudevilles d'Eugène Labiche ; au départ, tout dans la situation semble normal : le jeune lieutenant Charœn, vêtu en civil, est venu rendre visite à la jeune fille qu'il aime, Sanguan Pahonyothin, dont le père, très porté sur la discipline militaire, Phra Phithakyutwinai, est aussi son supérieur. Mais le père revient plus tôt que prévu et il ne faut pas qu'il remarque que le jeune homme ne porte pas son uniforme : on le cache sous une couverture en prétextant qu'il est malade, un médecin militaire est appelé, qui rentre dans le jeu, mais il faut pouvoir trouver un uniforme pour que Charœn puisse se sortir de ce mauvais pas. On le voit donc, tout est construit autour de deux éléments donnés, le fait que le père est un officier très strict et la visite en civil que fait le jeune homme à celle qu'il aime : c'est la rencontre inopinée de ces deux éléments qui construit la situation comique et va faire apparaître tout le déroulement de l'action. Il serait inutile de chercher des explications psychologiques à l'attitude des différents personnages : ce sont des là encore et peut-être plus encore des stéréotypes, le militaire borné, le jeune homme épris, la jeune fille amoureuse, le médecin complaisant, qui s'agitent dans une construction dont il faut oublier le caractère artificiel pour se laisser prendre au comique qui naît de la situation dans laquelle l'auteur s'est amusé à les placer. Ce n'est cependant pas le seul type de comique de situation qui peut être reconnu dans ce théâtre siamois du XX^{ème} siècle ; celui que nous venons de

⁷⁰¹ Romains (Jules), *Knock ou le Triomphe de la Médecine*, Belin, Paris, 2008.

voir est en quelque sorte créé continuellement, tout au long du déroulement de l'intrigue mais il se peut aussi que la situation soit antérieure au début de l'action elle-même est que c'est le fait qu'elle soit dévoilée au fur et à mesure qui peut faire rire : le spectateur, comme certains des personnages d'ailleurs, va alors de surprise en surprise puisque la vérité n'est pas celle que les faits font apparaître et c'est à partir de cette découverte successive que se produisent les effets amusants.

Si nous regardons par exemple la pièce de MR Khœkrit Pramoj, *Les enfants de Monseigneur*, dont nous avons déjà parlé⁷⁰², nous voyons que les éléments qui vont faire naître le comique de l'intrigue existent avant que le rideau se lève. En effet, si l'héroïne, Phakamat, a eu trois enfants, en âge de se marier au moment où se place la pièce, ils sont de trois pères différents mais personne, à part elle, n'est au courant : elle fait croire à tout le monde que leur père est ce « Monseigneur », que personne n'a connu mais dont le portrait est accroché dans son salon. Seulement deux de ses enfants veulent se marier avec les filles de la riche propriétaire d'une usine, connue pour sa moralité très stricte ; Phakamat va se résoudre à dire la vérité à ses enfants :

Phakamat : Allons, mes enfants, asseyez-vous ici tous les trois ! (elle met trois chaises en cercle et Phakamat reste debout au milieu) J'ai quelque chose à vous dire et c'est plutôt important...

Phichay : Maman, est-ce que c'est une mauvaise nouvelle ?

Phakamat : Cela dépendra de ce que vous en penserez. Vous vous direz peut-être que ce n'est pas une si bonne nouvelle que cela...

Sithon : Oh, là là ! Maman !

Apson : De quoi est-ce qu'il s'agit ?

Phakamat : Depuis vous étiez encore petits, il y a quelque chose sur laquelle je vous ai toujours menti. Mais maintenant vous êtes devenus des adultes, vous allez vous marier, fonder une famille, et il faut bien que vous finissiez par le savoir.

Apson : Maman !

Phakamat : Euh ? Qu'est-ce qu'il y a ?

Apson : Tout cela, les jeunes de nos jours le savent tous bien !

Phakamat : Vous le savez tous ? Qui vous l'a dit ? (elle se tourne vers le Dr Phon d'un air suspicieux. Il secoue la tête) Qu'est-ce que tu me dis savoir, ma fille ?

Apson : A propos des gens qui sont mari et femme, et puis qui ont des enfants... Enfin, tout cela ! Maman, ce n'est vraiment pas la peine...

⁷⁰² Cf. *supra*, p. 226.

Phakamat : Oh ! C'est bien plus compliqué que cela ! Ce que je veux vous dire... (Elle regarde autour d'elle et s'arrête sur le portrait de Monseigneur qu'elle montre du doigt) Je... Euh... je veux vous dire que Monseigneur n'est pas votre père !⁷⁰³

Mais cette situation paradoxale, qui va alimenter tout le comique de la pièce va prendre encore plus de saveur avec le coup de théâtre final : cette femme si stricte, Phunsap, la propriétaire de l'usine, va à son tour révéler un secret :

Phunsap : Madame Phakamat, je vois aujourd'hui votre famille, si honorable, si bien installée, je suis vraiment très heureuse que nous soyons ainsi tous réunis. Mais j'ai encore quelque chose sur le cœur.

Phakamat : Mais quoi donc, madame ?

Phunsap : Quelque chose... C'est à propos de moi. Je vais vous le dire tout de go : mes deux enfants ne sont pas de mon mari !

Phakamat : Ce ne sont pas les enfants de votre mari ! Quel mari ?

Phunsap : Mon mari, le propriétaire de l'usine, celui qui est mort !

Phakamat : Oh, Oh ! Mais alors, ce sont les enfants de qui ? Si ce sont ceux de votre premier époux, je ne vois pas où est le problème...

Phunsap (elle se tortille de honte dans tous les sens et puis se force à parler) : J'ai vraiment bien du mal à parler de cela. Si ce n'était pas vous, je n'en parlerais pas. Bien, voilà ! Je les avais avant de rencontrer mon mari et, comme il m'aimait, il les a élevés comme ses propres enfants.

Phakamat : Je ne vois pas qu'il faille avoir cela sur le cœur. Vos enfants sont comme ceux de votre mari !

Phunsap (elle bafouille) : Ce... ce n'est pas si simple que cela... Quand je me suis mariée, je n'avais que des enfants, je n'avais jamais eu de mari !⁷⁰⁴

Nous nous trouvons alors dans cette situation où Phakamat, qui a dû dire à ses enfants une vérité qu'elle leur cachait depuis toujours parce qu'elle voulait sauver les apparences face à leur future belle-mère, se rend compte que celle-ci, malgré son aspect vertueux et irréprochable, a en fait la même histoire qu'elle. Cette révélation que fait Phunsap est particulièrement drôle parce qu'elle nous amène à reconsidérer, rétrospectivement, tout ce qui s'est passé au cours de la pièce.

La seconde veine comique que l'on peut identifier dans le théâtre du roi Vajravudh comme de ses continuateurs est le comique de gestes ; notons dans un premier temps que celui-ci semble procéder des innovations dues à la volonté d'adaptation des

⁷⁰³ Pramoj (MR Khækrit), *Théâtre de Khækrit*, tome 1, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁰⁴ *Id.*, p. 52.

œuvres occidentales dans lesquelles les indications de mise en scène, ainsi que nous l'avons dit dans notre chapitre précédent : auparavant, la gestuelle dans les passages amusants était laissée à l'inspiration des acteurs, en fonction des textes qu'ils pouvaient improviser. La précision que nous pouvons remarquer dans ces jeux de scène s'explique sans doute par cette mécanique de l'intrigue telle que nous venons de l'exposer, mais également par le fait que le dialogue lui-même, dont nous parlerons ensuite, est souvent fait pour amener les gestes qui font rire. Un exemple de cela se trouve dès l'adaptation de *Le Médecin malgré lui* par le roi Vajiravudh, comme cette scène où Ta Sang va devoir reconnaître qu'il est bien le médecin extraordinaire capable de guérir la jeune fille muette (nous nous retrouvons ici dans le procédé traditionnel de la farce) :

Lœa : Tu n'es pas médecin ?

Ta Sang (il commence à être furieux) : Non !

Lo : Tu en es sûr ?

Ta Sang : Bien sûr que oui !

Lœa : Eh, Lo ! Je crois qu'il va falloir s'y mettre !

(ils prennent chacun un bâton et se mettent à frapper Ta Sang)

Ta Sang : Holà, holà, holà, vous deux ! Vous deux ! Je veux bien ! Je veux bien être ce que vous voulez que je sois !

(...) Ta Sang : Je voudrais bien vous demander : vous deux, vous voyez cela comme un amusement ou bien vous voulez vous payez ma tête ?

Lœa : Hé ! C'est que tu n'acceptes toujours pas que tu es médecin ?

Ta Sang : Mais c'est que je ne suis pas du tout médecin ! C'est assommant !

Lo : Alors, comme ça, tu n'es pas médecin ?

Ta Sang : Mais je ne le suis pas du tout !

(Lœa et Lo recommencent à le battre)

Ta Sang : Aïe ! Aïe ! Ouille ! J'ai mal ! Ne jouez pas comme ça ! Oh ! Bon, si vous dites que je suis médecin, je suis d'accord, je suis médecin ! Ou si vous voulez que je sois quelqu'un d'autre, c'est comme cela vous plaît ! Je veux bien tout ! Ce sera mieux que d'être battu !⁷⁰⁵

⁷⁰⁵ Vajiravudh (Sa majesté le roi), *Le Club de la médisance et Le Médecin par nécessité*, op. cit., pp. 174-176. Il semble bien que les scènes où les acteurs se battent soient particulièrement appréciés des spectateurs thaïlandais, sans d'ailleurs que ces bagarres soient drôles : on n'en trouve d'ailleurs aucun exemple dans l'ensemble de la centaine de pièces de théâtre que le roi Vajiravudh a composées ; ceci n'est sans doute pas étonnant car, même si le roi importe des formes occidentales, il ne peut pas. On en trouve un exemple dans Thephanom, *Un voyant extralucide* in : *Pièces de théâtre parlé, Trace perdue, Qui donc a tort ?, La preuve par les deux verres, Un voyant extralucide, Le nouveau domestique, le Pouvoir de la quinine, Docteur Tong Danslevant par Luang Bamnet Worayan, Thong, Nit Kakharathap, Thepanom, Phra Phisan Phitthaphun et Rung Phalanukhro*, op. cit., pp. 115-162. Des scènes de ce genre sont d'ailleurs des passages presque nécessaires dans les feuilletons télévisés comme dans les films, qu'il s'agisse de films d'amour ou de films d'action.

Ce type d'indications, destinées à préciser les gestes qui feront naître le rire, nous les retrouvons dans les comédies originales du roi Vajiravudh, comme toutes les manœuvres autour d'un chapeau, caché dans une marmite de soupe de riz et qu'il faut absolument donner au Lieutenant Charœn alors que son supérieur ne doit rien savoir, dans *Bien sûr que oui, inspecteur !* :

Phithak (il se dirige vers la porte du milieu mais dès que Sanguan va pour soulever le couvercle, il se retourne. Sanguan se dépêche de le refermer) : Ah ! A l'instant, tu viens de me dire de ne pas ouvrir la marmite pour ne pas que la soupe de riz refroidisse. Et voilà que, sans faire attention, tu vas l'ouvrir ! (il crie) Thœ ! Alors, ils viennent, ce bol et cette cuillère ? (Thœ amène la cuillère et le bol qu'il donne à Phithak et, voyant que celui-ci a l'air de mauvaise humeur, se dépêche de sortir) Bon ! Voilà le bol ! (Il dépose le bol et la cuillère sur la table) Alors Sanguan, tu vas la servir, cette soupe de riz ?

Sanguan : Oui, je vais la servir moi-même ! (elle prend le bol et la cuillère et, en même temps, fait un signe de tête à Buntham qui fait la même chose vers Narœmon)

Narœmon (elle regarde vers le devant de la scène, comme si c'était une fenêtre et fait semblant d'être étonnée) : Eh ! Mais c'est quoi, ça ?

Sanguan et Boontham (ils font eux aussi semblant d'être étonnés et parlent ensemble) : Qu'est-ce qu'il y a ?

Narœmon : Des gens, dehors, que je ne connais pas qui se poursuivent !

Sanguan : Papa, qu'est-ce qui se passe ? Regardez !

Phithak (il parle sans montrer d'intérêt) : Ce n'est pas chez nous ! Pourquoi faudrait-il nous en inquiéter ? (tous se regardent mais se détournent bien vite) Ne traîne pas, Sanguan ! Sers de la soupe de riz à Charœn ! (Sanguan est encore la bouche ouverte) Qu'est-ce que tu attends encore ? (Thœ arrive en courant tout essoufflé)⁷⁰⁶.

Comme nous le voyons, tout le comique de cette scène provient des gestes des personnages qui tentent par tous les moyens de détourner l'attention de Phithak de cette marmite qui contient ce que Thœ va appeler un peu plus tard une « soupe de riz au chapeau », mais aussi de récupérer ce chapeau pour le remettre à Charœn.

Ces jeux de scène destinés à faire rire les spectateurs devant l'agitation qui se produit devant eux ont, semble-t-il, été très appréciés des auteurs dramatiques qui ont suivi les œuvres du roi Vajiravudh parce qu'elles permettaient d'être assurés que les effets amusants pour lesquels ils construisaient leur intrigue et qui devaient accompagner les dialogues atteindraient leur but. Même si ces auteurs avaient peut-être

⁷⁰⁶ Sri Ayudhya, *Bien sûr que oui, inspecteur !*, op. cit., pp. 196-197.

l'ambition de faire de la littérature, on voit bien que maintenant les textes ne sont plus considérés comme l'essentiel d'une œuvre théâtrale comme c'était le cas dans les pièces du théâtre classique ; ils n'en sont plus qu'un élément et il est donc intéressant de noter que ce que nous appelons de nos jours la mise en scène joue un rôle tout aussi important. On n'est pas dans ce que l'on pourrait appeler, parce que cela ne serait certainement pas juste, un « théâtre total », mais dans une nouvelle approche de la comédie, conçue du point de vue de la représentation dramatique⁷⁰⁷. Nous en donnerons ici un exemple, extrait d'une comédie composée de nombreuses années après la disparition du roi Vajiravudh ; il s'agit de *Le nouveau domestique* de Thephanom⁷⁰⁸.

Mœn : Et en quoi est-ce que cela te regarde ? Et si elle change d'avis et préfère le maître au domestique, est-ce que c'est ton affaire ?

Foy : Je voudrais bien que ce soit pour de vrai ! (Il tire la chemise de Mœn par derrière et à lui murmure) : Mœn ! Mœn ! Il faut que je dise un secret ! (Il va vers la droite et espère que Mœn va le suivre).

Sakaw (elle est sur la gauche avec Mœn) : Qu'est-ce qu'il a, celui-là, à dire que je suis venu voir le domestique ?

Mœn : Cela, c'est un secret !

Sakaw : Eh ! Quel secret ? (elle s'éloigne un peu)

Foy (il revient pour tirer la chemise de Mœn) : Eh, Mœn ! J'ai un secret à te dire ! (Il remue les lèvres comme pour parler et s'en retourne à droite)

Mœn : Il est comme ça ! Dites, vous ! Si on rencontre quelqu'un dans le noir et qu'on le retrouve en plein jour, on ne s'en souvient pas tellement bien... C'est vrai, moi-même, j'ai bien failli ne pas vous reconnaître...

Sakaw (elle s'éloigne un peu) : Eh ! Qu'est-ce que c'est que cela ? Je n'y comprends rien !

Foy (il revient pour tirer Mœn par la chemise) : Eh ! Mœn ! Mœn ! (il repousse la main de Foy)

Mœn (à Sakaw) : Je suis vraiment très heureux que vous ayez fait l'effort de venir ici. Je... Je suis quelqu'un qui... (Foy vient tirer sa chemise une fois de plus. Mœn se tourne vers lui pour lui parler) Eh ! Tu n'as pas encore débarrassé le plancher ? Tu ne vois donc pas que j'ai une conversation avec une jeune fille ?

⁷⁰⁷ Il est intéressant de remarquer, à propos des thèmes dramatiques de la littérature classique, comme le *Ramakien* par exemple, dont le roi Vajiravudh a, comme un grand nombre des rois qui l'ont précédé, composé de nombreux épisodes. Pourtant, contrairement à ce qui se passait auparavant dans le théâtre masqué où, à part les figures de danse fixées par la tradition, aucune indication de mise en scène n'était donnée, le roi précise clairement le déplacement des acteurs sur la scène.

⁷⁰⁸ Thephanom, *Le nouveau domestique* in : *Pièces de théâtre parlé, Trace perdue, Qui donc a tort ?, La preuve par les deux verres, Un voyant extralucide, Le nouveau domestique, le Pouvoir de la quinine, Docteur Tong Danslevent par Luang Bamnet Worayan, Thong, Nit Kakharathap, Thephanom, Phra Phisan Phitthathaphun et Rung Phalanukhro, op. cit.*, pp. 163-221.

Foy (il murmure à l'oreille de Mœn) : Idiot ! Il y a mon père qui nous épie par la fenêtre ! (il désigne la fenêtre derrière eux du regard)

Mœn (il est étonné) : Quoi ? (il s'échauffe à nouveau) Ah bon ? Et en quoi est-ce si étrange ? Je n'y vois rien d'extraordinaire ! C'est même bien, c'est le prix pour mon pantalon.

Foy : Oh, là là Mœn ! Il y a ma mère aussi ! Oh, là là ! Mais tu veux ma mort !

Mœn : Et qu'est-ce que je peux bien faire ? Voilà que je suis tombé amoureux de cette jeune femme !⁷⁰⁹

Nous nous trouvons ici devant une scène où le comique est la combinaison d'une situation, puisque Foy est le maître et Mœn le valet mais que c'est le maître qui fait la cour à la petite amie de son domestique et que toute cette scène se place sous le regard des parents qui croient épier les personnages alors que ceux-ci les ont évidemment repérés, cachés derrière la fenêtre, mais aussi du comique de geste qui existe aussi et qui est même double : d'une part Foy tente de tirer son maître par la chemise pour lui dire que ses parents sont là et que celui-ci ne pense qu'à faire la cour à cette jeune femme mais, d'autre part, celle-ci essaie de s'éloigner systématiquement quand le jeune homme la serre d'un peu trop près⁷¹⁰.

Mais la comédie, même si son but unique est de faire rire les spectateurs, ne peut pas se limiter à des situations amenées logiquement par une intrigue bien construite ni à une gestuelle souvent codifiée, en tout cas dans ses expressions occidentales ; elle est aussi et essentiellement parole. Le comique de mots se caractérise bien entendu l'emploi de mots qui peuvent paraître décalés par rapport à ce que l'on attend du personnage en scène ou qu'il se place à un niveau différent de celui qui est le sien. On pense par exemple à cette réplique du *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand où, alors qu'il vient de recevoir une série d'insultes et que l'on croit qu'il va répondre de la même manière, le héros va faire semblant d'avoir compris autre chose :

Le vicomte : Maraud, faquin, butor de pied-plat ridicule !

Cyrano : Ah ?... Et moi, Cyrano Savinien-Hercule

⁷⁰⁹ *Id.*, pp. 190-192.

⁷¹⁰ Le comique de gestes peut parfois être involontaire ; dans ce cas, il va agir contre le but qui est recherché par l'auteur. Nous avons parlé, à propos des indications de mise en scène, dans le chapitre précédent, de cette pièce de Suwat Sichœa, *Premier ministre du second type* (Cf. *supra*, pp. 233-234) où quatre étudiants en médecine décident, à partir de membres et d'organes humains, de construire un Premier ministre idéal. Le but de cette pièce est évidemment politique et nous ne pouvons pas imaginer que l'auteur a voulu nous faire rire. Pourtant, le passage que nous avons cité, dans lequel un des personnages trie des jambes sur la scène ressemble à une parodie d'un film d'horreur qu'à une pièce engagée, ce qui ne peut que faire rire les spectateurs : on a du mal à prendre cette allégorie politique pour une pièce vraiment sérieuse.

De Bergerac⁷¹¹.

Nous devons admettre que, dans notre corpus, nous n'avons pas eu l'occasion de trouver ce genre de comique qui se rattache plutôt à une certaine forme d'humour. Par contre, nous avons pu identifier parfois des jeux sur les mots qui sont basés sur l'ambiguïté naissant de l'emploi de telle ou telle particule de langue parlée. La traduction française que nous donnons maintenant, extraite d'une des scènes de *Docteur Tong Danslevent*, ne nous paraît pas du tout amusante :

Ki : C'est comme si... Euh, mon fils, il ne va pas bien. Il a de la fièvre et il souffre de la tête.

Le Docteur Tong : Il va être malade ou il l'est déjà ?

Ki : Il l'est déjà ! Il est en train de l'être. Il dort tout le temps, il est abattu, ce n'est pas normal.

Je suis venue vous voir, docteur, pour que vous lui prescriviez un médicament.

Le Docteur Tong : (A part) Elle est difficile à comprendre ! (Haut) Vous voulez un médicament ou vous n'en voulez pas ? Il faudrait savoir !⁷¹²

Elle l'est pourtant pour des spectateurs thaïlandais car elle s'appuie sur le double emploi possible de la particule /cà?/ qui marque soit une habitude soit un inaccompli, ce qui nous explique la raison d'un tel dialogue ; Ki parle d'une habitude, d'un fait qui se produit de façon régulière tandis que le médecin semble hésiter entre les deux sens⁷¹³.

Nous rencontrons également des passages où les personnages semblent bien dire le contraire de ce qu'ils pensent et qu'ils ont certainement exprimé auparavant ; dans une des comédies de MR Khœkrit Pramoj, *Ongkhot fait passer l'ordre*, où l'auteur utilise, de manière parodique, le thème du *Ramakien*, plaçant sa pièce dans le royaume de Ravana, à Langka, alors que le roi des démons vient d'enlever Sita et avant que ne commence la guerre qui est le thème essentiel de l'épopée (cette situation rappelle celle que l'on rencontre dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux⁷¹⁴ puisque, lorsqu'il regarde les deux pièces, le spectateur sait très bien que cha-

⁷¹¹ Rostand (Edmond), *Cyrano de Bergerac*, Le Livre de Poche, Paris, 1964, p. 47.

⁷¹² Phalanukhro (Rung), *Docteur Tong Danslevent* in : *Pièces de théâtre parlé, Trace perdue, Qui donc a tort ?, La preuve par les deux verres, Un voyant extralucide, Le nouveau domestique, le Pouvoir de la quinine, Docteur Tong Danslevent par Luang Bamnet Worayan, Thong, Nit Kakharathap, Thepanom, Phra Phisan Phitthataphun et Rung Phalanukhro, op. cit.*, pp. 311-312.

⁷¹³ Même si certaines situations peuvent paraître aller contre les règles sociales généralement admises en Thaïlande, nous remarquerons qu'un comique de mots particulièrement apprécié des improvisations populaires, celui qui est basé sur les contrepèteries, est systématiquement absent de ces pièces de théâtre ; ceci est peut-être dû à l'origine royale de ce théâtre à l'occidentale, où il convient de ne pas évoquer des expressions à connotations directement sexuelles.

⁷¹⁴ Giraudoux (Jean), *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Le Livre de Poche, Paris, 1971.

cune de ces deux guerres éclatera effectivement). Nous pouvons par exemple y lire ce passage :

Kumphakan : On dit bien que cette Sita est vraiment belle, non ?

Sammanakkha : Comme ci, comme ça. Je ne lui trouve rien de vraiment terrible.

Kumphakan : Ah ? Mais c'est toi-même la première à l'avoir vue dans l'ermitage de Rama et qui est revenu faire de la propagande en disant que personne au monde n'est aussi belle qu'elle ! Au point que notre frère Thotsakan [le Ravana siamois] l'a enlevée et fait venir ici. C'est une drôle d'histoire qui va nous amener la guerre !

Sammanakkha : Ce jour-là, je ne l'ai aperçue que de loin. Maintenant que je l'ai vue de près, je la trouve comme-ci comme ça...

Kumphakan : Euh ! Mais c'est toi-même qui a dit qu'elle avait la peau comme de l'or ?

Sammanakkha : De l'or, mais pas jusqu'à dix carats ! Tu ne m'as pas écoutée jusqu'au bout !

Kumphakan : Eh ! Mais c'est bien toi qui a dit qu'elle était gracieuse comme un cygne !

Sammanakkha : Depuis que j'ai dit cela, j'ai vu par hasard un vrai cygne ; elle ne lui ressemble pas : je me suis trompée⁷¹⁵.

Le comique apparaît ici parce que Sammanakkha ne fait que minimiser les louanges qu'elle a auparavant exprimées à propos de la beauté de Sita, louanges qui vont faire naître une guerre. Nous noterons également le jeu des répétitions, directes ou indirectes, par lesquelles Kumphakan rappelle ce qui a été dit et qui est systématiquement nié par son interlocutrice.

Cette recherche du comique peut aussi se retrouver dans des œuvres qui ne sont pas des pièces de théâtre mais dont nous pensons qu'elles ont reçu une influence de ces structures. C'est le cas d'un film qui ne se caractérise évidemment pas par le message qu'il pourrait transmettre aux spectateurs, *Phring, amuseuse mondaine*, racontant les relations orageuses entre une jeune femme assez simple et libre, Phring, et sa belle-mère, une femme de la haute société imbue de son rang et dont les préjugés sont étroits, dont nous donnons ici un bref extrait :

Madame : Ah ! Ah, mon Dieu ! Mais voilà que tu transformes mon chez-moi en maison close !

Tu t'habilles pour allumer ton mari au point que quelque chose va bientôt déborder ! Et puis tu bois aussi de l'alcool, comme une prostituée ! C'est chez moi, ici, pas une maison close !

Phring : Oh ! Madame a déjà vécu dans un bordel, pour savoir à quoi ça ressemble ?

Madame : Ah ! La Phring ! Mais tu m'insultes ! Putain !

⁷¹⁵ Pramoj (Khækrit), *Ongkhot fait passer l'ordre* in : *Œuvres théâtrales de MR Khækrit Pramoj, op. cit.*, p. 287.

Phring : Merci beaucoup de m'appeler putain ! Cela veut dire que je suis encore jeune, et belle, et que je peux encore gagner des sous ! Mais vous, madame ! Ne parlons pas de gagner des sous ! Même si vous payez, vous n'aurez jamais personne à vous mettre sous la dent !⁷¹⁶

Bien qu'adapté d'un roman de la grande romancière contemporaine Suwannee Sukhontha⁷¹⁷ que son féminisme a fait comparer à Colette, ce film peut être compris, de notre point de vue, comme une parodie des feuilletons télévisés à l'eau de rose que nous avons déjà évoqués. Notre traduction ne peut donner qu'un aperçu du comique de ce passage, puisque le dialogue joue, en plus du contenu des répliques elles-mêmes, sur les niveaux de langue, omniprésents en siamois : leur utilisation antagoniste est un des modes de création du comique.

Le comique qui joue sur les accents supposés de certains des personnages dans les comédies adaptées par le roi Vajiravudh, est également souvent présent ; c'est d'ailleurs une constante dans le théâtre de nombreux pays, comme nous le montrent certains personnages de paysans dans quelques pièces de Molière. C'est ce que nous voyons dans l'adaptation de cette pièce de Tristan Bernard, *L'Anglais tel qu'on le parle* où le garçon d'hôtel, qui ne parle pas anglais, ne comprend rien à ce que lui ordonne le client britannique, monsieur Hobson : le comique provient seulement des quiproquos qui naissent de cette incompréhension mutuelle. La version siamoise, *Un bon interprète*, conserve sans doute cette situation puisque le garçon ne comprend pas plus que son homologue français ce que monsieur Smith, le client, lui demande de faire ; le roi apporte un élément comique supplémentaire puisque le garçon, dans son charabia, présente un très fort accent chinois que le spectateur siamois peut facilement identifier. Nous nous en rendons compte en mettant en parallèle les deux versions du même passage ;

L'Anglais tel qu'on le parle :

Hogson, (au moment de sortir par la porte de droite premier plan) : Take my luggage.

Le Garçon, (sans comprendre) : Oui, monsieur.

Hogson : Take my luggage.

Le Garçon : Parfaitement!

Hogson, (se montant.) : Take my luggage. (Il montre sa valise. Le Garçon la prend avec colère)

What is the matter with this fellow? I don't like repeating twice... Now then, follow me⁷¹⁸.

⁷¹⁶ Lim-Akson (Røengsiri), *Phring, amuseuse mondaine*, film thaïlandais sorti en salle en 1980.

⁷¹⁷ A propos de Suwannee Sukhontha, Fels (Jacqueline de), *Promotion de la Littérature en Thaïlande : vers les prix littéraires*, op. cit., cf. p. 481.

⁷¹⁸ Vajiravudh (Sa majesté le roi), *Un bon interprète : version trilingue*, op.cit., p. 18.

Le texte de Tristan Bernard, nous le voyons, ne fait aucune référence à une quelconque origine ethnique du garçon qui est seulement qualifié de « fellow ». Ce n'est pas le cas de la version siamoise.

Un bon interprète :

Smith : Take my bag.

Le Garçon, (*sans comprendre*) : Euh ! Euh !

Smith (*parlant plus fort*) : Take my bag !

Le Garçon : Euh ! Euh ! (*Il fait mine de se diriger vers la porte*)

Smith, (*parlant fort avec colère.*) : Take my bag, damn you ! (*Il montre sa valise*)

Le Garçon : Euh ! Ji dois pendre li valite ? Euh ! Euh ! (*Il prend la valise*)

Smith : It's damned nuisance talking to fool Chinaman ! Come along ! (*Ils sortent par la porte à droite*)⁷¹⁹.

Le « fellow » est devenu un « fool Chinaman ». Cet exemple n'est pas unique dans les adaptations du roi Vajiravudh, ce qui nous conforte dans les analyses que nous avons faites précédemment. Nous nous souviendrons par exemple de Kao, l'un des prévenus d'*Un Procès important*, adapté d'*Un client sérieux* de Georges Courteline, qui se voit traité de « sale Chinetoque »⁷²⁰, alors que, contrairement au garçon d'*Un bon interprète*, il ne lui est pas attribué d'accent spécifique. Dans cette pièce, le comique qui apparaît alors nous semble d'ailleurs ambigu : d'une certaine manière et suivant en cela le texte de l'original français, le roi semble bien dénoncer les problèmes affrontés par les accusés dans un tribunal où les avocats ne pensent qu'à leur intérêt ; mais Kao, la victime du chagement soudain de statut de son avocat (c'est le « Mapipe » de Georges Courteline), est bien identifié comme chinois, et le spectateur peut presque se réjouir de ce qui lui arrive. Nous pouvons donc nous demander si nous sommes vraiment en présence d'un comique acceptable, puisqu'il joue sur les sentiments xénophobes des Siamois de l'époque, comme Shakespeare utilise l'antisémitisme de son époque dans *The Merchant of Venice*⁷²¹.

⁷¹⁹ *Id.*

⁷²⁰ Cf. *supra*, p. 191.

⁷²¹ Bien que d'autres lectures aient pu être proposées depuis la composition de *The Merchant of Venice*, s'appuyant essentiellement sur la tirade de l'usurier à la scène 1 de l'Acte III, Shakespeare (William), *The Merchant of Venice*, in : Wolfit (Sir Donald), *The Complete Works of William Shakespeare : Comprising his plays and poems, op. cit.*, p. 196, nous devons bien admettre que le personnage de Shylock est caractérisé par Shakespeare comme étant un Juif chargé de tous les défauts qui étaient prêtés à cette minorité. Il suffit pour cela de se rappeler la manière dont le personnage nous est décrit dans le drame ; cf. Taguieff (Pierre-André), *La Judéophobie des Modernes, des Lumières au Jihad mondial*, Odile Jacob, Paris, 2008, pp. 310-312.

Le comique qui se base sur les accents prêtés aux personnages ou à leurs origines ethniques, tel que nous l'identifions dans les œuvres du roi Vajiravudh, semble bien avoir eu un certain succès car nous le retrouverons dans des pièces ultérieures : c'est le cas de *Docteur Tong Danslevent*, de Rung Phalanukhro⁷²² ; cette comédie, contrairement à ce que son titre pourrait laisser penser, ne se place pas dans une ligne traditionnelle de critique de la médecine, mais veut dénoncer sur un mode léger les expérimentations de pratiques nouvelles⁷²³. Ce qui nous intéresse, entre autres, dans cette comédie, c'est le choix fait, là encore, par l'auteur, de jouer avec l'accent d'un de ses personnages, un accent chinois :

Le médecin : Je veux t'embaucher pour que tu me fabriques une centaine de masques comme celui-ci. (Il prend le masque)

Kao : Li midicine les veut fait pouquoi ? Li veut si diguisser pou voler le cang des sodats ?⁷²⁴

Il ne semble cependant pas que nous retrouvions ici la volonté xénophobe que nous avons clairement vue exprimée dans les pièces du roi Vajiravudh ; l'auteur utilise simplement l'accent de son personnage pour faire naître le rire des spectateurs⁷²⁵ car nous devons bien admettre que ce n'est pas la phrase prononcée en elle-même qui, contrairement à nos autres exemples, peut faire rire.

Ces formes du comique telles que nous pouvons les relever dans le théâtre du roi Vajiravudh mais aussi dans celui de ceux de ses successeurs (ils sont assez rares, en tous cas parmi les œuvres qui ont été publiées) viennent certainement, dans leur aspect actuel, du théâtre occidental, en tout cas dans la manière dont elles sont mises en œuvre ; mais il est vrai aussi que, malgré des particularités culturelles et parfois linguistiques, il

⁷²² Phalanukhro (Rung), *Docteur Tong Danslevent* in : *Pièces de théâtre parlé, Trace perdue, Qui donc a tort ?, La preuve par les deux verres, Un voyant extralucide, Le nouveau domestique, le Pouvoir de la quinine, Docteur Tong Danslevent par Luang Bamnet Worayan, Thong, Nit Kakharathap, Thepanom, Phra Phisan Phitthathaphun et Rung Phalanukhro, op. cit.*

⁷²³ Il semble que nous retrouvions, dans le nom de famille du héros qui donne son titre à la pièce de théâtre, ce que nous avons remarqué dans certaines adaptations de pièces occidentales par le roi Vajiravudh, où le nom des personnages est choisi en fonction de leur caractère ou de leur métier.

⁷²⁴ *Id.*, p. 306.

⁷²⁵ La lecture de la pièce, qu'il s'agisse de l'intrigue ou du caractère des personnages, ne permet pas de penser que le choix de l'accent de ce personnage peut être fait pour des raisons politiques, comme c'est le cas dans *Un procès important* ou *Un bon interprète*, mais bien dans un but purement comique ; les dialogues ne montrent pas de la part des personnages que nous identifions comme siamois un mépris ou un rejet du Chinois. Nous noterons cependant que la liste des personnages comme certaines indications de mise en scène ne désignent pas ces personnages particuliers comme étant des « Chinois » (/ci:n/) mais bien comme des « Chinetoques » (/cék/) ; cf. *Ibid.*, p. 292.

est sans doute possible d'en trouver des caractères universels⁷²⁶. Cependant, nous devons nous rappeler ce que nous avons évoqué à propos du théâtre classique siamois lui-même : dans celui-ci, les auteurs laissaient aux acteurs (c'était surtout les personnages secondaires) la possibilité d'improvisations comiques, directement inspirées par les pratiques dramatiques populaires ou villageoises. Nous en donnerons ici un exemple : dans un passage de *Phra Aphaymani* de Sunthon Phu, le héros, a suivi pour toutes études l'apprentissage de la flûte. Il joue en virtuose un morceau pour trois brahmanes rencontrés dans la forêt ; les trois personnages ont alors l'occasion de commenter ce qu'ils viennent d'entendre et, dans la représentation que nous avons vue au Théâtre National de Bangkok, il y a plusieurs années, ne se privaient pas de faire des allusions grivoises à propos de cette « flûte » comme de la manière experte dont il savait s'en servir⁷²⁷. Nous nous trouvons donc ici devant la convergence de la tradition occidentale et de la tradition siamoise et c'est en ce sens que nous pensons pouvoir constater une certaine postérité des comédies du roi Vajiravudh dans les textes dramatiques contemporains. Alors que ce type de comique semble bien avoir disparu de la scène théâtrale thaïlandaise contemporaine, il est intéressant de voir qu'elle demeure dans les feuilletons télévisés ou certains films dont nous avons déjà parlé dans ce chapitre : alors que leurs intrigues sont toujours les mêmes, basées par exemple sur des amours contrariées ou bien sur des luttes d'influence entre des épouses et des maîtresses, nous y rencontrons presque systématiquement des épisodes où des personnages plus ou moins subalternes, domestiques ou autres, se disputent en faisant assaut de bons mots.

Certains auteurs de pièces comiques font état de leur volonté d'exprimer ou plutôt de montrer une réalité sociale. Pour n'en donner qu'un exemple, nous nous intéresserons brièvement à une pièce d'un littérateur bien connu en Thaïlande, encore que très controversé pour ses prises de position parfois provocatrices au nom de la communauté homosexuelle, très présente et très influente en Thaïlande, *Moi je suis un mec !* de Seri

⁷²⁶ A propos de ceci, des nuances peuvent effectivement être apportées :

S'il existe une universalité du comique, sous laquelle se place Rabelais, il y a aussi une spécificité du rire, selon les époques et les lieux – ce qui faisait rire un Grec du XIXe ne fait plus forcément rire aujourd'hui, ou pour d'autres raisons, ce qui fait rire un Français (...) ne fera sans doute pas rire un Anglais, et encore moins un Japonais.

Gaulis (Marie), *Farces et facéties de Karaghiozis : Le Château des fantômes*, Les classiques du monde, Zoé, 2005, préface.

⁷²⁷ Cf. Sunthon Phu, *Phra Aphaymani*, Bannakhan, Bangkok, 1970, pp. 11-12.

Wongmontha⁷²⁸. Dans une interview qui sert de préface à l'édition de cette œuvre théâtrale, l'auteur nous dit ceci, afin d'exposer les raisons pour lesquelles il a composé une telle œuvre :

Ma première raison, c'est que je suis quelqu'un qui aime rire et que j'aime le théâtre, ceci depuis longtemps ; alors j'allais souvent au « Palais d'Or »⁷²⁹ et comme on peut y faire jouer des pièces, eh bien ! je l'ai fait jouer là ! Si j'ai composé cette pièce, c'est parce qu'il y a vingt ans, à New York, j'ai vu une pièce intitulée *Boy in the Band*, c'est à propos des gays et ça m'avait bien plu ; j'ai pensé que ce qui parle de la vie des gays de New York il y a vingt ans pouvait être repris pour parler de la vie actuelle des gays de Bangkok ; c'est un bon marché puisque, de toute façon, chacun sait bien ce que je suis...

Ma deuxième raison, c'est qu'en général, les gens ne voient les gays que par rapport au sexe et c'est tout ! J'ai donc voulu écrire cette pièce pour refléter des personnalités qui ne sont pas uniquement orientées par rapport au sexe, pour dire quelle éducation ils ont eu, quels problèmes ils se posent sur leur avenir, etc. C'est cela que j'ai voulu montrer⁷³⁰.

La lecture de cette pièce nous a semblé intéressante parce que l'auteur nous dit clairement qu'il a eu l'idée de la composer après avoir vu une représentation théâtrale aux Etats-Unis qui traitait de cette même minorité sociale : rien ne nous laisse à penser qu'il puisse s'agir d'une adaptation du genre de celles que nous avons décrites à partir de certaines des œuvres du roi Vajiravudh, mais nous devons bien constater que l'idée initiale n'est pas sortie de l'imagination de l'auteur ; c'est bien parce qu'il a vu cette comédie américaine qu'il a eu envie de faire quelque chose dans la même direction mais sur la Thaïlande⁷³¹. Bien que le mode de transposition soit manifestement différent, nous pouvons clairement comprendre que cette œuvre contemporaine, dont l'auteur déclare clairement qu'il souhaite y décrire un fait de société contemporain particulièrement présent dans la société thaïlandaise, se place dans la tradition du métissage littéraire que nous avons décrite dans le troisième chapitre de notre première partie.

Cette interview nous a incités à nous intéresser à *Moi je suis un mec !* parce que, dans les intentions exprimées par Seri Wongmontha, nous avons cru reconnaître une approche de la comédie plutôt absente des œuvres dramatiques siamoises depuis l'introduction du théâtre à l'occidentale par le roi Vajravudh (à l'exception peut-être du

⁷²⁸ Wongmontha (Seri), *Moi, je suis un mec !*, Charœn Wit Kan Phim, Bangkok, 1997.

⁷²⁹ Cf. *infra*, p. 273.

⁷³⁰ Wongmontha (Seri), *Moi, je suis un mec !*, *op. cit.*, pp. 8-9.

⁷³¹ Ceci n'est pas sans rappeler l'origine de certains des romans les plus connus de MR Khœkrit Pramoj, comme *Plusieurs vies*, inspiré du roman de Thornton Wilder, *The Bridge of San Luis Rey*; cf. *supra*, p. 6.

Club de la médisance et de certains passages dans telle ou telle comédie), qui est la description de la société ou de certains de ses membres. Seri Wongmontha, qui se proclame ouvertement comme homosexuel, semble ne pas vouloir faire de ses semblables des objets de risée, comme cela existe encore dans certains sketches télévisés actuels en Thaïlande, mais bien, tout en demeurant dans un registre de distraction (il dit qu'il est quelqu'un « qui aime rire »), de montrer une réalité humaine plus profonde et sans doute inconnue du public qui porterait un regard extérieur et souvent réprobateur sur un groupe de personnes dont les mœurs lui sont bien entendu totalement étrangères. Il nous paraissait donc que cette œuvre pouvait constituer une étape dans le développement du théâtre contemporain, même si des critiques reconnues comme Kopkul Ingkhuthanon ou Mattani Rutnin n'en font pas de mentions dans leurs ouvrages.

Or, si nous retrouvons dans *Moi je suis un mec !* les structures externes mises en œuvre depuis l'introduction du théâtre à l'occidentale au Siam par le roi Vajiravudh, division en actes, précision du décor, indication des jeux de scène, etc., force est de constater que le pièce ne correspond pas à nos attentes. Dans un premier temps, nous pouvons remarquer que la liste des personnages nous donne une description succincte de chacun d'entre eux, tant sur leur physique que sur leur caractère ; c'est ainsi que deux d'entre eux sont présentés ainsi :

Em : c'est un infirmier qui vient d'une famille pauvre ; il n'a aucun goût, n'est pas très beau ; il a la peau très foncée et le visage constellé de cicatrices d'acné. Il a environ 35 ans.

Boy : c'est un tout jeune homme, très beau, bien fait physiquement ; il est pauvre et est issu d'une famille misérable. Il n'a aucune éducation et travaille comme gigolo. Il a 22 ans⁷³².

Ces traits caractéristiques font des personnages décrits de cette manière des stéréotypes et l'on ne s'attend pas à ce que leurs actes ou leurs paroles soient autre chose que le reflet de ce qui nous est dit d'eux ici. On le voit bien la seule manière dont ils sont rangés dans telle ou telle catégorie ne nous permet pas d'imaginer une quelconque évolution d'une psychologie simpliste qui leur est attribuée arbitrairement par l'auteur. Nous pourrions d'ailleurs aller plus loin et noter que, même dans ce petit mode fermé (tous les personnages de la pièce sont homosexuels), des préjugés sociaux existent : Em, qui vient d'une famille pauvre est de peau foncée et son visage est grêlé de cicatrices ; la pauvreté, la laideur, l'absence de goût sont ici montrés comme faisant partie d'un tout.

⁷³² Wongmontha (Seri), *Moi, je suis un mec !*, op. cit., p. 27.

Em n'est certainement pas le personnage préféré de Seri Wongmontha, lui-même issu d'une famille riche et ayant reçu une éducation élevée à l'étranger (il a obtenu un doctorat de sciences politiques aux Etats-Unis) dans cette pièce... Si nous devons apprendre quelque chose sur la communauté homosexuelle thaïlandaise contemporaine à travers ce que nous venons de noter, c'est qu'elle reproduit les structures et les mentalités de la société dans laquelle elle se trouve. Cela n'a rien à voir avec les buts que disait se donner l'auteur !

L'intrigue elle-même ne paraît pas particulièrement originale et elle transpose en fait, dans le microcosme construit par le dramaturge, les jalousies, les mesquineries, les incompréhensions qui sont habituellement le cœur des comédies de boulevard. Si ces péripéties convenues permettaient de faire des portraits psychologiques intéressants, elles ne pourraient pas être reprochées à l'auteur (même les grandes comédies de Molière sont toujours plus ou moins construite sur l'amour de deux jeunes gens pour lesquels les travers de leurs parents, Philaminte dans *Les Femmes savantes* ou Harpagon dans *L'Avare*, sont des obstacles qu'il convient de surmonter pour parvenir au dénouement heureux que l'on attend de ce genre de pièce). Ce n'est pas le cas, et les stéréotypes que nous avons relevés auparavant d'agissent mécaniquement dans des situations préfabriquées. Là encore, le but proclamé n'amène pas le résultat que l'on pouvait attendre légitimement.

Cette impression générale est encore renforcée par les dialogues qui ne servent pas à éclairer ce que sont vraiment les personnages, mais bien plutôt à faire rire à propos d'éléments parfois particulièrement grossiers. Cet exemple permet très vite de se faire une idée du niveau du comique auquel Seri Wongmontha a recours :

Mot : Et pourquoi tu ne le vois plus ?

Nat : Je n'en sais foutre rien ! Le sida doit le bouffer ! Je crois c'est une honteuse ! Il pousse des petits cris et ses yeux s'allument à chaque fois que je lui parle de mes petites affaires. Et puis ce mec, son copain, il est trop beau !

Mot : Espèce de chien pelé ! Tu ne peux pas voir un mec sans dire que c'est une honteuse !

Tiens, j'ai quelque chose de couette à te donner pour calmer tes humeurs : du savon Chanel !

Nat : Ouah ! Génial !

Nat : Et puis voilà une brosse à dent. Comme ça, tu ne te serviras plus de la mienne ! Ta bouche, tu y reçois je n'en sais combien l'un après l'autre, ça me fout des nausées !

Nat : Ah bon ! Parce que moi, cela ne m'en donne pas, des nausées ? Même le vigile au bureau, tu ne l'épargnes pas !⁷³³

S'il s'agit vraiment de montrer ce qu'est la vérité sur les homosexuels de Thaïlande, elle n'est pas particulièrement attractive : ce qui nous est présenté, c'est justement une caricature de ce que peut penser d'eux la société dans son ensemble et le dialogue n'est sans doute pas aussi drôle que l'auteur le souhaite dans sa présentation. Ce que nous attendions comme une comédie de caractères se révèle être du théâtre communautaire, presque du théâtre de ghetto, écrit par un gay, joué par des gays pour un public gay qui, seul, peut trouver amusante ce portait caricatural de lui-même. Nous en sommes d'autant plus convaincus que l'édition de cette pièce que nous avons utilisée et qui est peut-être destinée à un plus large public doit comporter, en fin d'ouvrage, un glossaire des termes utilisés qui ne sont compris que par la communauté qui les emploie⁷³⁴.

Nous le voyons donc clairement à travers ces quelques analyses de comédies adaptées ou composées par le roi Vajiravudh, comme de celles de ses successeurs, la comédie n'est en aucune manière conçue au Siam puis en Thaïlande comme un genre qui pourrait avoir pour but de peindre et de dénoncer les défauts de la société ou de ses membres par l'utilisation de situations amusantes. Bien entendu, certains travers peuvent être évoqués, mais c'est bien plus par l'utilisation de stéréotypes qui se trouvent comme le reflet de ce que l'on peut rencontrer dans la société ; ce n'est cependant pas le but qui est directement recherché ; on pense par exemple à Luang Chamnien dans *Luang Chamnien part en voyage* où le héros, parce qu'il est un parvenu riche et vaniteux, se place dans des situations comiques. Chez Molière, il est certain que les comédies de caractère demeurent toujours très drôles mais leur sens réel est bien plus profond. Nous ne trouvons pas, dans cet ensemble de comédies, de personnages qui, représentatifs d'un défaut particulier, seraient devenus des types intemporels et même universels, comme c'est le cas du héros de *L'Avare* dont le prénom, Harpagon, est aujourd'hui un nom commun pour désigner, en français, un avare maladif. Une représentation d'une de ces œuvres ne nous amènerait pas à dire, comme le fait Alfred de Musset dans *Une soirée perdue* à propos du *Misanthrope* jouée à la Comédie Française :

Quel grand et vrai savoir des choses de ce monde,

⁷³³ *Id.*, p. 30.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 128 et suivantes.

Quelle mâle gaîté, si triste et si profonde
 Que, lorsqu'on vient d'en rire, on devrait en pleurer !⁷³⁵

Nous nous trouvons essentiellement, avec ces comédies, devant ce que le siamois exprime par l'expression « légère au cerveau » (/baw sà?mǎ:ŋ/). Ce qu'il nous semble avoir essentiellement été conservé du théâtre comique occidentale, aussi bien dans les œuvres originales du roi Vajiravudh lui-même que dans celles de ses successeurs, c'est ce que nous pourrions appeler l'aspect extérieur de la comédie, que nous venons d'évoquer dans ses formes différentes. Bien entendu, le théâtre est destiné à être représenté sur scène, mais les comédies de caractère ou bien de mœurs sont totalement absentes. Il nous semble donc que ce qui a été importé de l'Occident, pour ce qui est du genre comique, c'est surtout ce que le roi lui-même avait pu voir et apprécier au cours de son séjour pour ses études en Europe : c'est donc plus ce qui contribue au plaisir et à l'intérêt du spectacle : décors, comique de geste, situations amusantes et dialogues drôles. Ceci se place vraiment dans la tradition du comique dans l'art dramatique siamois qui est alors enrichie par une plus grande précision dans l'organisation de la représentation, ceci étant l'apport occidental. Nous devrions donc considérer que, sur ce point du théâtre comique, nous sommes bien dans la continuité de cette tradition du métissage dans lequel nous reconnaissons l'originalité de la culture siamoise depuis ses origines.

Cependant, le divertissement tel que nous le concevons ici ne peut pas être uniquement défini par une mise en œuvre du comique, sous quelque forme que ce soit. Il n'est pas original de dire que, même dans ces comédies, même dans les grandes pièces de Molière dont nous avons parlé rapidement plus haut, la description des caractères ou bien la construction de la mécanique dramatique est toujours basée sur une intrigue plus ou moins romanesque : on est devant les amours contrariées de deux jeunes gens et, comme il s'agit d'une comédie, l'histoire se termine bien, les méchants sont punis et les amoureux peuvent se marier. Ceci nous rappellera certainement ce que nous avons remarqué à propos du théâtre classique siamois : dans les pièces destinées par exemple au théâtre d'ombres, les intrigues inspirées par les *jataka* abandonnent toute référence ou tout enseignement religieux pour ne conserver qu'une histoire d'amour en butte à des

⁷³⁵ Musset (Alfred de), *Une soirée perdue* in : *Poésies complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2009, p. 389.

obstacles humains ou naturels mais où le héros et l'héroïne finissent toujours par se retrouver et vivre heureux ensemble⁷³⁶. Bien entendu, le but n'était pas, dans ces œuvres, de faire rire mais nous y trouvons une autre veine du théâtre de divertissement, que l'on pourrait définir comme un théâtre sentimental, que les pièces soient optimistes ou pessimistes, c'est-à-dire qu'elles se terminent par la mort, la séparation ou par ce *happy end* qui est une des constantes des textes classiques⁷³⁷.

Dans l'œuvre dramatique du roi Vajiravudh, lequel a touché à tous les genres comme les nombreuses références que nous y avons fait tout au long de ce travail l'ont montré, nous trouvons bien sûr des pièces de théâtre qui peuvent être rangées dans cette catégorie que nous évoquons ici. Parmi les adaptations, il convient de faire une mention spéciale de *My Friend Jarlet* d'Arnold Golsworthy puisque nous y avons vu une étape importante dans le développement d'un théâtre à l'occidentale authentiquement siamois : c'est en effet à partir de cette pièce originale que le roi a d'abord donné une traduction/adaptation, *Un véritable ami*, puis une pièce originale, *Un ami à la vie à la mort*, qui ne conservait que l'intrigue et le caractère des personnages mais en les « siamoisant »⁷³⁸. Sans nous préoccuper du message plus ou moins moralisateur concernant ce qu'est l'amitié, laquelle doit aller jusqu'au sacrifice de soi (ceci explique sans doute l'intérêt particulier qu'avait le roi pour cette œuvre), nous ne voulons y voir ici que le côté plutôt mélodramatique : le héros, vieux et célibataire, se sacrifie pour sauver la vie d'un ami dont il pense qu'il convient de lui permettre de poursuivre son devoir envers sa famille et son pays. La situation mélodramatique de cette courte pièce de théâtre explique le succès qu'elle a pu avoir aussi bien auprès de son auteur lui-même que du public siamois. Elle se trouve dans la ligne de ce divertissement que nous avons reconnu à travers une bonne part de la production dramatique classique, où l'on aime être ému par les malheurs des personnages. Mais, bien entendu, il ne s'agit ici que d'une exaltation

⁷³⁶ Cf. *supra*, p. 81 et suivantes.

⁷³⁷ Ce type d'histoires et la manière de les raconter sont souvent jugés en Occident comme étant l'origine d'une littérature de mauvaise qualité que nous rencontrons essentiellement sous la forme romanesque. Qualifiée en français de « littérature de gare » ou de « romans à l'eau de rose », elle a toujours eu, depuis les origines du roman en Thaïlande, un grand succès (le premier roman siamois, *La Vengeance*, peut être rangé dans cette catégorie. Cf. *supra*, pp. 5-6). Elle est appelée par Jacqueline de Fels, qui fait une traduction par calque de l'expression siamoise par laquelle, depuis 1983, Chœa Sathawethin l'a désignée dans un entretien radiophonique, « littérature à l'eau croupie ». Cf. Fels (Jacqueline de), *Promotion de la littérature en Thaïlande : vers les prix littéraires*, tome 1, *op. cit.*, p. 408.

⁷³⁸ Cf. *supra*, p. 188 et suivantes.

de l'amitié ; c'est aussi et surtout dans les histoires d'amour que nous pouvons trouver cette veine dramatique.

La convergence que nous pouvons trouver entre les traditions dramatiques classiques siamoises et les apports de la dramaturgie occidentale tels qu'ils ont été introduits au Siam par le roi Vajiravudh est certainement le plus clairement mise en évidence par une de ses pièces de théâtre originales, *Madanabata*⁷³⁹, que nous avons brièvement évoquée précédemment⁷⁴⁰. Nous y voyons tout d'abord une intrigue totalement inventée, contrairement à ce qui s'est passé pendant des siècles, aussi bien dans le théâtre de cour que dans le théâtre populaire, où les mêmes thèmes étaient indéfiniment repris par les auteurs, parfois à des siècles de distance⁷⁴¹. Bien qu'il place cette histoire dans un environnement familier aux Siamois puisqu'il s'agit des temps mythologiques de l'Inde, il en prend seulement l'esprit. Par ailleurs, la structure externe de la pièce comporte des indications de mise en scène, comme par exemple à propos du mouvement des personnages, que nous devons bien comprendre comme étant une mise en pratique des structures occidentales (notons d'ailleurs que cette pièce, relativement courte, a un début et une fin, ce qui implique qu'elle ne devrait pas être représentée par épisodes, et qu'elle est divisée en actes), comme nous le montre le passage suivant :

(Somatha et les disciples viennent pour préparer la cérémonie ; certains parsèment le banc de pierre de brins d'herbe et la recouvrent d'une peau de cerf, d'autres transportent le banc de feu qu'ils placent en face de celui de pierre sur lequel il disposent un pot d'huile et une cuillère, et amènent des bûches qu'ils entassent près de ce banc de feu ; d'autres amènent les offrandes destinées aux divinités et préparent la poudre d'onction. Pendant qu'ils font ces préparatifs, Phra Kalathansin appelle sur le perron de l'ashram Chayyasen et Madana et discute avec eux à voix basse ; c'est pour donner à ceux qui préparent la cérémonie le temps de discuter entre eux. Quand ils ont fini de tout installer, les disciples placent deux tabourets devant le banc de feu puis Somatha appelle quatre prieurs et deux joueurs de conque. A ce moment, Suphang fait sortir les soldats et les serviteurs de Chayyasen qui viennent s'asseoir en rang sur la gauche de la scène. Tout étant en ordre, Phra Kalathansin invite Chayyasen et Madana à descendre du perron de

⁷³⁹ Vajiravudh (Sa majesté le roi), *Madanabata*, Khurusapha, Bangkok, 1982.

⁷⁴⁰ Cf. *supra*, p. 115.

⁷⁴¹ Nous pensons par exemple à la légende d'Anirudha, inspirée des *Vishnu Purâna* qui a été traitée au XVII^{ème} siècle par Siprat dans *Le Poème du prince Anirut en vers chan* (Cf. *supra*, pp. 87-88), destiné aux représentations du théâtre d'ombres, et au XIX^{ème} siècle par le roi Rama I^{er} (1782-1809), dans *Unarut*, pièce du « Théâtre de l'intérieur » ; cf. Phra Phuttha Yot Fa Chulalok (Sa majesté le roi), *Pièce de théâtre à propos d'Unarut*, *op. cit.*

l'ashram et les invite à s'asseoir à leur place, face au banc de feu, le jeune marié sur le tabouret de gauche et Madana sur celui de droite. Il s'installe alors sur le banc de pierre...)⁷⁴²

Nous nous retrouvons ici dans un passage où les personnages ne parlent pas, mais ne font qu'agir en scène ; ceci nous rappellerait les épisodes d'improvisation du théâtre classique, mais la description de ce qui doit être joué est particulièrement minutieuse.

Il y a plus ; si les personnages doivent être compris comme appartenant à une mythologie inventée, ce qui implique que les costumes, par exemple, se placent dans la tradition classique, si les décors, bien que précisément décrits par l'auteur, demeurent dans la symbolique que l'on rencontre par exemple dans le théâtre masqué, les dialogues apparaissent comme un mélange entre tradition et nouveauté. Certains passages sont en effet écrits en vers, lorsqu'ils doivent exprimer une certaine solennité ou bien avoir un ton romantique :

Chayyasen :	Ah ! Vous, admirable yogi,	Votre bonté
	Pour moi est incommensurable !	
Kalathansin :	Moi-même, à chaque instant,	J'ai la volonté
	De remercier vos propres bontés.	
	Quand je vois votre sollicitude	Pour Madana
	Je fais cela de très grand cœur.	
	Comme je l'aime telle ma fille,	Et qu'elle est heureuse,
	Son père doit être satisfait ⁷⁴³ .	

Mais d'autres épisodes, en fait beaucoup moins nombreux, sont composés en prose, comme dans l'exemple qui suit :

(Somathat, chef des disciples du yogi Kalathansin, entre en scène)
 Somathat : Est-ce que j'ai entendu quelqu'un m'appeler par mon nom ?
 Sun (effrayé, il se dépêche de s'asseoir⁷⁴⁴) : C'est moi-même, maître, qui vous ai appelé ! (il montre le rosier) J'ai trouvé la rose la plus parfumée ! La voilà !
 Somathat : C'est bien ! Mais pourquoi ne t'es-tu pas dépêché de venir me le dire ?
 Sun : J'étais sur le point de le faire !
 Somathat : Alors, pourquoi donc étais-tu ainsi allongé ?⁷⁴⁵

⁷⁴² Vajiravudh (Sa majesté le roi), *Madanabata*, *op. cit.*, pp. 96-97.

⁷⁴³ *Id.*, p. 96 ; remarquons que la forme que le roi choisit ici est le *Chan*, dont nous avons déjà précisé que c'est la plus compliquée de la versification classique siamoise, utilisée autrefois pour les pièces destinées aux représentations du théâtre d'ombres.

⁷⁴⁴ Le personnage s'était allongé quelques instants pour se reposer avant de penser à faire le rapport de ce qu'il est allé faire.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 42.

Cette œuvre, tentative unique dans l'histoire de la littérature dramatique contemporaine, nous semble être un exemple intéressant de ce que pourrait être un théâtre du divertissement qui se placerait dans la tradition du métissage propre au développement de la culture siamoise : renouvellement des thèmes par l'invention d'une intrigue originale, et des formes classiques par l'adjonction de techniques dramatiques occidentales⁷⁴⁶. Si nous rangeons cette œuvre particulière dans la catégorie du « divertissement », c'est qu'elle ne présente presque aucun passage pouvant être qualifié d'amusant (contrairement au théâtre classique ; cependant, le dialogue que nous venons de citer en exemple est plutôt de ce genre mais, au lieu de laisser comme autrefois la place à une improvisation, le texte est ici rédigé et fait partie intégrante de l'œuvre qui nous est proposée) : en effet, il s'agit plutôt d'une histoire d'amour malheureuse entre un homme et une rose, avatar d'une déesse maudite par une divinité qui la convoitait en vain, mais que la force des sentiments peut transformer en femme⁷⁴⁷, traitée d'une façon poétique ; le spectateur est alors emporté dans une sorte de rêve triste, ce qui rappelle par bien des aspects certaines pièces du théâtre symboliste occidental (nous pensons par exemple au théâtre de Maurice Maeterlinck). Nous devons pourtant nous rendre compte, ce que nous a montré notre recherche dans les documents que nous avons pu rassembler en Thaïlande, que cette voie ainsi ouverte par un théâtre original, mêlant harmonieusement les traditions littéraires siamoises et les techniques dramatiques occidentales, produit donc par un métissage authentique, n'a pas été suivie par d'autres auteurs : si la tentative a été brillante, elle est restée unique.

⁷⁴⁶ Ainsi que nous l'avons dit auparavant, il semble bien que cette œuvre n'ait jamais été représentée. Il faut reconnaître que certains passages de l'œuvre rappellent beaucoup certaines pièces à machines telles qu'elles étaient jouées au XVII^{ème} siècle en France et que sa mise en scène réclamerait sans doute une utilisation de techniques sophistiquées difficiles à trouver dans les théâtres thaïlandais, même actuels.

⁷⁴⁷ La transformation de cette rose (et non le travestissement, que l'on rencontre tout au long de la pièce de théâtre du roi Rama II, *Inao*) n'est pas le seul exemple de métamorphose que nous pouvons rencontrer dans la littérature classique siamoise ; nous pensons à une pièce, composée sous le règne du roi Vajiravudh, inspirée directement de la mythologie indienne, *L'Histoire d'Ilat en vers chan* : parti à la chasse dans une forêt éloignée, le roi Ilatat surprend Içvara et Uma au bain ; par jeu, le dieu a décidé que tous les êtres vivants dans cette partie de la forêt changeraient de sexe. Ilatat est donc changé en femme ; il obtient cependant du dieu, à la demande d'Uma, la faveur d'être homme le jour, pour pouvoir continuer à gouverner son royaume, et femme la nuit, ce qui est à l'origine de nombreuses situations parfois scabreuses : lorsqu'il devient femme, Ilatat tombe « amoureuse » d'un prince et, selon les conventions de la littérature classique, ne tardera pas à succomber à ses avances et même à tomber enceinte ; on peut imaginer alors les quiproquos et les problèmes qui se poseront aux différents personnages de cette histoire. Cf. Prasœt (Luang), *L'Histoire d'Ilatat en vers chan*, Ministère de l'Éducation nationale, Bangkok, 1967.

Mais dans ce genre du divertissement, le roi Vajiravudh ne s'est pas contenté de traiter des thèmes poétiques ; c'est ainsi que nous rencontrons dans son œuvre une pièce en un acte qu'il a d'abord composée en anglais mais qui a par la suite été traduite en siamois, *A stateman's wife – Une épouse de haut fonctionnaire*⁷⁴⁸. Il s'agit d'une comédie dramatique en trois parties qui nous montre, par trois courtes « scènes » qui nous sont présentées comme étant « trois images de la vie d'un couple »⁷⁴⁹, images qui se déroulent dans une certaine unité de temps puisque toute l'action est supposée durer vingt-quatre heures seulement⁷⁵⁰. Si nous considérons ici qu'elle représente un bon exemple du théâtre de divertissement que nous voulons évoquer, c'est qu'elle ne se caractérise pas par une intrigue qui se développerait à travers les actions des personnages mais plutôt à travers leur psychologie : il ne va pas vraiment se passer quelque chose, mais c'est tout ce qui est arrivé dans le passé qui apparaît petit à petit et fait l'intérêt de l'action. Le héros, Set, est Secrétaire d'Etat aux Finances ; il nous est présenté comme un homme honnête et travailleur, qui est certainement très amoureux de son épouse, Ruchira. Pourtant, leur conversation, dès la première partie, nous laisse penser que tout ne va peut-être pas bien dans leur couple puisqu'il semble ne pas avoir trop envie de se rendre à une invitation qu'elle a acceptée ; elle se plaint en fait qu'il fait passer son devoir de ministre avant sa vie sentimentale :

Ruchira : Vous autres, ministres et hommes politiques, vous êtes bien tous pareils ! Vous acceptez tous les sacrifices possibles, pour être remarqués, pour être reconnus et en peu de temps, femme et enfants n'ont plus aucune valeur quand vous vous occupez de politique...

(...)

Ruchira : Je ne plaisante pas ! Quand nous venions juste de nous marier, vous m'emmeniez partout. Maintenant, je dois toujours sortir toute seule. Et cela fait six mois que cela dure !

Set : Cela n'a rien à voir ! Avant, tu ne connaissais encore personne et il fallait bien que je te présente à mes amis. Tu n'étais qu'un petit chaton qui arrivait de province. Mais tu as su très

⁷⁴⁸ Seule est connue et parfois jouée en Thaïlande la version siamoise (nous n'avons pas trouvé de publication du texte original en anglais), laquelle n'a pas été faite, contrairement à *Un bon interprète*, faite par le roi lui-même ; c'est ce que nous pouvons noter sur la première page de couverture de Vajiravudh (Sa majesté le roi), *Une épouse de haut fonctionnaire*, Publications ML Pin Malakul, Bangkok, 1973.

⁷⁴⁹ *Id.*, p. 1.

⁷⁵⁰ Les indications qui nous sont données au début de l'œuvre sont les suivantes :

On suppose que l'action se déroule sur 24 heures :
 Pour la première image, nous sommes le soir ;
 Pour la seconde, nous sommes de bon matin le lendemain ;
 Pour la troisième, nous sommes le soir du même jour.
 Le rideau sera fermé brièvement entre les parties.

bien t'intégrer dans la vie sociale, au point que tu es parfaitement capable de te débrouiller toute seule. Ce n'est plus nécessaire que je te tire par le bout du nez. Je ne me suis jamais opposé à ce que tu ailles te distraire, comme tu en as envie. Je ne vois pas en quoi cela devrait te blesser⁷⁵¹.

Nous sommes ici capables de voir assez rapidement ce que le roi dénonce à travers les paroles de Ruchira mais aussi de la réponse de Set. La jeune femme est bien sûr libre de se distraire comme elle souhaite et son mari l'encourage à le faire ; mais elle se sent délaissée au profit de la carrière politique de Set. Or, celui-ci ne comprend pas ce qui se passe dans l'esprit de son épouse : il croit certainement que lui assurer une vie confortable (elle peut ainsi acheter des choses très chères sans qu'il trouve cela trop luxueux) et lui donner la possibilité de faire ce qu'elle veut devrait suffire à son bonheur parce que c'est cela, pour lui, la preuve de son amour. Le roi nous montre un défaut des hommes thaïs qui pensent souvent que s'ils assurent à leur épouse un bien-être suffisant, ils n'ont pas besoin d'être plus tendres ou plus attentionnés que cela. Nous le voyons donc dès le début, à travers une intrigue plutôt banale, il est capable de nous faire comprendre certains problèmes qu'il remarque autour de lui. Bien entendu, mais nous allons l'apprendre petit à petit, bien qu'elle soit amoureuse de Set, son ennui et son sentiment d'être abandonnée au profit des responsabilités ministérielles qu'il doit remplir, il est arrivé ce qui devait arriver : elle a essayé de se consoler dans une aventure avec un autre homme. Nous devons, là encore, remarquer la finesse du roi dans sa description psychologique du personnage de Ruchira ; il ne nous la présente jamais comme une femme légère qui irait s'amuser dans les bras d'un autre pendant que son mari travaille durement mais, au contraire, il s'attache à nous montrer que c'est à cause de ce travail qui l'éloigne de sa femme que celle-ci va tenter de trouver auprès de quelqu'un d'autre ce qu'elle espère uniquement de lui. Nous devons donc comprendre que, contrairement aux apparences, la victime n'est pas le mari trompé mais bien la femme qui le trompe car c'est uniquement à cause de lui qu'elle a tenté d'échapper au sentiment que la solitude physique et sentimentale dans laquelle il l'a enfermée l'ont poussée par des actes qui sont, de manière générale et surtout dans la société siamoise du début du XX^{ème} siècle, très mal jugés.

Cette faute, dont le désœuvrement et peut-être le désespoir sont sans doute la cause, elle va avoir du mal à la porter seule et, consciente que Set, malgré son absence,

⁷⁵¹ *Ibid.*, pp. 9 et 11.

demeure amoureux d'elle, elle va décider de lui dire toute la vérité ; on imagine combien un aveu semblable peut être difficile à faire pour une femme thaïlandaise d'il y a presque un siècle :

Ruchira (elle sursaute) : Mais alors, vous savez tout !

Set (il parle lentement) : Je c'est que ce jeune Ukrit a essayé de te traîner vers l'enfer, mais je sais aussi que tu t'es défendue. Sinon, pourquoi serais-tu revenue ? Cela suffit à mon bonheur.

Ruchira : Mais il faut que vous sachiez tout ! (Set lui fait « non » de la main) Non, ne m'en empêchez pas, je dois tout vous dire, sinon j'en mourrai ! C'est vrai, je me suis enfuie avec lui mais vos bontés s'y sont opposées...

(...)

Set : Je ne vais pas te gronder ni me mettre en colère, de quelque manière que ce soit. Je vais t'ader à oublier tout ce qui s'est passé et nous y avons chacun notre petite part de faute. Nous allons recommencer une vie claire et limpide.

Ruchira : Vous êtes trop bon, vous avez pitié de moi !

Set : Ce n'est pas cela du tout ! Je viens juste de m'éveiller, de sortir d'un rêve rempli d'une obsession de la politique qui m'empêchait de voir l'amour. Mais je me suis réveillé ! Et je ferai attention à ce que la politique ne vienne pas écraser mon amour. Aujourd'hui, c'est une journée faste où nous allons commencer une vie nouvelle, non ?

Ruchira : Oui ! Oui, Set ! Aujourd'hui, c'est un jour faste, et nous aurons une vie pleine de bonheur, n'est-ce pas ?

Set : Mon amour ! (Il l'étreint et l'embrasse avec fougue)⁷⁵²

Si nous avons choisi de nous intéresser à cette œuvre originale du roi Vajiravudh, c'est qu'elle nous semble bien montrer en quoi, à partir de sa double expérience de traducteur et d'adaptateur de pièces anglaises et françaises, il a su maîtriser un des ressorts essentiels du théâtre occidental, qui est la psychologie : nous l'avons dit, dans *Une épouse de haut fonctionnaire*, c'est la psychologie des personnages qui, en fait, construit l'intrigue, et leurs actes ne sont que le produit de leurs sentiments personnels. C'est parce qu'il se dévoue à ses responsabilités politiques que Set délaisse sa femme ; c'est parce qu'elle se sent délaissée que Ruchira cherche un moyen de sortir de son ennui et cède un moment à la cour que lui fait Ukrit ; c'est parce qu'il apprend son infortune et qu'il en comprend les causes que Set pardonne à sa femme et qu'il décide de commencer une nouvelle vie. Une approche superficielle de cette petite pièce de théâtre pourrait laisser penser que nous nous trouvons devant une histoire à l'eau de rose, sans grand intérêt. Nous pensons pourtant qu'elle marque une étape importante dans l'évolution du théâtre de divertisse-

⁷⁵² *Ibid.*, pp. 44 et 46-47.

ment au Siam. Dans le cadre convenu du mari trompé par sa jeune femme, le roi est capable de peindre avec justesse, même si la dimension restreinte de la pièce ne permet pas une très grande finesse d'analyse, des personnages dont nous voyons qu'ils ne sont pas seulement des stéréotypes, comme ceux du vaudeville français, mais qu'ils éprouvent réellement des sentiments. C'est avec ce type d'œuvres que le roi a donc introduit la psychologie et son expression dans la construction dramatique. Si nous y retrouvons ce *happy end* qui caractérise à la fois le théâtre classique siamois et bon nombre des œuvres dramatiques de divertissement occidentales, ce n'est pas à cause d'événements extérieurs (intervention des Dieux dans les pièces inspirées des *jataka*, intervention du roi dans *Le Tartuffe* de Molière, par exemple) mais bien parce que l'évolution des personnages l'a préparé. Même s'il ne s'agit que d'une brève œuvre destinée au divertissement, et sans vouloir exagérer dans des comparaisons qui seraient certainement ridicules, nous devons reconnaître ici une profondeur d'analyse qui n'est pas propre à la vie de couple au Siam au début du XX^{ème} siècle : elle pourrait tout aussi bien se dérouler en Europe de nos jours.

D'une manière générale – mais cela est sans doute dû à l'absence d'une culture théâtrale réelle dans la société thaïlandaise contemporaine, qui est passée en quelques décennies des représentations populaires que l'on organisait dans l'enceinte des monastères à l'occasion des fêtes religieuses, qu'elles soient publiques ou privées au cinéma et à la télévision – il faut noter que les salles uniquement consacrées au théâtre sont très rares, même dans une grande métropole telle que Bangkok : il ne serait pas possible d'imaginer ce que nous pouvons voir à Paris, où des pièces de théâtre (essentiellement, d'ailleurs, de l'ordre de ce que nous appelons le théâtre de divertissement) peuvent faire salle comble parfois pendant plusieurs années. Il existe quelques rares salles de théâtre à Bangkok, comme le « Théâtre Royal de Chalœm Krung », un ancien cinéma racheté en 1975 par une société privée qui y produit ses propres spectacles et loue la salle pour certaines représentations organisées par des troupes d'amateurs ou semi-professionnelles. Mais un spectacle ne dure jamais plus de quelques jours et l'activité théâtrale est ici plus du mécénat que du commerce rentable ; les créations d'œuvres thaïlandaises originales y sont très rares : on se contente de reprendre des œuvres dont on sait que leur auteur attirera des spectateurs et le roi Vajiravudh est relativement souvent

joué ; on y voit également des adaptations de pièces européennes beaucoup plus modernes mais qui dérangent souvent les spectateurs parce que, justement, elle sont porteuses d'un message difficile à comprendre pour les Thaïlandais moyen : ce fut le cas pour l'adaptation de *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco, représentée en 1984, qui avait pourtant mis l'accent sur le caractère visuel de la métamorphose du héros, Jean, en rhinocéros : il faut dire que les interrogations sur la manière dont le fascisme peut se développer dans une société ne sont pas . Le reste du temps, cette salle est redevenue ce qu'elle était aux origines, un cinéma.

Il existe pourtant, presque uniquement à Bangkok, des théâtres que l'on pourrait qualifier de « théâtres de poches » ou de « cafés-théâtres » mais dont l'existence est souvent éphémère. Nous pouvons par exemple citer le « Théâtre du Palais d'or » qui a été créé en 1984 mais a disparu neuf ans plus tard parce que, bien que situé dans l'enceinte d'un des hôtels les plus luxueux de l'époque qui espérait attirer une clientèle de riches intellectuels, il fonctionnait uniquement à perte. Bien que, comme le « Théâtre Royal de Chalœm Krung », il ait essentiellement fait appel à des œuvres qui étaient plus ou moins assurées d'avoir quelques spectateurs, il a également créé des adaptations d'œuvres anglaises ou françaises, comme *La P... respectueuse* de Jean-Paul Sartre. L'intérêt de ce théâtre n'a pas été dans une ouverture vers de nouveaux auteurs et de nouvelles œuvres mais plutôt de rapprocher sur la même scène des acteurs amateurs, souvent issus des milieux étudiants, et des acteurs connus sinon confirmés de la télévision et du cinéma contemporain ; mais nous ne sommes plus ici dans le cadre de la littérature dramatique qui est le nôtre. En tout cas, les créations d'œuvres originales y ont été très rares et l'on peut comprendre, dans un tel contexte, que beaucoup d'auteurs dramatiques, même s'ils se contentaient de composer des œuvres de divertissement, les œuvres plus politiques ou, à tout le moins plus en relation directe avec la société réelle se trouvant enfermées dans le monde plus spécial des universités, aient préféré se tourner vers la composition de scénarios pour les feuilletons télévisés. On le voit, le théâtre de divertissement, tel que l'avait introduit le roi Vajiravudh à travers ses adaptations et ses œuvres originales n'a guère eu de postérité, à l'exception des quelques dizaines d'années qui ont suivi sa disparition, où l'on rencontre des auteurs comme ML Pin Malakul dont les œuvres sont encore aujourd'hui reconnues pour leur valeur tant drama-

tique que littéraire. On retrouve certainement cette volonté de divertissement dans les feuilletons télévisés, dont nous avons dit combien ils sont nombreux et appréciés, mais il est évident que nous ne sommes plus là dans le domaine de la littérature ; à ce propos, Kopkul Inghuthanon remarque :

Chez nous, les feuilletons télévisés actuels semblent être enfermés dans un vieux cercle vicieux... les feuilletons que tout le monde veut regarder et qui sont suivis avec passion sont toujours des histoires de maris et de femmes, d'amour et de désir, où l'héroïne fait naître la pitié et où la jalouse est plus méchante que méchante ; quant au héros, lui, il lui faut traverser des épreuves inimaginables⁷⁵³.

⁷⁵³ Inghuthanon (Kopkul), *Le théâtre moderne, des origines au règne actuel*, op. cit., pp. 127-128.

CHAPITRE III

Le théâtre comme transmetteur de message

Nous avons brièvement évoqué, dans le troisième chapitre de la partie précédente, à propos de certaines adaptations d'œuvres françaises (nous pensons ici à *Un bon interprète*, adaptation de *L'anglais tel qu'on le parle* de Tristan Bernard ou bien encore de *Un procès important* inspiré par *Un client sérieux* de Georges Courteline), comme de quelques unes de ses œuvres originales (c'est le cas de *Cœur de guerrier*), le fait que le roi Vajiravudh a glissé dans ses textes des idées politiques qui lui tenaient à cœur, comme le sentiment antichinois ou la mise en place d'une idéologie nationaliste, ces deux lignes étant d'ailleurs complémentaires. Cet aspect du contenu d'un tel théâtre peut, à notre avis, être compris comme une convergence de pratiques anciennes et d'une utilisation de la scène comme une tribune où depuis longtemps, en Europe, l'auteur exprime son opinion sur les institutions ou la société, essaie d'en analyser les défauts et même tente de la transformer⁷⁵⁴. De la même façon, des considérations morales, les valeurs portées ou prônées par la société thaïlandaise, que l'on retrouve d'ailleurs dans d'autres genres littéraires⁷⁵⁵, veulent souvent être transmises par ce théâtre à l'occidentale : nous nous souviendrons ici, pour ne parler que des pièces dont nous avons évoquées précédemment, de *Rien que pour son enfant* du roi Vajiravudh, qui exalte le sacrifice par amour paternel, ou bien d'*Un cœur d'or* de ML Pin Malaku, qui tente de montrer que la vertu, dans une société déjà corrompue, est la seule attitude correcte. Nous avons ainsi l'impression que, dès les origines du théâtre parlé à l'occidentale, les auteurs pensent qu'ils ont, dans cette forme dramatique nouvelle, un outil qui devrait leur permettre de faire passer aux spectateurs des idées, des idéologies ou des attitudes de manière efficace. On en retrouve d'ailleurs des exemples dans cer-

⁷⁵⁴ La tragédie de Voltaire, *Mahomet ou le Fanatisme*, par exemple, n'est pas composée pour attaquer l'Islam mais pour faire prendre conscience aux spectateurs de l'époque du rôle néfaste de certaines dérives religieuses, comme le titre nous le montre clairement.

⁷⁵⁵ C'est ainsi qu'il existe en Thaïlande toute une littérature de didactique morale, essentiellement romanesque, destinée à la jeunesse, enfants et adolescents ; elle est d'ailleurs reconnue par des prix littéraires ; sur ce point, cf. Fels (Jacqueline de), *Promotion de la Littérature en Thaïlande : vers les prix littéraires*, op. cit., pp. 393-406. Rappelons l'important travail sur ce sujet rédigé par Arnould (Valéry), *La transmission des valeurs aux adolescents à l'époque contemporaine en Thaïlande : l'exemple de livres distingués par la semaine nationale du livre depuis 1972*, op. cit.

taines pièces de théâtre de ML Pin Malakul qui, dans l'ordre d'idées qui l'avait amené à composer *Un cœur d'or*, entreprendra tout un ensemble de textes ayant pour but de donner aux spectateurs une meilleure connaissance des préceptes du bouddhisme : nous ne sommes plus alors seulement dans un cadre uniquement théâtral mais plutôt dans l'illustration religieuse, une sorte de catéchisme animé, un peu comme les pièces religieuses du Moyen-Âge occidental, avec ses *Miracles de la Vierge* et ses *Passions du Christ*, Mais nous sommes alors dans l'illustration de règles ou de croyances déjà connues des spectateurs. C'est plutôt sur un théâtre « incitatif », qui veut convaincre les spectateurs de la justesse des idées qui lui sont proposées par l'auteur et à faire qu'ils y adhèrent que nous souhaitons nous pencher ici (nous sommes alors dans une des missions que le roi Vajiravudh a confiées au théâtre tel qu'il le comprend et qu'il a mise en application dans les œuvres où il a tenté de construire de toutes pièces la nation et le nationalisme siamois). Cette volonté délibérée de transmission de messages, politiques et moraux, se retrouveront, ainsi que nous allons tenter de le montrer, dans la postérité dramatique du roi Vajiravudh ; mais le théâtre, comme la littérature dans ses formes occidentales et pour la période des années 1970, la chanson⁷⁵⁶, se trouve confronté aux problèmes sociaux, et on ne peut pas non plus ignorer le regard et parfois la dénonciation des bouleversements moraux qu'ils font naître⁷⁵⁷. Nous tenterons ici d'en donner un aperçu, en rappelant cependant que les pièces de théâtre ont rarement fait l'objet de publications et que le corpus auquel nous avons pu avoir accès est relativement restreint.

L'utilisation du théâtre à des fins politiques n'est pas une nouveauté en Thaïlande puisque nous la trouvons depuis longtemps dans certaines formes dramatiques traditionnelles ; d'une manière rapide, nous pouvons dire qu'aussi bien le théâtre classique qui est, comme nous le savons, un théâtre de cour que les représentations populaires, aujourd'hui en train de s'éteindre à cause de l'expansion des médias modernes comme la télévision et internet, ont été mis à contribution pour transmettre de tels messages. Rappelons par exemple que, si de nos jours le *Ramakien*, répertoire unique du

⁷⁵⁶ Sur ces chansons, cf. Somveille (Fabienne), *L'Homme dans son environnement économique, social et culturel : Poésies, chansons et nouvelles en Thaïlande (1970-1980)*, op. cit.

⁷⁵⁷ L'implication des écrivains dans la description et la dénonciation des problèmes politiques et sociaux du Siam s'est manifestée dès les premières décennies du XX^{ème} siècle avec un auteur, Thianwan, qui a passé de nombreuses années en prison pour ses idées en faveur de la démocratie ; cf. Chanthimathon (Sathien), *Le courant littéraire engagé en Thaïlande*, Chao Phraya, Bangkok, 1982, pp. 79-106.

théâtre masqué, est plutôt ressenti, pour ce qui est de son texte, comme un texte littéraire objet d'études et de critiques et, pour ce qui est de sa représentation sur scène, comme une tradition artistique qu'il est nécessaire de conserver mais qui n'est plus partie intégrante de la vie de la royauté, il jouait autrefois un rôle essentiel dans le maintien et la propagation de l'idéologie monarchique au Siam⁷⁵⁸. De la même manière, nous pouvons évoquer cette utilisation du *Nang Talung*, le théâtre d'ombres populaire du sud et de l'ouest de la Thaïlande, dont nous avons déjà parlé⁷⁵⁹, par les gouvernements dictatoriaux de la fin des décennies 70 et 80 dans leur propagande anti-communiste dans des régions où la guerrilla était très intense. Le théâtre à vocation politique, dans son expression formelle à l'occidentale, peut se comprendre comme la continuation de cette double tradition : le théâtre de cour se retrouverait alors dans les pièces politiques du roi Vajiravudh et de ses successeurs tandis que les formes populaires, destinées à un public qu'il convient de convaincre, auraient une postérité dans le théâtre engagé qui a joué un rôle particulièrement important dans les deux dernières décennies du XX^{ème} siècle, au moins dans sa production, sinon dans son influence. Si cette approche du théâtre politique devait être avérée, nous verrions alors que nous nous trouvons, une fois de plus, devant la combinaison de deux éléments, l'un autochtone (en nous souvenant que des origines mêlées de la culture siamoise) et l'autre occidental. Là encore, il s'agirait donc de métissage culturel, les messages que les auteurs tenteraient de transmettre ayant à voir avec les idéologies qui ont plus ou moins influencé la société de la Thaïlande contemporaine mais seraient proposées dans ces formes nouvelles de la dramaturgie occidentale telle qu'elle a été importée au Siam par le roi Vajiravudh.

L'inspiration nationaliste, dont on peut dire avec certitude qu'elle poursuit les buts de certaines œuvres dramatiques du roi nous nous avons parlé précédemment, est demeurée très présente⁷⁶⁰. Nous y trouverons sans doute une certaine évolution puisqu'il s'agissait, au départ, de faire naître un sentiment d'appartenance à une nation, symboli-

⁷⁵⁸ Cf. Robert-Martignan (Léopold), *La monarchie absolue siamoise de 1350 à 1926, op. cit.*, pp. 54-57.

⁷⁵⁹ Cf. *supra*, p. 69 et suivantes.

⁷⁶⁰ Sans que nous nous préoccupions de cet aspect particulier dans les œuvres dramatiques des années 1970 engagées politiquement à gauche (Cf. *infra*, p. 286 et suivantes), nous pouvons noter que le sentiment nationaliste a été utilisé, essentiellement contre la présence importante des forces armées américaines pendant la seconde guerre d'Indochine. Il est vrai que les Américains qui utilisaient alors la Thaïlande comme base aérienne pour leurs bombardements sur le Nord-Vietnam, étaient regardés comme des impérialistes décidés à détruire le communisme vietnamien et ses alliés du Laos et du Cambodge.

sée par la personne du monarque : les manifestations de xénophobie anti-chinoise permettaient de construire, en désignant avec clarté un « ennemi de l'intérieur » et contre lui, une solidarité des « vrais Siamois » entre eux et de développer – c'est en tout cas ce que le roi souhaitait – l'idée d'une nation siamoise, basée sur une pureté ethnique dont nous avons exposé, lorsque nous nous sommes intéressés à l'histoire du peuplement de cette partie de la Péninsule indochinoise⁷⁶¹, qu'elle n'est rien d'autre qu'une vue de l'esprit. Les œuvres plus récentes, elles, sont plutôt consacrées à l'exaltation de la nation thaïlandaise, dont la « réalité » semble désormais acquise. Dans la Thaïlande actuelle, il faut d'ailleurs souligner que c'est le cinéma qui a repris cette thématique avec des films à grand spectacle comme *Suriyothay* (2001), qui raconte le sacrifice héroïque d'une reine d'Ayudhya et de ses filles dans une bataille contre les Birmans sous les murailles d'Ayudhya en 1548⁷⁶², ou bien encore *Naresuan*, en cinq épisodes (2007, 2011, 2012), racontant la vie de ce roi qui a régné de 1590 à 1605 après avoir restauré l'indépendance du Siam perdue après la première prise de sa capitale en 1569. Cette idéalisation de l'Histoire dans un but nationaliste, que l'on retrouve par exemple en France sous la III^{ème} République avec la création des mythes de Vercingétorix et de Jeanne d'Arc, glorieux vaincus qui consolait la France de sa défaite dans la guerre contre la Prusse en 1870, n'est pas directement due au roi Vajiravudh dont les œuvres politiques sont essentiellement des intrigues inventées.

C'est avec Luang Wichit Watthakan (1898-1962) que nous voyons apparaître l'utilisation (la réinterprétation idéalisée ?) de l'Histoire siamoise dans un but politique ou, plus exactement, nationaliste dans le théâtre. Ce n'est pas par hasard que cet auteur s'est engagé dans cette voie ; il a en effet été un des proches collaborateurs du Maréchal Phibul Songkhram, pourtant un des artisans, avec Pridi Phanomyong, de la Révolution de 1932 qui a renversé la monarchie absolue pour instaurer la démocratie parlementaire,

⁷⁶¹ Cf. *supra*, pp. 17-42.

⁷⁶² A propos de ce film, nous pensons intéressant de rappeler qu'à l'époque où il est sorti dans toutes les salles de Thaïlande (il a d'ailleurs fait le plus grand nombre d'entrées jamais réalisé dans le pays, dépassant même les superproductions hollywoodiennes qui plaisent particulièrement aux Thaïlandais), il se disait qu'il avait été tourné à l'incitation de la reine Sirikit pour exalter à travers l'histoire héroïque mais plus ou moins légendaire, de Suriyothay, son propre rôle dans la monarchie actuelle. Si cette rumeur était fondée, nous retrouverions ici ce que nous disions des pièces politiques du roi Vajiravudh qui liaient de manière indissociable le sentiment national et la monarchie.

créateur du panthaïsme⁷⁶³ et dont le régime de dictature a été l'allié des Japonais pendant la Seconde Guerre Mondiale : Luang Wichit Watthakan a ainsi dirigé le Département des Beaux-Arts de 1936 à 1951. La *Préface* à un recueil de ses œuvres les plus importantes note :

Le Maréchal Phibul Songkhram ayant constaté que notre pays manquait depuis longtemps d'incitation à l'esprit patriotique, il demanda au général Luang Wichit Watthakan de faire de nouveau du théâtre dans cette optique⁷⁶⁴.

Ce but explicite de propagande nationaliste, qui se place dans le cadre des transformations souhaitées par le Maréchal est, de notre point de vue, très important pour comprendre les particularités du théâtre de Luang Wichit Watthakan. En effet, la qualité essentielle de la propagande, quelle qu'elle soit, est la même que pour la publicité : elle doit être efficace c'est-à-dire, dans le cas de textes dramatiques, être vue et appréciée des spectateurs. Il fallait donc que Luang Wichit Watthakan propose une forme théâtrale qui puisse captiver la cible qu'il visait, ceci afin de faire passer son message ; il était certainement conscient que le théâtre à l'occidentale, tel qu'il avait été importé par le roi Vajiravudh et ses continuateurs directs demeurait, malgré ses qualités littéraires et même l'intérêt de ses intrigues, qu'elles soient sérieuses ou comiques, un divertissement trop éloigné des préoccupations des Siamois de l'époque. Suivre cette voie sans l'améliorer et même, le cas échéant, sans la transformer, risquait donc de l'empêcher de pouvoir atteindre le but qui lui était fixé. C'est sans doute la raison pour laquelle ses pièces de théâtre, si elles sont pour leur plus grande partie formées de dialogues en prose, comportent également des passages chantés, accompagnés d'un orchestre composé des instruments occidentaux et des instruments traditionnels siamois, et qu'elles font également appel à la danse :

La plupart du temps, les pièces de Luang Wichit Watthakan sont du théâtre historique... Il a fait évoluer la discipline théâtrale comme personne l'avait jamais fait avant lui (...) : c'est la raison pour laquelle on l'appelle tout simplement « le théâtre de Luang Wichit Watthakan »⁷⁶⁵.

Lorsque nous lisons les historiens du théâtre contemporains thaïlandais, nous pouvons nous rendre compte que, d'une manière générale, tous mettent l'accent sur le caractère

⁷⁶³ Reynolds (Bruce E.), *Phibul Songkhram and Thai Nationalism in the Fascist Era* in : *European Journal of East Asian Studies*, Volume 3, n° 1, Leyden, 2001, pp. 99-134.

⁷⁶⁴ Wichit Watthakan (Luang), *Œuvres de Wichit Watthakan, Pièces importantes*, Tome 1, Livre de crémation de madame Praphaphan Wichit Watthakan, Bangkok, 1993, p. 42.

⁷⁶⁵ Chœa Sathawethin, cité par Ingkhuthanon (Kopkul), *Le théâtre moderne, des origines au règne actuel*, *op. cit.*, p. 67.

relativement novateur de la dramaturgie mise en œuvre dans ses pièces de propagande, en en soulignant cette volonté d'efficacité. C'est ce que nous pouvons comprendre en lisant ces remarques de Mattani Rutnin :

Luang Wichit Watthakan a imité le théâtre parlé entrecoupé de danses de sa majesté le roi Vajiravudh, en y mettant le moins possible d'expression corporelle. La plupart du temps, ce seront des discussions en prose et, pour exprimer les sentiments que fait naître le déroulement de l'histoire, on utilisera des chants à la manière des comédies musicales occidentales. Il y a une différence avec le théâtre chanté et le théâtre dansé de l'époque du roi Rama VI, car on utilise des chansons et des musiques modernes pour plaire à un public plus jeune ; de plus, les dialogues sont incisifs et faciles à comprendre avec l'aide de la musique⁷⁶⁶.

D'autres analyses, dues elles aussi à des critiques dramatiques contemporains, vont à peu près dans la même direction d'idées :

Luang Wichit Watthakan a conçu un théâtre qui est un outil du gouvernement du Maréchal Phibul Songkhram parce que la plupart de ses œuvres sont faites pour exalter les esprits, surtout pendant la première partie de sa vie de dramaturge, entre 1936 et 1940. Toutes ses pièces ont des bases et des formes très proches les unes des autres : elles insistent sur les origines de la race thaïe, sur les hommes qui ont lutté contre ses ennemis pour son indépendance, sur leur amour et leur esprit de sacrifice pour leur race et sur l'évolution brillante de toutes les branches de cette race qui sont considérées comme une seule nation, en application du projet de « rassemblement de tous les Thaïs en une grande puissance. » Il va chercher comme base de ses intrigues les légendes et les chroniques thaïes et fait de ses personnages des héros et des héroïnes parfaits, purs, idéalistes qui captivent les spectateurs⁷⁶⁷.

Dans notre approche du théâtre de Luang Wichit Watthakan, nous nous placerons du point de vue qui est celui de ces deux critiques ; nous ne tenterons donc pas de dégager les idées qu'il tente de faire passer auprès des spectateurs en les rapportant à l'idéologie développée par le maréchal Phibul Songkhram ni d'en faire une critique du pur point de vue de leur valeur littéraire. Nous souhaitons plutôt comprendre de quelle manière l'auteur utilise cet outil qu'est le théâtre pour parvenir à son but. Celui-ci, nous l'avons dit est le même que celui du roi Vajiravudh, ce qui fait de lui un continuateur, mais son souci d'être vraiment efficace l'a amené à faire évoluer ce type de pièces. Nous nous attacherons donc, dans un premier temps, à voir en quoi il utilise l'Histoire du Siam pour bâtir des intrigues et inventer ou bien interpréter des personnages et des caractères (ce qui n'est pas très différent de la façon dont Alexandre Dumas procède dans ses ro-

⁷⁶⁶ Rutnin (Mattani), *Art et Société en Thaïlande : évolution du théâtre contemporain*, Publications de l'Université Sukhoday Thammathirat, Nonthaburi, 1992, p. 67.

⁷⁶⁷ Rutnin, p. 193.

mans historiques comme *Les trois mousquetaires* ou son drame romantique, *Henri III et sa cour*. Nous verrons ensuite comment, dans la forme de ses œuvres, Luang Wichit Wtthakan innove afin de retenir l'attention des spectateurs lors de la représentation.

Cet auteur utilise donc, contrairement au roi Vajiravudh dont, dans les œuvres originales sont, nous l'avons vu totalement le produit de son imagination, que ce soit pour l'histoire elle-même ou pour les personnages, l'Histoire mouvementée du Siam comme trame de ses intrigues. Si Luang Wichit Wtthakan a écrit de nombreuses pièces au cours de sa vie de dramaturge (40 drames historiques dont 18 en un acte, les autres étant des œuvres très amples, dont la représentation dure plus de trois heures⁷⁶⁸), nous ne prendrons ici comme base de notre réflexion qu'une seule d'entre elles, d'abord parce que c'est la plus connue et que son influence a été telle qu'elle a été portée deux fois au cinéma par la suite, en 1951 et en 1979. Il s'agit d'*Enfants de Suphanburi*, drame en six tableaux⁷⁶⁹.

Comme la plupart de ses pièces, jouant sur le ressentiment contre les Birmans accusés, après la prise d'Ayudhya en 1767, d'avoir brûlé la ville et tenté de détruire complètement la culture siamoise, profondément ancré dans l'esprit des Thaïlandais, même encore aujourd'hui, Luang Wichit Wtthakan place l'action d'*Enfants de Suphanburi* en la présentant comme un épisode des luttes centenaires entre les deux peuples. Le lieu de l'action choisi n'est pas anodin puisque toutes les invasions du Siam par les Birmans, quand elles se faisaient par l'ouest du pays, en empruntant la Passe des Trois Pagodes et passaient obligatoirement par Suphanburi, sur la route d'Ayudhya. Si l'auteur ne nous précise pas à quelle époque se situe exactement l'action, il nous précise, dès avant le lever du rideau puis au tout début de la pièce, que nous nous trouvons dans une partie de cette province de Suphanburi et que les Birmans l'occupent :

Quand survient le malheur en des temps difficiles par un destin cruel,
 Il n'y a aucun Siamois, homme ou femme, qui soit heureux.
 Ils sont envahis et occupés par leurs voisins les Birmans
 Et ce n'est que malheur, ce n'est que souffrances insupportables.
 (Le rideau se lève)

⁷⁶⁸ Ingkhuthanon (Kopkul), *Le théâtre moderne, des origines au règne actuel*, op. cit., p. 68.

⁷⁶⁹ Wichit Wtthakan (Luang), in *Enfants de Suphanburi : Œuvres de Wichit Wtthakan, Pièces importantes*, op. cit., pp. 1-22.

Ils ont raflé tout le mode, en ont fait des esclaves,
 Ils sont nombreux, ceux qui ont perdu la vie
 Et ceux qui restent en vie souffrent dans leur corps,
 Ils sont brutalisés, fouettés et forcés de travailler⁷⁷⁰.

Cette atmosphère d'oppression intolérable va bien vite être accentuée par des exactions sur la mère de Duangchan, la jeune héroïne. Un jeune officier de l'armée birmane, Mangray va s'interposer et protéger la vieille femme ; Duangchan et lui tombent amoureux et le héros, dont le nom montre tout de suite qu'il est d'origine thaïe (il est sans doute originaire des états shans), va prendre conscience, à travers cet amour et devant les exactions commises par les officiers et les soldats birmans, qu'il fait partie de la même race, du même peuple, de la même nation que les malheureux habitants de Suphanburi et il va bientôt fomenter une révolte. Il devra aller jusqu'à la mort car, étant découvert, il est exécuté par ses anciens maîtres qui se vengent en tuant également les parents de Duangchan. Celle-ci reprend la lutte aidée de tous les habitants de Suphanburi. Ils mourront tous dans un dernier combat inégal avec les occupants. Avant cette scène finale, nous entendrons le chant suivant :

Les enfants de Suphanburi sont hardis au combat,
 Avec bravoure ils luttent sans jamais reculer.
 Ils ne se soumettent pas et ne rampent pas devant leurs ennemis,
 Qui a un couteau, une dague un machette vient se joindre à la bataille (etc.)⁷⁷¹

Si cette intrigue, dont nous n'avons évidemment retenu que les éléments qui nous paraissent importants, peut paraître simple et même simpliste, nous croyons pouvoir y discerner un certain nombre d'éléments qui, justement, permettent peut-être d'en comprendre l'efficacité. Nous retrouvons ici, en effet, des caractéristiques que nous avons évoqués ici et là à propos du type d'histoire qui plaît aux Siamois, qu'ils soient des classes dirigeantes ou bien des paysans : c'est d'abord, bien entendu, la beauté, la jeunesse et le sens de la moralité comme de la justice du héros et de l'héroïne, ce qui fait bien entendu naître une histoire d'amour. Sur celle-ci va évidemment se greffer le problème de l'oppression et de la révolte qui va suivre. L'habileté de l'auteur est de faire du héros quelqu'un qui, étant au départ dans l'armée birmane, va prendre conscience de son appartenance à la race thaïe et rejoindre ceux qui forment sa vraie famille. On fait ainsi d'une pierre deux coups en montrant que tous les Thaïs doivent être solidaires et que

⁷⁷⁰ *Id.*, p. 2.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 18

cette solidarité doit aller jusqu'au sacrifice de sa vie, sans tenir compte de ses intérêts personnels. Nous y voyons enfin une avancée importante par rapport à la construction du nationalisme tel qu'il était compris par le roi Vajiravudh : il ne s'agit plus ici de s'identifier par rapport à une collectivité différente mais partie intégrante de la société ; c'est contre les ennemis de l'étranger, les Birmans en l'occurrence, que les Thaïs de reconnaissent comme tels et peuvent alors se rassembler en une seule « grande nation ».

La forme des œuvres dramatiques de Luang Wichit Watthakan ne rejette pas les avancées que le roi Vajiravudh a fait apparaître avec l'introduction du théâtre parlé. La structure externe des pièces continue à être divisée en parties, qui correspondent chacune à un décor particulier et déterminent un moment précis de l'action. Nous y retrouvons l'usage du rideau de scène, qui joue d'ailleurs un rôle, comme le montre l'exemple du début du premier tableau que nous avons cité précédemment où le premier couplet est dit avant même le lever de ce rideau, de façon à planter un décor dans l'imaginaire, celui d'une nation opprimée. Mais le décor n'est pas seulement dans une ambiance, il est aussi reconnaissable visuellement. Toujours au début de ce premier tableau, nous lisons :

Une étendue de rizières près de la rivière de Suphanburi⁷⁷².

Ceci ne nous rappellera sans doute pas les descriptions minutieuses que nous avons relevées dans les pièces du roi Vajiravudh ou de ML Pin Malakul, par exemple⁷⁷³. Cependant, la localisation est relativement précise, surtout quand on la compare à sa totale absence dans les théâtres traditionnel et classique. Le minimalisme que l'on peut y reconnaître est d'ailleurs explicable, puisque ces pièces de propagande sont destinées à être vues par le public le plus large possible et donc à partir en tournée en province par exemple ; on ne peut alors pas s'embarrasser de décors trop élaborés.

Par contre, nous trouvons chez Luang Wichit Watthakan une plus grande minutie dans la description des costumes :

Comme cette pièce de théâtre a pour ambition d'être une représentation basée sur la vérité historique et de montrer des scènes réalistes, le costume des acteurs doit lui aussi être le plus près possible de la réalité. Il ne faut pas que les vêtements apparaissent trop « théâtraux ». Ainsi, la jeune

⁷⁷² *Ibid.*, p. 2.

⁷⁷³ Cf. *supra*, p. et suivantes.

héroïne devra être vêtue comme toutes les jeunes paysannes le sont, car la beauté et l'élégance doivent être exprimées par le jeu de l'actrice elle-même⁷⁷⁴.

Outre cette simplicité du costume, qui se veut réaliste mais qui dans le même temps permet toujours une mobilité plus facile à la troupe, nous pensons que les costumes peuvent ici jouer un rôle par rapport aux buts de propagande qui sont ceux de la représentation ; ils permettent en effet une double identification par les spectateurs : la première est que les personnages thaïs de la pièce, étant vêtus comme le sont les paysans eux-mêmes qui, à l'époque, constituaient l'immense majorité de la population du pays, sont directement ressentis comme étant des leurs et le transfert des états d'âme ou des sentiments exprimés par les personnages sur la scène sont alors appropriés ; la seconde est que le vêtement sert visuellement à identifier les Birmans, dont les habitudes vestimentaires sont différentes de celles de Thaïs et l'ennemi, le méchant, celui contre qui il faut être, est directement reconnu comme tel.

Cette identification par le costume n'est paradoxalement pas sans rappeler que dans le théâtre classique comme dans le théâtre populaire, les spectateurs sont habitués à reconnaître les personnages et à les nommer, par la couleur de leurs vêtements, leurs parures, etc. Nous retrouvons ici une convergence formelle entre des formes anciennes et un théâtre qui est l'expression, au niveau du nationalisme, de la rupture totale avec ce même passé ainsi utilisé⁷⁷⁵. Nous pouvons faire la même constatation à propos des indications concernant les jeux de scène ; si nous retrouvons des précisions du type de celles qui, à la suite du (théâtre occidental, ont été introduites par le roi Variravudh comme : « Mangray (il parle à Mangrato) : etc. »⁷⁷⁶, d'autres nous semblent être une formalisation des improvisations que l'on trouve encore, quand il n'a pas déjà disparu, dans le théâtre paysan ; la gestuelle, que l'on suppose devoir être jouée de façon plus réaliste que certaines pantomimes, est décrite avec une grande précision :

(...) La musique se met à jouer un air lugubre qui reflète les effroyables conditions dans lesquelles les Thaïs sont tourmentés. Mangrato entre en scène.

⁷⁷⁴ Wichit Watthakan (Luang), in *Enfants de Suphanburi : Œuvres de Wichit Watthakan, Pièces importantes, op. cit.*, p. 2.

⁷⁷⁵ Sur les réformes que le Maréchal Phibul Songkhram a essayé d'appliquer pendant qu'il était au pouvoir, cf. *supra*, p. 21.

⁷⁷⁶ Wichit Watthakan (Luang), in *Enfants de Suphanburi : Œuvres de Wichit Watthakan, Pièces importantes, op. cit.*, p. 2.

La mère de Duangchan a été tellement forcée à broyer du riz qu'elle est au bout de ses forces et qu'elle tombe par terre.. Les Birmans la fouettent brutalement. Le père de Duangchan qui est utilisé pour transporter du bois à brûler est lui aussi épuisé et il appelle sa faille pour qu'elle lui amène de l'eau à boire. Elle puise de l'eau et lui en apporte mais, au moment où il approche ses lèvres, Mangrato s'empare du récipient et se lave les pieds.

Le père doit ramper pour aller lécher l'eau avec laquelle Mangrato s'est lavé les pieds pour essayer d'étancher sa soif mais ils se voit repoussé brutalement du pied. Les autres Thaïs sont brutalisés de la même façon⁷⁷⁷.

Ce type de jeu de scène, s'il contribue à placer les spectateurs dans l'ambiance souhaitée et renforce chez eux le sentiment de rejet et de haine envers les personnages qu'il reconnaît comme étant les ennemis, conserve ou plutôt réintroduit dans le théâtre parlé à l'occidentale la place de la musique ou même du chant. Nous venons ainsi de voir que le jeu de » scène qui nous est décrit au commencement du premier tableau est accompagné d'une musique qui est définie comme « lugubre ». La musique, qui joue un rôle important dans la vie des Thaïlandais et qui était omniprésente dans le théâtre traditionnel, a donc une importance dans la création d'une sorte d'environnement sonore qui renforce ce que l'on peut déjà éprouver en regardant l'action. Ceci rappelle, d'une certaine façon, la manière dont une musique de film peut contribuer à l'atmosphère, joyeuse, martiale ou terrifiante, des scènes qu'elle accompagne. Mais nous n'oublierons pas non plus le rôle fédérateur et même unifiant que peut avoir le chant. Nous citons, au début de ces remarques sur *Enfants de Suphanburi*, le chant que l'on rencontre dans le cinquième tableau de cette pièce : il faut ajouter qu'à chacune des trois strophes (nous n'en avons donné qu'une seule) est joint un refrain :

Marchons ensemble ! Marchons ensemble ! Enfants de Suphanburi !

Enfants de Suphanburi, Barrons-leur la route ! Soyons sans crainte !⁷⁷⁸

Ce n'est bien sûr pas par hasard que ce chant apparaît au moment précis où le héros puis les parents de l'héroïne ont été exécutés par les Birmans parce qu'ils s'étaient révoltés. Duangchan appelle alors tous les Thaïs asservis à se lever pour combattre les oppresseurs. Nous sommes donc au paroxysme de l'action, lequel retombera dans le dernier tableau où tous les révoltés vont être massacrés par les soldats birmans. Si tout le déroulement de la pièce a atteint son but, les spectateurs sont, à ce moment précis, dans un état d'exaltation patriotique très forte et le chant, dont le ton n'est pas sans rappeler les

⁷⁷⁷ *Id.*

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 18.

accents de l'hymne national français, les invitent en se joignant au refrain, à participer en quelque sorte à l'histoire qui leur était racontée. Ils ne sont plus alors les spectateurs plus ou moins passifs d'une représentation ils en sont partie prenante et cette communion dans le chant est un symbole de l'union de tous les Thaïs contre leurs ennemis, quels qu'ils soient.

Nous pourrions, à juste titre nous semble-t-il, nous interroger sur la recevabilité de la propagande intense qui se dégage de ces pièces de théâtre (mais c'est pour cela qu'elles ont été composées à l'époque) et il conviendrait peut-être de voir en quoi des qualités littéraires pourraient être reconnues à une telle œuvre. Il n'en reste pas moins que Luang Wichit Watthakan a certainement marqué une évolution intéressante de l'art dramatique en Thaïlande. En effet, au-delà du contenu souvent discutable de nos jours et qui, d'ailleurs, ne semblent plus vraiment intéresser nos contemporains⁷⁷⁹, il a compris que l'écriture dramatique n'est pas faite pour le plaisir personnel d'un auteur et d'une audience plutôt peu nombreuse ce qui était le cas, au moins au début du XX^{ème} siècle, des textes du roi Vajiravudh⁷⁸⁰. C'est en cela que, de notre point de vue, il méritait que nous nous intéressions à ses œuvres et que nous devons utiliser pour approcher cette autre forme de théâtre porteur de message qu'est le théâtre engagé. Il nous semble avoir fait la synthèse qui était peut-être nécessaire entre cette forme nouvelle, le théâtre à l'occidentale, et les traditions dramatiques anciens : il pourrait alors marquer une étape dans le développement du théâtre moderne siamois, si toutefois ses leçons étaient suivies d'effet.

Si ce théâtre engagé, nous l'avons dit, a connu une production importante dans la décennie 1970, nous pouvons reconnaître dans certains auteurs, bien avant même que Luang Wichit Watthakan n'engage sa production nationaliste, une ligne que l'on pour-

⁷⁷⁹ Si les pièces de Luang Wichit Watthakan ne sont plus guère jouées de nos jours, il faut néanmoins reconnaître qu'une des idées essentielles qu'il y a développées, celle du sacrifice de tout ce qui vous est cher, y compris le sacrifice de votre propre vie, est certainement un acquis indissociable aujourd'hui du nationalisme thaïlandais. Nous la trouvons de nos jours dans le cinéma. Nous avons évoqué plus haut le sacrifice de la reine Suriyothay dans le film du même nom, mais nous pourrions également citer *Bang Rachan*, dont nous connaissons trois versions (1965, 2000 et 2010), qui raconte le sacrifice, en 1764, d'un village qui tente de retarder une invasion birmane afin de permettre aux armées de la capitale, Ayudhya, de se préparer à affronter l'ennemi.

⁷⁸⁰ Le rang de l'auteur, ainsi que les qualités littéraires de ses textes qui font qu'ils sont aujourd'hui étudiés dans les lycées et les universités de Thaïlande expliquent aussi que des représentations soient encore organisées, même si ce n'est que pour quelques séances.

rait considérer comme étant de gauche ; ce courant d'idées, très minoritaire à l'époque, s'est surtout manifesté, avant la seconde guerre mondiale, dans des articles et des essais (nous pensons à Thianwan, par exemple⁷⁸¹) mais aussi dans des romans comme ceux que l'on peut trouver dans l'œuvre de Sriburapha, pseudonyme littéraire de Kulap Saypradit (1905-1974) ; si dans ses romans, cet auteur a traité de nombreux thèmes, depuis celui des amours impossibles entre une femme de la haute société et un homme plus jeune qu'elle, issu de la bourgeoisie montante au Siam dans les années 1920-1930 (*Derrière le tableau*⁷⁸²), jusqu'à une pure propagande communiste dans *Jusqu'à notre prochaine rencontre*⁷⁸³ qui lui vaudra, avec son action politique personnelle, d'être arrêté pour complot contre la sécurité intérieure et extérieure de la Thaïlande et de devoir s'exiler en Chine populaire où il est mort en 1974. Mais ce sont ses grands romans, dans lesquels il décrit comment des hommes, malgré ou grâce aux obstacles de toutes sortes qu'ils rencontrent dans leur vie personnelle et surtout sociale, sont capables de se construire et de participer à la construction d'une société meilleure, qui ont fait sa réputation d'écrivain engagé : nous pensons bien sûr à *Un homme*⁷⁸⁴ et à *Le combat de la vie*⁷⁸⁵. Ce qui nous intéresse ici, c'est cette adaptation pour le théâtre qu'il a faite de son roman, *Un homme*⁷⁸⁶. Nous nous posons en effet la question de savoir pourquoi Sriburapha, dont le roman dont elle est adaptée disposait déjà d'un grand nombre de lecteurs, a ressenti la nécessité de faire jouer cette histoire sur scène. Si nous ne pouvons pas préciser exactement quand cette pièce a été composée, nous savons qu'elle a été jouée plusieurs fois à la fin des années 1940⁷⁸⁷. Il semble bien que cette période troublée, qui sera marquée, entre autres, par la mort mystérieuse du roi Rama VIII et par le retour de la dictature de Phibul Songkhram après un bref intermède démocratique sous la régence de

⁷⁸¹ Cf. *supra*, p. 276.

⁷⁸² Nous avons proposé une étude comparatiste de ce roman dans notre mémoire de maîtrise, en montrant, entre autres, les préoccupations sociales et politiques qui sont exprimées dans un texte qu'une lecture rapide pourrait faire ranger dans la catégorie des romans sentimentaux. Cf. Inthano (Theeraphong), *Etude comparatiste : « La Princesse de Clèves » de Madame de la Fayette et « Derrière le Tableau » de Sriburapha*, *op. cit.*

⁷⁸³ Sriburapha, *Jusqu'à notre prochaine rencontre*, Dokya, Bangkok, 2005.

⁷⁸⁴ Sriburapha, *Un homme*, Dokya, Bangkok, 2003.

⁷⁸⁵ Sriburapha, *Le combat de la vie*, Phadung Sæksa, Bangkok, 1965.

⁷⁸⁶ Sriburapha, « *Un homme* », *version pour le théâtre*, Dokya, Bangkok, 1993. Il semble, si nous devons en croire l'auteur de la préface de cette édition, que Sriburapha aurait composé également une adaptation théâtrale de *Le combat de la vie*, mais que le texte n'aurait pas été retrouvé ; ce point doit être souligné car il nous montre que de grands auteurs, pourtant reconnus, écrivaient des pièces de théâtre mais qu'elles n'étaient pas toujours publiées, sans doute par manque de lecteurs pour ce type d'ouvrages ; cf. Phum-phœm (Chuay), *Préface in : id.*, p. 2.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 1.

Pridi Phanomyong, ait été un des rares moments de l'histoire du théâtre thaïlandais contemporain où l'art dramatique avait des spectateurs. Ceci expliquerait alors les raisons de cette adaptation : il se serait agi de toucher un autre type de public. Le relatif succès que nous pouvons imaginer pour une telle pièce de théâtre, dont nous venons pourtant de dire qu'il ne s'agit pas de divertissement est peut-être une explication de l'intérêt qu'ont eu des écrivains de gauche pour l'expression dramatique dans leur combat idéologique dans les décennies qui ont suivi.

Sans souhaiter nous étendre sur cette unique pièce de théâtre de Sriburapha, dont nous pensons qu'elle peut pourtant être considérée comme la première pouvant être qualifiée de pièce de théâtre engagée à gauche, nous insisterons sur plusieurs points qu'il convient de relever. Tout d'abord, remarquons que ses œuvres romanesques mettent plutôt l'accent sur les relations humaines et donc sur l'interaction entre les personnages, ce qui se traduit par une présence importante du dialogue, contrairement à d'autres auteurs qui privilégient plutôt la description et l'introspection. On pourrait donc penser que le passage du roman à son adaptation théâtrale pourrait se faire par une adaptation relativement facile. Or, ce n'est pas le cas : Sriburapha, s'il conserve bien entendu le thème du roman, la direction générale de son intrigue et ses personnages les plus importants, il procède à une véritable réécriture, au point que l'on peut considérer que la pièce de théâtre est devenue une œuvre originale. Nous souhaitons d'ailleurs, à l'avenir, envisager une étude comparative entre ces deux textes, afin de voir en quoi le passage d'un support littéraire à un autre, chez Sriburapha, diffère des nombreuses adaptations qui sont largement utilisées dans le théâtre bien sûr, mais aussi et surtout à la télévision et au cinéma. Ceci n'est d'ailleurs pas sans rappeler ce que nous avons constaté dans l'œuvre du roi Vajiravudh, mais dans une transposition de pièces de théâtre, entre *My Friend Jarlet* d'Arnold Golsworthy et *Un ami à la vie à la mort* par l'intermédiaire de son adaptation *Un ami véritable*⁷⁸⁸.

Par l'élaboration formelle de cette pièce, Sriburapha se place dans les modes d'écriture qui ont été introduits par le roi Vajiravudh. Il semble d'ailleurs les utiliser avec facilité mais ceci peut s'expliquer, en dehors de sa culture littéraire proprement

⁷⁸⁸ Cf. *supra*, p. 187 et suivantes.

siamoise, par le fait qu'en tant que journaliste et bien qu'ayant fait ses études au Siam, il a eu de nombreuses occasions de se rendre à l'étranger (Japon, Australie, par exemple) et il y a eu la possibilité d'assister à des représentations théâtrales. Sa pièce est ainsi divisée en six tableaux, qui correspondent à des actes puisque, dans chacun d'entre eux, sans que le découpage soit vraiment précisé comme dans le théâtre français, des personnages entrent en scène et en sortent⁷⁸⁹. Comme dans le théâtre du roi Vajiravudh, les jeux de scènes sont précisément décrits et on peut y reconnaître une influence soit des scènes improvisées dans le théâtre classique siamois, soit du cinéma dans lequel l'action représentée n'a pas besoin de description ni de dialogues. C'est ainsi que nous trouvons les indications suivantes :

Manot : Je vais descendre chercher ton parapluie. Attends-moi ici ! (Manot brave les gouttes de pluie et descend l'escalier pour aller chercher le parapluie sous la maison. Pendant que Manot est parti en bas, les deux garçons embêtent Ramphan. Manot revient avec le parapluie et voit Ramphan assise contre un des piliers de la maison, en train de sangloter. Les garçons ont disparu).

Manot : Allons bon ! Et pourquoi pleures-tu encore ? Ton parapluie est là !⁷⁹⁰

L'action ainsi décrite peut durer une à deux minutes et elle ne nécessite pas de commentaires. C'est peut-être, de ce point de vue, une avancée importante, qui va plus loin que les scènes muettes dont nous avons pourtant relevé l'intérêt qu'elles présentent chez Luang Wichit Wattthakan : chez celui-ci, elles donnent à voir des faits qui n'ont pas besoin d'être plus ou moins interprétés par les spectateurs puisqu'elles ne sont qu'informatives. La scène que Sriburapha nous donne, lui, à voir (il s'agit d'une vraie scène selon les critères de Jacques Scherer puisqu'elle se passe entre le moment où Manot part chercher le parapluie de Ramphan et celui où il revient) n'est pas de cet ordre : nous devons comprendre, ce qui implique que nous, spectateurs, devons interpréter l'action, que si Manot a décidé brusquement d'aller chercher ce parapluie, ce n'est pas parce que Ramphan en a besoin pour partir (elle va rester avec lui encore un bon moment) mais qu'il sait qu'il doit sortir ; il vient de se disputer violemment avec les deux autres garçons et, pour calmer sa colère, il trouve ce moyen. L'intérêt de ce qui se passe sur scène n'existe pas vraiment, ce qui compte, c'est la raison de son absence, qui nous informe sur une partie de son caractère. Le thème de la pièce est bien entendu

⁷⁸⁹ Notons par exemple que si nous découpons en « scènes » le premier tableau (Sriburapha, « *Un homme* », *version pour le théâtre*, pp. 3-15), comme nous l'avons fait pour *Bien sûr que oui, inspecteur !* du roi Vajiravudh (cf. *supra*, pp. 220-222), nous en trouverons cinq pour une durée de 35 minutes environ (précision donnée par Sriburapha lui-même au début de ce tableau).

⁷⁹⁰ *Id.*, pp. 5-6.

d'une autre ampleur que ce que nous pouvons voir à travers ce bref exemple, mais celui-ci est néanmoins révélateur de l'écriture dramatique de Sriburapha : pour faire passer son message, la construction d'un homme de caractère, responsable et conscient des difficultés qu'il y a à vivre dans une société déjà en mutation, il ne va pas procéder par la caricature ou par le sermon mais, au contraire, par des situations simples, des conversations naturelles et des épisodes tels que celui que nous venons d'évoquer, il va nous montrer le caractère de Manot, son héros, dont la psychologie va s'affiner et nous permettre de le reconnaître, à la fin de la pièce, comme « un homme vrai ».

L'importance' de cette pièce de théâtre et de son mode d'écriture est certainement réelle, mais nous devons nous rendre à l'évidence : elle n'a pas vu avoir de réelle influence sur le développement ultérieur du théâtre porteur d'un message politique dans la Thaïlande contemporaine. En effet, si elle a été effectivement jouée à la fin des années 1940, ainsi que nous l'avons dit, elle n'a pu avoir d'impact que sur les spectateurs de l'époque puisqu'il a fallu attendre 1993 et l'édition que nous avons utilisée pour que soit enfin rendu public le texte de cette pièce qui était resté manuscrit et, même, avait été perdu...⁷⁹¹

Paradoxalement, les années 1970 ont été en Thaïlande plus agitées politiquement que ne l'avaient été les trente années précédentes, qui avaient pourtant connu la Révolution de 1932, la Seconde Guerre Mondiale et les premières luttes contre les communistes, menées par le Maréchal Phibul Songkhram et dont Sriburapha a été une des victimes. La guerre de Corée, puis la guerre américaine en Asie du Sud-est ont fait perdurer jusqu'au 14 octobre 1973 où une révolte populaire renversera (pour peu de temps) un régime dictatorial et militaire soutenu par les Etats-Unis d'Amérique mais largement corrompu. Ces événements ont fait naître dans les milieux intellectuels, c'est-à-dire essentiellement universitaires, un sentiment de colère grandissant. Le besoin de démocratie, de liberté de parole et d'expression face à ces dictateurs pro-américains qui appuyaient leurs protecteurs dans leur lutte contre le Nord-Vietnam et les guerrillas marxistes du Sud-Vietnam, du Laos et du Cambodge ont naturellement amené les étudiants et bon nombre de leurs enseignants, dont beaucoup avaient fait leurs études à l'étranger,

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 2.

à se tourner vers l'idéologie communiste, dont d'ailleurs ils ne connaissaient pas toujours beaucoup de choses. Après le 14 octobre 1973, alors que les dictateurs avaient été exilés et que la démocratie semblait installée pour longtemps (elle ne durera pas trois ans car la monarchie parlementaire qu'elle avait mise en place fut à nouveau détruite par le coup d'état militaire du 6 octobre 1976), les intellectuels et les étudiants s'engagèrent, par idéalisme, dans un activisme de propagande de gauche à destination des couches les plus défavorisées du pays.

La paysannerie, qui représentait l'immense majorité de la population de la Thaïlande de l'époque, les habitants des bidonvilles de Bangkok, eux-mêmes venant de la campagne à cause d'un exode rural provoqué par les débuts de l'industrialisation, n'étaient pas du tout impliqués dans la vie politique pas plus que dans des luttes pour la démocratie, qu'elle soit de type occidental ou socialiste. Ils étaient trop préoccupés à travailler pour survivre, tout simplement. C'est donc à ces gens que toutes les oeuvres engagées, romans, nouvelles, poèmes, chansons et, naturellement, pièces de théâtre étaient destinées. Leurs auteurs se plaçaient dans la ligne qu'avait suivie, dans sa vie d'écrivain, Sriburapha et qui avait été théorisée par Chit Phumisak (1930-1966). Celui-ci, philologue et historien, auteur de plusieurs ouvrages engagés (on lui doit la traduction de *L'Internationale* en siamois) a composé en effet *Art engagé, Art pour le peuple*⁷⁹² ; après avoir été emprisonné plusieurs fois pour communisme, il a pris le maquis dans le Nord-est du pays et a été tué dans une embuscade de l'armée en 1966. C'est de lui que se réclament les dramaturges engagés de la décennie 1970.

Bien que, comme d'ailleurs Luang Wichit Watthakan, mais pour des raisons idéologiques apparemment opposées, leur cible soit bien ce peuple auquel ils souhaitent faire prendre conscience de sa misère et de son oppression, afin qu'il rejoigne le mouvement révolutionnaire et s'élèvent contre les militaires, les impérialistes et la corruption, ces auteurs sont pourtant tous issus du mouvement universitaire. C'est ce qui explique que, pour leurs œuvres que nous avons déjà rencontrées⁷⁹³ lorsque nous nous sommes intéressés au développement et à la modernisation des décors comme de la mise en scène, ils se soient plutôt tournés vers les formes du théâtre parlé à l'occidentale

⁷⁹² Phumisak (Chit), *Art engagé, art pour le peuple*, Sri Panya, Bangkok, 1998

⁷⁹³ Cf. *supra*, pp. 232-235.

plutôt que vers des formes traditionnelles et populaires, lesquelles auraient peut-être été plus facilement accessibles à des paysans habitués à ce genre de représentations dans leurs divertissements. Dans les départements d'enseignement de l'art dramatique des universités, on jouait en effet beaucoup plus les œuvres du roi Vajiravudh ou de ses continuateurs directs, tel ML Pin Malakul et on commençait à découvrir des adaptations plus ou moins fidèles de Bertold Brecht, Jean-Paul Sartre ou Albert Camus⁷⁹⁴.

Nous nous intéresserons tout d'abord de plus près à cette pièce de théâtre en un acte de Suwat Sichœa, *Premier ministre du second type*, dont nous avons analysé quelques éléments de mise en scène, comme l'utilisation de l'éclairage⁷⁹⁵. L'intrigue en est simple : quatre étudiants en médecine idéalistes décident, comme le baron de Frankenstein l'a fait avec sa créature, de construire, à partir de morceaux de cadavres récupérés ici et là, un Premier ministre idéal, qui serait capable de résister à la corruption. Si le thème est assez drôle, on peut déjà se poser la question de savoir si cette mise en scène macabre, où l'on voit l'un des jeunes héros vider sur la table des jambes et des bras qu'il est allé chercher à la morgue ou à la salle de dissection de son université

Ni : Ce n'était pas si difficile d'aller chercher des jambes. Il y en a des dizaines de milliers, des centaines de milliers qui jonchent les rues. Ce sont avec ces jambes-là que des hommes font trembler le monde. (Il prend les jambes une à une et les examine soigneusement) Mais j'ai bien du mal à décider quelles jambes conviennent pour des jambes de Premier ministre...

(La lumière augmente du côté de la porte n° 2. Khom entre, portant une grande boîte. Il sourit en voyant le tas de jambes que Ni est en train d'examiner avec attention)

Khom : Alors ? Tu les a trouvées facilement, ces jambes ? (il pose la boîte sur la table et en sort des bras humains, un à un, et les pose eux aussi sur la table rouge)

Ni : Tu en as trouvé combien ?

Khom : Seulement seize ! Mais je les ai choisis du mieux que j'ai pu. Ces bras sont ce qu'il nous faut. Tiens, regarde celui-là ! (Il soulève un bras) C'est le bras d'un homme juste ; c'est homme-là, c'était un vieillard respecté de tous, parce qu'il aimait l'équité et qu'il aidait les autres⁷⁹⁶,

pourrait vraiment convaincre un public de paysans terrorisés depuis des siècles par les cadavres et les fantômes de toutes sortes. Il s'agit bien là d'une imagination d'intellectuels, pour lesquels le symbole est plus directement compréhensible. Mais il y

⁷⁹⁴ Renseignements fournis par monsieur Sakul Bunyathat, responsable du Département d'Art dramatique de la Faculté des Lettres de l'Université Silpakorn (août 2010).

⁷⁹⁵ Cf. *supra*, pp. 233.

⁷⁹⁶ Sichœa (Suwat), *Premier ministre du second type*, *op. cit.*, pp. 172-173.

a plus : la lecture de cette courte pièce de théâtre nous montre que les personnages n'ont qu'une seule idée en tête, construire leur créature. Nous les voyons, comme dans le passage que nous venons de citer, passer leur temps à amener des morceaux de corps et à en discuter ou en vanter les qualités. A aucun moment l'auteur ne nous donnera une indication sur leur âge, leur psychologie, leur passé : tout ce qui importe, ce sont les « pièces » qu'il faut assembler. En fait, ils sont totalement interchangeables car ils n'ont aucune réalité, aucune épaisseur humaine ; ils servent seulement à en arriver là où l'auteur veut amener les spectateurs, à comprendre que, quel que soit le soin que l'on prend pour choisir un responsable politique, celui-ci finira toujours par se laisser corrompre ; lorsque leur créature est enfin assemblée, nos quatre personnages la laissent seule et, dans l'obscurité, une voix dont on ignore comment elle a bien pu parvenir jusque là, convainc ce « Premier ministre du second type » de faire ce qu'on lui demandera, en échange d'argent, bien entendu. Et son premier discours ne sera pas différent de celui de tous ceux qui l'ont précédé :

Bonjour, mes chers compatriotes ! En ma qualité de Premier ministre, je tiens à vous déclarer que j'agirai de mon mieux pour votre bien à tous ; je serai le seul responsable de tout. Je vous demande à tous et à chacun de bien agir, de vous en tenir au bien, de vous en tenir au bien, de vous en tenir au bien ! Et, dans une situation telle que la nôtre, nous devons rassembler nos forces, êtes solidaires. Je vais élargir l'état de siège afin de faire face à nos ennemis de l'intérieur. Nous allons nous rapprocher plus encore de nos puissants alliés pour combattre nos ennemis de l'extérieur. Nous allons éradiquer tous les terroristes. Nous encouragerons les investissements du capitalisme privé et international (des cris de désapprobation s'élèvent, venant tant des jouranistes que du peuple rassemblé pour l'écouter. On lui lance divers objets)⁷⁹⁷.

Nous pouvons bien sûr lire et même entendre cette pièce de théâtre comme une fable politique, mais nous nous rendons très vite compte que son but unique de dénonciation d'un système, son parti-pris idéologique nuisent totalement à ce pourquoi elle est composée. Du point de vue de l'intérêt dramatique, cette succession de scènes où nous voyons quatre étudiants en médecine venir l'un après l'autre déposer leur butin sur une table rouge (la couleur se veut message politique mais l'auteur oublie que dans la symbolique nationale thaïlandaise le rouge représente le peuple, sur le drapeau du pays⁷⁹⁸)

⁷⁹⁷ Sichœa (Suwat), *Premier ministre du second type*, *op. cit.*, pp. 181-182.

⁷⁹⁸ Le drapeau national thaïlandais, adopté sous le règne du roi Vajiravudh, est composé de cinq bandes horizontales, rouge, blanc, bleu, blanc, rouge, dans lesquelles le rouge symbolise le peuple, le blanc la religion et le bleu la monarchie ; c'est la transcription, en couleurs, de la devise du pays, « La nation, la religion, la monarchie ».

est particulièrement ennuyeuse puisque rien ne se passe vraiment, aucune péripétie ne peut soutenir l'intérêt du public et même la trahison de la créature qu'ils ont assemblée ne peut être expliquée par sa psychologie, puisqu'elle n'en a aucune.

Les seules innovations de cette pièce, mais qui sont également impossibles à comprendre pour le public de paysans sans culture politique auquel elle est censée s'adresser, sont : d'abord l'avant-dernière scène, où cette voix vient convaincre la créature que les « héros » ont construite, de ne pas être différent de tous les responsables politiques qui se sont laissés corrompre pour maintenir les privilèges d'une classe dirigeant oppressive et capitaliste ; cette scène se passe dans l'obscurité et on ne verra pas cette voix corruptrice, ce qui en fait un symbole de ce que les révolutionnaires de l'époque appelaient « le pouvoir de l'ombre », conglomérat anonyme d'intérêt politiques, financiers et militaires dirigé secrètement par les Etats-Unis d'Amérique. Le second symbole utilisé se trouve dans le nom qui est attribué au quatre protagonistes, Sang, Khom, Ni et Yom qui, rassemblés, forment le mot « Sangkhomniyom »⁷⁹⁹, néologisme des années 1950 qui traduit le mot anglais « socialism » ; en plus du fait que rien ne laisse deviner ceci dans la pièce (il faut lire la liste des personnages pour s'en rendre compte), il n'est pas sûr que le public paysan ait même connu ce mot à l'époque, où on se servait plus généralement des mots « communiste » ou « terroriste » pour désigner tous ceux qui étaient considérés comme des ennemis de la nation thaïlandaise, ce qui en faisait un épouvantail qui n'est pas sans rappeler le cliché occidental du « couteau entre les dents ». Cette interprétation évidente du nom des personnages nous amène d'ailleurs à nous poser la question de savoir si le message ne serait pas plus abscons encore : la pièce pourrait en effet vouloir montrer que le socialisme, qui dit vouloir faire le bien du peuple mais sans lui ou malgré lui (les quatre héros travaillent seuls) est destiné à répéter les échecs du passé et que le seul vrai pouvoir ne peut venir que du peuple, directement...

La seconde pièce de théâtre engagé que nous avons déjà évoquée comme exemple de la précision dans les indications de mise en scène⁸⁰⁰ et sur laquelle nous souhaitons ici nous pencher afin d'essayer d'en analyser la manière dont le message

⁷⁹⁹ Sichœa (Suwat), *Premier ministre du second type*, *op. cit.*, p. 169.

⁸⁰⁰ Cf. *supra*, pp. 232-235.

politique tente d'y être transmis aux spectateurs est celle qui a été composée par ltroupe « Le Croissant de lune », *Avant que l'aurore ne se lève*. Nous remarquerons tout d'abord que cette œuvre est une création collective, celle d'une troupe de théâtre particulièrement impliquée dans les luttes politiques et dont la plupart des membres étaient issus du Département d'études dramatiques de la Faculté des Arts libéraux de l'Université Thammasat, un des hauts lieux de la révolte étudiante du 14 octobre 1973 et un foyer actif de propagande démocratique et socialiste jusqu'au coup d'état du 6 octobre 1976⁸⁰¹. Ils avaient donc tous une solide formation théâtrale, tant théorique que pratique (Mattani Rutnin, dont nous avons cité à plusieurs reprises les ouvrages critiques et les œuvres dramatiques, était enseignante dans ce Département), ce qui explique certainement les qualités que nous pouvons reconnaître dans ce texte. Ils ont donc mis leurs connaissances et leur expérience de la scène au service de la cause qu'ils souhaitent défendre ; ceci explique sans doute les qualités que nous allons devoir reconnaître à cette pièce de théâtre.

Nous remarquons que l'intrigue, qui se passe dans un bidonville (c'est le décor presque naturel dans ce genre de pièces lorsqu'elles ne se déroulent pas à la campagne), bien qu'elle soit relativement simple, est menée de façon à retenir l'attention des spectateurs et à les mener, par-delà l'expression dramatique elle-même, à la dimension politique qui est évidemment le but final de la pièce : un des fils du couple qui ouvre la pièce (ils en ont d'eux, mais l'un est infirme), une marchande ambulante et son mari, un policier d'un rang subalterne, sont sans nouvelles de leur fils, Phon, qui leur a dit être parti à la campagne⁸⁰² et devrait déjà être rentré, ce que nous apprenons au détour d'une conversation totalement informelle entre les deux personnages, sans que cela ne semble les inquiéter particulièrement :

Le père : Je m'habille d'abord : je t'aiderai à porter tout ça. (Il attrape son uniforme et le bouton).

⁸⁰¹ C'est par une attaque conjointe de cette université, au cours de laquelle des centaines d'étudiants ont été massacrés ou arrêtés, par l'armée, la police et les milices d'extrême-droite que ce coup d'état a commencé. Le prétexte de cette attaque a, justement, été la représentation d'une pièce de théâtre dans l'enceinte de cet établissement : un des personnages y était pendu et il a été affirmé que c'était un sosie du prince héritier, ce qui constituait un crime de lèse-majesté.

⁸⁰² Sans que ceci nous soit directement dit, cette simple référence à un voyage du fils à la campagne est une petite touche qui, indirectement, nous explique pourquoi ce couple habite dans un bidonville : s'ils ont de la famille à la campagne et que leur fils est parti pour leur rendre visite, cela nous montre qu'ils ne sont pas originaires de la capitale et qu'ils sont les produits de l'exode rural dont nous avons déjà parlé.

La mère (Elle a l'air contrariée) : Et Phon ? Pourquoi est-ce qu'il n'est pas encore rentré ? Il avait dit qu'il ne partait que deux ou trois jours !

Le père (Il n'est pas très content) : C'est vrai, çà ! Qu'est-ce qu'ils ont, à la campagne qu'il y est collé depuis une semaine ? (Il lui vient une idée) Aujourd'hui, je suis à la garde du roi. Cette jaquette, voilà qu'elle n'a plus de bouton ! Dis-moi, il est passé où, ce bouton ?⁸⁰³

Le fils rentre bientôt et nous pensons qu'il n'y a plus vraiment de suspense ; il aurait pu y en avoir un, du point de vue des spectateurs qui, étant venus pour voir une pièce engagée, pouvaient tout de suite penser que le jeune homme avait pu être impliqué dans des événements dangereux pour sa vie ou sa liberté, en des temps de troubles politiques et sociaux et dans un pays où les forces de l'ordre n'hésitent pas à faire feu sur les contestataires. Mais ce répit est de courte durée ; Phon est étudiant :

La mère (elle sort avec son fléau) : Phon ! tes parents n'ont plus que toi tout seul sur qui compter ! Dépêche-toi de finir tes études et tu pourras venir nous aider. Moi je suis déjà vieille, je ne pourrai pas vendre comme çà encore longtemps. Encore trois ans, n'est-ce pas ? Dépêche-toi ! Je veux être la mère d'un médecin ! (Phon, assis, réfléchit) Allons-y !

Resté seul avec son frère, à qui il a ramené un cadeau, Phon va parler de son expérience à la campagne et du fait que les paysans, bien que très pauvres et exploités financièrement par de riches propriétaires souvent absents de leurs terres, sont gentils et serviables. C'est ainsi, par petites touches, au cours de dialogues très simples et insérés dans les actes de la vie quotidienne que le spectateur est amené à se rendre compte qu'il n'est effectivement pas devant une « tranche de vie » mais bien devant une œuvre engagée : sans le dire vraiment, ce que Phon raconte à son frère nous montre qu'il a pris une conscience politique et qu'il rejette un système qui lui semble injuste. De la conscience politique à l'action, il n'y a qu'un pas, qu'il va très vite franchir, mais la manière dont il le fait se place dans un environnement qui demeure très conforme à la société thaïlandaise ; il va donc se confier à son père, qui est pourtant policier ; ceci ne veut pas dire que le père va comprendre et approuver :

Phon : Papa, je t'aime, j'aime maman. Quoi que je fasse, je pense toujours à maman, je pense toujours à mon frère. Mais je me suis rendu compte que des gens qui ont une vie aussi difficile que la nôtre, des fois plus encore, il y en a des tas dans notre pays. Papa, on devrait bien les aider, tous ensemble !

Le père (il essaie d'écouter) : Comment çà, tous ensemble ? S'y mettre à plusieurs, ce serait mieux ?

Phon : Bien sûr ! Ils sont dans la misère, on les aide autant qu'on peut !

⁸⁰³ Collectif « Le Croissant de lune », *Avant que l'aurore ne se lève*, op. cit., p. 90.

Le père : Mais fils, ça met le désordre dans le pays !

Le fils : Les tensions, dans la société, c'est habituel ! Il faut que les pauvres se plaignent pour que le gouvernement les entende. Il pourra trouver les bons remèdes. Le peuple, il n'a plus personne sur qui s'appuyer. Il va devoir s'aider lui-même. Il doit se plaindre, il doit contester lui-même le contrat social !

Le père : Qui donc t'a appris à parler comme ça ? C'est ces bouquins, hein ?

Phon : Pas du tout ! C'est la réalité ! Je suis allé voir tout cela de mes propres yeux et je me suis rendu compte que c'est partout la même chose, papa !

Le père : Tu es allé partout ?

Phon : Non papa, mais c'est partout pareil !

Le père : Tu as des preuves ?

Phon : Oh, papa ! Même la famille de maman, à Singhbouri... Les paysans cultivent le riz à la sueur de leur front, méais ce sont d'autres qui viennent le chercher à un prix minable. Ils n'ont pas d'issue. Mais quand ils doivent acheter quelque chose, ils doivent payer la peau des fesses !

Qu'est-ce que tu veux qu'ils fassent ? Ils n'ont plus rien d'autre à faire et il faut que nous nous y mettions aussi !⁸⁰⁴

Nous devons noter ici l'habileté particulière du texte de cette pièce : non seulement la propagande politique n'est pas directe et théorique, puisqu'elle se place dans le contexte tout simple d'une conversation entre un père un peu dépassé et un fils qui tente de lui expliquer, avec des mots simples, ce qu'il pense et pourquoi il le pense, mais aussi il répond à des objections qui sont souvent le fait des réactionnaires ; ces idées ne sont pas le résultat de la mauvaise influence de livres transmettant des doctrines politiques, elles sont basées sur une réalité sociale que chacun est capable de remarquer et de vouloir changer. La manière dont le message est adroitement mêlé à l'intrigue fait de cette pièce de théâtre un instrument qui pourrait être efficace.

Bien entendu, le jeune héros va se joindre à une manifestation populaire qui attaque le palais du gouvernement, contre l'avis de son père. Dans la dernière scène, celui-ci, avec son fils infirme, écoute la radio qui raconte ce qui se passe en direct ; on entend des tirs et des explosions, des cris de soldats et des gémissements de blessés. Nous ne saurons pas ce qui est arrivé à Phon encore que son père croit le voir mort. On peut imaginer qu'il aura compris et que le sacrifice du jeune homme n'a pas été inutile. On le voit, cette pièce, à part quelques discussions et cette fin qui nous laisse dans l'incertitude, ne se livre pas à une propagande directe. Le collectif « Le Croissant de

⁸⁰⁴ *Id.*, pp. 113-114.

Lune » a su transmettre un message d'une manière qui aurait dû pouvoir être compris par ceux à qui il était destiné. Mais nous ne pouvons pas savoir ce qui en aurait vraiment été car, à notre connaissance, cette pièce de théâtre n'a été jouée que quelques fois et, là encore, dans l'enceinte des universités où les spectateurs étaient déjà convaincus par ce qui leur était présenté.

L'utilisation du théâtre comme un outil pour la transmission de messages, telle qu'elle a comprise par le roi Vajiravudh et certains de ses successeurs, directs ou éloignés, n'est certainement pas une nouveauté dans la culture siamoise, même si elle rejoint ce qui se faisait en Occident. On peut néanmoins se demander pourquoi un grand nombre d'auteurs a choisi ce mode d'expression, dont l'impact n'a pas souvent été à la hauteur des buts recherchés. Une explication possible pourrait être que la représentation dramatique, parce qu'elle se fait au contact direct de spectateurs chez lesquels elle essaie de faire naître l'intérêt par l'intermédiaire d'une intrigue et de personnages vivants, pourrait plus facilement faire passer un message. C'est ce que nous avons vu à travers la propagande anti-communiste faite au moyen du *Nang Talung*, par exemple ou bien, mais à degré peut-être moins efficace, avec une pièce engagée telle que *Avant que l'aurore ne se lève*. Mais le théâtre n'a pas seulement été utilisé, en tant que transmetteur de message, comme instrument politique ou moral : il a pu servir – il sert parfois encore – de matériel didactique. Nous allons nous trouver ici, une fois encore, dans l'utilisation de formes devenues effectivement siamoises pour servir des projets totalement modernes. Dans les années 1980, alors que l'épidémie du sida commençait à se développer de manière très inquiétante en Thaïlande, le gouvernement a décidé de mettre en place une campagne de prévention en incitant à l'utilisation systématique des préservatifs dans les rapports sexuels. Pour cette campagne, dans le sud du pays, il a été décidé de se servir des troupes de *Nang Talung* pour faire passer le message : parmi les personnages comiques du théâtre d'ombres, il y en a un qui s'appelle « Ay Teng » et qui est souvent le héros d'histoires toutes plus grivoises les unes que les autres. Or, il est facilement reconnaissable parce que son index droit est plus grand qu'un doigt normal et a en fait la forme d'un pénis⁸⁰⁵ : il a donc été utilisé pour raconter des histoires où, tout en faisant rire les spectateurs avec ses aventures obscènes, il enfilait un préservatif

⁸⁰⁵ Anonyme, *Connaître le Nang Talung*, Livre de création du professeur Phuang Butsararat, Bangkok, 1998, p. 57 et suivantes.

sur son index. C'est cette utilisation du théâtre et de sa proximité avec le public que nous croyons pouvoir retrouver dans un genre particulier de pièces didactiques, visant essentiellement les adolescents et destiné à leur faire prendre conscience des problèmes auxquels ils sont ou seront confrontés dans la société contemporaine et à leur indiquer les moyens possibles d'y faire face. Si nous sommes clairement en face d'un théâtre porteur de message, il ne s'agit plus de se préoccuper, comme dans les œuvres nationalistes ou plus ou moins révolutionnaires que nous avons évoquées auparavant de convaincre de la justesse d'une idéologie, ni de mettre en avant des attitudes morales considérées comme les bases essentielles d'une culture dominée par le bouddhisme : la préoccupation est essentiellement sociale et la réflexion personnelle des spectateurs est encouragée très vivement : le message qui est ainsi transmis est beaucoup plus incitatif que persuasif.

Ce théâtre à tendance plutôt didactique, mais qui ne peut pas se permettre de manquer son but, doit donc intéresser un jeune public qui, plus peut-être que la population thaïlandaise dans son ensemble, est particulièrement réceptif à tous les moyens modernes de la communication. De nombreuses troupes, comme « La Troupe magique », sont intégrées dans ce type de projet dont il n'est souvent parlé que dans quelques journaux et revues alors que, nous le verrons, leur rôle peut effectivement être considéré comme important socialement mais aussi dans une certaine forme de développement du théâtre « à message ». Malheureusement, plus peut-être que les autres formes dramatiques que nous avons évoquées jusqu'à présent, ce théâtre à destination de la jeunesse n'intéresse pas les maisons d'édition thaïlandaises et il nous a été particulièrement difficile d'avoir accès aux textes qui sont joués devant des adolescents. Par chance, nous avons découvert un mémoire de Master rédigé par une étudiante en communication de l'Université Prince de Songkhla qui, si elle a travaillé sur la langue utilisée pour faire passer de tels messages et n'a donc pas exactement la même approche que nous de ce type de pièces, a donné dans son mémoire le texte de cinq pièces de théâtre jouées par une de ces troupes spécialisées dans ce genre de représentation⁸⁰⁶, « Le Tamarin

⁸⁰⁶ Tansuphong (Maythip), *Le rôle de la langue siamoise dans le théâtre pour la jeunesse du programme de communication populaire*, Mémoire pour l'obtention du diplôme de Maîtrise en Sciences de l'Éducation, Ecole des Gradués, Université Prince de Songkhla, Hat Yay, 2002. Notons d'ailleurs que l'œuvre dramatique de cette troupe a pourtant été couronnée d'un prix en 1982 (*Id.*, p. 2).

rond »⁸⁰⁷. C'est à partir de ces cinq pièces de théâtre que nous essaierons d'élaborer notre analyse, tout en restant conscients du caractère très réduit de notre documentation et en nous refusant à toute critique qui concernerait la valeur littéraire de ces textes qui demeurent essentiellement utilitaires. Il n'est pas inutile d'insister sur le fait que ce caractère utilitaire semble avoir grandement atteint son but, ce qui n'est pas le cas de toutes les œuvres, quelles qu'elles soient, que nous avons abordées jusqu'ici (y compris celles du roi Vajiravudh lui-même, dont le statut, dans un pays aussi monarchique que la Thaïlande, pourrait faire penser que les spectateurs seraient plus nombreux et plus réceptifs) : plus de 94% des spectateurs se déclarent très satisfaits des représentations et des pièces du « Tamarin rond »⁸⁰⁸.

Si nous nous plaçons, à propos de cet ensemble de pièces de théâtre, dans l'optique qui est la nôtre et qui consiste à tenter de suivre le développement du théâtre parlé à l'occidentale tel qu'il a été introduit au Siam par le roi Vajiravudh, en tout cas dans ses pièces destinées à faire passer des messages (alors plus politiques que sociaux), nous devons noter une avancée très importante à travers les réalisations du « Tamarin rond » : d'une manière générale, une distinction doit être faite entre l'auteur, qui compose un texte destiné à être joué mais qui est un texte écrit, à vocation ou à ambition plus ou moins littéraire, et les interprètes (metteur en scène et acteurs), qui eux sont chargés de rendre vivants des personnages plus ou moins inventés et des phrases mises d'abord sur du papier⁸⁰⁹. Avec le « Tamarin rond », nous nous trouvons devant un autre mode de création. Si la troupe, qui agit dans le cadre d'un projet social particulier, se voit plus ou moins suggérer le thème sur lequel elle doit avertir et convaincre son jeune public, sa liberté de création, à partir de ce thème, est totale. Nous remarquerons d'abord que ces pièces de théâtre sont le produit d'une création collective, par tous les

⁸⁰⁷ C'est un paradoxe de savoir que les textes de cette troupe, qui a assuré en 1993 par exemple plus de 600 représentations rassemblant environ 30.000 jeunes spectateurs et qui a été invitée à jouer dans plusieurs pays étrangers, comme à Berlin, à Londres et à Edimbourg : c'était la première fois qu'une troupe thaïlandaise se produisait en Europe ; cf. Phœngphanit (Ong-at), « *Le Tamarin rond* »... *en Ecosse* in : *L'étincelle* (quotidien) , 5 octobre 1994, p. 8.

⁸⁰⁸ Masathianwong (Chulakon), *Etude du mouvement et des productions du programme de communication populaire pour le développement individuel et social : le cas de la troupe « Le Tamarin rond »*, Mémoire pour l'obtention du diplôme de Maîtrise en Sciences de l'Education, Ecole des Gradués, Université Chulalongkorn, Bangkok, 1997, p. 406.

⁸⁰⁹ Rappelons pourtant que le roi Vajiravudh lui-même aimait jouer la comédie, comme le montrent de nombreux témoignages écrits et photographiques. On peut alors penser que, quand il écrivait une pièce de théâtre dont il savait qu'il allait jouer un des rôles, il devait alors s'assurer que ce rôle soit « sur mesure ».

acteurs de la troupe⁸¹⁰ : c'est par une discussion ouverte que l'intrigue et les personnages sont d'abord définis puis, petit à petit, mis en place. Des fragments de scène qui se placent dans le cadre précisé de cette manière sont alors improvisés, filmés, examinés et améliorés pour, à la fin, être rassemblés dans une pièce de théâtre du type de celles que nous évoquerons par la suite⁸¹¹. Nous pouvons, à ce sujet, remarquer par exemple que les pièces de théâtre montées par la troupe du « Tamarin rond » semblent avoir retenu certains des aspects innovants que nous avons rencontrés dans l'œuvre dramatique de Luang Wichit Watthakan ; s'agit-il d'un emprunt formel conscient, ou bien d'une convergence due au hasard ? Nous ne pouvons le dire, faute de documents plus précis sur les choix faits pour l'élaboration de ces pièces ; nous voyons en tous cas une utilisation de chœurs, la chanson et la musique servant sans doute à retenir l'attention du public et, lorsqu'elle se place en conclusion de la représentation, elle répète, en le résumant, le message qu'elle a voulu faire passer :

Le chœur : Il est mort, le jeune Lo ! Et ses rêves sont morts avec lui ! Il est mort, le jeune Lo !
 Mais qui donc a tué le jeune Lo ? Il est mort, le jeune Lo ! Est-ce qu'il reste quelque chose ? Et toi ? Es-tu assez fort pour continuer à vivre ?
 L'histoire est finie mais la vie n'est pas finie !
 Tu as regardé la pièce, regarde toi toi-même !
 Tout à l'heure, qui a dit au jeune Lo de ne pas prendre de stupéfiants... Il était futé, hein ?
 Tout à l'heure, qui a dit au jeune Lo de ne pas traverser la rivière... C'était bien pensé !
 Tout à l'heure, qui a dit au jeune Lo de ne pas entrer dans la ville... C'était avisé, non ?
 C'est extraordinaire ! Tout le monde est assez intelligent pour penser, pour prévenir les autres, personne n'est idiot.
 On a prévenu le jeune Lo mais surtout, toi, n'oublie pas de te prévenir toi-même, de te prévenir pour échapper aux dangers et on pourra dire que tu es sûr de toi.⁸¹²

Ce mode de composition nous semble intéressant pour deux raisons ; tout d'abord, il peut peut-être expliquer le succès réel rencontré par les pièces de la troupe devant son

⁸¹⁰ Ce mode de création théâtrale n'apparaît peut-être pas pour la première fois avec le « Tamarin rond » dans la scène dramatique thaïlandaise contemporaine. Il semble bien que, dans les années 1970, la troupe du « Croissant de lune » (cf. *supra*, pp. 233-235) ait déjà travaillé de cette façon, comme le montre le fait que les rares publications de ses pièces de théâtre ne précisent jamais de nom d'auteur. Cependant, le caractère engagé de ces œuvres fait que c'est plutôt leur message que leur façon de composition qui a été analysé par les critiques qui s'y sont intéressés.

⁸¹¹ Masathianwong (Chulakon), *Etude du mouvement et des productions du programme de communication populaire pour le développement individuel et social : le cas de la troupe « Le Tamarin rond »*, op. cit., pp. 97-101.

⁸¹² Cité par Tansuphong (Maythip), *Le rôle de la langue siamoise dans le théâtre pour la jeunesse du programme de communication populaire*, op. cit., p. 14.

jeune public, à cause de sa grande souplesse. Etant initialement construit sur une improvisation qui se cristallise peu à peu en une œuvre plus achevée, la pièce de théâtre est en fait constamment adaptable et modifiable en fonction des réactions et de la réception des spectateurs. Nous ne sommes pas devant un texte intangible qu'il convient absolument de respecter, comme dans les représentations d'œuvres dues à des auteurs reconnus comme de grands écrivains. D'autre part, cette évolution continue peut aussi nous faire comprendre pourquoi les pièces de théâtre du « Tamarin rond » ne font pas l'objet d'éditions : comme la pièce n'est en fait jamais achevée et que des transformations peuvent y être apportées après chaque représentation ou presque, une publication ne serait qu'un instantané de l'état du texte au moment où elle serait faite et elle irait contre le but didactique qu'il ne faut pas perdre de vue ; c'est par une réelle interaction avec le public que l'effet attendu peut se produire.

Il n'est bien entendu pas possible de donner ici une analyse de ces cinq pièces de théâtre composées par la troupe du « Tamarin rond ». Nous nous contenterons donc de nous intéresser uniquement à deux d'entre elles parce qu'elles nous semblent doublement représentatives, tant par les problèmes spécifiques aux adolescents dont elle traitent que par la manière dont ces problèmes sont mis en évidence dans les pièces qui sont proposées aux adolescents. La première est *Le jeune Lo*, dont nous venons de citer le chœur final. La lecture de ce texte peut laisser penser que les événements qui y sont brièvement rappelés font partie de l'intrigue que les spectateurs viennent de suivre ; c'est sans doute vrai mais ce qui est important c'est que tout Thaïlandais, même s'il est allé seulement à l'école primaire, est capable d'identifier une référence à un poème classique du début du XVI^{ème} siècle, le *Lilit Phra Lo*, dont nous avons parlé précédemment, alors que nous évoquions, à l'intérieur de la littérature classique et contemporaine siamoise, les diverses versions de cette légende tragique originaire du nord de l'actuelle Thaïlande⁸¹³ : nous allons nous trouver ici devant une nouvelle adaptation qui, contrairement à toutes les précédentes, n'a pas pour but le divertissement (dans le sens que nous lui avons donné dans notre chapitre précédent), mais bien l'enseignement, sinon la prise de conscience. Ainsi, dans cette pièce moderne, si l'intrigue originale est conser-

⁸¹³ Cf. *supra*, p. 239.

vée⁸¹⁴, si le héros demeure un jeune homme qui refuse d'entendre tous les avertissements qui lui sont adressés et qui, par son entêtement, va en définitive délibérément vers une fin tragique, le message est totalement différent. En effet, alors que dans le texte classique, on peut, en analysant un certain nombre des épisodes, comprendre que l'enseignement à tirer est la toute puissance du *kamma* qui amène les êtres vivants à recevoir dans cette vie le fruit de leurs actions passées, bonnes ou mauvaises⁸¹⁵, *Le jeune Lo* nous montre au contraire un jeune homme, qui a eu une vie difficile dans une famille dont le père est mort et auquel tout a été cédé, s'engager délibérément dans des actions qui vont le mener à sa perte. Cette conception de la légende – et son utilisation par « Le Tamarin rond » – nous semble particulièrement intéressante : en s'appuyant sur une histoire qui fait partie intrinsèque de la culture siamoise de base, *Le jeune Lo* place tout de suite les spectateurs dans un cadre qu'ils croient leur être familier mais, très vite, la manière dont le comportement du héros est présenté et surtout les raisons de ce comportement vont devenir déstabilisants. Le jeune Lo, dans cette pièce de théâtre, a peut-être une histoire familiale difficile, mais c'est en toute conscience qu'il agit. C'est son libre-arbitre, utilisé dans un sens négatif, et non pas le *kamma*, qui le mène à sa perte. Nous en voyons un exemple au moment où le jeune héros décide de partir à la poursuite de son rêve (ce sont, comme dans l'œuvre originale, les deux belles jeunes femmes qu'il n'a jamais vues mais dont il est follement amoureux), en le comparant au texte classique ; celui-ci décrit la scène comme suit :

- Il est vrai que j'ai autre chose au fond du cœur, mais si je vous le dis, je crains que vous vous y opposiez !

- Quoi que vous ayez jamais désiré, votre mère s'y est-elle déjà opposée de quelque façon que ce soit ? C'est selon votre volonté, je ferai ce que vous voudrez. Si ce n'est me séparer de vous, il n'est rien que je n'accepte !

- Ma mère, j'ai dans le cœur le désir d'aller voir le visage de Phra Phoean et de Phra Phaeng ! Si mon souhait n'est pas exaucé, je ne vous verrai, ô ma mère, plus jamais en ce monde !

Je vous demande donc l'autorisation de les aller rencontrer. Quand ce sera fait, je vous reviendrai !⁸¹⁶

Ceci devient, dans *Le jeune Lo* :

⁸¹⁴ Un résumé assez détaillé de l'histoire que raconte le *Lilit Phra Lo* dans sa version classique se trouve dans Cf. Delouche (Gilles), *La datation du Lilit Phra Lo et l'Age d'or de la littérature classique siamoise*, *op. cit.*, pp. 60-62.

⁸¹⁵ L'attitude de Phra Lo dans ce poème nous rappelle, toutes proportions gardées, celle d'Oreste dans *Andromaque* de Jean Racine, la force du destin (ici, le *kamma*) fait que le héros est conscient d'agir contre son intérêt et contre sa volonté : « Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne ».

⁸¹⁶ L'adaptation en français de ces strophes est due à Gilles Delouche et sont extraites de l'adaptation en français du *Lilit Phra Lo* dont il prépare une édition critique.

Bunlœa : Où veux-tu aller ?

Lo : Maman ! Je vais partir !

Bunlœa : Tu veux aller chercher la bagarre...

Lo : Mais non... Je vais partir !

Bunlœa : Tu sèches tes cours, tu ne réussis rien, tu n'as aucune volonté !

Lo : C'est que... je veux partir !

Bunlœa : Tu veux aller traîner avec tes vauriens d'amis !

Lo : Mais non... Je veux seulement partir !

Bunlœa : Tu n'iras nulle part ! je ne veux pas que tu gâches ta vie à ne faire que des choses mauvaises. Tu tomberas à cause de tes mauvaises fréquentations. Tu n'iras nulle part ! Reste ici ! Je t'interdis de partir ! Si tu me désobéis, tu vas voir ce que tu vas voir !

Lo : Merde ! Elle me l'interdit ! Qu'est-ce que je peux bien faire ?⁸¹⁷

Nous pouvons voir ici, la manière concrète dont la troupe du « Tamarin rond » pratique le détournement du texte original du XVI^{ème} siècle. Tout d'abord, le niveau de langue utilisé dans les deux passages qui portent pourtant sur le même problème, puisque le fils a décidé de quitter sa mère, place la pièce moderne dans un cadre plus quotidien et exprime donc une réalité vraiment familière aux spectateurs : de cette façon, ce qui est dit et la manière dont cela est dit parle vraiment aux jeunes qui regardent la pièce car ils pourraient parler comme cela à leurs parents et ceux-ci auraient sans doute le même type de réaction. Le message qui veut être transmis est donc au niveau des adolescents. Mais, justement à cause de la référence littéraire, d'autres éléments peuvent être reconnus. Alors que dans le poème classique, sans s'opposer vraiment au départ de son fils dont elle comprend la nécessité, parce qu'elle est justement une bonne mère, la reine Bunlœa tente en vain de le dissuader, elle utilise le seul argument qu'elle peut, celui de son amour maternel, auquel Phra Lo n'est pas insensible : sa dernière réplique, dans le passage que nous venons de citer est « je vous reviendrai ». La version du « Tamarin rond » montre un rapport totalement différent entre la mère et le fils. Peut-être peut-on imaginer, derrière le refus de sa mère de laisser partir le jeune Lo, une inquiétude maternelle qui semblerait naturelle ; mais elle n'est pas exprimée. Ici, les seuls arguments qu'utilise Bunlœa n'ont rien à voir avec une attention quelconque pour ce que l'adolescent peut ressentir : le refus est brutal, et il est accompagné d'une série de reproches sur une attitude jugée uniquement de façon négative. On comprend, dans ces conditions, que le garçon s'obstine à dire qu'il part mais sans préciser pourquoi, com-

⁸¹⁷ Cité par Tansuphong (Maythip), *Le rôle de la langue siamoise dans le théâtre pour la jeunesse du programme de communication populaire*, op. cit., chapitre 2, pp. 39-40..

ment ou avec qui. Il n'a sans doute pas que des qualités, mais les scènes précédentes nous l'ont montré comme un garçon idéaliste qui, devant l'incompréhension et même le rejet des autres, et surtout de sa mère, est devenu entêté, renfermé et bagarreur.

C'est à travers ce simple exemple (mais nous pourrions en trouver beaucoup d'autres dans la pièce) que nous pensons pouvoir trouver une des raisons pour lesquelles ce théâtre didactique est en fait bien reçu par son jeune public. Contrairement à d'autres œuvres théâtrales comme par exemple *Un cœur d'or* de ML Pin Malakul, dont nous avons parlé dans le premier chapitre de cette partie⁸¹⁸, les personnages ne sont pas tous complètement bons ou mauvais. Le jeune Lo, si ce qu'il fait et ce qui lui arrive est utilisé pour faire prendre conscience aux spectateurs de que qu'une attitude comme la sienne peut faire naître, n'est pourtant pas décrit comme un repoussoir. S'il est ce qu'il est, s'il fait ce qu'il fait, c'est à cause de l'incompréhension des autres, de sa mère d'abord, qui ne veulent pas se rendre compte que ses actions sont le produit d'un fossé qui s'est creusé entre sa mère et lui, mais pour lequel chacun des deux personnages a une part de responsabilité. Ce point de vue que le théâtre du « Tamarin rond » choisit pour présenter les rapports, souvent difficiles dans une société en pleine mutation comme celle de la Thaïlande contemporaine, entre parents et enfants ne dit pas ce qu'il faut faire et ce qu'il ne faut pas faire. Il se contente de suggérer que pour être reconnus et pour ne pas s'enfermer dans un isolement néfaste, les enfants devraient être capables de mieux communiquer avec leurs parents et de leur exprimer leurs aspirations et leurs rêves. C'est tout le sens de la « morale » de cette histoire que nous avons rencontrée dans le chœur qui termine la pièce.

La seconde pièce proposée par la troupe « Le Tamarin rond » et dont nous souhaitons parler ici est *Chanthakhorop* ; elle présente de nombreux points communs avec celle que nous venons d'examiner. Elle est en effet inspirée elle aussi par un thème traité à de nombreuses reprises dans le théâtre classique et qui fait partie du répertoire du théâtre populaire du sud de la Thaïlande actuelle, le *Nora*⁸¹⁹, il d'agit de l'histoire du prince Chanthakhorop que sa soif d'apprendre, afin de devenir plus tard un roi de qualité, amène à affronter les plus grands dangers. Comme *Le jeune Lo*, l'histoire est en

⁸¹⁸ Cf. *supra*, pp. 223 et 230-232.

⁸¹⁹ Cf. Hemmet (Christine, *Nora du Sud de la Thaïlande, un culte aux ancêtres*, *op. cit.*

quelque sorte « revisitée » mais présente là aussi un cadre connu des spectateurs. Si elle a pour héros un jeune homme avide d'apprendre, nous nous rendons bien vite compte que cette soif de découvrir des choses inconnues se place sur le terrain qui inquiète et tourmente tous les adolescents, le besoin et l'envie de découvrir sa sexualité. Il suffit pour s'en convaincre de lire ces deux passages qui, dans leur traduction, peuvent sembler très anodins :

Chathakhorop : Maman ! Je voudrais me servir de mon sabre comme mon père !

La reine : Oh là, mon fils ! Il n'en est pas question ! Pour ce genre de chose, vas plutôt demander toi-même à ton père ! Ce ne sont pas mes affaires !

(...)

Chanthakhorop : Papa ! Je voudrais me servir de mon sabre comme tu t'en sers avec...

Phrohmathat : Ne t'occupe pas de cela ! Ce ne sont pas des affaires pour les enfants !

Chanthakhorop : Mais papa ! Je suis grand maintenant... Ce dont tu te sers déjà, je voudrais bien pouvoir m'en servir un peu aussi...⁸²⁰

Le collectif du « Tamarin rond » utilise ici une forme d'expression symbolique de la sexualité et de l'acte sexuel que l'on retrouve de façon constante dans la littérature classique, où tout peut être dit et décrit à condition que ce soit par l'intermédiaire de métaphores⁸²¹ qui sont évidemment explicites pour des adolescents du niveau des classes terminales. Le sujet est pourtant délicat comme peut nous le faire comprendre ces deux brefs dialogues où le sabre est bien entendu le pénis et dont nous voyons que la mère comme le père se refusent à en parler avec le jeune héros. Ainsi, sans être choquant pour des filles et des garçons que les préjugés sociaux éloignent de toute information fiable sur le sexe et de toute éducation sexuelle, le thème de la pièce est clairement dévoilé. Il l'est d'ailleurs dans une transposition du thème classique qui devient plus hardie encore puisque, comme d'ailleurs les jeunes spectateurs, Chanthakhorop, devant le refus des adultes (ou leur embarras) de lui parler de sa sexualité adolescente, va en fait se faire une idée, évidemment erronée, de ce qui le tourmente en s'adressant à ses camarades d'école ; voici donc que notre fils de roi se retrouve dans la cour de récréation en train de parler de tout cela avec ses copains :

Premier copain : Eh ! cette nuit, on va plutôt draguer des meufs... Eh ! Eh !

Chanthakhorop (curieux) : Hein ? Draguer quoi ?

⁸²⁰ Cité par Tansuphong (Maythip), *Le rôle de la langue siamoise dans le théâtre pour la jeunesse du programme de communication populaire*, op. cit., chapitre 2, p. 40.

⁸²¹ cf. Delouche (Gilles), *L'érotisme dans la littérature classique siamoise*, op. cit., pp.

Premier copain : Ben, faire la cour aux filles et, si ça marche, crois-moi, morveux on l'attrape, on l'embarque et on la saute, on la saute, on la saute !

Deuxième copain : Bon sang, ça m'excite ! On la saute, on la saute, on la saute ! (Ils rient tous à gorge déployée ; Chanthakhorop est encore plus curieux)

Chanthakhorop : On la saute, on la saute, on la saute ! On fait ça comment ?

Deuxième copain : On dirait bien que tu ne l'as jamais fait ?

Chanthakhorop : Et toi, tu l'as déjà fait ?

Deuxième copain : Eh ! Evidemment ! Si on ne l'a pas encore fait à cet âge-là, on se demande à quoi ça sert d'être né !

Premier copain : C'est vraiment un malheureux ! Ne pas savoir comment c'est, le paradis !

Chanthakhorop : Ah ?

Premier copain : Ton sabre, il fait l'affûter souvent, sinon il s'émousse !⁸²²

Quelques remarques doivent être faites à propos de ce second extrait. Nous voyons tout d'abord le héros en dehors du cercle familial et nous nous rendons compte que si le thème original est traité avec une certaine fantaisie, puisque notre prince semble aller dans une école bien ordinaire, c'est cette fantaisie même et le niveau de langue qui est naturellement très différent selon que Chanthakhorop parle avec ses parents ou avec ses copains d'école ; mais il ne s'agit pas uniquement d'utiliser correctement la langue siamoise, il faut aussi, à travers ces différences, permettre aux spectateurs de s'identifier réellement avec le héros puisque, et ceci n'est pas propre aux enfants et adolescents thaïlandais, ils savent très bien qu'ils agissent exactement de la même façon. C'est cette identification qui permet alors aux auteurs d'utiliser un vocabulaire très crû, que l'on n'oserait habituellement pas proposer sur une scène et moins encore devant un tel public. C'est en faisant ce choix que les auteurs se mettent vraiment à la portée de ceux à qui ils s'adressent⁸²³. Leurs problèmes sont alors ceux du héros. On notera également le souci des auteurs de maintenir une certaine unité dans leur propos : si l'on ne se gêne pas pour utiliser des mots particulièrement vulgaires pour désigner l'acte sexuel, on ne fait pas de même avec les organes génitaux : dans les passages ci-dessus, chacun comprend bien qu'on parle de pénis, mais le mot n'est jamais prononcé, et on se contente de

⁸²² Cité par Tansuphong (Maythip), *Le rôle de la langue siamoise dans le théâtre pour la jeunesse du programme de communication populaire*, op. cit., chapitre 3, p. 6.

⁸²³. Notons que, contrairement à ce film comique dont nous avons parlé dans le chapitre précédent (cf. *Phring, amuseuse mondaine*, pp. 254-255), où le vocabulaire plus ou moins grossier ou argotique n'avait qu'un seul but, faire rire, l'extrait que nous venons de citer n'est pas fait pour être drôle mais bien pour se mettre à la portée des jeunes spectateurs qui s'identifient alors vraiment au héros.

conserver la métaphore du sabre, que l'on soit dans la famille de Chanthakhorop ou dans la cour de récréation.

Nous sommes bien entendu capables d'imaginer ce qui va arriver à notre jeune héros : laissé à lui-même par des parents qui se désintéressent de son éducation sexuelle, pourtant essentielle dans une société où, faute d'une prévention efficace et responsable, le sida reste endémique, il va suivre ses copains d'école, sans doute plus en avance que lui sur ce plan-là (c'est en tout cas ce qu'ils lui laissent croire). Ce qui doit arriver arrive, et Chanthakhorop est infecté par le virus du sida après un rapport mal préparé, pas protégé et, surtout, fait avant qu'il ne soit vraiment en âge de maîtriser ou de comprendre ce qu'il fait. Nous croyons pouvoir retrouver ici. Nous retrouvons ici ce que nous avons vu à propos de *Le jeune Lo* : les auteurs ne souhaitent certainement pas donner une leçon de morale à leurs spectateurs à travers cette histoire traditionnelle qu'ils transforment pour répondre à leur objectif. C'est en leur donnant l'occasion de s'identifier au héros, ce qui est relativement facile compte tenu de la manière dont la pièce de théâtre est construite, qu'ils leur font prendre conscience des dangers qui les guettent s'ils se laissent aller à leur désirs sans y être prêts. Mais cette prise de conscience n'est pas pour les effrayer ni pour leur dire que tous les torts seraient de leur côté. Là encore, le rôle des parents, ou plutôt leur absence dans ce qui devrait être leur rôle, comprendre et assister leurs enfants pour faire face au challenge de l'adolescence. C'est en ce sens sans doute que le message de la troupe du « Tamarin rond » est, parmi les différentes pièces de théâtre se voulant didactiques, à l'usage de quelque partie de la société que ce soit, est celui qui est le mieux reçu et qui atteint réellement son but. Nous pourrions sur ce point appliquer à cette dernière forme de théâtre porteur de message la remarque que fait Valéry Arnould dans la conclusion de sa thèse, consacrée à la littérature en prose pour les adolescents :

La première [des préoccupations des auteurs] consiste d'abord en un accompagnement de l'enfant dans sa prise de conscience individuelle, dans le développement de sa personnalité et dans la compréhension des relations sociales le liant à son groupe, ensemble de réflexions et d'enseignements qui doivent lui permettre de se connaître lui-même tout en lui permettant

d'acquérir les valeurs nécessaires pour mener une vie sociale normale dans le respect des autres individus partageant ce même espace⁸²⁴.

⁸²⁴ Arnould (Valéry), *La transmission des valeurs aux adolescents à l'époque contemporaine en Thaïlande : l'exemple de livres distingués par la semaine nationale du livre depuis 1972*, thèse pour l'obtention du grade de docteur de l'INALCO (Langues, littératures et sociétés), Paris, 2007, p. 604.

CONCLUSION

Comme nous le voyons, l'apport du roi Vajiravudh à l'évolution du théâtre siamois contemporain, ceci pas seulement à travers ses traductions et ses adaptations de pièces anglaises et françaises, est loin d'être négligeable : on peut aller jusqu'à dire que, par son action, même dans le cadre forcément restreint de son palais, il a beaucoup contribué à la disparition progressive des formes traditionnelles, qu'il s'agisse d'ailleurs du théâtre de cour comme du théâtre populaire. A part l'exception que représente *Madanabata* qui, nous l'avons vu, a été composée en vers classiques⁸²⁵, ses œuvres originales utilisent presque toutes la prose, ce qui représente une réelle innovation dans l'art dramatique siamois, lequel est désormais totalement étranger à la représentation rituelle, presque figée, que les premiers voyageurs français, comme l'Abbé de Choisy ou bien Simon de La Loubère, ont décrite dans leurs récits de voyage au Siam sous le règne du roi Naray ; l'évolution qui est marquée par le roi Vajiravudh est ici très importante car elle débouche sur une innovation essentielle : alors que le jeu des acteurs classiques était fixé par une tradition presque intangible, la mise en œuvre de la pièce sur la scène est maintenant libérée, des indications claires sur les décors et les mouvements sont exprimées, ce qui n'empêche pas que les acteurs comme le metteur en scène de pouvoir participer à une sorte de « re-création » chaque fois que l'œuvre est montée. Il faut pourtant insister sur le fait que, malgré la liberté représentée par le passage à une composition en prose, on ne trouve pas dans ce théâtre à l'occidentale la liberté d'expression des improvisations populaires d'autrefois et que la bienséance demeure souvent une règle à l'exception peut-être du théâtre didactique destiné aux adolescents, ce qui est paradoxal.

Si le théâtre de divertissement tel que le roi Vajiravudh paraît l'avoir compris, se place dans la tradition des vaudevilles et des comédies de boulevard français, avec une intrigue plus ou moins compliquée et créant des situations amusantes desquelles les per-

⁸²⁵ Jacqueline de Fels remarque pourtant que, dans la composition de *Madanabata*, œuvre originale dont, nous l'avons dit, l'intrigue est totalement inventée et dont la structure externe est copiée sur les genres occidentaux, le roi Vajiravudh, qui était également un très grand poète et un expert dans le maniement de la langue siamoise, a inventé certaines formes. Cf. Fels (Jacqueline de), *Promotion de la littérature en Thaïlande : vers les prix littéraires*, tome 1, *op. cit.*, pp. 212-218.

sonnages doivent essayer de se dégager, nous avons vu qu'il n'implique pas nécessairement, pour ses successeurs, la recherche du rire : c'est qu'en effet leurs œuvres, qui n'ont pas toujours le rire comme but vont se placer dans une vision propre à l'esprit siamois, aussi bien dans la vie quotidienne que dans la littérature et le cinéma, celle de /sà?nùk/ qui exprime l'intérêt ressenti par le spectateur ; cette notion explique d'ailleurs pourquoi, dans le théâtre classique, les intrigues inspirées des *jataka* sont presque totalement libérées de leur but moral et religieux pour ne conserver que le côté amusant, excitant ou passionnant, d'histoires d'amour contrariées par les hommes ou par les événements mais qui finissent toujours bien⁸²⁶. Le théâtre de divertissement ne nous donne pas non plus de pièces qui pourraient être classées comme appartenant à la *Comedy of manners* dont seule l'adaptation de *The School for scandals* de Sir Richard Sheridan par le roi Vajiravudh nous présente un exemple. Il est vrai, cependant, que dans des pièces à but uniquement divertissant, certains points pourraient nous rappeler ce genre comique particulier dont Molière est certainement le meilleur exemple : des situations comme celles de Pakamat dans *Les enfants de Monseigneur* de MR Khœkrit Pramoj où cette héroïne a trois enfants de trois pères différents montrent, de manière indirecte, la dégradation des mœurs dans une société particulière, celle du spectacle : mais pour l'auteur, le but n'est certainement pas de dénoncer une telle attitude, il s'agit simplement de créer une situation qui va lui permettre de mettre en place cette intrigue dont le but est uniquement, rappelons-le, de divertir⁸²⁷. Même dans une pièce comme celle de Seri Wongmontha, *Moi, je suis un mec !*, où l'auteur a pris soin, dans sa préface, de dire qu'il souhaitait montrer une certaine société homosexuelle telle qu'elle est⁸²⁸, nous devons bien accepter que le comique est plus important que la description des mœurs

C'est donc dans le déroulement d'une histoire comique que nous voyons apparaître une dénonciation, peu brutale en fait (une description plutôt), de certains défauts de la société siamoise et de ses membres. La même constatation peut être faite à propos

⁸²⁶ Rappelons que, dans toutes les œuvres qui constituent la littérature siamoise classique, nous n'en rencontrons qu'une seule que nous pouvons définir comme une tragédie, le *Lilit Phra Lo* ; il est pourtant possible de considérer que cette histoire, qui se termine par la mort des héros est, du point de vue que nous venons d'exposer, /sà?nùk/.

⁸²⁷ Dans l'avertissement de l'édition de sa pièce l'auteur dit : « Ceci n'est pas du théâtre réaliste. Il n'y a aucune moralité. Il est juste fait pour amuser le spectateur et n'a pas d'utilité. Quiconque l'aura vu ne doit pas en conserver le souvenir ». Cf. Pramoj (MR Khœkrit), *Les enfants de Monseigneur*, *op. cit.*, p. 4.

⁸²⁸ Cf. *supra*, p. 260.

des messages politiques et moraux portés par le théâtre parlé à l'occidentale, ceci dans la continuité de bon nombre des œuvres originales du roi Vajiravudh et même, nous l'avons vu, de certaines de ses adaptations⁸²⁹. C'est souvent dans le cadre d'une intrigue traditionnelle, que l'on retrouve aussi dans les pièces de divertissement (amour contrarié entre un jeune homme et une jeune fille), que des considérations morales ou des connotations politiques. Nous devons constater que le message est dans ce cas beaucoup plus abordable pour les spectateurs que dans des œuvres qui sont conçues pour enseigner quelque chose : leur volonté didactique est toujours un obstacle à leur capacité de transmission parce qu'elle va contre l'intérêt dramatique. C'est dans ce sens que nous devons considérer que *Un ami à la vie à la mort* du roi Vajiravudh, qui présente les valeurs du sacrifice par amitié, ou bien mais d'une autre manière *Le jeune Lo* de la troupe « Le Tamarin rond », atteignent bien plus facilement leur but que toutes les pièces engagées composées au début des années 1970 par des militants révolutionnaires : leur caractère didactique, l'impression que les personnages n'ont aucune profondeur, aucune réalité humaine, les rend souvent très ennuyeuses et elles sont incapables de parvenir au but que leurs auteurs se donnaient, faire connaître la révolution et les idées de gauche au peuple, essentiellement formé de paysans très peu politisés et qui n'allaient pas au théâtre. De telles œuvres ont en fait été écrites pour des intellectuels pour des intellectuels et elles ne sont pas différentes des romans engagés que l'on a vu apparaître en grand nombre à cette époque⁸³⁰ dont l'échec est aussi évident. Cette constatation n'est pas uniquement le résultat de nos réflexions ; des artistes engagés dans l'action théâtrale ne disent pas autre chose, comme Mattani Rutnin qui, dans une interview accordée à Phinit Hutachinda le 3 août 1993, affirme :

Les Thaïlandais n'aiment pas tout ce qui est excessif, soit d'un côté, soit de l'autre... Si nous produisons des pièces de théâtre « sérieuses »⁸³¹, il y a très peu de spectateurs parce que les Thaïlandais n'apprécient pas ce qui est trop long, ils aiment qu'il y ait de la couleur locale, de la chanson, une belle jeune première et, à la rigueur, un peu de sens. Si on veut faire du théâtre « sérieux », il faut que ce soit dans les universités⁸³².

⁸²⁹ Nous pensons ici aux répliques très antichinoises que nous avons relevées dans l'adaptation de *Un client sérieux* de Georges Courteline, *Un procès important*.

⁸³⁰ Une analyse de l'échec du roman engagé et de ses causes se trouve dans Nichalanond (Prayat), *Le monde paysan vu par la littérature thaïlandaise (1950-1980)*, *op. cit.*, p. 272 et suivantes.

⁸³¹ Mattanu Rutnin utilise dans cet entretien le mot thaï/si:ri:as/ qui est le calque de l'anglais « serious » et exprime le caractère ennuyeux de quelque chose ou de quelqu'un.

⁸³² Cité par Ingkhuthanon (Kopkul), *Le théâtre moderne, des origines au règne actuel*, *op. cit.*, p. 96.

Cette opinion est confirmée par une interview de Marut Sarawat au même critique dramatique, le 5 août de la même année :

Ce n'est pas que nous faisons du théâtre pour des intellectuels ou des étudiants, nous le faisons pour tout le monde. Aussi, c'est tout naturel que notre théâtre ne soit pas un temple où nous prêcherions la religion ou la philosophie. Ici c'est bien plus un lieu où les gens peuvent s'amuser et se distraire en écoutant des choses agréables⁸³³.

⁸³³ *Id.*

CONCLUSION GENERALE

A la fin de ce travail, qui nous a permis de découvrir ou de préciser, au fur et à mesure de notre recherche, tout un ensemble d'éléments que nous ne connaissions pas vraiment, nous devons d'abord insister, justement, sur ce que nous pensons avoir appris. Nous avons tenté de trouver ce qui nous semblait être, de manière purement intuitive, l'originalité et, plus encore, la nature réelle de tout ce qui constitue la culture thaïlandaise contemporaine. Nous pensons avoir pu mettre en évidence des constantes qui, sans être absolument uniques, sont pourtant poussées à un niveau extrême : on n'y trouve rien qui lui appartienne en propre, que ce soit dans son peuplement, dans sa langue, dans ses croyances ou bien dans sa littérature, qu'elle soit classique ou contemporaine. Nous y voyons surtout une capacité de synthèse lui permettant de créer, à partir d'emprunts divers, issus de toutes sortes d'horizons, une civilisation qui a fini par être originale, une civilisation du métissage (nous aurions d'ailleurs pu aller beaucoup plus loin en évoquant même la culture culinaire de la Thaïlande, pourtant aujourd'hui reconnue dans le monde entier). C'est donc en nous plaçant, de manière totalement empirique, dans cette optique que nous avons tenté d'aborder l'œuvre dramatique du roi Vajiravudh, aussi bien dans ses traductions, ses adaptations ou ses pièces originales. Nous avons enfin tenté de voir ce qu'il a apporté à l'évolution littéraire de la Thaïlande contemporaine en évoquant sa postérité théâtrale.

Ce qui nous frappe d'abord c'est le rôle que le roi Vajiravudh a joué dans l'importation des formes dramatiques occidentales au Siam, par étapes successives dans lesquelles on rencontre pourtant cette volonté de synthèse que nous venons d'évoquer et que nous définissons comme une tradition de métissage. Nous avons en effet noté que les traductions, qui apparaissent les premières dans son œuvre, sont essentiellement des pièces de théâtre de Shakespeare et présentent deux caractères intéressants pour l'optique qui est la nôtre : les textes qui nous sont fournis en siamois suivent de façon souvent presque linéaire les œuvres originales, avec quelques coupures cependant ; ceci n'est pas inutile à remarquer parce que l'on ne peut guère penser que Shakespeare soit directement abordable par l'immense majorité des spectateurs siamois de la fin du

XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècles, qui n'avaient aucune connaissance de la culture occidentale. C'est sans doute la raison pour laquelle elles n'ont été en fait mises en scène que très récemment et pour des publics plutôt restreints. De telles traductions n'ont sans doute eu pour but que de faire connaître un écrivain essentiel dans l'histoire littéraire de l'Occident à un public qui, à l'époque, n'avait certainement pas accès à des textes anglais du XVII^{ème} siècle. Cette opinion est d'ailleurs renforcée par la forme poétique, surtout classique, qui est choisie par le roi pour de telles traductions. Il s'agit donc de rendre abordables des textes et des thèmes très éloignés de ce que les Siamois connaissaient, mais dans une forme qui leur était familière.

De notre point de vue, la seconde étape, celle des adaptations, est plus importante dans l'importation des formes dramatiques occidentales au Siam. C'est qu'en effet le roi Vajiravudh y a fait un très grand effort pour, nous l'avons dit dans le chapitre que nous leur avons consacré, « naturaliser » les pièces qu'il a choisies, qu'elles soient anglaises ou françaises. Cette naturalisation se place à différents niveaux, puisqu'elle passe aussi bien par la transformation du nom des personnages (celle-ci pouvant être de deux types, conservation de certaines syllabes du nom original, comme dans *Le médecin par nécessité* ou bien pure invention, ce que nous voyons dans *L'Ecole de la médecine*), le déplacement du lieu de l'action de l'Europe vers le Siam, comme dans *Luang Chamnien part en voyage*, ou bien encore la transposition de faits de société pour rendre plus directement compréhensibles des effets comiques, ce qui est le cas dans *Un procès important*. Si nous avons insisté sur ces adaptations, c'est que nous y voyons le passage obligé vers une utilisation des formes dramatiques occidentales dans le théâtre thaïlandais contemporain.

Il conviendrait peut-être de rappeler également qu'entre l'adaptation et la composition originale, le roi s'est placé dans la situation qui a été celle de certains des premiers romanciers siamois ; leurs œuvres consistent souvent en une réécriture d'un texte purement siamois sur une intrigue empruntée : Jacqueline de Fels a ainsi montré que les synopsis de films muets américains, français ou anglais ont été utilisés pour écrire des

histoires romanesques dans les premières années du XX^{ème} siècle⁸³⁴. C'est ce que nous avons vu avec *Un ami à la vie à la mort*, que nous avons qualifié de « réécriture » : c'est à partir de ce type de composition que nous constatons l'apparition, dans l'œuvre dramatique du roi Vajiravudh, de pièces de théâtre originales. Il n'aura fallu en fait que peu de temps, à peine deux ou trois décennies, pour qu'une forme littéraire jusqu'alors inconnue devienne partie intégrante des genres utilisés par les auteurs thaïlandais. Il est d'ailleurs remarquable de noter que les enseignements d'art dramatique qui sont assurés dans les universités thaïlandaises portent presque uniquement sur le théâtre de forme occidentale, en tout cas pour ce qui est des techniques dramaturgiques ; les formes classiques n'y sont guère étudiées, mais il est vrai qu'elles demandent, ne serait-ce que pour la représentation sur scène, des années d'apprentissage⁸³⁵.

L'apport du roi Vajiravudh dans le domaine du théâtre à l'occidentale en Thaïlande se place également dans les thématiques traitées dans les œuvres contemporaines : on peut noter ces deux grandes orientations que sont ce que nous avons appelé le théâtre comme divertissement et le théâtre comme transmetteur de message. Cependant, c'est manifestement la première qui demeure, sous différentes formes, dans la Thaïlande contemporaine : ceci peut sans doute s'expliquer par le fait que les formes dramatiques traditionnelles, quand elles s'adressaient à des publics populaires et non à l'élite de la cour des rois ou des princes, comme le théâtre d'ombre ou bien le *Liké*, mettaient surtout l'accent sur le divertissement comique.

Il faut ensuite constater que le théâtre transmetteur de message n'a été en fait que le marqueur de certaines périodes particulières de l'histoire récente du pays ; il a commencé avec les textes du roi lui-même, lesquels se plaçaient dans des lignes politiques qu'il avait définies et même inventées, le nationalisme⁸³⁶ tourné contre les ambitions

⁸³⁴ Fels (Jacqueline de), *Promotion de la littérature en Thaïlande : vers les prix littéraires*, tome 1, *op. cit.*, pp. 244-248.

⁸³⁵ Il n'est pas rare que les enfants de six ou sept ans commencent leur apprentissage au moins dix ans avant de pouvoir espérer monter sur scène, et ils sont en quelque sorte, voués dès leurs premières années de travail, à tel ou tel type de rôle en fonction, par exemple, de leur morphologie : les uns joueront les singes toute leur vie, les autres les jeunes premiers, etc.

⁸³⁶ Si nous n'avons pas rencontré, dans le théâtre actuel, une postérité directe de cette thématique initiée par le roi Vajiravudh, nous croyons la retrouver dans certaines superproductions cinématographiques récentes, comme le film *Suriyothay*, qui exalte l'héroïsme de la Reine Suriyothay dans les guerres bir-

coloniales des Occidentaux eux-mêmes, ligne dont nous avons rencontré des traces jusque dans les comédies qu'il a adaptées, et le développement d'une idéologie anti-chinoise⁸³⁷. Une autre période, mais où les pièces de théâtre de ce type sont pourtant relativement rares, doit être reconnue dans les années qui ont suivi la seconde guerre mondiale, sous la dictature du Maréchal Phibul Songkhram : elle insiste plutôt sur un certain moralisme, comme nous pouvons le constater dans *Un cœur d'or* de ML Pin Malakul. Cependant, c'est après la révolution populaire de 1973, qui a chassé les dictateurs Thanom Kittikachorn et Prapat Charusathian, que le théâtre engagé a connu un véritable âge d'or, avec des pièces, composées par des auteurs souvent improvisés, inspirés par un idéalisme d'obédience gauchiste sinon marxiste, qui étaient représentées essentiellement dans le cadre des universités ; sans qu'elles soient d'une grande qualité littéraire, comme nous pouvons le voir avec *Premier ministre du second type*, elles ont néanmoins connu un grand succès bien qu'elles soient désormais totalement oubliées : certaines d'entre elles n'ont été republiées qu'en 2003, à l'occasion de la commémoration des trente ans de la révolution du 14 octobre 1973, tandis que bien d'autres, qui n'avaient été composées que pour quelques représentations, ont complètement disparu⁸³⁸. La dernière trace de cette ligne dramatique que nous avons rencontrée dans le théâtre contemporain se trouve dans une pièce de Khamron Khanadilok, *Le grand révolutionnaire*⁸³⁹, composée après la mort de Pridi Banomyong⁸⁴⁰ en 1983, comme une

manes du XVI^{ème} siècle, ou bien la série des films consacrés à la vie et à l'œuvre du roi Naresuan, qui a restauré l'indépendance siamoise après la première prise d' Ayudhya par les Birmans en 1569.

⁸³⁷ Une telle ligne, si elle nous semble peu représentée à la période contemporaine, peut cependant avoir laissé quelques traces, comme dans *Un médecin dans le vent*, que nous avons évoqué dans le second chapitre de notre troisième partie, où l'un des personnages, chinois, parle le siamois avec un accent qui le rend presque incompréhensible, même à la lecture du texte imprimé ; on pourrait aussi se poser la question de savoir si nous sommes en face d'une attitude xénophobe ou bien s'il s'agit uniquement, pour l'auteur, de faire rire le spectateur comme Racine le fait avec Petit-Jean dans *Les Plaideurs*.

⁸³⁸ C'est d'ailleurs un des problèmes que nous avons rencontré au cours de notre recherche. Si on excepte les œuvres théâtrales du roi Vajiravudh et de quelques auteurs reconnus, lesquelles ont fait l'objet de publications, un grand nombre de pièces de théâtre contemporaines sont totalement inconnues. Nous en donnerons un seul exemple : dans les universités où il y a un cursus d'art dramatique, les étudiants doivent composer une pièce de théâtre et la mettre en scène ; cela représente beaucoup de textes mais ils ne sont que très rarement conservés. Une analyse rapide des caractères de ce théâtre universitaire, peut-être le plus dynamique, se trouve dans Ingkhuthanon (Kopkul), *Le théâtre moderne, des origines au règne actuel*, op. cit., pp. 74-85.

⁸³⁹ Khanadilok (Khamron), *Un grand révolutionnaire* in : Fondation du 14 octobre, *Choix de pièces de théâtre*, op. cit., pp. 125-168.

⁸⁴⁰ Pridi Banomyong né en 1900, est l'un des hommes politiques thaïlandais les plus importants du XX^{ème} siècle. Devenu fonctionnaire après des études juridiques en France, il a été l'un des organisateurs de la révolution de 1932 qui a renversé la monarchie absolue au Siam. Accusé de communisme, il a d'abord été chassé du pouvoir par le maréchal Phibul Songkhram et a joué un rôle important dans la résistance anti-japonaise pendant la seconde guerre mondiale, dans le mouvement créé par MR Seni Pramoj, alors am-

sorte d'hommage à cet artisan essentiel de la Révolution de 1932. Il est possible que des pièces, composées et jouées dans certaines universités par des étudiants, abordent des problèmes politiques et sociaux contemporains. Comme elles ne font que rarement l'objet d'une publication, nous n'avons pas pu y avoir accès car nous avons essentiellement travaillé en France, à partir de textes publiés. Une collecte de ces textes, dont certains ont été conservés dans les départements d'art dramatique de ces universités, serait certainement intéressante à envisager dans une recherche à venir⁸⁴¹ : elle permettrait d'abord de les faire connaître mais aussi, en essayant de les analyser par rapport aux thèmes qu'elles abordent, de mieux comprendre quelles sont les grandes orientations de la littérature dramatique actuelle en Thaïlande.

Nous pouvons en tout cas considérer avec juste raison que le théâtre moderne en Thaïlande présente une forme, que nous avons en cela désignée avec Jacques Scherer, comme étant sa « structure externe », importée de la dramaturgie occidentale et, en quelque sorte, imposée par le roi Vajiravudh⁸⁴² à travers ses traductions et ses adaptations, suivies, nous l'avons vu, d'œuvres originales. Cependant, des nuances doivent être apportées. Ce qui nous semble important, de ce point de vue, c'est par exemple que dans l'importation de ces formes elles-mêmes, le roi a opéré une sorte de synthèse entre des influences anglaises et françaises. Même encore de nos jours, et cela vient, à notre avis, du théâtre anglais, on ne peut pas vraiment remarquer une division rationnelle de la pièce en actes et en scènes : la distinction entre les uns et les autres se fait le plus sou-

bassadeur à Washington. Revenu aux affaires après la défaite japonaise qui avait éloigné le maréchal Phibul Songkhram, il a été accusé d'avoir joué un rôle dans la mort mystérieuse du roi Rama VIII (1935-1948), frère aîné du roi actuel, et a été exilé en Chine puis en France, où il est mort en 1983. Cf. Fistié (Pierre), *L'évolution de la Thaïlande contemporaine*, op. cit.

⁸⁴¹ Nous avons trouvé, en juillet 2012, dans la section « théâtre » de la Bibliothèque de l'Université Silpakorn, un « tapuscrit » rassemblant quelques unes de ces pièces de théâtre composées et jouées par des étudiants de la Section d'Études théâtrales de la Faculté des Lettres de cette université. Il est dû à monsieur Sakul Buntathat, responsable des enseignements d'art dramatique de cette faculté. Nous n'avons malheureusement pas pu en tenir compte dans notre étude car notre thèse était alors presque achevée. Nous y avons trouvé des comédies, des traductions d'œuvres occidentales, des adaptations de romans et de nouvelles thaïlandais et, datant d'il y a une trentaine d'années, quelques pièces très engagées politiquement.

⁸⁴² Il n'est pas inutile de rappeler ici deux points que nous avons largement développés dans le cours de notre travail : tout d'abord, certains des premiers auteurs à avoir suivi dans cette voie les innovations du roi Vajiravudh font partie de ses proches ou de la famille royale (ML Pin Malakul ou MR Khækrit Pramoj, par exemple), ceci se plaçant dans la droite ligne de ce qu'étaient de manière traditionnelle les cercles littéraires classiques au Siam ; d'autre part, l'adaptation d'œuvres occidentales a également amené celle de thèmes plus propres au Siam, encore qu'étant souvent, au départ, importés de l'étranger, comme le *Ramakien* ou les *jatakas*.

vent à partir du lieu de l'action (ce qui pourrait donc correspondre, comme nous l'avons noté, aux « tableaux » du théâtre romantique français) plutôt que de l'entrée ou de la sortie sur scène de tel ou tel personnage, ainsi que les théoriciens classiques français du XVII^{ème} et du XVIII^{ème} siècles les ont envisagées. Nous nous voyons placé devant une structure hybride, au carrefour des influences française et anglaise. Les seules réelles avancées par rapport aux pièces du théâtre classique siamois se trouvent de ce point de vue dans les précisions qui nous sont apportées sur les lieux où se déroule l'action : ceci nous est donné par les descriptions du décor, souvent très minutieuses, comme dans les pièces comiques françaises du XIX^{ème} siècle, mais aussi par le fait que lorsqu'un personnage entre en scène ou en sort, cela est indiqué. La mise en scène est alors grandement simplifiée, contrairement aux pièces classiques siamoises, où chaque lecteur doit deviner où se passe l'action représentée dans tel ou tel passage et quels sont les personnages qui entrent et sortent de la scène.

Dans le même ordre d'idée, et sans pourtant pouvoir vraiment parler de réalisme dans ce théâtre à l'occidentale tel qu'il a été importé par le roi Vajiravudh, nous devons prendre en considération deux points importants : les intrigues sont désormais, pour un certain nombre d'entre elles, originales (ou viennent d'histoires inventées quand nous sommes en présence d'adaptations pour la scène de romans ou de nouvelles d'auteurs contemporains) alors que la plupart des œuvres classiques les empruntent à d'anciennes épopées indiennes ou à des récits bouddhistes (canoniques ou apocryphes) et les personnages que jouent les acteurs parlent en prose⁸⁴³, sans être accompagnés de musique. Ces avancées ont permis d'amener plus de naturel dans les représentations. On a d'ailleurs l'impression, à ce sujet, que le choix de la prose dans l'écriture de la plupart de ces œuvres modernes a le même but, bien que nous ne possédions pas en Thaïlande de texte théorique comparable à la *Préface de Cromwell* de Victor Hugo (qui a pourtant composé la plupart de ses drames en vers) ou même d'Emile Zola⁸⁴⁴, lesquels souhai-

⁸⁴³ Il existe pourtant une exception parmi toutes les œuvres théâtrales originales du roi Vajiravudh, *Madanabata* qui, si elle semble, comme le nom des personnages et même leur statut social nous le montrent, être inspirée du théâtre classique indien, est écrite en vers. Mais il s'agit sans doute bien plus d'une es-
pèce de conte dramatique que d'une véritable pièce de théâtre.

⁸⁴⁴ Apisit Waraeksiri, dans le mémoire de maîtrise qu'il a présenté à l'Université Chulalongkorn de Bangkok, note :

[...] pour Zola, la réalité des personnages ne s'arrête pas là ; si nombreux qu'aient été les critiques dramatiques qui affirmaient qu'il existe une langue du théâtre et qui pensaient qu'on ne

taient que le théâtre soient une représentation « réaliste » de la vie et non une sorte de rituel idéalisé comme dans la tragédie grecque ou le théâtre classique siamois. Nous sommes pourtant capables, à la lecture des pièces de théâtre siamoises du siècle qui vient de s'écouler, de nous rendre compte que l'expression sert, peut-être plus encore que dans le théâtre occidental, à caractériser socialement les personnages et à préciser leurs rapports ; c'est vrai pour les accents que nous avons évoqués à plusieurs reprises dans notre travail mais plus encore évident avec les référents personnels, très nombreux en siamois, qui permettent de comprendre, par leur utilisation, les rapports existant entre les personnages, tant au niveau de l'âge que de la situation sociale⁸⁴⁵ : nos traductions ne peuvent pas, de ce point de vue, permettre au lecteur de mesurer l'importance de ces deux caractéristiques dont, là encore, le roi Vajiravudh a bien été l'initiateur.

Comme on l'aura compris à la lecture de notre travail, nous nous sommes ici intéressé, dans la mesure où nous avons pu avoir accès à un nombre relativement restreint de pièces de théâtre contemporaines imprimées, au rôle et à la postérité du roi Vajiravudh dans l'évolution de l'art dramatique au Siam puis en Thaïlande. Notre approche est donc essentiellement descriptive et littéraire. Nous souhaitons avoir réussi à montrer en quoi, bien que formes et thèmes soient au départ directement inspirés et même importés de l'Occident, ils finissent par s'intégrer intimement à une nouvelle culture dans un métissage plus ou moins évident ; de ce point de vue, lorsqu'elle parle de l'arrivée des formes dramatiques occidentales au Siam et de la manière dont elle est mise en œuvre, Mattani Rutnin utilise une comparaison intéressante. Elle explique que le roi actuel, qui a beaucoup travaillé pour le développement de nouvelles formes de cultures qui permettraient aux paysans – qui forment encore aujourd'hui la majorité de la population active de la Thaïlande – de trouver de nouvelles ressources, a importé des plantes et des arbres occidentaux. Cette importation ne s'est pas faite n'importe comment. Il existe par exemple un abricotier sauvage que nous pouvons rencontrer dans les forêts du nord de la Thaïlande, mais dont le fruit n'est pas vraiment comestible : le roi l'a fait

parle pas sur les planches comme on parle dans la vie quotidienne, il n'est pas du tout d'accord avec cette idée. En effet, la langue est l'expression physique de la pensée, laquelle est dans la dépendance du corps et de la situation sociale.

Cf. Waraeksiri (Apisit), *Le théâtre naturaliste selon Zola : théorie et pratique*, mémoire pour l'obtention de la maîtrise ès-lettres de l'Université Chulalongkorn, Bangkok, 1986, p. 60.

⁸⁴⁵ Sur les référents personnels du siamois et leur emploi, cf. Cooke (Joseph R.), *Pronominal Reference in Thai, Burmese and Vietnamese*, University of California Press, Berkeley, 1968, 162 pages.

greffer avec des abricotiers européens, ce qui permet de produire une nouvelle espèce d'abricots. Cette nouvelle espèce n'est pas comparable à celle que nous pouvons trouver en Europe : on ne peut la manger que confite dans la saumure ou bien dans un sirop, d'ailleurs conforme aux habitudes gastronomiques des habitants de l'Asie du Sud-est. Selon elle, la greffe du théâtre occidental sur l'art dramatique siamois est de cet ordre-là ; ces pièces de théâtre ne sont plus réellement siamoises ni européennes ou américaines, mais elles permettraient de faire apprécier une nouvelle forme que l'on saurait adapter au goût des spectateurs thaïlandais⁸⁴⁶.

Cette approche empirique, qui est aussi, nous venons de le voir, celle de Mattani Rutnin, bien qu'elle nous ait permis d'enrichir considérablement notre connaissance de l'évolution du théâtre parlé contemporain au Siam puis en Thaïlande, nous laissait cependant un sentiment de frustration. Notre description, notre analyse, si elles tendaient vers une vision synthétique du rôle du roi Vajiravudh, nous donnaient l'impression de ne pas « faire sens ». Bien qu'ayant essayé de replacer les quelques décennies pendant lesquelles il avait fait évoluer le théâtre siamois dans une continuité, nous ne pouvions pas nous contenter d'un exposé de faits littéraires qui nous semblaient être une charnière entre la tradition et la modernité. En fait, nous ressentions bien la nécessité de comprendre en quoi cette « charnière » et ce qui l'a suivi devaient être replacés dans une continuité, celle de ce métissage sur lequel nous avons basé toute notre analyse : le théâtre n'était alors qu'un élément qui participait de la globalité de la culture siamoise en générale et du théâtre en particulier. C'est alors que, sur les conseils de notre directeur de recherche, monsieur Christophe Balaÿ, nous avons lu l'ouvrage de Ahmad Karimi-Hakkak, consacré à la modernisation de la poésie en Iran⁸⁴⁷. L'approche que fait cet auteur de l'influence occidentale sur la poésie persane nous a semblée particulièrement éclairante : il s'attache à montrer que l'apparition de nouvelles formes et de nouvelles thématiques ne doit pas être analysée comme le rejet de tout ce qui existait auparavant ; il n'y aurait ainsi pas eu un « avant » et un « après » l'apport occidental, mais bien une évolution qui se fait dans une continuité. Nous ne sommes donc pas en pré-

⁸⁴⁶ Rutnin (Mattani), *Préface*, in : Duangphattra (Chakkrit), *Traduire, adapter, réinterpréter les œuvres dramatiques*, Sayam, Bangkok, 2001, p. XIV.

⁸⁴⁷ Karimi-Hakkak (Ahmad), *Recasting Persian Poetry. Scenarios of Poetic Modernity in Iran*, University of Utha Press, Salt Lake City, 1995, pp. 1-22.

sence d'une rupture radicale, mais d'un moment particulier qui ne rompt pas avec le passé, s'en servant pour mieux avancer dans des directions déjà en gestation dans le cours de la longue histoire de la poésie persane. Ce travail nous a beaucoup aidé à reconsidérer la place de l'œuvre du roi Vajiravudh dans l'ensemble de l'histoire théâtrale du Siam. Ahmad Karimi-Hakkak utilise d'abord comme cadre théorique de son travail les réflexions de Mikhaïl Bakhtine⁸⁴⁸ qu'il résume de manière très explicite lorsqu'il les applique à la poésie persane :

As a discourse developed within – and submitted to – an ever-changing social context, poetry is in constant dialogue with prior discourses, as well with discourses yet to come. It responds to their assumptions and limitations and anticipates their reactions. The historical moment when poetic change becomes a matter of awareness of other cultures and openness toward them⁸⁴⁹.

Comme on le voit, compte tenu de ce que nous pensons avoir dégagé de notre étude, il suffirait de remplacer, dans ces quelques phrases le mot poésie par celui de théâtre pour mieux comprendre la manière dont le roi Vajiravudh introduit les formes occidentales dans la dramaturgie siamoise. Même si, comme d'ailleurs beaucoup de spécialistes thaïlandais de son œuvre, nous avons eu tendance à la définir comme une révolution littéraire, elle n'en demeure pas moins placée dans une tradition en constante évolution depuis les origines, ainsi qu'en témoignent les emprunts constants et successifs à d'autres cultures. Plus encore, les pièces du roi se placent, parfois dans la forme, parfois dans les thèmes, dans une continuité qu'elles ne détruisent pas, mais qu'elles enrichissent, grâce à la prise de conscience de l'existence et de la valeur des formes occidentales. De la même façon, les continuateurs ont fait avancer les techniques scéniques mais ont continué à avoir recours soit à des adaptations d'œuvres préexistantes (romans adaptés pour la scène ou même pour le cinéma et la télévision) soit à des réinterprétations de thèmes traditionnels (c'est le cas des pièces composées et jouées par la troupe du « Tamarin rond »).

Dans la mise en place des outils théoriques qu'il utilisera au cours de son étude, Ahmad Kamiri-Hakkak convoque également, en lui donnant d'ailleurs une très grande

⁸⁴⁸ Bakhtine (Mikhaïl), *Le principe dialogique*, Seuil, Paris, 1981.

⁸⁴⁹ Karimi-Hakkak (Ahmad), *Recasting Persian Poetry. Scenarios of Poetic Modernity in Iran*, op. cit., p. 9.

importance, Youri Lotman⁸⁵⁰. Il fait ainsi remarquer, à propos de l'évolution de la poésie persane à la fin du XIX^{ème} siècle qu'il souhaite analyser :

At that time [deuxième moitié du XIX^{ème} siècle], the social group I have named the « new intellectuals » used their familiarity with European cultures in order to offer their own « description » of the classical poetic tradition in the Persian language in opposition to the description which had allowed that tradition to evolve through the centuries⁸⁵¹.

Si nous nous en tenons uniquement à cette assertion qui, il faut le rappeler, concerne le choix d'une méthodologie d'étude de l'évolution de la poésie persane, nous ne pensons pas pouvoir suivre Ahmad Karimi-Hakkak en l'appliquant au théâtre du roi Vajiravudh : celui-ci n'a jamais prétendu vouloir faire évoluer le théâtre siamois au nom d'une analyse personnelle – et donc dépréciative – de la dramaturgie antérieure. Il n'a rédigé aucun ouvrage de critique sur la littérature classique et s'est contenté d'utiliser des formes inspirées de l'Occident, que ce soit pour divertir ou pour transmettre des messages. Remarquons d'ailleurs que, lorsqu'il traduit Shakespeare, il utilise des formes poétiques qui continuent plus ou moins à se placer dans les formes traditionnelles, et qu'il y reviendra plus tard dans des pièces pourtant originales.

Un élément que nous pouvons rencontrer chez Youri Lotman nous semble pourtant propre à nous aider à remettre en place le rôle du roi Vajiravudh dans la longue histoire du théâtre siamois. Bien que se rapportant à l'analyse que fait Ferdinand de Saussure de l'évolution du langage, les remarques suivantes semblent effectivement pouvoir être appliquées à celle de la littérature en général et, dans le cas particulier qui nous intéresse, au théâtre siamois dans son ensemble :

Lotman argues that Saussure's acknowledgment of the ever-changing nature of language means that, like his initial opposition of the synchronic and the diachronic, his description of the synchronic as the depiction of the synchronic as relatively free of change must be seen as a heuristic device and not to be confused with an actual mode of existence. The recognition of change as a constant feature of dynamic semiotic systems must therefore be assumed as part of all literary analyses along the diachronic dimension⁸⁵²

⁸⁵⁰ Lotman (Youri), *La structure du texte artistique*, Bibliothèque des Sciences humaines, Gallimard, Paris, 1973.

⁸⁵¹ Karimi-Hakkak (Ahmad), *Recasting Persian Poetry. Scenarios of Poetic Modernity in Iran*, *op. cit.*, p. 14.

⁸⁵² *Id.*, p. 12.

Cette idée nous semble particulièrement intéressante car elle permet de rendre plus claire l'approche empirique qui a été la nôtre tout au long de notre travail. Si, bien entendu, nous avons privilégié les œuvres du roi en leur consacrant toute notre seconde partie, nous l'avons placée dans cette continuité en évoquant aussi bien ce qui l'a précédée que ce qui l'a suivie. Ainsi, cette œuvre n'est pas un moment figé de l'évolution du théâtre siamois, une sorte de révolution qui se produirait à un moment précis, différente de ce qui existait avant et de ce qui a existé après. Le changement est certainement apparu, mais il y avait auparavant des signes qui pouvaient le laisser prévoir, que ce soit dans la littérature antérieure (pensons à l'invention d'une intrigue comme celle de *Phra Aphaymani* par Sunthon Phu) ou bien encore dans l'ouverture progressive du Siam à l'Occident depuis le règne de Rama IV⁸⁵³. Dans une telle optique, le théâtre du roi Vajiravudh ne fait que participer à une évolution continue du théâtre et ne doit effectivement pas être compris comme un repère figé dans l'histoire de cette forme d'expression littéraire.

Nous pensons cependant que la meilleure synthèse théorique que nous pourrions présenter à partir des éléments que nous avons identifiés dans notre thèse devrait s'appuyer sur une application de la pensée de Jacques Derrida à la littérature ; celle-ci a été envisagée par exemple, de manière sans doute différente de celle de notre thème de recherche, par Charles Ramond dans sa contribution à l'ouvrage qu'il a dirigé, *Derrida : la déconstruction*⁸⁵⁴. Il s'agit alors d'une étude proposée par le philosophe de l'œuvre de Jean Genêt. Charles Ramond souhaite, à travers la lecture qu'en fait Jacques Derrida en opposition à celle de Jean-Paul Sartre⁸⁵⁵, montrer qu'il convient de l'aborder, à travers l'écrivain et non à travers l'homme qui écrit. Si une telle approche ne peut pas être directement appliquée à notre travail, nous pensons que certains des concepts développés par Jacques Derrida dans son œuvre nous permettent de considérer cette recherche d'une manière globale et, d'une certaine manière, de l'éclairer véritablement. C'est donc

⁸⁵³ Nous sommes ici dans une situation différente de celle que l'évolution de la littérature que le Japon a connue à la même époque. Face à l'influence occidentale, deux courants littéraires semblent s'y être affrontés : le premier rejetant toute la tradition pour suivre le moule des formes et des thèmes importés, l'autre se réfugiant par réaction dans les formes les plus anciennes ; cf. Lozerand (Emmanuel), *La littérature japonaise au XIX^{ème} siècle. Deux ou trois récits d'une autre modernité* in : Garnier (Xavier) & Tomiche (Anne), éd., *Modernités occidentales et extra-occidentales*, L'Harmattan, Paris, 2009, pp. 159-160.

⁸⁵⁴ Ramond (Charles), *Déconstruction et littérature* in : Ramond (Charles), éd., *Derrida : la déconstruction*, Débats philosophiques, Presses Universitaires de France, Paris, 2005, pp. 99-142.

⁸⁵⁵ Derrida (Jacques), *Glas*, Galilée, Paris, 1974.

en nous appuyant sur un des deux concepts essentiels de la pensée « derridienne », la *différance*, que nous tenterons de donner à notre thèse ce sens qu'ils nous permettent peut-être de dégager.

La *différance*, telle qu'elle est conçue par Jacques Derrida dans son approche de la philosophie, est ainsi définie par Fred Poché :

La « différence » (avec un a) est, d'une certaine manière, la différence (avec un e) prise sous son aspect *dynamique* et non *statique*, la *différence en train de s'établir* et non pas établie. Il s'agit donc de désigner un *processus* et non une chose qu'on puisse cerner ou présenter ; une chose finie ou définie. On peut sans doute dire que la « différence » introduit du jeu, du dérapage, du déséquilibre dans la « mise à la raison (...)»⁸⁵⁶.

Ce concept nous permet en effet de replacer l'apport du roi Vajiravudh au théâtre siamois en particulier et à la littérature de son pays en général dans une continuité beaucoup plus globale. En effet, et nous en avons l'intuition ainsi que le montre la première partie de notre thèse, la littérature siamoise est faite de l'assimilation continue d'influences étrangères reconnues et consciemment choisies. Nous devons donc, de ce point de vue, considérer que l'attitude du roi Vajiravudh face au théâtre occidental n'est pas différente de celle de tous ses prédécesseurs : il a eu la possibilité, pour des raisons d'ailleurs totalement étrangères à des considérations politiques, d'approcher l'art dramatique anglais et français et s'en est emparé, comme d'autres avant lui s'étaient emparé des thèmes indiens ou bouddhistes comme de certaines de leurs formes. Il se place donc, paradoxalement, dans une tradition d'évolution et d'emprunt. Il diffère sans doute de ce qui l'a précédé comme eux-mêmes différaient. De la même manière, ceux que nous avons identifiés comme ses continuateurs sont différents tout en conservant, nous l'avons vu, bien des éléments qu'il avait ajoutés à ce qui existait auparavant, mais sans le renier. Si nous prenons, par exemple, le rôle de porteur de message que nous avons reconnu à certaines de ses pièces, nous nous rendons compte que, si son message nationaliste, basé sur une attitude anti-chinois, n'a guère eu de continuateurs (à l'exception peut-être de *Docteur Danslevent*), on retrouve d'autres arguments, anti-birmans, ceux-là, dans l'œuvre de Luang Wichit Watthakan. Le roi Vajiravudh n'est en cela guère éloigné de ce que l'on peut rencontrer par rapport au *Ramayana*, chargé dans la littéra-

⁸⁵⁶ Poché (Fred, *Penser avec Jacques Derrida. Comprendre la déconstruction*, Chronique sociale, Lyon, 2007, p. 36.

ture dite classique de transmettre l'idéologie monarchiste elle-même empruntée. Le message change, mais le rôle de l'œuvre dramatique demeure. Ses successeurs n'ont pas agi autrement lorsqu'ils ont à leur tour utilisé le théâtre pour transmettre d'autres messages, comme toutes ces pièces révolutionnaires qui, malgré leurs faiblesses, avaient pour seul but d'attaquer un système social que leurs auteurs refusaient. Nous le voyons donc, du *Ramayana* au *Premier ministre du second type* en passant par *Cœur de guerrier*, par exemple, la différence est systématiquement « en train de s'établir », elle est mouvement ininterrompu. Si nous portons notre attention sur les seules pièces de théâtre du roi Vajiravudh, nous devons noter que son œuvre dramatique elle-même est systématiquement marquée par une différence en devenir. Nous le voyons passer de traductions, qui demeurent pourtant dans la ligne de ses prédécesseurs, ne serait-ce que par leur forme, à des adaptations puis à des réécritures et enfin à des textes originaux. De ce double point de vue, celui de la littérature dramatique siamoise dans son ensemble et celui de son œuvre personnelle, nous ne pouvons pas le reconnaître comme quelqu'un qui brise une tradition : il n'est pas un point de rupture. C'est d'ailleurs peut-être ce que nous comprenions, mais de manière inconsciente, lorsque nous avons utilisé, dans le titre de notre thèse, le mot « apport ». Le roi Vajiravudh n'a pas révolutionné la littérature dramatique, il lui a apporté certains éléments novateurs sans vraiment se démarquer de tout ce qui existait auparavant, comme le montre clairement cette pièce, *Madanabata*. Et les apports se poursuivent encore de nos jours. Nous sommes donc dans une dynamique de la « différence ». C'est en ce sens que, parce que nous ne sommes pas en présence d'une rupture, parce que le roi Vajiravudh est le produit d'une histoire qui se poursuit par son œuvre et après lui par les évolutions qui l'ont suivi, que nous pourrions peut-être évoquer à son propos une *déconstruction*.

Compte tenu de ces quelques réflexions, nous pouvons avancer quelques hypothèses pour des travaux à venir, considérant que notre thèse n'est en fait qu'un premier pas vers une recherche plus synthétique sur le théâtre siamois. En effet, si la littérature théâtrale occupe, et pour cause, une place très importante dans l'histoire littéraire du Siam, elle n'est que rarement étudiée, en tant que genre particulier, dans sa globalité⁸⁵⁷.

⁸⁵⁷ Il est vrai que, comme nous l'avons dit plusieurs fois dans le courant de cette thèse, les œuvres dramatiques classiques ne présentent pas de façon explicite les « structures externes » comme Jacques Scherer les a définies. C'est sans doute pour cette raison que Gilles Delouche considère que l'*Inao* du roi Rama II

Nous le voyons très bien dans la littérature classique où des œuvres essentielles, comme les différentes versions du *Ramakien*, les différentes pièces inspirées des *jatakas* apocryphes ou même les histoires complètement inventées (nous pensons par exemple au *Phra Aphaymani* de Sunthon Phu), au cours des enseignements dans le secondaire et à l'université ou bien dans les ouvrages d'analyse et de critique, en Thaïlande mais aussi parfois en Occident, ne sont que très rarement envisagées du point de vue de la spécificité d'un genre littéraire particulier, le théâtre⁸⁵⁸. On se contente le plus souvent d'analyser les textes, les uns après les autres d'ailleurs, du point de vue de l'esthétique de la langue⁸⁵⁹, du caractère des personnages ou bien encore, mais plus rarement, de la sociocritique⁸⁶⁰. Comme on le voit, des recherches qui se proposeraient d'analyser la littérature dramatique classique, non pas du seul point de vue de la « valeur » littéraire qu'il est convenu de lui accorder, mais aussi de cette continuité dynamique que nous avons cru lui reconnaître. Une telle étude devrait envisager l'évolution des thèmes, des formes et des expressions scénographiques que nous pouvons y trouver en les replaçant dans l'évolution de la société et de la culture qu'elle fait naître.

Nous pensons par ailleurs que notre travail, même s'il tente de mettre en évidence, ce dont nous sommes convaincu, que le théâtre parlé à l'occidentale tel qu'il a été introduit au Siam par le roi Vajiravudh demeure présent, pêche d'une certaine façon comme le font les livres et les articles de Mattani Rutnin : comme elle, nous pourrions laisser les lecteurs croire que ce genre dramatique joue un rôle important dans la vie littéraire de la Thaïlande contemporaine. Or, nous devons bien le constater, le théâtre tel que nous le connaissons en France actuellement ne représente qu'une toute petite partie de la production des écrivains ; il est en quelque sorte confidentiel sur la scène culturelle

pourrait être lu comme un roman en vers ; cf. Delouche (Gilles), *La séparation et le mystère : quelques remarques sur la place de la mer dans la littérature classique siamoise* in : Radimilahy (Chantal) & Rajaonarimanana (Narivelo), éd., *Civilisations des mondes insulaires*, Karthala, Paris, 2011, pp. 95-97.

⁸⁵⁸ Seuls certains critiques thaïlandais, mais surtout quand ils travaillent sur des dramaturges occidentaux, considèrent le théâtre comme un genre particulier ; cf., par exemple, Nagavajara (Chetana), *Brecht and France*, Peter Lang, Berne, 1994.

⁸⁵⁹ On trouve un exemple de ce point de vue dans ce que raconte le Prince Damrong Rachanuphap à propos de la composition de l'*Inao* de Rama II. Cf. Delouche (Gilles), *L'influence de la littérature malaise sur la littérature siamoise : Inao*, op. cit., p. 89.

⁸⁶⁰ C'est l'optique qui a été choisie par Gilles Delouche dans son article *L'érotisme dans la littérature classique siamoise* (dans lequel il ne s'intéresse d'ailleurs pas qu'à des œuvres dramatiques) in : Nguyện Thê Anh & Forest (Alain (éd.)), *Notes sur la culture et la religion en Péninsule indochinoise*, op. cit., pp. 43-60.

thaïlandaise. Nous avons déjà évoqué le petit nombre de textes publiés et le problème que cela nous a posé au niveau de la documentation ; mais il faut aussi noter, si nous nous référons au très petit nombre de salles de théâtre existant à Bangkok et à des programmations épisodiques, le peu d'intérêt du public thaïlandais pour ce genre de distraction. C'est en effet, comme nous l'avons dit, dans les universités où est enseigné l'art dramatique que nous pouvons assister, à la fin de l'année universitaire, à des représentations⁸⁶¹. Mais de telles manifestations ne représentent que deux ou trois soirées et ne rassemblent pas plus de 600 à 1.000 spectateurs pour chacune des pièces. Dans le même temps, le théâtre classique lui-même, qui était il y a encore une quarantaine d'années représenté régulièrement au Théâtre national de Bangkok, tombe petit à petit dans l'oubli ; c'est à un point tel que, quand au mois d'août 2010, une représentation d'un épisode du théâtre masqué (le « Khon ») a été programmé pour quelques jours seulement au Centre culturel national, toutes les chaînes de télévision, les journaux et les magazines en ont longuement parlé comme d'un événement exceptionnel.

La postérité du théâtre à l'occidentale tel que le roi Vajiravudh l'a fait pénétrer au Siam existe certainement, comme nous pensons l'avoir exposé dans la troisième partie de notre thèse, mais ce n'est sans doute pas sur la scène que nous sommes capables de le constater. Rappelons-nous cette œuvre de MR Khœkrit Pramoj, *Les enfants de Monseigneur*, qui même si elle présente la structure externe d'une pièce de théâtre, a d'abord été composée pour une représentation télévisée ; ce n'est que bien des années plus tard qu'elle a été jouée sur scène. Une première explication de cette situation paradoxale du théâtre dans la Thaïlande contemporaine peut être proposée si nous prenons pour base une constatation plus générale portant sur l'évolution du pays : celui-ci est passé, à partir du règne du roi Chulalongkorn, ceci pratiquement sans transition, d'une structure traditionnelle et presque inchangée depuis des siècles à une société résolument moderne, inspirée par l'Occident dont elle suit avec avidité les derniers engouements.

⁸⁶¹ Une nuance doit être apportée pour ce qui concerne la Faculté des Lettres de l'Université Silpakorn, où nous avons fait nos études d'art dramatique : outre ces pièces composées, mises en scène et jouées par les étudiants de quatrième année de licence, des représentations de pièces de théâtre du roi Vajiravudh sont régulièrement mises en place ; ceci s'explique parce que le campus de l'Université est situé dans l'enceinte d'un des anciens palais du roi et que le Département de littérature thaïlandaise est très impliqué dans la conservation et la diffusion de ses œuvres ; une journée consacrée à la commémoration du roi et de son œuvre littéraire est d'ailleurs organisée chaque année par la Faculté, qui fut d'ailleurs créée par ML Pin Malakul, un des auteurs dramatiques dont nous avons parlé précédemment, proche du roi pendant sa jeunesse.

L'intérêt des Thaïlandais pour des formes qui lui étaient jusqu'à cette époque récente totalement inconnues n'a pas eu le temps d'être formé. Et l'on est alors passé brutalement d'une société paysanne à une société où ce sont les médias modernes qui jouent le plus grand rôle.

Une deuxième explication peut sans doute se trouver dans le caractère traditionnellement élitiste du théâtre joué sur scène dans l'Histoire littéraire du Siam puis de la Thaïlande contemporaine. Rappelons-nous en effet ce que nous avons constaté à propos du théâtre classique : ce n'était qu'un théâtre de cour, mêlant peut-être le divertissement à des éléments religieux ou d'idéologie monarchique, et que le peuple ignorait totalement. Or, le théâtre à l'occidentale, au moins dans ses premières manifestations, n'est pas différent ; nous voyons en effet que les pièces du roi Vajiravudh, qu'il s'agisse de traductions, d'adaptations ou d'œuvres originales, ont été composées et représentées dans l'enceinte de ses palais, par lui-même et par son entourage, devant un public très restreint puisqu'il s'agissait des membres de sa cour. Là encore, même si la forme a évidemment changé par rapport au passé, l'environnement est resté le même et il est clair qu'en dehors du palais, personne ne pouvait vraiment avoir accès à ce nouveau théâtre. Le caractère élitiste nous paraît demeurer actuellement : ceci nous est donné par une constatation double ; tout d'abord, le théâtre contemporain est essentiellement composé et représenté dans les universités, pour un public d'étudiants et d'enseignants, ce qui l'éloigne bien entendu d'un public plus large⁸⁶². Les rares représentations qui s'adressent à un public élargi n'attirent d'ailleurs que des étudiants ou bien des gens des classes supérieures, qui sont évidemment tous diplômés des universités. Le second fait qu'il ne faut pas négliger est d'ordre économique : la préparation d'une représentation dans un des rares théâtres de Bangkok coûte très cher (location de salle, décors, costumes, salaires des techniciens, du metteur en scène et des acteurs) et cet investissement se retrouve dans le prix des billets, souvent inabordable pour les classes moyennes et populaires. Nous comprenons alors que l'immense majorité des Thaïlandais se tournent

⁸⁶² Si nous nous appuyons sur notre propre expérience, voici ce que nous pouvons rapporter : quand nous terminions nos études d'art dramatique, nous avons dû composer une pièce de théâtre (il s'agissait d'une adaptation du roman de Kritsana Asoksin, *La maison de plumes*) et la mettre en scène. Comme tous les étudiants, nous nous sommes adressé à des commerçants de la ville de Nakhon-Pathom, où se trouve notre université, pour leur demander un appui financier ; en échange, leur nom ou celui de leur entreprise était mentionné dans le programme : aucun de nos « sponsors » ne s'est dérangé pour voir la pièce qu'il avait pourtant aidé à financer.

vers d'autres formes dramatiques, plus abordables sur le plan financier : il s'agit essentiellement des feuilletons télévisés, très nombreux sur les petits écrans comme nous l'avons dit auparavant, pour lesquels, à condition de supporter la fréquence des coupures publicitaires qui sont aussi nombreuses que sur les chaînes privées américaines, il ne faut pas dépenser d'argent ; c'est aussi le cas du cinéma.

C'est donc dans ces feuilletons que nous pouvons trouver actuellement la postérité du roi Vajiravudh⁸⁶³, avec pourtant des rappels des traditions classiques⁸⁶⁴ : histoires plus ou moins convenues où l'amour réussit toujours à triompher malgré les différences sociales et les obstacles familiaux, dialogues en prose bien entendu, souvent vifs, mais prenant en compte les niveaux de langue propres au siamois, etc. De ce point de vue, et nous l'avons parfois remarqué dans le déroulement de nos analyses, mais de manière indirecte, nous devons constater, à travers le théâtre comique siamois puis thaïlandais comme de ses avatars télévisés ou cinématographiques, que ce qui fait rire les Occidentaux ne fait pas toujours rire les Thaïlandais et vice-versa : une recherche comparatiste qui tenterait de définir les spécificités de ce comique, en s'appuyant sur les faits culturels, pourrait certainement être utile.

Nous remarquons par ailleurs que la manière dont sont composés les scénarios des feuilletons semble être passée par l'intermédiaire d'un théâtre télévisé, de pièces écrites pour la télévision et non pour la scène mais qui doivent beaucoup à ce que le roi a fait entrer dans la littérature contemporaine ; il n'est pas inutile non plus de rappeler qu'avant l'arrivée de la télévision dans les campagnes les plus reculées de la Thaïlande, les pièces radiophoniques, aujourd'hui totalement absentes des stations de radio, ont joué un grand rôle. Comme nous le voyons, ce n'est pas uniquement dans les pièces destinées à la scène que nous avons étudiées dans notre thèse qu'une continuité des œuvres dramatiques parlées du roi Vajiravudh peut se retrouver ; il y aurait là encore

⁸⁶³ Il existe également des programmes comiques, qui mettent en scène des personnages récurrents et sont habituellement diffusés sur les chaînes de télévision en fin de matinée. Ce sont essentiellement des impositions à partir d'un canevas et où nous retrouvons d'ailleurs certains éléments qui peuvent faire penser à des pièces comiques du roi Vajiravudh : personnages typés socialement ou ethniquement, par exemple, et également critiques légères contre les policiers plus ou moins corrompus, les commerçants avides et les femmes toujours prêtes à berner les hommes.

⁸⁶⁴ Certains passages des feuilletons que nous évoquons ici sont en effet dans la ligne du comique de mots ou de gestes (ils mettent en scène des domestiques ou des belles-mères) et nous rappellent les épisodes drôles qui entrecourent certaines pièces du théâtre classique.

matière à des recherches à venir. Nous sommes néanmoins conscient de la difficulté qu'il y aurait à entreprendre un tel travail : encore plus que la plupart des pièces de théâtre auxquelles nous nous sommes intéressé (les rares exemples que nous avons pu utiliser sont dus à des auteurs unanimement reconnus, comme ML Pin Malakul ou MR Khœkrit Pramoj dont les œuvres théâtrales ne sont reconnues que grâce à la notoriété de l'écrivain), les scénarios des feuilletons télévisés et radiophoniques n'ont jamais fait l'objet de publications. Il faudrait alors se tourner vers des enregistrements déjà anciens ; or, il n'existe pas en Thaïlande d'archives audiovisuelles comparables à celles que l'on peut trouver en France par exemple et il n'est pas certain que les stations et les chaînes aient conservé des textes qui, avant l'époque informatique, étaient seulement dactylographiés, alors que la nécessité de conserver leur patrimoine littéraire n'a jamais, jusqu'à une époque récente, été vraiment importante pour les Thaïlandais⁸⁶⁵.

Une autre trace indirecte de l'héritage dramatique qui a été laissé par le roi Vajiravudh dans les scénarios de ces dramatiques télévisées (cette remarque est également vraie pour certains scénarios de films contemporains), c'est l'importance des adaptations de romans. Cela est vrai pour quelques pièces de théâtre que nous avons citées, comme *Chao Loy* de MR Khœkrit Pramoj ou bien *Un homme* de Sriburapha, mais c'est encore plus évident dans ces œuvres télévisées. Il est vrai que la littérature, qu'il s'agisse de romans ou de nouvelles, est souvent utilisée pour élaborer des scénarios et pas seulement en Thaïlande : nous pouvons en être convaincus par la récente série de films produits pour la télévision française à partir de nouvelles de Maupassant. En Thaïlande, pourtant, le roman semble bien être une source très importante de la production télévisée. Ceci nous semble facilement explicable : si le théâtre parlé n'est que peu apprécié, ce n'est pas la même chose pour les romans que l'on lit d'abord en feuilletons dans des magazines spécialisés mais aussi dans les quotidiens et les hebdomadaires avant qu'ils ne soient réunis en volume ; cet intérêt pour les romans explique alors

⁸⁶⁵ Jacqueline de Fels note, à propos des romans, que l'instauration du dépôt légal, qui avait pourtant été mis en œuvre par le roi Vajiravudh par une ordonnance du 23 janvier 1922 est restée lettre morte :

Avec ce dépôt légal aurait dû exister la protection et la sauvegarde du patrimoine culturel. [II] ne fut jamais vraiment observé. Un éditeur nous a dit qu'il préférerait risquer le paiement d'une amende plutôt que de remettre gratuitement ses publications à la Bibliothèque nationale. Avec les frais d'un coursier pour la livraison, la remise d'un livre lui revient plus cher qu'une amende... éventuelle.

Cf. Fels (Jacqueline de), *Promotion de la littérature en Thaïlande : vers les prix littéraires*, tome 1, *op. cit.*, p. 253.

pourquoi les scénaristes s'en inspirent souvent car ils sont assurés que l'intrigue et les personnages du film qui sera projeté ou diffusé sont déjà connus et appréciés des lecteurs qui seront prêts à devenir spectateurs. Nous noterons d'ailleurs que cette attitude rappelle celle des spectateurs du théâtre classique qui connaissent toujours l'intrigue et les personnages qu'ils voient évoluer sur la scène ; là encore, la dynamique de l'évolution n'implique pas la rupture. Nous nous trouvons devant un mode d'adaptation qui est différent de celui qu'a utilisé le roi Vajiravudh avec des pièces de théâtre françaises et anglaises ; pourtant, nous devons penser que ces adaptations télévisées impliquent une approche particulière de l'œuvre romanesque qui les inspire. Nous voyons bien, là encore, qu'il serait certainement très intéressant de tenter, à condition d'avoir accès aux scénarios de ces adaptations, de voir comment les auteurs travaillent. Le passage du roman à la représentation demande sans doute que l'intrigue et le caractère des personnages principaux soient préservés, mais les impératifs de temps comme de décor doivent aussi avoir un rôle à jouer : il s'agirait donc de comprendre comment on passe d'une œuvre romanesque à une dramatique pour la télévision ou le cinéma et également de voir si les techniques utilisées sont les mêmes en Thaïlande qu'ailleurs.

Dans la ligne de ces adaptations de romans pour la télévision, nous pouvons actuellement observer en Thaïlande un phénomène relativement nouveau qui semble pouvoir amener plus de spectateurs qu'auparavant dans les théâtres. Il s'agit de ce qui n'est pour le moment qu'une mode, celle des comédies musicales. Comme en Europe, celle-ci s'est d'abord répandue par des adaptations en siamois d'œuvres américaines ; elles ont l'intérêt de relier une histoire, de la musique et de la danse. On peut ne pas s'étonner de cet intérêt pour un genre universellement répandu en cette période de mondialisation où la jeunesse thaïlandaise vit en fait de la même manière que les autres jeunes, que ce soit en Europe, au Japon ou aux Etats-Unis : Internet, Facebook et MacDonald sont aussi répandus à Bangkok qu'ailleurs. Mais nous ne pouvons pas oublier que ce caractère de spectacle total qu'est la comédie musicale peut d'une certaine manière nous rappeler ce qu'était autrefois le théâtre classique siamois et qu'il n'est pas non plus sans rapport avec les deux adaptations du *Mikado* de Gilbert et Sullivan faites par le roi Vajiravudh, *Mikado* et *Wang Ti*. Nous nous trouvons alors dans une situation qui est presque un paradoxe : alors que le théâtre parlé à l'occidentale comme il a été importé par le roi a

peut-être eu des continuateurs mais n'a pas vraiment connu un succès populaire, les comédies musicales à l'occidentale ou plutôt à l'américaine sont en train de conquérir le jeune public thaïlandais. Cet engouement pour ce nouveau genre dramatique, importé de l'étranger lui aussi, amène des convergences que nous ne nous attendrions pas à voir entre la littérature et les modes d'expression dramatique contemporains, encore qu'elles existent en France par exemple, où on a vu le succès rencontré par la comédie musicale *Notre-Dame de Paris*, inspirée du roman de Victor Hugo : d'après certains médias, des auteurs et des compositeurs seraient actuellement en train de travailler à l'adaptation de romans thaïlandais pour ce type de spectacle. Nous retrouvons ici une des façons dont se fait l'évolution du théâtre contemporain en Thaïlande puisque le roman sert de canevas à la composition d'une pièce de théâtre, laquelle est adaptée au goût nouveau du public pour la comédie musicale : la forme dramatique y est d'inspiration occidentale et les intrigues sont thaïlandaises ; ce type d'œuvre répond sans doute mieux aux attentes que critiquait Phinit Hutachinda dans cet entretien que nous avons cité⁸⁶⁶.

Nous devons, pour achever ce travail, considérer qu'en faisant connaître au Siam des formes dramatiques occidentales qui y étaient inconnues jusqu'à lui, le roi Vajiravudh a certainement fait œuvre de pionnier, ce que montrent les œuvres composées par ses successeurs, que cela se manifeste de façon directe ou indirecte, dans des pièces de théâtre mais aussi dans de nombreux domaines de l'audiovisuel. Cependant, l'évolution qu'il a ainsi inaugurée dans le théâtre siamois se place bien, de notre point de vue, dans cette longue tradition de métissage, pas uniquement culturel ou littéraire d'ailleurs, qui est, nous l'avons exposé, le caractère des Siamois que nous considérons comme le plus important. Cette évolution, même si elle a transformé définitivement le théâtre dans son pays, est donc bien le résultat de cette synthèse continue. Nous le voyons clairement à travers les œuvres de ses successeurs, que ceux-ci doivent être considérés comme ses disciples directs ou bien, plus simplement, comme des auteurs ayant subi, même inconsciemment, son influence : rappelons-nous l'utilisation de la scène multiple et des techniques d'éclairage de la scène par ML Pin Malakul, mais aussi celle du cinéma à l'intérieur même de la représentation théâtrale par MR Khœkrit Pramroj. Les formes, les structures, les thèmes de la pièce ainsi que sa mise en scène sont en évolution conti-

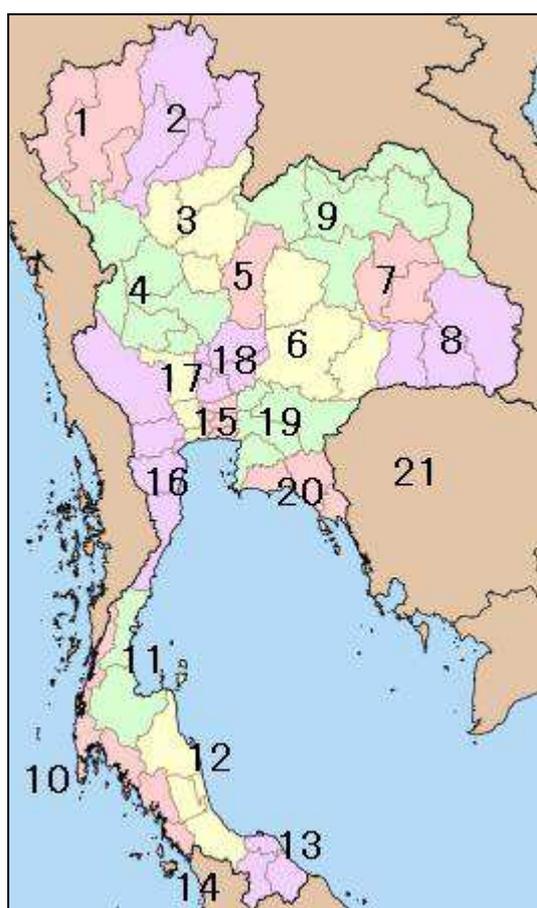
⁸⁶⁶ Cf. *supra*, p. 312.

nuelle. On pourrait donc dire que, plus qu'un précurseur, plus qu'un novateur, il marque une étape visible de la transformation continuelle du théâtre siamois, depuis les origines jusqu'à nos jours. Pour apprécier son rôle à sa juste valeur mais aussi en le relativisant, il conviendrait sans doute de l'envisager dans une étude globale de l'Histoire du théâtre au Siam puis en Thaïlande, des origines à nos jours.

ANNEXES

ANNEXE 1 : LA THAILANDE

CARTE I : LES “MONTHON”

**NORD**

1 – Phayap : le Monthon de Phayap avait pour nom, à l’origine en 1899, « monthon fai tawan tok Chiang Nœa », ou « monthon du Nord-ouest », mais il reçut le nom de Phayap une année après. Une réforme administrative fut progressivement mise en œuvre entre 1907 and 1915, succédant à un haut-commissariat antérieur. Il rassemblait les principautés du nord de l’ancien royaume du Lanna thaï, c’est-à-dire les provinces de Chiang Mai, Lamphun, Mae Hong Son, Lampang, Chiang Rai, Nan et Phrae.

2 – Maharat : le monthon de Maharat a été créé en 1915, lorsque le monthon de Phayap fut divisé en deux parties. Il rassemblait la partie orientale de l’ancien Phayap, c’est-à-dire les provinces de Chiang Rai, Nan, Lampang et Phrae.

3 – Nakhon Sawan : le Monthon de Nakhon Sawan a été établi en 1895, et fit donc partie des premiers monthon à être créés au Siam. Il rassemblait les provinces de

Nakhon Sawan, Chainat, Kamphaeng Phet, Manrom, Phayuhakhiri, Sankhaburi, Tak et Uthai Thani.

4 – Phitsanulok : le Monthon de Phitsanulok a été établi en 1894. Il couvrait les provinces de Phitsanulok, Phichai, Phichit, Sukhothai et Sawankhalok.

5 – Phetchabun : le Monthon de Phetchabun a été détaché du monthon de Nakhon Ratchasima en 1899. Il était formé des deux provinces de Lom Sak and Phetchabun, qui furent par la suite rassemblées en une seule. Ce fut donc le seul monthon à n'être formé que d'une unique province. Il fut intégré temporairement au monthon de Phitsanulok de 1903 à 1907, avant d'être définitivement aboli en 1915 et incorporé au monthon de Phitsanulok.

NORD-EST

6 – Nakhon Ratchasima : le Monthon de Nakhon Ratchasima a été le premier monthon à être créé en 1893. Il rassemblait les provinces de Nakhon Ratchasima (Khorat), Buri Ram et Chaiyaphum. En 1899, le monthon de Phetchabun fut séparé de celui de Khorat.

7 – Roi-Et : le Monthon de Roi-Et fut séparé du monthon de l'Isan en 1912. Il rassemblait les provinces de Roi-Et, Kalasin et Maha Sarakham.

8 – Ubon Ratchathani : le Monthon d'Ubon fut détaché du monthon de l'Isan en 1912. Il rassemblait les provinces d'Ubon Ratchathani, Khukhan, Sisaket et Surin.

9 – Udon Thani : le Monthon d'Udon Thani a été établi en 1899. Il rassemblait les provinces d'Udon Thani, Khon Kaen, Lœi, Nakhon Phanom, Nong Khai et Sakon Nakhon.

SUD

10 – Phuket : le Monthon de Phuket a été établi en 1898, succédant à un précédent Haut-commissariat. Il rassemblait les provinces de Phuket, Thalang, Ranong, Phang Nga, Takua Pa et Krabi. En 1907, la province de Satun lui fut intégrée lorsque la majeure partie du monthon de Kedah fut cédé à la Grande-Bretagne.

11 – Chumphon : le Monthon de Chumphon a été établi en 1896 et rassemblait les provinces de Chumphon, Chaiya, Kanchanadit, Lang Suan et Ban Don. Chaiya, Kanchanadit et Ban Don ont été par la suite intégrés à la province de Surat Thani, laquelle est devenue la capitale du monthon en 1905. En 1925, le monthon a été intégré au monthon de Nakhon Si Thammarat.

12 – Nakhon Si Thammarat : le Monthon de Nakhon Si Thammarat a été établi en 1896 et rassemblait les provinces de Songkhla, Nakhon Si Thammarat et Phattalung.

13 – Pattani : le Monthon de Pattani a été établi en 1906 et rassemblait ce que l'on appelait alors les « sept provinces malaises », Pattani (Tani), Yala, Sai Buri, Yaring, Nong Chik, Raman et Ra-Ngae.

14 – Kedah (Triburi) : le Monthon de Kedah a été établi en 1897. Il rassemblait les provinces de Kedah, Perlis et Satun. En 1907, Kedah a été cédé à la Grande-Bretagne ; Satun, seule province restant alors siamoise, fut alors transférée au monthon de Phuket.

CENTRE

15 – Krung Thep (Bangkok) : la région entourant la capitale était sous la responsabilité du ministère des Affaires de la capitale ; une administration du même type a été mise en place avec le monthon de Krung Thep en 1897. Il rassemblait les provinces

de Phra Nakhon, Thon Buri, Nonthaburi, Pathum Thani, Phra Pradaeng (Nakhon Khueankhan), Samut Prakan, Thanyaburi, Min Buri. Pathum Thani et Thanyaburi, transférées par la suite au monthon d'Ayutthaya. En 1915, il lui a été attribué le nom de Krung Thep Phra Maha Nakhon (métropole de Bangkok). En 1922, le ministère des Affaires de la capitale a été dissous et placé sous la responsabilité du ministère de l'Intérieur, comme tous les autres monthon.

16 – Ayutthaya : le Monthon d'Ayutthaya a été établi en 1893 et rassemblait les provinces d'Ayutthaya, Ang Thong, Lop Buri, Phrom Buri et Sara Buri.

17 – Ratchaburi : le Monthon de Ratchaburi a été établi en 1895 and et rassemblait les provinces de Ratchaburi, Kanchanaburi, Samut Songkhram, Phetchaburi et Prachuap Khiri Khan.

18 – Nakhon Chai Si : le Monthon de Nakhon Chai Si a été établi en 1895 and et rassemblait les provinces de Nakhon Chai Si, Samut Sakhon and Suphanburi.

EST

19 – Prachinburi : le Monthon de Prachinburi a été établi en 1893 ; il rassemblait les provinces de Prachin Buri, Chachoengsao, Nakhon Nayok et Phanom Sarakham.

20 – Chanthaburi : le Monthon de Chanthaburi a été établi en 1906 ; il rassemblait les provinces de Chanthaburi, Rayong et Trat. Ce monthon a été créé juste après que le monthon de Burapha ait été cédé au Cambodge sous protectorat français, et que la France ait rendu la province de Trat au royaume de Thaïlande.

21 – Burapa : le Monthon de Burapha a été établi en 1903, et recouvrait les provinces de Sisophon, Battambang, Phanomsok et Siamriap, aujourd'hui parties intégrantes du royaume du Cambodge. En 1906, il a été cédé à l'Indochine française.

Source : (Consulté le 18 mai 2007)

CARTE II : LES PROVINCES DE LA THAÏLANDE



NORD

- 1 - Chiang Mai (เชียงใหม่)
- 2 - Chiang Rai (เชียงราย)
- 3 - Kamphaeng Phet (กำแพงเพชร)
- 4 - Lampang (ลำปาง)
- 5 - Lamphun (ลำพูน)
- 6 - Mae Hong Son (แม่ฮ่องสอน)
- 7 - Nakhon Sawan (นครสวรรค์)
- 8 - Nan (น่าน)
- 9 - Phayao (พะเยา)
- 10 - Phetchabun (เพชรบูรณ์)
- 11 - Phichit (พิจิตร)
- 12 - Phitsanulok (พิษณุโลก)
- 13 - Phrae (แพร่)
- 14 - Sukhothai (สุโขทัย)
- 15 - Tak (ตาก)
- 16 - Uthai Thani (อุทัยธานี)
- 17 - Uttaradit (อุตรดิตถ์)

NORD-EST

- 1 - Amnat Charoen (อำนาจเจริญ)
- 2 - Buriram (บุรีรัมย์)
- 3 - Chaiyaphum (ชัยภูมิ)
- 4 - Kalasin (กาฬสินธุ์)
- 5 - Khon Kaen (ขอนแก่น)
- 6 - Loei (เลย)
- 7 - Maha Sarakham (มหาสารคาม)
- 8 - Mukdahan (มุกดาหาร)
- 9 - Nakhon Phanom (นครพนม)
- 10 - Nakhon Ratchasima (นครราชสีมา)
- 11 - Nong Bua Lamphu (หนองบัวลำภู)
- 12 - Nong Khai (หนองคาย)
- 13 - Roi Et (ร้อยเอ็ด)
- 14 - Sakhon Nakhon (สกลนคร)
- 15 - Si Saket (ศรีสะเกษ)
- 16 - Surin (สุรินทร์)
- 17 - Ubon Ratchathani (อุบลราชธานี)
- 18 - Udon Thani (อุดรธานี)
- 19 - Yasothon (ยโสธร)

SUD

- 1 - Chumpon (ชุมพร)
- 2 - Krabi (กระบี่)
- 3 - Nakhon Si Thammarat (นครศรีธรรมราช)
- 4 - Narathiwat (นราธิวาส)
- 5 - Pattani (ปัตตานี)
- 6 - Phang Nga (พังงา)
- 7 - Phattalung (พัทลุง)
- 8 - Phuket (ภูเก็ต)
- 9 - Ranong (ระนอง)
- 10 - Satun (สตูล)
- 11 - Songkhla (สงขลา)
- 12 - Surat Thani (สุราษฎร์ธานี)
- 13 - Trang (ตรัง)
- 14 - Yala (ยะลา)

CENTRE

- 1 - Ang Thong (อ่างทอง)
- 2 - Ayutthaya (พระนครศรีอยุธยา)
- 3 - Bangkok (กรุงเทพฯ)
- 4 - Chainat (ชัยนาท)
- 5 - Kanchanaburi (กาญจนบุรี)
- 6 - Lopburi (ลพบุรี)
- 7 - Nakhon Nayok (นครนายก)
- 8 - Nakhon Pathom (นครปฐม)
- 9 - Nonthaburi (นนทบุรี)

- 10 - Pathum Thani (ปทุมธานี)
- 11 - Phetchaburi (เพชรบุรี)
- 12 - Prachuap Khiri Khan (ประจวบคีรีขันธ์)
- 13 - Ratchaburi (ราชบุรี)
- 14 - Samut Prakan (สมุทรปราการ)
- 15 - Samut Sakhon (สมุทรสาคร)
- 16 - Samut Songkhram (สมุทรสงคราม)
- 17 - Saraburi (สระบุรี)
- 18 - Singburi (สิงห์บุรี)
- 19 - Suphanburi (สุพรรณบุรี)

EST

- 1 - Chachoengsao (ฉะเชิงเทรา)
- 2 - Chanthaburi (จันทบุรี)
- 3 - Chonburi (ชลบุรี)
- 4 - Prachinburi (ปราจีนบุรี)
- 5 - Rayong (ระยอง)
- 6 - Sa Kaeo (สระแก้ว)
- 7 - Trat (ตราด)

Source : http://fr.wikipedia.org/wiki/Provinces_de_la_Tha%C3%AFlande (Consulté le 18 mai 2007)

ANNEXE 2 : GLOSSAIRE DE L'ART DRAMATIQUE SIAMOIS

- Fon (ฟอน) : danser.
- Khon (โขน) :
Théâtre masqué dont le nom est généralement considéré comme étant d'origine khmère, « lakhol ». Selon les sources historiques siamoises, ce genre théâtral correspond à l'adaptation d'un type de divertissement khmer appelé, en siamois, Chak Nak Dœkdamban – le baratage de l'océan – dont nous trouvons la représentation sur un bas-relief d'Angkor Thom. Il est apparu, selon les documents qui nous sont parvenus, pour la première fois lors de la célébration du 25^{ème} anniversaire du roi Ramathibodi II (1491-1529). Nous notons également dans les mémoires de voyage de Simon de La Loubère, deuxième ambassadeur de Louis XIV au Siam, que le Khon existait déjà sous le règne du roi Naray (1656-1688). Son répertoire est unique, le *Ramayana*, et tous les rôles sont joués par des hommes. Les acteurs ne chantent pas eux-mêmes et leur performance est de l'ordre de la danse et de la pantomime. Le spectacle est accompagné par un orchestre et par des chanteurs, désignés par le terme de « Khon Phak » (ils sont appelés « Dalang » dans le théâtre javanais).
- Lakhon (ละคร-ละคร-ละคร) :
Théâtre, dramaturgie. L'origine de ce mot est encore de nos jours discutable. Selon le Prince Damrong Rachanuphap (1862-1943), historien et archéologue, ce mot vient probablement de Nakhon (Nagara, นคร), nom du royaume de Ligor en siamois car c'est là d'où serait originaire le théâtre de cour. Le roi Chulalongkorn (1886-1910) propose une autre hypothèse qui est pour nous plus crédible : ce mot serait d'origine javano-balinaise : legong (genre théâtral dansé dans l'île de Bali).
- Lakhon Chatri (ละครชาตรี) :
Le Lakhon Chatri ou Norah Chatri est un genre théâtral originaire de l'ancien royaume du Tambralinga dont la capitale était Ligor, connue aujourd'hui sous le nom de Nakhon Si Thammarat. Ce spectacle comporte d'abord d'une partie cérémonielle dont le caractère est

chamaniste. Ce théâtre dansé trouve son origine en Inde car nous y trouvons des gestes ou des positions similaires à la danse indienne décrite dans le Natayasastra, manuel d'art du spectacle. Son répertoire est issu d'un unique Jataka, le *Sudhanajataka*, histoire d'amour entre le Prince Suthon et Nang Manohra, créature mi femme-mi oiseau, appelée « kinnari » dans la mythologie indienne. Le Lakhon Chatri a d'ailleurs inspiré le Manora et le Makyong, représentations théâtrales importantes au Kelantan, un des sultanats de la Malaisie.

- Lakhon Dœkdamban (ละครดึกดำบรรพ์)

Littéralement, c'est le « théâtre ancien » mais, en fait, il n'est apparu qu'à la fin du XIX^{ème} siècle, mis en scène au théâtre de Chao Phraya Thewet Wongwiwat (1878-1947), membre d'une grande famille de la noblesse sous le règne du roi Vajiravudh (1910-1925), et le nom qui le désigne est celui de la salle où se déroulaient les représentations. En fait, c'est un mélange entre le chant et la danse, inspiré lui aussi de l'opéra occidental. Ce théâtre était connu dans un premier temps sous le nom de « Lakhon Concert ». On y donne plus d'importance aux chansons et à la musique qu'à l'histoire elle-même. Les acteurs dansent et chantent eux-mêmes leur rôle : ceci est un changement considérable par rapport au théâtre classique. Avant d'être populaire, ce théâtre était destiné à être représenté à l'occasion de la réception des invités importants venus de l'étranger.

- Lakhon Nay (ละครใน) :

Théâtre de l'intérieur du palais, appelé également « Lakhon Nang Nay » (ละครนางใน), le théâtre des femmes de la cour ou « Lakhon Luang » (ละครหลวง) le théâtre royal. Ce genre de représentation théâtrale existe peut-être depuis la fin du XVII^{ème} siècle et en tous cas, avec certitude, depuis le règne du roi Boromakot (1732-1758). C'est une adaptation du théâtre populaire ou théâtre de l'extérieur dont tous les rôles sont joués uniquement par des hommes. Son répertoire ne comprend que trois pièces de théâtre qui sont donc uniquement réservées aux représentations devant la cour du roi : le *Ramakien*, *Unarut* et *Inao*.

- Lakhon Nok (ละครนอก) :

Théâtre de l'extérieur du palais ou théâtre populaire, inspiré par le Lakhon Chatri, ou Norah Chatri, du sud de la Thaïlande. Son répertoire est constitué d'œuvres dramatiques inspirées des *Pannasajataka*, racontant les cinquante dernières vies antérieures du Bouddha. A l'origine, la représentation était uniquement faite par des hommes.

Les femmes n'apparaissent dans ce genre de spectacle qu'à partir de l'époque de Rattanakosin, sous le règne de Rama III (1825-1851), en 1824.

- Lakhon Phan Thang (ละครพันทาง) :
Théâtre des mille chemins, si nous en donnons une traduction littérale, mais le mot « Phan Thang » en siamois désigne des animaux d'une race mélangée. Ce théâtre est un mélange entre le théâtre siamois traditionnel et des éléments étrangers ; ont été ajoutées dans les représentations des musiques étrangères, môn, khmer, lao, chinoise ou même persane. Les acteurs portent, de la même manière, des costumes faisant référence à différentes nationalités. Son répertoire est en général issu d'annales ou d'histoires étrangères comme, par exemple : *Nitthra Chakrit* (persan), *Rachathirat* (môn), *Phra Lo* (Lan Na) ou *Sam Kok* (chinois).
- Lakhon Phut (ละครพูด) :
Théâtre parlé, influencé par le théâtre occidental, introduit au royaume du Siam à la fin du règne du roi Chulalongkorn (1868-1910) essentiellement par ses enfants qui ont fait des études supérieures en Europe. Le roi Rama VI (1910-1925) est considéré comme le père du « théâtre parlé » au Siam car il a composé au moins 168 pièces de théâtre, traductions et adaptations incluses.
- Lakhon Phut Kham Chan (ละครพูดคำฉันท์)
C'est une pièce de théâtre composée en vers Chan, forme poétique classique adaptée de la versification palie, alternant des syllabes « lourdes » et des syllabes « légères », dont il existe cent-huit sous-formes. Nous n'en trouvons qu'un seul exemple, *Mathana Phatha*, écrite par le roi Rama VI (1910-1925). La représentation de Lakhon Phut Kham Chan se fait de la même manière que le théâtre parlé.
- Lakhon Phut Luan Luan (ละครพูดล้วนๆ) :
Le théâtre parlé a commencé en fait à apparaître à l'époque du roi Chulalongkorn (1868-1910) mais le répertoire pendant le règne de ce monarque était plutôt limité. Ce n'était alors qu'une adaptation des pièces du théâtre dansé. Le théâtre parlé a en fait atteint sa maturité sous le règne du roi Vajiravudh (1910-1925) et représente désormais l'essentiel de la production dramatique que l'on peut rencontrer en Thaïlande ; il est essentiellement écrit en prose.
- Lakhon Phut Salap Lam (ละครพูดสลับสำ)
Théâtre parlé, influencé par le théâtre occidental, introduit au royaume du Siam à la fin du règne du roi Chulalongkorn (1868-1910) essentiellement par ses enfants qui ont fait des études supérieures en Europe. Le roi Rama VI (1910-1925) est considéré comme le père du « théâtre parlé » au Siam car il a composé au moins 168 pièces de théâtre, traductions et adaptations incluses.

A vrai dire, Lakhon Phut Salap Lam, théâtre parlé alterné de chants, est le contraire du Lakhon Lam Salap Phut ; cela veut dire que le chant n'y est pas important. Les parties chantées, chants de lamentation ou de joie, ne sont souvent là que de façon complémentaire ou pour rendre la représentation plus intéressante. Nous pourrions bien suivre l'intrigue de l'histoire qui est jouée même si ces parties chantées étaient coupées.

- Lakhon Ram (ละครรำ) :
Théâtre dansé dont le Lakhon Chatri, le Lakhon Nai et le Lakhon Nok font partie.
- Lakhon Rong (ละครร้อง) :
Le théâtre chanté, nouveau genre de représentation théâtrale, influencé par l'Occident. L'histoire ne se déroule qu'avec le chant alterné des acteurs, qui tient lieu de dialogues.
- Lakhon Rong Luan Luan (ละครร้องล้วนๆ) :
C'est le théâtre dont la progression dramatique ne se déroule que par les chants. Il n'y a pas de passages comportant des dialogues. Les historiens de l'art dramatique pensent que c'est le roi Rama VI (1910-1925) qui a introduit cette nouveauté au Siam. Nous l'appelons également en siamois le « théâtre opéra » qui est une imitation de l'Opera Libretto italien.
- Lakhon Rong Salap Phut (ละครร้องสลับพูด) :
Nous devons reconnaissance au prince Narathip Praphanphong (2404-2474) pour ce type de représentation. Autrefois les Siamois la connaissaient sous le nom de théâtre « Krom Phra Narathip » ou encore de théâtre « Preedalay », nom de salle de théâtre qui appartenait à ce prince. Ce genre de spectacle a été introduit au Siam sous le règne du roi Chulalongkorn (1868-1910), à la fin de XIX^{ème} siècle. Nous pensons que c'est le théâtre occidental qui a donné naissance à ce genre de représentation dramatique mais, selon les preuves écrites que les Princes Damrong (1862-1943) et Narit (1863-1947) ont découvertes, il proviendrait plutôt de l'Opéra malais, le « Bangsawan ». Après la visite d'Etat du roi Rama V à Kedah, un des sultanats malais, vassal de Bangkok, une troupe de théâtre Bangsawan s'est installée dans la capitale siamoise et le prince Narathip Praphanphong l'a adapté en opéra siamois : l'histoire se déroule avec chants et dialogues mais la partie dialoguée n'est qu'un complément ; le plus célèbre est Saw Khroea Fa, adaptation de Madame Butterfly.

- Lakhon Sangkhit (ละครสังคีต) :
C'est aussi le roi Rama VI (1910-1925) qui a donné la naissance à ce Lakhon Sangkhit. C'est une représentation théâtrale dans laquelle nous trouvons une partie chantée et une autre dialoguée. Les deux parties sont aussi importantes l'une de l'autre. Le monarque a, pendant son règne, composé et adapté quatre pièces de théâtre de ce genre : *Nam Yok Ao Nam Bong*, นามยอกเอาหนามบ่ง, *Wiwa Phra Samut*, วิวาพระสมุท, *Mikado* มิกาดโ และ *Wangti* วังตี้, traduction et réadaptation d'un fameux opéra, *The Mikado* de Sullivan et William Gilbert.
- Lakhon Sepha (ละครเสภา) :
Le Sepha est un chant racontant des légendes ou des contes. Selon les documents historiques, le Sepha existait dès l'époque d'Ayuthaya car nous trouvons dans le « Code des Gardiens du Palais » un passage mentionnant que, sous le règne du roi Barom Traylokanat (1448-1488), on chantait le Sepha en jouant de la musique. Le conteur compose l'histoire en Klon et la récite en s'accompagnant du Krap, instrument de musique servant à contrôler le rythme. A partir du règne de Rama VI (1910-1925), le conteur est accompagné d'un Wong Piphat, orchestre classique.
- Lakhon Thorathat (ละครโทรทัศน์) : série télévisée.
- Lakhon Witthayu (ละครวิทยุ) : série radiophonique.
- Len (เล่น) : jouer, faire quelque chose pour l'amusement ou le plaisir.
- Mahori (มโหรี) : orchestre siamois.
- Nattasin (นาฏศิลป์) : art du spectacle.
- Nattayasat (นาฏยศาสตร์) : dramaturgie.
- Nay Rong (นายโรง) : maître de théâtre.
- Ngiu (งิ้ว) : l'opéra chinois.
- Rabam (ระบำ) : la danse en groupe comme le ballet par exemple.
- Ram (รำ) : danser.

- Rong (ร้อง) : chanter.
- Rong Lakhon (โรงละคร) : salle de théâtre.
- Sinlapa Kan Sadaeng (ศิลปะการแสดง) : art dramatique.
- Ten (เต้น) : danser avec des mouvements rapides des pieds.
- Tua Phra (ตัวพระ) : le héros, le jeune premier.
- Tua Nang (ตัวนาง) : l'héroïne, la jeune première.
- Wong Piphat (วงปี่พาทย์) : orchestre siamois.

ANNEXE 3 : RESUMES DES PIECES DE THEATRE CITEES⁸⁶⁷

THE MERCHANT OF VENICE

Auteur : William Shakespeare

Comédie en cinq actes

Bassanio demande à son ami Antonio, un riche marchand de Venise, de lui prêter de l'argent afin de pouvoir continuer à courtiser Portia, une riche héritière de Belmont. Mais Antonio ne peut réunir la somme demandée par son ami tant que le bateau qui transporte sa cargaison de soieries et d'épices n'est pas rentré au port.

Antonio décide donc d'emprunter 3.000 ducats à Shylock, un riche usurier juif. Shylock accepte, mais stipule qu'Antonio a trois mois pour remettre l'argent, sinon il devra lui donner une livre de sa propre chair. Pendant ce temps à Belmont, Bassanio courtise Portia qui tombe follement amoureuse de lui. Mais selon les volontés du père de Portia, elle épousera le prétendant qui choisira parmi les trois coffrets en or, en argent ou en plomb celui où se trouve le portrait de Portia. Bassanio choisit le coffret de plomb et par bonheur y découvre le portrait. Il obtient donc la main de sa bien-aimée.

Antonio n'est pas au bout de ses peines puisque le bruit court à Venise que son bateau aurait fait naufrage et qu'il ne pourra donc pas rembourser Shylock dans les délais prévus. Shylock a aussi des problèmes. Il est désespéré puisque sa fille Jessica a épousé Lorenzo, un jeune chrétien. De plus, les jeunes amoureux sont partis avec la moitié de sa fortune. Les trois mois écoulés, Shylock demande son dû à Antonio qui ne peut le rembourser. Ils se retrouvent donc tous les deux devant le Doge qui demande à Shylock d'être clément envers Antonio. Celui-ci refuse.

Ayant reçu une lettre d'Antonio, Bassanio retourne à Venise. Portia ayant appris tout ce qu'Antonio a fait pour son mari, décide de partir elle aussi pour Venise et de se faire passer pour un avocat. Elle se présente devant la cour sous le nom de Balthazar et plaide pour Antonio. Elle fait appel à la clémence de Shylock, mais celui-ci refuse obstinément et réclame sa livre de chair. Portia prévient Shylock qu'il perdra la vie s'il verse une seule goutte du sang d'Antonio, car le contrat ne fait mention que de chair et une seule goutte de sang signifie un crime contre la vie d'un citoyen de Venise.

Shylock se résigne et le Doge lui épargne la vie à la condition qu'il partage sa fortune entre Lorenzo, son beau-fils et l'État. Antonio demande que Shylock se convertisse au christianisme. Tout finit par s'arranger. Le bateau d'Antonio arrive à bon port et ce dernier peut rembourser Shylock.

ເວນີສວາລິຍ – LE MARCHAND DE VENISE

Traduction : Sa Majesté le roi Vajiravudh

Pièce originale : « The Merchant of Venice » de William Shakespeare

Comédie en cinq actes

L'histoire se déroule de la même manière que la version originale.

⁸⁶⁷ Les résumés qui sont donnés dans cette annexe sont essentiellement ceux de pièces en siamois, traductions, adaptations ou œuvres originales. Les œuvres occidentales que nous résumons ici sont uniquement celles qui sont à l'origine de textes composés par le roi Vajiravudh. Nous n'avons pas jugé utile de rappeler les pièces de théâtre françaises dont nous avons fait référence dans le corps de notre thèse afin d'éclaircir notre pensée.

ROMEO AND JULIET

Auteur : William Shakespeare
Tragédie en cinq actes

L'action se passe à Vérone et met en scène deux grandes familles ennemies, les Montagu et les Capulet.

À un bal masqué donné par les Capulet, Roméo, un Montagu, tombe follement amoureux de Juliette, une Capulet promise en mariage au comte Paris, un jeune noble. Il la retrouve à la nuit tombée, sous son balcon, pour lui déclarer son amour. Éperdument amoureux, ils demandent le lendemain au frère Laurent de les marier. Mais leur bonheur sera bref.

Tybalt, cousin de Juliette, provoque Roméo en duel, qui refuse. Mercutio, le confident et ami de Roméo, courageux, intelligent, et doué pour la poésie, accepte de le remplacer. Il se bat donc contre Tybalt et meurt. Roméo veut venger la mort de son ami. Il provoque à son tour Tybalt en duel et le tue. Roméo est banni de la ville.

Le père de Juliette oblige sa fille à épouser le comte Paris. Le mariage doit avoir lieu le lendemain. Juliette s'y refuse et court chez le frère Laurent qui lui remet une potion pouvant lui donner l'apparence de la mort pendant quarante heures. Le frère promet d'avertir Roméo de l'astuce. Mais Roméo ne reçoit pas le message à temps et, croyant Juliette morte, décide d'aller la rejoindre pour l'éternité.

Il se rend sur la tombe de Juliette et y rencontre Paris. Un duel a lieu entre les deux jeunes hommes et Paris, mourant, demande à Roméo de l'amener près de Juliette. Celui-ci accepte. Roméo embrasse Juliette avant de boire du poison et de mourir à son tour. À son réveil, Juliette découvre Roméo mort près d'elle. Ne pouvant imaginer la vie sans lui, elle se poignarde et meurt à ses côtés.

โรเมโอกับจูเลียต - ROMÉO ET JULIETTE

Traduction : Sa Majesté le roi Vajiravudh
Pièce originale : « Romeo and Juliet » de William Shakespeare
Tragédie en cinq actes

L'histoire se déroule de la même manière que la version shakespearienne.

AS YOU LIKE IT

Auteur : William Shakespeare
Pièce en cinq actes

Peu avant sa mort, Sir Roland des Bois a confié Orlando, le plus jeune de ses trois fils, à son aîné Olivier. Mais la popularité d'Orlando indispose à ce point Oliver qu'il décide de l'éliminer. Il s'entend avec un lutteur de la cour pour que celui-ci lui casse le cou lors d'un combat auquel le jeune homme doit participer et qui aura lieu le lendemain.

Parallèlement, le vieux duc a été banni de la cour par son jeune frère Frédéric. Il s'est donc réfugié dans la forêt d'Ardennes avec ceux qui lui sont fidèles. Sa fille Rosaline, amie inséparable de sa cousine Célia, la fille de l'usurpateur, est restée à la cour.

Les deux jeunes filles aperçoivent Orlando qui se prépare à affronter le lutteur. Rosaline en tombe immédiatement amoureuse et tente de le persuader de ne pas se battre. Orlando tombe aussi amoureux de Rosalinde.

Le duc Frédéric chasse à son tour Rosalinde de la cour. Ne voulant pas se séparer de son amie, elles se déguisent toutes les deux avant de s'enfuir dans la forêt d'Ardenne avec un bouffon. Rosalinde est maintenant un jeune berger et Célia, sa sœur.

Enfin, Orlando, qui a gagné son combat contre le lutteur, part rejoindre le duc dans la forêt. Bien que poursuivi par son frère Olivier, il sauve ce dernier des griffes d'une lionne.

Le déguisement des deux jeunes filles provoque une série de quiproquos et d'intrigues amoureuses. Une jeune bergère veut épouser le berger qui n'est autre que Rosalinde. Le bouffon tombe amoureux d'une servante. Orlando quant à lui ne reconnaît plus Rosalinde sous son déguisement et Olivier tombe amoureux de Célia déguisée en bergère.

Le duc Frédéric, converti par un ermite, redonne le pouvoir à son frère aîné. On célèbre les mariages avant de rentrer au palais.

ตามใจท่าน - SELON VOTRE CŒUR

Traduction : Sa Majesté le roi Vajiravudh

Pièce originale « As you like it » de William Shakespeare

Comédie en cinq actes

L'histoire se déroule de la même façon que la version originale.

THE SCHOOL FOR SCANDAL

Auteur : Sir Richard Sheridan

Comédie en cinq actes

A Londres, vivent certaines personnes qui ne font rien, si ce n'est dire du mal des autres. On les appelle le « Club de la Médisance », qui a pour présidente Lady Sneerwell, veuve de la noblesse.

Il y a deux grand dignitaires d'âge mûr qui se connaissent très bien et s'entendent à merveille ; le premier est Sir Peter Teazle qui habite à Londres avec sa nièce, Maria et il vient aussi d'épouser en deuxième noces une jeune fille, laquelle n'a que deux ou trois ans plus que sa nièce, tandis que le second s'appelle Sir Oliver Surface ; il a deux neveux, Joseph Surface et Charles Surface, vit en province et n'a jamais revu ces deux jeunes gens depuis bien longtemps.

Joseph Surface est une personne qui semble respectable, un génie des temps modernes selon le Club de la Médisance, alors qu'en réalité il a eu une relation adultère avec la jeune épouse de Sir Peter Teazle mais ; personne ne connaît cette vérité : c'est la raison pour laquelle Sir Oliver préfère Joseph à Charles, le cadet des deux neveux.

Un jour Sir Oliver Surface a décidé de monter à Londres afin de connaître la vraie nature de ses deux neveux, il se déguise en deux personnages différents pour les tromper et surtout les évaluer. Il est d'abord allé voir le cadet, Charles qui veut lui vendre les biens pour pouvoir rembourser la dette et il est par la suite parti chez Joseph pour lui emprunter l'argent.

Enfin, Sir Peter Teazle a découvert que sa femme est infidèle car elle le lui a avoué : celle-ci a été impressionnée après avoir appris par hasard à quel point son mari l'aime. Quant à Sir Oliver Surface, lui aussi, a fini par apprendre que Joseph n'est pas un ange comme tout le monde le croit. Après avoir démasqué Joseph, tout le monde se comprend et Charles se marie avec Maria.

นิทานสโมสร - LE CLUB DE LA MEDISANCE

Traduction et adaptation théâtrale en siamois : Sa Majesté le roi Vajiravudh
Comédie en cinq actes

A Bangkok, il y a certaines personnes qui ne font rien, à part dire du mal des autres. On les appelle le « Club de la Médisance » et la présidente en est Madame Sagniem, veuve bourgeoise.

Il y a deux grand dignitaires d'âge mûr, qui se connaissent et s'entendent à merveille : l'un est Phraya Vatcharin, qui habite à Bangkok avec sa nièce, Thavin, et qui vient de se remarier avec une jeune fille qui n'a que deux ou trois ans de plus que sa nièce ; l'autre s'appelle Khun Amorn : il a deux neveux, Khun Charœn et Bunsom ; il vit à Phuket et n'a pas revu ses deux neveux depuis bien longtemps.

Khun Charœn est une personne qui semble respectable et serait le génie des temps modernes, selon le Club de la Médisance, alors qu'en réalité il a commis l'adultère avec la jeune épouse de Phraya Vatcharin. Cependant, personne ne connaît ces faits ! C'est la raison pour laquelle ce dernier préfère Khun Charœn à Bunsom, le cadet.

Un jour, Phraya Amorn décide de monter à Bangkok afin de se donner l'occasion de connaître la vraie nature de ses deux neveux. Il se déguise en deux personnages différents de façon à les tromper. Il va d'abord voir le cadet, Bunsom, qui souhaite lui vendre des biens pour pouvoir rembourser ses dettes et il se rend par la suite chez Khun Charœn sous le prétexte de lui emprunter de l'argent.

A la fin de la pièce, Phraya Vatcharin découvre que sa femme lui a été infidèle lorsque, ayant appris par hasard à quel pont il l'aime, elle le lui a avoué. Quant à Phraya Amorn, de son côté, il a appris que Khun Charœn n'est pas l'ange que tout le monde pense. Une fois Khun Charœn démasqué, tout le monde se comprend et Bunsom peut se marier avec Thavin.

LE MEDECIN MALGRE LUI

Auteur : Molière
Comédie en trois actes

Sganarelle et Martine vivent ensemble dans un village à la campagne. Ils se disputent souvent et leurs querelles se terminent régulièrement par des violences conjugales, c'est-à-dire que Sganarelle frappe Martine avec un bâton. Martine cherche un moyen de se venger de son mari.

Un jour Valère et Lucas, les domestiques de Géronte, se rendent dans le village où habite ce couple. Martine dit à ces deux serviteurs, qui cherchent désespérément un médecin capable de soigner la fille de leur maître qui est devenue bizarrement muette depuis un certain temps, que son mari est le meilleur des médecins, capable de ressusciter une femme qui avait été déclarée morte depuis 6 heures. Mais, leur raconte-t-elle, pour mieux forcer son mari à soigner un malade, il faut le frapper avec un bâton, sinon il n'avoue jamais qu'il est médecin.

Après avoir tapé Sganarelle, Valère et Lucas l'emmènent chez leur maître. Sganarelle devient donc docteur par force. Sganarelle apprend de Léandre, amoureux de Lucinde, la fille de Géronte, que cette jeune femme fait semblant d'être muette pour échapper à un mariage arrangé par son père. Avec l'aide du jeune homme, Sganarelle finit par la « guérir » et elle se marie avec celui qu'elle aime, Léandre.

หมอจำเป็น - LE MEDECIN PAR NECESSITE

Traduction et Adaptation théâtrale en siamois : Sa Majesté le roi Vajiravudh
Pièce originale « Le Médecin Malgré Lui » de Molière
Comédie en trois actes

Ta Sang et Yay Ma vivent ensemble dans un village à la campagne. Ils se disputent souvent et leurs querelles se terminent régulièrement par des violences conjugales, c'est-à-dire que Ta Sang frappe Yai Ma avec un bâton. Yay Ma cherche un moyen de se venger de son mari.

Un jour Lœa et Lo, les domestiques de Mœn Camnien se rendent dans le village où habite ce couple. Yay Ma dit à ces deux serviteurs, qui cherchent désespérément un médecin capable de soigner la fille de leur maître qui est devenue bizarrement muette depuis un certain temps, que son mari est le meilleur des médecins, capable de soigner un garçon qui est tombé d'une tour (Ho Rakhang, dans le temple). Mais, leur raconte-t-elle pour mieux convaincre son mari de soigner un malade, il faut justement le frapper avec un bâton sinon il n'avoue jamais qu'il est médecin.

Après avoir tapé Ta Sang, Lœa et Lo l'emmènent chez leur maître. Ta Sang devient donc docteur par la force. Ta Sang apprend de Liem, amoureux de Cinda, la fille de Mœn Camnien, que cette jeune femme fait semblant d'être muette pour échapper à un mariage arrangé par son père. Avec l'aide du jeune homme, Ta Sang finit par la « guérir » et elle se marie avec celui qu'elle aime, Liem.

LE VOYAGE DE MONSIEUR PERRICHON

Auteur : Eugène Labiche
Comédie en quatre actes

Les Perrichon souhaitent marier leur fille Henriette à l'un des deux hommes qui la désirent : ils doivent choisir.

Armand est l'un des prétendants d'Henriette, il est aidé dans sa conquête par madame Perrichon qui lui est favorable, par Henriette elle-même car elle l'aime et par les circonstances (il a sauvé la vie de Monsieur Perrichon et lui a rendu de nombreux services).

Daniel, son rival, ne cesse de flatter la carrière de monsieur Perrichon. Celui-ci "sauve" la vie de Daniel. Majorin aide Armand indirectement car il fait prendre conscience de ses défauts à monsieur Perrichon.

หลวงจำเป็นยรเดินทาง - LUANG CHAMNIAN PART EN VOYAGE

Traduction : Sa Majesté le roi Vajiravudh
Pièce originale : « Le voyage de Monsieur Perrichon » d'Eugène Labiche.
Comédie en quatre actes

L'histoire se déroule de la même manière que la version originale.

UN CLIENT SERIEUX

Auteur : Georges Courteline
Comédie en un acte

L'histoire se déroule dans une chambre du Conseil. Il y a aujourd'hui deux procès que le juge doit examiner.

Le premier procès que le tribunal doit considérer l'est affaire d'un marchand, le pauvre Mapipe. Celui-ci est poursuivi pour la tromperie sur la qualité de la marchandise vendue. Cette affaire a été déjà repoussée à trois reprises et aujourd'hui qu'on décide de repousser le verdict à nouveau car un des juges va prendre les vacances. On va donc réétudier cette affaire après des grandes vacances ce qui veut dire dans à peu près six mois.

La deuxième affaire importante est celle de Lagoupille qui a donné un coup poing à Alfred, après s'être échangés une longue insulte, ce dernier est le restaurateur. Lagoupille n'a pas d'avocat, Barbemolle décide donc de le défendre, celui-ci est bien connu pour sa langue de bois.

Au cours de ce procès, Monsieur le substitut reçoit une ordonnance qui le révoque et nomme Barbemolle le procureur à sa place. Barbemolle se trouve alors dans une situation assez ambiguë car il est à la fois l'avocat d'accusé et le procureur d'accusateur. Le juge décide enfin d'un non-lieu.

คดีสำคัญ - UN PROCES IMPORTANT

Pièce adaptée par Sa Majesté le roi Vajiravudh
Pièce originale de Georges Courteline
Comédie en un acte

L'histoire se déroule dans le tribunal de grande instance de la province de Lolæburi dont Phraya Lolosat est le juge. Il y a aujourd'hui deux procès sur lesquels le juge doit statuer.

Le premier procès que le tribunal va considérer est l'affaire d'un pickpocket renommé, le méchant Pîp. Celui-ci a volé un centime de bath à Madame Mi. Cette affaire a été déjà repoussée à 3 reprises et aujourd'hui, on décide de la repousser à nouveau car un des juges doit partir par nécessité pour Bangkok. On va donc réétudier cette affaire après les grandes vacances, ce qui veut dire dans à peu près six mois.

La deuxième affaire importante est celle de Monsieur Kup qui a donné un coup poing à Monsieur Kao, après s'être échangés longuement des insultes ; ce dernier est un restaurateur chinois. Monsieur Kup n'a pas d'avocat, Monsieur Chaleaw Chalathput décide donc de le défendre, celui-ci est bien connu pour sa langue de bois.

Au cours de ce procès, Khun Prakhenkhadi, le procureur, reçoit une ordonnance qui lui ordonne de se rendre immédiatement à Bangkok et nomme Monsieur Chaleaw procureur à sa place. Monsieur Chaleaw se trouve alors dans une situation assez ambiguë car il est à la fois avocat et procureur et dit, pour accuser le pauvre prévenu, tout le contraire de ce qu'il disait pour le défendre. Le juge décide enfin d'un non-lieu.

LES VIVACITES DU CAPITAINE TIC

Auteur : Eugène Labiche
Comédie en trois actes

Horace Tic est rentré à Paris, après avoir passé dix ans dans l'armée française à l'Etranger, pour rendre visite à sa tante, Madame de Guy, qui lui apprend par la suite que Lucie, la cousine de Tic va se marier. Tic se rend du compte à ce moment-là qu'il est amoureux d'elle. Il essaie donc d'empêcher cet engagement entre Lucie et Magis, le prétendant. Enfin Lucie, elle aussi tombe amoureux de Tic après avoir appris par sa tante qu'il l'aime. L'histoire se termine ainsi de manière heureuse.

วิลเลือกคู่ - WILAY CHOISIT SON EPOUX

Traduction : Sa Majesté le roi Vajiravudh

Pièce originale : « Les Vivacités du Capitaine Tic » d'Eugène Labiche

Comédie en trois actes

L'histoire se déroule de la même manière que la version originale.

L'ANGLAIS TEL QU'ON LE PARLE

Auteur : Tristan Bernard

Comédie en un acte

L'histoire se déroule dans un hôtel à Paris, Julien Cicandel s'enfuit avec son amante Betty car Monsieur Hogson, le père de cette dernière ne veut pas que sa fille l'épouse.

Eugène, un jeune Français, est interprète dans cet hôtel par hasard car son ami n'est pas disponible ce jour-là. En fait, il ne sait pas du tout parler anglais et de plus il a du mal à accepter son rôle.

Monsieur Hogson, homme d'affaire anglais, arrive à cet hôtel en espérant y retrouver sa fille. Il demande à Eugène d'expliquer à l'agent de police que sa fille est parti avec un jeune homme français dont le nom est Julien Cicandel mais Eugène ne comprend rien alors il invente une histoire et raconte au policier que cet anglais s'est fait voler son portefeuille en descendant du train à la Gare du Nord. L'histoire se complique de plus en plus à cause de l'incompétence de cet interprète.

Heureusement Monsieur Hogson retrouve sa fille et il lui promet de donner sa main à Julien Cicandel qui devient par hasard l'associé d'une grande compagnie londonienne.

ลำนดี – UN BON INTERPRETE

Traduction et adaptation théâtrale en siamois : Sa Majesté le roi Vajiravudh

Pièce originale « L'Anglais tel qu'on le parle » de Tristan Bernard

Comédie en un acte

L'histoire se déroule de la même manière que l'original sauf que la scène se déroule à Songkhla, une province méridionale de la Thaïlande et l'interprète ne sait pas l'anglais.

A GOOD INTERPRETER

Traduction et Adaptation théâtrale en anglais : Sa Majesté le roi Vajiravudh
Pièce originale « L'Anglais tel qu'on le parle » de Tristan Bernard
Comédie en un acte

L'histoire se déroule de la même façon que dans *Un bon interprète* si ce n'est que la scène se passe à Kedah, ancien sultanat vassalisé par le Siam. Dans cette version, l'interprète ne sait pas parler siamois.

MY FRIEND JARLET

Auteur : Arnold Golsworthy
Tragédie en un acte

En 1870, Paris est assiégé par les troupes prussiennes. Paul et Jarlet ne peuvent pas parvenir jusqu'à la capitale, ils sont obligés de s'installer dans un hôtel à Fontainebleau. Paul tombe amoureux de la nièce de la propriétaire de cette demeure, Marie. Entre temps, Jarlet a l'occasion de discuter longuement avec cette jeune fille et il découvre par hasard qu'elle est la fille qu'il a abandonnée depuis son enfance. Paul est très patriote, il veut combattre pour libérer la France mais malheureusement le jeune homme est arrêté et on va le fusiller. Jarlet, par affection pour son jeune ami et par amour pour sa fille, décide de sacrifier sa vie et accepte d'être fusillé à la place de Paul.

มิตรแท้ - UN VERITABLE AMI

Traduction : Le roi Rama VI
Pièce originale : « My Friend Jarlet » d'Arnold Golsworthy
Tragédie en un acte.

L'histoire se déroule de la même manière que dans la version originale.

เพื่อนตาย - UN AMI A LA VIE A LA MORT

Réinterprétation : Le roi Rama VI
Pièce originale : « My Friend Jarlet » d'Arnold Golsworthy
Tragédie en un acte

Les troupes d'un pays étranger ont déjà conquis le Monthon Thephatsadin. Deux membres des « Tigres Sauvages », Boonkœa et Phuang, ne peuvent pas donc retourner à Bangkok. Ils décident de se loger chez Nuan, la fiancée de Boonkœa. Boonkœa veut libérer cette région mais il a été malheureusement arrêté par les soldats étrangers. Il décide de sacrifier sa vie parce qu'il est un Tigre Sauvage et que son devoir est de protéger le pays. Entre temps, Phuang qui l'attend discute avec Nuan et soudainement découvre que cette jeune fille est sa fille. Phuang sait bien, depuis le début de la pièce, que son ami Boonkœa, est amoureux de Nuan. Il décide alors d'aller se faire fusiller à la place de ce jeune homme car il

éprouve beaucoup de reconnaissance envers lui comme pour l'amour qu'il a pour sa fille ; plus que cela, il n'oublie pas qu'il est aussi un Tigre Sauvage, il en est fier et il veut laisser les jeunes combattre pour le pays car il est déjà trop âgé.

THE MIKADO

Auteurs : Sullivan et Gilbert

Comédie en deux actes

Dans le Japon de fantaisie où nous entraînent les auteurs, les lois sont aussi bizarres que cruelles. On y est condamné à mort pour flirt, comme dans la ville de Titipu : c'est ce qui est arrivé à ce pauvre tailleur Ko-Ko.

La Ville s'oppose à la sévérité du Mikado en le nommant Lord-Bourreau en chef. De cette façon, toute exécution cesse, puisque le nouveau promu ne saurait se couper la tête lui-même !

Nanki-Poo, fils du Mikado, déguisé en musicien, aime Yum-Yum, pupille et fiancée de Ko-Ko. Amour réciproque. Nanki-Poo apprend que Yum-Yum doit se marier le jour même. Désespoir des deux amoureux. Le jeune homme révèle qu'il est le fils du Mikado et qu'il a fui pour ne pas épouser une dame de la cour d'un âge un peu avancé. Mais rien n'y fait : les épousailles auront lieu.

De son côté, le Mikado apprend que l'on n'exécute plus à Titipu. Il prévient que la ville sera réduite à l'état de village s'il n'y a pas eu d'exécution dans un mois. Nanki-Poo étant sur le point de se suicider, Ko-Ko lui propose d'être décapité volontaire ; ce dernier accepte en échange de la main de Yum-Yum pour tout le mois à venir.

Arrive Katisha, la virago que Nanki-Poo avait fui. Elle est réduite au silence, mais jure de se venger en faisant venir le Mikado. Yum-Yum apprend que la femme d'un homme décapité doit être enterrée vivante. Yum-Yum aime bien Nanki-Poo, mais le sacrifice demandé refroidit sérieusement ses intentions matrimoniales. Nanki-Poo rompt donc son marché avec Ko-Ko. Ce dernier, embarrassé, suggère que l'on simule et qu'en réalité il se sauve avec Yum-Yum.

Entrée solennelle du Mikado qui s'inquiète du sort de son fils. La situation se complique. Apprenant qu'il a été exécuté, cet homme inflexible, malgré sa sympathie pour Ko-Ko, est formel : tout individu ayant tué le fils du Mikado doit périr. Impossible de faire réapparaître Nanki-Poo, car Katisha le fera occire pour ne l'avoir point épousé. Conséquence : Yum-Yum sera enterrée vivante.

Il n'y a qu'une solution : Ko-Ko doit se sacrifier en faisant la cour à Katisha et en l'épousant. L'héroïque tailleur réussit l'épreuve, et la pièce peut terminer en évitant un bain de sang.

มิกาดอ - MIKADO

Traduction : Sa Majesté le roi Vajiravudh

Pièce originale : « The Mikado » de William Gilbert

Comédie en deux actes

L'histoire se déroule de la même manière que dans la version originale.

วังดี - WANG TI

Réinterprétation : Sa Majesté le roi Vajiravudh

Pièce originale : « The Mikado » de William Gilbert
Comédie en deux actes

L'histoire se déroule de la même manière que la version originale mais le nom de chacun des personnages a été changé et l'histoire se passe dans un pays imaginaire « Tong Hua Tai Sieng Kok » que nous n'avons pas de mal à identifier avec une Chine de fantaisie puisque ce nom utilise des réminiscences chinoises, comme le mot « Kok » qui veut dire « royaume ».

หัวใจนักรบ – CŒUR DE GUERRIER

Auteur : roi Rama VI
Pièce originale : « The Mikado » de William Gilbert
Comédie en deux actes

L'histoire est la suivante : à l'époque où a été créée l'organisation des « Tigres sauvages » et où les adolescents ont pu rejoindre celle des Scouts royaux, il apparaît que le héros, Phra Phirom se dresse contre cette double institution ; il interdit par exemple à son plus jeune fils de s'enrôler chez les Scouts et, même, il incite son fils aîné à ne pas accomplir son devoir militaire. Il n'aime, semble-t-il, que son deuxième fils qui nous paraît bien faible mais qui, en fait, a des relations adultères avec une des concubines de son père. Cette femme a un frère qui s'appelle « Sum Beng », dont nous comprenons facilement, à la lecture de son nom, qu'il est certainement d'origine chinoise, ce qui nous ramène à certaines des remarques que nous avons pu faire précédemment, lequel semble posséder une vraie influence sur Phra Phirom. L'aîné des fils de Phra Phirom se porte volontaire pour se battre contre les ennemis (lesquels ne sont pas précisés ni identifiés), mais il est tué et c'est le plus jeune qui souhaite alors prendre sa place. C'est alors que le père commence manifestement à changer d'attitude, au point qu'il va prendre son arme et tirer sur les ennemis. Cependant, ceux-ci sont en grand nombre et arrivent à se saisir de sa maison comme à l'arrêter les armes à la main. Il est interrogé, les ennemis essaient d'obtenir des renseignements secrets sur des opérations militaires en cours, mais il refuse de répondre ; il préférerait mourir plutôt que de livrer les éléments qui sont en sa possession. Par la suite, les ennemis feront retraite et les forces siamoises reprendront le terrain. C'est alors que Phra Phirom décidera de s'engager dans les « Tigres royaux ».

เจ้าข้า, สารวัต ! – BIEN SUR QUE OUI, INSPECTEUR !

Auteur : Sa Majesté le roi Vajiravudh
Comédie en un acte

Sanguan Pahonyothin, fille du commandant Phra Phithakyutwinai, responsable d'un bataillon d'infanterie, est amoureuse du lieutenant Charoen Wattananon. Avant le mariage, elle demande à son fiancé de venir la voir chez elle, habillé en civil. Le lieutenant accepte à contre coeur afin de faire plaisir à sa fiancée. Il arrive chez Sanguan, profitant d'un jour où son père est occupé par une réunion car celui-ci est très strict à propos de la discipline et si le lieutenant Charoen se trouvait habillé en civil devant lui, il risquerait d'être puni et mis aux arrêts. Malheureusement, la réunion est annulée et le commandant rentre chez lui un peu plus tôt que prévu. Sanguan ne sait pas quoi faire et elle demande à Charoen de se cacher sous une couverture et de faire semblant d'être malade.

Elle essaie de dire à son père qu'il ne faut pas toujours être sérieux et qu'il faut savoir s'amuser de temps en temps. Quoi qu'il en soit, comme Charoen est « malade », on fait donc venir un médecin militaire à la maison pour qu'il l'examine et celui-ci fait semblant de penser que Charoen a fait un malaise cardiaque, expliquant que son cœur bat très fort. Il a fort bien compris pourquoi Charoen est dans cet état. Maintenant, tout le monde doit trouver une solution pour que le lieutenant Charoen puisse quitter la maison du commandant Phra Phithakytwinai en uniforme militaire. Chacun essaie désespérément de lui trouver un uniforme. Finalement, un inspecteur militaire qui est là, lui aussi, commence à se poser des questions à propos de cette étrange affaire mais heureusement, le commandant ayant enfin compris toute cette histoire se met du côté du jeune officier et l'inspecteur n'ose alors pas faire quoi que ce soit.

เหินแก่ลูก – RIEN QUE POUR SON ENFANT

Auteur : Sa Majesté le roi Vajiravudh

Pièce en un acte

Phraya Phakdinarœnat élève La-Or comme si elle était sa propre fille. La mère de La-Or est décédée depuis qu'elle était encore toute petite mais elle avait pour père biologique un malfaiteur qui a disparu depuis longtemps, sans laisser de traces, Phraya Phakdinarœnat a fait croire depuis longtemps à sa fille adoptive que son vrai père est mort. Mais, un jour, le père de la jeune fille arrive chez Phraya Phakdinarœnat ; il vient de sortir de prison après avoir purgé sa peine et souhaiterait demeurer désormais auprès de sa fille. Phraya Phakdinarœnat lui apprend que l'héroïne est désormais mariée et il affirme que ce ne serait pas très bien qu'il apparaisse ainsi soudainement dans la vie de La-Or. Lam, le père biologique de La-Or, ne veut rien entendre et n'accepte pas l'argent que Phraya Phakdinarœnat lui offre pour qu'il s'éloigne définitivement. Il veut à tout prix, et quoi qu'il advienne, vivre avec sa fille. Phraya Phakdi entre alors dans une colère noire et finit par brutaliser Lam. La-Or entendant du bruit, entre en scène et demande à Phraya Phakdi ce qui se passe. Celui-ci explique que Lam est un de ses vieux amis. Elle voudrait savoir si Lam a connu sa mère. Celui-ci lui répond que oui. La-Or lui explique qu'elle est triste car elle n'a jamais connu son père. Elle n'a jamais vu que la photo de ce père qui est dans la chambre de sa mère. Elle pense que, si elle en juge par rapport à ce portrait, son père devait être quelqu'un de bien. Lam décide alors de ne pas dévoiler la vérité à sa fille et préfère qu'elle garde plutôt une très bonne image de lui. Il lui donne une bague en cadeau et part seul pour ne plus jamais revenir.

หัวใจทอง – UN CŒUR D'OR

Auteur : ML Pin Malakul

Pièce en 3 actes

L'histoire se passe en 1952 à Bangkok. Nit, la fille de Luang Prasit Chanya, un professeur à la retraite, tombe dans le piège qui lui est tendu par son amant, Manop : celui-ci veut à tout prix s'emparer d'un terrain qui appartient au père de Nit. Par amour, Nit supplie son père de lui donner l'acte de propriété. Luang Prasit Chanya sait parfaitement bien que sa fille est en train de se faire escroquer. En fait, Luang Prasit Chanya avait naguère confié ce document à Noy, sa fille aînée, qui est décédée voici quelques années.

Luang Prasit Chanya se met à penser au moment où il a commencé sa carrière en tant qu'enseignant. Il avait alors prêté serment, jurant qu'il serait toute sa vie quelqu'un de bon et honnête, qu'il serait également loyal envers le monarque. Le jour de son mariage, il a donc reçu ce fameux terrain de la part de son supérieur afin de pouvoir y faire construire l'école de ses rêves. Toute sa vie, Luang Prasit Chanya a enseigné à tous ses élèves avec la conscience d'un bon maître. Quand elle était encore vivante, il racontait à Noy toutes ces histoires du passé. Parmi celles-ci, il y en avait une à propos d'un coussin ; il lui a en effet raconté que chaque pièce de tissu utilisée pour faire ce coussin, une sorte de patchwork, a sa propre

histoire. C'est alors que Noy avait décidé de mettre un morceau de tissu de couleur or en forme de cœur sur ce coussin pour que tout le monde puisse se souvenir d'elle.

Nit revient de nouveau à la maison et demande une fois de plus à son père de lui donner l'acte de propriété du terrain mais Luang Prasit Chanya souhaite que sa fille réfléchisse de façon plus plus approfondie à ce mariage. Tout à coup, Manop rentre à la maison en état d'ivresse. Il sort un pistolet et menace, si Luang Prasit Chanya refuse de lui passer cet acte, de tuer sa fille. Luang Prasit Chanya dit que le document doit se trouver dans l'armoire de Noy mais Manop n'y trouve rien sinon un coussin... Manop finit par s'enfuir après avoir tenté de tuer Luang Prasit Chanya. Nit veut se faire pardonner par son père. Celui-ci lui dit qu'en fait cet acte est caché dans le coussin, sous la pièce de tissu doré en forme de cœur et maintenant Nit, elle aussi, a un cœur d'or.

ลูกของเจ้าคุณ – LES ENFANTS DE MONSEIGNEUR

Auteur : MR Khøkrit Pramoj

Pièce en un acte

Phakamat, une actrice renommée de la télévision thaïlandaise, vit seule avec ses enfants et une bonne depuis que son mari, Khun Luang, est "décédé". Un jour, ses deux fils, Phichai et Srithorn lui annoncent qu'ils souhaitent demander la main des filles de Phoonsap, riche propriétaire d'une usine fabriquant de la sauce de poisson. Phakamat s'inquiète car tout le monde sait bien que Phoonsap est stricte et arrogante. Phakamat décide de révéler à ses enfants que Khun Luang, dont le portrait est accroché au mur du salon, n'était pas leur vrai père. Leurs "pères" sont toujours vivants. Elle a en fait trois enfants de trois hommes différents.

Souhaitant montrer l'image d'une famille idéale à Phoonsap, Phakamat prend la décision d'épouser l'un des trois pères de ses enfants. Elle les fait venir tous les trois à la maison. Elle demande à ses enfants de choisir entre ces trois hommes mais, évidemment, chacun d'entre eux finit par choisir son propre père. Phakamat, ne sachant plus que faire, décide donc de n'épouser personne et se contente de demeurer la veuve de ce mari imaginaire dont le portrait est accroché dans le salon. Le jour où Phoonsap vient chez elle pour discuter du mariage, les trois anciens amants de Phakamat font semblant d'être les meilleurs amis de son feu mari. Phoonsap est très émue de voir que la famille de Phakamat est unie et parfaite, elle craque et avoue à son tour que ses deux filles ne sont pas non plus les enfants de son feu mari, le propriétaire de l'usine fabriquant de la sauce de poisson dont elle est héritière. Phakamat n'y trouve bien sûr aucun inconvénient et souhaite toujours que ses fils épousent les filles de Phoonsap.

นายกรัฐมนตรีประเภทสอง – PREMIER MINISTRE DU SECOND TYPE

Auteur : Suwat Sichøea

Pièce en un acte

Dans la Thaïlande d'après la Révolution du 14 octobre 1973, les craintes concernant la corruption du personnel politique est très forte. Quatre personnages, dont on devine qu'ils sont chirurgiens ou étudiants en chirurgie, décident de fabriquer un Premier ministre incorruptible. Rassemblant des éléments physiques, ils construisent cet être parfait, un peu comme le docteur Frankenstein, mais celui-ci cède pourtant à l'attrait de l'argent : le message est très pessimiste et aucun homme politique n'est capable d'être intègre.

ก่อนอรุณจะรุ่ง – AVANT QUE L'AURORE NE SE LEVE

Auteurs : Collectif « Le croissant de Lune »
Pièce en un acte

Cette pièce engagée politiquement nous raconte, selon les conventions plus ou moins stéréotypées de l'époque où elle a été composée, l'histoire d'une famille de la classe défavorisée qui survit dans un des nombreux bidonvilles que l'on trouvait il y a quarante ans à Bangkok. Le père de famille est un policier alcoolique et qui est tombé dans la corruption à cause de la pauvreté tandis que la mère est une marchande ambulante de plats préparés qui, de temps en temps, se fait arrêter par la police, parfois même par son propre mari car elle installe son étal sur la voie publique, ce qui est interdit. Ce couple a deux fils ; l'aîné, Deth est un ancien combattant qui est devenu invalide à la suite d'un accident pendant la guerre de Vietnam où la Thaïlande s'est engagée aux côtés des Etats-Unis pour lutter contre le communisme et le cadet, Phon, est un étudiant en médecine qui, comme beaucoup de jeunes gens à cette époque, est influencé par des idées progressistes et est considéré par le pouvoir militaire comme un dangereux communiste. Phon s'implique beaucoup dans la contestation car il souhaite aider les pauvres à se dresser contre les injustices sociales, ceci contre l'avis de ses parents qui, accablés par le travail, leur condition misérable et le découragement, ne sont pas d'accord pour un tel engagement. Phon décide pourtant de participer à une grande manifestation organisée à Bangkok en faveur des paysans exploités par les grands propriétaires fonciers et il est tué par la police et l'armée qui tire sur les opposants : il est devenu un martyr et donc un exemple pour tous ceux qui luttent contre les inégalités sociales et l'exploitation des plus défavorisés.

บุษบาอุณกรรณ – BUTSABA ET UNAKAN

Auteur : Mattani Rutnin
Pièce en un acte

Bien que se présentant comme une réécriture d'un passage de l'œuvre classique du roi Rama II, *Inao*, sous une forme dramatique inspirée de l'Occident, cette pièce qui mêle des dialogues parlés et chantés, se place dans une certaine tradition. Il est nécessaire pour le spectateur de connaître l'ensemble de l'histoire, et surtout tout ce qui s'est passé avant pour pouvoir suivre l'action qui lui est présentée dans cet épisode réécrit par Rattani Rutnin.

A la suite de nombreuses péripéties, Inao qui a été fiancé dès l'enfance à Butsaba par leurs parents, avait refusé de l'épouser ; il se voit confier par son père la mission d'aller défendre le royaume du père de cette princesse, attaqué par un souverain voisin auquel elle avait été promise mais qui a été éconduit au profit d'un autre. Dès qu'il rencontre Butsaba, il tombe éperdument amoureux et, ayant vaincu les ennemis grâce à Patarakala, son ancêtre devenu un dieu et qui lui a donné un kriss magique, il l'enlève.

Patarakala, que cet enlèvement a mis en colère, fait naître une violente tempête qui emporte Butsaba et décide que si les amants avaient de nouveau l'occasion de se rencontrer, ils ne sauraient pas se reconnaître. Pour commencer, Patarakala transforme Butsaba en un jeune homme, Unakan. Celui-ci part à la recherche d'Inao dans la jungle et, au cours de sa quête, se voit offrir, par divers souverains, leurs filles pour femmes. L'une d'elle, Kusuma, tente même d'éprouver la virilité d'Unakan, sans résultats, naturellement. Inao a entrepris, de son côté, de retrouver celle qu'il aime, et s'est déguisé sous le nom de Panji. Accompagné de sa soeur, Wiyada, qui a pris pour cette errance le nom de Kenlong, il reçoit de nombreuses femmes qui lui sont accordées par des rois craignant sa puissance.

Sa recherche s'avérant inutile, il décide de se livrer à la méditation, ce qui lui permettra peut-être de retrouver Butsaba : il se fait ermite sous le nom de Kasmara. Mais Unakan passe près de lui, et ils ne se reconnaissent pas ! Incapable de supporter cette vie de chasteté et de mortifications, il reprend l'aspect de Panji et arrive dans le royaume de Kalang où il est adopté par le roi, lequel a déjà un fils adoptif, qui

s'avère être Unakan ! Panji et Unakan luttent pour leur père adoptif au cours d'une guerre. Unakan, grâce aux pouvoirs qui lui sont accordés par Patarakala, défait et met à mort cet ennemi. Panji apprend bientôt, par quelqu'un qui a vu Unakan au bain, qu'elle est en fait un travesti ; mais Butsaba a déjà quitté Kalang et, sous le nom de Tila-Orasa, décide de s'adonner désormais à de strictes pratiques religieuses et aux arts divinatoires.

บ่าวคนใหม่ – LE NOUVEAU DOMESTIQUE

Auteur : Thepanom

Pièce en un acte

Foy, fils unique de Khun Ying Fong et Chao Khun Phoon est tombé amoureux d'une inconnue dont il a sauvé la vie : cette nuit-là, il conduisait sa voiture et l'a rencontrée en chemin. En marchant dans la rue, elle a fait un faux pas et elle est tombée. Foy a arrêté sa voiture, la fille était saine et sauve « grâce à lui ». Elle lui a alors dit qu'elle n'aime que les gens du même rang social qu'elle. Foy l'a suivie jusqu'à chez elle et apprend qu'elle est une domestique.

Aujourd'hui, Foy veut se déguiser en chauffeur et demande à son domestique, Mœn, de jouer le rôle du maître de la maison car il veut impressionner la belle inconnue à laquelle il a envoyé une lettre lui donnant rendez-vous chez lui.

L'histoire se complique avec l'arrivée des parents de Foy, car tous deux ont invité la belle Sakaw, une cousine lointaine de Foy. Les parents veulent en effet qu'il se marie car ils trouvent que leur fils ne se comporte pas correctement : il convient qu'il trouve quelqu'un afin de changer ses mauvaises habitudes. Quand ils voient que Foy s'est déguisé en chauffeur, ils conçoivent des soupçons mais comme ils veulent en savoir davantage sur ce que son fils souhaite faire, ils décident de se cacher.

Une fois que Sakaw arrive, Mœn joue trop bien son rôle de maître de maison, il courtise la belle Sakaw mais elle juge qu'il est trop grossier. Foy finit par avouer que tout ceci n'est qu'une mise en scène : c'est lui le vrai maître de maison et il est tombé amoureux dès qu'il l'a vue. Les parents font semblant d'être en colère après Foy afin de savoir ce que Sakaw ressent pour leur fils. Elle essaie de protéger Foy alors qu'elle le connaît à peine mais elle aussi, elle l'a aimé au premier regard.

องคตสี่อสาสน์ – ONGKHOT PORTEUR DE MESSAGES

Auteur : MR Khœkrit Pramoj

Pièce en un acte

Il s'agit ici de l'adaptation d'un épisode du *Râmâyâna* siamois : l'armée de Rama veut s'installer au pied de la Montagne d'Émeraude qui ne se trouve pas loin de la ville de Longka, selon la suggestion de Phiphek, un des démons alliés de Rama. Comme cette montagne est occupée par un autre démon, Kumphasoon, il faut l'éliminer auparavant. Rama demande donc au chef de son armée, Hanuman, d'accomplir cette mission. Dès qu'Hanuman a vaincu cet ennemi, Rama décide d'envoyer Ongkhot, un autre de ses lieutenants, vers la ville de Longka, afin que ce dernier puisse transmettre un message important à Thotsakan (Ravana), le roi de Longka.

Une fois arrivé devant la porte de la ville, Ongkhot crie qu'on lui ouvre la porte. Thotsakan demande à Nang Montho, sa femme, d'aller négocier avec Ongkhot car c'est son fils (Montho a eu cet enfant avec Phalee, le roi des singes et frère d'Hanuman, alors qu'elle avait été enlevée par ce dernier). Ongkhot est très en colère, il détruit la porte et dit à Thotsakan que le seul moyen d'éviter le désastre à venir, c'est de rendre Sita à Rama.

ฉันผู้ชายนะยะ – MOI, JE SUIS UN MEC !

Auteur : Seri Wongmontha

Pièce en deux tableaux

Tøey a organisé une fête pour son anniversaire et c'est l'occasion pour que toute la bande de ses copains homosexuels de se réunir ; sont présents, entre autres, Mot (un gay qui essaie de se comporter virilement), Nat et Daeng (un couple homosexuel) mais aussi Aun, un jeune hétérosexuel, beau ; il est venu à cette fête car il a des problèmes avec sa femme. Mot est amoureux de Aun mais il n'ose pas le lui avouer, d'autant plus qu'il sait que la famille de Aun est homophobe. Comme Aun est présent, tous les invités doivent se comporter comme s'ils étaient hétérosexuels. Chacun dans l'assemblée pense que Aun est, lui-aussi, homosexuel, ceci même s'il est déjà marié. Ce jour-là, ils vont connaître la vérité et comprendre à quel point Aun est véritablement amoureux de Fa, sa femme. Ils vont alors tout faire pour que Aun puisse se réconcilier avec sa femme. Aun trouve que la vie qu'il mène est bien triste mais il se rend facilement compte que la vie de ces homosexuels est plus compliquée et plus difficile que la sienne. Il décide alors de retourner vers sa femme pour se faire pardonner.

มัทนาพาทา – MADANABATA

Auteur : Sa majesté le roi Vajiravudh

Pièce en cinq actes

Dans le paradis, Suthet, une divinité, tombe amoureux de la belle Mattana mais il est malheureux car elle ne veut pas de lui. Il demande alors à Mayawin de l'aider. Mayawin hypnotise Mattana mais quand elle reprend conscience, elle refuse de prendre la main de Suthet. Fou de rage, celui-ci la chasse du paradis. Elle sera réincarnée en rosier. Elle pourra devenir une femme chaque jour de pleine lune et si elle tombe amoureuse, elle pourra devenir un être humain pour toujours ; par contre, si elle est malheureuse à cause de l'amour, elle devra supplier Suthet de venir l'aider.

Ce rosier pousse dans la forêt de l'Himawan, où un ermite le trouve joli et le fait planter à côté de son ermitage. Il prend soin de Mattana comme si elle était sa vraie fille. Un jour, le roi Chaiyasen rencontre Mattana dans cette forêt. Il tombe tout de suite amoureux d'elle, et cet amour est partagé. Après leur mariage, le Roi Chaiyasen amène Mattana dans sa ville. Phra Nang Chanthee, une des autres épouses de Chaiyasen est jalouse de Mattana. Elle demande alors à son père de venir attaquer son mari. De plus, elle le persuade que Mattana entretient une relation extra conjugale avec Suphang, le chef de son armée. Mattana devient donc très malheureuse, et elle supplie Suthet de lui apporter de l'aide. Celui-ci lui demande de retourner au paradis avec lui et de devenir sa femme mais comme elle refuse à nouveau, Suthet lui jette un sort. Elle demeurera rosier et ne pourra plus jamais redevenir un être humain.

ภรรยาข้าราชการสำคัญ – UNE FEMME DE HAUT FONCTIONNAIRE

Auteur : Sa majesté le roi Variravudh

Pièce en trois actes

Set Sinsomporn est Ministre-adjoint des Finances ; âgé de 40 ans, il s'est marié à Ruchira, une jeune fille de 20 ans. Leur vie conjugale n'est pas très rose car ils se disputent régulièrement. Ruchira trouve que son mari donne trop d'importance à son travail plutôt que de s'occuper d'elle : il ne se souvient même pas de la date de l'anniversaire de leur mariage.

Un soir, il y a une fête chez Khun Ying Sumitra. Ruchira est obligée d'y aller seule comme d'habitude car Set est pris par son travail. Cette fois-ci, Ruchira décide d'appeler un de ses amis, Ukrit Sutan-talek, afin que ce dernier l'y accompagne. Ukrit propose à Ruchira de s'enfuir avec lui si elle n'est plus heureuse avec Set. Le lendemain de la fête, Set et Ruchira se disputent au point que Ruchira prend la décision de le quitter et de partir vivre avec Ukrit dans sa résidence secondaire qui se trouve dans la province de Saraburi. Pendant le trajet, il y a un accident de voiture, Ukrit est fou de rage et abandonne Ruchira en chemin. Elle se rend compte maintenant que c'est son mari, Set, qui l'aime véritablement. Elle décide de rentrer chez elle et de supplier à son mari de lui pardonner.

Set, lui, démissionne de ses fonctions officielles car il ne s'entend plus avec son ministre de tutelle. Il comprend aussi qu'il n'accorde pas vraiment de temps libre à sa femme. Il décide à son tour de racheter sa faute. Set et Ruchira finissent enfin par se réconcilier.

เลือดสุพรรณ – ENFANTS DE SUPHANBURI

Auteur : Luang Wichit Watthakan

Pièce en six tableaux

Cette pièce de théâtre est inspirée par des faits historiques, alors qu'à l'époque d'Ayudhya, le Siam et la Birmanie étaient ennemis héréditaires. La belle Duangchan, une jeune fille siamoise, originaire de la province de Suphanburi, a été enlevée par un inconnu qui veut la violer mais elle est heureusement sauvée par Thap, un soldat birman qui prétend être un espion siamois. Un jour, l'armée birmane décide d'attaquer la frontière siamoise et les villageois de Suphanburi, y compris Duangchan et ses parents, sont capturés comme prisonniers de guerre. C'est alors que Duangchan se rend compte que Thap est en fait Mangrai, le fils du chef de l'armée birmane et elle devient folle de rage. Pendant cette attaque, Mangratho, un autre soldat birman, veut à son tour violer Duangchan qui est à nouveau sauvée par Mangrai (Thap). Celui-ci décide de libérer tous les Siamois car il trouve qu'il est indigne pour un soldat de se conduire comme Mangratho. Il demande alors à son père de punir Mangratho pour ses exactions ; ce dernier réclame que l'on exécute également Mangrai car il a aidé les Siamois à se libérer. Mangmahasuranat décide à contre cœur de les condamner à mort. Duangchan est très malheureuse de la mort de Mangrai mais elle veut à tout prix, avec l'aide des autres villageois, libérer la frontière siamoise. Ils vont tous finir par être tués et Mangmahasuranat, le général birman, est étonné par l'héroïsme des villageois siamois.

ลูกผู้ชาย – UN HOMME VRAI

Auteur : Sriburapha

Pièce en six tableaux

Cette pièce de théâtre est l'adaptation par Sri Burapha lui-même d'un de ses romans les plus connus. L'histoire se déroule en six tableaux qui représentent plusieurs épisodes de la vie du héros, Manot. Elle commence par nous montrer la jeunesse de Manot et de ses amis les plus proches, Ramphan, Lamiat et Khiri. Manot est un enfant pauvre, il vit sous le toit du père de Khiri qui emploie son père comme domestique. Manot est très appliqué dans ses études et il souhaite trouver un jour un bon travail afin que son père et lui puissent enfin louer une maison qui soit à eux. Pendant les études universitaires qu'il a pu engager grâce à son travail, il rencontre Ampha, la sœur d'un de ses camarades de faculté, qui est devenue par la suite sa fiancée. Après avoir terminé sa licence en droit à l'Université de Thammasat de Bangkok, Manot passe un concours et obtient une bourse pour poursuivre les études à l'étranger. Une fois retourné en Thaïlande, Manot apprend qu'Ampha est partie avec Khiri ; elle ne l'a pas attendu car elle croyait que Manot entretenait une relation secrète avec Lamiat. Ampha et Khiri mènent une vie très difficile car le jeune homme est obsédé par le jeu et a perdu toute sa fortune. Khiri finit par devenir cambrioleur et il sera arrêté par la police.

เจ้าหล – LE JEUNE LO

Auteur : Collectif « Le Tamarin rond »

Pièce en un acte

Cette adaptation du poème classique, l'Histoire du Prince Lo, raconte la vie de Lo, un adolescent qui ressent cruellement un manque d'amour maternel. Il traîne avec des copains qui n'aiment pas trop aller à l'école et se comporte parfois comme un voyou : il se bagarre de temps en temps avec d'autres jeunes garçons. Boonlœa, sa mère ne sait pas réconforter son fils, elle le réprimande chaque fois que Lo a des problèmes. Lo a aussi un rêve, il veut apprendre l'art plastique mais sa mère n'est pas de son avis et refuse catégoriquement de l'écouter.

Lo va donc se mettre à fréquenter Saming Phray, un dealer qui le persuade d'utiliser de la drogue pour apaiser sa tristesse et son désespoir. Lo rencontre deux jeunes filles de son âge, Phœan et Phaeng, qui essaient de toutes leurs forces de le faire revenir vers le monde de la réalité. Malgré tous leurs efforts, il est hélas trop tard pour Lo. Il meurt à la fin de l'histoire sans avoir réussi à faire ce qu'il voulait de sa vie.

จันทโครพ – CHANTHAKHOROP

Auteur : Collectif « Le Tamarin rond »

Pièce en un acte

Comme le Jeune Lo, cette histoire est l'adaptation d'un conte populaire bien connu du jeune public auquel elle s'adresse. Elle nous raconte la vie du jeune Chanthakhorop, qui est né dans une famille aisée, mais il sait que son père entretient de nombreuses relations extra-conjugales avec des maîtresses. Dès le début de son adolescence, Chanthakhorop est rempli de curiosité pour les choses de la vie. Il voudrait bien avoir des relations sexuelles avec des filles car il a surpris son père avec une de ses maîtresses. Comme il ne reçoit aucun conseil de ses parents, il va décider, avec ses amis qui, eux aussi, ont envie de connaître des femmes, d'aller tenter des expériences dans des maisons closes. Chanthakhorop a donc des relations sexuelles non protégées avec plusieurs prostituées.

Il commence pourtant à se demander si c'est bien cela le véritable amour ou seulement la satisfaction passagère de désirs physiques mais personne dans son entourage ne s'inquiète de lui ou essaie de le raisonner. Le jour où il termine ses études, l'ermite, son maître, lui confie un coffret magique en lui demandant de l'ouvrir seulement une fois qu'il sera parvenu à la ville. Il n'obéit pas à son maître et il l'ouvre au milieu de la forêt. Il y trouve en fait une jeune et jolie fille, prénommée Mora. Il tombe tout de suite amoureux d'elle. En chemin vers la ville, tous deux rencontrent un bandit qui essaie de prendre Mora comme femme. Dans un premier temps, Mora accepte de partir avec ce dernier car il est riche ; l'amour qu'elle ressent pour Chanthakhorop est le plus fort et elle revient vers lui. Chanthakhorop et Mora vivent ensemble mais hélas, à la suite des expériences sexuelles du garçon dans sa jeunesse, ils sont séropositifs et finissent par mourir de cette maladie.

ANNEXE 4 :

TEXTE ORIGINAL DES PASSAGES SIAMOIS ADAPTES EN FRANÇAIS⁸⁶⁸

Où que je renaisse, en quelque lieu du monde que ce soit,
 Que nous soyons unis comme les doigts d'une main !
 Que nous soyons Chinois, Cham, Hindous, Européens ou Anglais,
 Qu'alors, proches l'un de l'autre, nous puissions nous unir !
 Et si nous étions Siamois, que ce soit de la même lignée,
 Et que, dès l'âge de raison, nous puissions vivre comme mari et femme !
 (Sunthon Phu, *Nirat Inao – Le poème de séparation du Prince Inao*. Cf. p. 81)

จะเกิดไหนในจังหวัดปัตตานี
 ให้เหมือนปีกกับขลุ่ยต้องทำนองกัน
 เป็นเงินจามพราหมณ์ฝรั่งแลอังกฤษ
 ให้สนิทเสนาหาตนาหงัน
 แม้นเป็นไทยให้เป็นวงศ์ร่วมพงศ์พันธุ์
 พอโสกันตให้ได้อยู่เป็นคู่ครอง

Aux temps où Krishna, avatar de Narayana-Vishnou, a brisé ses ennemis, lesquels se sont soumis,
 Il retourne par la voie des ondes jusqu'à Dvâravatî, si brillante que les Paradis ne peuvent lui être comparés.
 Les remparts en sont ornés d'or, de diamants et de gemmes étincelants, tellement éclatants qu'ils obscurcissent le soleil.
 (Siprat, *Anirut Kham Chan – Le poème du Prince Anirut en vers Chan*. Cf. p. 87)

๐ ปางพระจักรีแปรเปน	กฤษณราญอรอนเช็ญ
อรินทรเสี้ยนสยบนา	
๐ เสด็จแสดงเนาในเมืองทวา-	รพดีสมญา
คือวิษณุโลกบปาน	
๐ ปราการแกมแก้วสุรกายุจน์	มณีรัตนชัชวาล
ยโขดิอับแสงสุรย์	

Glorieuse de tant de splendeurs et de prospérités, admirable cité, le puissant Brahma l'a-t-il édifée dans le Paradis pour la révéler à la terre ? Ville la plus vaste du monde, ville royale douée de vaillance, ville abondant en plaisirs, ville bénéfique, fut-elle édifée par Rama lui-même, le puissant monarque ?

⁸⁶⁸ Contrairement au choix que nous avons fait dans notre mémoire de Master 2, nous avons décidé de ne pas redonner, dans cette annexe, la transcription phonétique des passages cités dans cette thèse : elle l'est d'ailleurs dans le corps même de notre travail lorsque, nous attachant aux formes retenues par le roi dans ses traductions et ses adaptations, nous avons pensé qu'une telle transcription pouvait être nécessaire. De la même manière, nous ne redonnons pas ici les textes originaux, qu'ils soient en anglais ou en français : il s'agit seulement de permettre à ceux qui ont la possibilité de lire l'alphabet siamois de comparer le texte original avec l'adaptation que nous en proposons. Les références que nous donnons après chacune des adaptations en français, qu'il s'agisse des textes composés par le roi ou bien d'autres citations (poèmes siamois anciens ou encore pièces de théâtre contemporaines), avant le texte en siamois, renvoient à la page de notre thèse où elles sont citées.

Ayudhya, plus glorieuse que les Cieux, fut-elle envoyée du Paradis sur terre ?
 Ou fut-elle édifée par les mérites anciens de son vertueux monarque ?
 Les cedyas y sont aussi beaux que le palais d'Indra,
 Recouverts d'or à l'intérieur comme à l'extérieur.
 (Siprat, *La lamentation de Siprat*. Cf. p. 87)

ศรีสิทธิวิธบวร	นครควรขั
ไกรพรทรงงสรรค	สวรรคแต่ดแต่ม
แย้มพื้นแผ่นพสุธา	มหาตลกภพ
นพรัตนราชธานี	บุรีรมยเมืองมิ่ง แล้วยแฮ
ราเมศไท์ท้าวตัง	แต่ดเอง ๆ

๐ อยชยาศยั้งฟ้า	ลงดิน แลฤา
อำนาจบุญเพรงพระ	ก่อเกื้อ
เจดีย์ลอลออินทร	ปราสาท
ในทาบทองแลแล้วเนื้อ	นอกโสรม

Ayant donné ses ordres, s'étant levé de sa couche, ayant fait ses besoins, le Prince alla procéder à ses ablutions.

Inondé de parfums odorants, il mit des bijoux resplendissants et, sur son auguste tête, une tiare ornée de gemmes étincelants.

(Siprat, *Le poème du Prince Anirut en vers Chan*. Cf. p. 88)

๐ เสรีจสว่างเสรีจตีนจากผม	เสรีจเสียอาจม
แลแล้วก็เสรีจโสรจสรง	
๐ เสาวคนธ์กำจรรฐารทรง	พระภุชชนพรายผจง
มกุฎรัตนบวร	

Cette pièce de théâtre sur le thème d'Unarut,
 Dont on peut supposer qu'il n'est pas permanent ;
 Je l'ai composée en suivant une ancienne pièce
 Pour les célébrations de la capitale.

(Phra Puttha Yot Fa Chulalok, *Pièce de théâtre sur Unarut*. Cf. pp. 88-89)

อันพระราชนิพนธ์อุทรุท	สมมติไม่มีแก่นสาร
ทรงไว้ตามเรื่องโบราณ	สำหรับการเฉลิมพระนคร

Tu as perdu ta vie, tu as perdu le pouvoir, tout Langka est détruite, tu as perdu ta famille et ton armée, tu as perdu tous tes frères, tes enfants, et toute ta descendance.

Et cela, c'est à cause de ton impudence et de ton entêtement, à cause de cette convoitise qui te dévorait tout entier. Et te voilà, à la fin, parvenu à ta perte.

Je t'avais prévenu, humblement, les mains jointes, mais tu n'as pas voulu entendre les paroles de ton frère, tu as refusé de m'écouter.

(Phra Horathibodi, *Le joyau étincelant*. Cf. p. 90)

เสียองคเสียไอ	ศุริยฉิลทังลงกา
เสียญาติโยธา	เสียพี่น้องแลลูกหลาน
เพราะเหตุมานะ	แลอำเภอกอหังการ
ใจโลภเผาผลาญ	ดูท่านถูกก็ฉิบหาย
ข้าห้ามข้าเตือนพี่	แลมิฟังคำน้องชาย
นับนี้บังคมถวาย	กล่าวให้ชอบบย้อมยิน

Le glorieux monarque des singes, Phali,
 Appelle son cadet, comblé d'honneurs et magnifique,
 Et Ongkhot, à la haute gloire et au cœur aimable,
 Afin de leur tenir un discours complet sur toutes ces choses.
 (Somdet Phra Naray Maharat, *Phali enseigne à ses cadets*. Cf. p. 94)

๐ วานรราชเรื่อง	พาลี
เรียกอนุชอุดมศรี	นางน้อง
องคตยศยมี่	ใจเสน่ห์
มากล่าวพจนาพร้อง	ถึถ้วนขบวนความ ฯ

Toi, mon jeune frère, de mon sang par ma mère,
 Mon cœur t'est attaché comme personne ne le fut jamais.
 Je m'en vais abandonner la vie et m'anéantir !
 Tous deux, servez Rama de tout votre cœur !
 (Somdet Phra Naray Maharat, *Phali enseigne à ses cadets*. Cf. Id.)

๐ ตัวเจ้าเฝ้าน้องเนือง	ชนนี
ในจิตตสันนิทเสนหมี	หอนแล้ว
พี่ชายจะวายชี	พิตนาศ
หึ่งสองสนองเสนอแก้ว	เนตรเนื้อหทัยังค์

D'abord, attendez d'observer comment agit le monarque.
 Il vous demandera peut-être de faire un rapport précis :
 Rapportez-lui directement les faits dans toute leur vérité,
 N'allez pas lui répondre en réduisant les faits, dites tout et complètement.

A l'audience royale, ne soyez pas trop élégants,
 N'allez pas vous vêtir somptueusement, soyez humbles.
 Sur le chemin du palais, ayez une attitude polie.
 Dans le palais, marchez calmement, ne soyez pas agités
 (Somdet Phra Naray Maharat, *Phali enseigne à ses cadets*. Cf. Id.)

๐ หนึ่งคอยชะลอเล่ห์ให้	เรื่องราม
สิงหนาทอาจไถ่ถาม	ถึถ้อย
ทูลพิตกัจจลความ	ตามสัตย์
อย่าขานการเบาน้อย	คำคัยตะกุน้อย

๐ ฝ้าไทยอย่าได้อ่า	โองงค์
อย่าแต่งนางน้องผจง	นอบน้อม
ที่ทางกลางโรงปลง	ผดุงอาดม
ณ โรงคัลบันโดยตอม	อย่าได้สามผลาม

Les concubines royales ressemblent à des créatures célestes,
 Leur visage est le plus beau, si fin et si délicat.
 A l'audience du monarque, dispensateur de la Loi,
 N'allez pas vous perdre à les désirer et à leur jeter des regards furtifs.
 (Somdet Phra Naray Maharat, *Phali enseigne à ses cadets*. Cf. p. 95)

๑ นักสนมกรมชะแม่แม่้น	สาวสวรรค์
นางในไพบูลย์พรรณ	นางน้อย
เฝ้าไท่ทงธรรม์	ธิปราช
อย่าใฝ่ในเสน่ห์คล้อย	เนตรเลี้ยงเลี้ยงแสง

Que cette vertu mondaine inonde le Monde tout entier,
 Que ton cœur soit rempli avec certitude de bonté ;
 C'est comme un arbre aussi haut que les nuages
 Qui fait que tous les êtres humains, à l'unisson, sont heureux.
 (Somdet Phra Naray Maharat, *Phali enseigne à ses cadets*. Cf. pp. 95-96)

๑ ประเสริฐเลิศโลกัน	โลกา
จงจิตต์มีตรกรุณา	แนไว้
เป็นต้นกลพฤษชา	เสมอเมฆ
อายุติธรรมนั้นให้	สัตว์ข้องสุขเกษม

Ma gracieuse maîtresse, si je te confie aux Dieux, je crains qu'Indra te courtise
 Et t'emmène avec lui vers le firmament.
 Ma gracieuse maîtresse, si je te confie à la Terre,
 Pourra-t-elle s'opposer à ce que le Maître du Monde ne t'enlève ?
 (Siprat, *La lamentation de Siprat*. Cf. p. 96)

๑ โฉมแม่จักฝากฟ้า	เกรงอินทร หยกอกนา
อินทรท่านเทอกโฉมเอา	สู่ฟ้า
โฉมแม่จักฝากดิน	ดินท่าน แล้วยแซ
ดินถาขัดเจ้าหล้า	สู่สมสองสม

Ma gracieuse maîtresse, dois-je te confier aux cieux, ou bien à la Terre ?
 Je craindrais qu'Indra, ou le monarque, ne te courtisent.
 Si je te confie au vent, ma gracieuse maîtresse, je crains que Vayu
 N'aille froisser cette chair à laquelle je tiens tant !
 (Narin Thibet, *Le poème de séparation de Narin*. Cf. Id.)

๑ โฉมควรจักฝากฟ้า	ถาดิน ดีถา
เกรงเทพไทร์นินทร	ลอบกล้า
ฝากลมเลื่อนโฉมบิน	บนเล่า นะแม่
ลมจะชายชักช้า	ชอกเนื้อเรียมสงวน

Le bateau qui s'avance atteint enfin Sawathakon.
 Fiévreux, je crie alors pour t'appeler, mon doux désir.
 Mais, ne te voyant pas, je brûle d'amour, encore plus :
 Ma poitrine est dévorée de flammes, plus que ne le ressentit Rama.

Le Prince Rama a utilisé l'armée des singes
 Pour combler l'étendue de l'océan immense.
 Comme une flèche perçant les airs, il alla détruire Ravana.
 Qui donc aurait pu se mettre en travers pour l'empêcher de le tuer ?

Et bien que, pendant très longtemps, il ait été séparé de Sida,
 Ils n'en furent pas pourtant, finalement, réunis à nouveau.

(Siprat, *La lamentation de Siprat*. Cf. p. 97)

๑ เรือมามาที่ท่าง	สวาโลกน
ครั้นพีถึงโลกนไท	แม่เต้า
บเหนย้งไฟโรน	รุ้นสวาดี
อกพีดาลร่อนเร้า	ย้งราม ไกรราม

๑ รามาทิราชไข	พานร
โลกนสมทรวายาม	ย่านฟ้า
จงถนนเปล่งศิลปะศร	ผลาญราพณ
ใครอาจมาขวางซ่า	กายกอง

๑ เพรงพรัตน์นารถ	สร้อย ษีดา
ยงงขวบคีนสมสง	เศกไท
สุทนต์ประภาพอง	พืดจาก จयरแฮ
ยงงคอบคีนหว่ายไต้	สูสมสงสม

Sutthanu fut autrefois séparé de Chiraprapha par une vague violente
Mais il put cependant la rejoindre à la nage.

Son cheval, Manikak, grâce à ses pouvoirs magiques,
Lui permit de retrouver le bonheur sur le trône.
Autrefois, Phinthubodi fut arrachée à Phra Khot ;
Nageant chacun de son côté, ils s'éloignèrent l'un de l'autre.

Si je parle ici de tous ceux qui ont retrouvé la femme aimée
Et qui sont revenus vivre heureux avec elle sur le trône,
C'est qu'il me semble ici perdre mon temps dans la souffrance ;
Que nous soyons séparés et j'en suis tout enfiévré.
(Siprat, *La lamentation de Siprat*. Cf. pp. 97-98)

๑ ผยองม้ามณีกากเกื้อ	ฤทธิ กิติ
สองสูสมองเสวยรมย	แท่นไท
เพรงพินรูปดีพรัตน์	พระโฆษ
ขอนขาดสองหว่ายไต้	จากจयर

๑ พร้าพบมาโนชเนื่อ	นางเมือง
สองสูสมมณฑयर	แท่นแก้ว
เท้าบาเปลาเปลงอก	ในอ่อน อรแม่
สองพรากพรัตน์แคล้วชู้	ข้างจื่อ

La réception de ce diplôme donné pour la première fois m'est une très grande satisfaction personnelle et j'espère bien que je ne serai pas le seul à le recevoir, de même que cette médaille honorifique.

(Lettre du roi Vajiravudh lors de la réception d'un prix qui lui est accordé par la Société de Littérature. Cf. p. 127)

การที่ข้าพเจ้าได้รับประกาศนียบัตรนี้เป็นครั้งแรก ก็ยอมเป็นที่ปิติยินดีในส่วนตัวข้าพเจ้าเป็นอันมาก และหวังว่าจะไม่ใช่ข้าพเจ้าคนเดียวที่จะได้รับประกาศนียบัตรเหรียญนี้

Bassanio :
 Si toi, mon cœur, tu marchais auprès de moi ;
 Ton éclat inonderait la planète à la place du soleil.
 Et la nuit même serait lumineuse,
 Comme si nous étions encore en plein jour.
 (Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Le marchand de Venise*. Cf. p. 141)

บัสซานิโอ:
 ถ้าแม่แมดวงใจเดินใกล้พี่
 ส่งแสงแทนแสงวริสว่างหล้า
 แมร์ราตรีก็จะมีฟองประกาย
 ประหนึ่งว่ากลางวันเป็นมันคง

Amour, Ô amour !
 Mais où donc a-t-il commencé ?
 A-t-il d'abord germé au fond du cœur,
 Ou bien dans l'esprit ? Réfléchissons-y.
 Qui sait à quoi il ressemble quand il paraît ?
 Ne cache pas la vérité, dis le bien comme il le faut !
 Qui donc s'en occupe et prend bien soin de lui ?
 Que celui qui a la réponse en soit remercié !
 Répondre, Ô voilà la réponse !
 Il est né cette fois je t'ai vue, sans aucun doute,
 Quand on se regarde l'un l'autre dans les yeux,
 Comme lorsqu'on est rassasié de mets délicieux.
 Mais si tu n'acceptes pas cette bienveillance,
 C'est comme tuer ma passion dès qu'elle vient de naître.
 Je ne peux que demander à mes amis de se réunir,
 Et de chanter ensemble par pitié pour cet amour malheureux.
 (Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Le marchand de Venise*. Cf. pp. 141-143)

ความเอยความรัก	เริ่มสมัครขั้นต้น ณ หนไหน ?
เริ่มเพาะเหมาะกลางหว่างหัวใจ,	หรือเริ่มในสมองตรงจงดดี ?
แรกจะเกิดเป็นใจใครรูบ้าง ?	อย่าอำพรางตอบสำนวนให้ควรที่
ใครถนอมกล่อมเกลี้ยงเลี้ยงรดดี	ผู้ใดมีคำตอบขอบใจเอย ฯ
ตอบเอยตอบถ้อย	เกิดเมื่อเห็นน้องน้อยอย่าสงสัย
ตาประสบดารักสมัครไชร์	เหมือนหนึ่งให้อาหารสำราญครัน
แต่ถ้าแม่สลายใจไม่สมัคร	เหมือนฆ่ารักเสียแต่เกิดยอมอาสัจ
ได้แต่ชวนเพื่อนยามาพร้อมกัน	ร้องรำพันสงสารรักหนักหนาเอย

Nerissa :
 Quand la lune brillait, on ne voyait pas la lueur d'une chandelle.
 Portia :
 La lumière des grandes choses éclipse les petites :
 Le régent est aussi élégant que le roi,
 Jusqu'à ce que le roi, qui est le maître, revienne.
 (Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Le marchand de Venise*. Cf. p. 143-144)

เนริสสา :
 เมื่อเดือนแจ่งแสงเทียนหาเห็นไม่
 ปอร์เชีย :
 แสงของใหญ่ขมน้อยจนเหือดหาย :
 ผู้แทนองค์ราชาโอ้อำกาย
 จนราชาผู้เป็นนายประเวศรั้ง

Maroc :

Tout qui brille n'est pas toujours de l'or.
 Vous l'avez bien souvent entendu dire.
 Certains se sacrifient pour acquérir cette coque
 Dont l'extérieur est lumineux mais où, à l'intérieur, grouillent des vers.
 (Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Le marchand de Venise*. Cf. p. 145)

มอริอคโค :

๑ วาๆ บไซเนื่อ	คำดี หัวนา
ภษิตยอุมเคยมี	สบโสตร์
บางคนวอดซีวี	แลกเปลือก นอกนอน
ภายนอกสีรุ่งโรจน์	แต่ข้างในนอน

Tu es cruel d'avoir pris tout le poison.
 Il n'en reste plus du tout pour moi. Je t'embrasse donc,
 En espérant que, par chance, il restera sur ta bouche de ce poison mortel
 Qui me permettra de mourir et partir te rejoindre.
 (Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Romeo et Juliette*. Cf. p. 147)

ใจดำชะตีมพิษะบเหลือพิษะเพื่อพรุท่าน
 ได้ตามบต็ดนจะหาญวโรชฐจุมพิต
 เผื่อว่าเคราะห์ดีพิษะจะเหลือพหุฤทธิแรงติด
 ผลให้ดนมรณะปลิดชีวะช่วยบตีไว้

Ce garçon et cette fille qui s'aiment de tout leur cœur
 Se promènent tous deux et admirent le champ de blé verdoyant,
 Très beau et agréable pendant que tombe cette belle pluie.
 L'oiseau chante en tous lieux dans la forêt et tous deux sont heureux
 (Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Selon votre cœur*. Cf. p. 149)

เห

ชายหนุ่มกับนารี	ที่ร่วมรักสมัครสม	(ฮ้าฮั)
เดินพลงทางชวนชม	สาสิข่มขุ่มสีฯ	(เห)
แสนงามยามวสันต์	อันเป็นยามน่ายินดี	(ฮ้าฮั)
นกร่องก้องพงพี	คู่รักกรีนขึ้นวสันต์	(เห)

Viens t'étendre ici, près de moi sous cet arbre tout couvert de feuilles
 Et chantons une belle chanson afin de vaincre le gazouillis des oiseaux.
 Viens ici, il n'y a personne de malveillant,
 Il n'y a que la brise qui nous met en joie.
 (Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Selon votre cœur*. Cf. pp. 150-151)

ใต้สมทุมพุ่มไม้ใบสลอน
 เขิญมานอนเล่นบ้างข้างดิฉัน
 และส่งเสียงสำเนียงเสนาะกรรณ
 ร้องประชันบักซีที่เรียงราย
 เขิญมาที่นี่
 ไม่มีคนร้าย
 มีเพียงพระพาย
 พัดพริ่นอุรา

A cet instant, nous connaissons un bonheur paradisiaque,
 C'est un moment où
 Tout en ce monde est solidaire.
 Ô Altesse, recevez votre fille
 Que l'hymen amène
 Depuis le ciel au paradis terrestre.
 Amenez-la donc en ce lieu-ci
 Car peut être son père
 Viendra me l'accorder,
 La main de cette jeune fille
 A moi, brave homme qui
 L'aime de tout mon cœur.
 (Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Selon votre cœur*. Cf. p. 153)

บัดนี้มีสุขในสวรรค์
 ยามทุกสิ่งสรรพ
 ในโลกนี้ปองดอง
 เจ้าหลวง จงรับบุตร
 ไส้เมื่อนาครี
 มาจากสวรรค์ชั้นฟ้า
 นำหลอนมาที่นี้
 เพื่อพระบิดา
 จักได้ยกหลอนประทาน
 หัตถ์แห่งโฉมเจ้าเยาวมาลย์
 ถึงหัตถ์ชายชาญ
 ผู้รักธิดายาใจฯ

Il existe deux familles, de gloire et de dignité égales,
 Qui vivent dans Vérone depuis bien des générations.
 Mais une animosité ancienne en a fait naître d'autre
 Au point que ces deux lignées ne peuvent plus s'entendre.
 (Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Roméo et Juliette*. Cf. pp. 154-155)

กล่าวถึงตระกูลสองกิตติศักดิ์เสมอกัน
 อยู่ร่วม ณ ถิ่นบรรพบุรุษเรศเวโรนา
 จากโทษเก่าก่อนโทษใหม่ก็เกิดมา
 จนญาติวงศ์สาธณะมีตระศิดใจ

La clémence et la bienveillance ne peuvent être forcées,
 Elles descendent comme une douce pluie du ciel sur la terre,
 Elles sont la double et merveilleuse bénédiction,
 Et bénissent ceux qui les donnent et ceux qui les recoivent.
 C'est la puissance glorieuse surmontant toutes autres,
 Celle des rois qui portent la clémence :
 C'est comme s'ils portaient des vêtements magnifiques
 Qui sont bien plus importants que leur couronne ;
 Leur sceptre attribue puissance sur tous leurs sujets.
 Ils sont la puissance bénéfique qui rayonne sur tous.
 Mais la clémence est plus forte que tout,
 C'est la vertu qui réside au cœur des rois.
 C'est l'attribut des dieux, et le roi est le monarque-dieu
 Quand il dévoue cette vertu de clémence à tous ses sujets.
 (Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Le marchand de Venise*. Cf. pp. 156-157)

อันความกรุณาปราณี
 จะมีใครบังคับก็หาไม่
 หลังมาเองเหมือนฝนอันชื่นใจ
 จากฟากฟ้าสุราลัยสูแดนดิน
 เป็นสิ่งดีสองชั้นพลันได้ปลื้ม
 แห่งผู้ให้และผู้รับสมถวิล
 เป็นกำลังเลิศพลังอื่นทั้งสิ้น
 เจ้าแผ่นดินผู้ทรงพระกรุณา
 ประคองตั้งวราภรณ์สุนทรสวัสดิ์
 เรื่องจรัสยิ่งมกุฏสุดสง่า
 พระแสงทรงดำรงซึ่งอาชญา
 เหนือประชาพสกนิกร
 ประดับพระวรเดชวีเศษฤทธิ์
 ที่สถิตอานภาพสโมสร
 แต่การุณยธรรมอันสุนทร
 งามงอนกว่าพระแสงอันแรงฤทธิ์
 เสถียรในหฤทัยพระราช
 เป็นคุณของเทวาผู้มหิทธี
 และราชาเทียมเทพอมฤต
 ยามบพิตรเผยแผ่พระกรุณา

Ô nous, nous sommes les nobles japonais.
 Nous sommes tous de hauts dignitaires.
 Chacun d'entre nous a l'air élégant et remarquable.
 Nous nous tenons dans le vent au point que nos cheveux volent.

Regardez-nous ! Nous sommes comme en rang d'oignons.
 Ou bien encore comme le décor d'un éventail.
 Les cheveux tirés en arrière et les sourcils réhaussés.
 Tel des personnages dans le théâtre Kabuki.

(Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Mikado*. Cf. p. 200)

อันพวกเราเหล่าขุนนางอย่างญี่ปุ่น
 ทั้งหมดนั้นขนหลวงพระระกะหน้า
 ดูท่าทางต่างสะอาดปลาดตา
 ยืนกึ่งกำฝาลมจนผมปลิว

ดูเอาเถอะดูคล้ายลายในขวด
 หรือจะตรวจดูตามพัดด้ามจิว
 หัวมีหน้าซ้ำเกลือกและเล็กคิ้ว
 ทำนองจิวตั้งแช่แน่เทียวเอ๋ย

Ô nous, nous sommes les mandarins militaires et civils.
 Nous sommes tous de hauts dignitaires.
 Chacun d'entre nous a l'air élégant et remarquable.
 Nous nous tenons dans le vent au point que nos nattes volent.

Regardez-nous ! Nous sommes comme en rang d'oignons.
 Ou bien encore comme le décor d'un éventail.
 Notre tête est rasée et nos sourcils sont réhaussés.
 Tel des personnages dans l'opéra chinois.

(Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Wang Ti*. Cf. p. 160)

อันที่เราเหล่าขุนนางข้างมู๋น
ทั้งหมื่นขุนหลวงพระระกะหน้า
ดูท่าทางต่างสอาดปลาดตา
ยื่นกิ่งกำฝาลมผมเปียปลิว

ดูเอาเถอะดูคล้ายลายในขวด
หรือจะตรวจดูตามพืดดำจิว
หัวก็โกนเกลี้ยงเกลิกและเล็กคิ้ว
ทำนองจิวตั้งแช่แน่จริงเอ๋ย

Phraya Wat : Eh ! Eh ! Hein ! Chao Khun ! Mon vieil ami ! Comment allez-vous ? (Ils se serrent la main)

Phraya Amon : Je suis tellement content de vous revoir à nouveau. Ah ! Oui ! J'ai entendu dire que vous avez déjà une nouvelle épouse, c'est bien cela ?

(Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Le Club de la médianse*. Cf. p. 168)

พระยาวัง ฮะ ฮะ แหมเจ้าคุณ เพื่อนเก่าเพื่อนแก่ สบายอยู่หรือขอรับ (จับมือกัน)
พระยาอมร ผมยินดีจริงๆ ที่ได้พบเจ้าคุณอีก อะไรขอรับ ได้ยินว่าได้คุณหญิงใหม่อีกคน
แล้วหรือ

Yay Ma : Feignant !

Ta Sang : Va crever ! Crève ! (Yay Ma continue à l'insulter et Ta Sang devient alors furieux, prend un bâton et la frappe)

(Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Le médecin par nécessité*. Cf. p. 168)

ยายมา อ้ายซีเกียจ
ตาสัง ตายนะ ตายนะ (ยายมากลับดำใหญ่ ตาสังออกเคือง ไปฉวยไม้ออกมาตียายมา)

Ta Sang : A partir de maintenant, tu devais comprendre que je ne veux plus rien faire.

Yay Ma : Mais moi, je veux que tu le saches également [...] je ne suis pas devenue ta femme pour que tu m'exploites comme une esclave.

(Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Le médecin par nécessité*. Cf. 178)

ตาสัง เดียวนี้ขอให้แกเข้าใจเสียหน่อยเถอะว่า ตัวข้าเนงานการไม่อยากทำแหมมันอีก
ต่อไปเลยทีเดียว

ยายมา ข้าก็ขอบอกกะแกเหมือนกัน ข้าไม่ได้มาเป็นเมียแกสำหรับให้แกใช้เป็นซี่ข้า

Yay Ma : Ca suffit ! Arrête ! Aie ! Au secours !

Phuyay Hong : Eh ! Oh ! Arrêtez ! Oh mon Dieu ! Ce monsieur est épouvantablement méchant. Pourquoi frappez-vous votre femme ainsi ?

(Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Le médecin par nécessité*. Cf. *Id.*)

ยายมา ดา ดา หยุดที โอย ช่วยด้วย

ผู้ใหญ่หง เฮ้ยๆ อย่าน่าๆ หยุดก่อน พุทโธ่หมอนี้เสียแสนชาติเทียวนะ อะไรดีเมียได้
นี่พอเอ๋ย

Luang Chamnien (Il lit) :

« Je voudrais avertir Luang Chamnien que Sanan Datfa n'est pas un mot du thaï du Nord, qu'il n'a jamais été ordonné bonze et que, par conséquent, le H est une faute lexicale. Signé : Commandant Luang Rukran Ronnarong ». (Il écrit) « Le Commandant est vraiment taré ».

(Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Luang Chamnien part en voyage*. Cf. *Id.*)

หลวงจำเนียร (อ่าน) ข้าพเจ้าขอชี้แจงแก่หลวงจำเนียรว่าसनาดาดฟ้าไม่ใช่ไทยเหนือและไม่เคยบวชเป็นพระ เพราะฉะนั้นการใช้ ห นำ จึงนับว่าเป็นการผิดอักขรวิธีแน่แท้-เซ็น นายพันตรี หลวงรุกรกาญจน์รงค์ (จับปากกาขึ้นเขียน) หลวงรุกรกาญจน์รงค์เป็นคนทะลึ่งบ้องที่สุด

Ta Sang : (...) Selon un manuel occidental, on explique que c'est du mélange entre Soda Yes Pain avec Nakhodai et cela fait effet de Tosen A Jam Minute.

(Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Le médecin par nécessité*. Cf. p. 179)

ตาสัง ตามตำราฝรั่งเขาอธิบายว่า โซดาแย้สอ่นกับนาโคโดไปโดนกันเข้าก็เกิดเป็นโตเซ็น เอแจมมีเหน็ดขึ้น

Luang Chamnian : Yisun s'énerve toujours comme ça si on ne lui laisse pas le temps de manger tranquillement *sa soupe de riz*.

(Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Luang Chamnian part en voyage*. Cf. p. 181)

หลวงจำเนียร แม่ยี่สุนละก่อใจหงุดหงิดเช่นนี้เสมอ ถ้าไม่ปล่อยให้หล่อนได้กินข้าวต้มให้อิ่มในเวลาเช้า

Chaliao : Au total, mon client a pris sept boissons chaque jour au restaurant de Monsieur Kao, c'est-à-dire : 1. un café noir 2. un café au lait 3. un café glacé 4. un verre de lait 5. un verre de lait glacé 6. un verre d'eau sucrée 7. De l'eau fraîche.

(Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Un procès important*. Cf. p. 182)

เจลียว ดั่งนี้สรุปความว่า จำเลยได้รับประทานเครื่องดื่มที่โรงกูกซ์อปแก้ววันละ ๗ อย่างทุกวัน กล่าวคือ ๑. กาแฟดำ ๒. กาแฟปนนม ๓. กาแฟเย็น ๔. นมโค ๕. หยั้นเต้ ๖. น้ำหวาน ๗. น้ำเย็น

Wilay : (Elle rit) Je peux lire un peu – Eh ! Qu'avez vous nous rapporté comme souvenirs ?

Rat : Il y en a (Il prend les souvenirs et les montre avec vanité) Les ustensiles en laque pour ma tante et voici une boîte en argent pour toi.

(Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Wilay choisit son époux*. Cf. p. 183)

วิลไล (หัวเราะ) ก็พออ่านได้ เออ มีอะไรมาฝากบ้าง
รัตน์ มีสิ (หยิบออกมาอวด) เครื่องรักสำหรับคุณป้าทั้งสำหรับ นึกส่งเงินสำหรับแม่วิลไล

Pipe : Monsieur le Président, si cela ne vous dérangeait pas, j'aimerais vous demander de classer cette affaire aujourd'hui car j'ai déjà passé un mois en prison ; ceci me semble suffisamment raisonnable pour le centime de baht que j'ai piqué à Madame Mi.

(Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Un procès important*. Cf. pp. 183-184)

ป๊อบ ถ้าได้เท่าไม่รังเกียจ ผมอยากจะขอประทานให้ตัดสินเสียทีเดียวเพราะผมก็ติดตารางมาได้เดือนหนึ่งแล้ว เห็นว่าเพียงพอกับคำทรัพย์สินศาสตร์หนึ่งที่ผมชิงมาจากยายมี

Lamay : Je ne dépense pas plus d'argent que d'autres personnes de ma classe. [...] Quoi ! Voulez-vous que je sois démodée ? J'ai cru comprendre que vous vouliez qu'on me fasse des compliments et qu'on dise que j'ai du goût.

(Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Le Club de la médisance*. Cf. p. 184)

ละม้าย ดิฉันไม่ได้ใช้เงินไปมากกว่าคนอื่นๆ ที่เป็นชั้นเดียวกันเลยเทียว (...) พุทโธอะไรจะให้ดิฉันนึกว่าคุณอยากให้เขาชมเมียคุณว่าเป็นคนหน้าตาดี ช่างเลือกช่างหาของ

Bunsom : Qu'ont fait mes grands-parents en ma faveur ? Quant à mon oncle, il m'a vraiment soutenu, comme s'il était mon père. En aucun cas je vendrai cette bague. Même si je meurs de faim, je l'emporterai avec moi dans mon cercueil.

(Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Le Club de la médisance*. Cf. p. 185)

บุญสม ท่านทำอะไรให้ฉันล่ะ? ส่วนเจ้าคุณลุงท่านได้อุปถัมภ์ฉันจริงๆ เปรียบเหมือนพ่อก็ว่าได้ ฉันไม่ยอมขายแหวนนี้ละถึงจะ อดตายก็จะใส่แหวนนี้ลงโลงไปด้วยเทียว

Ta Sang : C'est le meilleur remède. Du riz cuit, ce n'est pas bon ; un œuf dur, ce n'est pas bon ! Mais si on mélange du riz cuit avec un œuf dur, cela va lui permettre de mieux parler. Voyons ! Regardez les mainates ! On leur fait manger du riz et de l'œuf dur écrasé et ensuite ils savent parler très bien.

(Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Le médecin par nécessité*. Cf. p. 186)

ตาสัง เพราะนั่นแหละเป็นยาดีกว่าอย่างอื่น ข้าวสุกเปล่าก็ไม่ดี ไข่เปล่าก็ไม่ดี แต่ถ้าสองอย่างนี้คลุกกันเข้าแล้วละก็ทำให้ พูดดีขึ้น ดูนกขุนทองสิครับ เขาให้กินแต่ข้าวกับไข่ เท่านั้นแหละพูดได้ออกจ้อ

Kup : Connard ! Sale Chinetoque !

(Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Un procès important*. Cf. *Id.*)

กูป อ้ายพีเปรด ! อ้ายเจ๊กซิบหาย !

Bhakdi, (to the Boy) : Prends ma valise
 Boy, (not understanding) : Allight!
 Bhakdi : Prends ma valise!
 Boy : Allight !Allight !
 Bhakdi, (getting angry) : Je te dis de prendre ma valise! (Points to the bag, which the boy now takes up). C'est vraiment ennuyeux. Il comprend rien à rien... Suis-moi (They go out).
 (Sa Majesté le roi Vajiravudh, *A Good Interpreter*. Cf. p. 187)

Smith : Take my bag.
 Le Garçon, (sans comprendre) : Euh ! Euh !
 Smith (parlant plus fort) : Take my bag !
 Le Garçon : Euh ! Euh ! (Il fait comme s'il allait sortir de la porte)
 Smith, (parlant fort avec colère.) : Take my bag, damn you ! (Il montre sa valise)
 Le Garçon : Euh ! Ji dois pendre li valite ? Euh ! Euh ! (il prend la valise)
 Smith : It's damned nuisance talking to fool Chinaman ! Come along! (Ils sortent par la porte à droite)
 (Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Un bon interprète*. Cf. *Id.*)

สมิท	Take my bag.
บอย	(ไม่เข้าใจ) ฮ้อ ฮ้อ
สมิท	(พูดดังขึ้น) Take my bag.
บอย	ฮ้อ ฮ้อ (ตั้งใจจะเดินออกประตูไป)
สมิท	(โกรธพูดเสียงดัง) Take my bag, damn you ! (ชี้มือ)
บอย	ฮ้อ เอากี่เป่าไปหลือ ฮ้อ ฮ้อ
สมิท	It's damned nuisance talking to fool Chinaman ! Come along! (ออกไปทางขวากับบอย)

Phra Phirom : Moi, je suis un Thai et j'ai pour devoir de lutter contre les ennemis de ma nation.
 (Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Cœur de guerrier*. Cf. p. 184)

พระภิรมย์ : ฉันเป็นคนไทยคนหนึ่ง ฉันก็มีหน้าที่ต่อสู้ศัตรูของชาติไทย

Phra Phirom : Uray, ma fille chérie, voici venu le moment où tu vas devoir être aussi brave qu'un homme. Par la suite, lorsque tu auras eu des enfants, tu devras leur apprendre à ressentir aussi que leur grand-père n'a jamais abandonné sa patrie, qu'il a accepté de faire le sacrifice de sa vie plus que d'ignorer son propre pays.
 (Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Cœur de guerrier*. Cf. p. 202)

พระภิรมย์ : อุไร ลูกรักของพ่อ ถึงเวลาแล้วที่หล่อนจะต้องทำใจกล้าหาญอย่างผู้ชาย เวลาต่อไปที่หล่อนเองจะได้มีลูกมีเต้า สอนลูกหล่อนให้มันรู้สึกด้วยว่าดาของมันเกิดมาไม่เสียชาติ ได้ยอมสละชีวิตดีกว่าจะได้ยอมเอาใจออกห่าง

Un chemin charretier dans une forêt ; cette forêt est proche des bois de Saraburi et de Phra Chay ; elle n'est pas non plus très loin d'un village. A gauche [côté jardin], on peut voir la maison de Ta Sang, laquelle n'est guère importante mais semble néanmoins solide. Il y a un sentier qui permet de passer derrière cette maison.
 (Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Le Médecin par nécessité*. Cf. 225)

ทางเกวียนในป่าหนึ่งแห่ง ป่านี้เป็นที่เตียนๆ คล้ายป่าทางสระบุรีและพระฉาย และอยู่ไม่ห่างหมู่บ้านนัก ข้างซ้ายเห็นบ้านตาสังเป็นเรือนอย่างย่อๆ แต่มันคงพอประมาณ มีทางเดินทางหลังเรือนได้

La salle des pas-perdus de la gare du sud de Bangkok Noy (voir le schéma qui est annexé à ce texte) ; quand le rideau se lève, Khun Thurawathi est en train de faire les cents pas. Des voyageurs et des employés du chemin de fer vont et viennent ici et là.

(Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Luang Chamnian part en voyage*. Cf. pp. 217-218)

خانพัก สถานีรถไฟหลวงสายใต้ (ดูแผนผังและคำอธิบาย) เมื่อเปิดม่าน ขุนทรวาทิเดินไปเดินมา อยู่ คนเดินทางอื่นๆ และคนประจำสถานีผ่านไปมาเป็นครั้งคราวตามสมควร

Cette scène est supposée représenter la gare des chemins de fer de la ligne du sud, mais il n'est pas possible d'en faire une reconstitution exacte puisqu'elle ne pourrait pas se prêter à une représentation théâtrale. Il suffit donc d'en donner une évocation, adaptée à l'action. Sur les côtés cour et jardin, des toiles peintes représentent des arbres, de la même manière qu'au fond de la scène une toile figure un mur mais sur sa droite on trouve une porte que l'on peut ouvrir et fermer ; elle donne sur la salle d'attente et au dessus, un panneau indique « Salle d'attente de la première classe ». A côté, on trouve également un mur, avec un guichet pour la vente des billets de première et de deuxième classes : il doit pouvoir s'ouvrir et se fermer réellement car c'est la voie pour se rendre sur les quais. On y voit aussi des affiches représentant des usines et des trains, etc. A gauche, un pan coupé permet de sortir de la scène et on trouve aussi le guichet de vente des billets de troisième classe, ainsi que des bancs pour les voyageurs de troisième classe qui attendent le départ des trains.

(Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Luang Chamnian part en voyage*. Cf. p. 219)

ฉากนี้สมมุติว่า ที่สถานีรถไฟหลวงสายใต้ แต่ครั้งนี้จะทำให้เหมือนกับเดี๋ยวกี้ไม่เหมาะแก่การเล่นละคร จึงควรทำแต่พอเป็นเค้า ๆ เท่านั้นพอแล้ว ทั้งด้านขวาและด้านซ้าย มีฉากเป็นต้นไม้ ฯลฯ ด้านหลัง เป็นรูปเขนที่เขียนที่เขียนไว้ในแผนผัง ข้างขวาเป็นฝาผนัง มีประตูเปิดปิดได้หนึ่งช่อง สมมุติว่าเป็นประตูห้องคอย เหนือประตูมีป้ายบอกไว้ว่า ห้องคอยชั้น ๑ ต่อจากนั้นไปอีกหน่อยจากหักเข้าไปข้างหลัง เป็นผนังเหมือนกัน มีช่องขายตั๋วชั้นที่ ๑ ที่ ๒ ซึ่งต้องเปิดปิดได้จริงๆ ด้วย กลางด้านหลังเป็นรั้ว มีประตูเปิดปิดได้ เป็นทางเดินออกไปยังชานจอดรถไฟ มีมานหลังเขียนภาพโรงงาน รถไฟ ฯลฯ จากด้านหลังซ้ายเป็นผนัง ทางด้านที่หันตรงออกไปหน้าโรงนั้น มีแต่ประตูหลอก ด้านซ้ายแห่งพื้นโรง ค่อนข้างหลังตั้งมาสำหรับคนโดยสารชั้นที่ ๓ นางพัก

Le salon de la maison du Lieutenant-colonel Phithak Yutthawinay.

C'est une pièce dans une maison de bois très simple, mais les meubles en sont cossus. Il y a des rideaux aux portes et aux fenêtres et de beaux cadres ornent les murs ? Du côté cour, il y a une porte qui donne sur la chambre du Lieutenant-colonel Phithak. Au milieu, une autre porte qui permet de voir la terrasse et le jardin. Du côté jardin, la porte d'entrée dans la maison.

(Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Bien sûr que oui, inspecteur !* Cf. p. 238)

ห้องรับแขก บ้านนายพันโท พระพิทักษ์ยุทธวินัย

เป็นห้องในเรือนไม้อย่างเกลี้ยงๆ แต่เครื่องตกแต่งดี มีมานผูกประตูหน้าต่าง และมีรูปดี ๆ ติดฝา ด้านขวามีประตู สมมุติว่าสำหรับเข้าไปห้องนอนพระพิทักษ์ ด้านกลางประตูเปิดออกไปเฉลียงและจากมานหลังต่อเฉลียงออกไปเป็นสวน ด้านซ้ายมีประตู สมมุติว่าสำหรับเข้าไปข้างในเรือน

La bibliothèque de la maison de Phraya Phakdi Narœnat. Il y a une porte du côté cour qui donne sur la chambre du maître de maison ; plus en avant, on voit une terrasse en contrebas. Au fond, des fenêtres. Les meubles ne sont pas d'un grand prix, mais de bonne qualité.

(Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Seulement pour son enfant*. Cf. *Id.*)

ห้องหนังสือ ในบ้านพระยาภักดินฤนารถ มีประตูข้างซ้ายเข้าไปในห้องนอน ข้างขวาออกไปเฉลียงทางขึ้นลง หลังมีหน้าต่าง เครื่องประดับประดาไม่เป็นของมีราคา แต่ใช้ได้ดี

Buntham : En plus, je vous engage, de toute façon, à enlever tout d'abord des chaussures blanches (il se dirige vers Charœn pour l'aider à retirer ses chaussures).

Charœn : Et puis, si mon colonel me voit avec ces chaussures, il va dire que je ne suis pas correct, et sûrement m'attraper !

Buntham : Nom d'une pipe ! Mais vous êtes malade ! Qu'est-ce que c'est que ce jugulaire-jugulaire ? Puisque vous avez la fièvre, vous devez enlever ces chaussures !

Charœn : Et une fois enlevées, on va les mettre où ?

Buntham : Devant la chaise, évidemment ! (il prend les chaussures du colonel et les pose devant la chaise où Charœn est assis) Et c'est quoi, cela ? Ces chaussures civiles, il faut les cacher !

Sagnuan : C'est très bien monsieur Buntham : vous pensez vraiment à tout. Dépêchez-vous d'aller chercher le costume de Charœn ; moi, je vais aller cacher les chaussures blanches (Elle prend les chaussures et se dirige vers la porte du côté jardin ; elle l'ouvre et jette les chaussures. Quand c'est fait, elle referme la porte).

(Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Bien sûr que oui, inspecteur !* Cf. p. 229)

บุญธรรม : อีกอย่างหนึ่ง ผมขอแนะนำว่า อย่างไรๆ ควรจะถอดเกือกขาวนั้นเสียก่อนดีกว่า (ตรงไปช่วยถอดรองเท้าขาวของนายเจริญ)

เจริญ : แล้วก็พระมาเห็นผมไม่ได้ใส่เกือกอยู่ ก็จะทำแต่งตัวไม่เรียบร้อยอีก คงถูกขนาบอีก

บุญธรรม : พุทโธ! เราเป็นคนใช้นีนะ จะมากวดขันไรกันหนักหนา พอไข้จับขึ้นมาราก็ถอดเกือกเสียอย่างไรเล่า

เจริญ : ก็แล้วเกือกถอดแล้วเอาไปไว้ในไหนเล่า

บุญธรรม : ก็วางไว้ที่หน้าเก้าอี้มันสิ (หยิบเกือกของพระพิทักษ์ไปวางไว้ตรงหน้าเก้าอี้ที่นายเจริญนั่ง) นี้อย่างไรเล่า ? แล้วเกือกพลเรือนก็เอาไปซ่อนเสียนะ

สงวน : ดีมากคุณบุญธรรม คุณคิดรอบคอบดีจริงๆ รีบไปเอาเครื่องแต่งตัวคุณเจริญถอดคะ ดิฉันจะเอาเกือกขาวไปซ่อน (หยิบเกือกเดินไปยังประตูซ้าย เปิดประตูแล้วทิ้งเกือกเข้าไป แล้วปิดประตูอย่างเดิม)

La maison de Luang Prasit Sanya, à Bangkok. Quand le rideau se lève, on voit un salon que le héros utilise aussi pour se reposer, qu'il soit assis ou couché. Luang Prasit est un fonctionnaire à la retraite, âgé de 80 ans et il ne reçoit que très rarement des visites, si ce n'est les amies de sa fille. Du côté cour, il y a une table ronde, basse et deux chaises modernes ; sur la table, un petit vase avec des fleurs. Derrière la table et les chaises, on voit une grande fenêtre qui peut être ouverte en grand ; il y a un rideau que l'on peut tirer. Du côté jardin, il y a un lit à l'ancienne et, à côté, près du mur, au milieu de la scène, un placard au-dessus duquel on aperçoit deux petites photographies ; celle du haut, dont on voit plus ou moins bien qu'il s'agit d'un homme, représente Monseigneur, l'oncle de Luang Prasit ; celle qui est en dessous est une femme. Il y a deux portes, une côté cour et l'autre côté jardin. La scène ne doit pas être très profonde, juste assez pour pouvoir y placer la table, les chaises, le lit et le placard. Au lever du rideau, Somsî, jeune femme de 30 ans, est en train de changer les fleurs dans le vase et elle les arrange joliment. Elle est habillée comme on l'est chez soi, une longue jupe droite et un chemisier très simple ; après quelques instants, Prani entre par la porte du côté jardin : elle porte deux ou trois sacs, ce qui montre qu'elle est allée faire des emplettes. Prani, qui a 35 ans environ, est la fille de Luang Prasit ; elle porte une robe, des souliers et un sac à main. Prani dépasse Somsî et s'arrête d'un coup pour lui parler.

(ML Pin Malakul, *Un cœur d'or*. Cf. pp. 230-231)

บ้านหลวงประสิทธิ์จรรยา ในกรุงเทพฯ เมื่อเปิดฉากจะแลเห็นห้องรับแขก ซึ่งคุณหลวงมักใช้เป็นห้องนั่งเล่นนอนเล่นด้วย คุณหลวงเป็นข้าราชการบำนาญอายุ ๘๐ ปี จึงไม่ค่อยจะมีแขกมาหาบ่อยนัก นอกจากจะเป็นเพื่อนๆ ของลูกสาว ทางด้านซ้ายมีโต๊ะกลมเตี้ยๆ กับเก้าอี้สมัยใหม่สองตัว บนโต๊ะมีแจกันเตี้ยๆ ปักดอกไม้ หลังมุมโต๊ะเก้าอี้เป็นหน้าต่างใหญ่เปิดได้กว้างมีม่านสำหรับรูดปิดได้ ด้านขวามีเตียงแบบโบราณ ข้างเตียงริมผนังตรงกลางเวทีมีตู้หนึ่งใบตั้งอยู่ชิดผนัง เหนือตู้มีรูปถ่ายเก่าๆ ขนาดเล็กติดอยู่สองรูป รูปข้างบนพอเห็นได้รางๆ ว่าเป็นรูปผู้ชาย คือท่านเจ้าคุณลุงของคุณหลวง รูปที่อยู่ข้างล่างเป็นรูปผู้หญิงสาว มีประตูเข้าออกทางด้านซ้ายและขวาด้านละหนึ่งประตู ฉากนี้ต้องไม่ลึก ให้ลึกพอตั้งโต๊ะ เก้าอี้ เตียงและตู้ตั้งที่กล่าวมาแล้วเท่านั้น เมื่อเปิดฉาก สทศรี อายุประมาณ ๓๐ กำลังเอาดอกไม้ใหม่มาเปลี่ยนดอกไม้แจกันบนโต๊ะ และจัดดูให้ให้สวยงาม สทศรีแต่งตัวอย่างคนในบ้าน นุ่งซิ่น ใส่เสื้อเรียบๆ ม่านปิดอยู่ครึ่งหนึ่ง แล้วปราณีเข้ามาทางประตู

ชายหัวทองกระดาศ ๒ – ๓ ถุงเข้ามาแสดงว่ากลับมาจากไปซื้อของ ปราณีเป็นลูกสาวของคุณหลวง อายุประมาณ ๓๕ ปี แต่งตัวนุ่งกระโปรงสวมรองเท้า และมีกระเป๋าถือ ปราณีเดินผ่านสมศรีไปแล้ว จึงหยุดหันกลับมาพูด

Le père hoche la tête [le père, c'est le héros, Luang Prasit] et sourit. La petite Chiu le salue en se courbant vers le lit puis part en courant vers la porte côté cour. Soms la suit. Le père reste seul. Il prend un coussin qu'il étire et appuie son dos. A ce moment, l'éclairage baisse tout doucement, au point qu'on ne peut presque rien voir, si ce n'est la silhouette du père. Nous changeons de scène : derrière le lit, du côté jardin, la scène s'éclaire et l'on peut voir à l'intérieur, qui est un peu plus élevé que la scène principale : nous sommes en 1892. C'est la maison de l'oncle du jeune Man qui, par la suite, portera le titre de titre de Luang Prasit Chanya, le père dans la première scène. La maison est de l'ancien style, elle est surélevée et est entourée d'une galerie. Quand le rideau est levé et que cette partie de la scène est éclairée, il n'y a personne. Après un certain temps, une jeune servante, Say, d'environ dix-huit ans, traverse la pièce depuis la droite vers la gauche ; les cheveux courts, elle est vêtue à la mode ancienne : pièce de tissu relevée à l'arrière entre les jambes et écharpe ; elle est plutôt jolie. Elle revient bien vite et fait entrer un jeune homme et une jeune femme. Ce jeune homme, c'est le père, en 1892 ; il porte un « kra-ben », une veste au col à l'ancienne, et des chaussettes noires ; ses souliers, on doit supposer qu'il les a retirés avant d'entrer dans la maison. La jeune femme, c'est Sap, son épouse ; un chemisier à manches droites et une longue robe plissée. Tous deux viennent juste de se marier et arrivent pour présenter leurs respects à leur oncle, un personnage important. A ce moment, le père se tourne vers cette scène et regarde ce qui se passe.
(ML Pin Malakul, *Un cœur d'or*. Cf. p. 231)

คุณพ่อพยักหน้า ยิ้ม หลานสาวกราบลงที่ตักแล้วก็วิ่งเข้าประตูทางขวาไป สมศรีก็ตามไป คุณพ่ออยู่คนเดียว เอาหมอนขวานมากอดไว้บนตัก เอนหลังอยู่ที่เก้าอี้ ขณะนี้เวทีย่อยๆ มีดลงจนแลเกือบไม่เห็นอะไร เห็นแต่คุณพ่ออยู่ร่างๆ เปลี่ยนฉากไปในตัวผนังหลังด้านขวาหลังเตียงสว่างขึ้น และเห็นเป็นฉากอยู่ข้างใน ในระดับสูงกว่าเวทีใหญ่ สมมุติว่าเป็น พ.ศ. ๒๔๓๕ จากบ้านมานเจ้าคุณของนายมัน ซึ่งภายหลังได้บรรดาศักดิ์เป็นหลวงประสิทธิ์จรรยา และเป็นคุณพ่อในฉากแรก เป็นบ้านแบบโบราณ มีนอกชานและยกพื้น ขณะที่เปิดม่านสว่างขึ้น ไม่มีผู้ใดอยู่บนเวทีเลยครู่หนึ่งแล้วสาวใช้ผมสั้นชื่อสาย อายุประมาณ ๑๘ ปีหน้าตาดี แต่งตัวนุ่งผ้าโจงกระเบนหม่าแกบ เดินผ่านเวทีจากขวามาซ้าย หายเข้าไปแล้วกลับออกมาทันที นำชายหนุ่มหญิงสาวเข้ามาคู่หนึ่ง ชายหนุ่มนี้ก็คือคุณพ่อในสมัย พ.ศ. ๒๔๓๕ นั่นเอง แต่งตัวนุ่งผ้าม่วงจีบ สวมเสื้อแบบโบราณ สวมถุงเท้าสีดำ รองเท้านั้นสมมุติว่า ได้ถอดออกแล้ว ถือพานดอกไม้รูปเทียน ส่วนผู้หญิงนั้นคือแม่ทรัพย์ ภริยา ผมสั้น แต่งตัวแบบโบราณ คือ นุ่งผ้าโจงกระเบน ใส่เสื้อกระบอกและหม่าแกบจีบสีเขี้ยว ทั้งสองทำการสนมรสกันมาใหม่ๆ จะมาไหว้ท่านเจ้าคุณลงซึ่งเป็นญาติผู้ใหญ่ ขณะนี้ คุณพ่อซึ่งอยู่บนเวทีใหญ่ หันไปจ้องดูไม่วางตา

La scène demeure dans une obscurité totale durant quelques instants. On ne voit que le rougeoiement intermittent de quatre cigarettes qui, selon les moments, s'allument ensemble ou bien l'une après l'autre.
(Suwat Sichœa, *Premier Ministre du second type*. Cf. p. 233)

บนเวทีมีดสนิทอยู่เพียงชั่วคราว ทองเห็นไฟบุหรี่ยี่สิบดวงวูบวาบ สลับกันและพร้อมกันบ้าง

La lumière augmente du côté de la porte n° 1. Ni entre en scène en portant un sac très lourd. Il a l'air épuisé. Il pose le sac sur la table, l'ouvre et en vide le contenu : ce sont des jambes humaines, droites et gauches ; il n'y en a pas moins d'une dizaine. Il examine du regard ces jambes livides, depuis le haut jusqu'en bas.
(Suwat Sichœa, *Premier Ministre du second type*. Cf. pp. 233-234)

ไฟสว่างขึ้นตรงประตูด้านที่ ๑ นายนิแบกถุงขนาดใหญ่เข้ามา ทำทางเขาเหนื่อยอ่อน เขาวางถุงลงมาบนโต๊ะ เปิดปากถุงออก และเทออกจากถุง มันเป็นขาคนจำนวนมากสายไม่ต่ำกว่าสิบขาทั้งขาซ้าย ขาขวา ลักษณะของขา เริ่มแต่โคนขาลงไป เขายืนมองดูขาสีซีดๆ เหล่านั้น

Une salle aux murs blancs ; au milieu se trouve une grande table rouge ; une lampe l'éclaire violemment : elle ressemble à une table de salon, une table pour manger ou déposer des objets et sert également de table d'opération.

(Suwat Sichœa, *Premier Ministre du second type*. Cf. p. 233)

ในห้องสีขาวมีโต๊ะสีขาวตัวใหญ่ตั้งอยู่ตรงกลาง มีโคมไฟส่องมาที่โต๊ะดูเหมือนโต๊ะรับแขก โต๊ะกินข้าว โต๊ะวางของ และใช้เป็นโต๊ะผ่าตัดด้วย

Ce n'était pas si difficile d'aller chercher des jambes. Il y en a des dizaines de milliers, des centaines de milliers qui jonchent les rues. Ce sont avec ces jambes-là que des hommes font trembler le monde. (Il prend les jambes une à une et les examine soigneusement) Mais j'ai bien du mal à décider quelles jambes conviennent pour des jambes de Premier ministre...

(Suwat Sichœa, *Premier Ministre du second type*. Cf. p. 234)

ไม่ใช่เรื่องยากเลย จะให้ผมออกไปหาขามา มีขายอยู่เยอะแยะบนท้องถนนเป็นหมื่นๆ แสนๆ คู่ ขาพวกนั้นแหละที่มนุษย์ใช้ให้โลกสั่นสะเทือน (เขาหยิบแต่ละขาขึ้นมาพิจารณาทีละขา) แต่ผมตัดสินใจอยากเหมือนกันว่าขาไหนที่จะเหมาะสมเป็นขาท่านนายกรัฐมนตรี

Le matin dans un bidonville. Un homme est assis un petit chariot. Nous sommes de très bonne heure. Il déplace doucement son siège et pense à son passé. Il fait de plus en plus clair. Les habitants du bidonville commencent à se diriger vers l'avenue. Un mendiant qui marche lentement croise une prostituée qui rentre épuisée. Il y a de plus en plus de monde ; on voit des fonctionnaires, des marchands, des hommes d'affaires, des marchandes, des écoliers qui se hâtent vers leur école. Les bruits de la vie quotidienne de la ville montent sans cesse.

(Collectif « Le croissant de lune », *Avant que l'aurore ne se lève*. Cf. p. 235)

เช้าวันหนึ่งในสลัม ชายคนหนึ่งนั่งอยู่บนรถเข็น ขณะนั้นเวลาเข่าตู่ ชายคนนั้นค่อยๆ เคลื่อนเก้าอี้ของเขาย่างช้าๆ คิดถึงอดีตของตน เวลาสายขึ้นเรื่อยๆ ผู้คนในสลัมเริ่มออกสู่ถนนใหญ่ ขอทานเดินช้าๆ แยกไปสวนทางกับโสเภณีที่เดินกลับมาอย่างอ่อนระโหย ผู้คนเริ่มมากขึ้นเรื่อยๆ เช่นข้าราชการ พ่อค้า นักธุรกิจ แม่ค้า นักเรียนวิ่งไปโรงเรียน เสียงอึกทึกของชีวิตประจำวันในเมืองดังขึ้นเรื่อยๆ

La mère (Elle porte une marmite de curry qu'elle pose dans sa palanque puis se retourne vers la cuisine) : Tu as fini ? Dépêche-toi ! Je dois vite partir !

Le père (Il porte une marmite de curry) : Je me dépêche ! (il prend un chiffon et essuie la marmite)

La mère : Pas la peine d'être si maniaque ! Je ne vais pas être à temps pour la camionnette ! (Une idée lui traverse l'esprit) Aujourd'hui, il faut que je paie le transport ! (Elle réfléchit) Il y en a deux qui sont partis, il en reste sept, à trois bahts par personne... (Elle se tourne vers sa palanque pour y arranger les choses) Eh ! Et les assiettes, elles sont où ?

Le père (Il repart vers la cuisine et revient avec les assiettes et les cuillers qu'il place dans la palanque) : Tu as tout ?

La mère (Elle jette un œil) : Allons, tout y est !

Le père : Je m'habille d'abord : je t'aiderai à porter tout ça. (Il attrape son uniforme et le bouton)

La mère (Elle a l'air contrariée) : Et Phon ? Pourquoi est-ce qu'il n'est pas encore rentré ? Il avait dit qu'il ne partait que deux ou trois jours !

Le père (Il n'est pas très content) : C'est vrai, ça ! Qu'est-ce qu'ils ont, à la campagne qu'il y est collé depuis une semaine ? (Il lui vient une idée) Aujourd'hui, je suis à la garde du roi. Cette jaquette, voilà qu'elle n'a plus de bouton ! Dis-moi, il est passé où, ce bouton ?

(Collectif « Le croissant de lune », *Avant que l'aurore ne se lève*. Cf. pp. 235-236)

แม่ (มือถือหม้อแกงวางในกระจาด หันไปทางครัว) : พ่อเสร็จหรือยัง เร็วเข้า ฉันจะรีบไป
 พ่อ (ยกหม้อแกงออกมา) : เร่งอยู่ได้ (พ่อหยิบผ้าขี้ริ้วเช็ดหม้อ)
 แม่ : ไม่ต้องประดิษฐ์ประดอยหรอก เดียวฉันจะไปไม่ทันรถ (นึกขึ้นได้) วันนี้ฉันจะต้องจ่ายค่ารถอีก
 แล้ว (คิด) ย้ายไปแล้ว ๒ คน ก็เหลืออีก ๗ ก็คนละ ๓ บาท (หันไปจัดของใส่หาบ) อ้าว... งานจะ
 อยู่ไหน
 พ่อ (กลับเข้าครัว หยิบจานช้อนออกมาใส่หาบ) : ครบรียังละ
 แม่ (มองดู) : เอาละ ครบแล้ว
 พ่อ : ฉันแต่งตัวก่อน เดี่ยวจะได้ช่วยยกออกไปเลย (หันไปคว้าเครื่องแบบมาใส่ ติดกระดุม)
 แม่ (แค่นใจ) : ไอ้พลมันมาไม่ยังไม่กลับ บอกไป ๒-๓ วันเท่านั้น แม่
 (देखมีสีหน้าไม่พอใจ)
 พ่อ : นั่นนะสิ ไอ้บ้านนอกมันมันมีอะไรกันนะ ถึงได้ติดอกติดใจนี้ตั้งงาหิดยแล้วสินะ (นึกขึ้นได้) วันนี้
 ฉันต้องไปรับเสด็จ อ้าวไอ้เสื่อพอนี้ไม่มีกระดุมซะอีก แม่กระดุมนี้มันหายไปไหนละ

Inao (avec sincérité) : Ce que j'ai fait, je l'ai fait d'un cœur pur
 Pour ne pas être indigne de notre immortelle lignée solaire.
 Je t'aime tout autant que ma vie même
 Et voilà que maintenant, mon aimée, tu es sans pitié !
 (Il se met à genoux et se sent coupable)
 Une seule petite faute comme celle-ci,
 Il ne faudrait pas que tu t'éloigne ainsi de moi,
 Je t'aurais aimée pour rien ! Je t'en implore,
 Calme-toi maintenant, ma douce aimée !
 (Mattani Rutnin, *Butsaba et Unakam*. Cf. p. 238)

อีเหณา (จริงใจ) : พี่ทำโดยสุจริตจิตใจ รักเจ้าเท่าเทียมชิวา (นั่งคุกเขาลงสำนักผิด) โทษผิดนิดหนึ่งแต่เพียงนี้ เสียแรงรักเจ้าเฝ้าวิงวอน	มิให้เสียสรวงศอส์ัญหยา กระนั้นแล้วแก้วตาไม่ปราณี ไม่ควรที่จะสลัดตัดรอน จงอดอ่อนผ่อนลงเถิดนงเยาว์
--	---

(Dans l'autre coin [de la scène], la lumière éclaire Butsaba ; elle chante en duo avec Chintara, sur le même air)
 Butsaba (elle chante) : Oh ! C'est le destin qui a voulu que je naisse femme,
 Vivant dans le cadre des coutumes, sans aucune liberté.
 Me voici sans honneur, ceci à cause d'un homme,
 Mon fiancé qui me déteste et me repousse !
 Voilà que vient le combat, qu'ils vont se faire du mal
 Sous le prétexte que l'amour est essentiel.
 Ils lèvent des armées et se battent pour l'honneur,
 Pour qui donc le peuple devra-t-il être détruit ?
 (Mattani Rutnin, *Butsaba et Unakam*. Cf. p. 238)

(อีกมุมหนึ่ง ไฟเปิดที่บุษบา ร้องสลบกับจินตะหรา ในทำนองของบุษบา)
 บุษบา (ร้อง) : โอ้โชคชะตาให้เราเกิดเป็นสตรี อยู่ใต้ประเพณีหามีเสรีไม่
 ต้องไร้ศักดิ์ศรีเพราะผู้ชาย คู่หมั้นหมายรังเกียจเดียดฉันท์
 บัดนี้จะมีศึกทำลายกัน อ้างว่าเพราะรักเป็นสำคัญ
 ยกทัพมาประจัญเพื่อศักดิ์ศรี ประชาชาติต้องพินาศก็เพราะใคร

(Inao se rend compte qu'il n'est pas capable de vaincre dans ce combat, aussi tire-t-il son kriss magique et, joignant les mains, il salue respectueusement).

Inao : Ô Patarakala, grand dieu, fais que j'obtienne la victoire par ce kriss dont tu m'as fait don ! (Des éclairs zèbrent le ciel et viennent frapper l'extrémité du kriss, lançant des étincelles au milieu d'un grand fracas de tonnerre).

Patarakala : Que tu sois victorieux dans cette guerre ! Mais ton karma te rattrapera très bientôt ! (Il part d'un grand éclat de rire).

(Mattani Rutnin, *Butsaba et Unakam*. Cf. p. 239)

(อิเหนาเห็นสู้ไปไม่มีชนะ จึงชักกริชเทวัญออกมา พนมมือไหว้ปะตาระกาหลา)

อิเหนา : โอเทพเทวาปะตาระกาหลา ขอให้ข้ามีชัยด้วยกริชที่ทรงประทานนี้เถิด

(ฟ้าแลบ สายฟ้าฟุ้งมาที่กริชเป็นประกายแวมดั่งกิ้งก้อง)

ปะตาระกาหลา : เจ้าจงมีชัยชนะในสงครามแต่กรรมของเจ้าจะตามมาในไม่ช้า

(หัวเราะ ฮ่า ๆ ๆ ๆ)

Phakamat : Allons, mes enfants, asseyez-vous ici tous les trois ! (elle met trois chaises en cercle et Phakamat reste debout au milieu) J'ai quelque chose à vous dire et c'est plutôt important...

Phichay : Maman, est-ce que c'est une mauvaise nouvelle ?

Phakamat : Cela dépendra de ce que vous en penserez. Vous vous direz peut-être que ce n'est pas une si bonne nouvelle que cela...

Sithon : Oh, là là ! Maman !

Apson : De quoi est-ce qu'il s'agit ?

Phakamat : Depuis vous étiez encore petits, il y a quelque chose sur laquelle je vous ai toujours menti. Mais maintenant vous êtes devenus des adultes, vous allez vous marier, fonder une famille, et il faut bien que vous finissiez par le savoir.

Apson : Maman !

Phakamat : Euh ? Qu'est-ce qu'il y a ?

Apson : Tout cela, les jeunes de nos jours le savent tous bien !

Phakamat : Vous le savez tous ? Qui vous l'a dit ? (elle se tourne vers le Dr Phon d'un air suspicieux. Il secoue la tête) Qu'est-ce que tu me dis savoir, ma fille ?

Apson : A propos des gens qui sont mari et femme, et puis qui ont des enfants... Enfin, tout cela ! Maman, ce n'est vraiment pas la peine...

Phakamat : Oh ! C'est bien plus compliqué que cela ! Ce que je veux vous dire... (Elle regarde autour d'elle et s'arrête sur le portrait de Monseigneur qu'elle montre du doigt) Je... Euh... je veux vous dire que Monseigneur n'est pas votre père !

(Khœkrit Pramoj, *Les enfants de Monseigneur*. Cf. p. 249)

ผกามาต : เอาละ ลูกแม่ทั้งสามคนมานั่งตรงนี้ (จัดให้หนึ่งเก้าอี้คนละตัวและผกามาตยืนกกลาง) แม่เรื่องจะบอกลูกทุกคน เป็นเรื่องที่ค่อนข้างจะสำคัญอยู่

พิชัย : ขาวร้ายหรือครับ คุณแม่

ผกามาต : นั่นแล้วแต่ลูกจะคิด ลูก อาจจะเห็นว่าเป็นเรื่องไม่ดีก็ได้

ศรีธิธน์ : เฮ้อ ! แม่ ?

อัปษร : เรื่องอะไรคะ คุณแม่ ?

ผกามาต : เมื่อลูกๆ ยังเล็กๆ อยู่ แม่มีเรื่องหนึ่งซึ่งต้องหลอกลูกเรื่อยมา แต่เดี๋ยวนี้ลูกเติบโต เป็นหนุ่มสาวจะมีครอบครัวกันแล้ว แม่ก็จำเป็นต้องอธิบายเรื่องนี้ให้ลูกได้รู้กันเสียที

อัปษร : คุณแม่คะ

ผกามาต : หือ อะไรลูก ?

อัปษร : โอเรื่องอย่างนั้นพวกเราเด็ก ๆ สมัยนี้รู้กันหมดทั้งนั้นแหละคะ

ผกามาต : รู้กันหมดแล้ว ! ใครบอก ? (เหลียวมองดูหมอปพรอย่างสงสัย หมอปพรสั่นหัว) เรื่องอะไรกันอัปสรที่ลูกว่ารู้นะ ?

อัปษร : ก็เรื่องคนเขาเป็นพ่อเมียกัน แล้วมีลูกกันยังงั้นแหละคะคุณแม่ไม่ต้อง

ผกามาต : โอ๊ย เรื่องของมันสลับซับซ้อนกว่านั้นเป็นไหน ๆ แม่ตั้งใจจะบอกลูกๆ ว่า (เหลียวดูรอบๆ ตัวแล้วมองรูปคุณหลวง เอามือชี้ที่รูป) แม่... เออตั้งใจจะบอกว่าคุณหลวงไม่ใช่พ่อของลูกต่างหาก

Phunsap : Madame Phakamat, je vois aujourd'hui votre famille, si honorable, si bien installée, je suis vraiment très heureuse que nous soyons ainsi tous réunis. Mais j'ai encore quelque chose sur le cœur.

Phakamat : Mais quoi donc, madame ?

Phunsap : Quelque chose... C'est à propos de moi. Je vais vous le dire tout de go : mes deux enfants ne sont pas de mon mari !

Phakamat : Ce ne sont pas les enfants de votre mari ! Quel mari ?

Phunsap : Mon mari, le propriétaire de l'usine, celui qui est mort !

Phakamat : Oh, Oh ! Mais alors, ce sont les enfants de qui ? Si ce sont ceux de votre premier époux, je ne vois pas où est le problème...

Phunsap (elle se tortille de honte dans tous les sens et puis se force à parler) : J'ai vraiment bien du mal à parler de cela. Si ce n'était pas vous, je n'en parlerais pas. Bien, voilà ! Je les avais avant de rencontrer mon mari et, comme il m'aimait, il les a élevés comme ses propres enfants.

Phakamat : Je ne vois pas qu'il faille avoir cela sur le cœur. Vos enfants sont comme ceux de votre mari !

Phunsap (elle bafouille) : Ce... ce n'est pas si simple que cela... Quand je me suis mariée, je n'avais que des enfants, je n'avais jamais eu de mari !

(Khœkrit Pramoj, *Les enfants de Monseigneur*. Cf. p. 249)

พุนทรัพย์ : คุณผกาคะ อีฉันได้มาเห็นครอบครัวของคุณมีเกียรติเป็นหลักเป็นฐานวันนี้ อีฉันก็ปลื้มใจจริง ๆ ที่เราจะได้มาเกี่ยวดองกัน แต่อีฉันก็ยังมีเรื่องหนักใจอยู่

ผกามาศ : เรื่องอะไรคะ คุณนาย ?

พุนทรัพย์ : เรื่องทางอีฉันนั้นแหละคะ อีฉันจะเรียนคุณตรงๆ เลยนะคะ ลูกอีฉันสองคนนั้นไม่ใช่ลูกเจ้าแค้นหรือคะ

ผกามาศ : ไม่ใช่ลูกเจ้าแค้น เจ้าแค้นไหนคะ ?

พุนทรัพย์ : ก็เจ้าแค้นโรงงานน้ำปลาสามอีฉันที่เสียไปนั้นนะซีคะ

ผกามาศ : อ้อ ! อ้อ ! จันลูกใครละคะ ? ลูกสามีเก่าของคุณนายก็ไม่เห็นจะอห็นไรนี่คะ

พุนทรัพย์ : เรื่องนี้อีฉันพูดยากจริง ถ้าใช้คุณผกาอีฉันไม่พูดหรือคะ คือว่าเด็กสองคนนั้นลูกติดอีฉันมาก่อนได้กะเจ้าแค้นนะคะ เจ้าแค้นเขารักอีฉันเขาก็เลยเลี้ยงเป็นลูก

ผกามาศ : ก็ไม่เห็นจะน่าหนักใจอะไรนี่คะ ลูกคุณนายก็เหมือนลูกเจ้าแค้น

พุนทรัพย์ (อึกอึก) : มัน... มันไม่ใช่ง่าย ๆ ยังจันนะซีคะ เมื่อก่อนดิฉันได้กะเจ้าแค้นอีฉันมีแต่ลูก ไม่มีสามีหรือคะ

Lœa : Tu n'es pas médecin ?

Ta Sang (il commence à être furieux) : Non !

Lo : Tu en es sûr ?

Ta Sang : Bien sûr que oui !

Lœa : Eh, Lo ! Je crois qu'il va falloir s'y mettre !

(ils prennent chacun un bâton et se mettent à frapper Ta Sang)

Ta Sang : Holà, holà, holà, vous deux ! Vous deux ! Je veux bien ! Je veux bien être ce que vous voulez que je sois !

(...) Ta Sang : Je voudrais bien vous demander : vous deux, vous voyez cela comme un amusement ou bien vous voulez vous payez ma tête ?

Lœa : Hé ! C'est que tu n'acceptes toujours pas que tu es médecin ?

Ta Sang : Mais c'est que je ne suis pas du tout médecin ! C'est assommant !

Lo : Alors, comme ça, tu n'es pas médecin ?

Ta Sang : Mais je ne le suis pas du tout !

(Lœa et Lo recommencent à le battre)

Ta Sang : Aïe ! Aïe ! Ouille ! J'ai mal ! Ne jouez pas comme ça ! Oh ! Bon, si vous dites que je suis médecin, je suis d'accord, je suis médecin ! Ou si vous voulez que je sois quelqu'un d'autre, c'est comme cela vous plaît ! Je veux bien tout ! Ce sera mieux que d'être battu !

(Sa majesté le roi Vajiravudh, *Le Médecin par nécessité*. Cf. 250)

อ้ายเหลือ : ไม่ใช่หมอหรือ ?

ดาสัง (ออกโกรธ) : ไม่ใช่

อ้ายเหลือ : แนหรือดาสัง

ดาสัง : ก็แนซี !

อ้ายเหลือ : ดาหลอ เห็นจะต้องรับงานจริง

(จวดยไม้คนละอันติดาสัง)

ดาสัง : โอ้ย! โอ้ย! โอ้ย! พอจำ! พอจำ! ฉันทอมแล้วจะ พอจะให้ฉันเป็นอะไรก็ตามใจเถอะจะ (...)

ดาสัง : ฉันขอลามสักหน่อยว่านี่พอทั้งสองเห็นเป็นของชั้นหรือ? หรืออยากจะข่มหมวจนเล่นยัง

อ้ายเหลือ : เอ๊ะ! นี่ยังไม่ยอมว่าเป็นหมออีกหรือนี่

ดาสัง : ก็ฉันไม่ใช่หมอเลยนี่หนา ดกกระเกษิ

อ้ายเหลือ : ก็คุณไม่เป็นหมอจริงหรือ ?

ดาสัง : ก็ไม่ได้เป็นนะซี

(อ้ายเหลือกับอ้ายเหลือติดาสังอีก)

ดาสัง : เฮ้ย! เฮ้ย! อุย! เจ็บน่า! อย่าเล่นน่า! โอ้ย! โอ้ย! เอาเถอะๆ ถ้าพอว่าฉันเป็นหมอ ฉันก็ตกลงเป็นหมอ หรือจะให้ฉันอะไรต่อไปอีกก็ตามใจเถอะ ฉันทอมทุกอย่าง ดีกว่าถูกตี

Phithak (il se dirige vers la porte du milieu mais dès que Sanguan va pour soulever le couvercle, il se retourne. Sanguan se dépêche de le refermer) : Ah ! A l'instant, tu viens de me dire de ne pas ouvrir la marmite pour ne pas que la soupe de riz refroidisse. Et voilà que, sans faire attention, tu vas l'ouvrir ! (il crie) Thœ ! Alors, ils viennent, ce bol et cette cuillère ? (Thœ amène la cuillère et le bol qu'il donne à Phithak et, voyant que celui-ci a l'air de mauvaise humeur, se dépêche de sortir) Bon ! Voilà le bol ! (Il dépose le bol et la cuillère sur la table) Alors Sanguan, tu vas la servir, cette soupe de riz ?

Sanguan : Oui, je vais la servir moi-même ! (elle prend le bol et la cuillère et, en même temps, fait un signe de tête à Buntham qui fait la même chose vers Narœmon)

Narœmon (elle regarde vers le devant de la scène, comme si c'était une fenêtre et fait semblant d'être étonnée) : Eh ! Mais c'est quoi, çà ?

Sanguan et Boontham (ils font eux aussi semblant d'être étonnés et parlent ensemble) : Qu'est-ce qu'il y a ?

Narœmon : Des gens, dehors, que je ne connais pas qui se poursuivent !

Sanguan : Papa, qu'est-ce qui se passe ? Regardez !

Phithak (il parle sans montrer d'intérêt) : Ce n'est pas chez nous ! Pourquoi faudrait-il nous en inquiéter ? (tous se regardent mais se détournent bien vite) Ne traîne pas, Sanguan ! Sers de la soupe de riz à Charœn ! (Sanguan est encore la bouche ouverte) Qu'est-ce que tu attends encore ? (Thœ arrive en courant tout essoufflé)

(Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Bien sûr que oui, inspecteur !* Cf. p. 251)

พิทักษ์

(เดินไปที่ประตูกลาง แต่พอสงวนจะเปิดโถ พระพิทักษ์เหลียวมา สงวนจึงรีบปิดฝาโถเสียใหม่) :

อ้าว! เมื่อแต่ก็หลอนห้ามไม่ให้พอเปิดฝาโถกลัวข้าวต้มจะเย็นเสียหมดอย่างไรเล่า

หลอนอย่าเพอเปิดสิ รอให้ขามมาเสียวที (ตะโกนเรียก) เก้อ! ขามเมื่อไรจะได้เล่า (เกื่อนำขามช้อนเข้ามาวางให้พระพิทักษ์ แล้วเห็นท่าทางจะไม่ดีเลยรีบไป) เอ้อ! ขามได้แล้ว (วางขามกับช้อนบนโต๊ะ) หลอนจะตักข้าวต้มหรือแม่สงวน?

สงวน : ค่ะ ดิฉันจะตักเอง (รับขามกับช้อน และในขณะที่เดียวกันนั้นให้สัญญาณแก่นายบุญธรรม นายบุญธรรมพยักกับบนถมอีกต่อหนึ่ง)

นถมล

(แลตรงออกมาทางหน้าโรง ซึ่งสมมติว่าเป็นหน้าต่างและแกส้งทำเป็นตกใจ) :

เอ้! นั่นอะไรกัน ?

สงวนและบุญธรรม (ทำเป็นตกใจ พุดพร้อมกัน) : อะไรกัน ?

นถมล : ใครวิ่งไล่กันทำไมก็ไม่ทราบ

สงวน : คุณพ่อดะ เกิดเหตุอะไรกันขึ้นก็ไม่ทราบ ดุสิดะ

พิทักษ์ (พุดเฉย ๆ) : เหตุไม่เกิดในบ้านเรา เราจะวิ่งไปด้วยทำไม (คนอื่น ๆ แลดูตากันแต่ก็หลบตากันทันที) อัยยารัไรเลยแม่สงวน ตักข้าวต้มให้คุณเจริญรับประทานเถิด (สงวนยังฉิดเฉือนอยู่) จะซักเข้าไปทำไมอรกเล่า ? (เกอวิ่งกระหืดกระหอบเข้ามาจากเฉลียง)

Mœn : Et en quoi est-ce que cela te regarde ? Et si elle change d'avis et préfère le maître au domestique, est-ce que c'est ton affaire ?

Foy : Je voudrais bien que ce soit pour de vrai ! (Il tire la chemise de Mœn par derrière et à lui murmure) : Mœn ! Mœn ! Il faut que je dise un secret ! (Il va vers la droite et espère que Mœn va le suivre).

Sakaw (elle est sur la gauche avec Mœn) : Qu'est-ce qu'il a, celui-là, à dire que je suis venu voir le domestique ?

Mœn : Cela, c'est un secret !

Sakaw : Eh ! Quel secret ? (elle s'éloigne un peu)

Foy (il revient pour tirer la chemise de Mœn) : Eh, Mœn ! J'ai un secret à te dire ! (Il remue les lèvres comme pour parler et s'en retourne à droite)

Mœn : Il est comme ça ! Dites, vous ! Si on rencontre quelqu'un dans le noir et qu'on le retrouve en plein jour, on ne s'en souvient pas tellement bien... C'est vrai, moi-même, j'ai bien failli ne pas vous reconnaître...

Sakaw (elle s'éloigne un peu) : Eh ! Qu'est-ce que c'est que cela ? Je n'y comprends rien !

Foy (il revient pour tirer Mœn par la chemise) : Eh ! Mœn ! Mœn ! (il repousse la main de Foy)

Mœn (à Sakaw) : Je suis vraiment très heureux que vous ayez fait l'effort de venir ici. Je... Je suis quelqu'un qui... (Foy vient tirer sa chemise une fois de plus. Mœn se tourne vers lui pour lui parler) Eh ! Tu n'as pas encore débarrassé le plancher ? Tu ne vois donc pas que j'ai une conversation avec une jeune fille ?

Foy (il murmure à l'oreille de Mœn) : Idiot ! Il y a mon père qui nous épie par la fenêtre ! (il désigne la fenêtre derrière eux du regard)

Mœn (il est étonné) : Quoi ? (il s'échauffe à nouveau) Ah bon ? Et en quoi est-ce si étrange ? Je n'y vois rien d'extraordinaire ! C'est même bien, c'est le prix pour mon pantalon.

Foy : Oh, là là Mœn ! Il y a ma mère aussi ! Oh, là là ! Mais tu veux ma mort !

Mœn : Et qu'est-ce que je peux bien faire ? Voilà que je suis tombé amoureux de cette jeune femme !

(Rung Phalanukhro, *Le nouveau domestique*. Cf. pp. 252-253)

หมื่น : แล้วก็มันเรื่องอะไรของแก แล้วก็ถ้าเธอเปลี่ยนใจชอบนายมากกว่าบ่าวก็มันธุระอะไรของแก

ฝอย : อยากให้มันเป็นจริงอย่างว่าลาซี้ (ดึงเสื้อหมื่นข้างหลังแล้วปอง) หมื่น หมื่น ขอบอกความลับสักหน่อย (เสียงไปทางขวาและหวังว่าหมื่นจะตามไป)

สกา (อยู่ทางซ้ายกับหมื่น) : นายนั้นแกหมายว่าจะอะไรคะที่แกว่าอิฉันหาบ่าว

หมื่น : นั่นมันเป็นความลับ

สกา : อ๊ะ ความลับไรกัน (ขยับห่างไป)

ฝอย (กลับไปดึงชายเสื้อเหมือนอย่างแต่ก่อน) : เฮ้ย หมื่น หมื่น (หมื่นบิดมือฝอย)

หมื่น (กับสกา) : ฉันรู้สึกมีความยินดีเหลือเกินที่เธออุตสาหามา ฉันคือ... ฉันคือคนที่... (ฝอยมาดึงเสื้ออีก หมื่นหันมาพูดกับฝอย) เอ นี่แกยังไม่ไปให้พันอีกรีนีนะ เห็นไหมว่าฉันกำลังสนทนากับสุภาพสตรีอยู่

ฝอย (กระซิบที่หูหมื่น) : อ้ายบ่าว พ่อของข้าแอบดูอยู่ที่หน้าต่าง (ข้าเล็งไปทางหลัง)

หมื่น (ประหลาดใจ) : อะไรนะ (แล้วทำขิ่งขิ่งอีก) จันหรือ แล้วมันจะแปลกอะไร ฉันไม่เห็นอัศจรรย์ดีเสียอีกมันจะได้เป็นค่าเช่ากางเกงของฉัน

ฝอย : ดายจริง หมื่น คุณแม่ก็อยู่ด้วย ดาย นี่แกจะฆ่าฉันรึนี้

หมื่น : จะยังงใจได้ ก็ฉันเกิดรักแม่คนนี่ขึ้นแล้วนี่นา

Le médecin : Je veux t'embaucher pour que tu me fabriques une centaine de masques comme celui-ci. (Il prend le masque)

Kao : Li midicine les veut fait pouquoi ? Li veut si diguisser pou voler le cang des sodats ?

(Rung Phalanukhro, *Docteur Tong Danslevet*. Cf. p. 257)

หมอ : อ้าวจะจ้างทำหน้ากากอย่างนี้ (หยิบหน้ากาก) ลัก ๑๐๐ อัน

เก้า (หัวเหราะ) : อาพ่อหมอจะทามทามลาย จะเกียมตัวไปป็นคายที่หลาย

Madame : Ah ! Ah, mon Dieu ! Mais voilà que tu transformes mon chez-moi en maison close ! Tu t'habilles pour allumer ton mari au point que quelque chose va bientôt déborder ! Et puis tu bois aussi de l'alcool, comme une prostituée ! C'est chez moi, ici, pas une maison close !
 Phring : Oh ! Madame a déjà vécu dans un bordel, pour savoir à quoi ça ressemble ?
 Madame : Ah ! La Phring ! Mais tu m'insultes ! Putain !
 Phring : Merci beaucoup de m'appeler putain ! Cela veut dire que je suis encore jeune et belle et que je peux encore gagner des sous ! Mais vous, madame ! Ne parlons pas de gagner des sous ! Même si vous payez, vous n'aurez jamais personne à vous mettre sous la dent !
 (Roengsiri Lim-Akson, *Phring, amuseuse mondaine*. Cf. pp. 254-255)

คุณหญิง : ตาย...ตายแล้ว นี่หล่อนจะทำให้บ้านฉันกลายเป็นห้องหเรอ แต่งตัวยั่วผิวจนจะหลุดก็อย่างหนึ่งแล้ว แล้วนี่จะยังมาทำกินเหล้าเหมือนซอกการีอีก นี่บ้านนะไม่ใช่ห้อง
 อีพริ้ง : คุณหญิงเคยเข้าไปอยู่ในห้องแล้วหเรอคะถึงได้รู้ว่าห้องเป็นยังไง
 คุณหญิง : ตาย...อีพริ้ง มึงต่ากู อีซอกการี
 อีพริ้ง : ขอบคุณคะที่ว่าฉันนี่เป็นซอกการีแสดงว่าฉันยังสวย ยังสาวและยังขายได้เงิน แต่ถ้าคุณหญิงล่ะก็ อย่าวว่าแต่ขายได้เงินเลย ขนาดคุณหญิงวิ่งแถมเงินก็ยังไม่มีการเอา

Mot : Et pourquoi tu ne le vois plus ?
 Nat : Je n'en sais foutre rien ! Le sida doit le bouffer ! Je crois c'est une honteuse ! Il pousse des petits cris et ses yeux s'allument à chaque fois que je lui parle de mes petites affaires. Et puis ce mec, son copain, il est trop beau !
 Mot : Espèce de chien pelé ! Tu ne peux pas voir un mec sans dire que c'est une honteuse ! Tiens, j'ai quelque chose de chouette à te donner pour calmer tes humeurs : du savon Chanel !
 Nat : Ouah ! Génial !
 Nat : Et puis voilà une brosse à dents. Comme ça, tu ne te serviras plus de la mienne ! Ta bouche, tu y reçois je n'en sais combien l'un après l'autre, ça me fout des nausées !
 Nat : Ah bon ! Parce que moi, cela ne m'en donne pas, des nausées ? Même le vigile au bureau, tu ne l'épargne pas !
 (Seri Wongmontha, *Moi, je suis un mec !*. Cf. pp. 262-263)

มด : แล้วทำไมเขาเลิกนัดหล่อนล่ะ
 ณีลุ : ไม่รู้แม่งมัน สงสัยโรคเอดส์แตกละมั้ง ทำทางอีหมอคคนนี้น่าจะเป็นอีแอบนะ เธอออกจะกรีดกราย แล้วตลกทุกครั้งทีฉันเล่าประสบการณ์ของฉัน แล้วอีตาเพื่อนผู้ชายของเขานะก็หล่อเวรเดเลยละ
 มด : อีนางหมาหางด้วน เห็นใครเป็นต๋องว่าเขาเป็นแอบไปหมด นี่ฉันมีของดีจะให้หล่อน หายหงุดหงิด สนุ่ ชานेल
 ณีลุ : อี้ย เลิศ
 มด : แล้วนี่ก็แปรงสีฟันสำหรับหล่อน จะได้เลิกใช้ของฉันเสียที ปากโสโครกของหล่อนไม่รู้รับของใครต่อใครมา ฉันละคลีนไส้
 ณีลุ : อ้อ ยิ่งกะว่าฉันไม่คลีนไส้ของหล่อนงั้นล่ะ ภารโรงที่ออฟฟิศยังไม่ละเว่น

(Somathat et les disciples viennent pour préparer la cérémonie ; certains parsèment le banc de pierre de brins d'herbe et la recouvrent d'une peau de cerf, d'autres transportent le banc de feu qu'ils placent en face de celui de pierre sur lequel il disposent un pot d'huile et une cuillère, et amènent des bûches qu'ils entassent près de ce banc de feu ; d'autres amènent les offrandes destinées aux divinités et préparent la poudre d'onction. Pendant qu'ils font ces préparatifs, Phra Kalathansin appelle sur le perron de l'ashram Chayyasen et Madana et discute avec eux à voix basse ; c'est pour donner à ceux qui préparent la cérémonie le temps de discuter entre eux. Quand ils ont fini de tout installer, les disciples placent deux tabourets devant le banc de feu puis Somatha appelle quatre prieurs et deux joueurs de conque. A ce moment, Suphang fait sortir les soldats et les serviteurs de Chayyasen qui viennent s'asseoir en rang sur la gauche de la scène. Tout étant en ordre, Phra Kalathansin invite Chayyasen et Madana à descendre du perron de l'ashram et les invite à s'asseoir à leur place, face au banc de feu, le jeune marié sur le tabouret de gauche et la jeune épouse sur celui de droite. Il s'installe alors sur le banc de pierre ...)

(Sa majesté le roi Vajiravudh, *Madanapata*. Cf. p. 263)

(โสมะทัดกับพวกศิษย์ออกมาเตรียมการพิธี คือบางคนเอาหญ้าคามารอยแรมคิลาแล้วเอาหนึ่งกวางปูทับอีกที บางคนยกแท่นกฤษณ์ออกมาตั้งตรงหน้าแท่นคิลา เอาโถน้ำมันเนยและช้อนมาวางบนแท่นคิลา และขนเชื้อเพลิงมากองไว้พร้อมแท่นกฤษณ์ บางคนยกเครื่องสังเวทเวทดา คังขสำหรับรดน้ำ และแบ่งเจิมมาตั้ง ระหว่างที่เตรียมการนี้ พระกาละทรรคินเรียกท้าวชัยเสนกับมัทนาขึ้นไปสนทนากันเบาๆ ที่บนระเบียงอาศรม เพื่อให้โอกาสให้พวกที่จัดเตรียมพิธีได้พูดกันตามควร เมื่อจัดของต่างๆ ตั้งตามที่แล้ว พวกศิษย์เอาตั้ง ๒ อันมาตั้งตรงหน้าแท่นกฤษณ์ แล้วโสมะทัดเรียกนักสวด ๔ คน กับคนเป่าคังข ๒ คน ฟายศกวางคับัดนี้ก็นำนายทหารและบริวารของท้าวชัยเสนออกทางหลังซ้าย และนั่งเรียงรายทางด้านซ้ายแห่งเวที พอพร้อมหมดแล้ว พระกาละทรรคินขสนท้าวชัยเสนและมัทนาลงจากระเบียงอาศรม พาคู่บ่าวสาวไปนั่งตามที่ คือหันหน้าทางแท่นกฤษณ์ทั้ง ๒ คน ให้ท้าวชัยเสนนั่งตั้งขวา มัทนาตั้งซ้าย แล้วพระกาละทรรคินไปนั่งบนแท่นคิลา...)

Chayyasen :	Ah ! Vous, admirable yogi, Pour moi est incommensurable !	Votre bonté
Kalathansin :	Moi-même, à chaque instant, De remercier vos propres bontés. Quand je vois votre sollicitude Je fais cela de très grand cœur. Comme je l'aime telle ma fille, Son père doit être satisfait.	J'ai la volonté Pour Madana Et qu'elle est heureuse,

(Sa majesté le roi Vajiravudh, *Id.* Cf. pp. 263-264)

ชัยเสน :	อ้าพระผู้ยอดโยคี แก่ข้าเป็นล้นพ้นไป	พระคุณปราณี
กาละทรรคิน :	อันอะตะมานี้ไชร์ สนองพระคุณราชา เมื่อเห็นมรณพระเมตตา ก็พลอยมีจิตยินดี เพราะรักเหมือนเป็นบุตร บิดาก็ต้องพอใจ	ทุกเมื่อจงใจ แก่มะทะนา และบุตรไต่ดี

(Somathat, chef des disciples du yogi Kalathansin, entre en scène)

Somathat : Est-ce que j'ai entendu quelqu'un m'appeler par mon nom ?

Sun (effrayé, il se dépêche de se lever) : C'est moi-même, maître, qui vous ai appelé ! (il montre le rosier) J'ai trouvé la rose la plus parfumée ! La voilà !

Somathat : C'est bien ! Mais pourquoi ne t'es-tu pas dépêché de venir me le dire ?

Sun : J'étais sur le point de le faire !

Somathat : Alors, pourquoi donc étais-tu ainsi allongé ?

(Sa majesté le roi Vajiravudh, *Id.* Cf. p. 264)

(โสมะหัตต์ หัวหน้าศิษย์พระกาละทรศินออก)

สมะหัตต์ : ได้ยินใครออกชื่อฉันหรือ

ศุน (ตกใจ รีบนั่งขึ้น) : ผมเอง ขอรับ ออกนามนาย (ชู้ตันกุหลาบ) ผมหาพบดอกไม้ที่ส่งกลิ่นหอม
ได้แล้วขอรับ นั้นขอรับ

สมะหัตต์ : ก็ดีแล้ว แต่ทำไมไม่รีบไปบอกฉัน

ศุน : ผมกำลังจะรีบไปอยู่แล้ว

สมะหัตต์ : ฉะนั้นจึงยังนอนเหยียดฉนั้นหรือ

On suppose que l'action se déroule sur 24 heures :

Pour la première image, nous sommes le soir ;

Pour la seconde, nous sommes de bon matin le lendemain ;

Pour la troisième, nous sommes le soir du même jour.

Le rideau sera fermé brièvement entre les parties.

(Sa Majesté le roi Vajiravudh, *Une femme de fonctionnaire important.* Cf. p. 264)

สมมุติว่า เรื่องราวทั้งหมดเกิดขึ้นภายใน ๒๔ ชั่วโมง

ภาพที่หนึ่ง เป็นเวลาค่ำ

ภาพที่สอง เช้าวันรุ่งขึ้น

ภาพที่สาม ค่ำวันเดียวกัน

ปิดฉากครู่หนึ่ง เวลาเปลี่ยนภาพ

Ruchira : Vous autres, ministres et hommes politiques, vous êtes bien tous pareils ! Vous acceptez tous les sacrifices possibles, pour être remarqués, pour être reconnus et en peu de temps, femme et enfants n'ont plus aucune valeur quand vous vous occupez de politique...

(...)

Ruchira : Je ne plaisante pas ! Quand nous venions juste de nous marier, vous m'emmeniez partout. Maintenant, je dois toujours sortir toute seule. Et cela fait six mois que cela dure !

Set : Cela n'a rien à voir ! Avant, tu ne connaissais encore personne et il fallait bien que je te présente à mes amis. Tu n'étais qu'un petit chaton qui arrivait de province. Mais tu as su très bien t'intégrer dans la vie sociale, au point que tu es parfaitement capable de te débrouiller toute seule. Ce n'est plus nécessaire que je te tire par le bout du nez. Je ne me suis jamais opposé à ce que tu ailles te distraire, comme tu en as envie. Je ne vois pas en quoi cela devrait te blesser.

(Sa majesté le roi Vajiravudh, *Id.* Cf. p. 264)

รุจิรา : บรรดารัฐมนตรีและนักการเมืองทั้งหลายก็เหมือนกันทั้งนั้น ยอมเสียสละทุกสิ่งทุกอย่าง เพื่อตั้ง เพื่อเด่น ประเดี๋ยวเดียว ลูกเมียไม่มีความหมายเลย เวลาจะเล่นการเมืองกันละก็

(...)

รุจิรา : จึงไม่พูดเล่น เมื่อเราแต่งงานกันใหม่ๆ คุณพาส์ไปทุกหนทุกแห่ง เดียวนี้ไปไหนจ้ก็
ต้องไปคนเดียว เป็นอย่างนี้หกเดือนแล้วนะคะ

เศรษฐ์ : ก็ไม่เหมือนกันนี่ เมื่อก่อนน้องยังไม่มีใครรู้จัก พี่ก็ต้องพาไปแนะนำให้เพื่อนฝูง
รู้จัก เป็นลูกแมวเล็กๆ มาจากหัวเมือง แต่น้องเข้าสังคมได้ดีมากทีเดียว จนบัดนี้
สามารถเอาตัวรอดในสังคมได้เป็นอย่างดีทีเดียว ไม่มีความจำเป็นอะไรที่พี่จะต้อง
จงจุมกไปไหนๆ พี่ไม่เคยขัดขวางในการที่น้องจะเที่ยวสนุกสนาน ไปไหนก็ไป
ตามใจ มีอะไรที่น้องจะต้องเดือดร้อนไวยวาย

Ruchira (elle sursaute) : Mais alors, vous savez tout !

Set (il parle lentement) : Je c'est que ce jeune Ukrit a essayé de te traîner vers l'enfer, mais je sais aussi que tu t'es défendue. Sinon, pourquoi serais-tu revenue ? Cela suffit à mon bonheur.

Ruchira : Mais il faut que vous sachiez tout ! (Set lui fait « non » de la main) Non, ne m'en empêchez pas, je dois tout vous dire, sinon j'en mourrai ! C'est vrai, je me suis enfuie avec lui mais vos bontés s'y sont opposées...

(...)

Set : Je ne vais pas te gronder ni me mettre en colère, de quelque manière que ce soit. Je vais t'ader à oublier tout ce qui s'est passé et nous y avons chacun notre petite part de faute. Nous allons recommencer une vie claire et limpide.

Ruchira : Vous êtes trop bon, vous avez pitié de moi !

Set : Ce n'est pas cela du tout ! Je viens juste de m'éveiller, de sortir d'un rêve rempli d'une obsession de la politique qui m'empêchait de voir l'amour. Mais je me suis réveillé ! Et je ferai attention à ce que la politique ne vienne pas écraser mon amour. Aujourd'hui, c'est une journée faste où nous allons commencer une vie nouvelle, non ?

Ruchira : Oui ! Oui, Set ! Aujourd'hui, c'est un jour faste, et nous aurons une vie pleine de bonheur, n'est-ce pas ?

Set : Mon amour ! (Il l'étreint et l'embrasse avec fougue)

(Sa majesté le roi Vajiravudh, *Ibid.* Cf. p. 266)

รุจิรา (กระโดดโหยง) : จะตายละ ถ้าอย่างนั้นคุณก็ทราบ

เศรษฐ์ : ทราบว่าเจ้าหมอลูกฤษนั้นพยายามจะพาน้องไปนรก แต่ก็ทราบด้วยว่าน้องของพี่ซัดขึ้น มิฉะนั้นน้องจะกลับมาทำไม พี่พอใจแล้ว

รุจิรา : แต่คุณก็ต้องทราบเรื่องทั้งหมด (นายเศรษฐ์โบกมือห้าม) คุณอย่าห้ามจีคะ จีต้องเปิดเผยให้หมด มิฉะนั้นก็จะกลุ่มใจตาย จีหนีไปกับเขาจริงคะ แต่คุณพระคุณเจ้าเข้ามาช่วยซัดขวางไว้

(...)

เศรษฐ์ : พี่ไม่ตาทำโทษอย่างใดทั้งสิ้น พี่จะช่วยให้น้องของพี่ลืมเรื่องต่างๆ ที่ผ่านไป แล้วซึ่งเราสองคนต่างผิตพลาดไปคนละเล็กคนละน้อย เราจะเริ่มชีวิตใหม่ที่ขาวสะอาด และสดชื่นนะจ๊ะ

รุจิรา : คุณของพี่ดีเหลือเกิน กรุณาต่อจ้ะ

เศรษฐ์ : ไม่อย่างนั้นดอก พี่เพียงตื่นขึ้นจากความฝัน ความฝันที่ครอบคลุมไปด้วยความทะเยอทะยานทางการเมือง ทำให้ไม่เห็นความรัก แต่พี่ตื่นแล้ว และจะคอยระวังไม่ให้การเมืองมาเบียดบังความรักอีกต่อไป วันนี้เป็นวันที่เราจะเริ่มชีวิตใหม่มีไชหรือ

รุจิรา : จริงคะ จริงคะ คุณเศรษฐ์ วันนี้เป็นวันดี และเราจะมีชีวิตที่มีความสุข นะคะ

เศรษฐ์ : ยอดรักของพี่ (กอดและจุมพิตอย่างตูดตัม)

Quand survient le malheur en des temps difficiles par un destin cruel,

Il n'y a aucun Siamois, homme ou femme, qui soit heureux.

Ils sont envahis et occupés par leurs voisins les Birmans

Et ce n'est que malheur, ce n'est que souffrances insupportables.

(Le rideau se lève)

Ils ont raflé tout le mode, en ont fait des esclaves,

Ils sont nombreux, ceux qui ont perdu la vie

Et ceux qui restent en vie souffrent dans leur corps,

Ils sont brutalisés, fouettés et forcés de travailler.

(Luang Wichit Watthakan, *Enfants de Suphanburi*. Cf. pp. 281-282)

เมื่อเกิดทุกข์ยุคเข็ญเป็นเคราะห์ร้าย
 หึงหญิงชายชาวไทยไม่มีสุข
 ถูกพะมาเพื่อนบ้านมารานรัก
 แสนทุกข์แสนระกำซ้ำไมวาย
 (เปิดมาน)
 เขากวาดต้องขู่เข็ญมาเป็นข้า
 สิ้นชีวาไปแล้วก็มากหลาย
 ที่เหลืออยู่สุดสู้ลำบากกาย
 ต้องถูกหวายเขี่ยนซ้ำให้ทำงาน

Les enfants de Suphanburi sont hardis au combat,
 Avec bravoure ils luttent sans jamais reculer.
 Ils ne se soumettent pas et ne rampent pas devant leurs ennemis,
 Qui a un couteau, une dague, un machette vient se joindre à la bataille.
 (Luang Wichit Watthakan, *Enfants de Suphanburi*. Cf. p. 282)

เลือดสุพรรณเคยหาญในการศึก
 เข้มฮึกกล้าหาญไม่รู้หนี
 ไม่ครันครามขามใจต่อไพร
 ผู้ใดมีมีดพร้าคว้ามารบ

Comme cette pièce de théâtre a pour ambition d'être une représentation basée sur la vérité historique et de montrer des scènes réalistes, le costume des acteurs doit lui aussi être le plus près possible de la réalité. Il ne faut pas que les vêtements apparaissent trop « théâtraux ». Ainsi, la jeune héroïne devra être vêtue comme toutes les jeunes paysannes le sont, car la beauté et l'élégance doivent être exprimées par le jeu de l'actrice elle-même.
 (Luang Wichit Watthakan, *Enfants de Suphanburi*. Cf. pp. 282-283)

โดยเหตุที่ละครเองนี้มุ่งหมายจะแสดงเชิงประวัติศาสตร์ และให้เห็นเป็นเสมือนเรื่องจริง การแต่งกายจึงให้พยายามแต่งตามความจริง ไม่ต้องแต่งให้เป็นละครมากนัก เช่น นางเอกก็ต้องแต่งแบบสาวชาวบ้าน ความดีความงามอยู่ที่บทบาทของการแสดง ไม่ใช่อยู่ที่เครื่องแต่งตัว

La musique se met à jouer un air lugubre qui reflète les effroyables conditions dans lesquelles les Thaïs sont tourmentés. Mangrato entre en scène.
 La mère de Duangchan a été tellement forcée à broyer du riz qu'elle est au bout de ses forces et qu'elle tombe par terre.. Les Birmans la fouettent brutalement. Le père de Duangchan qui est utilisé pour transporter du bois à brûler est lui aussi épuisé et il appelle sa faille pour qu'elle lui amène de l'eau à boire. Elle puise de l'eau et lui en apporte mais, au moment où il approche ses lèvres, Mangrato s'empare du récipient et se lave les pieds.
 Le père doit ramper pour aller lécher l'eau avec laquelle Mangrato s'est lavé les pieds pour essayer d'étancher sa soif mais il se voit repoussé brutalement du pied. Les autres Thaïs sont brutalisés de la même façon.
 (Luang Wichit Watthakan, *Enfants de Suphanburi*. Cf. pp. 283-284)

พิพาทยริบแล้วเปลี่ยนเป็นเพลงทยอย แสดงภาพอันน่าสยดสยองในการที่คนไทยถูกทรมาน มังระโธออก
 มารดาของนางสาวดวงจันทร์ถูกใช้ตำข้าวจนหมดแรงล้มลง ถูกพะมาเขี่ยนซ้ำ บิดานางดวงจันทร์ถูกใช้ฝ่าฟัน หมดแรงเรียกลูกสาวขอน้ำกิน ดวงจันทร์ตักน้ำไปให้ พอจะดื่มเข้าปาก มังระโธแย้งเอาน้ำเทล้างเท้าเสีย
 บิดาของดวงจันทร์ต้องก้มลงสูดน้ำที่พะมาล้างเท้าแล้วนั้นดื่มแก้กระหาย ขณะที่ก้มลงไปสูดน้ำก็ถูกเตะถีบซ้ำอีก คนอื่นๆ ก็ถูกพะมาขมเหงเกือบทุกคน

Marchons ensemble ! Marchons ensemble ! Enfants de Suphanburi !
 Enfants de Suphanburi, Barrons-leur la route ! Soyons sans crainte !
 (Luang Wichit Watthakan, *Enfants de Suphanburi*. Cf. pp. 285)

มาด้วยกัน มาด้วยกัน เลือดสุพรรณเอ๋ย
 เลือดสุพรรณ เข้าประจัน อย่าได้พรั่นเลย

Manot : Je vais descendre chercher ton parapluie. Attends-moi ici ! (Manot brave les gouttes de pluie et descend l'escalier pour aller chercher le parapluie sous la maison. Pendant que Manot est parti en bas, les deux garçons embêtent Ramphan. Manot revient avec le parapluie et voit Ramphan assise contre un des piliers de la maison, en train de sangloter. Les garçons ont disparu).
 Manot : Allons bon ! Et pourquoi pleures-tu encore ? Ton parapluie est là !
 (Sriburapha, *Un homme vrai*. Cf. p. 289)

มานอช : ฉันจะลงไปเก็บร่มมาให้ เธอรออยู่ที่นี้แหละ (มานอชฝ่าเม็ดฝนลงนันทไปค้นหา ร่มที่ได้ถูณ ขณะที่มาโนชลงไปข้างล่าง เด็กผู้ชายเล่นรังก่อรำพรณ มาโนชกลับ กลับขึ้นมาพร้อมกรบม พบรำพรณนั่งพองเสารองให้กระชิกๆ อยู่ ส่วนเด็กผู้ชาย หายไปหมด)

มานอช : อ้าว ร้องให้ทำไม้อีกละจ๊ะ ร่มของคุณอยู่ที่นี่แล้ว

Ni : Ce n'était pas si difficile d'aller chercher des jambes. Il y en a des dizaines de milliers, des centaines de milliers qui jonchent les rues. Ce sont avec ces jambes-là que des hommes font trembler le monde. (Il prend les jambes une à une et les examine soigneusement) Mais j'ai bien du mal à décider quelles jambes conviennent pour des jambes de Premier ministre...

(La lumière augmente du côté de la porte n° 2. Khom entre, portant une grande boîte. Il sourit en voyant le tas de jambes que Ni est en train d'examiner avec attention)

Khom : Alors ? Tu les a trouvées facilement, ces jambes ? (il pose la boîte sur la table et en sort des bras humains, un à un, et les pose eux aussi sur la table rouge)

Ni : Tu en as trouvé combien ?

Khom : Seulement seize ! Mais je les ai choisis du mieux que j'ai pu. Ces bras sont ce qu'il nous faut. Tiens, regarde celui-là ! (Il soulève un bras) C'est le bras d'un homme juste ; cet homme-là, c'était un vieillard respecté de tous, parce qu'il aimait l'équité et qu'il aidait les autres.

(Suwat Sichœa, *Premier ministre du second type*. Cf. p. 291)

นิ : ไม่ใช่เรื่องยากเลย จะให้ผมออกไปหาขามา มีขาอยู่เยอะเยบบนท้องถนนเป็นหมื่นๆ แสนๆ คู่ ขาพวกนั้นแหละที่มนุษย์ใช้ให้โลกสั่นสะเทือน (เขาหยิบแต่ละขาขึ้นมาพิจารณาทีละขา) แต่ผมตัดสินใจยากเหมือนกันว่าขาไหนที่จะเหมาะสมเป็นขาท่านนายกรัฐมนตรี

(ไฟสว่างขึ้นทางประตูบานที่ ๒ นายคมหอบกล่องใหญ่เข้ามา หน้าตาของเขายิ้มแย้มเมื่อพบกับกองขา ที่นายนิยืนพิจารณาอยู่)

คม : ว่าไง คุณได้ขาง่ายไหม (เขาวางกล่องลงบนโต๊ะ เปิดกล่องหยิบแขนมนุษย์ออกมาทีละแขน วางบนโต๊ะสีแดงเช่นกัน)

นิ : คุณได้มาก็แขน

คม : สิบหกแขนเท่านั้น แต่ผมเลือกมาอย่างดีที่สุด แขนที่ผมนำมา มีประวัติพร้อม คุณดูแขนนี้สิ

(เขาหอบแขนหนึ่งข้างขึ้นมา) คนนี้เป็นชาวบ้านผู้สูงอายุ ใครๆ ก็นับถือเขา เพราะเขาเป็นคนรักความยุติธรรม ช่วยเหลือชาวบ้าน ผมขโมยแขนเขาเข้ามาได้

Bonjour, mes chers compatriotes ! En ma qualité de Premier ministre, je tiens à vous déclarer que j'agirai de mon mieux pour votre bien à tous ; je serai le seul responsable de tout. Je vous demande à tous et à chacun de bien agir, de vous en tenir au bien, de vous en tenir au bien, de vous en tenir au bien ! Et, dans une situation telle que la nôtre, nous devons rassembler nos forces, êtes solidaires. Je vais élargir l'état de siège afin de faire face à nos ennemis de l'intérieur. Nous allons nous rapprocher plus encore de nos puissants alliés pour combattre nos ennemis de l'extérieur. Nous allons éradiquer tous les terroristes. Nous encouragerons les investissements du capitalisme privé et international (des cris de désapprobation s'élèvent, venant tant des jouranistes que du peuple rassemblé pour l'écouter. On lui lance divers objets)
(Suwat Sichœa, *Premier ministre du second type*. Cf. p. 292)

สวัสดี ประชาชนที่รักทุกท่าน ข้าพเจ้าในฐานะนายกรัฐมนตรีของท่านขอกล่าวว่า ข้าพเจ้าจะทำ
อย่างดีที่สุดเพื่อท่านทั้งหลาย ทุกสิ่งทุกอย่างข้าพเจ้ารับผิดชอบเองแต่ผู้เดียว ขอให้ทุกท่าน จงตั้ง
มั่นอยู่ในความดี จงทำดี จงทำดี จงทำดี และในสภาพการณ์เช่นนี้ ขอให้เรารวมพลังสามัคคีกันไว้
เราจะยึดขยายกฤษฎีการศึกษาเพื่อรับศัตรูในบ้าน เราจะคบมิตรประเทศยิ่งใหญ่เพื่อรับศัตรูนอกบ้าน
เราจะกวาดล้างผู้ก่อความไม่สงบ เราจะสนับสนุนการลงทุนของเอกชน และจากต่างประเทศ (เสี่ยง
ให้ สา ทั้งจากผู้สื่อข่าวและประชาชนที่รายล้อมอยู่ บางคนขว้าง ปาของใส่นายกพสม)

Le père : Je m'habille d'abord : je t'aiderai à porter tout ça. (Il attrape son uniforme et le bouton).

La mère (Elle a l'air contrariée) : Et Phon ? Pourquoi est-ce qu'il n'est pas encore rentré ? Il avait dit qu'il ne partait que deux ou trois jours !

Le père (Il n'est pas très content) : C'est vrai, ça ! Qu'est-ce qu'ils ont, à la campagne qu'il y est collé depuis une semaine ? (Il lui vient une idée) Aujourd'hui, je suis à la garde du roi. Cette jaquette, voilà qu'elle n'a plus de bouton ! Dis-moi, il est passé où, ce bouton ?

(Collectif « Le Croissant de lune », *Avant que l'aurore ne se lève*. Cf. pp. 294-295)

พ่อ : ฉันแต่งตัวก่อน เดี่ยวจะได้ช่วยยกออกไปเลย (หันไปคว้าเครื่องแบบมาใส่ ดิด
กระดุม)

แม่ (แค้นใจ) : ไอ้พลมันทำไมยังไม่กลับ บอกไป ๒-๓ วันเท่านั้น

พ่อ : นั้นนะสิ ไอ้บ้านนอกมันมีอะไรกันนะ ถึงได้ดิดอกดิดใจ นี่ตั้งอาทิตย์แล้วสินะ (นึก
ขึ้นได้) วันนี้ฉันต้องไปรับเสด็จ อ้าวไอ้เสื้อพอนี้ไม่มีกระดุมซะอีก แม่กระดุมนี้มัน
หายไปไหนล่ะ

La mère (elle sort avec son fléau) : Phon ! tes parents n'ont plus que toi tout seul sur qui compter ! Dépêche-toi de finir tes études et tu pourras venir nous aider. Moi je suis déjà vieille, je ne pourrai pas vendre comme ça encore longtemps. Encore trois ans, n'est-ce pas, ? Dépêche-toi ! Je veux être la mère d'un médecin ! (Phon, assis, réfléchit) Allons-y !

(Collectif « Le Croissant de lune », *Avant que l'aurore ne se lève*. Cf. p. 295)

แม่ (ออกพร้อมไม้คาน) : พลเอ๊ย พ่อแม่เหลือแคคนเดียวที่จะพึ่งพา ธิบาย เรียนให้มันจบซะจะได้
ออกมาช่วยพ่อแม่ ไอ้ขำมันแก่มากแล้ว คงขายของได้อีกไม่นาน อีก ๓ ปีเท่านั้น
ใช้ไหมลูก ธิบาย เข่านะ แม่อยากเป็นแม่คุณหมอมเต็มแก่แล้ว

Phon : Papa, je t'aime, j'aime maman. Quoi que je fasse, je pense toujours à maman, je pense toujours à mon frère. Mais je me suis rendu compte que des gens qui ont une vie aussi difficile que la nôtre, des fois plus encore, il y en a des tas dans notre pays. Papa, on devrait bien les aider, tous ensemble !

Le père (il essaie d'écouter) : Comment ça, tous ensemble ? S'y mettre à plusieurs, ce serait mieux ?

Phon : Bien sûr ! Ils sont dans la misère, on les aide autant qu'on peut !

Le père : Mais fils, ça met le désordre dans le pays !

Le fils : Les tensions, dans la société, c'est habituel ! Il faut que les pauvres se plaignent pour que le gouvernement les entende. Il pourra trouver les bons remèdes. Le peuple, il n'a plus personne sur qui s'appuyer. Il va devoir s'aider lui-même. Il doit se plaindre, il doit contester lui-même le contrat social !

Le père : Qui donc t'a appris à parler comme ça ? C'est ces bouquins, hein ?

Phon : Pas du tout ! C'est la réalité ! Je suis allé voir tout cela de mes propres yeux et je me suis rendu compte que c'est partout la même chose, papa !

Le père : Tu es allé partout ?

Phon : Non papa, mais c'est partout pareil !

Le père : Tu as des preuves ?

Phon : Oh, papa ! Même la famille de maman, à Singhburi... Les paysans cultivent le riz à la sueur de leur front, méais ce sont d'autres qui viennent le chercher à un prix minable. Ils n'ont pas d'issue. Mais quand ils doivent acheter quelque chose, ils doivent payer la peau des fesses ! Qu'est-ce que tu veux qu'ils fassent ? Ils n'ont plus rien d'autre à faire et il faut que nous nous y mettions aussi !

(Collectif « Le Croissant de lune », *Avant que l'aurore ne se lève*. Cf. p. 295)

พล : พ่อครับ ผมรักพ่อ รักแม่ จะทำอะไรผมก็คิดถึงแม่ คิดถึงพี่เสมอ แต่ผมได้เห็นว่า คนที่เขาลำบากอย่างเราหรือยิ่งกว่าเรายังมีอีกมากในบ้านเมืองของเรา พ่อครับ เราน่าจะช่วยเขาได้พร้อม ๆ กัน

พ่อ (พยายามฟัง) : มันจะพร้อมกันได้อย่างไร จับปลาสองมือจะดีหรือ

พล : ได้สิครับ เราลำบาก เราก็ช่วยเขาที่จะช่วยได้

พ่อ : แต่มันทำให้บ้านเมืองวุ่นวายนะลูก

พล : ความขัดแย้งในสังคมเป็นเรื่องธรรมดา คนจนต้องร้องทุกข์ให้รัฐบาลรู้ รัฐบาลก็จะได้แก้ไขถูก ประชาชนนะเขาพึ่งใครไม่ได้อีกแล้ว เขาจะต้องช่วยตัวเขาเอง เขาต้องร้องทุกข์ ต้องทวงสัญญาด้วยตัวของเขาเอง

พ่อ : ใครสอนให้ลูกพูดอย่างนี้ หนังสือพวกนั้นใช่ไหม

พล : ไม่ใช่หรอกครับ มันเป็นเรื่องจริง ผมไปเห็นมากับตาของตัวเองแล้วผมก็รู้ว่าที่ไหนๆ ก็เหมือนกันทั้งนั้น

พ่อ : ลูกไปมาทั่วแล้วหรือ

พล : ไม่ใช่หรอกครับ หลักการไหนเหมือนกัน เขาก็ลำบากเหมือนกัน

พ่อ : มีหลักฐานหรือ

พล : โธ่พ่อ แม่แต่ญาติของแม่ที่เมืองสิงห์ก็ยังมีโดน ชาวบ้านปลุกข้าวมากับมือแต่คนอื่นกลับมาขนไปง่ายๆ ให้อาณาญาติๆ พวกเขาไม่มีทางเลือกนะครับพ่อ แต่พอเวลาเขาจะซื้อของ เขาต้องซื้อด้วยราคาแพงลิบ พ่อจะให้เขาทำยังไง มันไม่มีทางเลือกอื่นอีกแล้ว เราจำเป็นต้องทำครับพ่อ

Chathakhorop : Maman ! Je voudrais me servir de mon sabre comme mon père !
 La reine : Oh là, mon fils ! Il n'en est pas question ! Pour ce genre de chose, vas plutôt demander toi-même à ton père ! Ce ne sont pas mes affaires !
 (...)
 Chanthakhorop : Papa ! Je voudrais me servir de mon sabre comme tu t'en sers avec...
 Phrohmathat : Ne t'occupe pas de cela ! Ce ne sont pas des affaires pour les enfants !
 Chanthakhorop : Mais papa ! Je suis grand maintenant... Ce dont tu te sers déjà, je voudrais bien pouvoir m'en servir un peu aussi...
 (Troupe « Le Tamarin rond », *Chanthakhorop*. Cf. p. 305)

จันทโครพ : แม่สะ...ผมอยากใช้พระขรรค์แบบพ่อ
 มเหสี : ตายแล้วลูก ไม่เอา เรื่องแบบนี้ไปถามพ่อเจ้าเองเถอะ ไม่ใช่เรื่องของแม่
 (...)
 จันทโครพ : พ่อครับ...ผมอยากใช้พระขรรค์แบบที่พ่อใช้กับ...
 พรหมหัด : อ่าย่าง...นี่ไม่ใช่เรื่องของเด็ก
 จันทโครพ : ไร้...พ่อ ผมโตแล้วนะครับ...ที่พ่อยังใช้ได้เลย ผมอยากใช้บ้าง

Premier copain : Eh ! cette nuit, on va plutôt draguer des meufs... Eh ! Eh !
 Chanthakhorop (curieux) : Hein ? Dragner quoi ?
 Premier copain : Ben, faire la cour aux filles et, si ça marche, crois-moi, morveux on l'attrape, on l'embarque et on la saute, on la saute, on la saute !
 Deuxième copain : Bon sang, ça m'excite ! On la saute, on la saute, on la saute ! (Ils rient tous à gorge déployée ; Chanthakhorop est encore plus curieux)
 Chanthakhorop : On la saute, on la saute, on la saute ! On fait ça comment ?
 Deuxième copain : On dirait bien que tu ne l'as jamais fait ?
 Chanthakhorop : Et toi, tu l'as déjà fait ?
 Deuxième copain : Eh ! Evidemment ! Si on ne l'a pas encore fait à cet âge-là, on se demande à quoi ça sert d'être né !
 Premier copain : C'est vraiment un malheureux ! Ne pas savoir comment c'est, le paradis !
 Chanthakhorop : Ah ?
 Premier copain : Ton sabre, il fait l'affûter souvent, sinon il s'émousse !
 (Troupe « Le Tamarin rond », *Chanthakhorop*. Cf. pp. 305-306)

เพื่อน 1 : เธอ คีนี่....ไปสิงหยี่ๆ กันดีกว่าโว้ย โห๊ะ โอะ โอว
 จันทโครพ (อยากรู้) : สิงหยี่อะไรพี่
 เพื่อน 1 : ก็สีหญิงไงวะ สีเสร็จก็ตีไก่อตเลยไอน้อง เอาไปมา แล้วก็ ตี ตี ตี
 เพื่อน 2 : เสียโว้ย...ตี ตี ตี (หัวเราะกันใหญ่ จันทโครพขยับอยากรู้)
 จันทโครพ : ตี...ตี...ตี ยังไงเธอ
 เพื่อน 2 : ทำจะยังไม่เคยละซี
 จันทโครพ : แล้วนายเคยเธอ
 เพื่อน 2 : เอ้อ...เคยซีโว้ย โห โดปานนี้แล้ว ใครไม่เคยเสียชาติเกิดเว้ย
 เพื่อน 1 : นำสงสาร คนไม่เคยรู้ว่าสวรรค์มันเป็นอย่างไร
 จันทโครพ : เอ้อ
 เพื่อน 1 : พระขรรค์นะ มันต้องหมั่นลับ เก็บไว้นานๆ ระวังจะงอายนะ

ANNEXE 5 : LES PSEUDONYMES DU ROI VAJIRAVUDH

Comme nous aurons pu le remarquer en lisant les références que nous donnons des œuvres du roi que nous avons citées, il lui est souvent arrivé de composer en utilisant des pseudonymes : c'est ainsi par exemple que, bien qu'elles aient été publiées en 1972 sous son nom de règne, des pièces de théâtre comme *Bien sûr que oui, inspecteur !* ou *Seulement pour son enfant*, que nous avons évoquées dans notre thèse ont été rédigées avec d'autres noms de plume ; c'est la raison pour laquelle il nous semble utile d'en donner une liste.

- 1 - Anchan (อัญชัญ)
- 2 - Asawabahu (อัสวาทะ)
- 3 - Chulasamit (จุลสมิต)
- 4 - Dusitsamit (ดุสิตสมิต)
- 5 - Fan Laem (ฟันแหลม)
- 6 - Fanta (ฟันตา)
- 7 - Kay Kiao (ไค้เคี้ยว)
- 8 - Le rédacteur en chef (บรรณาธิการ)
- 9 - Le secrétaire général (เลขาธิการ)
- 10 - Mahasamit (มหาสมิต)
- 11 - Messieurs Kaeo et Khwan (นายแก้วนายขวัญ)
- 12 - Namkaeo Mœang Bun (หนามแก้วเมืองบุน)
- 13 - Nayok Tawipannya Samoson (นายกทวิปัญญาสมอส)
- 14 - Noyla (น้อยลา)
- 15 - Phali (พาลี)
- 16 - Phra Khanphet (พระขรรค์เพชร)
- 17 - Phran Bun (พรานบุน)
- 18 - Ramachitti (รามจิตติ)
- 19 - Ramakitti (รามกิตติ)
- 20 - Ramasun (รามสุน)
- 21 - Soea Lœang (เสือเหลือง)

- 22 - Sothasamit (โสตสมิถ)
- 23 - Sri Ayudhya (ศรีอยุธยา)
- 24 - Sri Thanonchay (ศรีธนญชัย)
- 25 - Sukhrip (สุครีพ)
- 26 - Suriyong Song Fa (สุริยงสองฟ้า)
- 27 - Un ancien écolier (นักเรียนเก่า)
- 28 - Un écolier (นักเรียนคนหนึ่ง)
- 29 - Vajiravudh (วชิราวุธ)
- 30 - Wannasamit (วรรณสมิต)
- 31 - Wiphasamit (วิภาสมิต)
- 32 - Wiriyasamit (วิริยะสมิต)
- 33 - Worasamit (วรสมิต)

BIBLIOGRAPHIE (ouvrages consultés)

Références en langues occidentales :

Ouvrages

- ALLIBERT, Claude
1995 *Présentation in : FLACOURT, Etienne de, Histoire de la Grande Isle Madagascar*, INALCO-Karthala, Paris, 656 pages.
- ANDERSON, Benedict
2003 *Imagined communities, Reflections on the origin and spread of nationalism*, Verso, Londres, 225 pages.
- ANGEL-PEREZ, Elisabeth
1997 *Le Théâtre Anglais*, Les Fondamentaux, Hachette Supérieur, Paris, 160 pages.
- ARTAUD, Antonin
2003 *Le théâtre et son double*, Folio Essais, Gallimard, Paris, 251 pages.
- ANONYME
1971 *Thai Classical Music*, tome I, Département des Beaux-Arts, Bangkok, 235 pages.
- ANTELME, Michel
1996 *La réappropriation en khmer de mots empruntés par la langue siamoise au vieux khmer*, Prince of Songkhla University Press, Pattani, 152 pages.
- ARCHAIMBAULT, Charles & CÉDES, George
1973 *Les Trois Mondes – Traibhûmi B'rah Rvan*, Publications de l'Ecole Française d'Extrême-Orient, n° 119, 1973, 294 pages.
- AUBIGNAC, François Hédelin, Abbé d'
2001 *La Pratique du Théâtre*, Honoré Champion, Paris, 758 pages.
- BACKES, Jean-Louis
1996 *La Littérature européenne*, Editions Belin Sup Lettres, Paris, 431 pages.
- BAKER, Chris & PHONGPAICHIT, Pasuk

- 2006 *A History of Thailand*, Cambridge University Press, Cambridge, 301 pages.
- BANU, Georges
1987 *Mémoires du théâtre*, Actes Sud, «Le Temps du théâtre», Paris, 143 pages.
- BERVAL, René de, éd.
1987 *Présence du bouddhisme*, Editions Gallimard, Paris, 816 pages.
- BISMUTH, Hervé
2005 *Histoire du Théâtre européen de l'Antiquité au XIX^{ème} siècle*, Unichamp-Essentiel, Honoré Champion, Paris, 317 pages.
- BOILEAU-DESPREAUX, Nicolas
1998 *L'Art poétique*, GF Flammarion, Paris, 253 pages.
- BOWERS, Faubion
1956 *Theatre in the East: A Survey of Asian dance and drama*, Thomas Nelson and Son, New York, 374 pages.
- BRANDON, James R.
1974 *Theatre in South-East Asia*, Harvard University Press, Cambridge, 370 pages.
2007 *The Cambridge guide to Asian Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 253 pages.
- BROWN, Marvin J.
1965 *From ancient Thai to modern dialects*, Social Association Press of Thailand, Bangkok, 180 pages.
- BRUNEAU, Michel
2006 *L'Asie d'entre Inde et Chine : Logiques territoriales des Etats*, Belin, Paris, 317 pages.
- BURENHULT, Niclas
2005 *A grammar of Jahai*, Pacific Linguistics, Canberra, 245 pages.
- CHAKRABONGSE, Prince
1960 *Lords of Life, The Paternal Monarchy of Bangkok, 1782-1932 with the earlier and more recent History of Thailand*, Alvin Redman, Londres, 352 pages + 34 pages d'annexes.
- CÉDES, George
1964 *Les Etats hindouisés d'Indochine et d'Indonésie*, de Boccard, Paris, 494 pages.
- COOKE, Joseph R.

- 1968 *Pronominal Reference in Thai, Burmese and Vietnamese*, University of California Press, Berkeley, 162 pages.
- CORELLI, Marie
1996 *Vendetta*, Kessinger Publishing, Whitefish (Montana), 412 pages.
- COURTELINE, Georges
1968 *Un client sérieux*, Le Livre de Poche, Flammarion, Paris, 199 pages.
- DANIELOU, Alain
2009 *Mythes et Religions de l'Inde : le polythéisme hindou*, Champs Flammarion, Paris, 643 pages.
- De KONINCK, Rodolphe
1994 *L'Asie du Sud-est*, Masson, Paris, 317 pages.
- DELOUCHE, Gilles
1990 *L'influence de la littérature malaise sur la littérature siamoise : Inao in : Po Dharma (éd.), Le monde indochinois et la Péninsule malaise, Contribution de la délégation française à la seconde conférence internationale sur les études malaises*, Ambassade de France, Kuala-Lumpur (pp. 81-100), 163 pages.
2009 *Manuel de Thaï*, tome I, Langues du Mondes – L'Asiathèque, Paris, 222 pages.
2011 *La séparation et le mystère : quelques remarques sur la place de la mer dans la littérature classique siamoise in : Radimilahy, Chantal & Rajaonarimanana, Narivelo (éd.), Civilisations des mondes insulaires*, Karthala, Paris, pp. 85-104.
- DELVERT, Jean
1983 *Le Cambodge, Que sais-je ?*, Presses Universitaires de France, Paris, 128 pages.
- DEMANGEON, Albert,
1923 *L'Empire britannique, étude de géographie coloniale*, Armand Colin, Paris, 280 pages.
- DHANINIVAT, H. H. Prince Kromamün Bidyalabh Bridyakorn & YUPHO, Dhanit
1989 *The Khon*, Thai culture, new series, N° 6, Fine Art Department, 24 pages.
- DODD, William Clifton
1997 *The Tai race : Elder brother of the Chinese*, White Lotus, Bangkok, 400 pages.
- DUCHATEL, Eric

- 1998 *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*, Collection Synthèse, série Lettres, Armand Colin, Paris, 95 pages.
- DULCK, Jean, HAMARD, Jean et IMBERT, Anne-Marie
1979 *Le Théâtre anglais de 1660 à 1800*, Le Monde Anglophone, Presses Universitaires de France, Paris, 1979, 252 pages.
- DUMUR, Guy, éditeur
1965 *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2.010 pages.
- DUPONT, Pierre
1959 *L'archéologie mène de Dvâravatî*, Paris, Publications de l'Ecole Française d'Extrême Orient, n° 41, 331 pages & 152 planches.
- FELS, Jacqueline de
1993 *Promotion de la Littérature en Thaïlande, tome 1*, INALCO, Paris, 448 pages.
- FISTIE, Pierre
1967 *L'évolution de la Thaïlande contemporaine*, Cahiers de la Fondation Nationale des Sciences politiques, Presses de la Fondation Nationale des Sciences politiques, Paris, 389 pages.
1969 *Sous-développement et utopie au Siam, le programme de réformes présenté en 1933 par Pridi Phanomyong*, Mouton et C^{ie}, Paris-La Haye, 254 pages.
- FREDERIC, Louis
1994 *L'Art de l'Inde et de l'Asie du Sud-Est*, Flammarion, Paris, 478 pages.
- GAULIS, Marie
2005 *Farces et facéties de Karaghiozis : Le Château des fantômes*, Les classiques du monde, Zoé, Paris, 242 pages.
- GILBERT, Sir William Schwenk
1992 *The Mikado*, Dover Thrift Editions, New York, 57 pages.
- GIRARD, Gilles, OUELLET, Réal & RIGAULT, Claude
1978 *L'univers du théâtre*, Littératures Modernes, Presses Universitaires de France, Paris, 243 pages.
- GIRAUDOUX, Jean
1971 *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Le Livre de Poche, Paris, 182 pages.
- GIVE, Bernard de

- 2006 *Les rapports de l'Inde et de l'Occident des origines au règne d'Asoka*, Les Indes savantes, Paris, 371 pages.
- GOLSWORTHY, Arnold & NORMAN, E.B.
1888 *My Friend Jarlet : An original play in one act*, in : *French's Acting Edition*, Volume 128, Samuel French, Londres, 19 pages.
- GOSLING, Betty
2006 *Origins of Thai Art*, River Books, Bangkok, 2006, 196 pages.
- GREENE, Stephen
1999 *Absolute Dreams. Thai Government under Rama VI, 1910-1925*. White Lotus, Bangkok, 224 pages.
- GROUSSET, René
2004 *Histoire de la Chine*, nouvelle édition, revue et corrigée par JOYAUX (François), Bibliothèque historique Payot, Paris, 352 pages.
- HALL, D. G. E.
1960 *Burma*, Hutchinson & Company, Londres, 198 pages.
1968 *A History of South-East Asia*, Saint Martin's Press, New-York, 1.019 pages.
- HTIN AUNG, Maung
1957 *Burmese Drama, a Study with Translations of Burmese Plays*, Oxford University Press, Calcutta, 1957, 266 pages.
- ISHII, Yoneo, éditeur
1998 *The Junk Trade from Southeast Asia. Translations from the Tôsen-Fusetsu-gaki*, Institute of Southeast Asian Studies, Singapour, 283 pages.
- JACQ-HELGOUAC'H, Michel
1987 *Etude historique et critique du livre de La Loubère « Du royaume de Siam »*, Editions Recherches sur les Civilisations, Paris, 1987, 647 pages.
2004 *Le Siam*, collection Guide Belles Lettres des Civilisations, Les Belles Lettres, Paris, 2004, 254 pages.
- KAPPLER, Arno
1996 *Tatsachen über Deutschland*, Societäts-Verlag, Frankfurt am Main, 544 pages.
- KHANITTANAN, Wilaiwan
2004 *Khmero Thai : The great change in the History of Thai language in Chao Phraya basin*, in : Burusphat (Somsong), éd., *Papers from the Eleventh Annual Meeting of the Southeast Asian Linguis-*

tics Society, Tempe, Arizona. Arizona State University, 747 pages.

KHIN, Sok

2002 *Manuel de khmer*, volume I, Editions You-Feng, Paris, 2002, 305 pages.

KHING, Hoc Dy

1990 *Contribution à l'histoire de la littérature khmère*, volume I : L'époque classique XV^{ème} - XIX^{ème} siècles, Collection « Recherches Asiatiques », L'Harmattan, Paris, 272 pages.

KRUSPE, Nicole

2004 *A grammar of Semelai*, Cambridge University Press, Cambridge, 520 pages.

LABICHE, Eugène et MARTIN, Edouard

1931 *Le Voyage de Monsieur Perrichon et autres Comédies*, Nelson, Paris, 556 pages.

La FAYETTE, Madame de

1998 *La Princesse de Clèves*, Pocket classiques, Paris, 1998, 207 pages.

LANDON, Margaret

1999 *Anna and the King of Siam*, Harper & Collins Publishers, New-York, 208 pages.

LANDRÉ, Louis

1969 *Introduction*, in : Sheridan (Sir Richard Brinsley, *The School for Scandal/ L'Ecole de la médisance*, Bilingue Aubier-Flammarion, Paris, 312 pages.

LANSON, Gustave

1894 *Histoire de la littérature française*, Hachette, Paris, 1.266 pages.

LAUNAY, Marcel & MOUSSAY, Gérard, éditeurs

2006 *Les Missions étrangères, Trois siècles et demi d'histoire et d'aventure en Asie*, Perrin, Paris, 429 pages.

LAWRENCE, Robert

1940 *Gilbert and Sullivan's The Mikado*, Grosset & Dunlap Publishers, New York, 47 pages.

LÊ, Thanh Khôi

1954 *Le Vietnam, Histoire et Civilisation*, Les Editions de Minuit, Paris, 587 pages.

- 1992 *Histoire du Viêt Nam des origines à 1858*, Sudestasia, Paris, 238 pages.
- LEONOWENS, Anna Harriet
 1870 *The English Governess at the Siamese Court*, Applewood Books, Carlisle, Massachusetts, 322 pages.
 1873 *The Romance of the Harem*, J. R. Osgood & Company, Londres, 277 pages.
- LINGAT, Robert
 1931 *L'esclavage privé dans le vieux droit siamois (avec une traduction des anciennes lois siamoises sur l'esclavage)*, Domat-Montchrestien, Paris, 395 pages.
- LOOS, Tamara Lynn
 2006 *Family, Law and Colonial Modernity in Thailand*, Cornell University Press, Ithaca, New-York, 212 pages.
- LOUISE, Sœur
 1860 *Une visite faite au roi de Siam par les Sœurs de Saint-Paul de Chartres à leur retour de l'asile de la Sainte Enfance de Hong-Kong*, Imprimerie Garnier, Chartres, 34 pages.
- MEDHIDHAMMAPORN, Phra
 1998 *Sartre's existentialism and early Buddhism, A comparative study of selflessness theories*, Sahadhammika Ltd., Bangkok, 213 pages.
- MERIC, Mathieu
 1996 *Mon Histoire de France*, Hachette Jeunesse, Paris, 316 pages.
- MOLIERE
 2004 *Le Médecin malgré lui*, Petits Classiques Larousse, Paris, 159 pages.
- MOUSSAY, Gérard, éditeur
 2007 *Les Missions Etrangères en Asie et dans l'Océan Indien*, Les Indes Savantes & Missions Etrangères de Paris, Paris, 204 pages.
- MUSSET, Alfred de
 2009 *Poésies complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 940 pages.
- NAGAVAJARA, Chetana
 1994 *Brecht and France*, Peter Lang, Berne, 201 pages.
- O'KANE, John
 1972 *The ship of Suleiman*, Routledge, Londres, 264 pages.

- PELLAUMAIL, Wilawan & Christian
 2003 *Plusieurs vies*, L'Asiathèque – Langues du Monde, Paris, 317 pages.
 2010 *Loin des siens*, Ministère de la culture, Bangkok, 186 pages.
- PHINITPHUWADON, Sittha & SUJJAPUN, Ruenruthai
 1982 *Comparative literature*, Ram Khamheang University Press, Bangkok, 450 pages.
- PRAMOCHANEE, P. & CHARUPHONGSAKUL, T.
 1995 *Evolution of landforms and the site of ancient cities and communities in lower Chao Phraya Plain* in: *Ayudhya and Asia*, Chittaseni (Kachit) éditeur, Thammasat University Press, Bangkok, pp. 15-35.
- QUARITCH WALES, Horace Geoffrey
 1969 *Dvâravatî, the first Kingdom of Thailand from 6th to 11th century*, Bernard Quaritch, Londres, 149 pages.
- ROBERT-MARTIGNAN, Léopold
 1926 *La monarchie absolue siamoise de 1350 à 1926*, Robaudy, Cannes, 317 pages.
- ROMAINS, Jules
 2008 *Knock ou le Triomphe de la Médecine*, Belin, Paris, 160 pages.
- ROSTAND, Edmond
 1964 *Cyrano de Bergerac*, Le Livre de Poche, Fasquelle, Paris, 245 pages.
- RUTNIN, Mattani
 1998 *Dance, Drama and Theatre in Thailand*, Silkworms Books, Chiang Mai, 312 pages.
- SABOURIN, Paul
 1996 *Les nationalismes européens*, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 128 pages.
- SAHAI, Sachchidanand
 1981 *The Ramayâna in South East Asia*, Centre for South East Asian Studies, The Catholic Press, Ranchi, 102 pages.
- SALY, Pierre & alii
 1996 *Nations et nationalismes en Europe (1848-1914)*, Armand Colin, Paris, 287 pages.
- SCHERER, Jacques
 2001 *La dramaturgie classique en France*, Nizet, Paris, 510 pages.

- SHAKESPEARE, William
2010 *The Merchant of Venice*, traduction de Jean-Michel Deprats, Edition bilingue présentée par Gisèle Venet, Folio Théâtre, Paris, 347 pages.
- SCHERER, Jacques
2001 *La dramaturgie classique en France*, Nizet, Paris, 510 pages.
- SCHEISGUTH, Paul
1951 *Etude sur la littérature siamoise*, Librairie d'Amérique et d'Orient, Maisonneuve, Paris, 409 pages.
- SHELLERS, Jean-Jacques & MAYER, Jacqueline
1963 *Encyclopédie Universelle*, Volume 7 : littérature, théâtre, musique, jazz et danse, Bibliothèque Marabout Université, Verviers, 742 pages.
- SHERIDAN, Sir Richard Brinsley
1999 *The School for Scandal*, New Mermaids, London, 144 pages.
- SINGER, Noel F.
1995 *Burmese Dance and Theater*, Oxford University Press, Kuala-Lumpur, 94 pages.
- SRIBUNRUANG, Jit-Kasem
1986 *La Femme, le Héros et le Vilain*, Presses Universitaires de France – UNESCO, Paris, 160 pages.
- SION, Jules
1928 *L'Asie des Moussons*, Armand Colin, Paris, 548 pages.
- TAGUIEFF, Pierre-André
2008 *La Judéophobie des Modernes, des Lumières au Jihad mondial*, Odile Jacob, Paris, 683 pages.
- TERRIEN de la COUPERIE, Albert
1966 *The languages of China before the Chinese*, Cheng-Wen Publishing, Taïpe, 257 pages.
- TIETHEM, Philippe Van
1967 *Les influences étrangères sur la littérature française*, Presses Universitaires de France, Paris, 275 pages.
- THIERRY, Solange
1995 *Histoire du théâtre en Orient : le Sud-est asiatique* in : Dumur (Guy), éd., *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1965, 2.010 pages.

- THIOUNN, Samdach Chaufea
1956 *Danses cambodgiennes*, s. e., Phnom Penh, 95 pages.
- TIPS, Walter E. J.
1996 *Gustave Rolin-Jacquemyns and the Making of Modern Siam (The Diaries and Letters of King Chulalongkorn's General Adviser)*, White Lotus, Bangkok, 493 pages.
- TRANET, Michel, éditeur,
2002 *Khmer Surin Culture*, Buddhist Institute, Phnom Penh, 252 pages.
- VAJIRAVUDH, Sa majesté le roi
1901 *The War of the Polish Succession*, Blackwell, Oxford, 1901, 79 pages.
- VARASARIN, Uraisri
1984 *Les éléments khmers dans la formation de la langue siamoise*, SELAF, Paris, 412 pages.
- WARREN, William
1988 *The Grand Palace*, The Office of His Majesty Principal Private Secretary, Bangkok, 1988, 300 pages.
- WENK, Klaus
1961 *Die Metrik in der thailändischen Dichtung*, Mitteilungen der Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ostasiens, Hamburg, 160 pages.
- WILDER, Thornton
1987 *The Bridge of San Louis Rey*, Penguin Modern Classics, Londres, 124 pages.
- WOLFIT, Sir Donald
1964 *The Complete Works of William Shakespeare : Comprising his plays and pœms*, Spring Books, Londres, 1081 pages.
- WYATT, David K.
2003 *Thailand, a Short History*, Yale University Press, New Haven and London, 351 pages.
- ZOLA, Emile
1923 *Le naturalisme au théâtre, théorie et exemples*, Bibliothèque Charpentier, Paris, 402 pages.

Articles

- ANDREWS, Richard
1995 *Molière, Commedia dell'arte and the question of influence in early modern European Theater* in : *Modern Language Review*, Volume 100.
- AYMONNIER, Etienne
1891 *Première étude sur les inscriptions tchames* in : *Journal Asiatique*, janvier-février 1891, p. 29.
- BRIGGS, Lawrence Palmer
1948 *Siamese attacks on Angkor before 1430* in : *Far East. Quart.*, VIII, pp. 1-33.
- CHUTINTARANOND, Sunait
1990 *Mandala, Segmentary State, and Politics of Centralization in Medieval Ayudhya* in : *Journal of the Siam Society*, 78, 1.
- CEDES, George
1911 *Note sur l'apothéose au Cambodge* in : *Bulletin de la Commission archéologique d'Indochine*, Hanoi, pp. 5-16
- DELOUCHE, Gilles
1983 *A propos de l'ancienneté de la forme « Chan » dans la versification thaïe* in : *Les Cahiers de l'Asie du Sud-est* n° 13-14, pp. 47-65.
1986 *L'incorporation du royaume de Sukhoday au royaume d'Ayudhya par le roi Boromotraylokanat (1448-1488) : Le bouddhisme, instrument politique* in : *Cahiers de l'Asie du Sud-est*, n° 19, pp. 61-82.
1987 *Tu, felix Ayudhya, nubes : une explication de l'incorporation du royaume de Sukhoday au royaume d'Ayudhya par le roi Boromotraylokanat (1448-1488) ?* in : *Cahiers de l'Asie du Sud-est*, n° 22, pp. 85-101.
1989 *Traduction de la version dite de Luang Prasæt des Annales d'Ayudhya* in : *Les Cahiers de l'Asie du Sud-est* n° 25, pp. 117-146.
1995 *L'Erotisme dans la littérature siamoise* in : *Nguyên Thê Anh & Forest (Alain), Notes sur la culture et la religion en Péninsule indochinoise en hommage à Pierre-Bernard Lafont*, L'Harmattan, Paris, pp. 43-60.
2000 *La datation du Lilit Phra Lo et l'Age d'or de la littérature classique siamoise* in : *Moussons* n° 2, pp. 57-71.
2006 *A propos de la désignation des Occidentaux en Siamois* in : *Bozdémir (Michel) & Bosnali (Sonel), éd., Les mots voyageurs et l'Orient*, Presses Universitaires de Bogadiçi, Istamboul, pp. 77-87.

- 2008 *Un poisson-chat n'est-il qu'un poisson-chat ou bien autre chose ?* in : Therrien (Michèle), éd., *Paroles interdites, Karthala-Langues O'*, Paris, pp. 53-71.
- DILLER, Anthony
1985 *High and low Thai : views from within* in : Southeast Asian Linguistics n° 9, The Australian National University, Canberra, pp. 51-76.
- FERRAND, Gabriel
1918 *Malaka, le Malâyu et Malayur* in : Journal Asiatique, juillet-août 1918, p. 139.
- FELS, Jacqueline de & DELOUCHE, Gilles
1976 *Le Nirat Inao en vers Klou de Sunthon Phu* in : Cahiers de l'Asie du Sud-est n° 5, pp. 27-76.
- FERLUS, Michel
1964 *Field notes from Laos*, non publié in : Rischel (Jorgen), *The dialect of Bernatzik's (1938) Yumbri revisited ?*, Mon-Khmer Studies n° 30, pp. 115-122.
1999 *Sur l'ancienneté des écritures thaïes d'origine indo-khmère* in : Actes du colloque « George Cœdès aujourd'hui », Université Silpakorn, Bangkok, 25 pages.
- FINOT, Louis
1908 *Leçon d'ouverture au Collège de France, le 16 mai 1908 : Les études indochinoises* in : Bulletin du Comité de l'Asie française.
- GAY, Bernard
Compte rendu de l'ouvrage « Le monde indochinois et la Péninsule malaise, Contribution de la délégation française à la seconde conférence internationale sur les études malaises » in : Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême-Orient n° 80, pp. 316-317.
- GEDNEY, William J.
Review of Marvin J. Brown : From ancient Thai to modern dialects in : Social Science Review n° 32, pp. 107-112.
1989 *On the Thai evidence for Austro-Thai* in : *Selected papers on comparative Tai studies*, Bickner (Robert J.) & alii, éd., Michigan University Press, Ann Harbour, Michigan, pp. 117-164.
- GUEDES, Anna Maria Marques
1996 *Les Portugais et la géopolitique birmane* in : *Arquivos do Centro cultural Calouste Gulbekian*, volume 35, Paris-Lisbonne, pp. 153-161.
- HARRISON, Rachel

- 2007 « *Elementary My Dear Wat* » : *Influence and Imitation in the Early Crime Fiction of Late-Victorian's Siam* in : Jedamski, Doris, (ed.), *Chewing on the West*, Rodopi, Amsterdam, 39 pages.
- HEMMET, Christine
- 1981 *Nang Talung, théâtre d'ombres du sud de la Thaïlande* in : *Objets et Mondes*, tome 21, fascicule 3, pp. 95-106.
Le Nora du Sud de la Thaïlande, un culte aux ancêtres in : BE-FEO, n° 69-2, pp. 261-282.
- 2000 *Un théâtre d'ombres vivant : le Nang Talung, expression du quotidien villageois du sud de la Thaïlande* in : Damianakos (Stathis), éd., *Théâtre d'ombres, tradition et modernité*, Institut international de la marionnette, L'Harmattan, Paris, pp. 43-72.
- ISHII, Yoneo
- 1993 *Religious patterns and Economic patterns in the Sixteenth and Seventeenth centuries* in : Reid (Antony), éd., *Southeast Asia in the early modern era – Trade, Power and Belief*, Cornell University Press, Ithaca et Londres, pp. 184-185.
- JACQ-HELGUA'CH, Michel & alii
- Une étape de la route maritime de la soie : la partie méridionale de l'isthme de Kra au IX^{ème} siècle* in : *Journal Asiatique*, volume 286, n° 1, pp. 235-320.
- KHANITTANAN, Wilaiwan
- 2001 *Khmero-Thai : The Great Change in the History of the Thai Language of the Chao Phraya Basin* in : *Papers from the Eleventh Annual Meeting of the Southeast Asian Linguistics Society*, Burusphat (Somsongse), éd., Arizona State University Program for Southeast Asian Studies, Tempe, Arizona, pp. 375-391.
- LAFONT, Pierre-Bernard
- 1971 *Génies, anges et démons en Asie du Sud-est* in : *Génies, anges et Démons*, Seuil, Sources Orientales, Paris, pp. 345-382.
- LAGIRARDE, François
- 1986 *D'un corps l'autre* in : *Les Cahiers de l'Asie du Sud-est*, n° 20, INALCO, Paris, pp. 139-145.
- 1989 *Note sur le tatouage en pays thaï* in : *Journal of the Siam Society*, n° 77-2, Bangkok, pp. 28-39.
- LEBEGUE, Raymond
- 1962 *Premières infiltrations de la Commedia dell'Arte dans le théâtre français* in : *Cahiers de l'Association internationale des Etudes françaises*, n° 15, pp. 165-176.

- LEWITZ, Saveros
Note sur la transcription du cambodgien in : Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême Orient n° 55, pp. 163-169.
- LUCE, Gordon H.
Countries neighbouring Burma in : Journal of the Burmese Research Society, n° 14, pp. 178-182.
- MOREL, Jacques
 1967 *Le théâtre français* in : Dumur (Guy), éd., *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de la Pléiade, NRF, Paris, pp. 739-778.
- PADMANA, S. Jaini
 1966 *The Story of Sudhana and Manohra : An Analysis of the Texts and the Borobudur Reliefs* in : *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, Vol. 29, No. 3, pp. 533-558.
- PELLIOT, Paul
Le Fou-nan, Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême Orient, n° III.
- PHINIT, Saveng
 1989 *La frontière entre le Laos et le Vietnam* in : Lafont (Pierre-Bernard) éd., *Les frontières du Vietnam*, L'Harmattan, Paris, 268 pages.
- REYNOLDS, Bruce E.,
 2001 *Phibul Songkhram and Thai Nationalism in the Fascist Era* in : *European Journal of East Asian Studies*, Volume 3, n° 1, Lyden., pp. 99-134.
- RISCHEL, Jorgen
Can the great tone split in Thai be phonetically explained ? in : *Annual Reports of the Institute of Phonetics, University of Copenhagen*, n° 20, pp. 79-98.
- SAURIN, Edmond & CARBONNEL, Jean-Pierre
Evolution préhistorique de la péninsule indochinoise d'après les données récentes, Paléorient, 1974, Vol. 2, n° 1, pp. 133-165.
- SEAM, Long
Quelques traits grammaticaux caractéristiques de l'ancien khmer in : *Journal of Mon-Khmer Studies*, n° 20, pp. 19-29.
- STAMP, Dudley
 1942 *Siam before the war*, in : *The Geographical Journal*, Vol. 99, No. 5/6 (May - June), pp. 209-224.

SUKPHANIT, Khachon

Les terres d'origine et les migrations des tribus thaïes, Journal of the Siam Society, 1970, pp. 112-128.

TERRAL-MARTINI, Ginette

Samuddaghosajataka conte pâli tiré des Paññasajataka, texte établi suivant les manuscrits en caractères cambodgiens et l'édition birmane (Rangoun), Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême Orient, LXVIII, p. 253.

Mémoires et thèses

ARNOULD, Valéry

2007 *La transmission des valeurs aux adolescents à l'époque contemporaine en Thaïlande : l'exemple de livres distingués par la semaine nationale du livre depuis 1972*, thèse pour l'obtention du grade de docteur de l'INALCO (Langues, littératures et sociétés), Paris, 572 pages.

BERNARDES de CARVALHO, Rita

2006 *La présence portugaise à Ayutthaya (Siam) aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles*, mémoire pour l'obtention du grade de master de sciences historiques, philologiques et religieuses de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris, 172 pages.

CHOVE, Juliette

2006 *Jean-Baptiste Pallegoix, missionnaire catholique, et Mongkut, Prince de Siam : genèse d'une rencontre et d'une amitié ou convergence de deux destins d'exception (1804-1835) ?*, mémoire pour l'obtention de la maîtrise de siamois, INALCO, Paris, 119 pages.

DELOUCHE, Gilles

1982 *Contribution à une hypothèse de datation d'un poème thaï, le Kamsuan Siprat*, thèse pour l'obtention du grade de docteur de troisième cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 591 pages.

FELS, Jacqueline de

1976 *Somdet Phra Chao Taksin Maharat, le roi de Thonburi*, thèse pour l'obtention du grade de docteur de troisième cycle, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, 539 pages.

HOONSWAENG, Paniti

1979 *Les versions thaïlandaises de trois pièces d'Eugène Labiche : Le voyage de Monsieur Perrichon, La poudre aux yeux et Les vivacités du Capitaine Tic*, thèse pour l'obtention du grade de docteur

de troisième cycle, Université de la Sorbonne-Nouvelle-Paris III, 242 pages.

INTHANO, Theeraphong

2006 *Etude comparatiste : « La Princesse de Clèves » de Madame de la Fayette et « Derrière le Tableau » de Sriburapha*, mémoire pour l'obtention de la maîtrise de siamois, INALCO, Paris, 147 pages.

2007 *Le roi Rama VI (1910-1925) et le théâtre occidental : traductions ou adaptations ?*, mémoire pour l'obtention du grade de Master, Asie du Sud-est, Etudes siamoises, INALCO, Paris, 207 pages.

KHAMPRASONG, Vanxxay

1991 *Masri, archétype de la Femme dans le Vessanantara Jataka, version siamoise*, mémoire pour l'obtention du Diplôme de Recherche et d'Etudes Approfondies de l'INALCO, Paris, 107 pages.

KERDARUNSUKSRI, Kittisak

2001 *The transposition of traditional Thai literature into Modern stage drama: the current development of Thai theatre*, thèse pour l'obtention du doctorat de la School of Oriental and African Studies, University of London, 247 pages + annexes.

LAÎNE, Jean-Pierre

1971 *L'aménagement de la plaine centrale thaïlandaise*, Thèse pour l'obtention du grade de docteur de troisième cycle de géographie, Université de la Sorbonne, Paris, 1971, 259 pages.

LAOSITTHIWARONG, Yanyong

2008 *Bouddhisme et Existentialisme : convergences et divergences dans la pensée de Buddhadasa Bhikkhu et de Jean-Paul Sartre*, Thèse pour l'obtention du grade de docteur de l'INALCO (Langues, Littératures et Sociétés), Paris, 411 pages.

LEENATUPONG, Siriporn

1982 *La création romanesque en Thaïlande*, Thèse pour l'obtention du grade de docteur de troisième cycle de Université de Paris VII-Jussieu, Paris, 258 pages.

LEKJAROEN, Mauricette

1984 *Les esprits ou Phi et leur valeur dans la vie quotidienne en Thaïlande*, Thèse pour l'obtention du grade de docteur de troisième cycle de l'Université de la Sorbonne nouvelle Paris III, Paris, 375 pages.

NICHALANOND, Prayat

1991 *Le monde paysan vu par la littérature thaïlandaise (1950-1980)*, Thèse pour l'obtention du grade de docteur de l'Université Denis Diderot-Paris VII, Paris, 339 pages.

POOPUT, Wanee

1983 *Littérature enfantine en Thaïlande : berceuses et comptines*, Thèse pour l'obtention du grade de docteur de troisième cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, Paris, 2 tomes, 545 + 416 pages.

RITTHICHAN, Ratchadaporn

2009 *Le rôle de la Congrégation des Sœurs de Saint-Paul de Chartres dans l'éducation des jeunes filles au Siam au XX^{ème} siècle*, Thèse pour l'obtention du grade de docteur de l'INALCO, Paris, 271 pages.

SATIDTAWON, Puttirak

1997 *Adaptation et traduction littéraire : Madame Butterfly en Thaïlande*, Mémoire pour l'obtention du Diplôme d'Etudes Approfondies. INALCO, Paris, 112 pages.

SOMVEILLE, Fabienne

2004 *L'Homme dans son environnement économique, social et culturel : Poésies, chansons et nouvelles en Thaïlande (1970-1980)*, Thèse pour l'obtention du grade de docteur de l'INALCO, Paris, 2 tomes, 551 + 275 pages.

VALLARD, Annabelle

2009 *Suivre le fil : Ethnologie d'une filière textile à Vientiane*, Thèse pour l'obtention du grade de docteur de l'Université de Paris X-Nanterre, Université de Paris X-Nanterre, 441 pages.

WARAEKSIRI, Apisit

1986 *Le théâtre Naturaliste selon Zola : théorie et pratique*, mémoire pour l'obtention de la maîtrise ès-lettres de l'Université Chulalongkorn, Bangkok, 238 pages.

1995 *Karma, animisme et littérature classique siamoise*, thèse pour l'obtention du grade de docteur de l'INALCO, Paris, 335 pages.

Références en siamois :

(L'ordre alphabétique est celui de la transcription des noms de famille en caractères latins ; les titres des ouvrages sont donnés dans la traduction française que nous avons utilisées dans notre thèse et nous donnons ensuite les références complètes en siamois)

Ouvrages

- AMATTAYAKUL, Dr. Phunphit
1981 *Musique siamoise : recueil des histoires concernant la musique siamoise*, Art et Culture, Bangkok, 224 pages.
นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล, **สยามสังคีต รวมเรื่องราวด้านดนตรีไทย**, พิมพ์ครั้งที่ ๑, ศิลปวัฒนธรรม, กรุงเทพฯ
- AMORNDARUNARAK, Cha Mœn
1968 *Activités importantes du roi Vajiravudh : œuvres du roi Rama VI, « paroles d'amour » et grand auteur thaï*, Khurusapha, Bangkok, 207 pages.
จหมื่นอมรตฤณารักษ์,
พระราชกรณียกิจสำคัญในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเรื่องพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๖ คารมรัก มหาศิลปินเอกของไทย, พิมพ์ครั้งที่ ๑, ศุภสภา, กรุงเทพฯ
- ANAMAWAT, Thanom, éditeur
1985 *Histoire thaïe depuis l'époque préhistorique jusqu'à la chute d' Ayudhya*, Université de Si Nakharin Wirot, Bangkok, 364 pages.
ถนอม อานามวัฒน์, **ประวัติศาสตร์ไทยยุคก่อนประวัติศาสตร์ไทยถึงสิ้นอยุธยา**, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ
- ANGKINAN, Polkul
1972 *Rôle des Chinois au Siam sous le règne du roi Chulalongkorn*, Prachak Kan Phim, Bangkok, 205 pages.
พลกุล อังกินันท์, **บทบาทของชาวจีนในสยามสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว**, ประชัษการพิมพ์, กรุงเทพฯ
- ANKHONG, Sanguan
1968 *Les relations du royaume de Siam avec les peuples étrangers*, Phrae Phittaya, Bangkok, 214 pages.
สงวน อันคง, **ความสัมพันธ์ระหว่างอาณาจักรสยามกับชาวต่างชาติ**, แพร์พิทยา, กรุงเทพฯ
- ANONYME
1998 *Connaître le Nang Talung*, Livre de crémation du professeur Phuang Butsararat, Bangkok, 1998, 192 pages.
ไม่ปรากฏชื่อผู้เขียน, **ความรู้เรื่องหนังตะลุง**, หนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ อาจารย์ฟ่วง บุษรารัตน์, กรุงเทพฯ

- ANUMBUT, Thipsunet
1991 *Œuvres littéraires du roi Vajiravudh*, Université Rama Khamhaeng, Bangkok, 365 pages.
ทิพย์สุนทร อนันมบุตร, พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, มหาวิทยาลัยรามคำแหง, กรุงเทพฯ
- AYUWATTHANA, Thamrongsak
1972 *La dynastie Chakri et les descendants du roi Taksin*, tome 1, Bannakit Trading, Bangkok, 499 pages.
ถาวรศักดิ์ आयวัฒน์, ราชสกุลจักรีวงศ์และราชสกุลสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช, บรรณกิจเทรดดิ้ง, กรุงเทพฯ
- BANCHERTSIN, Banjong
1978 *Critique littéraire : Partie 1*, Duangkamon, Bangkok, 225 pages.
บรรจง บรรเจิดศิลป์ วางทวนแห่งปากกา : รวมงานวรรณกรรมวิจารณ์ครั้งแรกในรอบ ๒๐ ปี สำนักพิมพ์มติชน กรุงเทพฯ
- BHUMIBHOL ADULYADEJ, Sa majesté le roi
1997 *Mahâchanok – The Story of Mahâjanaka*, Amarin Printing and Publishing Company, Bangkok, 162 pages.
พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช, มหาชนก, อมรินทร์พรินติ้ง, กรุงเทพฯ
- BIBLIOTHEQUE NATIONALE
1986 *Epigraphie de la Thaïlande*, tome II, Bibliothèque Nationale, Département des Beaux-Arts, Bangkok, 170 pages.
จารึกในประเทศไทย, เล่ม ๒, หอสมุดแห่งชาติ, กรมศิลปากร, กรุงเทพฯ
- CHANTHIMATHON, Sathien
1982 *Le courant littéraire engagé en Thaïlande*, Chao Phraya, Bangkok, 542 pages.
เสถียร จันทิมาธร, สายธารวรรณกรรมเพื่อชีวิตของไทย, เจ้าพระยา, กรุงเทพฯ
- CHIWAKANON, Ritthirong, éd.
2005 *Plaisir et étrangeté de l'art dramatique*, Revue de la Faculté des Lettres de l'Université Chulalongkorn, n° 34/2, Bangkok, 171 pages.
ถวิลวงษ์ จีวากานนท์ บรรณธิการ, สนุกนักพิลึกการละคร, วารสารอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ปีที่ ๓๔ ฉบับที่ ๒, กรุงเทพฯ
- CHENGWIWATTHANAPHON, Parichat
2007 *De la scène dramatique à la scène critique : recueil d'articles scientifiques*, Chomnat, Bangkok, 263 pages.
ปาริชาติ จีงวิวัฒน์ภรณ์, จากเวทีละครสู่เวทีการวิจารณ์ รวมบทความวิชาการ, ชมนาด, กรุงเทพฯ
- CHULACHOMKLAO CHAO YU HUA, Sa majesté le roi
1960 *Nitthra Chakhrít*, Ministère de l'Éducation Nationale, Khurusa-pha, Bangkok, 168 pages.

- พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, **นิทราชาคริต**, กระทรวงศึกษาธิการ, กรุงเทพฯ
- 1971 *Les cérémonies royales des douze mois*, Khlang Witthaya, Bangkok, 788 pages.
- พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, **พระราชพิธีสิบสองเดือน**, คลังวิทยา, กรุงเทพฯ
- 1997 *Le Semang de la forêt*, Département des Beaux-Arts, Bangkok, 495 pages.
- พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, **เงาะป่า**, กรมศิลปากร, กรุงเทพฯ
- 1997 *Loin de chez soi*, Editions de l'Université Chulalongkorn, Bangkok, 177 pages.
- พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, **ไกลบ้าน**, สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ

COLLECTIF

- 2007 *Index de la littérature siamoise, première série, Titres des œuvres*, Fondation de son Altesse royale la Princesse Sirinthon, Bangkok, 700 pages.
- นามานุกรมวรรณคดีไทย ชุดที่ ๑ ขี้อวรรณคดี**, มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา, กรุงเทพฯ

COMMISSION DE CELEBRATION DU CENTENAIRE DU ROI RAMA VI

- 1981 *Encyclopédie du roi Rama VI*, à l'occasion de l'inauguration de la Bibliothèque Vajiravudhanuson, tome 1, Charoenwit, Bangkok, 500 pages + annexe.
- คณะกรรมการจัดงานฉลองวันพระบรมราชสมภพครบ ๘ รอบและ ๑๐๐ ปีของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, **สารานุกรมพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว**, เล่ม ๑, เจริญวิทยาการพิมพ์, กรุงเทพฯ
- Encyclopédie du roi Rama VI*, à l'occasion de l'inauguration de la Bibliothèque Vajiravudhanuson, tome 2, Charoenwit, Bangkok, 989 pages + annexe.
- คณะกรรมการจัดงานฉลองวันพระบรมราชสมภพครบ ๘ รอบและ ๑๐๐ ปีของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, **สารานุกรมพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว**, เล่ม ๑, เจริญวิทยาการพิมพ์, กรุงเทพฯ

DAMRONGLERT, Chintana

- 1997 *La Littérature française au XVII^{ème} siècle*, Thammasat University Press, Bangkok, 471 pages.
- จินตนา ดำรงค์เลิศ, **วรรณคดีฝรั่งเศสสมัยศตวรรษที่ ๑๗**, สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, กรุงเทพฯ

DAMRUNG, Phonrat

- 2007 *Littérature dramatique pour les adolescents*, Université Chulalongkorn, Bangkok, 162 pages.
- พรรัตน์ ดำรุง, **การละครสำหรับเยาวชน**, สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ

DEPARTEMENT DES BEAUX ARTS

- 1964 *Chroniques royales d'Ayudhya, versions de Chœn Panchathanumat et de Phra Chakraphanthiphong*, Khlang Witthaya, Bangkok, 1964, 943 pages.
พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม) กับพระจักรพรรดิพงศ์, คลังวิทยา, กรุงเทพฯ
- 1965 *Ramakien en vers Khlong*, Phrae Phitthaya, Bangkok, 470 pages.
โคลงเรื่องรามเกียรติ์, แพร์พิทยา, กรุงเทพฯ
- 1972 *Témoignages du Prince-bonze qui préfère les monastères*, in : *Témoignages du Prince-bonze qui préfère les monastères, Témoignages des habitants de l'ancienne capitale et Chroniques royales d'Ayudhya dans la version dite de Luang Prasœt*, Khlang Withaya, Bangkok, 243 pages.
คำให้การขุนหลวงหาวัด คำให้การชาวกรุงเก่า พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาฉบับหลวงประเสริฐ, คลังวิทยา, กรุงเทพฯ
- 1978 *Loi des Trois Sceaux*, Bangkok, 775 pages.
กรมศิลปากร, เรื่องกฎหมายตราสามดวง, กรุงเทพฯ
- 1981 *Khun Chang Khun Phaen*, Khurusapha, Bangkok, 1981, 628 pages.
ขุนช้างขุนแผน, ครุสภา, กรุงเทพฯ
- 1984 *Recueil des Inscriptions de l'époque de Sukhoday à l'occasion des 700 ans de l'écriture thaï*, Bangkok, 494 pages.
กรมศิลปากร, จารึกสมัยสุโขทัย เนื่องในโอกาสฉลอง ๗๐๐ ปีลายสือไทยพุทธศักราช ๒๕๒๖, กรุงเทพฯ
- 1986 *Littérature de l'époque de Thonburi*, tome 1, Amarin Printing, Bangkok, 383 pages.
กรมศิลปากร, วรรณคดีสมัยธนบุรี, เล่ม ๑, อมรินทร์พริ้นติ้ง, กรุงเทพฯ
Littérature de l'époque de Thonburi, tome 2, Amarin Printing, Bangkok, 289 pages.
กรมศิลปากร, วรรณคดีสมัยธนบุรี, เล่ม ๒, อมรินทร์พริ้นติ้ง, กรุงเทพฯ
- 2001 *Le poème de la défaite des Thaïs du Nord*, édition critique établie par l'Académie royale de Thaïlande, New Thay Mit Kan Phim, Bangkok, 358 pages.
โคลงยวนพ่าย, ฉบับราชบัณฑิตยสถาน, นิวไทยมิตรการพิมพ์, กรุงเทพฯ

DUANGPHATTRA, Chakkrit

- 2001 *Traduire, adapter, réinterpréter les œuvres dramatiques*, Sayam, Bangkok, 288 pages.
รองศาสตราจารย์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, แปล แปลง และแปรรูปแบบละคร, สำนัก พิมพ์ สยาม, กรุงเทพฯ

FONDATION DU 14 OCTOBRE 1973

- 2003 *Choix de pièces de théâtre*, Série « Littérature d'octobre », en commémoration du 14 octobre 1973, Master, Bangkok, 182 pages.
มูลนิธิสถาบันวิชาการ ๑๔ ตุลาคม, บทละครคัดสรรฉลองครบรอบ ๓๐ ปี ๑๔ ตุลาคม, Master, กรุงเทพฯ

HORATHIBODI, Phra

- 1969 *Chindamani*, Rœang Watthana, Bangkok, 202 pages.

พระโหราธิบดี, **จินตามณี**, เรื่องวัฒนา, กรุงเทพฯ

INGKHUTHANON, Kopkul

sans date *Le théâtre moderne, des origines au règne actuel*, Sorachat, Bangkok, 134 pages.

กอบกุล อึ้งคุดานนท์, **ละครเวทีสมัยใหม่ ตั้งแต่แรกเริ่มถึงรัชกาลปัจจุบัน**, สรรชาติ, กรุงเทพฯ

1990 *Critiques sur la littérature thaï et étrangère 1 : de « Rive haute, Tranche lourde » à « Âme japonaise »*, Sawaengha, Bangkok, 175 pages.

กอบกุล อึ้งคุดานนท์, **วิจารณ์วรรณกรรมไทยเทศ ๑ จากดั่งสูงซุงหนักถึงวิญญาณญี่ปุ่น**, สำนักพิมพ์แสงหา, กรุงเทพฯ

1994 *Des nouvelles de Khækrit à la polémique du Prix Nobel de littérature*, Dokya, Bangkok, 128 pages.

กอบกุล อึ้งคุดานนท์, **จากเรื่องสั้นคึกฤทธิ์ถึงความวุ่นวายของวรรณกรรมรางวัลโนเบล**, สำนักพิมพ์ดอกหญ้า, กรุงเทพฯ

INTHRAKHAMHAENG, Ranjuan

1978 *Critique littéraire : Partie 1*, Duangkamon, Bangkok, 225 pages.

รัญจวน อินทรกำแหง, **วรรณกรรมวิจารณ์ตอนที่ ๑**, พิมพ์ครั้งที่ ๒, สำนักพิมพ์ดวงกมล, กรุงเทพฯ

1978 *Critique littéraire : Partie 2*, Duangkamon, Bangkok, 179 pages.

รัญจวน อินทรกำแหง, **วรรณกรรมวิจารณ์ตอนที่ ๒**, พิมพ์ครั้งที่ ๒, สำนักพิมพ์ดวงกมล, กรุงเทพฯ

1978 *Critique littéraire : Partie 3*, Duangkamon, Bangkok, 208 pages.

รัญจวน อินทรกำแหง, **วรรณกรรมวิจารณ์ตอนที่ ๓**, สำนักพิมพ์ดวงกมล, กรุงเทพฯ

ISTARANUPHAP, Phraya

1973 *Le poème du Prince Suthanu en vers Chan*, Khurusapha, Bangkok, 180 pages.

พระยาอิศรานภาพ, **สุนุดำฉันท**, ครุสภา, กรุงเทพฯ

JAMORNMARN, Chusiri & LEESUWAN, Wiboon

1977 *L'influence chinoise sur l'art thaï du début d'Ayudhya*, Khurusapha, Bangkok, 43 pages.

ชุสิริ จามรมาณ, วิบูลย์ ลีสุวรรณ, **อิทธิพลจีนที่มีต่อศิลปกรรมไทยสมัยอยุธยาตอนต้น**, โรงพิมพ์ครุสภา, กรุงเทพฯ

KHLANG, Chao Phraya Phra (Hon)

1976 *Les trois Royaumes*, 2 tomes, Rung Witthaya, Bangkok, 1.086 pages.

เจ้าพระยาพระคลัง (หน) , **สามก๊ก**, ๒ เล่ม, รุ่งวิทยา, กรุงเทพฯ

KHUNPHAKDEE, Nandha

1996 *Caractéristiques de la Récitation poétique siamoise*, 3^{ème} Edition, Publications de l'Université Silpakorn avec le concours du Centre de Promotion de Recherche, Nakhon Pathom, 185 pages + cinq cassettes.

นันทา ขุนภักดี, **ลักษณะเฉพาะของการอ่านทำนองเสนาะ**, พิมพ์ครั้งที่ ๓, มหาวิทยาลัยศิลปากร สถาบันวิจัยและพัฒนา, นครปฐม, แถบบันทึกเสียง ๕ ดิสก์

KONGKANAN, Wipha

1997 *Naissance du roman en Thaïlande*, Dokya, Bangkok, 480 pages
วิภา กงกะนั้นทร์, **กำเนิดนวนิยายในประเทศไทย**, ดอกหญ้า, กรุงเทพฯ

KRAYRCEK, Phiriya

1990 *La Stèle du roi Rama Khamhaeng : analyse historique et artistique*, Bangkok, Amarin Printing Group, 29 pages.
พิริยะ ไกรฤกษ์, **จารึกพ่อขุนรามคำแหง การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ**, อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป, กรุงเทพฯ

LAEKHAPHAN, Somphan

1980 *Littérature du début de l'époque de Bangkok*, Université de Rama Khamhaeng, Bangkok, 370 pages.
สมพันธ์ เลชะพันธ์, **วรรณกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น**, พิมพ์ครั้งที่ ๓, สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง, กรุงเทพฯ

LEKSUKHUM, Santi

2009 *Histoire de l'Art thaï*, Muang Boran, Bangkok, 236 pages.
สันติ เล็กสุขุม, **ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย**, เมืองโบราณ, กรุงเทพฯ

LI THAY, Phaya

1966 *Les Trois Mondes*, Département des Beaux-Arts, Bangkok, 327 pages.
พญาลีไทย, **ไตรภูมิพระร่วง**, กรมศิลปากร, กรุงเทพฯ

LIUCHAYMAN, Bandit

2007 *Le danger occidental à l'époque du roi Rama III*, Sinlapa Watthanatham, Bangkok, 2007, 191 pages.
บันฑิต ลิวชัยชาญ, **ภัยฝรั่งสมัยพระนั่งเกล้าฯ**, สิลป์วัฒนธรรม, กรุงเทพฯ

LGET LA NAPHALAY, Sa majesté le roi Phra Phuttha

1963 *Histoire d'Inao*, Sinlapa Bannakhan, Bangkok, 1.207 pages
พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, **ประวัติอิเหนา**, ศิลปบรรณาการ, กรุงเทพฯ

2001 *Ramakien*, Sinlapa Bannakhan, Bangkok, 818 pages.
พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, **รามเกียรติ์**, ศิลปบรรณาการ, กรุงเทพฯ

MAE WAN

1942 *La vengeance*, Thay Khasem, Bangkok, 318 pages.
แม่วัน, **ความพยาบาท**, ไทยเกษม, กรุงเทพฯ

MAHANUPHAP, Phraya

1989 *Le poème de séparation du voyage à Canton in : Littérature de l'époque de Thonburi*, Département des Beaux-Arts, Bangkok, pp. 365-383.

พระยามหาณูภาพ, **นิราศกวางตุ้ง** ใน **วรรณกรรมสมัยกรุงธนบุรี**, กรมศิลปากร, กรุงเทพฯ

MAHA RACHA KHRU, Phra, PHRA NARAY MAHARAT, Sa majesté le roi & PARAMANUCHIT CHINOROT, Somdet Phra Mahâ Soman Chao

1960 *Poème du Prince Samutthrakhot en vers Chan*, Département des Beaux-Arts, Bangkok, 279 pages.

พระมหาราชครู, สมเด็จพระนารายณ์มหาราช, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **สมุทรโฆษคำฉันท์**, กรมศิลปากร, กรุงเทพฯ

MAKCHAENG, Suphaphon

1992 *La Poésie siamoise*, tome I, Odeon Store, Bangkok, 309 pages.

สุภาพร มากแจ่ง, **กวีนิพนธ์ไทย**, เล่ม ๑, โอเดียนสโตร์, กรุงเทพฯ

1992 *La Poésie siamoise*, tome II, Odeon Store, Bangkok, 347 pages.

สุภาพร มากแจ่ง, **กวีนิพนธ์ไทย**, เล่ม ๒, โอเดียนสโตร์, กรุงเทพฯ

MALAKUL, ML Pin

1971 *Un cœur d'or et Politique de l'amour*, Khurusapha, Bangkok, 295 pages.

หม่อมหลวงปิ่น มาลากุล, **หัวใจทองและการเมืองเรื่องรัก**, พิมพ์ครั้งที่ ๓, คุรุสภา, กรุงเทพฯ

1976 *Œuvres et activités dramatiques de sa Majesté Vajiravudh : roi du Siam*, Thai Watthana Phanit, Bangkok, 372 pages.

หม่อมหลวงปิ่น มาลากุล, **งานละครของพระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าแผ่นดินสยาม**, ไทยวัฒนาพานิช, กรุงเทพฯ

1983 *Cent pièces de théâtre du roi Vajiravudh*, Bibliothèque pour la commémoration du roi Rama VI, Bangkok, 281 pages.

หม่อมหลวงปิ่น มาลากุล, **พระราชนิพนธ์บทละครร้อยเรื่องพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว**, หอวชิราวุธานุสรณ์, กรุงเทพฯ

1985 *Préface in: Asavabahu, Juifs de l'Orient et Réveille-toi Siam !*, Fondation de commémoration du roi Vajiravudh, Bangkok, 128 pages.

หม่อมหลวงปิ่น มาลากุล, **บทนำ ใน ยิวแห่งบูรพทิศ**, หอวชิราวุธานุสรณ์, กรุงเทพฯ

1996 *A propos de Dusit Thani in: Livre de souvenir à l'occasion de la cérémonie de crémation de ML Pin Malakul*, Thai Watthana Phanit, Bangkok, 382 pages.

หม่อมหลวงปิ่น มาลากุล, **บทนำ ใน หนังสืออนุสรพระราชทานเพลิงศพ หม่อมหลวงปิ่น มาลากุล**, ไทยวัฒนาพานิช, กรุงเทพฯ

MANLIKAMAT, Kulap

1976 *Littérature thaïe*, Imprimerie de la Direction d'administration locale, Département de l'Administration, Bangkok, 207 pages.

กุลลาบ มัลลิกะมาส, **วรรณกรรมไทย**, โรงพิมพ์สวนทองถิ่น, กรมการปกครอง, กรุงเทพฯ

MINIAM, Montri

2001 *Etude analytique de pièces modernes adaptées de la littérature siamoise*, Projet de recherche de l'Université de Pattani, Pattani, 307 pages.

มนตรี มีเนียม, *วิเคราะห์บทละครสมัยใหม่แปลงจากวรรณคดีไทย*, โครงการพัฒนาการวิจัย, มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, วิทยาเขตปัตตานี, ปัตตานี

- MONGKUT KLAO CHAO YU HUA (VAJIRAVUDH), Sa majesté le roi
1967 *Selon votre cœur*, Sinlapa Bannakhan, Bangkok, 271 pages.
พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเจ้าอยู่หัว, **ตามใจท่าน**, พิมพ์ครั้งที่ ๖, ศิลปบรรณาการ, กรุงเทพฯ
- 1970 *Les origines du Ramakien*, Sinlapa Bannakhan, Bangkok, 212 pages.
พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเจ้าอยู่หัว, **บ่อเกิดรามเกียรติ์**, ศิลปบรรณาการ, กรุงเทพฯ
- 1973 *Une 'épouse de haut fonctionnaire*, Publications ML Pin Malakul, Bangkok, 47 pages.
พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเจ้าอยู่หัว, **ภรรยาข้าราชการสำคัญ** หม่อมหลวงปิ่น มาลากุลจัดพิมพ์, กรุงเทพฯ
- 1980 *La guerre de Succession de Pologne*, Khurusapha, Bangkok, 1980, 59 pages.
พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเจ้าอยู่หัว, **สงครามสืบบัลลังก์โปแลนด์**, ศุภสภา, กรุงเทพฯ
- 1981 *Le Marchand de Venise*, Khurusapha, Bangkok, 203 pages.
พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเจ้าอยู่หัว, **เวนิสวานิช**, พิมพ์ครั้งที่ ๒, ศุภสภา, กรุงเทพฯ
- 1985 *Un bon interprète : versions trois langues ;* Fondation Phra Bat Somdet Phra Mongkut Chao Yu Hua, Bangkok, 44 pages.
พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเจ้าอยู่หัว, **ลามดี สามภาษา**, มูลนิธิพระบาทสมเด็จพระมงกุฎ เจ้าอยู่หัว, กรุงเทพฯ
- 2001 *Roméo et Juliette*, Akson Charoenthat, Bangkok, 128 pages.
พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเจ้าอยู่หัว, **โรมิโอกับจูเลียต**, พิมพ์ครั้งที่ ๑๑, อักษรเจริญทัศน์, กรุงเทพฯ
- 2002 *Luang Chanian par en voyage*, Akson Charoenthat, Bangkok, 128 pages.
พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเจ้าอยู่หัว, **หลวงจำเนียรเดินทาง**, อักษรเจริญทัศน์, กรุงเทพฯ
- MUTTHAMAETHA, Phasuk
1979 *Fondements des études littéraires : Critique sur la littérature et critique littéraire*, Thienwatthana, Ayudhya, 159 pages.
ผาสุก มุทธเมธา, **พื้นฐานการศึกษาวรรณคดี การวิจารณ์วรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์**, โรงพิมพ์เทียนวัฒนา, อยุธยา
- NA NAKHON, Plœang
1974 *Histoire de la littérature thaïe pour les étudiants*, Thai Watthana Phanit, Bangkok, 446 pages.
เปลื้อง ณ นคร, **ประวัติวรรณคดีสำหรับนักศึกษา**, พิมพ์ครั้งที่ ๘, ไทยวัฒนาพานิช, กรุงเทพฯ
- NA NAKHON, Prasœt
1973 *Le poème de séparation d'Hariphunchay en vers Khlong*, Phra Chan, Bangkok, 244 pages.
ประเสริฐ ณ นคร, **โคลงนิราศหริภุญชัย**, พระจันทร์, กรุงเทพฯ
- 1998 *Travaux de recherche de Prasœt Na Nakhon*, Université de Kasetsat, Bangkok, 571 pages.

ประเสริฐ ฤ น นคร, สารนิพนธ์ ประเสริฐ ฤ น นคร, มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, กรุงเทพฯ

NAY NARIN THIBET, In

1970 *Le poème de séparation de Narin Thibet* in : Jones (Robert B.) & Mendiones (Ruchira C.), *Introduction to Thai Literature*, Cornell University, Ithaca, New York, pp. 293-299, 563 pages.

นายนรินทร์ธิเบศร์, นิราศนรินทร์ in : Jones (Robert B.) & Mendiones (Ruchira C.), *Introduction to Thai Literature*, Cornell University, Ithaca, New York, 563 pages.

NIMNETIPHAN, Sumonman

1996 *Le théâtre thaï*, Thay Watthana Phanit, Bangkok, 254 pages.

สมนมาลัย นิมเนดิพันธ์, **ละครไทย**, พิมพ์ครั้งที่ ๓, ไทยวัฒนาพานิช, กรุงเทพฯ

NUTHONG, Udom

1981 *Bases pour les études de littérature thaïe*, Meuang Songkhla, Songkhla, 215 pages.

อุดม หนูทอง, **พื้นฐานการศึกษาวรรณคดีไทย**, พิมพ์ครั้งที่ ๒, โรงพิมพ์เมืองสงขลา, สงขลา

ONGSAKUN, Saratsawadi

1996 *Histoire du Lanna*, Amarin Printing, Bangkok, 263 pages.

สาริสวัสดิ์ องศ์สกุล, **ประวัติศาสตร์ล้านนา**, อมรินทร์ปริ้นดิง, กรุงเทพฯ

PHALANUKHRO, Rung

1964 *Docteur Tong Danslevent !* in : *Pièces de théâtre parlé, Trace perdue, Qui donc a tort ?, La preuve par les deux verres, Un voyant extralucide, Le nouveau domestique, le Pouvoir de la quinine, Docteur Tong, dans le vent !* par Luang Bamnet Worayan, Thong, Nit Kakharathap, Thepanom, Phra Phisan Phitthataphun et Rung Phalanukhro, Khurusapha, Bangkok, 374 pages.

รุ่ง ผลานุเคราะห์, **หมอต๋องหันสมัย ใน บทละครพูดเรื่อง เสียรอย, ใครผิด, พิสูจน์ด้วยสองแก้ว, บ่าวคนใหม่, อำนาจยาควินิน, หอต๋องหันสมัย** ของ หลวงบำเหน็จวรรณ นายทอง นายนิิตย์ นาคทรพร เทพนม พระพิสิณฑ์พิทยา ภูณ, ครุสภา, กรุงเทพฯ

PHAYOMYONG, Mani

1973 *Histoire et littérature du Lan Na Thay*, Mittraphap Kan Phim, Bangkok, 260 pages.

มานี พยอมยงค์, **ประวัติและวรรณคดีล้านนาไทย**, มิตรภาพการพิมพ์, กรุงเทพฯ

PHINITPHUWADOL, Sittha

1980 *La littérature de l'époque de Sukhoday*, Université de Ramkhamheng, Bangkok, 310 pages.

สิทธา พิณภูวดล, **วรรณคดีสุโขทัย**, มหาวิทยาลัยรามคำแหง, กรุงเทพฯ

PHRA MAHA RACHAKHRU

- 1976 *Version en vers Chan du Samudraghosajataka*, Khurusapha, Bangkok, 279 pages.
พระมหาราชครู, สมุทรโฆษคำฉันท์, ครุสภา, กรุงเทพฯ
- PHRA PHUTTHA LĒT LA NAPHALAY, Sa majesté le roi
1963 *Inao*, Sinlapa Bannakhan, Bangkok, 1207 pages.
พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเจ้าอยู่หัว, บทละครเรื่องอิเหนา, ศิลป
บรรณาคาร, กรุงเทพฯ
- PHRA PHUTTHA LĒT LA NAPHALAY, Sa majesté le roi & VAJIRAVUDH,
Sa majesté le roi
2008 *Ramakien & Origines du Ramakien*, Sinlapa Bannakhan, Bang-
kok, 818 pages.
พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเจ้าอยู่หัว และ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎ
เกล้าเจ้าอยู่หัว, บทละครเรื่องรามเกียรติ์ และบ่อเกิดรามเกียรติ์, ศิลป
บรรณาคาร, กรุงเทพฯ
- PHRA PHUTTHA YOT FA CHULALOK, Sa majesté le roi
1972 *Unarut*, Phrae Phitthaya, Bangkok, 592 pages.
พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกเจ้าอยู่หัว, บทละครเรื่องอุณรุท, แพร่
พิทยา, กรุงเทพฯ
- 1972 *Ramakien*, 4 tomes, Phrae Phitthaya, Bangkok, 705 + 752 + 760 +
760 pages.
พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกเจ้าอยู่หัว, บทละครเรื่องรามเกียรติ์,
๔ เล่ม, แพร่พิทยา, กรุงเทพฯ
- PHRAYA TRANG
1924 *Œuvres des poètes anciens*, Sophon Phiphatthanakon, Bangkok,
46 pages.
พระยาตรัง, โคลงกวีโบราณ, โสภณพิพรรฒนากร, กรุงเทพฯ
- PHROMWICHIT, Phaythun
1998 *La Science du Chan siamois*, Ton O 1999, Bangkok, 344 pages.
ไพฑูริย์ พรหมวิจิตร, วิทยาศาสตร์ไทย, ต้นอ้อ ๑๙๙๙, กรุงเทพฯ
- PHUMISAK, Chit
1983 *La société thaïe dans la vallée du Ménam Chao Phraya avant
l'époque d'Ayudhya*, May Ngam, Bangkok, 1983, 395 pages.
จิตร ภูมิศักดิ์, สังคมไทยลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา ก่อนสมัยกรุงศรีอยุธยา, ไม้
งาม, กรุงเทพฯ
- 1998 *Art engagé, art pour le peuple*, Sri Panya, Bangkok, 256 pages.
จิตร ภูมิศักดิ์, ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน, ศรีปัญญา, กรุงเทพฯ
- PINTHONG, Thaweesak
2003 *Roman et Politique, avant et après les événements du 14 octobre
1973 de 1964 à 1979*, Aksorn, Bangkok, 168 pages.
ทวีศักดิ์ ปิ่นทอง, นวนิยายกับการเมืองไทย ก่อนและหลังเหตุการณ์ ๑๔
ตุลาคม ๒๕๑๖ (๒๕๐๗-๒๕๑๒), อักษร, กรุงเทพฯ
- POSAKHRĒTSANA, Pha-op

- 1977 *Textes pour la représentation du Nang Yay au monastère de Khanon de la province de Ratchaburi*, Cabinet du Premier Ministre, Bangkok, 230 pages + annexes.
 ผะอบ โปษะภฤษณะ, **วรรณกรรมประกอบการเล่นหนังใหญ่วัดขนอน จังหวัดราชบุรี**, สำนักนายกรัฐมนตร้, กรุงเทพฯ
- PRAMOJ, MR Khœkrit
 1990 *Œuvres théâtrales de MR Khœkrit Pramoj*, tome 1, Editions Sayam Rat, Bangkok, 271 pages.
 หม่อมราชวงศ์ คึกฤทธิ์ ปราโมช, **ละครคึกฤทธิ์ ๑**, สำนักพิมพ์ สยามรัฐ, กรุงเทพฯ
- PRASËT, Luang
 1967 *L'Histoire d'Illarat en vers Chan*, Ministère de l'Education nationale, Bangkok, 68 pages.
 หลวงประเสริฐ, **ฉิลราชคำฉันท์**, กระทรวงศึกษาธิการ, กรุงเทพฯ
- RACHANUPHAP, Prince Damrong
 1938 *Chronique royale dite de la main du roi*, tome 1, Sayam Bannakorn, Bangkok, 682 pages.
 สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ, **พระราชพงศาวดารฉบับพระราชหัตถเลขา**, เล่ม ๑, สยามบรรณาการ, กรุงเทพฯ
- 1964 *La Légende d'Inao*, Khlang Witthaya, Bangkok, 216 pages.
 สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ, **ตำนานละครอิเหนา**, คลังพิทยา, กรุงเทพฯ
- RAMA V, Sa majesté le roi et KETMENKIT, Kunlasap
 1956 *Mikado et Wang Ti : opéra du roi Rama VI et Petite histoire de l'opéra « Mikado »*, Publication lors de la cérémonie d'offrande de S.A.R la Princesse Bhetchara Ratcha Suda pour le roi Rama VI à l'occasion des 41 ans de sa disparition le 26 novembre 1956, Fondation de l'Université Maha Mongkut, Bangkok, 203 pages.
 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวและนางกุลทรัพย์เกษมณกิจ, **บทละครสังคีตเรื่องมิกาดโ กับ เรื่องวังดี และปกิณกะประวัติของอุปรากร เรื่องมิกาดโ**, จัดพิมพ์โดยเสด็จพระกุศลซึ่งสมเด็จพระเจ้าภคินีเธอเจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดาตงษาเพ็ญในวันคล้ายวันสวรรคตพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว วันที่ ๒๖ พฤศจิกายน พุทธศักราช ๒๕๐๙ ครบ ๔๐ปี, มูลนิธิมหามกุฏราชวิทยาลัย, กรุงเทพฯ
- REUANGRAKLIKIT, Chonlada
 2003 *La première époque de la littérature d'Ayudhya : Traits communs et influences*, Programme de publication des travaux de recherche, Faculté des Lettres, Université de Chulalongkorn, Bangkok, 595 pages.
 ชลดา เรื่องรักษลิขิต, **วรรณคดีอยุธยาตอนต้น : ลักษณะร่วมและอิทธิพล**, โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการคณะอักษรศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ
- RUTNIN, Mattani
 1992 *Art et Société en Thaïlande : évolution du théâtre contemporain*, Editions de l'Université Sukhoday Thammathirat, Nonthaburi, 245 pages.

- 1994 มัทนี รัตนิน, ศิลปะกับสังคมไทย พหุวิชาการละครสมัยใหม่, สำนักพิมพ์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมราชา, นนทบุรี
Butsaba et Unakam, Grand auditorium du centre culturel de Thaïlande, Bangkok, 42 pages.
 มัทนี รัตนิน, **บุษบา-อุณกรรม**, หอประชุมใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย, กรุงเทพฯ
- SAENPHALASIT, Wichitra
 1981 *Connaissance des mots étrangers dans la langue siamoise*, Odeon Store, Bangkok, 222 pages.
 วิจิตรา แสนพลาสิทธิ์, **ความรู้เรื่องศัพท์ต่างประเทศในภาษาไทย**, โอเดียนสโตร์, กรุงเทพฯ
- SATCHAPHAN, Reunreuthai
 2004 *Influence des littératures étrangères sur la littérature thaï*, Université Ramkhamheang, Bangkok, 408 pages.
 รศ. ดร. รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, **อิทธิพลวรรณกรรมต่างประเทศที่มีต่อวรรณกรรมไทย**, พิมพ์ครั้งที่ ๘, มหาวิทยาลัยรามคำแหง, กรุงเทพฯ
- SINLAPASAN, Phraya Upakit
 2002 *Grammaire thaïe*, Thay Watthana Phanit, Bangkok, 498 pages.
 พระยาอุปกิต ศิลปสาร, **หลักภาษาไทย**, ไทยวัฒนาพานิช, กรุงเทพฯ
- SITTHITHANKIT, Phaladisay
 2010 *A propos de Cheik Ahmad, ancêtre de la famille Bunnag*, Bantthoek Sayam, Bangkok, 176 pages.
 พลาดีศัย ศิทธิธัญกิจ, **เล่าเรื่องเจกอหมัด ต้นสกุลขุนนาก**, บ้านทีกสยาม, กรุงเทพฯ
- SO., Phlaynoy
 1973 *Les étrangers dans l'Histoire thaïlandaise*, Phadung Phittaya, Bangkok, 495 pages.
 ส. พลายน้อย, **ชาวต่างประเทศในประวัติศาสตร์ไทย**, ผดุงพิทยาย, กรุงเทพฯ
- SONGSRI, Chœt
 1983 *Phœan Phœng*, Sæng Dæt, Bangkok, 334 pages.
 เชิด ทรงศรี, **เพื่อนแพง**, แสงแดด, กรุงเทพฯ
- SRIBURAPHA
 1965 *Le combat de la vie*, Phadung Sæksa, Bangkok, 260 pages.
 ศรีบูรพา, **สงครามชีวิต**, ผดุงศึกษา, กรุงเทพฯ
 1993 « *Un Homme* » : *adaptation pour le théâtre*, Dokya, Bangkok, 170 pages.
 ศรีบูรพา, **ลูกผู้ชาย (ฉบับบทละคร)**, ดอกหญ้า, กรุงเทพฯ
 2000 *Derrière le tableau*, Dokya, Bangkok, 158 pages.
 ศรีบูรพา, **ข้างหลังภาพ**, ดอกหญ้า, กรุงเทพฯ
 2003 *Un Homme*, Dokya, Bangkok, 303 pages.
 ศรีบูรพา, **ลูกผู้ชาย**, ดอกหญ้า, กรุงเทพฯ
 2004 *Jusqu'à notre prochaine rencontre*, Dokya, Bangkok, 85 pages.
 ศรีบูรพา, **จนกว่าเราจะพบกันอีก**, ดอกหญ้า, กรุงเทพฯ

SRI CHULALAK

- 1970 *Dame Nophamat ou Le Dit de Sri Chulalak*, Sinlapa Bannakhan, Bangkok, 159 pages.
ศรีจุฬาลักษณ์, นางนพมาศหรือตำหรับท้าวศรีจุฬาลักษณ์, ศิลปบรรณาการ, กรุงเทพฯ

SRI AYUDHYA

- 1968 *Le Club de la médisance et Le Médecin par nécessité*, Khurusapha, Bangkok, 261 pages.
ศรีอยุธยา, นันทาสโมสร หมอจำเป็น, พิมพ์ครั้งที่ ๑, ศุภสภา, กรุงเทพฯ
- 1969 *Théâtre parlé : Wang Ti, Un bon interprète, Un véritable ami et Wilay choisit son époux*, Khurusapha, Bangkok, 243 pages.
ศรีอยุธยา, ละครพูด วังดี ล่ามดี มิตรแท้ วิลเลือกคู่, พิมพ์ครั้งที่ ๑, ศุภสภา, กรุงเทพฯ
- 1969 *Vice-Commandant et Un procès important*, Khurusapha, Bangkok, 217 pages.
ศรีอยุธยา, ท่านรอง คดีสำคัญ, พิมพ์ครั้งที่ ๑, ศุภสภา, กรุงเทพฯ
- 1972 *Noy Inthasen, Le bien est toujours vainqueur, Bien sûr que oui, inspecteur !, Seulement pour son enfant, Avec de la volonté, la pensée est sacrée*, Khurusapha, Bangkok, 298 pages.
ศรีอยุธยา, น้อยอินทเสน, ความดีมีชัย, เจ้าข้า, สารวัต !, เห็นแก่ลูก, ตั้งจิตคิดคลัง, พิมพ์ครั้งที่ ๑, ศุภสภา, กรุงเทพฯ

SUKPHANIT, Khachon

- 1978 *Histoire thaïe*, recueil de conférences par Mulasin (Wuthichay), Université Sri Nakharin Wirot, Bangkok, 232 pages.
ขจร สุขพานิช, ประวัติศาสตร์ไทย, รวบรวมโดย วุทธิชัย มุลสิน, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ

SUNTHON PHU

- 1970 *Règles de vie à l'usage des hommes in : Vie et œuvres de Sunthon Phu*, Khlang Witthaya, Bangkok, pp. 491-506, 543 pages.
สุนทรภู่, สวัสดิรักษา ใน ชีวิตและงานของสุนทรภู่, คลังวินยา, กรุงเทพฯ
- 1970 *Phra Aphaymani*, Bannakhan, Bangkok, 1.300 pages.
สุนทรภู่, บทละครเรื่องพระอภัยมณี, บรรณาการ, กรุงเทพฯ

SUWAN, Malinee, editrice

- 1977 *Importants palais de Thaïlande*, Département de programmation scientifique, Ministère de l'Education nationale, Khuru Sapha, Bangkok, 77 pages.
มาลินี สุวรรณ, วังที่สำคัญในประเทศไทย, กรมวิชาการ, กระทรวงศึกษาธิการ, ศุภสภา, กรุงเทพฯ

THAMMATHIBET, Prince

- 1960 *Biographie et œuvres poétiques*, Sinlapa Bannakhan, Bangkok, 311 pages.
เจ้าฟ้าธรรมาธิเบศร์, พระประวัติและพระนิพนธ์, ศิลปบรรณาการ, กรุงเทพฯ

- THARANUMAT, Phonphan
1971 *Littérature religieuse*, Bannakit Trading, Bangkok, 479 pages.
พรพรรณ ธารานูมาส, **วรรณคดีที่เกี่ยวกับพระพุทธศาสนา**, บรรณาภิจ
เทรตติง, กรุงเทพฯ
- THOMMAYANTI
2001 *L'amour frappé par le maléfice*, Na Ban Wannakam, Bangkok,
370 pages.
ธมยันตี, **รักที่ต้องมนตรา**, ณ บ้านวรรณกรรม, กรุงเทพฯ
- THONGLO, Kamchay
1997 *Grammaire de la langue siamoise*, Ruamsan, Bangkok, 604
pages.
กำชัย ทองหล่อ, **หลักภาษาไทย**, พิมพ์ครั้งที่ ๑๐, รวมสานส์, กรุงเทพฯ
- THOTSAPHON, Sutchai
1973 *Musicologie*, Krung Thon, Bangkok, 205 pages.
สุดใจ ทศพร, **ดนตรีศึกษา**, พิมพ์ครั้งที่ ๑, กรุงธน, กรุงเทพฯ
- TRAMOT, Montri & KUNTAN, Wichian
1980 *Ecouter et comprendre les chansons thai*, Thai Khasem, Bang-
kok, 580 pages.
มนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุลตัญท์, **ฟังและเข้าใจเพลงไทย**, ไทยเชชม,
กรุงเทพฯ
- UPAKIT SINLAPASAN, Phraya
1932 *Versification siamoise in : Grammaire siamoise*, Thay Watthana
Phanit, Bangkok, 498 pages.
พระยาอุปกิตศิลปสาร, **กรนิพนธ์ไทย ใน หลักภาษาไทย**, ไทยวัฒนาพานิช,
กรุงเทพฯ
- VAJIRAVUDH, Sa majesté le roi
1968 *Théâtre parlé : Un ami à la vie et à la mort, Bouclier, Mariage
annulé*, Khurusapha, Bangkok, 198 pages.
พระบาทสมเด็จพระปรเมทรมหาประชาธิราช พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว,
บทละคร พูด เรื่อง เพื่อนตาย หาโล่ งดงานสมรส, พิมพ์ครั้งที่ ๑, คุรุสภา,
กรุงเทพฯ
- 1969 *Sakuntala, Luang Chamnien part en voyage, Le Mariage de Nep-
tune*, Silpa Bannakhan, Bangkok, 472 pages.
พระบาทสมเด็จพระปรเมทรมหาประชาธิราช พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว,
ศกุนตลา หลวงจำเนียรเดินทาง วิวาหพระสมุท, ศิลปบรรณาการ, กรุงเทพฯ
- 1982 *Madanabada*, Khurusapha, Bangkok, 173 pages.
พระบาทสมเด็จพระปรเมทรมหาประชาธิราช พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว,
มัทนะพาธา, พิมพ์ครั้งที่ ๒, คุรุสภา, กรุงเทพฯ
- VAN VLIET, Jeremias, Direction de l'Histoire, trd.
2003 *Recueil de textes historiques sur Ayuthaya*, Département des
Beaux-Arts, Bangkok, 342 pages.
เยเรเมียส ฟาน ฟลิต (วัน วลีต), กองประวัติศาสตร์ (ผู้แปล), **รวมบันทึก
ประวัติศาสตร์ของฟาน ฟลิต (วัน วลีต)**, พิมพ์ครั้งที่ ๑ ในวาระ ๔๐๐ ปี
สัมพันธไมตรี ไทย-เนเธอร์แลนด์ พ.ศ. ๒๕๔๗, กรมศิลปากร, กรุงเทพฯ

- WICHIT WATTHAKAN, Luang
 1993 *Œuvres de Wichit Watthakan, Pièces importantes, Tome 1, Livre de crémation de madame Praphaphan Wichit Watthakan, Bangkok, 533 pages.*
 หลวงวิจิตรวาทการ, **วิจิตรวรรณคดี ลหละครเรื่องใหญ่**, เล่ม ๑, อนุสรณ์คุณหญิงประภาพรรณ วิจิตรวาทการ, กรุงเทพฯ
- WIRAWONG, Sumalee
 2006 *Tradition siamoise dans l'histoire du Prince Lo, Sathaphon Book, Bangkok, 256 pages*
 นาวาโทหญิง สุมาลี วีระวงศ์, **วิถีไทยในลิลิตพระลอ**, พิมพ์ครั้งที่ ๑, สำนักพิมพ์ สถาพรบุ๊คส์, กรุงเทพฯ
- WIRUNRAK, Suraphon
 2004 *Evolution de l'art dramatique thaï à l'époque de Bangkok de 1882 à 1934, Université Chulalongkorn, Bangkok, 400 pages.*
 สุรพล วิรุฬกรักษ์, **วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. ๒๓๒๕-พ.ศ. ๒๔๗๗**, พิมพ์ครั้งที่ ๒, สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ
- WONGMONTHA, Seri
 1987 *Moi, je suis un mec !, Charoen Wit Kan Phim, Bangkok, 131 pages.*
 เสรี วงษ์มณฑา, **ฉันผู้ชายนะยะ**, เจริญวิทย์การพิมพ์, กรุงเทพฯ
- WONGTHET, Sujit
 1986 *Les Thaïs étaient ici, Bangkok, Sinlapa Watthanatham Chabap Phiset, 203 pages.*
 สุจิตต์ วงษ์เทศ, **คนไทยอยู่ที่นี้**, ศิลปวัฒนธรรมฉบับพิเศษ, สำนักพิมพ์มติชน, กรุงเทพฯ
- 1989 *Le chant, la danse et l'harmonie : la musique et la danse du peuple siamois, Phikhanet, Bangkok, 318 pages.*
 สุจิตต์ วงษ์เทศ, **ร้องรำทำเพลง ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม**, พิมพ์ครั้งที่ ๒, สำนักพิมพ์มติชน, กรุงเทพฯ
- YOT FA CHULALOK, Sa majesté le roi Phra Phuttha
 1971 *Ramakien, 4 tomes, Phrae Phitthaya, Bangkok, 2,976 pages.*
 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์**, พิมพ์ครั้งที่ ๖, ศิลปบรรณาการ, กรุงเทพฯ
- YUPHO, Dhanit
 1970 *Histoire de Siprat et la Lamentation de Siprat, Sinlapa Bannakhan, Bangkok, 82 pages.*
 ธนิต อยู่โพธิ์, **ประวัติศรีปราชญ์และกำสรวลศรีปราชญ์**, ศิลปบรรณาการ, กรุงเทพฯ
- 1983 *Khon, Khurusapha, Bangkok, 211 pages.*
 ธนิต อยู่โพธิ์, **โขน**, ครูสภา, กรุงเทพฯ
- 1988 *Art du théâtre dansé ou manuel de l'art du spectacle thaï, Département des Beaux-Arts, Bangkok, 404 pages.*

ชนิด อยู่โพธิ์, ศิลปะละครหรือตำรานาฏศิลป์ไทย, พิมพ์ครั้งที่ ๒, กรมศิลปากร, กรุงเทพฯ

Articles

- BOONMANOPPHANIT, Luang
1976 *Théâtralisation et le cercle des poètes* in : *Langue et Littérature*, Volume 16 : Numéro 1 (avril – septembre 1976), Association thaïlandaise de Langue et de Littérature, Bangkok, pp. 17-23.
หลวงบุญมานพพานิชย์, **การละครและวงการกวี ใน ภาษาและหนังสือ**, ปีที่ ๑๖ ฉบับที่ ๑ (เมษายน - กันยายน ๒๕๒๖), สมาคมภาษาและหนังสือแห่งประเทศไทย, กรุงเทพฯ
- CHUMPHON, Prathip
Analyse de problèmes historiques : le cas du Dit de la Grande Relique de Nakhon Si Thammarat in : *Phasa-Charæk*, n° 9, p. 107 et suivantes.
ประทีป ชุมพล, **วิเคราะห์ปัญหาประวัติศาสตร์ เรื่องตำนานพระธาตุนครศรีธรรมราช ใน ภาษาจารึก**, ฉบับที่ ๙
- INGKHUTHANON, Kopkul
1986 *Evolution du théâtre parlé et chanté* in : *Revue de la Faculté des Lettres*, Université Silpakorn, Volume 18 : Numéro 1-2 juin 1985-mai 1986, Université Silpakorn, Nakhon Pathom, pp. 91-103.
กอบกุล อิงคทานนท์, **พัฒนาการบทละครร้องสลับพูด ใน อักษรศาสตร์**, มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีที่ ๑๘ ฉบับที่ ๑-๒ มิถุนายน ๒๕๓๘-พฤษภาคม ๒๕๓๙, โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, นครปฐม
- ITRAT, Chuanphit
1981 *La langue thaïe à l'époque du Maréchal P. Phiboonsongkhram* in : *Revue du Département de thaï et des langues orientales*, Université de Srinakharinharawit, Volume 4 : Numéro 1, Université royale du roi Mongkut, Bangkok, pp. 1-14.
ชวนพิศ อีฐรัตน์ **ภาษาไทยสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ในวารสารวิชาการ ภาควิชาภาษาไทยและภาษาตะวันออก**, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ปีที่ ๔ ฉบับที่ ๑ ๒๕๒๔, โรงพิมพ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ
- JITJAMNONG, Duangmon
1979 *Les messages politiques dans Khun Chang Khun Phaen* in : *Le Monde des Livres*, Volume 2 : Numéro 12, septembre, Duangkamon, Bangkok, pp. 32-44.
ดวงมน จิตรจันงค์, **แนวคิดด้านการเมืองการปกครองในเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน, ใน โลกหนังสือ**, ปีที่ ๒ ฉบับที่ ๑๒, กันยายน, สำนักพิมพ์ดวงกมล, กรุงเทพฯ
- 1983 *Le théâtre de l'extérieur du palais : comédie dans la littérature thaïe* in : *Langue et Littérature*, Volume 15 : Numéro 2 (octobre 1982-mars 1983), Association thaïlandaise des Langues et Littératures, Jaroenwit Kanphim 1983, Bangkok, pp. 1-20.

ดวงมน จิตรจำนงค์, **บทละครนอก : หัสนาฏกรรมในวรรณคดีไทย ใน ภาษา และหนังสือ**, ปีที่ ๑๕ ฉบับที่ ๒ (ตุลาคม ๒๕๒๕ - มีนาคม ๒๕๒๖), สมาคมภาษา และหนังสือแห่งประเทศไทย, เจริญวิทย์การพิมพ์, กรุงเทพฯ

KONGKANAN, Wipha

1977 *Les idées philosophiques et les études littéraires* in : *Revue de la Faculté des Lettres*, Université Silpakorn, Volume 1 : Numéro 1 août-novembre, Bangkok, pp. 49-78.

วิภา กงกะนันทน์, **แนวคิดทางปรัชญากับการศึกษาวรรณคดี ใน อักษร ศาสตร์**, มหาวิทยาลัยศิลปากร, ปีที่ ๑, ฉบับที่ ๑ สิงหาคม-พฤศจิกายน, กรุงเทพฯ

KHREATHONG, Paramin

2004 *L'affaire du Prince Men, héritier du roi Taksin* in : *Art et Culture* Numéro 11, 1^{er} septembre, pp. 108-115.

ปารามินทร์ เครือทอง, **คดีกบฏเจ้าฟ้าเหม็น รัชทายาทพระเจ้าตากสิน ใน ศิลปวัฒนธรรม**, ฉบับที่ ๑๑, ๑ กันยายน, กรุงเทพฯ

KHUNPHAKDEE, Nandha

2005 *Le doux pouvoir de la musique* in : *Langage et œuvres littéraires de S.M. le roi Vajiravudh, savant du royaume de Siam*, Département de siamois, Faculté des Lettres, Université Silpakorn, Bangkok, pp. 1-25.

นันทา ขุนภักดี, **เจ้าจงฟังดนตรีเกิดขึ้นใจ ใน ภาษาและวรรณกรรม พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวปราชญ์แห่งสยาม**, คณะอักษรศาสตร์, มหาวิทยาลัยศิลปากร, กรุงเทพฯ

KONGKANAN, Wipha

1977 *Les idées philosophiques et les études littéraires* in : *Revue de la Faculté des Lettres*, Université Silpakorn, Volume 1 : Numéro 1 août-novembre, Bangkok, pp. 49-78.

วิภา กงกะนันทน์, **แนวคิดทางปรัชญากับการศึกษาวรรณคดี ใน อักษร ศาสตร์**, มหาวิทยาลัยศิลปากร, ปีที่ ๑ ฉบับที่ ๑ สิงหาคม-พฤศจิกายน, กรุงเทพฯ

KRAYRŒK, Phiriya

2003 *Les Trois Mondes : œuvre de Thammaracha I^{er} Li Thay ou du roi Rama IV ?* in : *Magazine de l'Art et de la Culture*, novembre, pp. 155-163.

พิริยะ ไกรฤกษ์, **ไตรภูมิพระร่วงพระราชนิพนธ์ในพระมหาธรรมราชาที่ ๑ พญาลิไทย หรือ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ใน ศิลปวัฒนธรรม**, วันที่ ๑ พฤศจิกายน

NAGAVAJARA, Chetana

1977 *Situation actuelle, problème et tendance de la recherche sur les langues et la littérature* in : *Revue de la Faculté des Lettres*, Université Silpakorn, Volume 1 : Numéro 1 août-novembre, Bangkok, pp. 1-25.

เจตนา นาควัชระ, **สภาพปัจจุบัน ปัญหา และแนวทางการพัฒนาการวิจัย ด้านภาษาและวรรณคดี ใน อักษรศาสตร์**, มหาวิทยาลัยศิลปากร, ปีที่ ๑ ฉบับที่ ๑ สิงหาคม-พฤศจิกายน, กรุงเทพฯ

1981 *Origine de la littérature comparée* in : *Revue du Département de thaï et des langues orientales*, Université de Srinakharinharawit, Volume 4 : Numéro 1, Université royale du roi Mongkut, Bangkok, pp. 15-39.

เจตนา นาควัชระ, **รากเหง้าเหล่ากอแห่งวรรณคดีเปรียบเทียบ ในวารสารวิชาการภาควิชาภาษาไทยและภาษาตะวันออก**, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ปีที่ ๔ ฉบับที่ ๑, โรงพิมพ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ

1981 « *Exceptions et règles* » - *Brecht dans la société thaï* in : *Revue de la Faculté des Lettres*, Université Silpakorn, Volume 4 : Numéro 2, Bangkok, pp. 17-46.

เจตนา นาควัชระ, **“ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์” – ละครเบคทท์ในสังคมไทย, ใน อักษรศาสตร์**, มหาวิทยาลัยศิลปากร, ปีที่ ๔, ฉบับที่ ๒, กรุงเทพฯ

RUTNIN, MATTANI

1973 *Le théâtre contemporain et l'évolution de l'art dramatique et de la dramaturgie* in : *Revue de l'Université de Thammasat n° 2* (mars), Université de Thammasat, Bangkok, pp. 200-213.

มัทธิ รัตนิน, **การละครสมัยใหม่กับการพัฒนานาฏศิลป์และการละครไทย ในวารสารธรรมศาสตร์ ๒ (มีนาคม)**, กรุงเทพฯ

SAMNIENGNGAM, Somchay

2005 *Noms des personnages dans les pièces de théâtre du roi Rama VI* in : *Langage et œuvres littéraires de S. M. le roi Vajiravudh, savant du royaume de Siam*, Faculté des Lettres, Université Silpakon, Bangkok, pp. 36-58.

สมชาย สำเนียงงาม, **ชื่อตัวละครพระราชนิพนธ์บทละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ใน ภาษาและวรรณกรรมพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวปราชญ์แห่งสยาม**, คณะอักษรศาสตร์, มหาวิทยาลัยศิลปากร, กรุงเทพฯ

SANTAYOT, Chirarat

2010 *The Construction of Phrarajjaya Chao Dararasmī as a Historical Figure from the 1900s to the Present* in : *Revue de l'Université Silpakorn*, Volume 30, pp. 25-.

จิราชาติ สันต๊ะยศ, **การสร้าง พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ให้เป็นบุคคลสำคัญในประวัติศาสตร์ ทศวรรษ ๒๕๐๐ ปัจจุบัน ใน วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร**, ปีที่ ๓๐, ฉบับที่ ๑, กรุงเทพฯ

SIRIMANON, Supha

1978 *Analyse de la littérature ancienne* in : *Le Monde des Livres*, Volume 1 : Numéro 8, mai, Duangkamon, Bangkok, pp. 72-80.

สุภา สิริมานนท์, **การวิเคราะห์วรรณคดีโบราณ ใน โลกหนังสือ**, ปีที่ ๑ ฉบับที่ ๘, พฤษภาคม, สำนักพิมพ์ดวงกมล, กรุงเทพฯ

VARASARIN, Uraisri

2002 *À propos du mot « Devaraja »*, in : *Recueil de recherches sur les études khmères*, Amarin, Bangkok, pp. 41-45.

อุไรศรี วรตะริน, **ลัทธิเทวราชา ใน ประชุมอรรถเขมร รวมบทความวิชาการของศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. อุไรศรี วรตะริน**, สำนักพิมพ์อมรินทร์, กรุงเทพฯ

Mémoires et thèses

AMRATISHA, Klairung

1989 *La prose comique thaïe depuis le règne de Rama V jusqu'au règne de Rama VII*, mémoire pour l'obtention du diplôme de maîtrise ès-lettres en études thaïes, Département d'études thaïes, Ecole des Gradués, Université Chulalongkorn, Bangkok, 341 pages.

ใกล้รุ่งพย อามระศิษ, ร้อยแก้วแนวขบขันตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๕ ถึงรัชกาลที่ ๗, วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, แผนกภาษาไทย, บัณฑิตวิทยาลัย, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ

KERDARUNSUKSRI, Kittisak

1992 *Analyse critique de l'œuvre dramatique de Sa Majesté le roi Vajiravudh, Savitri*, mémoire pour l'obtention du diplôme de maîtrise ès-lettres en études thaïes, Département de littérature comparée, Ecole des Gradués, Université Chulalongkorn, Bangkok, 158 pages.

กิตติศักดิ์ เกิดอรุณสุขศรี, การศึกษาเชิงวิเคราะห์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเรื่องสาวิตรีในฐานะนาฏวรรณกรรม, วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, หมวดวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ, บัณฑิตวิทยาลัย, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ

MASATHIAWONG, Chulakon

1997 *Etude du mouvement et des productions du programme de communication populaire pour le développement individuel et social : le cas de la troupe « Le Tamarin rond*, Mémoire pour l'obtention du diplôme de maîtrise en Sciences de l'Education, Ecole des Gradués, Université Chulalongkorn, Bangkok, 510 pages.

จุฬากรณ์ มาเวถียรวงศ์, ศึกษากระบวนการและผลของโครงการสื่อชาวบ้านเพื่อพัฒนามนุษย์และสังคมในภูมิภาคต่างกัน : กรณีศึกษาคณะละครมะขามป้อม, วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, หมวดวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ, บัณฑิตวิทยาลัย, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ

NAKTHON, Thipsunet

1973 *Œuvres dramatiques en prose de Sa Majesté le roi Vajiravudh*, mémoire pour l'obtention du diplôme de maîtrise ès-lettres en études thaïes, Département d'études thaïes, Ecole des Gradués, Université Chulalongkorn, Bangkok, 211 pages.

ทิพย์สุนทร นาคธน, บทละครพูดร้อยแก้ว พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, บัณฑิตวิทยาลัย, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ

PHIENSOMBOON, Patcharin

1974 *La réforme du système juridique thaï de 1868 à 1935*, mémoire pour l'obtention du diplôme de maîtrise en Histoire, Université Chulalongkorn, Bangkok, 147 pages.

ภัชริน เพียรสมบูรณ์, **การปฏิรูประบบกฎหมายไทย (พ.ศ. ๒๔๑๑ ถึง พ.ศ. ๒๔๗๘)**, วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, แผนกประวัติศาสตร์, บัณฑิตวิทยาลัย, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ

PLOYKAE0, Nantaka

1978 *Influence du théâtre occidental sur les pièces de théâtre de Sa majesté le roi Rama VI, mémoire pour l'obtention du diplôme de maîtrise ès-lettres en littérature comparée, Ecole des Gradués, Université Chulalongkorn, Bangkok, 165 pages.*

นันทกา พลอยแก้ว, **อิทธิพลละครตะวันตกต่อพระราชนิพนธ์ละครในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว**, วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, หน่วยวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ, บัณฑิตวิทยาลัย, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ

SAMITABHINDU, Kanyarat

1986 *Etude du développement des personnages dans les pièces de théâtre de Sa Majesté le roi Vajiravudh, mémoire pour l'obtention du diplôme de maîtrise ès-lettres en études thaïes, Département d'études thaïes, Ecole des Gradués, Université Silpakorn, Nakhon Pathom, 173 pages.*

กันยารัตน์ สมิตะพินธุ, **การศึกษาการพัฒนาตัวละครในบทละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว**, วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, ภาควิชาภาษาไทย, บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศิลปากร, นครปฐม

SUCHATO, Suchat

2002 *An analytical study of Buddhist Doctrine and its Adaptation Technique as found in Lilit Taleng Phai, Mémoire pour l'obtention du grade de Master de l'Université Chulalongkorn, Université Chulalongkorn, Bangkok, 169 pages.*

สุชาติ สุชาติ, **การศึกษาวิเคราะห์หลักธรรมและวิธีการใช้หลักธรรมทางพระพุทธศาสนาที่ปรากฏในลิลิตตะเลงพ่าย**, วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, บัณฑิตวิทยาลัย, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ

TANSUPHONG, Maythip

2002 *Le rôle de la langue siamoise dans le théâtre pour la jeunesse du programme de communication populaire, Mémoire pour l'obtention du diplôme de Maîtrise en Sciences de l'Education, Ecole des Gradués, Université Prince de Songkhla, Hat Yai, 170 pages.*

ไหมทิพย์ ดันสุพงษ์, **หน้าที่ของภาษาในบทละครเพื่อเยาวชนของโครงการสื่อชาวบ้าน**, วิทยานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, หาดใหญ่

WANKAE0, Thongchai

1979 *Le Nationalisme dans les œuvres dramatiques de S. M. le roi Vajiravudh, mémoire pour l'obtention du diplôme de maîtrise en science de l'éducation, Université Sri Nakharinwirot, Bangkok, 218 pages.*

ธงชัย หวานแก้ว, การปลูกฝังความรักชาติตามที่ปรากฏในบทละครพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, วิทยานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ

Dictionnaires monolingues et bilingues :

- ABRAMS M. H., KETROT, Thongsuk, Trd.
1995 *Explication des termes littéraires*, Département de programmation scientifique, Khurusapha, Bangkok, 389 pages.
อาบารัม เอ็ม เศษ, ทองสุข เกตุโรจน์ (ผู้แปล), *อธิบายศัพท์วรรณคดี*, กรมวิชาการ, กรุงเทพฯ
- ACADEMIE ROYALE DE THAÏLANDE
2003 *Dictionnaire de l'Académie royale de 1999*, Nanmi Books, Bangkok. 1.436 pages.
ราชบัณฑิตยสถาน, *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๒*, พิมพ์ ครั้งที่ ๑, นานมีบุ๊คส์, กรุงเทพฯ
- CASWELL, Reverend Jesse
2001 *A Dictionary of the Siamese Language ; fac simile publié par les Presses de l'Université Chulalongkon*, Bangkok, 978 pages
- CUAZ, Monseigneur Marie-Joseph
1903 *Essai de dictionnaire français-siamois*, Presses de l'Assomption, Bangkok, 1.012 pages.
- HAAS, Mary
1964 *Thai-English Students' Dictionary*, Stanford University Press, Standford, California, 638 pages.
- MATICHON
2004 *The Matichon Dictionary of the Thai Language*, Matichon Press, Bangkok, 1.059 pages.
พจนานุกรมภาษาไทยฉบับมติชน มติชน กรุงเทพฯ
- McFARLAND, George Bradley
1944 *Thai-English Dictionary*, Stanford University Press, Standford, California, 1.019 pages.
- PALLEGIOIX, Monseigneur Jean-Baptiste
1972 *Dictionarium linguae thai sive siamensis interpretatione latina, gallica et anglica illustratum*, Gregg Publishing, Londres, 897 pages. (Il s'agit du fac simile de l'édition de 1854)
- PAVIS, Patrice
2003 *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 447 pages.
- RHYS DAVID, T. W. & STEDE, William

1966 *Pali-English Dictionary*, Luzac & Company, Ltd, Londres, 738 pages

Sites internet

FRANKLIN BAUM, Paul

The Principles of English Versification, The Project Gutenberg e-book, 2007. Consulté le 25 juin 2009.

MOLIERE

Le médecin malgré lui, www.inlibroveritas.net/lire/œuvre360, 94 pages. Consulté le 11 avril 2008.

Les fourberies de Scapin, www.mediatheque.cg68.fr/livre_num/fourberie.pdf, 88 pages. Consulté le 12 février 2011.

Le Tartuffe ou l'Imposteur, www.inlibroveritas.net/lire/oeuvre357.html, page 79. Consulté le 16 mars 2010.

PUTZGRUBER, Sabine

Ethnic groups in Thailand – A study of minority groups within the Thai nation state, involving ethnic Chinese, Muslims and Highland Peoples, Grin e-books, pp. 10-16. Consulté le 20 mai 2009.

RACINE, Jean

Bérénice, tragédie en cinq actes et en vers, texte en ligne sur le site internet www.inlibroveritas.net/lire/œuvre434.html, page 8. Consulté le 5 janvier 2011.

TREBUIL, Guy

Riz et culture en Thaïlande, article en ligne sur le site internet www.museum.agropolis.fr/pages/animations/air_2004 : La culture en Thaïlande, pp. 1-2. Consulté le 12 juillet 2010.

TABLE DES MATIERES

Remerciements.....	1	
Introduction générale.....	4	
Première partie :		
La Thaïlande, une tradition millénaire de métissage		
Présentation.....	14	
Chapitre premier :		
Peuplement des origines à nos jours.....	17	
Chapitre II :		
Langue et culture.....	43	
Chapitre III :		
Littérature.....	71	
Conclusion.....	99	
Deuxième partie :		
L'Occident et le théâtre siamois : le rôle du roi Vajiravudh (1910-1925)		
Présentation.....	102	
Chapitre premier :		
Vajiravudh, roi par hasard, écrivain par vocation.....	104	
Chapitre II :		
Premières traductions d'œuvres dramatiques occidentales par le roi Vajiravudh : Shakespeare.....		131
Chapitre III :		
De l'adaptation à la création, formes occidentales dans l'œuvre du roi Vajiravudh.....	158	

Troisième partie :	
Les apports dus au roi Vajiravudh dans le théâtre siamois contemporain	
Présentation.....	209
Chapitre premier :	
La dramaturgie dans l'écriture et la représentation.....	212
Chapitre II :	
Le théâtre comme divertissement.....	240
Chapitre III :	
Le théâtre comme transmetteur de message.....	274
Conclusion.....	307
Conclusion Générale.....	
	315
Annexes.....	
	336
Annexe 1 :	
La Thaïlande.....	337
Annexe 2 :	
Glossaire de l'art dramatique siamois.....	343
Annexe 3 :	
Résumés des pièces de théâtre citées.....	349
Annexe 4 :	
Texte original des passages siamois adaptés en français.....	365
Annexe 5 :	
Les pseudonymes du roi Vajiravudh.....	398
Bibliographie :	
Références en langues occidentales :	
Ouvrages.....	400
Articles.....	410
Mémoires et thèses.....	414
Références en siamois :	
Ouvrages.....	417

Articles.....	432
Mémoires et thèses.....	435
Dictionnaires monolingues et bilingues.....	437
Sites internet.....	438
Table des matières.....	439

Theeraphong INTHANO

L'INFLUENCE OCCIDENTALE SUR LE DEVELOPPEMENT DU THEATRE MODERNE SIAMOIS : LE CAS DU ROI VARIRAVUDH (1910-1925)

RESUME

Le Siam – l'actuelle Thaïlande – est le produit d'un métissage, encore dynamique de nos jours, qu'il s'agisse de son peuplement, de sa culture ou de sa littérature. L'influence occidentale, apparue avec les Européens au début du XVI^{ème} siècle, s'est accélérée au XIX^{ème}, quand ses rois se sont préparés à faire face aux appétits coloniaux français et britannique. Le roi Vajiravudh (1910-1925), éduqué en Grande-Bretagne, a tenté de faire connaître à ses compatriotes le théâtre à l'occidentale, d'abord par des traductions d'œuvres françaises et anglaises, puis par des adaptations et des œuvres originales. Contrairement à ce qui est généralement admis, son action ne représente pas une rupture dans l'histoire littéraire du Siam : il se place dans une continuité littéraire ininterrompue et n'a jamais rejeté les thèmes anciens. Ses pièces de théâtre ont surtout apporté des techniques dramatiques et scénographiques, dont le développement s'est poursuivi tout au long du siècle passé. Plus que l'acteur d'une révolution dans la dramaturgie siamoise, il est le marqueur de son évolution continue depuis des siècles.

Mots-clés : Siam, Occident, métissage culturel, roi Vajiravudh, théâtre, traductions, adaptations, dramaturgie, scénographie.

SUMMARY

Siam – Thailand as it has been known for several decades – is the result of a mix of people, cultures and literatures, which is still dynamic nowadays. Western influence appeared there at the beginning of the 16th century and increased very quickly during the 19th century when its kings had to prepare the kingdom to face the British and French colonial greed. King Vajiravudh (1910-1925), who studied about ten years in Great Britain, tried to make Occidental-style drama become well-known with his compatriots through translations, adaptations and, later, original works. Contrary to what has generally been affirmed, his action did not mark a break in the history of Thai literature: it was placed in an uninterrupted literary continuity and never rejected the traditional topics: his plays especially brought western dramatic and scenographic techniques, which have been developed through the last century. More than being the actor of a revolution in Thai drama, King Vajiravudh marked out an evolution which has been continuous for centuries.

Key words: Siam, Occident, cultural mix, King Vajiravudh, theater, translation, adaptation, dramaturgy, scenography