

Tome 6 : P comme Pantoun. Le pantoun malais.

Comparaison avec le tanka japonais

(Le pantoun malais. Les découvreurs: Domeny de Rienzi, Henri Fauconnier, François-René Daillie, Georges Voisset. Comparaison avec le tanka japonais. Voir n° 6 de la Revue du tanka francophone.)

Introduction : Dans mon **Bloc-notes 2008** (<http://www.jean-claude-trutt.com/archiv.php?annee=2008>) je suis revenu à plusieurs reprises – au fil de mes lectures et découvertes – sur cette forme si originale de poésie orale malaise. Finalement il m'a semblé utile d'en faire une synthèse. Et, comme je m'intéresse toujours à la poésie japonaise, visitant régulièrement le site du haïku créé par l'écrivain-poète Patrick Simon de Montréal et participant quelquefois à sa **Revue du tanka francophone** (<http://www.revue-tanka-francophone.com/>), j'ai tenté d'esquisser une comparaison entre pantoun et tanka. En effet, seul le tanka, du fait de la brièveté de sa forme, des thèmes abordés et de sa structure bipartite, peut être rapproché du pantoun malais. C'est ce texte qui a été publié dans le n° 6 de la **Revue du tanka francophone** datée de **janvier 2009**.

En 1930 le prix Goncourt est attribué à un parfait inconnu, planteur d'hévéa, Henri Fauconnier, pour un livre intitulé simplement : **Malaisie** (voir n° 2455 **Henri Fauconnier: Malaisie, Les Editions du Pacifique, Paris/Singapour, 1996**). Or il s'agit d'un livre magnifique. Et son auteur, bien que colon et homme pratique, est un homme de cœur et un poète, amoureux de la Malaisie, de son peuple et de sa culture. Et de ces poèmes si singuliers et si attachants dont il a truffé son livre, les pantouns. Etienne le considère comme une des formes majeures de la poésie mondiale. Au même titre que les haïkus et nos sonnets post-médiévaux. Mais le pantoun est directement issu, plus que n'importe quelle autre forme poétique, de l'oralité. Ce qui fait qu'il est directement lié à la culture du peuple malais et fortement chargé de tradition. Et donc de sens caché. Henri Fauconnier a donné comme sous-titre à son livre deux vers qui expriment bien ce fait:

Mes chants sont des chants occultes
Si ne comprenez n'en soyez offensé

On peut trouver sur le net un livre ancien datant de 1836, digitalisé, publié dans un cadre général intitulé : **L'Univers, histoire et description de tous les peuples**. L'ouvrage relatif à **l'Océanie** (http://books.google.fr/books?id=vxQPAAAYAAJ&pg=PA135&lpg=PA135&dq=pantoun+malais+rienzi&source=web&ots=IAnzN3UdsM&sig=dvRK4a-Y0bACW7SU6CU2GoBDe_E&hl=fr&sa=X&oi=book_result&resnum=2&ct=result), « **5ème partie du monde** », (plus de 1200 pages) a été rédigé par Georges Louis Domeny de Rienzi, grand voyageur spécialiste de la région et membre de la Société de Géographie ainsi que des Sociétés asiatiques de Paris et Bombay. L'Ecole des Langues'O (INALCO) semble l'avoir digitalisé également. Rienzi parle du pantoun aux pages 183 à 185 de son livre. « Les pantouns », dit-il, « sont censés être des improvisations, et le sont quelquefois réellement ; mais la mémoire de ces insulaires est en général si bien meublée de vers tout faits qu'ils ont rarement besoin de recourir à l'invention... Le mérite principal des pantouns consiste dans leur concision, qui doit surtout renfermer plus de sens que de mots. Les figures et les allusions se font souvent remarquer par leur finesse, et on est quelquefois frappé par la force de l'imagination et du sentiment poétique ». Les pantouns ne sont pas seulement récités au cours de réunions, dit-il encore. Ils entrent aussi beaucoup dans les conversations particulières. « C'est un mérite que doit posséder essentiellement quiconque aspire à la réputation d'homme galant. Chez ces peuples, la facilité et l'esprit dans l'espèce de poésie dont nous parlons, sont des moyens d'obtenir les bonnes grâces d'une belle, comme on les obtient dans notre Europe avec des médisances de bon ton, des roueries ingénieuses, de délicates flatteries, et l'art de dire des riens agréables. » Heureusement que dans notre monde

occidental d'aujourd'hui on n'a plus besoin de recourir à ce genre d'expédients honteux pour pouvoir obtenir « les bonnes grâces » d'une fille !

Au point de vue technique les pantouns sont des quatrains, à rimes entrecroisées, et dont chaque vers compte environ 10 à 12 syllabes. Mais ce qui est surtout important c'est que les deux premiers vers sont une annonce, une introduction aux deux vers qui vont suivre et qui constituent l'essentiel, le but, la vérité que l'on voulait exprimer.

Dans le livre de Fauconnier il y a une scène qui montre bien comment cela fonctionne. Deux jeunes Malais, Smaïn et son frère, récitent des versets dans la chambre voisine, en se répondant l'un l'autre. L'ami de l'auteur, Rolain, les appelle. Ils rentrent dans la pièce, puis lisent un pantoun entier. « Je n'ai rien compris », dit Fauconnier. « Les deux premiers vers d'un pantoun, expliqua Rolain, ne sont qu'une préparation à l'idée qui va s'épanouir dans les suivants. Cela crée l'atmosphère sans avoir la crudité d'une métaphore : Voici des fruits aigres-doux, des plantes à saveur amère. C'est pour amener ceci, comme on offre un cœur après des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches :

« L'âme pleure à la porte de la tombe ;
Elle voudrait tant revenir dans le monde... »

On voit déjà que contrairement à ce que certains prétendent (sur le net p. ex.) le pantoun n'est pas seulement un poème d'amour et qu'il peut aussi exprimer des sujets plus graves. Comme le désespoir et la mort.

Et l'un des frères dit un autre poème encore dont les deux premiers vers évoquent « du riz aigri dans une barque ». « C'est une nature morte », dit Rolain. Une nature morte qu'il faut regarder lentement. Comme on doit le lire lentement, ce poème si court. L'image fait penser à une disparition, à un abandon, un découragement, un suicide peut-être ? Et voilà les deux versets qui suivent :

« Lividité amoureuse, chair torturée,
Vivre est insipide et on ne veut pas mourir... »

« C'est l'expression d'un découragement si profond », explique Rolain, « qu'aucun désir ne subsiste plus, pas même celui de la mort. »

Mais les deux frères reprennent leur livre de poèmes et, cette fois-ci, se délectent de poèmes érotiques. Car la véritable nature du pantoun c'est de clamer l'amour et ses plaisirs.

« Fourmis rouges dans le creux d'un bambou,
Vase rempli d'essence de rose...
Quand la luxure est dans mon corps
Mon amie seule me donne l'apaisement. »

« Liane sacrée, liane heureuse
Insinuant sa tige dans la fente du roc...
Le prophète Mahomet aimait Allah...
C'est que toi, mon aimée, tu n'existais pas. »

(Ce dernier verset me paraît un peu sacrilège, pourtant...)

Fauconnier prend de plus en plus de plaisir à l'écoute des pantouns. Il constate que ce qui plaît surtout aux Malais ce sont toutes ces « allusions ténues », pleines d'équivoques qu'on y trouve. Et il ne tarde pas, dit-il, à « discerner, sous leur ingéniosité, un art souvent très sûr et très condensé ». Et il se rend compte qu'ils font véritablement partie de la vie du peuple malais, de leur vie de tous les jours.

Ainsi Fauconnier rencontre un de ses vieux serviteurs qui lui annonce que sa femme est « pleine ». Comment, lui dit Fauconnier, à votre âge ? La chair est faible, lui répond le serviteur. Et aussitôt un pantoun :

« Planter le riz sur la colline de Jeram...

Planter, puis se reposer sur un rocher...
Comment le cœur ne serait-il réchauffé
A voir un sein sous le voile écarté ? »

Au début d'un chapitre où il confesse son spleen à son ami Rolain :

« Papillons volant deci-delà
Volant sur la mer à la porte des récifs
Pourquoi ce trouble dans mon cœur,
Qui vient de loin, qui dure encore ? »

Et quand le jeune Smaïl qu'il avait pris en amitié et qui, amoureux fou, était devenu « amok », était parti avec son kriss poignarder le Rajah et allait être poignardé à son tour:

« Si tu vas vers les sources du fleuve
Cueille pour moi la fleur frangipane
Si tu meurs avant moi
Attends-moi à la porte du ciel. »

Mais auparavant il y avait cette scène où Smaïl dévoile sa passion pour la belle fille du Rajah Long, lors de la grande fête que le Rajah donne pour la circoncision de son fils. Voilà ce que chante Smaïl :

« Une noix de coco verte on entend l'eau de son cœur
Un dourian jaunissant garde ses secrets
Je sais pourquoi je te veux dans mes mains
Tu ignores pourquoi tu te veux sur mes lèvres. »

La noix de coco verte c'est la jeune noix de coco dont la chair est encore toute liquide. Le dourian c'est ce fruit étrange à la carapace piquante qu'il faut ouvrir avec une machette, dont l'odeur est lourde et chaude, presque puante, mais dont la chair a un goût si complexe, riche, onctueux, capiteux, dit Fauconnier. Et Smaïl continue :

« L'homme est un dourian pour la fille nubile
Dur hérissé elle a peur qu'il la meurtrisse
Après le dégoût et l'effroi la curiosité
Après la curiosité le désir toujours accru. »

La foule s'agite. Le Rajah pas content du tout. Mais on n'arrête pas Smaïl:

« Ouvre le fruit à l'odeur inquiétante
Tu ne pourras plus t'en rassasier jamais
Ses graines comme des œufs glissent sous les doigts
Sa crème est forte et douce comme de l'ail et du lait. »

Cette fois-ci la foule exulte. Mais le Rajah le chasse de l'estrade...

Aujourd'hui il y a deux grands spécialistes en France, amoureux à la fois du pantoun et de la Malaisie : François-René Daillie qui semble avoir eu une carrière de conseiller culturel mais aussi de traducteur et d'écrivain. Il a séjourné en Malaisie et a publié d'abord un ouvrage en anglais édité localement : **Alam Pantun Melayu, Studies on the Malay Pantun, édit. Dewan Bahasa dan Pustaka, Kuala Lumpur, 1989, 2ème édit. 1991** et ensuite deux livres édités en France : n° 3782 **Anciennes voix malaises – Pantouns malais présentés et traduits par François-René Daillie, édit. Fata Morgana, 1993** et n° 3793 **François-René Daillie : La Lune et les Etoiles – Le Pantoun malais – Récit –**

essai – anthologie, édit. Les Belles Lettres, Paris, 2000 (dans le folklore malais la lune est souvent considérée comme étant prisonnière des étoiles).

Et puis Georges Voisset qui a écrit une histoire du genre pantoun mais qui est surtout celle du genre pantoun français initié par Victor Hugo. Voir n° **3784 Georges Voisset : Histoire du genre pantoun – Malaisie – Francophonie – Universalie, édit. L'Harmattan, Paris, 1997**. C'est un curieux personnage, ce Voisset. Il est Normalien, très érudit, maître de conférences en littératures française et francophones comparées à l'université des Antilles – Guyane. Et son ambition est de rapprocher deux archipels : l'Archipel Francophone et l'Archipel Malayophone (je rappelle que la langue malaise est commune à la Malaisie, l'Indonésie, Brunei, Singapour et à la communauté malayophone de la Province de Patani en Thaïlande).

C'est en Malaisie qu'un ami a fait connaître à Daillie le livre de Fauconnier et il cite le même passage que moi dans son introduction aux Anciennes voix malaises, cette fameuse scène où les deux frères lisent des pantouns et où Rolain explique à Fauconnier la nature du pantoun. En parcourant les 161 pantouns de cette première anthologie de Daillie je me suis vite rendu compte que le lien entre les deux distiques n'est pas toujours évident. Il est vrai que Fauconnier nous avait déjà mis en garde, nous disant que ces chants étaient des « chants occultes » et qu'il ne fallait pas être « offensé » de ne pas toujours les comprendre. D'autant plus que s'y mêlent de nombreuses allusions (quelquefois équivoques) à des proverbes, des jeux de mots et des coutumes qui ne nous sont guère familiers. Mais je me suis demandé s'il fallait toujours y chercher cette relation dont parle Rolain : les deux premiers vers créant l'atmosphère et préparant à l'idée qui, elle, doit s'épanouir dans les deux suivants. L'anthologie de Daillie a l'avantage d'être bilingue. On s'aperçoit alors que dans le texte malais les rimes des vers croisés sont en général très riches, couvrent souvent plusieurs syllabes, que quelquefois on y trouve les mêmes mots et que les allitérations sont également fréquentes. Ce qui m'a fait penser que, dans certains cas au moins, le lien était peut-être tout simplement un lien sonore, aléatoire, comme on les trouve dans les comptines enfantines. Or Daillie évoque lui-même cette possibilité : « La controverse semble sans fin sur le fait de savoir s'il y a un rapport, même lointain, entre les deux distiques, ou si le rôle du premier, comme le soutiennent certains, est purement d'établir un schéma sonore. » Et il va revenir à cette controverse encore beaucoup plus en détail dans sa deuxième anthologie, beaucoup plus complète (elle comporte 500 pantouns), **La Lune et les Etoiles**, qui date de 2000.

Quoi qu'il en soit on trouve de vrais bijoux dans les **Anciennes voix malaises**.

« L'argus, son nid, où le fait-il ?
Sur la ravine, en un recoin.
L'amant, dormir, où le veut-il ?
Sur ta poitrine, au creux de tes seins. »

L'argus est un faisan sauvage à la queue ocellée qui, nous dit Daillie, vit dans la forêt profonde où il exécute sa danse amoureuse.

« D'où vient la tourterelle en vol ?
Des cieux, et vers le riz descend.
D'où vient l'amour, de quel envol ?
Des yeux, et dans le cœur descend. »

« Il y a tant d'étoiles au ciel
Et pourtant resplendit la lune.
Il y a tant de filles si belles
Et pourtant mes yeux n'en voient qu'une. »

« Au pied le piquant assassin,

D'un chardon dans le marécage.
Au cœur le tourment de ses seins,
Ses seins tremblent sous son corsage. »

« Noix douces en grappe serrée
A mûrir laissées sous la fleur.
Telle, trop longtemps conservée,
L'écureuil l'a percée au cœur. »

Ne tardez pas trop à marier une fille nubile, commente Daillie, de peur qu'elle ne perde son pucelage comme la noix de coco risque d'être percée par l'écureuil. Même genre d'avertissements pour ce qui est des jeux dangereux entre jeunes gens:

« Ce sarong est de pure soie,
Ne le mouille pas si tu vas au bain.
Ce jeu que jouons toi et moi,
Ne regrette pas d'en mourir demain. »

Et pourtant il faut bien s'amuser :

« Vers l'île, battus par la pluie,
Fourmis ailées tombent à bord.
Blaguons tant que dure la vie,
On est bien seul une fois mort. »

Et puis il y ce pantoun qui fascine Daillie tout particulièrement parce qu'il se demande si Rimbaud ne l'a pas connu et si ce n'est pas là qu'il est allé chercher le titre de son **Bateau Ivre**.

« Bateau ivre, barre en folie
Vers l'estuaire à toutes voiles.
Lune ivre, soleil en folie,
Qu'en disent toutes les étoiles ? »

Au passage admirons l'art de Daillie qui a réussi à transposer ses poèmes du malais au français en conservant avec un bonheur rare leur structure formelle originelle. Encore que... Je me demande pourtant si le fait de vouloir se soumettre à tout prix à la structure formelle du poème dans sa langue originelle, lorsqu'on le traduit dans une autre langue, ne risque pas d'entraîner une altération de sa substance poétique (à cause des acrobaties qu'on est obligé de faire pour y arriver).

Ainsi je prends l'exemple du pantoun des « fourmis rouges » et je me pose la question : quelle est la version qui conserve le mieux la poésie de l'original, celle de Fauconnier ou celle de François-René Daillie ?

Version Fauconnier :

« Fourmis rouges dans le creux d'un bambou,
Vase remplie d'essence de rose...
Quand la luxure est dans mon corps
Mon amie seule me donne l'apaisement »

Version Daillie (respectueuse des rimes) :

« Fourmis rouges dans le bambou,
Flacon d'eau de rose calmante.

Pour l'amour quand il brûle en nous,
Un seul remède, notre amante. »

Aux 161 pantouns de forme classique, Daillie a encore ajouté 5 pantouns en chaîne (pantouns berkait). Car les pantouns peuvent aussi être enchaînés comme le renga japonais. Mais selon une règle très précise : les vers deux et quatre d'un quatrain sont repris en tant que vers un et trois dans le quatrain qui suit. C'est une technique qui a séduit certains poètes français lorsque le pantoun a été connu en Europe. On le comprend d'ailleurs : la répétition des vers donne un caractère haletant au poème, il le dramatise. Il y a encore une deuxième règle : comme dans le pantoun court il y a différenciation entre deux thèmes, l'un d'ambiance, l'autre de sentiment, et ces deux thèmes doivent continuer à se dérouler tout le long du poème.

C'est Victor Hugo qui a été le premier, en France, à citer un tel pantoun en chaîne dans son introduction aux **Orientales** (qui datent de 1829). On peut d'ailleurs trouver le texte de Victor Hugo sur le site d'un certain [Darius Hyperion](http://darius.hyperion.over-blog.com/article-17976315.html) (<http://darius.hyperion.over-blog.com/article-17976315.html>). Mais c'est surtout Leconte de Lisle qui a pratiqué le pantoun en chaîne. [Wikipedia](http://fr.wikisource.org/wiki/Pantouns_Malais) (http://fr.wikisource.org/wiki/Pantouns_Malais) les a mis en ligne, ses pantouns, mais ils sont trop longs pour pouvoir être cités ici. Baudelaire a utilisé la même technique pour un poème des **Fleurs du Mal : Harmonie du soir**. Ce poème qui faisait déjà partie de la première édition des Fleurs qui date de 1857 comporte quatre quatrains. Je vais en citer les deux premiers pour en démontrer la structure, même si comme le montre Darius Hyperion sur son site, il s'agit là d'un faux pantoun selon la définition qu'en a faite Théodore de Banville, parce qu'il n'entremêle pas deux thèmes, l'un d'ambiance, l'autre de réflexion ou de sentiment, plus intime (et qu'en plus il ne fait pas rimer ensemble comme dans le modèle malais, les vers impairs d'un côté, les vers pairs de l'autre).

« Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ;
Valse mélancolique et langoureux vertige !
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige ;
Valse mélancolique et langoureux vertige !
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir. »

Or c'est justement ce poème-là qui semble le plus acceptable à Etiemble. « Tous ceux en France qui, de Hugo à Ghil, en passant par Leconte de Lisle et Banville, tentèrent d'adapter, d'adopter le pantoun malais, s'y sont cassés les reins. Le seul poème acceptable en tant que tel, celui de Baudelaire, n'a rien gardé du pantoun... »

En tout cas c'est ce pantoun en chaîne (devenu, grâce à une faute d'impression, pantoum) qui va être repris sous cette forme par toute une cohorte de poètes francophones – et c'est leur histoire que nous retrace Voisset - : Théophile Gautier, Théodore de Banville (qui est aussi à l'origine d'une tradition anglaise, voir Austin Dobson), Charles Asselineau, Baudelaire, la poétesse lyonnaise (lyonnaise comme Louise Labé) Louisa Siefert, Eugène Vermersch, Verlaine, Leconte de Lisle, Jules Laforgue, René Ghil, et j'en passe, ébloui par l'érudition du Normalien Voisset. Il y a même un Vietnamien, Nguyen van Xiem, qui reprend et recrée le poème de Baudelaire : **Harmonie du Soir**. Voisset cite encore d'autres poètes étrangers qui ont adopté le pantoun en chaîne partant d'autres sources tels la Russe Karolina Pavlova et le Tchèque nobélisé Jaroslav Seifert. Tout ceci ne m'intéresse pas particulièrement, d'abord parce que le vrai pantoun est le pantoun court, et ensuite parce que c'est le pantoun original, le pantoun malais que je cherche à découvrir et à comprendre, pas le pantoun français. Voisset, qui a une excellente connaissance du malais, a d'ailleurs publié également un petit volume de traductions de pantouns originaux (n° 3794 **Pantouns malais : Choix, traduction et présentation par Georges Voisset, édit. Orphée/La Différence, 1993**). La plupart de ces pantouns se retrouvent chez Daillie (**La Lune et les Etoiles**). Voisset finit son **Histoire du genre pantoun** en s'interrogeant sur le peu d'intérêt que le

pantoun malais, le vrai, a trouvé auprès du public européen, alors que le haïku a tout de suite eu un succès foudroyant. Les raisons qu'il donne (le prestige du Japon, entre autres, questions de forme aussi) ne me semblent pas convaincantes. C'est peut-être le problème de la relation entre les deux distiques qui nous pose problème à nous Européens : pas toujours évidente, souvent énigmatique ou peut-être simplement sonore. C'est peut-être elle qui a freiné l'adaptation du genre en Occident. Ou est-ce simplement le fait que les Orientales ont imposé un genre, le pantoun en chaîne, étouffant dans l'œuf toute autre initiative ? Je m'étonne d'ailleurs à ce sujet que ni Voisset, ni Daillie ne mentionnent l'ouvrage de Rienzi que l'on trouve pourtant, digitalisé, sur le net et qui définissait clairement dès 1836 ce qu'était le véritable pantoun, chef d'œuvre de concision.

Voisset trouve néanmoins que les images du pantoun ont influencé beaucoup de poètes. Comme celle du tigre par exemple, dans le cas de Jean Ricquebourg, né à la Réunion et ayant passé sa vie en Indochine où il est mort et qui écrit la **Chanson du Tigre (pantûn malais)** :

« L'homme s'en retournait par les bois familiers.
Le tigre le suivait de halliers en halliers.

...

C'est l'heure où par les champs les buffles vont à l'eau.
L'homme entend au lointain résonner leur grelot.
Le tigre voit tomber l'ombre crépusculaire.
Un murmure frissonne en le teck séculaire.

...

Et le tigre épiait de ses yeux clairs d'espoir
L'homme qui cheminait vers son repas du soir. »

Et puis Voisset cite encore une poétesse haïtienne, Mona Rouzier :

« Si ce n'est de la tendresse
Dis, c'est donc quoi,
Ton regard qui me caresse
Plus que ta voix ?
Et si ce n'est de l'amour
Dis, c'est donc quoi
Que tu viennes chaque jour
Me voir chez moi ? »

Et la très belle **Chanson de Manyana** d'Yves Goll :

« Je suis la trace sombre
Que ton canot marque dans l'eau
Je suis l'ombre soumise
Que ton palmier projette à son pied
Je suis le petit cri
Que pousse le perdreau
Atteint par tes balles »

Pantouner, dit Voisset, c'est tout simplement poétiser.

C'est un très beau livre ce deuxième livre que Daillie consacre au pantoun (**La Lune et les Etoiles**). On y trouve 500 pantouns classés d'après les thèmes du distique initial : **la lune et les étoiles, la mer, le riz, les fruits, les oiseaux, la maison et ses alentours**, etc. Mais c'est surtout le récit qui les encadre qui est magnifique, un récit qui marque l'amour-

passion porté à la Malaisie, récit moitié fiction, moitié autobiographique, récit d'une quête de pantouns à travers le pays et du retour au pays plusieurs années plus tard, récit d'une amitié entre François, le Français, et Hafiz, le Malais. François, le cartésien, n'arrête pas de chercher à analyser la forme et surtout d'essayer de comprendre la nature de cette relation si souvent mystérieuse entre les deux distiques. Pour Hafiz le pantoun est affaire de cœur. C'est avec des pantouns que lui et sa femme ont tissé leur relation amoureuse. C'est avec des pantouns que l'on a fêté leur mariage. Ce sont des pantouns encore qui rappellent que la mort est notre compagnon.

François fait des découvertes en ce qui concerne la forme. La très grande majorité des vers d'un pantoun comporte quatre modules, dit-il (quelques-uns n'en ont que trois). Il appelle module un groupe de deux ou trois syllabes, rarement quatre, très exceptionnellement cinq (dans la plupart des cas un module équivaut donc à un mot puisque la langue malaise comporte surtout des mots dissyllabiques mais qui peuvent être affublés d'un affixe). Et puis, comme il s'agit d'une poésie populaire, récitée, la durée d'émission de chaque module est la même quel que soit le nombre de syllabes : c'est la musique du pantoun qui est aussi celle du malais quotidien. Ces pinaillages font sourire Hafiz. Ils ne devraient pas, lui dit François, car les jeunes d'aujourd'hui, quand on entend certaines joutes organisées à la radio, semblent avoir complètement perdu le sens des rythmes fondamentaux. Il touche là un point sensible chez Hafiz. Pour lui le pantoun est l'essence même de la culture malaise. L'affaiblissement de l'un marque le déclin de l'autre. C'est une souffrance pour Hafiz.

François ne peut s'empêcher de son côté de continuer sa quête. Quête de la relation entre ce premier distique que l'on appelle *pembayang maksud*, miroir du sens, et le deuxième appelé *maksud* ou sens (mais au fond, n'est-ce pas suffisant comme explication ? Ce miroir ?). Le *pembayang* doit donc « refléter sous une forme voilée ce qui veut s'exprimer dans le *maksud*, le sens, l'intention ». L'intention poétique ajouterai-je. Miroir, évocation voilée, mais non métaphore. Voisset insiste plusieurs fois là-dessus. Et Fauconnier l'avait déjà senti : « Les deux premiers vers créent l'atmosphère sans avoir la crudité d'une métaphore ». Et si le *maksud* est l'expression concise et elliptique de sentiments ou de sensations, le *pembayang*, malgré son caractère concret – et peut-être justement à cause de lui – baigne de poésie tout le pantoun. Exemple parfait donné par Daillie :

« Maison ouverte sur la plage,
Où quelqu'un joue du violon ;
Corps gracile sculpté comme une image,
Qui me fait perdre la raison ! »

(la musique est l'âme de la maison, le corps la maison de l'âme, dit Daillie).

Le lien ou l'absence de lien entre *pembayang* et *maksud*, dit encore Daillie, est l'objet de controverses sans fin. Pour quelqu'un comme moi qui ne connaît rien aux coutumes, ni à la langue, ni aux proverbes malais, une grande partie des pantouns rassemblés par Daillie dans son livre ne semblent guère présenter de lien évident entre *pembayang* et *maksud*. Et certains n'en ont probablement aucun si ce n'est un lien phonique. Mais il faut peut-être se laisser aller à l'image, à son imagination aussi, et le lien bien que tenu vous apparaît alors. Comme dans ces pantouns cités par Daillie :

« Hirondelles sur la colline,
Palétuviers sur l'autre rive.
Ma passion n'est pas mesquine,
Toi le poison qui me ravive. »

« Sur le coffre un bol d'argent,
Et une rose fanée ;
Tu t'en vas le cœur content,
Je reste le cœur brisé. »

« Balles volaient jusqu'au ciel
Du temps de la guerre birmane ;
Fleur, un bourdon lui prend le miel
Et puis s'envole, et fleur se fane. »

« Au cap Rachado on voit la lumière,
Basse est la mangrove à Kuala Linggi ;
En toi mon amour à nouveau j'espère,
Le ciel était haut, proche le voici. »

Et pendant ce temps Hafiz pleure sur son pays. Les villages qui changent, l'exode rural, les routes asphaltées, les ponts qui rejoignent « l'autre rive », le modernisme et la mondialisation qui n'épargnent pas plus la Malaisie que le reste du monde. La suffisance des tours jumelles de Petronas à Kuala Lumpur (que j'ai bien connues puisque je me suis battu pour obtenir la commande des installations que nécessite l'entretien de leurs façades vertigineuses). La part prise par l'ethnie chinoise dans son pays : on les a appelés, dit-il, parce que l'on ne voulait pas travailler comme eux. Aujourd'hui ce sont eux qui possèdent notre richesse. Et c'est vrai : ils représentent plus de 30% de la population et contrôlent toute l'économie (80% de la Bourse). Et pourtant ils sont bien intégrés. Et pratiquent même le pantoun. Je suis un peu étonné que personne ne parle des pantouns des babas : les babas sont des descendants d'intermariages entre Chinois et Malais à Singapour, Malacca et Pebang, il y a une langue baba (considérée comme faisant partie de la famille malaise avec des mots d'origine chinoise), une littérature baba vieille de deux siècles, et... des pantouns baba. Il y a même une base de données sur le net qui comporte plus de 11000 poèmes baba dont les pantouns ! Mais Hafiz est peut-être plus sensible que d'autres sur les questions de préservation de la culture malaise parce qu'il est écrivain et poète. Et parce qu'il a peut-être une blessure secrète, même s'il s'en défend. Il raconte en effet une bien tragique histoire à François le dernier jour de leur périple. Un soir à la fin de la guerre, juste avant le départ des troupes japonaises, sa mère s'est fait surprendre, seule, le soir, en se lavant au bord du puits, par un jeune soldat qui lui a mis la main sur la bouche et lui a dit des mots tendres (guerre finie, partir demain, moi te regarder depuis longtemps), la menaçant à demi, la violant à demi, et elle ne sachant pas, ne voulant plus lui résister. Tu n'es donc malais qu'à demi, lui dit François. Non, lui dit Hafiz. Cela ne change rien. Je suis malais à cent pour cent.

Alors, pour terminer sur une note un peu moins triste, je vais encore citer quelques pantouns qui datent de l'époque où Hafiz a fait sa cour à Amnah. J'en extrais quelques-uns car ils ont l'avantage de montrer que les pantouns peuvent aussi s'enchaîner sans prendre la forme littéraire du pantoun berkait tel qu'il a été cultivé en Europe mais simplement celle d'un dialogue, revenant ainsi à l'antique forme de la poésie alternée.

Lui :

« Une graine semée est arbre devenue,
La fleur épanouie va redonner un fruit ;
Mon amour n'aura pas de cesse
Fille de mon pays, depuis que je t'ai vue. »

Elle :

« Qu'espérer du riz, là sur l'autre rive ?
Peut-être il viendra, ou peut-être pas ;
Qu'espérer d'amour quand il vous arrive ?
Peut-être est-ce lui ou peut-être pas. »

Lui :

« Au pied du coteau le ruisseau,
Le villageois peut s'y baigner ;
Mes larmes ont coulé à flots,
Elles ont trempé mon papier. »

Elle :

« En naviguant dans l'Archipel
On mange son riz à l'oignon ;
Sur terre on n'est pas éternel,
Il faut garder son bon renom. »

« L'amour d'une sœur est un amour pur.
Qu'il dure à jamais au fond de mon cœur ;
Mon amour pour toi aussi est très pur,
Pareil à l'amour entre frère et sœur. »

Lui :

« Pagne en batik, soie de couleur,
Par la lampe éclairés tous deux ;
Nous sommes, dis-tu, frère et sœur ?
Faire semblant, je ne peux.
Sur la soie que la lampe éclaire,
Chatoie le rouge avec le bleu ;
Feindre, moi, je ne le sais guère,
Cœur épris fidèle à son vœu.
La clarté du soleil enveloppe le monde,
Ses rayons illuminent le ciel bleu ;
Toi seule, mon amour, de lumière m'inondes,
Du cœur épris rien ne peut éteindre le feu. »

Il n'est pas besoin d'aller plus loin pour constater qu'il y a là déjà une différence fondamentale avec le tanka. Bien rares, me semble-t-il, sont les poèmes japonais où l'on déclare son amour d'une manière aussi directe et aussi passionnée.

Mais commençons par le commencement.

D'abord le pantoun est poésie orale, est poésie populaire. Ce qui n'est pas le cas du tanka. Encore qu'il partage avec le haïku une certaine spontanéité dans l'expression typiquement japonaise. Cela vient peut-être de l'histoire. Poèmes rapidement jetés sur papier. Poèmes de cour. Poèmes improvisés au cours de joyeuses réunions de poètes.

Improvisation qui s'appuie sur la tradition poétique mémorisée. Et cette même tradition et cette mémoire on la trouve chez les Malais. Rappelez-vous Rienzi : « la mémoire de ces insulaires est en général si bien meublée de vers tout faits qu'ils ont rarement besoin de recourir à l'invention ».

Pantoun et tanka ont par contre en commun leur concision. Trente et une syllabes pour le tanka. Quatre vers de 4 mots ou modules, soit 40 syllabes en moyenne, pour le pantoun. Ce n'est d'ailleurs pas seulement une question de longueur de poème. La concision est dans la façon dont le poète s'exprime. Et sur ce plan-là il me semble que le Japon et « l'Archipel malayophone » comme l'appelle Voisset ont quelque chose en commun qui les différencie de la Chine.

Nouvelle opposition : les caractéristiques des deux langues font que la poésie japonaise fait surtout appel au rythme syllabaire, sans négliger toutefois l'allitération et la concordance des sonorités, mais ne connaît guère la rime, alors que

celle-ci est d'une importance capitale pour le pantoun. Rimes souvent très riches au point que dans certains cas seules quelques syllabes changent d'un vers à l'autre.

Venons-en aux thèmes et à leur mise en œuvre poétique. On l'a vu, le pantoun est parfaitement capable d'exprimer autre chose que la passion amoureuse. La mort, le destin, la solitude, la réputation (le tigre en mourant laisse ses rayures, l'homme en mourant laisse son nom), les vicissitudes de la vie. Il est dommage que Daillie ait classé ses 500 pantouns en fonction du thème du pemyang et non du maksud. Cela aurait permis d'avoir une meilleure connaissance de la palette des sentiments exprimés. Mais il n'y a aucun doute : l'amour y règne. Le tanka, lui, dit Maxianne Berger dans le premier numéro de la **Revue du Tanka francophone**(<http://www.revue-tanka-francophone.com/>), connaît lui aussi « les soucis du cœur humain : l'amour, la mort et l'existence dans l'immensité de l'univers ». L'amour oui, peut-être, dans le tanka moderne. Et puis aussi dans les romans et collections du Moyen-Âge. C'est ainsi que je remarque un tanka d'Ise relevé par Coyaud dans son triangle magique (voir n° 3792 **Maurice Coyaud : Tanka – Haiku – Renga, le triangle magique, édit. Les Belles Lettres, Paris, 2005**) :

« Roseaux des rives de Naniwa
L'espace entre deux de vos nœuds
N'excède pas le temps
Que je passerai
Sans voir mon amour »

Mais on le cherchera vainement, et pour cause, chez le moine bouddhiste Saigyo.

La nature est présente dans le pantoun. Dans son premier distique, le pemyang. Si je suis le classement de Daillie je trouve : la lune et les étoiles, la mer, la rivière, les arbres, les plantes et les fleurs, les fruits, les oiseaux, le monde animal. Mais aussi les activités humaines : les bateaux, la pêche, le riz, la maison et les alentours. Et puis ce qu'il appelle figures et silhouettes. Et ce beau mythe : l'autre rive. Mais dans la poésie japonaise la nature a une tout autre importance. Pour ce qui est de la conception de la nature, sa perception, la poésie japonaise est unique. Unique en Asie même. Le tankaïste de Heian, dit Haguenaer, « entre en contact avec l'objet de son admiration (la nature) à l'aide des seuls sens et sans le secours de son intellect, car le spectacle de la nature semble vraiment... s'imposer à lui et pénétrer son âme par tous les pores, sans que son entendement ni son moi interviennent. » « Dans l'esprit du Japonais », dit-il encore, « le sentiment de l'existence d'affinités intimes entre l'homme et la nature interdit de tracer une limite entre les deux plans. Il n'y a point pour ce dernier d'une part l'humanité et d'autre part la nature... Les deux domaines se rejoignent et coïncident. » (voir ses **Réflexions sur la poésie du genre tanka de l'époque de Heian** dans n° 2638 **Etudes choisies de Charles Haguenaer vol. II, édit. E. J. Brill, Leyden, 1977**).

Mais ce qui caractérise avant tout le pantoun c'est cette division entre deux distiques aux rôles si différents, pemyang et maksud. Daillie, dans sa première anthologie publiée en 1993, écrit que la relation qui existe entre les deux distiques du pantoun peut être comparée à celle que l'on retrouve dans les **Stèles** de Segalen telle qu'elle est analysée par Henry Bouillier dans sa préface à ce recueil de poèmes. Je ne suis pas convaincu que les **Stèles** aient une « structure bipartite ». Et si elle existe – Bouillier parle d'une première partie qui expose un fait ou une anecdote du monde chinois et d'une deuxième partie qui suggère le sens allégorique de ce qui vient d'être dit – elle ne me semble pas du tout correspondre à la relation qui lie les deux distiques du pantoun. Et puis, de toute façon, Segalen ne représente que lui-même, et non la poésie chinoise. Pour lui la Chine n'est qu'un décor (voir ce que j'en dis dans ma note sur **Segalen** (http://www.bibliotrutt.eu/artman2/publish/tome_4/Notes_16_suite_Victor_Segalen_les_Maoris_la_Chine_et_l_exotisme.php) au tome 4 de mon **Voyage**).

Reste à voir si nous rencontrons quelque chose de comparable dans le tanka. Je citerai encore une fois Maxianne Berger. Elle utilise à plusieurs reprises à propos du tanka le mot « juxtaposition ». Juxtaposition du tercet avec le couplet, « chacun suivant sa propre idée ». « Juxtaposition d'une image concrète ou d'une action qui amène le lecteur vers l'abstraction d'un sentiment et lui éclaire les préoccupations du poète... » (Cité par Patrick Simon dans son introduction au numéro 3 de la **Revue du tanka francophone**(<http://www.revue-tanka-francophone.com/>)). Dans le même

numéro elle cite André Duhaime qui « parle de la deuxième partie d'un tanka comme réponse ou relance à la première. » Et elle estime que ces poètes du tanka comprennent bien l'aspect presque diptyque de la forme : le moment observé dans la vie, et la réponse réfléchie du miroir sentimental... ». Ce n'est pas le dilettante que je suis qui se permettrait de questionner le bienfondé de cette affirmation. D'ailleurs le **tanka de l'Empereur** analysé par Micheline Beaudry dans le même numéro de la Revue illustre bien cet aspect binaire :

« Cerisiers en fleurs
Lorsque arrive le printemps
Tempête de neige
Mes pensées s'envolent au loin
La mort emporte tout »

Tout au plus pourrait-on y apporter quelques nuances. Je viens de prendre la peine de parcourir, lentement, d'abord pour le plaisir, ensuite pour y déceler la fameuse coupure, les poèmes de ma hutte de montagne de Saigyo (voir : **n°3748 Saigyo : poèmes de ma hutte de montagne, trad. Cheng Wing fun et Hervé Collet, édit. Moundarren, Millemont, 2002**). Et il faut bien en faire la constatation : la coupure est partout. Quelquefois juste pour marquer une opposition : bruit/silence, mouvement/immobilité, cause/conséquence :

« A la fenêtre, de la tempête
Le grondement a cessé
Jusque là dissimulé,
Le bruit de l'eau
Dit combien profonde est la nuit »

(ici coupure 2/3)

« Au bord du chemin
Près d'un cours d'eau limpide
A l'ombre d'un saule
Un long moment
Je m'arrête »

« Le vent de l'aube
A balayé
Les nuages amoncelés
Franchissent les montagnes
Les cris des premières oies sauvages »

Le plus souvent la coupure marque l'opposition entre vision et sentiment, rarement annoncée comme une métaphore par « tel » ou « comme » :

« Comme l'alouette s'élevant
Au-dessus du champ sauvage
Où des lis se balancent
Sans attache
Est mon cœur »

« Un pêcheur
Au bord du rivage

Exposé au vent furieux
Dans une barque sans amarre
Tel est mon sentiment »

Ici la coupure semble se trouver exceptionnellement après le 4ème vers. Et la nature cède le pas à une activité humaine, la pêche. Plus classique :

« A regarder de plus près
Les fleurs du vieil arbre
Sont plus émouvantes
Combien de printemps
Verra-t-il encore ? »

« Près de la haie
En parfaite harmonie avec les fleurs
Le papillon qui voltige
J'envie
Même si son temps est compté »

Et enfin :

« Au plus profond de l'automne
Sans autre fleur pour compagne
Incomparables chrysanthèmes
Puisse le givre
Vous épargner »

Incomparable Saigyo. Mais on voit bien la différence avec les pantouns. Ici le lien entre les deux groupes de vers est toujours évident. Et même si aucun des deux groupes ne traduit un sentiment, celui-ci se devine en filigrane derrière l'ensemble du poème. Là le lien est beaucoup plus ténu. Le premier distique n'est qu'atmosphère, miroir voilé, on l'a déjà dit. Et bien souvent il est complètement caché, caché à nous autres Occidentaux, presque aussi secret que le mystérieux hain-teny de Madagascar (au cours de mes recherches sur le pantoun je suis tombé sur la grande étude de Jean Paulhan : n° 3791 **Les Hain-Teny mérinas, poésies populaires malgaches recueillies et traduites par Jean Paulhan, édit. Geuthner, 2007, reprise de l'édition de 1913**).

Il n'empêche que le pantoun a beaucoup de charme. Il faudrait peut-être réserver quelque part une place (ici dans la Revue ou ailleurs) à un pantoun francophone, le nouveau pantoun francophone (nouveau pour faire oublier la longue tradition française du pantoun long de Hugo à Ghil), le pantoun court, le quatrain, celui du sens et de son miroir...

(janvier 2009)