

Les dossiers de

*Pantun
sayang*

Association
Française du Pantoun



RENÉ GHIL

Premier et plus grand pantouneur francophone

par Georges Voisset

© Georges Voisset, 2008.
Première publication :
Les Lèvres du Monde, Georges Voisset (Les Perséides, 2008).

Reproduit avec l'autorisation de l'auteur et de l'éditeur.

En couverture :
René Ghil - Portrait

Ce document a été publié sous l'intitulé : "Cratyle métis. Les harmoniques franco-javanaises de René Ghil", dans mon ouvrage de 25 études sur l'Archipel malais *Les Lèvres du monde. Littératures comparées de la Caraïbe à l'Archipel malais* (Les Perséides, Bécherel, 2008). Publié dans le cadre d'une étude détaillée sur la philosophie poétique de Ghil, il est ici repris *in extenso et verbatim*.

G. V.

Tout peuple a la musique de sa langue.
JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*

Ce monde que nous avons créé tout entier, que nous l'avons aimé !
Tout ce que les poètes ont éprouvé à l'égard de leurs œuvres
n'est rien comparé aux innombrables effluves de la félicité
que les hommes, en des temps immémoriaux,
éprouvèrent lorsqu'ils inventèrent la nature.
FRIEDRICH NIETZSCHE, *Fragments posthumes*

Deux jeunes gens au moins tremblent d'émotion devant le spectacle des danseuses javanaises, lors de l'Exposition Universelle de Paris de 1889. L'un est René Guilbert, alias René Ghil (1862-1925). L'autre, Claude Debussy. Ils en garderont toute leur vie les sons du *gamelan* dans la tête. L'un les projettera dans sa musique. L'autre, poète dit "instrumentiste", dans ses mots. Victor Segalen notait, à ce propos : « Préoccupation de Debussy : l'insuffisance de la batterie (Note : ramener d'Extrême-Orient un jeu de gongs et de cymbales). [...]. L'air ici ne sonne pas » (Entretiens avec Debussy). Dans la « Malaisie archipélagique », en revanche, l'air « sonne ». En 1902, un étrange poème, contemporain du début de la carrière de Segalen, en rendra précisément compte : *Le Pantoun des pantoun*. Poème javanais, suivi d'un lexique, de René Ghil. Et, miracle : il y a toujours là l'une des œuvres les plus magistrales, les plus illisibles et les plus décriées, de la poésie française. *Le Pantoun des pantoun* a très heureusement été ré-édité récemment¹. Il le méritait, piégé qu'il était, d'un côté, par le manque d'humour des "spécialistes" de l'Extrême-Orient et, de l'autre, le manque de curiosité pathologique d'une tradition pantoumique post-baudelairienne. Son histoire dans les lettres francophones, les relations qu'il y tisse entre la France et la Belgique médiatrice, couvrent deux époques. La première, celle de la maturation et de la genèse du poème, va de la période de formation symboliste de l'auteur, vers 1882, à son ralliement au positivisme en 1900. La seconde correspond aux différentes tentatives de « scénographier » le poème, notamment sous la forme du théâtre d'ombres, durant la période des Avant-garde (1922-1931)². En 1902, Ghil a atteint la pleine maturité de son projet. La dynamique poétique du Désir, très forte, va ressusciter la lame de fond émotionnelle qui avait frappé un jeune homme de 23 ans lors de l'Exposition Universelle de 1889 : les danses javanaises et les sonorités du *gamelan* du Mangkunegara de Solo. Il est facile aujourd'hui d'ironiser sur l'électrochoc que fut cet exotisme colonial musical. Ghil ira, tous les soirs, s'immerger dans les sonorités *inouïes* du *gamelan*.

Depuis Debussy, les musiques des « royaumes concentriques du gong » n'ont cessé de fournir à l'Occident, et notamment à la France, l'un de ses rêves harmoniques de prédilection³. L'Exposition Universelle suivante, en 1900, réveillera les souvenirs de la beauté des formes et des sons. Quatre autres

1. J. Jouet, *Échelle et Papillons. Le Pantoun*, comprenant la réédition intégrale en fac-similé du poème de René Ghil *Le Pantoun des Pantoun*, op. cit. Les citations de la Préface de Ghil proviennent de cette édition.

2. Voir sur cette dimension théâtrale mon étude « De part et d'autre de René Ghil : ombres insulindiennes sur les scènes francophones », *Théâtres du monde* 8, 1998. L'œuvre de Ghil n'a pratiquement pas attiré l'attention de la critique française. Cf. en Belgique, R. Montal, *René Ghil : Du symbolisme à la poésie cosmique*, [S.l.], Labor, 1962.

3. Voir entre autres : C. Basset, *Gamelan : royaume concentrique du gong*, Université de Paris-Nanterre, 2004, 5 vol. + 2 disques compact ; P. Revol, *Influences de la musique indonésienne sur la musique française du XXe siècle*, Paris/ Montréal, L'Harmattan 2000.

danseuses javanaises sont à nouveau « produites », dont deux chrétiennes. C'est l'une d'elles, Mariyam, qui est l'héroïne Maria du poème, l'Amour lointain (*Amor de lónc*) du poète nordique. On ne peut décider de comprendre le poème (car il y faut de la « bonne » volonté) sans considérer d'abord la durée et l'intensité de ces émotions, de la joie esthétique du revécu à travers les Sons, les Formes, les Gestes. C'est pourquoi le second moment de la Vie du *Pantoun des pantoun*, les tentatives de représentation, importent. On devrait dire : orchestrations, afin de suivre la logique ghilienne, puisque le geste de la baguette y est réassocié au son produit par chacun de ces instruments de la Parole appelés phonèmes.

Le Pantoun des pantoun sera mis à la scène à plusieurs reprises entre 1922 et 1931. Ces expérimentations sont au cœur des bouillonnements qui affectent la scène française et européenne. On ne peut pas ne pas penser, après Debussy, à Antonin Artaud et son célèbre essai sur le *Théâtre balinais à l'Exposition coloniale*. La première expérimentation est une déclamation en hommage à l'auteur, en 1922 ; la seconde, une « illustration animée », par Édouard Autant et Louise Lara, quelques mois avant la mort de celui-là, les 14 et 15 février 1925. Il y aura ensuite deux mises en scènes, les 23 et 24 octobre 1926 puis les 27, 28 et 29 mars 1931, soit cinq mois avant l'Exposition coloniale qui devait inspirer à Artaud son essai. Ainsi, de 1889 à 1931, les petits remous théoriques suscités autour d'une entreprise bizarre, sans précédents et laissant peu d'espoir aux imitateurs, accompagneront-ils l'apogée et le déclin de l'entreprise coloniale, « civilisatrice et universelle ».

Maria, entre Symbolisme et Positivism

Il faut prendre Ghil très au sérieux quand il écrit que son poème « divisé en quatorze chants et comprenant 1100 vers, peut être considéré comme le seul grand poème exotique français » (*Préface*). C'était vrai en 1902 et, du point de vue de Ghil, ce l'est probablement toujours. Car, pour autant que le métissage est bien « une composition dont les composantes gardent leur intégrité⁴ », c'est bien l'irréductibilité de deux voix extrêmes du Monde, leur effort tendu vers l'union, que désigne la présence, dans le poème, de plus de deux cents termes soit malais (majoritairement), soit javanais. Cependant, même incomprises, ces sonorités peuvent être « interprétées » par le lecteur. De ce fait, et indépendamment de tout jugement sur la valeur esthétique de cette aventure textuelle et vocale, le poème ne relève donc, ni sur le plan théorique, ni sur le plan « physiologique », du même ordre *poïétique* que celui qu'ouvriront les *Stèles* de Segalen : lesquelles peuvent (heureusement) s'apprécier sans qu'on lise le chinois. À l'orée du siècle, *Le Pantoun des pantoun* met en cause, rétrospectivement, toute la philosophie de la création postcoloniale, dont la prétention, définie avec le succès que l'on sait par Salman Rushdie, consiste à affirmer la capacité d'une seule langue à pouvoir tout dire de tous les mondes de toutes les autres langues. Souvenons-nous que le lexique que Senghor ajoutera à l'édition définitive de son *Œuvre poétique* ne se compose guère que de 45 termes. Le postulat cratylien de Ghil est donc des plus précieux. Non tant parce qu'il est cratylien, c'est-à-dire qu'il adhère, selon le célèbre dialogue de Platon, à cette foi selon laquelle « il existe une rectitude originelle de dénomination, appartenant de nature à chaque réalité⁵ » ; mais parce qu'il fait éprouver, à travers la chair de langues vibrantes de leur dialogue, la réalisation de cette « rectitude ». Mais peut-on revendiquer, en même temps, cratyliste et « métissage » ? Le terme de « métissage » sera utilisé ici faute de mieux, puisque l'on a déjà noté la dimension étymologique binaire du terme. La caractéristique du *Pantoun des pantoun* est en effet de mêler trois langues, même si Ghil feint de considérer le « malaïo-javanais » comme le pôle d'altérité homogène du français⁶.

La trame du poème est des plus simples. Le jeune poète, dénommé le Touhan Doré, rêve qu'il navigue à Java pour y retrouver sa « Sœur-petite », Maria. De l'autre côté des mers, simultanément, Maria rêve que « son » Touhan vient vivre auprès d'elle au village. Peu à peu, les deux voyages se fondent, les deux rêves se confondent. Les deux langues mêlent leurs sonorités, réalisant le vœu poétique ghilien de l'union des Sangs dans une dynamique du désir de l'Un pour l'Autre. Ceci, dans une tentative de double intégrité linguistique, où chacun est le partenaire irréductible de l'autre. Ainsi s'opère le glissement dans

4. F. Laplantine, A. Nouss, *Métissages : de Arcimboldo à Zombi*, op. cit., p. 26.

5. Platon, *Cratyle ou de la rectitude des mots*, in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, t. I., 1950, p. 613.

6. Il y aurait donc lieu d'entreprendre, en aval de cette étude, une nouvelle approche sonore du texte à deux protagonistes mais trois voix, une aventure que l'auteur lui-même nous a invité cependant à oublier. Par défaut d'impudence ?

le français d'une langue que Ghil considère, fort d'une double tradition rousseauiste et humboldtienne, comme particulièrement cratylienne, le « malaïo-javanais ». Le poème est publié au *Mercure de France*, mais la couverture entretient la fiction d'une double édition, Paris et Batavia, signe du principe de réciprocité du désir de langues qui fonde la singularité de cette tentative.

La réception n'a guère pris cette entreprise que comme un exercice incongru, pour ne pas dire inepte. La première critique s'adresse à cette écriture contournée, « décadente », qui s'affiche comme « une reliure rare au sceau de notre des Esseintes », ainsi que le note avec humour Mallarmé dans son célèbre « Avant dire au *Traité du Verbe* de René Ghil » (deuxième version de 1886)⁷. Le second détracteur sera l'orientaliste, puisque Ghil fait abondamment état de sa compétence en malais et en javanais (dont il a appris en effet les bases en Flandres). « Une merveille d'ignorance et d'impudence », commente Denys Lombard, qui ajoute : « Précisons bien que tout cela a été écrit avec le plus grand sérieux⁸ ». C'est pourtant là négliger un précieux rappel de Henri Meschonnic : « Le cratylie oubli l'ironie, oublie l'humour, parce qu'il a le plaisir⁹ ». Quant à l'intérêt comparatiste de cette expérience « incomparable », on regrette que le plus militant de nos comparatistes, René Etiemble, n'y ait porté aucune attention, puisqu'il ne lit qu'un « déplorable *Pantoun des pantouns*¹⁰ » (*sic*).

Ce qui n'a jamais été apprécié de la critique, fût-elle comparatiste, c'est pourtant, par-delà les évidentes limites de l'art ghilien de « poétiser », l'extrême originalité du *Pantoun des pantoun*, ses jeux peut-être radicalement interdits : jeux d'entre-langues, jeux de séductions et de résistance, jeux de superpositions et d'éloignements, jeux de compatibilités de génie (des langues) et d'incompatibilités d'humeurs. On entrera dans le détail des tissages linguistiques du texte pour mettre ces jeux en valeur, mais auparavant, il convient de situer la genèse et la place du poème dans l'évolution de la poétique de Ghil, au tournant du XXe siècle.

Au regard du Grand Œuvre ghilien, *Le Pantoun des pantoun* apparaît comme une exploration en marge de la théorie générale de l'instrumentation verbale. En effet, apparemment le premier critique de sa propre audace juvénile, Ghil ne l'intégrera pas dans son Plan définitif. Cette théorie va évoluer d'un cratylisme de type platonicien vers l'étude physique des harmoniques entre les timbres de la voix et ceux des instruments de l'orchestre. Ghil, qui s'appuie sur les recherches harmoniques de la *Théorie physiologique de la musique* de Hermann von Helmholtz¹¹, traduite en 1868, ne cesse de dénoncer l'assimilation de sa philosophie poétique à l'harmonie imitative. La définition la plus nette se trouve dans la version de 1904 du *Traité de l'Instrumentation verbale*, renommée *En méthode à l'Œuvre* : « L'instrumentation Verbale prétend, en déterminant aux mots le timbre, la hauteur, l'intensité et la direction, à la réintégration de la valeur phonétique en la langue » (*Traité*, version de 1885). Dans *Le Pantoun des pantoun*, qui précède de deux ans cette définition, l'exercice consistait d'abord, en termes « scientifiques », à substituer à l'orchestration wagnérienne (qui est la première référence, il la révoquera), celle du *gamelan*.

Le principe d'identification d'une voix à un timbre d'instruments, et non d'un son à une note, appliqué au dialogue interlinguistique comme au dialogue intermusical, est d'une puissante potentialité en termes de métissage textuel. En effet, langues et instruments sont innombrables dans le monde, et Rousseau avait déjà imaginé que les uns ne pouvaient pas être totalement discontinus aux autres. Le dialogue des identités ne sera plus consacré par la réduction à un unisson, mais s'épanouira dans une symphonie d'échos : euphonies, eurythmies, consonances, dissonances, harmoniques, disharmoniques... *Le Pantoun des pantoun* pourra alors être « entendu » comme un tissage d'échanges entre les modèles orchestraux, les voix, les langues, les sexes — et à travers eux, les « races ». Citons Ghil : « Donc, devons-nous n'élire au mieux de notre re-créateur désir que les mots où multiplient les uns aux autres des timbres vocaux : les mots qui ont, en plus de leur sens précis, la valeur émotive en soi du Son, et que nous ne verrons spontanément exigés en tant que sonores par la pensée, par les Idées, qui naissent en produisant de leur genèse même leurs musiques propres, et leurs RYTHMES » (*En méthode à l'œuvre*, 1904).

7. R. Ghil, *Traité du verbe. États successifs* (1885, 1886, 1887, 1888, 1891, 1904), Paris, Nizet, 1978, p. 69. Les citations sont extraites de cette édition de T. Goruppi.

8. « Pages d'exotisme », *Archipel* 1, 1971. Notons cependant que c'est bel et bien Ghil qui inaugure cette revue !

9. « La nature dans la voix », introduction à C. Nodier, *Dictionnaire des onomatopées*, Paris, Trans-Europ-Repress, 1984, p. 49.

10. « Du Monde malais », *Quelques essais de littérature universelle*, op. cit., p. 148.

11. Cf. H. von Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique*. Trad. de l'allemand par M. G. Guérault, Paris, J. Gabay, 1990.

Héritier de la philosophie du langage de Wilhelm von Humboldt, qui s'était éloigné du domaine indo-européen pour s'intéresser au basque et aux langues malayo-polynésiennes, et d'une tradition russo-germanique d'études asiatiques, Ghil réaffirme le rôle historique du « malaïo-javanais » pour comprendre le « sentiment de la langue » : « Toute origine de langage a été, sous l'emprise des sentiments, phonétique; tandis que les langues et musiques d'Extrême-Orient apportent l'exemple tout pur (...) et dirons-nous, pour les avoir pratiquées, particulièrement la musique et les idiomes où si sensitivement demeurent unis le sens et les sons, Malaïo-javanais » (*Préface*). Il suffit alors à Ghil de se référer à l'*Essai sur l'origine des langues* de Rousseau, selon qui « tout peuple a la musique de sa langue » pour que soit effectué le glissement du modèle d'instrumentation de l'orchestre wagnérien à celui du *gamelan* : « Les sons malais et javanais, verbaux et musicaux, sont quasi identiques » (*Préface*).

Ce projet appartient au Symbolisme, par sa volonté de « tout reprendre à la musique » ; et par-delà, au Romantisme, notamment hugolien. Mais le ralliement du poète à la philosophie positiviste de la « sociocratie » oblige également à lire le poème comme le moment de la conversion de son « re-créateur désir » en démarche philanthropique de poésie scientifique (*La tradition de poésie scientifique*, 1920). C'est dans ce tournant que se négocie, avec vingt ans de rêves exotiques de jeunesse, une nouvelle esthétique fondée sur le choix rigoureux de la rationalité : « Le poète doit choisir rigoureusement les paroles du poème, dont les sons ne correspondent plus aux notes musicales [...] mais aux timbres » (*En méthode à l'œuvre*, 1904). Malgré la révocation de ces principes – et de leurs douteux résultats ! – par l'histoire littéraire, il convient de rappeler qu'ils font de l'Amour de l'humanité leur nouvelle raison d'être. Ghil insistait sur son *credo* transformiste, s'appuyant sur la pensée de Spencer : « Donc », poursuit-il, « c'est d'une puissance d'Amour procréateur, et procréateur du Mieux, dont est pénétrée et mue la Matière, puisqu'elle tend à savoir et par là à sa conscience – d'où, au plus d'existence harmonique ».

Par ces biais, l'altruisme ghilien, quoique très désagréablement daté, sans doute insupportablement colonial et paternaliste tel qu'il triomphe dans *Le Pantoun des pantoun*, n'en est pas moins une valorisation philosophique de la diversité, à l'opposé du réductionnisme ambiant et à venir des esthétiques primitivistes. Ainsi, comme un Derek Walcott aujourd'hui, comme Hugo hier face au choix de la prose pour incarner le drame romantique, Ghil rejette-t-il le vers libre comme « égoïste », et « pantoune »-t-il en alexandrins (cf. chapitre XIV).

Le gamelan de Cratyle

Soit la sonorité sourde du [ã], dont chacun sait depuis Apollinaire la rusticité naturelle et lancinante (« Tandis que lentes et meuglant les vaches abandonnent... »), sonorité appelée par l'île de Java – dont on prononcera le nom, pour la circonstance, à la javanaise, [Djyôwô] :

*D'yauwau !
dont les monts pèsent sur mon haleine, et dont l'être
tarissant en arômes ses sangs d'or, pénètre
d'un esprit d'errements mes deux tempes sonnante
ainsi que va, dans le ghen'dang qui maintenant
s'est tû – an'darodog ! – durer un cœur*

Le texte associe cette sonorité à la fois aux timbres du gendang (instrument du *gamelan*) et au battement précipité du cœur (ce que signifie, selon le Lexique, le terme onomatopéique de *andarodog*). Que l'on enchâsse ce passage dans son contexte, et c'est le glissement des [é] et des [è] (« désistement, seuil, passivité ») au [i], (« volupté, amour, passion, vouloir passionné ») qui monte de l'orchestre :

*D'yauwau !
plus nostagique aux lèvres que sessess d'amantes
et dont le tû sanglot de volupté, très haut [...]
O toi ! mais mes dents ont-elles mordu pour en vivre
aux sèves de la plante ghen'die – qui rend ivre !...*

À quels degrés de cratylysme faut-il rêver ici ? Ghil s'en explique : « Pour conférer à cette ambiance une plus intense force de suggestion, le poète a enchâssé dans ses vers des mots malais particulièrement sonores désignant des objets propres au pays et intraduisibles en français, d'autres formant onomatopées ou harmonie imitative » (*Préface*). Le prétexte de l'intraduisibilité ne tient évidemment pas. Quant à la motivation suivante, il faut bien avouer que l'expression « formant onomatopée » est particulièrement retorse. Le xénisme enchâssé se veut-il manifestation plus « naturelle » que la langue enchâssante ? L'enchâssement correspondrait alors à une tentative de constitution d'un « isocratylysme » (ou cratylysme tout court) par contiguïté : le lieu où se jouerait l'union des deux protagonistes serait le résultat d'une « onomato-poétique » par contagion (pour reprendre le terme appliqué par Walter Benjamin au baroque) d'une « onomato-poétique », supra-linguistique.

En dégagant quelques procédés du métissage interlinguistique, on peut tenter au moins de hiérarchiser ces questions. Le premier effet de « l'intraduire » n'est pas de conduire au souci du vrai, comme le prétend le poète, mais consiste à faire éprouver le choc d'une différence qui, à ce stade, masque encore l'identique. C'est le prélude à l'acceptation de la différence dans l'Autre par approximations successives, et non par programme d'assimilation. La dissémination des xénismes est progressive, pour atteindre un paroxysme au centre du Poème, qui relate le voyage imaginaire du Poète chez Mariā. Ce n'est qu'une fois installé à l'horizon des « Mille-îles », pour savourer le gam'lang', que le lecteur (le « sonneur ») accède à la Terre où vont « heurtant de gounoun'g en gounoun'g des gong' latents ». Suit tout un ensemble de procédures d'apprentissage de l'Autre langue, qui sont autant de procédures concertées de métissage :

1) le xénisme contextualisé, qui donne à peu près la signification : « donne-moi à moudre le kopi » ; « des doigts qui s'appliquent / à long- ourler les saron'g » ;

2) le doublet : « le vent silir / traînant l'âme de miel » ;

3) l'image proverbiale traduite, déployée ou commentée de manière cachée :

Ren'dah gounoun'g – tin'gghi harap'!

Il est mal dit : et la montagne est haute et l'espoir est petit [...].

Les procédures mimétiques, également, déploient les « sens » des noyaux sonores. Dans l'exemple suivant, c'est le noyau sonore français qui se déploie vers le vocable malais :

à tout petits tapotements des doigts menus

ngoutshelloutshel' [...]

Suivrait une étude de « rhétorique du métissage ». On se limitera à quelques exemples :

1) le développement étymologique :

les grands tonnerres gutturaux parlaient pareils

à des lions, vers Sin'ghapour

2) le doublet, par traduction d'une catachrèse : « guetter les daoun'- gourita / guetter les Feuilles-qui ont-des-pieds » ;

3) l'antonomase : « Port-Saïd – d'où / viennent les touhan'-saïd » ;

4) la dissémination phonique, simple, ou en parallèle, avec chiasme :

entre les padma roses dont l'eau dort [...]

quand aux soleils liquide d'instant pâme.

Dernier point pour rester bref, enfin, entre prosodie et rhétorique, la versification. Si la métrique est rigoureusement française, le poids de l'unité-mot est totalement repensé (sur ce point de la versification malaise, voir *supra*, chapitre VIII). Il faudrait, dans cette perspective, faire l'inventaire de tout le travail savant de Ghil pour incarner une hyperlangue informulable, après l'avoir extirpée de l'indicible, dans une « monovocalité » sonore. Donnons comme exemples le chiasme à l'hémistiche de cette double énonciation de Java : « Java des monts trop sourds ! ghedé poulo d'Yauwau ». Ou bien, plus subtils encore, ces chiasmes « phonographiques » en série :

La principale vertu du poème, cependant, n'est pas dans la panoplie de ces procédés somme toute banals, mais dans leur mise au service d'une exploitation concertée de ce que Ghil considérait, à tort ou à raison, comme le « génie » de la langue invitée : l'onomatopéisme.

Sans entrer dans un débat hors de propos, il est à remarquer que le *Dictionnaire français-indonésien* de Pierre Labrousse, qui fait autorité, classe jusqu'à 25 % d'entrées comme des onomatopées, pour une lettre prise au hasard comme la lettre D. L'application « onomato-poétique » d'une problématique linguistique qui passionne ceux qui se sont penchés sur la question de l'étymologie de cette famille de langues, est l'un des traits majeurs de l'usage des sonorités du Pantoun. Voici le registre des vents :

silir, vent léger (*silir-semilir* : souffler légèrement)
sessess (Lexique : haleine, souffle)
sihioutasihiout' (*siut-siut/an*) (Lexique : souffle, murmure du vent)
soumarouwoun'g (Lexique : murmure du vent léger et doux).

Cratyle s'est fait métis, dès lors que l'on entend, repris et redoublé dans la singularité du mot malais, le « murmure » français :

Le murmure du vent roulé soumarouwoung
Du vent roulé parmi les plantes, tarde et dort.

Nodier disait, dans son *Dictionnaire des onomatopées*, que « ce sont là de ces mots que la nature semble avoir enseignés à tous les hommes¹² ». Un autre trait « exotique » des langues malayo-polynésiennes est la reduplication. Le poète a, entre de nombreux autres emplois, une affection particulière pour le « ngouïouhouïou » (*nguyu-uyu*). Il s'agit du jeu continu du *gamelan*, d'où les sens : bruits de réjouissances, festivités. Dans l'exemple suivant l'écriture, en lamento continu, dissipe les sonorités dans le *continuum* même qui les engendre à l'autre extrémité du monde :

En ma mémoire où tout le temps
ngouïouhouïou – où tout le temps me sont tintants
les sons pressés d'or aux gam'lang' ! l'un après l'autre
de hauts vapeurs s'en vont dont pas un n'est le nôtre.

Mais là où cette écriture puise à la source du *Divers* la plus féconde, c'est lorsqu'elle touche au Grand Jeu des étymons, qui permet de démultiplier les langues (et donc les rêves) d'Asie dans les plis des mots :

- 1) horizon indien, avec la femme Fleur : « Ô Kusuma ! », ou les lotus – les « padma roses » déjà cités ;
- 2) horizon chinois : « et dansant versant aux verres le tsin'tshao / le vieux Tshinau... » ;
- 3) horizon arabe : « Port-Saïd /... saïd ».

Enfin, plus audacieux, encore, Ghil n'hésite pas à imiter la langue en fabricant des formations lexicales hybrides, tel ce « grand navire-api » (de : *api* : feu, bateau à vapeur, formé d'après le malais *keretapi*, chemin de fer). Voire, à scinder les mots dupliqués, pour y réintroduire le français. C'est le cas lorsque les *kupu-kupu* (« papillons ») deviennent très joliment « les koupou de nuit » : écho très gracieux au fameux « Pantoun des papillons » découvert par Ernest Fouinet, et rapporté par Victor Hugo dans une note des *Orientales* promise à une célèbre carrière.

Pour en terminer avec ce catalogue, un dernier élément très important de malayisation de l'échange interculturel que représente le poème sera commenté ici. Il s'agit de l'effort fait par Ghil pour ré-artificialiser des rapports entre oralité et scripturalité qui sont, comme il a été dit dans un essai précédent, l'une des caractéristiques fortes de la tradition poétique malaise. L'instrumentation verbale en effet ne s'appuie pas que sur l'oralisation de l'Écrit, dont témoignent les exemples ci-dessus. Elle procède en même temps de la scripturalisation du dit rustique. On en a vu un exemple avec le cas des effets phonographiques, récurrents. Il y a certes d'abord dans ce travail du poète la volonté de « rendre à la langue sa double

12. *Dictionnaire des onomatopées*, op. cit., p. 65.

constitution originelle, idéographique et phonétique », laquelle « détermine une ordonnance harmonique du vers » (*Traité*, version de 1904). Mais également (sans doute de manière moins concertée), des procédures de *restitution culturelle*. Voici un exemple élémentaire d'effet « phonomimographique », avec l'exotique phonème [ng] à l'initiale :

*et, ngoun'ggout' – toun'ggout' ! et gémir à doux hoquet
le retroussis aigu de mes lèvres arides [...]*

Que Ghil l'ai ignoré ou non, se redéployaient en de tels retroussis, à travers la prosodie du français, venus de l'autre bout du monde, « au moins quatorze siècles d'efforts pour représenter les sons sous forme de lettres et, à l'inverse, d'invitations à réciter et composer des graphèmes au moyen de la voix¹³ ». C'est certainement là l'un des apports les plus forts de la recherche originale vers une textualité « multivocale ».

Les mises en scène de la Voix

Les réticences de Ghil devant le passage de l'instrumentation verbale du Dire à la scène, du mode d'écriture de la partition en mode d'exécution, sont le reflet d'une position qui découle de ce qui vient d'être montré. Hugo, non plus, ne souhaitait pas que ses poèmes fussent mis en musique. Dans un article de 1893, « De l'instrumentation verbale au théâtre », le poète critique une tentative symboliste du Théâtre d'Art de Paul Fort, une adaptation à sensations (olfactives, auditives...) du *Cantique des cantiques* par P. Roinard : « Donc, nous avons assisté à la mise en scène, de bonne foi, de tendances instrumentales, mais non de résultats d'instrumentation verbale. Celle-ci sera plus difficile au théâtre qu'au livre. J'ai montré ce qu'est cette forme synthétique, l'instrumentation verbale, au livre. Je montrerai ce qu'elle doit être au théâtre, quand en sera à ce point mon Œuvre¹⁴ ». Par ses tentatives expérimentales, le laboratoire Art et Action reconnaîtra cependant sa dette au maître de l'instrumentation verbale, qui avait le plus influencé son travail, moins de trois ans avant sa mort. René Ghil, entré au Comité directeur d'Art et Liberté en 1918, avait contribué à réorienter ses spectacles de soirées poétiques symbolistes vers le théâtre proprement dit, et encouragé l'ouverture du groupe Art et Action, qui lui succède l'année suivante, vers la représentation de spectacles japonais (nô) et indiens (1919). Rompant ainsi successivement avec le symbolisme décadent, puis les synthèses futuristes, tout en avançant la venue de pièces orientales et à effigies des années 1920 telles que *La Femme et son ombre* de Paul Claudel, « scénario pour mimodrame » (Tokyo, 1924), *Jeu d'ombres*, de Kurt Schwitters, *Le Samouraï ou le drame du sentiment* d'Antonin Artaud (1925), ou *Celui qui dit oui celui qui dit non* (1929), un nô de Bertolt Brecht¹⁵.

Les rares documents dont nous disposons pour nous faire une idée de ce qu'aurait été l'instrumentation verbale au théâtre proviennent de « l'illustration animée » d'Édouard Autant. Outre le manque d'audience chronique auquel était confronté le laboratoire Art et Action, cette très discrète tentative franco-javanaise fut d'autant plus mineure qu'elle était potentiellement majeure, parce qu'irréductible. Avec le temps, elle prend cependant une tout autre valeur d'originalité que telle pièce pseudo orientale montée la même année par le laboratoire, et selon les mêmes principes, comme *L'Empereur de Chine* de Georges Ribemont-Dessaignes ou *Le Samouraï* d'Artaud. Dans l'esprit des recherches néo-symbolistes antérieures d'Art et Liberté, et selon les principes du Simultanéisme des années 1920 d'Art et Action, ces extraits étaient dramatisés à plusieurs voix.

On n'a qu'une connaissance très limitée de la mise en scène d'Autant, grâce aux quelques documents laissés par Akakia Viala dans les cartons d'Art et Action à l'Arsenal. Mais si les figurines dessinées par celle-ci ont une allure assez africaine, elles imitent bien des *wayang kulit*, qui ne vont pas tarder de devenir à la mode¹⁶.

13. H. Maier, *We are Playing relatives. A survey of Malay Writing*, op. cit., p. 25 (trad. de l'auteur).

14. « De l'instrumentation verbale au théâtre », *Écrits pour l'Art*, 2, 1893, p. 6.

15. Cf. D. Plassard, *Robots, marionnettes, mannequins: le rôle de l'effigie dans le théâtre des Avant-gardes historiques en France, en Italie et en Allemagne, (1906-1935)*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992.

16. Voir illustrations in G. Voisset, *Histoire du genre pantoun*, op. cit. Des figurines de ce type étaient disponibles, outre les modèles authentiques ramenés des premiers voyageurs, dans *Wayang ou ombres théâtrales, 2 volumes de dessins*. Bibliothèque du Musée de l'Homme, Paris, s.l.n.d.

En 1936, Lode Roeland traduira du néerlandais, en Belgique, *La chanson du Wayang* de Raden Mas Noto Soeroto, l'une des amitiés internationales de Romain Rolland¹⁷. La conférence inaugurale de Noël Bureau, reproduite dans le numéro 53 de la revue *Rythme et Synthèse*, est très générale. Seuls les deux héros étaient incarnés : Maria, nous dit-on, par Mademoiselle Garcia, et le Touhan par Hadji Stephan¹⁸. Selon le principe des plans simultanés, Maria était assise sur un chariot qui se déplaçait lentement le long de la scène, décorée comme un castelet, tandis que le Touhan attendait sur le côté, ombre cachée derrière un écran de drap. Par ailleurs deux voix extérieures devaient déclamer le texte (1re Voix : Mme Lara ; 2e Voix : Marcelle Fargue) tandis que la Figurine colorée de Maria s'agitait derrière le drap blanc. D'autres cartonnages colorés étaient, eux, collés sur le devant de l'écran (en substitut de ce que seraient d'autres Figurines d'ombre dans un véritable *wayang*), selon l'esthétique d'Art et Action visant à assimiler décors et actants.

Dans son étude d'Art et Action, M. Corvin signale combien cette expérimentation s'inscrit parfaitement dans la conception synthétique de ce laboratoire, conception qui prendra ultérieurement, dans les dernières tentatives de systématisation d'Autant, le nom de théâtre choréique¹⁹. De manière symptomatique, cependant, non seulement M. Corvin ne rapproche pas la figurine de Maria découpée par Akakia Viala du *wayang kulit* qu'elle imite, mais il ne reconnaît pas la manipulation de ce type de théâtre d'ombres, un *marqueur civilisationnel* pourtant fondamental, quand il écrit : « Les cartonnages colorés qui dans le Pantoun évoquent le navire, les poissons, le paon bleu, la Roumah ou le batelier sont des espèces d'accessoires miniatures auxquels il ne manque que d'être reliés par des fils à une main directrice pour se transformer en marionnettes²⁰ ». Ceci renvoie à l'erreur similaire de Segalen, au tout début du siècle. C'est ici le moment de citer la suite de la remarque de Ghil à propos du *Cantique des cantiques* : « C'est le dialogue des deux porte-parole qui eût dû être diversement instrumenté. Alors, chaque personnage s'énoncera sur un thème divers, dans une tonalité différente, un accord de timbres différent pour chacun. Ce sera une vaste et mouvante harmonie à la fois accompagnatrice et énonciatrice de la multiplicité de l'Idée, du Drame. Alors nous n'aurons plus besoin de parfums, de couleurs, de musique ! L'instrumentation verbale sera plus fortement, rationnellement – non sensation qui va à décadence, mais intellectualisation – dirigée par la Pensée et l'Acte. »

Pour conclure, il serait difficile de nier au moins deux aspects très déplaisants du *Pantoun des pantoun*, pour ne pas dire insupportables : la prétention mégalomane de son auteur, et une véritable « incarnation » des valeurs coloniales, au moment où l'impérialisme européen est à son sommet. Ghil est par ailleurs un poète sans doute assez justement oublié, et l'on sait, enfin, ce que l'histoire a pu retenir du positivisme poétique : l'exécration. Mais toutes ces bonnes raisons de critiquer le poème n'en font pas une pour négliger ce qu'il apporte d'exceptionnel, à son époque, aux réflexions sur le métissage textuel, et donc pour le reléguer aux oubliettes des projets insignifiants ou ratés. Il n'est certes, lu en lui-même et pour lui-même, ni l'un ni l'autre. *Le Pantoun des pantoun* est une aventure textuelle que l'acquis des travaux récents sur la pensée métisse, notamment dans l'hypothèse d'une pensée d'un *continuum* transculturel métis, permet de lire bien au-delà du cercle des aficionados du *pantoun*. Tandis que le cratylisme dominant de la tradition française reste engagé dans la quête d'une *lingua adamica*, Ghil est plus proche des positions linguistiques de Nodier, qui rejette l'idée d'une « langue primitive », et dont le cratylisme s'appuie sur le fait que « les langues sont à la fois naturelles et diverses²¹ ».

De ce point de vue, le Cratyle métis de Ghil n'infirme pas la remarque de Roger Caillois, quand il rappelle : « Il n'est pas possible de traduire les poèmes, mais seulement de les recréer : les systèmes sonores de deux langues ne sauraient se recouvrir, ni les associations d'idées et d'émotions, de symboles et de correspondances, qui sont le lot de chaque culture²² ». En dernière instance, le métissage linguistique du *Pantoun des pantoun* fonde la rencontre sur la construction aléatoire d'un « terrain d'entente », un

17. Raden Mas Noto Soeroto, « La chanson du Wayang », Bruxelles, *Les Cahiers du Journal des poètes*, 1936.

18. Hommage à René Ghil, numéro spécial de *Rythme et Synthèse*, 53, 1926.

19. Cf. E. Autant et al., *Le théâtre choréique*, Paris, Impr. R.D., 1935.

20. M. Corvin, *Le théâtre de recherche entre les deux guerres : le laboratoire Art et Action*, Lausanne, L'Âge d'Homme / La Cité, 1970, p. 126.

21. G. Genette, *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976, p. 156.

« tâtonnement interlinguistique » dans la dis/continuité, une expérience sensible et sensuelle de contigüités réciproques immédiatement partageable.

Cette situation de communication paraît, à bien la relire, toujours aussi provocante, et donc « moderne », pour autant, comme l'écrit Jacques Audinet, que « le métissage offre précisément l'expérience d'une violence transformée²³ ». ■

22. R. Caillois, J.C. Lambert, *Trésor de la poésie universelle*, Paris, Gallimard / UNESCO, 1958. Introduction, p. 12.

23. *Le temps du métissage*, Paris, Éditions de l'Atelier / Éditions ouvrières, 1999, p. 99.

A N N E X E S

Quelques strophes-pantouns de René Ghil (extraits) :

Le Pantoun des Pantoun

Aussi doux que les riz tout mouillés de lueurs
Tes Yeux luiront dans le pantoun' qui n'a vieilli
O toi ! ma Sœur-petite qui vers l'ouest t'en vins
Danser (...)

Haut et haut, sans mourir ni se poser,
Dans les rameaux du tek l'oiseau sautille :
Sans te dire ma plainte et sans oser
Mon amour te poursuit ! ô vive Fille.

(...)

Autour des îles les poissons-volants,
S'ils sautent, ont lui du sel de la mer :
Hélas ! les souvenirs sortis du temps
Ont du temps qui les prit le goût amer...

(...)

D'où viennent sans qu'on les voie aller, les sangsues ?
Vers les rivières elles viennent des sawa.
D'où vient l'amour par des routes que tu n'as sues ?
Il vient des Yeux, et dans le sang des veines va !

Vers les rivières elles viennent des sawa
Et des êtres vivants aspirent la mort lente.
Il vient des Yeux, et dans le sang des veines va ;
Et le sang, il le mange de langueur mourante.

(...)

Autour de la roumah, d'un vol de songe –
Des lôwô, ont tourné les glissers mous...
Dans la nuit qui dormante les prolonge
Mes paupières palpitent un air doux !

Des lôwô, ont tourné les glissers mous
Qui dans la nuit sont de la nuit qui plisse.
Mes paupières palpitent un air doux
Autour de mon Ami, qui s'en languisse !

ꦱꦶꦏꦸꦥꦸꦤ꧀ꦠꦤ꧀ꦠꦤꦸꦤ꧀ꦤꦼ

RENÉ GHIL

LE
PANTOUN DES PANTOUN
poème Javanais



PARIS & BATAVIA
1902

Autres extraits de l'œuvre pantounique de Ghil :

Koütshing – chat au nom de Java...

(...)

La nuit dans le temps, ainsi qu'un trou...
– Un pin résonne du vent de soir de lune.
– La mort va par le travers de tout :
en ton esprit la vie était une.

L'été est épars du vent qui gèle...
– Un pin résonne du vent de soir de lune.
En ton esprit, la vie était une
et la mort t'a départagé d'elle...

*

Pantoun-nia Si Wakiem

*Roupa langhit dan anghin ta' diouga...
Sama aïer iang aïer ta' tshampour.
Lantas kasoukaan dan tshelaka
Sentiasa diernih mengalir oumour.*

Le pantoun de Wakiem

Du ciel et du vent les diverses images
À l'eau, qui est l'eau, ne sont point mêlées.
Au travers des plaisirs et des peines,
Pure continuellement, coule ma vie.

*

Baou ilang-ilang

*Baou ilang-ilang sudah-ilang
Saïa sudah mentium sampé mati...
Dekat pelipis saïa iang tenang
Pelipis-nia Nona tourout hati.*

L'odeur d'ilang-ilang

L'odeur d'ilang-ilang qui s'évapore
Je l'ai respirée jusqu'à en mourir...
Contre ma tempe d'un silence d'eau pleine,
La tempe de Nona qu'rythme de son cœur...

René Ghil, *Œuvres*, 1909

Référence :

Georges Voisset, *Pantouns. Le trésor malais. Khazanah Melayu. 250 pantouns* (ITBM, Kuala Lumpur, 2015).