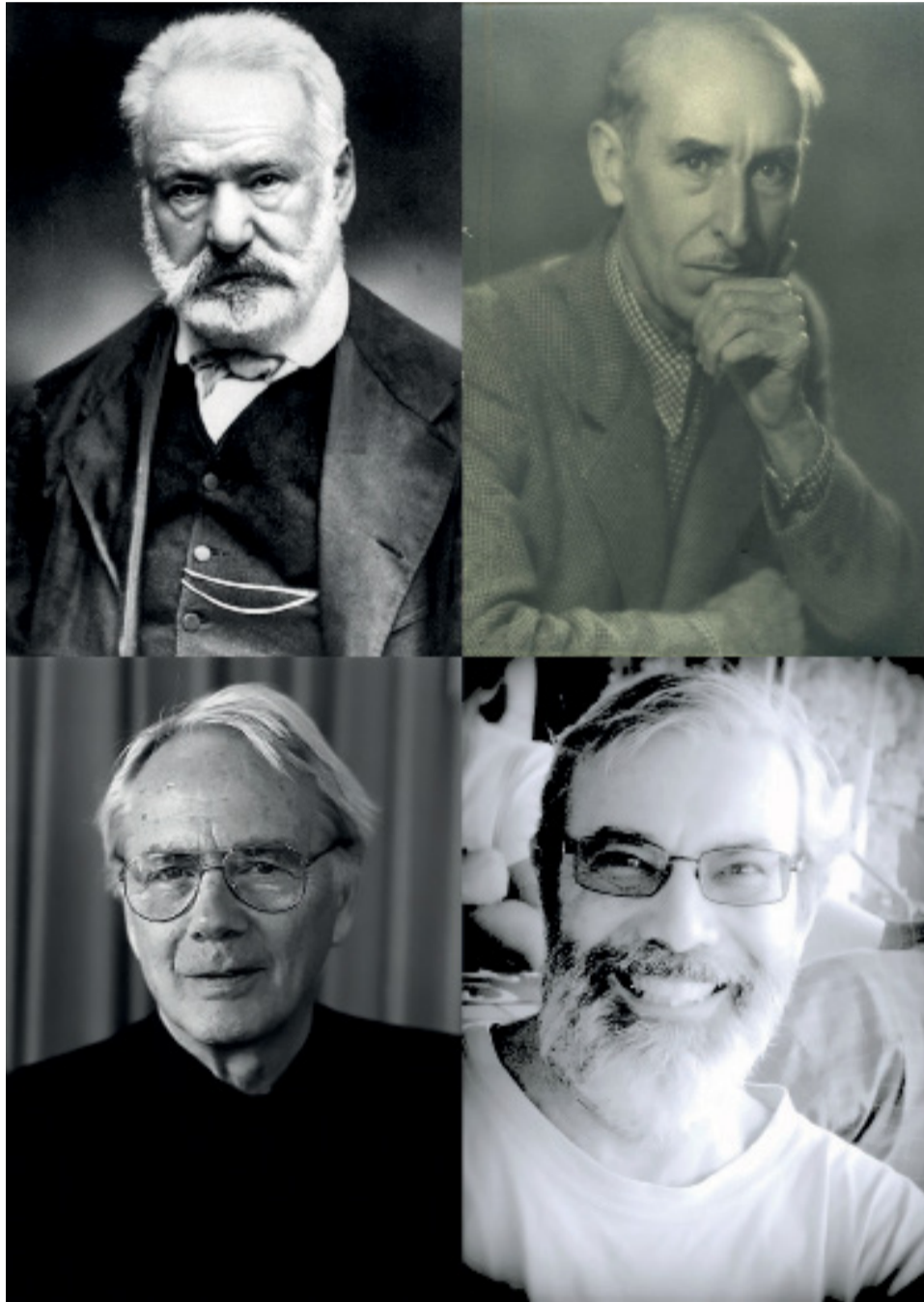


Les dossiers de

Pantun sayang

Association
Française du Pantoun



LES ÉRUDITS FRANÇAIS ET LE PANTUN MALAIS

par Muhammad Haji Salleh

© Muhammad Haji Salleh, 2013.
Traduction : Dominique Arias pour l'anglais, Georges Voisset pour le malais.
Première publication :
Malaisie-France. Un voyage en nous-mêmes, Collectif (Arkuiris-ITBM, 2013).

Reproduit avec l'autorisation de l'auteur et des éditeurs.

En couverture :
Victor Hugo - Portrait
Henri Fauconnier - Portrait (1937, Collection Roland Fauconnier)
François-René Daillie - Portrait (1996)
Georges Voisset - Portrait

Apparue il y a plusieurs siècles, la littérature en langue malaise tient toujours une place importante dans la société moderne en Malaisie, en Indonésie, à Brunei et à Singapour mais aussi dans le sud de la Thaïlande et à Mindanao au Sud des Philippines. La littérature orale reste elle aussi très vivante, en particulier dans les régions les plus reculées. Elle recèle une multitude de contes populaires, d'histoires d'animaux, d'anecdotes humoristiques, etc. Bien que peu à peu absorbée par l'univers écrit et l'omniprésence d'Internet, elle laisse son empreinte dans les nouveaux médias qui visent un auditoire accoutumé à l'écoute de conteurs d'histoires et aux représentations orales.

La littérature écrite ancienne est attestée par tout un corpus d'histoires : des *hikayats* et des *ceritera*. Les *hikayats*, épopées romanesques traditionnelles – un genre dont on estime qu'il remonte à l'époque préislamique, sont habituellement assez longues, préfigurant en quelque sorte le roman. Ce sont de volumineux recueils d'histoires plus courtes (*ceriteras*) et de récits, parfois indigènes, parfois inspirés de la forme arabo-persane du même nom. On compte parmi ces derniers des œuvres remarquables, telles que le *Hikayat Malim Deman*, le *Hikayat Inderputera*, le *Hikayat Hang Tuah*, le *Hikayat Amir Hamzah* ou le *Hikayat Isma Yatim*.

D'apparition plus tardive, soit vers le XVIII^e siècle, le *syair* est une forme de récit poétique narratif de héros et d'héroïnes, leurs aventures et leurs édifiantes prouesses. Nombre de *syair* ont des femmes pour protagonistes et il semble d'ailleurs très probable que la plupart aient été composés par des femmes.

Les *pantun*, forme de poésie indigène que l'on retrouve à travers tout l'Archipel voire bien au-delà, colportés par les nomades des mers, marchands, migrants et exilés politiques ou religieux, existent aussi bien en malais (soit au moins une trentaine de dialectes), que dans les autres langues locales. Dans sa forme classique, le *pantun* se compose d'une unique strophe de quatre vers. Chaque vers comporte huit à douze syllabes, soit généralement quatre ou cinq mots, la langue malaise étant généralement bisyllabique. La musique qui l'accompagne suit la base de son rythme a-b-a-b :

Apa guna pasang pelita, (a)
Kalau tidak dengan sumbunya? (b)
Apa guna bermain cinta, (a)
Kalau tidak dengan sesungguhnya? (b)

À quoi bon allumer une lampe,
si la mèche manque au milieu ?
À quoi bon lancer ces œillades
si le cœur n'est pas dans les yeux ?

Le *pantun*, dans sa forme classique, est une forme brève. Seules les allégories et les aphorismes s'en accommodent. Les règles en sont très strictes et toujours scrupuleusement respectées, mais l'artiste accompli saura trouver dans ces quatre vers un espace d'infinie liberté. Autre condition structurelle, le *pantun* doit être en deux parties. Les deux premiers vers sont appelés *pembayang* par les Malais (et *sampiran* par les Indonésiens), soit « porteur de présage ». Ils renvoient à des objets présents dans la nature ou autour du foyer. Il s'agit d'images qui intriguent, créent une tension ou une interrogation, offrant la moitié d'une image, sans réponse ni sens évident. L'auditeur reste donc suspendu, perplexe. La seconde partie solutionne le puzzle. Elle montre le talent de l'auteur à saisir la signification des choses, les facéties du sort, du cœur et des agissements des hommes. Les deux derniers vers sont appelés *maksud* : le « sens ». Aucune des deux sections ne peut exister par elle-même, mais chacune complète l'autre, la combinaison des deux formant un poème à part entière.

En passant du « porteur de présage » au « sens », on passe aussi de la métaphore à l'explicite. Les deux premiers vers attisent la curiosité du lecteur/auditeur et le préparent aux deux suivants, au moyen de sonorités choisies et rythmées, mais aussi par des images qui portent trouble et confusion dans son esprit. Les deux vers suivants permettent de relier ces images au sens profond que le poète induisait au départ.

On trouve dans l'ensemble du monde malais de nombreuses autres déclinaisons des *pantun*. Les plus connues sont le *pantun alif-ba-ta-tha* (a-b-c-d) ou « pantun alphabet », le *pantun rejang* (« pantun de Rejang ») qui énumère les différents jours du mois avec des symboles animaux pour en prédire la qualité – et enfin le *pantun berkait* (« pantun lié »), qui fut transposé (quoique de façon incomplète) dans la forme française et internationale appelée « pantoum » (voir à ce propos l'article de Jean de Kerno).

Il existe des *pantun* en 2, 6, 8, 10, 12 ou 20 vers – l'ensemble formant un corpus considérable – mais la forme la plus appréciée reste la strophe unique en quatre vers. Sa taille est idéale pour les conteurs qui les composent et les retiennent aisément alors qu'ils contiennent l'essentiel : la subtilité des images, un rythme, une pertinence et, bien sûr, une grande concision qui facilite la mémorisation. Le poète peut ainsi en connaître un grand nombre par cœur et les tourner aisément de différentes manières, sans en perdre le rythme ou en trahir la structure.

Leur forme est si merveilleusement flexible que des jeunes enfants aux hommes de lettres chacun peut en faire son univers propre d'expression poétique. À ma connaissance, il n'est pas de structure plus appropriée pour chanter aussi bien une naissance qu'un décès ou encore toute la complexe évolution des relations entre amoureux ; pour venir rehausser ou renforcer une histoire orale ou écrite ; être servie en fines réparties comme en proverbes, etc. Le *pantun* classique s'insère également merveilleusement dans les spectacles comme le *wayang kulit* (marionnettes des théâtres d'ombres) ou le *bangsawan* (représentation traditionnelle sur scène). Il peut être repris en comptine, en berceuse ou en chant de travail. Il peut même servir comme moyen détourné pour demander la main d'une jeune fille.

Le *pantun* et les Français

Dans une communication de 2009, j'expliquais combien ma quête de personnages malais dans la littérature européenne s'était avérée infructueuse. Et pourtant, la relation de la France avec le monde malais remonte au moins au XVI^e siècle, avec les premiers voyages recensés, puis la publication, en 1604, d'un *Vocabulaire Malais-Français*.

L'intérêt pour le *pantun* semble s'éveiller vers 1829, lorsque Victor Hugo publie *Les Orientales*, une anthologie de poèmes inspirés de l'Asie et qui inclut notamment un *pantun* lié de quatre quatrains. On commença alors à publier des « pantoums », faisant naître un véritable engouement pour la poésie orientale dont les traductions tentaient de recréer toute la magie. Hollandais, Britanniques, Allemands et Italiens ont alors, eux aussi, écrit ou traduit des *pantun* dans leurs langues respectives.

Vers la fin du XIX^e siècle, le Hollandais Adriaan van Ophuijsen (1856-1917), administrateur colonial, universitaire et linguiste, réunit des poèmes de la région de Minangkabau (Sumatra) que j'ai réédités avec Ivan Adilla en 2011 sous le titre *Layarkan Kapal dalam Embun, Sepilihan Pantun Minangkabau*. Directeur d'entreprise et spécialiste de la langue malaise, l'Allemand Hans Overbeck (1842-1942), a également réuni un corpus, publié sous le nom de *Hati Mesra : Pantun Melayu Sebelum* (1914). Mais comment ne pas mentionner également *Sejarah Melayu/Sulalat al-Salatin - Collection des Principales Chroniques Malayes* (Dulaurier, 1849) ?

J'ai également retenu ici quelques auteurs français traduits en anglais dont les analyses ont beaucoup apporté à l'étude de cette forme poétique et demeurent des références pour ceux qui l'étudient.

Henri Fauconnier (1879-1973)

Il ne s'agit pas à priori d'un poète, mais son roman *Malaisie*, si habilement et poétiquement traduit en anglais par Eric Sutton (*The Soul of Malaya*) regorge de surprises, même pour un lecteur malaisien. L'ouvrage montre un planteur français, Rolain, insoumis exilé au fin fond d'une verte et luxuriante plantation de la péninsule malaise à l'époque où l'on pouvait encore faire fortune dans le caoutchouc et l'huile de palme.

Pour qui voudrait étudier les tamouls à travers le roman, la plume de Fauconnier n'est guère généreuse. Main d'œuvre bon marché originaire de l'Inde du Sud, les ouvriers tamouls représentent la majeure partie des personnages du roman. Dans un article publié en 2009 (« Cultural Hegemony in Colonial and Contemporary Literary Discourse in Malaysia », in *Asian Culture and History*. Vol. 1. n° 1), Ganakumar Subramaniam et Shantini Pillai ont dénoncé sans ambiguïté les attitudes colonialistes et capitalistes dont ont été victimes ces populations. Le regard porté sur les Malais reste également typique de la période coloniale. Pour autant, tandis que les écrivains britanniques, tels Somerset Maugham, regardaient ces derniers de haut, Fauconnier en était plus proche et tentait d'entrevoir le monde de leur point de vue.

Lorsqu'il décrit les Malais, Fauconnier est même presque amical. Contrairement aux Tamouls, les Malais n'étaient pas, eux, employés sur les plantations. Fauconnier prête ainsi à son héros, Rolain, des propos sur eux très progressistes pour l'époque :

Les Malais ne sont pas serviles. Serviabes ? Oui. C'est peu. Nous sommes trop pratiques pour nous contenter de cela. La population d'un pays, nous l'appelons main-d'œuvre, comme nous voudrions appeler bétail tout le règne animal. Mais les Malais ne désirent aucunement être considérés comme une main-d'œuvre. Leur point de vue est le contraire du nôtre. Ils gagnent facilement leur riz quotidien à l'aide d'un travail hebdomadaire et n'en demandent pas davantage. Toute fatigue inutile est nuisible. La vie est longue, pourquoi se hâter ?

Mais pour Rolain, c'est la passion des Malais pour le *pantun* qui constitue leur caractère le plus fascinant. Fauconnier s'apparente d'ailleurs lui-même à un poète de *pantun* par son style bref, concis et dense, déjà profondément enraciné dans une culture autre que la sienne. La familiarité de Fauconnier avec le *pantun* ne relève pas d'une curiosité superficielle. Il en connaît parfaitement les caractéristiques internes et on le sent transparaître tout au long de son récit. Mots, images et métaphores étant le cœur invisible et presque insaisissable de cette forme de poésie, ils hantent l'auditeur et le poursuivent jusque chez lui, résonnant encore dans leur rythme et leur juxtaposition d'images. Si certains *pantun* prennent sens dans les deux dernières rimes, la plupart nous hantent et nous font nous demander ce qui les lie le plus, du fil de leurs sonorités ou de leurs doubles sens entremêlés. Hypnotisé par la magie de cet art, Fauconnier y recourt depuis la première ligne jusqu'à l'épigraphe. Ainsi peut-on lire sur la page de titre les premiers vers d'un *maksud* véritablement très profond :

*Pantun saya pantun kelam,
kalau ta-tahu jangan d'-sindir*

*Mon poème est un poème obscur
qui ne comprend, qu'il renonce à railler !*

Un poème est obscur lorsqu'il ne cherche ni à expliquer ni à clarifier les pensées et les émotions qu'il contient. Il s'épanouit en nuances et en métaphores, charriant son sens par fragments d'images qui peuvent être réunis et longuement ressassés pour leur musicalité, attendant leur réplique rythmique, leur sens caché, tissé, enfoui au cœur des mots. Ainsi *tersirat*, « le caché », diffère-t-il de *tersurat*, « l'inscrit ».

Ici les doubles sens importent plus que le sens littéral, le plus évident. Pour les Malais, ce qui est évident manque de finesse. L'intention de l'auteur est-elle ici d'introduire une histoire obscure ou une histoire que les incertitudes de la vie et du sort rendent déconcertante ? Entend-il que l'on doit s'efforcer de braver l'épaisse jungle du sens et ne pas l'importuner si l'on ne parvient pas à le percer ?

Le choix des *pantun* déployés par Fauconnier est d'ailleurs frappant. Les Malais eux-mêmes auraient tendance à en choisir de plus populaires, citant des vers plus familiers pour rapprocher plus rapidement le lecteur du sens intentionnel. Fauconnier n'opte pas pour la facilité. C'est là la marque d'un connaisseur qui n'a choisi parmi un vaste répertoire que les vers les plus profonds. Ici, Fauconnier est à la fois ostentatoire, montrant sa connaissance du corpus, et sincère, recherchant la strophe la plus juste et la plus appropriée. Les deux premiers vers constituent en fait le *buka panggung*, ou le prologue du roman, chaque chapitre commence ensuite par deux vers d'un *maksud*, à l'exception du premier qui s'ouvre sur une strophe complète (dont j'ai conservé l'orthographe des années 1920).

*Jikalau tidak karna bintang
masaka bulan terbit tinggi
Jikalau tidak karna abang
masakan datang adek k-mari.*

*Si ce n'était pour les étoiles
la lune monterait elle ainsi
Et si ce n'était pas pour toi
serais-je venue jusqu'ici ?*

Le chapitre suivant, « La maison des palmes » (qui était aussi le nom de la demeure de Fauconnier), n'est donc pour sa part introduit que par les deux derniers vers d'une strophe, aux allures de proverbe, laissés sans traduction.

*Padang perahu di-lautan
padang hati di-pikiran.*

*La prairie du bateau c'est l'océan,
la prairie du cœur ce sont ses pensées.*

Ils résument magnifiquement l'essentiel du chapitre, au fil duquel le sens lentement se révèle. En ne livrant que les deux derniers vers, Fauconnier semble vouloir déconcerter et créer dès le début un certain sens d'incomplétude. Ces vers relèvent en principe de la partie *maksud* du *pantun*, mais parce qu'ils semblent tombés de nulle part, ils ont l'effet du *pembayang*, le sens profond n'ayant pas encore émergé du développement du chapitre lui-même.

Pour Lescale, le narrateur du roman, le *pantun*, fruit de la langue malaise, demeure un paradoxe en soi : « Le malais est la langue la plus facile. Tout le monde le dit. C'est aussi la plus difficile... [Les mots] s'agencent d'une façon imprévue, semblent sortir au hasard, comme des numéros de loterie ».

Voilà qui décrit bien le *pembayang*, l'iconoclaste « porteur de présage » du sens profond. C'est sous les mots, dans la musique et le rythme que nous devons chercher leur sens. Parfois la démarche s'inscrit dans le dialogue. C'est le cas à l'occasion des *berbalas pantun*, où une personne doit répondre au *pantun* d'une autre. Nous avons là une sorte de rythme rituel, considéré comme un mode d'expression en soi, et qui pour le Lescale de Fauconnier est « comme une mélopée, une longue succession de circonvolutions poétiques » entre deux Malais. À ce tournant de l'ouvrage, un *pantun* complet nous est offert :

*Asam kandis asam gulugur
ketiga dengan asam rembunia
Nyawa menanggis di-pintu kubur
hendak pulang k-dalam dunia.*

*Mangoustan amer garcinie amère
amers trois fois avec le remenia
Une âme pleure au seuil du cimetière
elle voudrait tant revenir ici-bas*

Il s'agit seulement d'images, comme cueillies dans l'inconscient. L'esprit tente seulement d'y entrevoir le sens encore à venir. On comprend ici comment le sens logique du narrateur se retrouve déstabilisé par cet enchevêtrement quasi surréaliste d'images apparemment dépourvues de lien. La perplexité est d'autant plus grande pour l'étranger que ces images sont issues du tréfonds de la conviction malaise selon laquelle la nature est le reflet de la vie. À travers sa diversité, la lutte pour la lumière du jour, la relation entre les créatures et leurs idiosyncrasies, la nature donne du sens à l'existence humaine. La nature porte en elle une jungle d'allusions et de métaphores sur lesquelles les humains ont matière à méditer. Impossible de saisir substantiellement le *pantun* sans comprendre cette philosophie de la nature, qui sous-tend toute la structure et l'idée même du *pantun*, mais aussi le rythme auquel il doit être appréhendé. Fauconnier l'explique parfaitement : « Un poème aussi court doit être lu lentement, comme on regarde longuement une petite nature morte. C'est une nature morte en effet : du riz aigri, abandonné dans une barque ».

Dans sa forme originale, le *pantun* est le plus souvent improvisé et « vendu » aux auditeurs qui doivent retenir les mots et leurs images, et les faire pivoter pour découvrir ce qui les lie entre eux, ne fût-ce que par les rimes. Au Japon, le haïku est récité deux fois de suite pour être mieux retenu. De culture orale, les Malais peuvent mémoriser en quelques secondes les quatre vers et les images qu'ils portent. La réponse, elle, ne doit pas se faire attendre plus d'une ou deux minutes, à moins qu'on ne lui préfère le *dondang sayang*, couronnement chanté en vers sur le rythme de la musique.

Fauconnier est maître de son art et pourtant, comme il le dit lui-même, lorsqu'on traduit un *pantun* « ce n'est pas seulement le rythme, la rime ou les assonances que l'on perd, ce sont les jeux de mots, les évocations, les allusions ténues qui pour les Malais en font tout le charme. Il faut avoir vécu bien longtemps parmi eux pour percevoir les diverses connotations de chaque mot, à côté de son sens littéral ».

Si une description résume bien les liens qui unissent le *pembayang* et le *maksud*, c'est bien celle-ci : « C'est entre le concret et l'abstrait un jeu de saute-mouton où le mouton n'est pas seulement sauté mais sauteur, et dont notre souci de traduire avec netteté, arrêtant net l'élan des idées, ne nous offre que le cliché d'une acrobatie ridicule. Le mot à mot est ce qui trahit le mieux ».

Dans *Malaisie*, le *pantun* apparaît comme l'âme même de la culture malaise. Avec profondeur et un sens très inhabituel de cette antique forme de poésie, de l'impact qu'elle a sur l'auditeur comme sur le récitant (ou l'improvisateur), et de la grâce et subtilité infinie de sa forme, le romancier parvient à la mettre en scène comme une diva, pleine de retenue et parfois tout à fait insaisissable. Souvent, elle laisse dans son sillage une traînée d'images denses, d'indices métaphoriques, un rythme qu'on suit sans le vouloir, comme l'amant qui lit les pensées et les sentiments de celle qu'il aime, dans ses expressions et ses mouvements.

Jeu de devinettes, incontestablement, mais non sans un penchant intellectuel, c'est une volupté de passionné, en quête de bribes et d'éléments d'un sens caché dévoilé par indices, ou de la vie elle-même, illustrée avec éloquence par un chassé-croisé d'images et d'allusions souvent disjointes et décousues. Celui qui en est épris n'y cherchera pas une solution à des problèmes, mais les tournures tout en nuances, les émotions suggérées qu'il y trouvera, l'imprèneront profondément, avec la chaleur d'une révélation, la fulgurance des émotions, et parfois même un brillant éclair lourd de sens.

Jusqu'à ce stade du roman, les *pantun* semblent planer au-dessus du récit, ou n'ont fonction que d'épigraphes. C'est seulement dans « La maison des palmes » qu'ils viennent se poser au poignet de deux personnages clé : Smaïl et Ngah. On y découvre les deux poètes malais amateurs engagés dans une joute de charades, d'allusions et de métaphores (*kiasan*), se cherchant et surpassant constamment l'un l'autre, rivalisant d'esprit de finesse en un magnifique échange de réparties, sans jamais dépasser le temps imparti. Plus loin, une seconde joute de *pantun* prend place au *kampong* du *penghulu*, le chef de village, lors d'un *joget*, une fête dansante.

Mis au défi par l'assistance, un personnage du roman de Fauconnier commence à chanter, et les paroles de ses chants elles-mêmes sont faites de *pantun* :

*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*

Bien sûr la traduction de Fauconnier ne rime pas, mais on ne peut pas moins y lire entre les lignes, tantôt opaques, tantôt chargées d'allusions. Ces vers, en l'occurrence, s'adressent à la fille du chef. Plus tard, lorsque les amants se sont l'un à l'autre révélés leur flamme, le chanteur reprend :

*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*

Ces vers sont prononcés comme s'ils s'adressaient à l'auditoire tout entier mais le chanteur et la jeune fille elle-même savent bien que c'est à elle seule qu'ils s'adressent. Le chapitre s'achève sur un vers envoûtant :

*La petite noix de coco elle ne contient pas d'eau
Elle a été bue par la lune*

Ainsi Fauconnier tente-t-il de résumer toute l'âme du *pantun*, qu'il relie par nécessité à la philosophie du langage et de la forme.

François-René Daillie (1925-2012)

Bien des années après Fauconnier, un autre Français, lui aussi tombé sous le charme de cette forme de poésie mystérieuse et magique, paraît sur la scène du *pantun*, François-René Daillie. Premier directeur de l'Alliance Française de Kuala Lumpur au début des années 1960, il publie en anglais en 1988 : *Alam Pantun Melayu: Studies on the Malay Pantun*. Daillie n'y prétend nullement se poser en universitaire. Il a simplement vécu pour ainsi dire avec les *pantun* et parmi eux :

J'ai toujours conçu la littérature comme une aventure, c'est-à-dire, étymologiquement, comme quelque chose qui vous arrive, que vous devez traverser, [...] de ces choses qui se produisent et qui ont un impact sur votre intellect, sur votre esprit [...] Ma rencontre avec le pantun malais a été l'un des épisodes les plus frappants ainsi que l'un des éléments les plus importants de toute l'aventure de ma vie, non seulement comme expérience de littérature, en tant que mode de vie spécifique, mais comme expérience de vie et de littérature ensemble, intimement mêlées. Les trois vies du poète-érudit, de la société malaise et du pantun, restent inextricablement entrelacées, comme un faisceau de racines, car il n'y a pas d'autre manière de comprendre, d'apprécier et de jouir pleinement de cette forme de poésie.

Tandis que certaines formes littéraires peuvent être étudiées indépendamment de la philosophie et du mode de vie des habitants d'une région, le *pantun* est intrinsèquement le fruit du langage, de la philosophie de la nature et de la cosmologie des populations qui le pratiquent, « comme pur fruit, original et délicieux de ce pays et de ce peuple, de leur langue, depuis les temps les plus reculés comme aux époques les plus glorieuses et les plus raffinées ».

L'ouvrage de Daillie est une excellente introduction à cet art. Soulignons qu'avant sa publication, cette forme de poésie n'avait encore jamais fait l'objet d'une recherche approfondie. On trouvait des anthologies de poèmes traduits, on y faisait référence dans des romans, des essais, des ouvrages d'histoire

ou d'anthropologie, mais aucun livre n'avait jamais été intégralement consacré à l'ensemble de ses spécificités. L'ouvrage de Daillie, très rigoureux, est précieux pour le néophyte auquel il offre une très riche gamme de matériel et de références.

Daillie préfère une approche comparative mais aide aussi le lecteur en revenant sur l'histoire de cette forme de poésie et sur ses spécialistes. Certains d'entre eux y voient une influence voire certains éléments de la culture indienne. D'autres y voient plutôt une forme endémique directement issue du bassin de la langue malaise. Mais pour Daillie, « quelque influence extérieure qui ait pu concourir à son apparition, le *pantun* n'en est pas moins resté des siècles durant la forme poétique la plus originale jamais créée par les Malais ».

Aucun spécialiste du *pantun* n'est jamais parvenu à éviter la polémique concernant la relation entre le *pembayang* et le *maksud*. La plupart des critiques d'origine étrangère s'évertuent à forger l'existence d'un lien déterminé entre ces deux éléments, mais sur le terrain, lorsqu'on vit avec le *pantun* et les poètes qui le pratiquent, c'est différent. Ayant moi-même été juge et arbitre de nombreuses compétitions de *pantun* et pour avoir assisté à des représentations de *dondang sayang*, où les poètes improvisent des quatrains dans les limites d'une durée précise, j'aurais tendance à me ranger à l'opinion de Daillie, pensant qu'il n'y a pas véritablement de lien entre la première et la seconde partie.

Quant à la traduction, son optique reste simple : « considérer chaque poème que je désire traduire, comme un cas à part et le traiter comme tel ». Daillie le rumine alors longuement jusqu'à avoir la sensation qu'il est finalement devenu son propre poème : « Il faut manger et dormir avec [...] jusqu'à ce qu'il renaisse avec un nouveau corps et même une nouvelle âme ». Les règles, dit-il « viennent une fois que la traduction est terminée ! ».

Georges Voisset (né en 1948)

Dans la communication qu'il présenta au séminaire *Found in translation* de l'Université de Malaya en juillet 2010 et qu'il a intitulée « Traduire le pantoun en français comme un moyen de maintenir 'une voix commune' dans un monde multiculturel », Georges Voisset commençait par cette citation de Philarette Chasle : « Rien ne vit isolé. Le véritable isolement c'est la mort. [...] Tout le monde emprunte à tout le monde : ce grand travail de sympathie est universel et constant ». Telle est sa philosophie de la traduction : nous vivons proches les uns des autres et nous nous empruntons les uns aux autres, et là où nous ne nous comprenons pas, nous nous traduisons.

Voisset pose plusieurs questions complexes. À la première – pourquoi (re)traduire des *pantun* en français ? –, il répond par une autre question, citant Valéry Larbaud : « Quel autre plaisir peut égaler celui de partager son bonheur avec ceux que l'on aime ? ». La traduction n'est pas seulement l'action de transférer un texte d'un langage dans un autre, mais en réalité celle de traduire « l'altérité ». Pour autant, cette altérité est invariablement diversifiée, complexe et bien souvent entremêlée. De fait, la traduction est une bien étrange occupation. Tandis que, d'un certain côté, cette tâche peut apparemment consister à « rendre une altérité invisible », il s'agit aussi, dans le cas de la traduction des *pantun* d'illustrer clairement cette altérité pour un lectorat français qui y a, d'ordinaire, très peu accès.

La seconde question posée par Voisset est donc la suivante : Comment (re)traduire des *pantun* en français de façon à « instiller le Divers en matière de traduction de *pantun*, afin de rehausser la présence du pantun dans le Tout Monde, en trahissant le moins possible sa génialité, son universelle bienveillance et son originalité ? Comment le traduire à la fois en profondeur et en extension ? ». L'auteur suggère de traduire d'abord sur le papier l'âme orale du *pantun* au moyen de graphiques, de symboles et de représentations. C'est déjà en soi une forme d'incarnation. Mais quelque effort que l'on puisse faire, seule une fraction de l'oralité pourra être transcrite. Le *pantun* traduit devrait donc être considéré comme « la fleur centrale d'un bouquet, afin de respecter l'appétit du genre pour le monde ».

Voisset se demande plus loin s'il invente un langage nouveau lorsqu'il traduit du malais au français, « un langage de simplicité, plein de silence, pour se rendre aux évidences de ce monde, l'évidence

première de la proverbialité ». Il demeure « pleinement conscient que cette évidence est poésie mise en forme de piège pour que je tombe dedans. Et sans doute je tombe dans le piège lorsque mon *pantun* devient un objet distordu, artificiel ». Mais paradoxalement, ce piège le garde à l'intérieur de frontières, dans les limites du cadre et du courant de la poésie naturelle, non d'une poésie fabriquée. Enfin, puisque l'obscurité ou le sens caché fait naturellement partie du *pantun*, Voisset estime que cela doit demeurer ainsi, car c'est là le cœur même de sa mystique et magique beauté, de « sa beauté voilée » comme l'appelle Winstedt.

Pour Voisset, chaque *pantun* est « en soi un monde et un poème pleinement accompli ». Les règles devraient n'en être que les lignes maîtresses. Un ensemble de règles pour un poème donné ne sera pas nécessairement applicable à un autre poème. « La traduction devrait donc s'efforcer de se rendre invisible, donner priorité aux règles qui peuvent sauver la simplicité de ce mystère et oublier les autres ». Mais à peine commence-t-on à traduire que le dilemme resurgit : car si ce qui est invisible dans le *pantun* doit être préservé, une traduction ne doit pas pour autant passer inaperçue.

L'essai de Voisset sur le *pantun* représente une pénétrante exploration à l'intérieur des principes de la traduction. Nous voilà mis en garde sur la nature visible et non-visible du malais et du français, ainsi que des cultures dont ces langages sont issus. La traduction s'efforce donc à la fois d'atteindre le monde, et de trouver le moyen de porter intacts le sens et les nuances d'une langue vers une autre. Elle est aussi une tentative d'en présenter l'unicité. Mais dans quelque direction qu'il aille, des pièges attendent toujours le traducteur, s'il veut s'aventurer trop loin. ■

À lire :

François-René Daillie, « *Alam Pantun Melayu. Studies on the Malay Pantun* », Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka, 1988-1990.

Henri Fauconnier, *Malaisie*, Paris, Stock, 1930 (rééd. 1987) - *The Soul of Malaya* (trad. by Eric Sutton), Londres, Elkin, Mathews & Marrot, 1931.

Muhammad Haji Salleh, *The Mind of the Malay Author*, Kuala Lumpur, Dewan dan Pustaka, 1991.

Muhammad Haji Salleh, *Romance and Laughter in the Archipelago: Essays on Classical and Contemporary Poetics of the Malay World*, Pulau Pinang, Penerbit Universiti Sains Malaysia, 2010.

Georges Voisset, *Pantouns malais: Choix, traduction du malais et présentation*, Paris, La Différence, 1993.

Georges Voisset, *Pantouns malais*, Bécherel, Les Perséides (coll. ArtBref), 2009.

François-René Daillie, *Anciennes voix malaises : pantouns malais*, Fata Morgana (coll. Les immémoriaux), 1993.

François-René Daillie, *La Lune et les étoiles. Le pantoun malais*, Paris, Les Belles Lettres (coll. Architecture du verbe), 2000.