

Les dossiers de

*Pantun
sayang*

Association
Française du Pantoun



Les Découvreurs Allemands du Pantoun

2- OVERBECK

par Jean-Claude Trutt

© Jean-Claude Trutt, 2012/2015.

Reproduit avec l'autorisation de l'auteur.

En couverture :
Portrait de Hans Overbeck, prisonnier N° 4981 du camp australien
(photo trouvée par l'entomologiste australien Robert Taylor -
source Rüdiger Siebert in *Deutsche Spuren in Indonesien*,
édit. Horlemann, Bad Honnef, Allemagne, 2002).

Hans Overbeck (1882 – 1942) est un homme fascinant. Un commerçant hanséatique arrivé en Asie du Sud-Est à l'âge de 22 ans et qui se passionne pour la culture et l'ancienne littérature malaises. A un point tel qu'il en devient érudit. Premier traducteur de la plus grande épopée malaise, le *Hikayat Hang Tuah*¹ (en 1922, ce qui est restée la seule traduction de cette œuvre majeure dans une langue européenne jusqu'à sa traduction en russe en 1984 et la traduction récente en anglais de Haji Salleh² en 2010 !). Auteur de traductions abrégées de la *Couronne de tous les Princes (Makota Segala Raja)* et de la *Chronique des Malais (Sejarah Malayu)* en 1927 dans un ouvrage intitulé *Insulinde I*³ paru chez l'éditeur Dietrichs, ainsi que de différentes histoires légendaires (comme celle de *Raja Muda*) ou comiques et de contes comme ceux du rusé chevreuil-nain en 1925, dans le deuxième volume d'*Insulinde*⁴. Auteur aussi d'innombrables articles en allemand, anglais ou néerlandais pour la *Deutsche Wacht* (Batavia), pour le *Journal of the Royal Asiatic Society, Straits Branch* et, plus tard *Malayan Branch* (Singapour) et pour la revue *Djawa (Weltevreden)*. Des articles écrits majoritairement en anglais ou en néerlandais et qui traitent de thèmes d'une grande diversité dans les domaines de la littérature, de la culture, des coutumes et du folklore malais et javanais.

Mais c'est le pantoun qui est resté jusqu'à la fin de sa vie l'un de ses principaux centres d'intérêt (il en a collectionné plus de 2000). Quand il est prisonnier civil, en tant qu'Allemand résidant à Singapour, au début de la Grande Guerre, et transféré dans un camp dans le sud de l'Australie, il imagine déjà un mode de classification des pantouns et en fait part dans une lettre de sept pages adressée en 1915 à la Royal Asiatic Society de Singapour. Dans sa traduction du *Hang Tuah*, en 1922, à l'occasion de la citation d'un pantoun, Overbeck donne cette définition : « *Le pantoun est un quatrain d'amour ou de moquerie. Les deux premiers vers sont supposés contenir une allégorie ou une pensée voilée qui est explicitée dans les deux vers qui suivent. Mais avec le temps la règle semble s'être effacée et la plupart du temps seul le troisième vers ou le quatrième ont encore un sens alors que les deux premiers vers n'en ont guère et servent surtout à la rime. Dans la vie de tous les jours les pantouns ont un peu le même rôle que les Schnadehüpfel* ». Il est donc probablement le premier à avoir fait le lien avec ce quatrain moqueur que

1. *Hikayat Hang Tuah, die Geschichte von Hang Tuah, von dem Malayischen übersetzt von H. Overbeck*, édit. Georg Müller, Munich, 1922 (deux tomes, 650 pages).

2. Haji Salleh : *The Epic of Hang Tuah*, Institut Terjemahan & Buku Malaysia, 2010.

3. *Insulinde I, Malaiische Weisheit und Geschichte. Einführung in die Malaiische Literatur. Die Krone aller Fürsten. Die Chronik der Malaien. Aus dem Malaiischen übertragen von Hans Overbeck*. Edit. Eugen Diederichs, Iéna, 1927.

4. *Insulinde II. Malaiische Erzählungen : Romantische Prosa – Lustige Geschichten – Geschichten vom Zwerghirsch, aus dem Malaiischen übertragen von Hans Overbeck*, Eugen Diederichs, Iéna, 1925

connaît l'Allemagne du Sud et dont Georges Voisset a donné un exemple dans son *Histoire du Genre pantoun*⁵. La même année Overbeck publie dans le *Journal of the Royal Asiatic Society* un article sur le pantoun⁶, sa structure, ses correspondances dans d'autres cultures, un article qui est encore abondamment cité par un spécialiste du pantoun contemporain, T. Wignesan, dans une étude récente⁷. D'ailleurs Wignesan dit de lui : « *Overbeck, peut-être le savant le plus avisé sur l'origine du pantoun...* ».

Cet article est important, on va s'y arrêter un bon moment. C'est que Overbeck y cherche des correspondances dans d'autres cultures. D'abord dans l'environnement proche : Java et Soundanais. Puis dans la littérature bouddhiste en langage pali (même famille linguistique que le sanscrit) du Siam et de Birmanie, déjà citée par Marsden et Wilkinson. Certains de ces poèmes bouddhistes (quatrains dont les deux premiers vers évoquent une image et les deux suivants une leçon de morale qui est le sens caché de l'image) ressemblent au pantoun, dit Overbeck. Comme celui-ci :

*As a beautiful flower,
Brilliant of hue but yielding no fragrance,
Thus is the well-spoken word
Fruitless to him, who does not act (accordingly)*

*Comme une belle fleur
Brillante de rosée mais sans parfum
Ainsi la belle parole
N'est rien si elle n'est suivie de l'acte*

Ou celui-ci, donné également à titre d'exemple par Georges Voisset dans son *Histoire du genre pantoun* (opus cité) :

*As into a house, which is badly thatched,
The rain will enter.
Thus into an untrained mind
The craving will enter.*

*Comme dans une maison au toit endommagé
Rentre la pluie
Ainsi dans une tête mal éduquée
Va entrer l'envie.*

Si on enlevait le *comme* et le *ainsi*, on aurait un pantoun, dit Overbeck. Ce qui n'est pas tout à fait exact. Le pantoun fuit, encore plus que le *tanka* japonais, le *comme* ou le *tel*, qui signalent la bête métaphore.

Du pali Overbeck passe au sanscrit, à la forme poétique *sloka* que l'on trouve dans le *Ramayana*, comme ces quatrains du livre IX dans la traduction de Ramesh Chandra Dutt :

*Raindrops fall upon the lotus,
But unmingling hang apart ;
False relations round us gather,
But they blend not heart with heart.*

*Des gouttes de pluie tombent sur la feuille de lotus
Mais restent côte à côte sans se mélanger
De fausses relations nous entourent
Mais elles ne lient guère le cœur avec le cœur*

5. Georges Voisset : *Histoire du genre pantoun*, édit. L'Harmattan, Paris, 1997.

6. Voir : Hans Overbeck : *The Malay Pantun*, *Journal of the Royal Asiatic Society*, Straits Branch, 1922.

7. T. Wignesan : *Le Pantun : un exemple de détournement créateur ?* *Revue de Poïétique Comparée*, 1990/01.

Et puis il cite ce quatrain du Roi Dushyanta dans le drame *Shakuntala* du poète indien Kalidasa (traduction en anglais par Arthur W. Ryder) :

*Night blossoms open to the moon,
Day-blossoms to the sun ;
A man of honour ever strives
Another's wife to shun.*

*Les fleurs de la nuit s'ouvrent à la lune
Les fleurs du jour au soleil
Un homme d'honneur toujours s'efforce
D'éviter la femme d'un autre homme*

C'est par le Sud-Est du sous-continent indien que les grandes épopées, *Ramayana* et *Mahabharata*, et le *Panchatantra* sont passés à l'ère malaise, donc par la langue des Tamils, le dravidien. Mais, observe Overbeck, on sait grâce à l'abbé Dubois, que la plupart des stances et slokas qui truffent ces œuvres étaient écrits en sanscrit (or je connais bien l'abbé J. J. Dubois et l'œuvre dont il tire cette affirmation, *Hindu Manners and Ceremonies*⁸, pour l'avoir cité ailleurs pour la terrible description de la sati qui est incluse dans cette œuvre. L'abbé a également réalisé une remarquable traduction du *Panchatantra*). Le mot *sloka* est devenu *seloka* en malais mais il a une signification bien précise : c'est un quatrain humoristique ou satirique et sa forme est celle du *syair* : il est monorime. Overbeck se demande alors si ce quatrain n'a pas évolué dans le temps, si, au départ il pouvait être soit monorime, soit à rimes alternées et si, avec le temps, les quatrains dont la structure était binaire, c.à d. composés d'un distique « voilé » et d'un distique « dévoilé », et en même temps à rimes alternés, étaient devenus les pantouns.

Overbeck cherche également des correspondances dans la poésie chinoise. Il note d'abord qu'on trouve des poèmes qui ressemblent, pense-t-il, aux pantouns dans le *Kin-kou K'i-kouan*, un ensemble de 40 nouvelles compilé de manière anonyme à l'époque Ming (aujourd'hui on écrirait plutôt *Jin gu qi guan*). Il s'agit des *Histoires étranges d'hier et d'aujourd'hui*, une compilation non traduite en français. C'est d'ailleurs une anthologie composée à partir de deux recueils de récits faits antérieurement par deux adaptateurs célèbres du XVII^e siècle, Feng Menglong et Ling Mengchu. Overbeck ne cite pas ses exemples. Et je n'en ai pas trouvé non plus dans une autre anthologie qui date des Ming mais qui est encore plus ancienne (vers 1550), les *Contes de la Montagne sereine*⁹, merveilleusement traduits par Jacques Dars (qui avait déjà réalisé un autre chef d'œuvre de traduction : *Au Bord de l'Eau*). Si ce n'est ce distique qui pourrait être un gurindam malais (distique rimé de « sagesse ») :

*On peut peindre un dragon ou un tigre, mais pas leurs os ;
On peut connaître un homme ou son visage, mais pas son cœur.*

Et puis Overbeck découvre que le grand classique de l'antique poésie chinoise, le *Livre des Odes*, le *Shi King* (aujourd'hui on écrit *Shi jing*), faisait la différence entre trois modes, le *fu*, mode direct, le *pi*, mode comparaison simple et le *hsing*, mode comparaison symbolique ou métaphorique. Il l'a découvert, dit-il, dans l'Histoire de la littérature chinoise d'un certain Grube (*Geschichte der Chinesischen Literatur*) où est citée la préface de la traduction par l'Allemand V. von Strauss de ce *Livre des Odes* (von Strauss prétend que les éditeurs chinois indiquent le mode après chaque stance). La citation complète donnée par Overbeck est la suivante : « les éditeurs chinois indiquent toujours à la fin de chaque stance si elle contient un énoncé direct (*fu*), une comparaison (*pi*) ou une métaphore ou un énoncé symbolique (*hsing*). Ce n'est que ce dernier mode qui a quelque chose de particulier, puisque dans chaque stance, avant d'arriver à l'objet réel du poème, on mentionne en une ou deux lignes un phénomène naturel particulier ou un événement connu comme une introduction, un peu comme une arabesque, pour préparer à la réflexion, amener un sentiment ou un état d'esprit pour recevoir ce qui suit. C'est ainsi que l'on peut trouver dans l'introduction symbolique de différents poèmes absolument indépendants l'un de l'autre la même image ou la même métaphore. »

8. *Hindu Manners, Customs and Ceremonies* by the Abbé J. A. Dubois, édit. At the Clarendon Press, Oxford, 1906.

9. *Contes de la Montagne sereine*, traduits, présentés et annotés par Jacques Dard, édit. Gallimard (Connaissance de l'Orient), 1987.

Achilles Fang qui a écrit la préface de mon exemplaire de la version Ezra Pound du *Livre des Odes*¹⁰ dit ceci : « *les érudits chinois se sont cassé la tête depuis le deuxième siècle avant Jésus-Christ en s'efforçant de dévoiler le sens d'un triplet de termes utilisés pour définir la nature des tropes inclus dans chaque poème et même dans chaque strophe. Fu est narratif, pi métaphorique et hsing est allusif.* » Et il ajoute aussitôt que les experts n'ont pas arrêté de se battre à propos de la véritable définition de ces trois termes. Pour le dilettante que je suis la définition de Achilles Fang fait sens car plus précise que celle rapportée par Overbeck. Une allusion n'est pas une métaphore mais cela ne veut pas dire qu'à la base de l'allusion on ne trouve pas quelques briques métaphoriques ! Jacques Pimpaneau, dans l'introduction à son *Histoire de la Poésie chinoise*¹¹, parle de *bi* (comparaison, image) et de *xing* (allusions). Et reconnaît que l'allusion n'est pas toujours facile pour la compréhension, et encore moins pour le traducteur. Il peut s'agir de prolongement, de contraste, d'une ressemblance, dit-il. Et il parle encore d'une autre sorte d'allusion, extrêmement présente dans la poésie chinoise, l'allusion littéraire. Mais celle-ci concerne plus la poésie écrite que la poésie orale. Laissons cela.

Et revenons à Overbeck. Il cite 17 stances tirées des parties I et II (il écrit par erreur III) du *Shi jing*, 6 en mode *fu*, 4 en mode *pi* et 7 en mode *hsing*. Parmi les exemples qu'il donne les plus intéressants me semblent être ceux-là :

D'abord un poème tiré de la partie II du *Shi Jing* (la référence exacte est II, VII, 5), intitulée *The Slanderers*, et qui comprend trois stances, la première de mode *fu*, les deux autres de mode *hsing*. Voici les versions en anglais données par Overbeck des trois stances :

*The blue flies buzz upon the wing,
From fence to fence they wander;
O happy king! O courteous king!
Give heed to no man's slander!*
(styled fu)

*The noisy blue flies rumble round,
Upon the gumtree lighting;
A tongue of evil has no bound
And sets the realm a-fighting.*
(styled hsing)

*The clumsy blue flies buzzing round
Upon the hazels blunder;
O cursed tongue that knows no bound
And sets us two asunder*
(styled hsing)

Voici ma traduction en français de la troisième strophe :

*Les mouches bleues volettent, erratiques
Et heurtent le noisetier
Ô langue maudite qui ne sait se taire
Et blesse et nous sépare toi et moi*

Je ne sais pas ce que dit exactement le texte chinois de la première strophe mais je ne vois pas pourquoi elle serait *fu* et non *hsing* comme les deux autres. Slander voulant dire calomnie, les trois strophes expriment, me semble-t-il, exactement la même idée et l'allusion des mouches bourdonnantes est présente dans les trois (c'est peut-être dû à une erreur de transcription d'Overbeck). De toute façon, pour le plaisir, je vais vous montrer ce qu'en a fait Ezra Pound (et vous démontrer une fois de plus que les meilleures traductions de poésies sont toujours celles faites par des poètes) :

10. Voir : Ezra Pound : *The classic Anthology as defined by Confucius*, édit. Harvard University Press, Cambridge, 1954.

11. Jacques Pimpaneau : *Histoire de la Littérature chinoise*, édit. Philippe Picquier, Arles/Paris, 1989.

*Flies, blue flies on a fence rail,
should a prince swallow lies wholesale?*

*Flies, blue flies on a jujube tree,
slander brings states to misery.*

*Flies, blue flies on a hazel bough
Even we two in slanderer's row
B'zz, b'zz, hear them now*

Sauf que Ezra Pound place son allusion (*bzz, bzz*) à la fin....

L'autre poème que cite Overbeck est également tiré de la partie II du *Shi Jing*. La référence exacte est II, VII, 7. Elle est intitulée : *Happy in Haou*. Elle comporte également trois stances. Voici le texte en anglais de la deuxième stance :

*Fishes are there in the weed enow,
Their long tails lazily swinging ;
The king is here, in the city of Haou,
Drinking, dreaming, delaying.*

Je l'ai traduite en français de la manière suivante :

*Les poissons là-bas, dans les roseaux
Leurs longues queues remuent paresseusement
Le Roi, lui, est ici, dans la ville de Haou
Buvant, rêvant, mettant à plus tard ses décisions*

Comme on le voit le poète chinois crée une ambiance, décrit un événement qui préparent l'esprit à ce qui va suivre. Et Overbeck de se demander « *si ce n'est pas à une influence chinoise qu'il faut attribuer le fait que le lien entre le premier distique du pantoun et le deuxième est si souvent aussi ténu...* ». Et il précise sa pensée : dans le sloka indien l'image du premier distique est toujours une illustration de l'idée exprimée dans le deuxième distique. Et cette règle ne souffre guère d'exception. Alors que dans le pantoun malais, dit Overbeck, le premier distique est une « *esquisse impressionniste* » et l'esprit européen a souvent du mal à comprendre ce qui le lie aux deux vers qui suivent. Or dans la poésie chinoise on retrouve justement cette relation si distendue entre l'image et la pensée que l'image est censée illustrer.

Georges Voisset m'a fait connaître un spécialiste chinois récent Xu You-Nian, Professeur à l'Institut des Langues étrangères de Guangzhou en Chine, qui a publié une étude sur la relation entre le pantoun et la poésie chinoise dans la *Revue de Littérature comparée*¹². Il cite une étude de R. O. Windstedt¹³, d'où il tire les extraits suivants : « *Dans le pantoun la relation des deux premiers vers avec les deux derniers est souvent aussi lointaine que ce qu'on trouve dans les odes chinoises...* ». Dans chaque stance des Odes « *un fait ou un évènement bien connu est décrit dans un ou deux vers initiaux, avant d'arriver au véritable objet du poème, comme une introduction, que l'on pourrait comparer à une arabesque habile permettant de préparer la réflexion, le sentiment ou l'état d'esprit pour ce qui va suivre...* ». Et, pour preuve de ce qu'il avance, dit Xu You-Nian, Windstedt cite un exemple tiré du *Livre des Odes* (traduction – en anglais – par C. Crammer Byng) qui – ô surprise – est le même quatrain des mouches bleues (le troisième) cité par Overbeck (et dans la même version anglaise).

Et, ajoute Windstedt, « *c'est aussi de cette manière-là que le poète chinois regarde la nature, et c'est également ainsi que fait le poète malais* ». On voit, continue Xu You-Nian, que les vers allusifs du pantoun malais ne sont pas quelque chose de nouveau pour l'Asiatique et particulièrement pour le Chinois qui est assez accoutumé à cette forme de pensée. Les méthodes métaphoriques et allusives, surtout la première, ont constitué depuis fort longtemps les méthodes traditionnelles de composition des chants populaires chinois qui sont aussi vieux que le *Livre des Odes* lui-même.

12. Voir : *Revue de Littérature comparée* d'avril-juin 1986 (N° 2) : Xu You-Nian : *A Comparison of Malay Pantuns and Chinese Folk Songs*.

13. Voir : R. O. Windstedt : *A History of Malay Literature and the Malays, a cultural History*.

Quand on étudie un grand nombre de pantouns malais, dit encore Xu You-Nian, on constate que les deux vers allusifs procèdent de la même manière que les chants populaires chinois et que la comparaison ou l'allusion est en général créée par un élément de la nature : soit oiseaux, animaux, herbes, arbres, insectes, soit montagnes, rivières, îles, soleil, lune et étoiles. Quant à Overbeck, sur le même thème, il cite ce même traducteur anglais, L. Crammer-Byng, qui a traduit le *Livre des Odes* et qui, dans l'introduction à sa traduction d'une sélection de poètes chinois tardifs, dit ceci : « *concentration and suggestion are the two essentials of Chinese poetry* ».

Overbeck a été tellement frappé par les nombreux points de ressemblance entre le pantoun malais et certains exemples de poésie chinoise qu'il écrit que « *l'idée d'une coïncidence due au hasard ne semble guère satisfaisante* ». Au point qu'il a encore cherché ailleurs : dans certaines ressemblances dans la structure des deux langues. Les mots ou racines de mots qu'on appelle classificateurs, la préférence donnée à la coordination entre phrases plutôt que leur subordination, etc.

En tout cas j'ai bien l'impression que là aussi Overbeck a fait œuvre de pionnier et qu'il a été un des premiers, sinon le premier, à parler de cette analogie mystérieuse entre pantoun et poésie chinoise. Les références que donne Xu You-Nian sont plus tardives : *A History of Classical Malay Literature*¹⁴ de R. O. Winstedt a été publié pour la première fois en 1969 et la première publication d'une autre référence qu'il cite, *Malay Pantuns* de A. W. Hamilton, date de 1941.

Comme tous les Occidentaux qui ont étudié le pantoun, Overbeck s'est également intéressé, bien sûr, au lien entre les deux distiques. A Sumatra un spécialiste local du pantoun avec lequel il passe en revue les pantouns de sa collection lui assure même que le premier distique n'a aucune signification particulière. Il n'est là, prétend-il, que « *pour la rime* ». Et Overbeck note effectivement qu'un chanteur ou récitant de pantouns exprime en général ce qu'il veut dire par le deuxième distique qu'il a fixé dans sa mémoire et qu'il improvise pour le premier distique, cherchant avant tout la rime, avant de chercher « l'assonance » ou la pensée cachée. Et pour prouver ce qu'il dit, Overbeck donne toute une série d'exemples tirés du *Pantun Melayu*¹⁵ (la fameuse collection de 1250 pantouns malais des *Malay Literature Series*), d'une autre collection de pantouns appelée *Pantun Dondang Sayang* (une collection d'environ 1200 pantouns publiée par un éditeur chinois de Singapour entre 1911 et 1920) et de sa propre collection de pantouns, des exemples de pantouns dont le deuxième distique est identique (50 couples de pantouns de ce type). Mais ce n'est pas tout. Il existe aussi, dit encore Overbeck, un autre type de pantouns où c'est le premier distique qui est le plus important. Il s'agit de séries de pantouns qui racontent dans le premier distique une légende comme l'histoire de Rama par exemple (il avait déjà parlé de ces pantouns qui illustrent le *Seri Rama* dans une note de bas de page du *Hikayat Hang Tuah*). Et là encore il donne toute une série d'exemples. La question que se pose le dilettante que je suis, pour cette dernière série de pantouns au moins (type Rama), est alors celle-ci : peut-on encore parler dans ce cas de pantouns ?

Et puis Overbeck conclut son article de la manière suivante : tout ce qui vient d'être dit semble indiquer que dans beaucoup de pantouns l'image du premier distique n'est pas forcément conditionnée par la pensée exprimée dans le second distique. Et que pour ce qui est de ce type de pantouns au moins ils suivent plutôt « *la fine arabesque* » de certaine poésie chinoise que la logique de l'image illustrant strictement l'idée, propre au sloka indien.

En tout cas, je crois que les Occidentaux vont encore chercher longtemps à percer l'éternel mystère du lien entre les deux distiques du pantoun. Comme on le voit avec Overbeck, ce n'est pas de hier que date la controverse.

Hans Overbeck s'est également beaucoup intéressé à ce qu'on appelle le pantoun rejang. Dès 1914, dans un article¹⁶ à la *Revue de l'Asiatic Society*. Encore un type de pantoun pour lequel on peut se poser la question : s'agit-il encore de pantouns ou de simples quatrains ? Il n'empêche, il est intéressant d'en dire un mot. Parce qu'ils sont au cœur des conceptions astrologiques de la région. Les Rejangs, dit Overbeck, sont les parties dans lesquelles est divisé le mois lunaire (dans le cas qui nous intéresse ici ce sont donc les jours du mois). W. W. Skeat en a parlé dans sa *Malay Magic*¹⁷ qui date de 1900. Il citait des Syairs qui

14. E. O. Winstedt : *A History of classical Malay literature*, édit. Oxford University Press, Kula Lumpur 1969.

15. Voir : R. J. Wilkinson et R. O. Winstedt : *Pantun Melayu*, 1914.

16. Voir : Hans Overbeck : *The "Rejang" in Malay Pantuns*, Journal of the Royal Asiatic Society, Straits Branch, Singapour, 1914, N° 67, P. 219-220.

17. W. W. Skeat : *Malay Magic*, édit. Oxford University Press, Londres, 1911 (1ère édition : Macmillan & Co, 1900).

servaient à les mémoriser et donnait une liste des symboles qui les caractérisaient. Overbeck a découvert que les Rejangs apparaissent également dans les pantouns. Il possédait, parmi ses collections de pantouns, trois séries de pantouns dédiés aux Rejangs : *Rejang Siak* (incomplet), *Rejang Sindiran* (30 pantouns) et *Rejang Sombang* (30 symboles, mais il a trouvé la même série dans la collection *Pantun Dondang Sayang*¹⁸ de l'éditeur chinois Koh and Co de Singapour avec 31 symboles). Dans les deux premières séries chaque pantoun est consacré à un jour, c. à d. à un symbole et ce symbole apparaît comme premier mot du premier vers, par exemple « *kuda* » (cheval) qui correspond au premier jour : *kuda hanoman dari Aceh*.

La troisième série, *Rejang Sombang*, est plus complexe : le mot qui signifie le symbole est placé à la fin du premier vers et chaque pantoun dédié à un symbole est suivi de trois autres (et même à partir du 21ème de quatre autres) pantouns. A la fin de son article Overbeck fait une liste des 30 symboles qui apparaissent dans ses trois séries de pantouns et la compare à la liste donnée par Skeat dans sa *Malay Magic* (soit dit en passant : 30 jours, cela représente plutôt un mois solaire qu'un mois lunaire !). Quand Overbeck établira plus tard (en 1920) une classification¹⁹ des 2000 pantouns qu'il a collectionnés en une quarantaine de catégories, il en placera près de 200 dans la catégorie Rejang. Ni François-René Daillie ni Georges Voisset ne mentionnent ce type de pantouns. Georges Voisset, interrogé, dit qu'ils manquent de densité poétique. Comme Overbeck n'en a traduit aucun, il m'est difficile d'en juger.

Ceci étant le Rejang est un phénomène bien plus complexe que l'on ne peut réduire à la correspondance d'un jour du mois à un symbole ou une image. Sinon Skeat ne l'aurait pas cité dans son livre sur la magie. Il y a des jours fastes et même des heures fastes et d'autres qui ne le sont pas ou sont même néfastes. On trouve plusieurs exemples de ce type de jours fastes ou d'heures ou d'intervalles entre deux jours de la semaine dans *Hikayat Hang Tuah*, dans *Hikayat Raja Pasai*, dans *Hikayat Raja Muda*, etc (pour un voyage, un combat, un mariage p.ex.). Et l'anthropologue Fritz Graebner que Overbeck a rencontré dans son camp de prisonniers en Australie et avec lequel il a discuté du Rejang, comme il a discuté des histoires du chevreuil-nain, le compare à différents systèmes de calendriers de l'ancien monde et du nouveau (Chine et Mexique entre autres) et de leurs liens avec la divination et la magie (voir la *Zeitschrift für Ethnologie*²⁰ de Berlin de 1921). On apprend d'ailleurs que les symboles du Rejang malais peuvent également s'appliquer à des semaines, etc. Impossible d'évoquer tout cela ici. Ce que j'ai surtout trouvé intéressant c'est que Graebner donne la signification d'un grand nombre des symboles Rejang et que l'on constate que les premiers 19 représentent des animaux (comme dans l'astrologie chinoise). Ainsi on a l'ordre suivant : 1) kuda-cheval, 2) kidjang-cerf, 3) harimau-tigre, 4) kutjing-chat, 5) simpai-singe, 6) kerbau-buffle, 7) tikus-souris, 8) lerabu-bœuf, 9) andjing-chien, 10) naga-dragon, 11) kembang-chèvre, 12) nmiang-fleur de palmier (?), 13) gadjah-éléphant, 14) singa-lion, 15) ikan-poisson, 16) babi-cochon, 17) lang-faucon, 18) halipan-mille-pattes (dans Rejang Sombang le 18 est kala, le scorpion), 19) baning-tortue. Le 20 c'est hantu, esprit ou fantôme, le 21 arang, le charbon (?). Le 22 c'est Orang, l'homme (sauf dans le *Rejang Sombang* où c'est Shaitan, c. à d. Satan !). Le 26 dans le *Rejang Sindiran* est pelanduk, le chevreuil-nain. Le 29 dans *Rejang Sombang* est pontianak, le loup-garou, et dans *Rejang Sindiran* c'est ular, le serpent. Enfin le 30 c'est sani, le petit serpent.

Mais Hans Overbeck n'avait pas fini avec le pantoun. En 1930 il va encore publier une grande étude sur les pantouns en langue javanaise²¹. Après une introduction, d'autant plus nécessaire que dans son article de 1922 il avait dit que la langue javanaise ne connaissait pas le pantoun, il cite 161 pantouns en javanais accompagnés de leur traduction en néerlandais. Ces pantouns il les a trouvés tout à fait par hasard, grâce à ses indicateurs, dans l'est de Java : c'étaient des textes récités ou chantés lors de représentations de *loebroek*, un genre de théâtre comique et populaire en dialecte javanais de Surabaya. Il constate que ces quatrains javanais respectent les règles généralement acceptés pour le pantoun malais : rimes alternées, parallélisme sonore (qu'il appelle assonance) entre premier distique et deuxième et lien plus ou moins évident entre l'image du premier distique et l'idée exprimée par le deuxième. Voici quelques exemples, avec les versions successives en javanais, néerlandais et français :

18. *Pantun, Dondang Sayang, Baba Baba Pranakan* (Vol. I 1911, Vol. II 1912), Koh & Co, Singapour.

19. Voir : Hans Overbeck : *Pantun Melayu*, Jakarta, 1920.

20. *Zeitschrift für Ethnologie, Organ der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*, 1920/21, Berlin.

21. Voir : Hans Overbeck : *Pantoens in het Javaansch*, Djawa, Weltevreden, 1930, N° 10, P. 208-230.

*Ali-ali adja akèh-akèh,
Sitok baé matané inten.
Pena rabi adja akèh-akèh,
Sitok baé nèk anteng*

*Niet te veel ringen,
Eén is genoeg, als hij maar bezet is met een diamant.
Trouw niet met vele vrouwen,
Eén is voldoende, mits ze behoorlijk blijkt te zij.*

*Pas besoin de beaucoup d'anneaux,
Un seul suffit, s'il est orné d'un diamant
Nul besoin d'épouser beaucoup de femmes,
Une seule suffit, si elle te paraît convenable.*

*Adja énak kojahan kontjèr,
Dédé dika toewan kadjiné,
Adja énak sing loenggoeh djèdjèer,
Dédé dika djantoeng atiné.*

*Wees niet zoo vergenoegd over je muts met 'n kwastje,
Je bent toch niet mijnheer de hadji !
Ga toch niet zoo vergenoegd naast haar zitten,
je bent toch haar schatje niet.*

*Ne te réjouis donc pas de ta coiffe à pompons
Tu n'es donc pas Monsieur le hadji !
Ne te réjouis donc pas de t'asseoir à côté d'elle,
Tu n'es donc pas son aimé.*

Et puis il y a celui-ci, que j'aime bien :

*Manoek dali njaoet gantroeng,
Dak njaoeta, wetengé loewé.
Empoen laki napa doeroeng,
Nèk doeroeng, koela sing doewé.*

*Een dali pakt een glazemaker,
Zou ze dat niet doen, nu se honger heft?
Ben je al getrouwd of nog niet?
Zoo niet, dan ben je de mijne.*

*Un oiseau dali attrape un papillon,
Ne le doit-il pas, puisqu'il a faim ?
Dis-moi, es-tu déjà promise ou non ?
Si non, alors tu es mienne.*

Hans Overbeck devait publier un troisième volume d'*Insulinde* en Allemagne consacré à la traduction du Hikayat de Rama (*Seri Rama*) et aux pantouns. Cela ne s'est jamais fait, peut-être par manque de temps ou parce qu'il voulait prendre ses distances avec la nouvelle Allemagne qu'il n'aimait pas. D'ailleurs on constate qu'il a arrêté toute collaboration avec la Publication allemande des Indes néerlandaises, la *Deutsche Wacht*, sa dernière contribution datant de 1927. On constate qu'il a été un peu oublié dans l'Allemagne d'aujourd'hui, malgré ses deux *Insulinde* et sa traduction du *Hang Tuah*. Même si un journaliste, Rüdiger Siebert, en a fait le portrait²² à côté de ceux de neuf autres Allemands qui ont joué

22. Voir : Rüdiger Siebert : *Deutsche Spuren in Indonesien*, édit. Horlemann, Bad Honnef, Allemagne, 2002.

un rôle dans l'histoire des Indes néerlandaises et qu'un Professeur Katz de l'Université d'Oxford l'a remis à la place qu'il mérite et a fait un gros travail sur sa bibliographie. Mais pour ce qui est du pantoun, son nom a disparu des tablettes allemandes et quand la Revue *Kita* de l'Association germano-indonésienne publie un numéro spécial consacré au pantoun, son nom n'est pas cité une seule fois !

Overbeck n'a pas eu une fin de vie heureuse. Alors qu'il avait pris sa retraite (en 1932), s'était installé à Yogyakarta, tout près du kraton et s'était adonné entièrement à ses chères études, voilà qu'une deuxième guerre éclate et qu'il est de nouveau emprisonné, comme Allemand, cette fois-ci par les Hollandais (après l'invasion de leur pays par l'armée de l'Allemagne nazie), puis envoyé, lorsque le danger japonais approche, dans un camp en Inde chez les Anglais. Et le bateau qui l'emmène, attaqué par les avions japonais, sombre en janvier 1942, avec presque tous ses prisonniers allemands, au large de la côte occidentale de Sumatra.

Note :

Pour ceux qui sont intéressés à en apprendre plus sur Hans Overbeck, sa vie, son œuvre et sa bibliographie (commentée), voir sur le site Voyage autour de ma Bibliothèque (www.bibliotrutt.eu), Tome 5 : *O comme Overbeck, un commerçant hanséatique devenu érudit en littératures malaise et javanaise.*