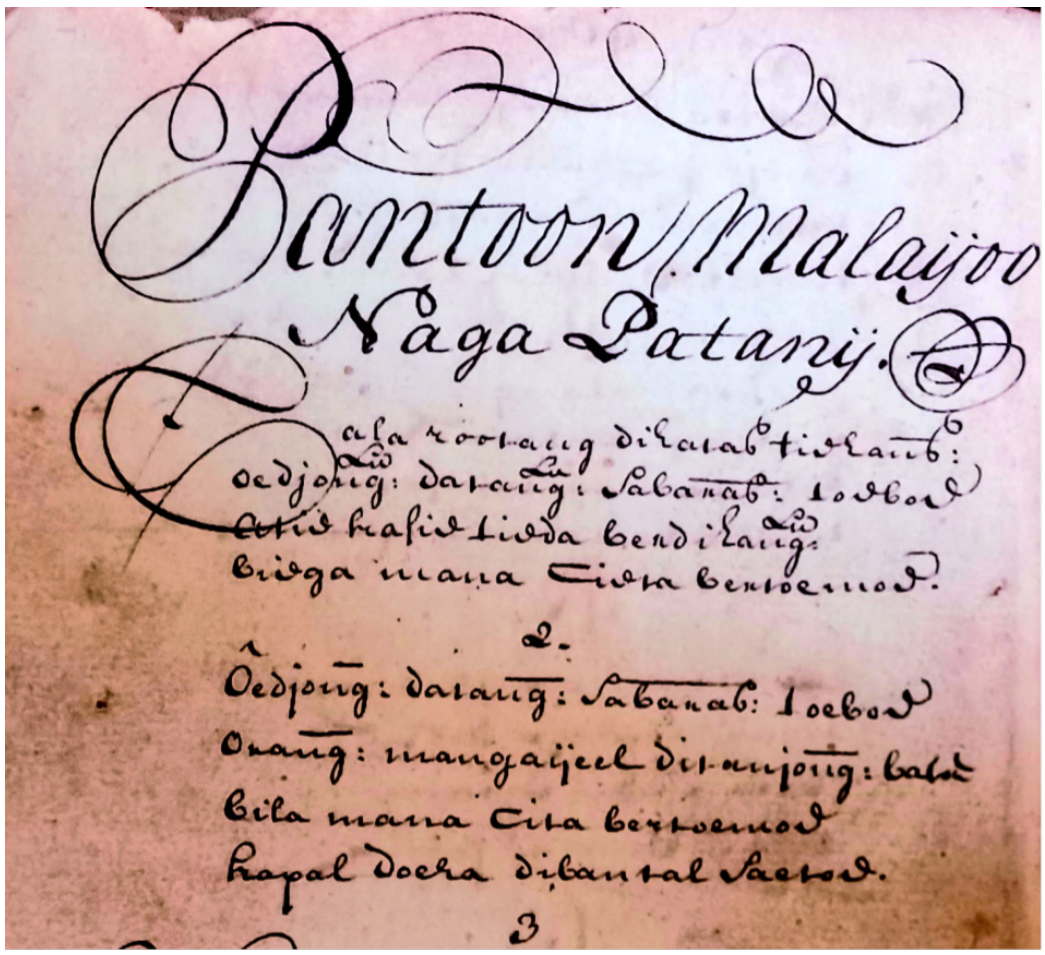
Les dossiers de

Pantun sayang

Amis Francophones
du Pantoun



Le Livro de Pantuns de Lisbonne (XVII°-XVIII° siècles)

Remarques sur un témoignage exceptionnel de « métissage pantounique »

Dossier établi par Georges Voisset

© Georges Voisset, 2023.

Reproduit avec l'autorisation de l'auteur.

En couverture :
Livro de Pantuns: um Manuscrito Asiático do Museo Nacional de Arqueologia, Lisboa
Lisbonne : Imprensa Nacional, 2022

Ce dossier commente quelques aspects plus spécifiquement « pantouniques » d'un ouvrage remarquable, le ***Livro de Pantuns***[1], paru à l'Imprimerie nationale de Lisbonne, début 2022 (cf. notre signalement dans le numéro 31 de la revue *Pantouns et genres brefs*, 2023/1). On trouve depuis, entre autres, une solide présentation de ce codex, de la part de H.C. Cardoso, l'un des auteurs, sur le site de la Bibliothèque Nationale de Singapour : Cardoso : Hugo C. (2023), « Panton Malaijoe dan Portugees : A Rediscovered Manuscript ». Toutefois cette présentation, à l'instar de l'édition diplomatique commentée, se concentre sur les dimensions archivistiques, linguistiques et historiques. Les remarques qui suivent se concentreront donc à quelques aspects peu retenus des textes, pris « en eux-mêmes », c'est à dire, pour reprendre une fois de plus la belle distinction de Paul Zumthor, comme « monuments » et non comme « documents » (« scientifique »). On sait déjà qu'une dimension « littéraire » n'est pas ce qui retient en général ce genre d'études des textes écrits produits dans l'Archipel, et la faible valeur poétique du manuscrit n'incite pas, *a priori*, à faire exception à cette quasi-loi de la malayologie moderne.

Entre la valeur culturelle exceptionnelle de ce témoignage et sa faible valeur artistique, il y a place cependant pour souligner plusieurs points singuliers, qui ont été soit négligés, soit parfois mal interprétés dans cet ouvrage. Et ce faisant, mettre en valeur l'intention culturelle et identitaire des divers auteurs, « metteurs en scène », compilateurs et copieurs du compendium. Outre son approche de *poétique comparée*, ce Dossier XXII rejoindra également les précédents dossiers consacrés à l'interférence lusitanienne dans l'Archipel : dossiers sur la musique *keroncong* et les communautés « mardijkers » de Java, notamment de Tugu où la musique créole portugaise est restée très vivante, comme chez les Kristang de Malacca (Dossiers XVI et XVII) ; les *pantong* ambonais (Dossier XX) ; les *trovas* de Fernando Pessoa (Dossier XXI).

1 Castro, Ivo ; Hugo C. Cardoso ; Alan Baxter ; Alexander Adelaar and Gils Koster (eds), *Livro de Pantuns: um Manuscrito Asiático do Museo Nacional de Arqueologia, Lisboa / Book of Pantuns: an Asian Manuscript of the National Museum of Archeology, Lisbon*. Lisboa : Imprensa Nacional, 2022.

Le Livro de Pantuns : titre et composition

Quelques précisions d'abord sur ce *Livro de pantuns*, savamment équilibré puisque composé de onze sections : cinq malaises, cinq lusitaniennes et une mixte. Les commentaires sur le volet portugais sont d'Alan Baxter et Hugo C. Cardoso. Ceux sur le volet malais, qui nous concerne au premier chef, sont de Giljs Koster. Ils forment le chapitre III de l'ouvrage où ils occupent 16 pages, accompagnées ensuite d'importantes notes philologiques sur les traductions : « The poems in Malay in the *Livro de Pantuns* : Some social, historical and literary contexts » (p. 131-147). La question du titre de « *Livro de Pantuns* », d'abord. Ce n'est pas le nom du manuscrit, mais celui donné par les quatre auteurs à leur édition diplomatique et critique d'un manuscrit malayo-(néerlando)-lusitanien ; probablement rédigé au début du XVIII° siècle ou à la fin du précédent, à Batavia. C'est un titre à demi-satisfaisant, puisqu'il ne rend justement pas compte du strict équilibre de partage de son contenu. Mais pour faire bref et aisément identifiable, il fallait choisir entre une réduction « pantounique » de la moitié lusitanienne (la *cantiga* galégo-portugaise et ses créolisations locales) ou une réduction lusitanienne de son contenu « pantounique » (le *panton* / *pantoen* / *pantoon* dans tous ses états).

Fallait-il opter pour un « *Livro de Cantitouns* » donc, ou un « *Livro de Pantigas* » ? Pas même, puisque l'horizon des compositions respectives, par-delà ce partage, est bel et bien, en effet, le pantoun malais, représentant de l'intégration, et non la *cantiga* en *quadras*, représentante de l'héritage. La valeur de l'ensemble ne réside-t-elle pas, précisément, en cette volonté de double faire-valoir d'une communauté à laquelle, peut-être, un genre comme l'autre était disputés ? C'est ce qui m'a retenu dans ce dossier. Procédons donc à partir de ce titre de *Livro de Pantuns*, en prenant si l'on préfère le terme pantoun en son sens le plus large, lequel inclut tout ce que nous appelons « poésie populaire », et en considérant que c'est bien la *cantiga* (elle même incarnation de cette poésie populaire) qui va se fondre dans le pantoun au cours de cette extraordinaire pérégrination métisse qui nous conduit jusqu'à nos jours, et non l'inverse.

Quant au titre figurant sur la couverture du manuscrit - car il en a un, « *Panton Malaijoe dan Portugees* », il est à la fois plus précis, plus confus et plus disant, puisqu'il signale trois interférences :

1) il s'agit de pantouns malais
2) de (pseudo) pantouns (quatrains) portugais et
3) en utilisant partiellement, dans certaines séquences, la graphie néerlandaise [oe] pour [u], signe d'un autre glissement.

Majeur celui-ci là : des Indes portugaises aux Indes néerlandaises, cet interface où prendra corps de plus en plus largement et syncrétiquement la communauté *mardijker* qu'exemplifie ce manuscrit. D'où le spectre linguistique et interculturel passionnant que couvrent les onze sections, véritable témoignage des compétitions dialectales entre les divers créoles issus de ces rencontres, dont les variations graphiques sont la marque même :

I. *Panton Malaijo* : 44 quatrains en malais (43 numérotés)
II. *Pantoon Malaijoo Naga Patanij* : 72 quatrains en malais
III. *Cantiga de Amooris de Minha Manhonha* : 76 quatrains en créole portugais
IV. *Cantiga de Tangerang mais Bantam* : 29 quatrains en créole portugais
V. *Cantiga di Vooi Cada Noijto Majinadoo* : 22 quatrains en créole portugais

VI. (Sans titre) : 8 quatrains en créole portugais
VII. *Cantiga Malaijoo Mussurado Portigies* : 19 quatrains mixtes malais / créole portugais
VIII. *Cantiga de Portugees mais Mojeers os Omis Casadoe* : 30 quatrains en créole portugais
IX. *Pantoon Malayo Panhiboeran Hati Doeka Dan Piloô* : 18 quatrains en malais
X. *Panton Dari Sitie Lela Maijan* : 29 quatrains en malais
XI. *Panton Joncker* : 30 quatrains en malais

Toutes les pièces sont données d'abord en transcription manuscrite du codex, puis en « *malaio mardica* » reconstitué, puis en malais (indonésien) standard quand il y a lieu, ou en portugais moderne, et enfin en anglais. (Notons au passage que le terme « malais » que l'Indonésie a rejeté comme générique, les linguistes contemporains à sa suite, est le terme historique retenu au niveau de l'Archipel).

Le témoignage littéraire exceptionnel d'une affirmation identitaire

La dimension la plus passionnante de l'ouvrage est celle du milieu dans lequel cette compilation de textes, de divers auteurs et divers copistes, a été réalisée à Batavia : celui des *Mardikan* ou *Mardijker* en transcription néerlandaise. Le terme, issu du malais *merdeka*, « liberté », désigne à l'origine les descendants des anciens esclaves des colonies portugaises, affranchis par les Hollandais (sous réserve de conversion au calvinisme), lesquels conservèrent jusqu'au XVIII° siècle us, coutumes et langues. Intégrés peu à peu dans les communautés métisses, ils formaient une part importante des petits employés de l'administration néerlandaise. Du fait de la disparition des divers créoles luso-(néerlando)-malais aux Indes néerlandaises, le codex a d'abord été considéré comme malaccais. On sait qu'à Malacca, en effet, le *papia Kristang* – le créole luso-malais des « Chrétiens », une communauté restée farouchement catholique, se maintient jusqu'à ce jour, *Pantun Sayang* s'y est intéressé à diverses reprises.

Si l'on considère que la musique a conduit jusqu'à nos jours une identité « portugaise » aussi bien en Indonésie qu'en Malaisie, on saisira donc en quelque sorte à mi-course, dans le ***Livro***, le trajet de communautés marginales diverses, progressivement intégrées les unes aux autres, puis au sein des « majorités » locales. Deux images peuvent aider à indiquer ce parcours. L'une, littéraire, que l'on retrouvera dans les extraits ci-dessous : l'opposition entre l'intérieur du fort (la Batavia nouvelle des colons) et l'extérieur (où se trouvent les *kampung* attribués aux communautés, tel celui de Tugu). L'autre, vestimentaire : le chapeau (malais, *topi*) des Topazes, une sous-communauté *mardjiker*, qui a traversé les siècles, tout comme la musique. Quelques images, de la période du ***Livro*** à Internet, pour illustrer cette extraordinaire résilience :

Andries Beeckman, *Le fort de Batavia*, *c.* 1661, Rijksmuseum

« Un Topaze ou Mardijker avec sa femme »
Joan Nieuhofs, *Zee-en Lant-Reise door verscheide Gewesten van Oostindien*
(Voyages par mer et par terre en diverses régions des Indes orientales)
Amsterdam, de Weduwe van Jacob van Meurs, 1682.

Version anglaise :
« Topazes et Mardijkers à Batavia »

Marquis de Paulmy, *Livre de dessins faits dans un voyage aux Indes par un voyageur hollandais* (XVII° s.)
In Scalliet, Marie-Odette, « Une curiosité oubliée », *Archipel* 54, 1997, pp. 35-62

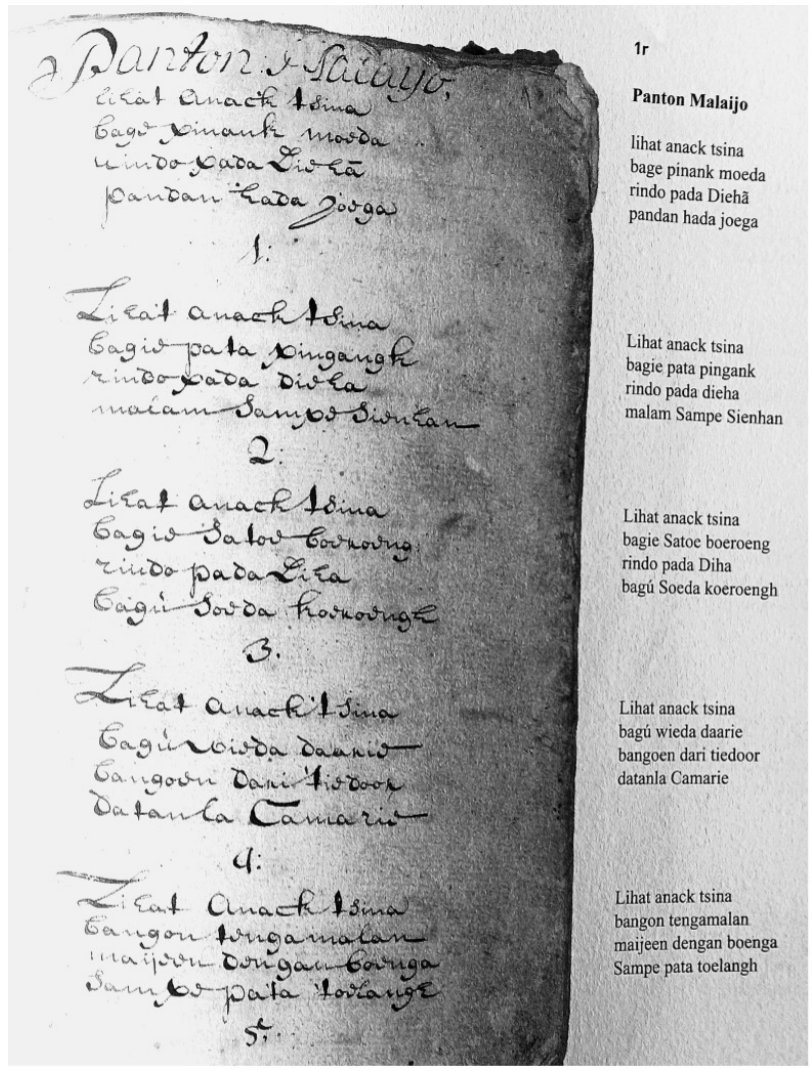
Lebih Indah-Cover- Mardijkers Junior Toegoe par Michiels van Mardijkers (soundcloud.com)

Section I. Panton Malaijo. Retour sur une jeune chinoise indo-luso-néerlando-malaise

Venons-en maintenant aux textes, en commençant par signaler le critère de classification retenu pour présenter les cinq séquences malaises : le nombre de mots par vers :

- 4 mots, c'est-à-dire le mètre canonique, pour les séquences II et IX ;
- 3 mots, pour les séquences I et VII.

Ce choix ne conduit à rien. Il n'est serait pas de même d'un autre constat initial : alors que tous les quatrains de toutes les sections sont soigneusement numérotés dans le manuscrit, comme on le constate ci-dessous, pourquoi seul le quatrain inaugural de la première section ne l'est-il pas ?



Le fait que ce pantoun, inaugural à la fois de la section, de son titre, et du recueil, ne soit pas comptabilisé, donne à penser que l'auteur y voyait une sorte d'exergue, d'épigraphe, mais surtout de *modèle poétique essentiel*, global. Le fait que cela ne soit pas remarqué par les éditeurs dans leur comptabilité ne serait guère à signaler, si cela ne laissait entendre que l'on ouvre le recueil avec une succession de *pantun kebanyakan*, « pantouns à la quantité », c'est-à-dire de pantouns-quatrains indépendants, lus, déclamés ou chantés à la queue leu leu, sans autre « lien » entre eux qu'éventuellement thématique, comme cela se fait dans une certaine forme de performance traditionnelle. Or, tel n'est pas le cas, puisque c'est par *une sorte de pantoun lié* que commence le compendium. C'est en effet un *libre jeu* sur l'art du pantoun lié qui est mis en évidence à la fois par la strophe modèle inaugurale et par les sept strophes qui suivent. Il se trouve que cette ouverture n'est rien d'autre qu'un *poème* qui a trouvé pour titre « *La jeune Chinoise* ». Serait-on donc, avec cette strophe inaugurale, face à un « modèle donné », comme on donnait dans les

« puys » poétiques le premier vers des concours de ballades (qui ne connaît *Je meurs de soif auprès de la fontaine*, vers donné qui mit en concurrence au moins Villon et Charles d'Orléans ?). Cet ensemble est, à quelques variantes et substitutions près, celui-là même qu'Édouard Dulaurier reprendra d'un ouvrage pédagogique du linguiste néerlandais Joannes Jacob de Hollander (1817-1886) sous le titre de « *La jeune Chinoise* » et publiera d'abord en 1845, puis en 1859. *Pantun Sayang* a donné dans le second des trois dossiers que nous avons consacrés à Dulaurier l'intégralité de ses remarques et de cette traduction, les voici à nouveau :

Une troisième forme du pantoun lié est celle qui a pour modèle une pièce de vers insérée par M. de Hollander dans le recueil d'exercices qui fait suite à son *Guide de la langue malaye*, et intitulée : *La Jeune Chinoise*. Le croisement de la rime se borne au second et au quatrième vers de chaque stance ; le premier et le troisième ne riment pas ensemble. Ce petit poëme est encore remarquable par une particularité : les sept stances dont il se compose commencent par le même vers, ramené comme un refrain, et cinq sur ce nombre ont non-seulement le premier vers, mais encore le troisième, commun. L'harmonie monotone que produit cette répétition semble avoir pour but de compenser l'absence partielle de la rime.

La Jeune Chinoise.

Voyez la jeune Chinoise
Semblable à une fraîche noix d'arek.
Je soupire pour elle,
Le regard tourné vers le ciel.

Voyez la jeune Chinoise,
Sa taille est si flexible qu'on la croirait brisée.
Je soupire pour elle
Depuis le soir jusqu'au matin.

Voyez la jeune Chinoise,
Aussi légère que l'oiseau.
Je soupire pour elle
Comme si déjà tout me manquait.

Voyez la jeune Chinoise,
Belle comme une nymphe céleste,
Lorsque se réveillant de son sommeil
Elle accourt vers moi.

Voyez la jeune Chinoise,
Traversant le pont,
Je soupire pour elle,
Et toute la nuit je suis sans repos.

Voyez la jeune Chinoise,
Mignonne et d'une beauté exquise.
Je soupire pour elle,
Et toute nourriture m'est fastidieuse.

Voyez la jeune Chinoise,
Divine comme une nymphe du ciel.
On croirait voir une fleur,
Lorsqu'elle vient à moi.

À partir de ce constat, une question se pose. La nette antériorité de la version du ***Livro*** en fait-elle le poème source ? L'éloge d'une… Chinoise, par une communauté… indo-lusitano-malayo-néerlandaise ? Ou bien s'agit-il déjà de la reprise « scolaire » d'un « modèle consacré » encore plus ancien ? Ce qui n'aurait rien d'impossible… Auquel cas, cette « sinité cachée » dirait

éventuellement quelque chose de plus, encore... En tout état de cause, la dimension de *modèle donné inaugural* doit se lire non seulement pour le poème lié initial, mais, formellement, pour toute la première séquence et, thématiquement, pour une bonne partie des pantouns en malais, voire du recueil, où ledit thème rejoint celui des anciens troubadours lusitaniens. Cela est à mettre au crédit d'une *« perméabilité » remarquable* du genre.

Dulaurier signale ce poème comme l'une de trois formes liées : la première est évidemment la forme canonique bien connue des « *Papillons* » ; la seconde, une forme couée, où le dernier vers est repris comme premier de la suivante (abaB BcbC CdcD, etc.). Dans le cas de « *La jeune Chinoise* », qui illustrerait ainsi, selon lui, une troisième forme canonique (tel n'est pas le cas) on a une tout autre particularité dans la récurrence, puisque il y a reprise d'un *refrain* tout au long du poème. Refrain formé d'un seul ou de deux vers ? Dulaurier opte pour le seul premier vers, tout en notant que dans cinq strophes sur sept, le troisième vers est identique. Ce sont cinq sur huit dans le ***Livro***, mais toujours il s'agit des trois premières strophes, comme si elles donnaient le « la » de notre symphonie.

Voici les trois premières et la strophe cinq (numérotée quatre) du *Livro* :

	'Malaio mardica'	Malais standard	Traduction
Strophe 0	*Liat anak Cina* Bagai pinang muda *Rindu pada dia* Pandang ada juga	***Lihat anak Cina*** Bagai pinang muda ***Rindu pada dia*** Pandang ada juga	Voyez la jeune Chinoise Comme une jeune noix d'arec Je me languis pour elle Alors que je la vois
Strophe n°1	*Liat anak Cina* Bagi pata pinggang *Rindu pada dia* **Malam** sampe sinyang	***Lihat anak Cina*** Bagai patah pinggang ***Rindu pada dia*** Malam sampai siang	Voyez la jeune Chinoise A la taille fine à s'en briser Je me languis pour elle De la nuit et jusqu'au jour
Strophe n°2	*Liat anak Cina* Bagi satu burung *Rindu pada dia* Bagi sudah kurung	***Liat anak Cina*** Bagai satu burung ***Rindu pada dia*** Bagai sudah kurung	Voyez la jeune Chinoise Telle un oiseau Je me languis pour elle Comme si je l'avais en cage
Strophe n°4 (strophe 5)	Liat anak Cina Bangun tenga **malang** Mayin dengan bunga Sampe pata **tulang**	***Liat anak Cina*** Bangun tengah malam ***Mayin dengan bunga*** Sampai patah tulang	Voyez la jeune Chinoise Quand elle se lève au milieu de la nuit Je courtise une fleur Jusqu'à m'en briser les os

Pour ce qui est, maintenant, de la suite de cette séquence inaugurale, on peut interpréter diversement le « relâchement » subséquent, selon que l'on suppose qu'il a existé, ou non, une forme d'origine à un ou deux refrains : perte ou émancipation du modèle ? Un constat cependant : une autre émancipation peut se lire au cours de l'ensemble de la séquence, à partir de la matrice des strophes 0 à trois. Motifs, comparaisons, thème repris en boucles de plus en plus larges. Une autre remarque, étonnante, de Dulaurier, doit être relevée à ce stade : non seulement il n'y aurait pas de second refrain, mais les vers deux et quatre ne rimeraient pas. Notre manuscrit dément cette affirmation. Certes, en malais standard, le couplage *malam* / *tulang* ne rime pas, et ne se trouverait donc pas dans un pantoun régulier ; mais je note qu'il rime en « *malaio mardica* », puisque *malam* est transcrit *malang* dans cette strophe n°4. De plus, c'est précisément cette

strophe qui ne se trouve pas chez Dulaurier. Toutefois, *malam* était bien transcrit *malam* dans la strophe n° 1 de ce même poème, il est donc difficile de tirer une conclusion sur un tel indice.

Mais une autre constatation plus féconde est possible. De même que les *quadras* des *cantigas de amor* sont considérées et traitées comme des pantouns, les pantouns ont absorbé quelque chose de la strophe classique de la *quadra*, autrement appelée *trova* quand il s'agit de la considérer comme genre *sui generis*, hérité de l'art des troubadours portugais et galiciens. Celle-ci, en effet, ne rime qu'aux vers un et trois. Si l'on considère que ce que Dulaurier signale comme troisième type de pantoun lié à refrain, semble ne pas avoir eu de suite dans une tradition « pantounique » essentiellement incompatible avec le principe de refrain, il serait loisible d'en conclure qu'on a là une variante de création singulière, suscitée peut-être par la pression du genre alternatif le plus proche (à tous les sens du mot), la *trova* lusitanienne. Hypothèse qui n'ajoute pas peu à l'intérêt historico-littéraire de ce témoignage :

Quadra 0	*O meu dossie nonha* *De falso joerado* *Seja vay hũũ ora* *De vos morado*	O ma douce Dame De faux compromis Je me suis absenté une heure De votre demeure
Q1	*Itu more mato**e*** *Vos loo na sidade* *Per iste moe**finha*** *Ningem teeng piedade*	Je vais mourir en la forêt Vous mourrez en a cité De ce malheur Personne n'a pitié
Q2	*O minha dossie nonha* *Que ista penando* *Da serto reposta* *Vos meu alegrando*	O ma douce Dame Quelle penne que la mienne ! Si vous me répondez clairement Vous me rendrez heureux
Q3	*O meu dossie nonha* *Vos mostra amoris* *Se por vos lembrasa* *Tinha dore grandis*	O ma douce Dame Qui montrez votre amour Lorsque je pense à vous Grande est ma peine
Q4	*O minha dossie nonha* *Kom moito disgosto* *Ja nada penna* *Quando olha vos rosto*	O ma douce Dame Quel grand dépit ! Je ne souffre jamais Quand je contemple votre visage
Q15 et 64	*O meu dossie nonha* etc	

Sans m'engager ici à commenter la dimension thématique des *cantigas*, je traduis ci-dessous deux *quadras* (Q44 et 45) qui évoquent explicitement les origines courtoises tardives (XIV°-XV° s.) de la *cantiga* avec une curieuse référence, en son contexte, au motif du page. Archaïsme qui met en relief le thème dominant du recueil, et qui est à la fois celui de la *trova* et, bien souvent, du pantoun : celui de la « *Belle Dame sans merci* » d'Alain Chartier. Après tout, une proche continuité relie l'apogée de la *trova* comme couronnement de l'ère médiévale européenne, et l'arrivée des Portugais en Asie à l'aube des Temps modernes. Notons en revanche, à l'inverse, celui du principe d'un amour courtois à la fois platonique et/ou adultère – adultère non inconnu du pantoun, notamment sino-malais, mais à caractère marginal comme en toute poésie amoureuse :

O page aimé
porte ce message
Mon seigneur* (*Senhor = Tuan)
je suis à votre service.

O page messager
N'ayez pas d'hésitation
sinon je vous ferai battre
par mon doux mari.

Section II. Pantoon Malaijoo Naga Patanij : Patani déjà... mais sans Papillons

La section suivante, la plus importante avec soixante-douze quatrains de métrique standard, est intitulée ***Pantoon Malaijoo Naga Patanij***. La référence à la Nagapattinam du Tamil Nadu, portugaise jusqu'en 1660 puis néerlandaise, reste présente dans le titre, mais c'est au sultanat malais de Pattani de la péninsule malaise, qui connaît son apogée dans le courant du XVII° siècle, que renvoie cette section qui est la plus riche en « vrais pantouns malais ». Cette même Pattani que rendra célèbre le vautour des fameuses strophes liées des « *Papillons* », de Marsden / Hugo, Nerval, etc.

Cette section commence par une succession de trois pantouns liés de deux strophes, après quoi suivent, interrompus par des *pantun kebanyakan*, sept pantouns liés de deux strophes, et deux de trois strophes. Cette place importante du pantoun lié dans le manuscrit en souligne la dimension écrite, « littéraire ». Il s'agit bien d'une œuvre de composition, qui vise à exploiter les interférences entre deux genres formellement proches et que l'histoire a fait se croiser. Un recueil de démonstration, de mise en valeur et de mise en perspective historique d'une communauté marginale qui revendique ou du moins manifeste ici un double apport culturel majeur. Les divers pantouns liés de deux ou trois strophes, et de récurrences irrégulières traduisent cette liberté inhérente au pantoun.

Rien n'était plus tentant, pour qui maîtrisait à la fois l'art de la *cantiga* et celui du pantoun, que de se laisser voguer au fil d'une chanson entre les principes récurrents de l'une et ceux de l'autre. Les pantouns numérotés 64 et 65 ci-dessous, donnent un exemple de ces libertés qui parcourent les pages, leurs trois récurrences inversées sur quatre ne faisant qu'ajouter de l'incertitude aux formes de notre Belle Chinoise... Cette section majeure se termine d'ailleurs par un pantoun qui ne sera pas le meilleur des modèles canoniques...Voici quelques traductions, depuis le texte original (T.O.) ou la traduction des auteurs du livre (T.L.) :

Montent sur la montagne descendent de la montagne Les Pléiades bien alignées. Quand tu* entreras dans le fort, Envoie-moi un pantoun du petit doigt d'amour (T.O)	P. 39 *Tuan
Un petit chevreau pris dans la moustiquaire... Si tu veux écrire, prends de l'encre ! Si tu savais la peine qu'a ma plume Je te donnerais mon doigt pour presser l'encre (T.O)	P. 57
Le grand hall devient mosquée, lieu de prière pour Hari Raya*. Belle au teint clair** comme lune de printemps avec le temps prend des reflets bleutés. (T.O)	P. 58 *Fête de la fin du Ramadan. ** La fameuse beauté malaise putih kuning, la « blanche-jaune ». Ici, avec une troisième nuance de pâleur - le summum métis ?....
Des fruits keranji en amont de la rivière Que la petite Chinoise est délicieuse ! *Quand on aime il faut d'abord être patient* *Je serai réuni (un jour) avec toi mon aimée* Les rizières s'étalent jusqu'aux portes du roi *Des fruits keranji en amont de la rivière* *Je serai réuni (un jour) avec toi mon aimée* *Quand on aime il faut d'abord être patient* (T.L)	P. 64 – 65
On bat le tambour sur la véranda, *on attise le feu à la proue.* Prenez mon corps et détruisez-moi : *il vaut mieux que je meurs à vos pieds, Dame.** *On attise le feu à la proue,* le tigreau a été pris au filet. *Il vaut mieux que je meurs à vos pieds, Dame :* votre humble serviteur** n'a pas d'autre lieu où aller. (T.L.)	P. 70 -71 *Tuan : ici = Dame, on touche aux racines de l'exclusivité épicène du terme Tuan, « Seigneur » dans le pantoun, où il est réversible. ** hamba = esclave. En malais moderne, terme de respect hiérarchique le plus élevé pour dire je. Ces textes sont dans un entre-deux...

Les séquences III, IV, V, VI et VIII relevant des études lusitaniennes et présentées dans le second chapitre de l'ouvrage ne me suggéreront que quelques remarques. D'abord, le fait que l'ensemble soit regroupé comme « *Panton Portugees of the Lisbon manuscript* » dans l'ouvrage. Pourquoi pas *trovas*, précisément ? C'est qu'en effet, le pantoun et non la *cantiga*, l'avenir et non le passé, est bien l'horizon d'atteinte du compendium, qui sera ainsi à prendre non seulement comme un *témoignage patrimonial hérité*, mais autant comme à prendre comme une sorte de « *Green card* » vers l'intégration. Il me semble y lire d'ailleurs, outre le pantoun, comme en palimpseste, d'autres genres malais : *nyanyi*, *seloka*...

La section V, *Cantiga di Vooi Cada Noijto Majinadoo* (« Je fus chaque nuit méditant et je dormais chaque nuit inquiet ») poursuit le thème de la *Belle Dame sans merci*, de manière un brin... épuisée, avant que la section VIII n'y revienne une dernière fois. Ce n'est pas la plus originale en termes de poésie, dans un contexte qui l'est bien davantage en termes de poétique comparée. Notables sont cependant les répétitions obsessionnelles des dernières « strophes » : car on pourrait presque parler de strophes et non de *quadras*, dans ce tissu de leitmotive sur la *minha nonha*. Lesquelles relèveraient peut-être autant, de ce fait, de la « chanson » malaise (*nyanyi*) que de la *cantiga*, pour autant que les termes ne seraient pas traités ici comme équivalents de notre terme « chant ». Voici les cinq dernières « quasi-strophes » (S.18 à S.22, trad. de l'anglais), où seuls quatre vers (ici en romain) ne sont pas récurrents :

O ma nonya, avec votre permission
Je voudrais tant vous dire
Tout à l'heure
Combien je voudrais vous épouser.

Je voudrais tant vous dire
Combien je voudrais vous épouser.
Tout à l'heure
Mais tout est changé.

Vous épouser tout à l'heure
Joie de mon amour
Ma nonha, ma senhora,
Oh ! quelle peine dans ma poitrine !

Oh ! quelle peine dans ma poitrine !
Je n'ai personne à qui me plaindre
Sinon vous ma senhora
De l'état où je suis.

Je n'ai personne à qui me plaindre
Sinon vous ma senhora
De l'état où je suis
Oh ! quelle peine dans ma poitrine !

On a atteint l'évanouissement d'amour et de mots, et c'est d'ailleurs de la même manière que se terminera la section VIII, sur laquelle on n'insistera pas tant elle lui est similaire formellement :

Agora ja perdee	Maintenant j'ai perdu
Huu amor kassadoe	Un amour marié
Meu petoe hardee	Ma poitrine brûle
Korrassang wavadoe Q 30	Mon cœur est asphyxié.

Heureusement, chaque section se termine par un *Ja caba*, « Fin », ce qui nous épargne en l'occurrence une mort sur scène.

Section VI. Entre cantigas et trovas, entre nyanyi et… seloka ?

Passons sur la séquence IV, la « Cantiga de Tangerang et de Banten », qui décrit une « expédition » féminine au marché, pour faire maintenant un rapide arrêt sur la sixième, sans titre, mais qui offre en huit quatrains un tout nouvel horizon : thème animalier, forme sentencieuse, fable, et une structure qui nous conduirait, s'il s'agissait de malais et non de portugais, du *seloka* malais (un quatrain moral à thème unique, hérité du *sloka* indien) au pantoun-proverbe. J'ignore si le métissage renverrait ici à des formes lusitaniennes leur faisant écho, la présentation ne dit

rien de cette séquence, pas plus que de la suivante. Mais c'est fort probable, vue l'universalité de ce genre de textes. Voici trois exemples en ce sens (traduction de l'anglais) qui laissent deviner par ailleurs qu'il pourrait bien y avoir aussi derrière cette séquence, une satire de personnages codée… Kancil serait-il à l'affût ?

Le rhinocéros est malade,
Le buffle est avec ses amis,
Le singe se tourne vers ses ruses,
Le tigre feint l'indifférence (n°6)

Ici sont les riches,
Là ne vont pas les pauvres.
Ainsi peut-on voir
Que le fer ne devient pas du cuivre (n°4)

Le rhinocéros est mort
Le buffle et le porc lancent leur cape
Le tigre fait le fossoyeur,
Le singe mâche des noix de coco (n°8)

Séquences X et XI. Du syair aux « syantigas »

Des dernières séquences, nous réserverons pour conclure la séquence VII, *Cantiga Malaijoo Mussurado Portigies* (« Cantiga malaise métissée de portugais »), dont l'originalité est de « pantouner le bilinguisme » et la séquence IX, *Pantoon Malayo Panhiboeran Hati Doeka Dan Piloô*, qui n'est rien d'autre qu'un pantoun lié de dix-huit strophes.

Quelques remarques, auparavant, sur les deux sections qui ferment le recueil. D'abord, la section X, intitulée « *Panton de Siti Lela Mayang* ». Il s'agit d'une version *mardijker* d'un *syair* connu par ailleurs sous le titre de *Syair Sinhor Kosta*. (Rappelons que *syair*, dérivé de l'arabe *sha'ir* (poésie), est la transcription en malais de la prononciation, « shaïr ») C'est une sorte de *Dame aux Camélias* au cynisme achevé, qui raconte la « sagesse » d'un Portugais qui, après avoir séduit et oublié la concubine birmane d'un vieil homme d'affaire local, s'empresse de la répudier lorsqu'elle lui amène son enfant et lui apprend avoir déjà été répudiée par son protecteur. La victime n'a plus qu'à retourner auprès de sa famille dans la misère et la honte. La version intitulée proprement *syair* donne le nom du modèle à suivre, tandis que celle-ci donne celui de l'anti-modèle réprouvé. La première et la dernière strophe diront l'essentiel d'une morale qui n'en a pas fini hélas d'avoir ici ou là vent en poupe en ce bas monde…

Il y avait une fois dans un passé lointain
Une fleur qui s'épanouissait au petit matin.
J'ai composé un chant*
Sur la sagesse** de ce Portugais.

(…)

Le riz décortiqué est mélangé aux graines de cumin
Un canard siffleur voile sur la rivière
De son cœur Satan s'était emparé
Quand elle rentra dans son village, ce fut le cataclysme.

**nyanyi* : litt. chanson
***bijak* : sagesse

Il est à noter que ce poème est appelé chanson (*nyanyi*), et non pantoun, mais que par ailleurs il se termine en effet par un pantoun, qui résume cette leçon contre le satanisme. C'est une fonction majeure du pantoun que de résumer, graver une « moralité » en un « bijou », afin d'en faciliter et transmettre l'inscription dans la mémoire. Quant au reste du poème, il est fait de strophes monorimes, caractéristique notoire du *syair*. La dimension totalement narrative du texte, comparée au lyrisme exacerbé des *cantigas* précédentes, ajoute à cette évidence formelle, tandis que la dénomination de *nyanyi* rappelle que ce genre est le pendant oralisé, mais d'essence écrite et non orale, du pantoun. La dimension monorime ajoutant du fait de la longueur du genre, ce dont la dimension mnémotechnique simple du pantoun peut se dispenser.

Ce n'est pas le cas de la séquence XI, la dernière, qui propose une fausse piste inverse : intitulée pantoun (« *Panton Joncker* ») c'est bien d'un *syair* (poème narratif) sous forme de cantiga qu'il s'agit, en tout cas les *quadras* ne sont rimées qu'aux seconds et quatrièmes vers. Le poème raconte un épisode de la colonisation néerlandaise, la révolte (présumée) du capitaine Joncker, un Ambonais servant dans l'armée coloniale néerlandaise, contre la VOC en 1689, suivie de sa mort et de la déportation de ses enfants à Ceylan en 1690. Les éditeurs ont accordé une grande place à ce texte, pris comme document historique. En conséquence de quoi, l'on s'étonne que dans le commentaire, il soit considéré que « *its verse comes closer to the syair-form than does that of other sequences* » (« Sa versification se rapproche davantage de la forme *syair* que ne le font d'autres séquences », p. 141). Se demander en conséquence s'il s'agit-là de « *Panton or (ou) Syanton* » ne me convainc pas. Si *syair* il y a bien, au contraire, dans la séquence précédente, il me semble qu'il conviendrait plutôt de parler ici de « *syantiga* ». Quant à la présence du pantoun, je ne l'y retrouve nullement, sinon dans le premier vers – suffisamment peut-être pour inclure ce poème dans un *Livre de Poésie*, mais au sens le plus inclusif du terme *pantun*, à savoir « poésie ». Et pour servir d'appeau, comme précédemment ? Voici les deux premières strophes :

Soelasi ber pagar pagar Maaijeen Jonkor die bauwa **tase**	Le basilic croît sur les barrières. Jonker s'égaie au-dessous du lac.
Lama lama soeda baparan Jni ada balas Jan **kazie** Rendo Jonkor boekan sedikit Lapas diea lo annack **binnie*** Tjaboet Kris Soeda basoempa Macam matie die tana **jnie** *anak bini : litt. « enfant(s) femme(s) ». Le traducteur portugais donne « fils et femmes », c'est une option...	Pendant longtemps il a combattu, Et voilà la récompense accordée. Jonker n'est pas peu nostalgique, Il a quitté femme(s) et enfant(s) ; Tirant le keris, il a fait le voeu Qu'il serait enterré en cette terre-ci.

Séquence IX. Pour égayer le cœur mélancolique : un pantoun lié de dix-huit strophes

Précédant ces deux séquences narratives conclusives, « littéraires » au sens littéral, le codex inclut une forme qui pourra incarner quant à elle toute la dimension « pantounique » des exercices recueillis. La séquence IX *Pantoon Malayo Panhiboeran Hati Doeka Dan Piloô* (« Pantoun malais pour égayer un cœur triste et mélancolique »), est un pantoun lié de dix-huit strophes. La longueur rappelle assez qu'il s'agit, là encore, d'un exercice de composition écrite, de *mise en valeur*. Le thème est une sorte de *carpe diem*, Ronsard incite Marie à ne pas perdre un amour qui s'offre à elle. C'est le versant encourageant du lyrisme attentiste de la *Belle Dame*. Les premières strophes, et la dernière :

Indra Kusuma* est une princesse balinaise
elle est descendue des cieux.
Nous sommes peut-être frappés de magie,
je t'en prie, écoute ce conseil.

Elle est descendue des cieux,
fleur chinoise dans un champ de curcuma.
Je t'en prie, écoute ce conseil,
c'est en rêve que nous sommes ensemble !

Fleur chinoise dans un champ de curcuma.
mangues sauvages au bord du lac...
C'est en rêve que nous sommes ensemble !
Mon amour, notre amour n'est-il pas vain ?

Mangues sauvages au bord du lac,
une tortue dans la rizière...
Mon amour, notre amour n'est-il pas vain ?
Réfléchis-y, au fond de ton cœur.

(...)

Des gens pêchent sur le rocher,
Beaucoup de riz dans la rizière de la dame...
Deux têtes sur un seul oreiller,
j'ai tant d'amour pour toi, ma Dame**.

*Référence « classique ». Indra Kusuma Dewi est un personnage des épopées du *wayang kulit*. Princesse d'une grande beauté objet d'une interminable guerre, à l'instar d'une Hélène de Troie...
**Tuan

Section VII. Massala : histoire oubliée d'un mélange d'épices indiennes

Pour conclure ce véritable témoignage de « massala » (épices mélangées), voici enfin quelques strophes de la *Cantiga Malaijoo Mussurado Portigies* (« Cantiga malaise mêlée de portugais »), qui a été placée au coeur du compendium. Après le métissage des genres, des formes, des thèmes et des motifs, le métissage des langues : ultime démonstration d'une identité métisse. Dans la mesure où cette identité *mardica*, tout comme ses créoles, s'est fondue dans l'histoire, ce témoignage est bien sûr particulièrement précieux. Cette séquence VII, faite de 19 *quadras* est clairement, en sa structure, ce que dit son titre, une *cantiga*, on se demande pourquoi son éditeur tenait tant à en faire un pantoun, quitte à ne pas remarquer le système des rimes : « *Sur la base de leur schéma de rimes (abab) les quatrains qui forment les séquences A… et G* (la *Cantiga Malaijoo Mussurado Portigies*) *peuvent aussi plus ou moins être appelés pantouns, quoique qu'en presque aucun d'entre eux on ne trouve la structure pembayang-maksud typique du genre* » (p. 137).

Et pour cause, puisque ce sont, assez évidemment… des *quadras* ! Il apparaît, tout au contraire, que si la forme est parfaitement celle d'une *cantiga*, comme son titre le signale, c'est bien le pantoun qui est en effet infusé dans cette pièce : mais c'est « l'esprit pantoun », ses images, pour ne rien dire des récurrences propres aux deux genres. J'en retiens trois : le « hara kiri » démonstratif de l'amant, la *bidadari* et la fleur de palme, images typiques de l'imagerie poétique malaise/indonésienne. C'est dans les *quadras* dix à quinze :

Viens ici t'asseoir
Nonya de mon âme
Assieds-toi, nonya, assieds-toi,
Ma fleur de palme. Q 10

Si tu veux arrêter,
Je serai dévasté. Q 11
Je demande pardon
Si je t'ai offensée.

Osie minha nonhjia*
*Hako jadie dat**angh***
Abrie minha corsano
*Dengan satoe pad**ang*** Q 12

Aujourd'hui, ma nonya
Je suis venu à toi
Pour fendre mon cœur
Avec un couperet. Q12

*Noter le mélange des graphies portugaise (nh), néerlandaise (j), qui deviendront le ny malais de la nyonya (malaccaise)…

Pour fendre mon cœur
Avec un couperet
Goûte mon sang
Comme il est salé. Q 13

Aprowar minha sangie
*Ada sadikit gar**am***
Wosso pode feer
*Apa hada dal**am*** Q 14

Goûte mon sang
Comme il est salé.
Tu peux voir
Ce qui est dedans. Q 14

*Bagij wieda darij***
Minha floor de p**alma**
Marij sinnie doedoeck
Nonjha d'minha h**alma.** Q 15

** bidadari, nymphe céleste

Tu es comme une nymphe céleste
Ma fleur de palme
Viens, assieds-toi ici
Nonya de mon âme Q 15

Ainsi se dispersent et renaissent au gré des réincarnations savantes les plus belles histoires : originellement, des « Indiens » (quelques uns de l'Inde, d'autres des côtes africaines, de Ceylan, des Indes orientales surtout) réduits en esclavage par le Portugal, devenus la part ancienne, puis résiduelle, d'une nouvelle communauté d'affranchis, de descendants de « casados », d'Eurasiens de basse condition, chantent leur identité sous les Pays-Bas en deux langues de contact, avant de se fondre pour les uns dans une nouvelle entité plus large des peuples nousantariens de l'Archipel, pour quelques autres de maintenir le lien ancestral. Tels ces « Portugais » musiciens de Kampung Tugu à Jakarta (voir photo *supra*), descendants de ceux qui acquirent leur liberté puis maintinrent leur culture au prix de leur conversion au calvinisme, tandis que leurs homologues de Malacca maintinrent les leur au prix d'un farouche attachement à leur catholicisme, et au renoncement à la pleine citoyenneté d'une terre devenue la leur depuis des siècles. De quoi réfléchir sur des rapports jugés *a priori sine qua non* dans le magma identité / musique / religion ; langue... C'est l'histoire insaisissable de la *créolisation*, dirait Edouard Glissant, qui se déroule sous nos yeux dans ce fascinant codex de quelques « *crioulos* » des Indes mirifiques qui voulaient exister pour eux-mêmes, le montrer et... perdurer...