



HAL
open science

Dans le secret des dieux . Une esquisse de la figure du maître en Extrême-Orient

Catherine Choron-Baix

► **To cite this version:**

Catherine Choron-Baix. Dans le secret des dieux . Une esquisse de la figure du maître en Extrême-Orient. Ferveurs contemporaines. Textes d'anthropologie urbaine offerts à Jacques Gutwirth réunis par Colette Pétonnet et Yves Delaporte, L'Harmattan, pp.157-166, 1993, Connaissance des hommes. halshs-00010285

HAL Id: halshs-00010285

<https://shs.hal.science/halshs-00010285>

Submitted on 9 May 2006

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DANS LE SECRET DES DIEUX

Une esquisse de la figure du maître en Extrême-Orient

Catherine Choron-Baix

[Rédaction 1991
Référence de publication : Catherine Choron-Baix, « Dans le secret des dieux . Une esquisse de la figure du maître en Extrême-Orient », *Textes d'anthropologie urbaine offerts à Jacques Gutwirth, réunis par Colette Pétonnet et Yves Delaporte*, Paris, L'Harmattan (Connaissance des hommes), 1993, pp. 157-166.
ISBN2738422403. Notice sommaire en ligne oai:halshs.ccsd.cnrs.fr:halshs-00003996_v1 URL
<http://halshs.ccsd.cnrs.fr/halshs-00003996>]

Les sociétés asiatiques sont réputées porter le plus grand respect à ceux qui transmettent le savoir. L'image du gourou indien, largement répandue, s'est imposée comme un modèle du maître. Elle est celle d'un être vénéré, dont l'autorité est reconnue de tous. Dans tout l'Extrême-Orient, il est vrai, la fonction d'enseignement, très valorisée, confère à celui qui l'exerce une réelle respectabilité. La position du maître y est généralement inscrite dans une organisation sociale très hiérarchisée, fondée sur des liens de subordination précisément fixés par l'ordre des naissances et le rang. Elle est aussi issue d'une longue tradition religieuse et philosophique. Ces sociétés sont toutes marquées de l'empreinte de systèmes religieux pour lesquels la connaissance est une vertu première. L'importante expansion, dans une grande partie de l'Asie, de l'hindouisme, et plus encore du bouddhisme, qui depuis toujours condamne l'ignorance, favorisa le développement d'une éthique centrée sur l'affirmation de la nécessité de l'enseignement. Dans les usages populaires, ce principe vint s'adjoindre à un ensemble de croyances qui lui préexistaient et attribuent à la connaissance des origines surnaturelles. Chez les peuples d'Asie subsiste souvent, héritée de cultes anciens propres à chacun d'eux, l'idée que les hommes tiennent des dieux le secret de leurs savoirs et de leurs savoir-faire. Don divin, la connaissance est alors, pour qui la détient, source de prestige en même temps qu'objet de dévotion. Lui donnant une place

honorable au sein du groupe social, elle lui assigne de nombreuses obligations, parmi lesquelles le devoir d'enseigner est essentiel.

Cette conception du savoir et du maître s'enracine, on le voit, dans une pensée religieuse. Elle fournit aussi une interprétation singulière au phénomène toujours un peu mystérieux, me semble-t-il, du talent. Qualité innée pour les uns, fruit du travail et de l'effort pour les autres, marque d'une transcendance pour d'autres encore, le génie interroge, fascine, inquiète parfois, et les hommes se sont toujours efforcés d'en comprendre le sens et d'en garder un certain contrôle. L'histoire l'atteste, révélant, à travers les siècles et les cultures, la diversité des situations faites à ceux qui montrent des aptitudes hors du commun. Les artistes et autres spécialistes de savoirs exceptionnels sont généralement soumis à l'observation de strictes règles dans l'exercice de leurs talents. Constitués de fait en un groupe social à part, notamment dans les sociétés à castes, ils sont affectés à des fonctions précisément définies qui posent les limites de leur pouvoir. Ils sont aussi l'objet de représentations ambivalentes ; appréciés, admirés, ils sont ressentis comme profondément étranges. Différents et de ce fait difficiles à cerner, ils inspirent un enthousiasme mêlé de quelque suspicion. Dans notre culture, on trouve toute cette ambiguïté dans la figure du saltimbanque ou du bouffon, dans celle de l'artiste bohème ou celle du savant rêveur et loin des réalités... Si les sociétés asiatiques partagent souvent ce sentiment double de fascination et d'effroi à l'égard du talent, elles en trouvent cependant la signification dans leur système de croyances et l'incluent dans leurs pratiques dévotionnelles. Manifestation du divin, le génie n'est pas seulement affaire d'individus, il a sa place dans un ensemble de pratiques collectives. Codifié, ritualisé, il ne peut s'exercer que dans le respect des valeurs du groupe et dans la fidélité au maître.

Cette attitude est remarquable dans la société lao où le *khou* (du pâli et du sanscrit *guru*, celui qui enseigne) bénéficie des plus grands égards. L'estime dont il jouit lui vient du mérite bouddhique, *boun*, attaché à quiconque transmet la connaissance, et du fait qu'il exerce une fonction exclusivement dévolue, autrefois, aux moines bouddhistes. Pendant des siècles, en effet, le monastère fut au Laos l'unique lieu d'enseignement. Il n'accueillait que les jeunes garçons, puisque la règle bouddhique ne permet pas que les femmes entrent dans les ordres, ce qui priva longtemps ces dernières de tout accès à l'instruction¹. Après des bonzes², les moinillons étudiaient la lecture et l'écriture, les arts et les techniques, un peu de doctrine. L'instauration de l'instruction publique, sous le protectorat français, réduisit progressivement ce domaine d'intervention du clergé qui continue pourtant d'incarner aux yeux des Lao le savoir et la sagesse, et conserve de ce fait un rôle de premier ordre dans leur éducation et leur socialisation. A la campagne comme en ville, la

1. Elle les autorise par contre à devenir retraitantes, au terme de leur vie, pour se consacrer à la prière et la méditation.

2. Cette désignation, qui s'applique initialement au monde chinois, est passée dans l'usage pour désigner les moines bouddhistes de l'Asie du Sud-Est continentale.

« prise d'habit », dite *kong buat*³, demeure une pratique constante des hommes. Elle permet de faire acte de piété, en gagnant des mérites pour soi-même et ses proches. Elle est aussi le moyen d'asseoir sa réputation d'« honnête homme ». Pour les jeunes gens en particulier, elle est un temps fort de l'existence. Véritable rite de passage, l'ordination « change un adolescent immature en un homme prêt au mariage et à la paternité » (Condominas 1968) ; elle marque l'accès à l'âge adulte, aux responsabilités, à la reconnaissance sociale. Le crédit accordé à l'expérience monastique tient beaucoup à son caractère éminemment formateur. Les moines sont par excellence dépositaires du savoir ; il convient de parfaire auprès d'eux son éducation. Les progrès de la scolarisation n'ont pas entamé cette vision des choses. Fidèles à cet attachement pour la connaissance, les Lao continuent de concevoir l'activité d'enseignement comme une mission des plus nobles, étroitement rattachée aux préceptes religieux. Le poids de la référence bouddhiste dans la perception de l'enseignant est d'ailleurs tout à fait explicite dans le terme d'adresse aujourd'hui usité pour le nommer. Maîtres d'école et professeurs se voient désormais appelés *achan*, titre initialement réservé à l'officiant du culte et hautement honorifique. L'*achan*, (pali, sanscrit, *âcarya*), sorte de diacre conduisant le rituel dans les cérémonies publiques, est en effet choisi et réputé pour sa connaissance de la liturgie acquise au cours de longues études au monastère. Un tel glissement de langage rend bien compte de la confusion qui s'opère, de nos jours encore, entre savoir, prestige social et vertu religieuse. Il dit à lui seul toute la considération portée au maître et toute la solennité dont est chargée la relation d'apprentissage.

Entre le précepteur et son disciple se crée en effet un lien étroit, impliquant des droits et des devoirs mutuels. Le maître est tenu de montrer la plus grande attention à son élève. En contrepartie, celui-ci lui doit en toutes circonstances déférence, confiance, loyauté, gratitude. Cet engagement repose sur un principe de réciprocité caractéristique de la sociabilité lao. La hiérarchie sociale, qui impose la soumission des cadets aux aînés et la subordination des personnes de rang inférieur à leurs supérieurs, reconnaît aussi la complémentarité des classes d'âge et des statuts. Elle définit à chacun des règles de conduites précises, marquées dans la gestuelle, les formes d'adresse, les sentiments, et toujours traduites en termes d'échange d'obligations (Formoso 1990). C'est bien sûr au sein de la structure familiale, et particulièrement dans la relation filiale, que s'exerce le plus fortement ce système. Il exige notamment qu'en retour des soins reçus de leurs parents, les enfants montrent à ces derniers une sollicitude sans faille et sans limite de temps. La piété filiale n'est pas interrompue par la mort, elle comprend aussi le devoir de vénérer les ancêtres (Choron-Baix 1992).

Inspiré de ce modèle de nos jours encore, le rapport maître-élève en fut longtemps l'exacte reproduction. On considérait jadis qu'en confiant son enfant

³. La traduction de *kong buat* varie selon les auteurs. Désignant pour les uns la « prise d'habit », cette appellation comprend plus largement pour les autres l'ensemble de la cérémonie d'ordination (Condominas 1968). Pour une description de cette cérémonie en Thaïlande, cf. Phya Anuma Radjadhon 1961 : 69-76.

au *khou*, le père délègue à ce dernier l'ensemble de ses devoirs et de ses pouvoirs d'éducateur. Cette façon de voir s'est un peu perdue aujourd'hui, l'école ayant mis fin à la relation duelle qui caractérisait la situation d'apprentissage d'antan. Les Lao en ont gardé un profond respect du métier d'enseignant, mais ne connaissent plus guère, pour la plupart, cette relation privilégiée et durable qui les unissait autrefois au précepteur. Seule une minorité d'entre eux, que l'on juge être les tenants de savoirs très particuliers, vit-elle encore cette expérience.

Les Lao reconnaissent à certains des leurs des capacités hors du commun, qu'ils associent au domaine divin. Pénétrés d'influences multiples, thaïe⁴ tout d'abord, mais aussi chinoise et indienne, ils en ont conservé de nombreux éléments de croyance, voyant dans les *phi*, esprits ancêtres, et les divinités héritées du panthéon hindouiste, *thevada*, (sanskrit *devata*), les fondateurs de leurs arts. Ceux-ci ont ainsi leurs dieux tutélaires, qui en définirent les règles et avec lesquels « le spécialiste doit se tenir en contact » (Zago 1972). Ils ne peuvent être exécutés que par des êtres choisis, soumis à un enseignement rigoureux et un cérémonial d'intronisation qui les consacre *mo*⁵ « experts ». Musiciens, poètes, danseurs, artisans, devins et astrologues, herbalistes, chamanes et toute une série de guérisseurs constituent l'essentiel de ceux pour qui une telle initiation est requise (Pottier 1979). Ils sont aujourd'hui de moins en moins nombreux à suivre ce parcours, mais on en rencontre encore, par exemple, parmi les plus âgés des *mo lam* (« maîtres à *lam* »).

Spécialistes du chant prosodique, *lam*, et de son accompagnement musical au khène, l'orgue à bouche lao (Choron-Baix 1992), ces bardes sont formés par leurs aînés, dans le plus pur respect de la tradition orale et dans

IMAGE NON LIBRE DE DROITS

Fig. 1. Mo lam lao *interprétant une cour d'amour*.

Interprété en solo dans certaines de ses variantes stylistiques, le *lam* est le plus souvent chant alterné d'une jeune fille et d'un jeune homme qui se répondent des heures durant jusqu'à ce que l'un d'eux, incapable de donner la réplique à son partenaire, se reconnaisse vaincu. Véritable joute oratoire, il requiert un esprit de répartie et un talent poétique patiemment travaillés auprès de maîtres qui en détiennent les multiples secrets...

(D'après une photographie de l'auteur)

⁴. Il s'agit ici de l'ensemble culturel thaï, constitué de populations rattachées à une même famille de langue, dont les Lao sont l'une des composantes.

⁵. Ce vocable d'origine chinoise désigne la fonction la plus haute que peut exercer un roturier. Il s'applique à « tout détenteur d'un pouvoir, d'un savoir ou d'un talent inné ou obtenu par l'étude ou à la suite d'une initiation » (Pottier 1979).

le cadre d'une relation très individualisée avec le maître (fig. 1). Le futur *mo lam* vient en général vivre auprès de son précepteur le temps de son instruction. Il s'engage à le servir, accomplissant pour lui des tâches domestiques, et lui doit un total dévouement. Ces liens d'allégeance ne disparaissent pas lorsque l'initiation touche à son terme. Car l'élève apprend de son aîné plus que les techniques de son art. Effectuant auprès de lui le rituel qui clôt son initiation, il en reçoit les formules de source bouddhique, appelées *katha*, auxquelles recourent les Lao pour se protéger de toutes sortes de périls. Tirées de la littérature canonique, ces formules en vers sont employées « contre les dangers variés qui menacent la vie humaine : la maladie, la disette, l'inondation, le venin des serpents, l'incendie, etc. [Elles] n'agissent pas directement mais par l'intermédiaire des *devata*, dieux et génies qui contrôlent les forces naturelles ; aussi avant chaque récitation, adresse-t-on une invitation aux déités [...] pour qu'elles viennent écouter les vœux qu'elles sont chargées d'exécuter » (Finot 1917 : 53-4)

Ces *katha*, régulièrement prononcées, garantissent la réussite du *mo lam* ; aussi doit-il les réciter avant toute prestation publique, et célébrer la mémoire de son maître, en effectuant pour lui les offrandes de fleurs, de bougies et d'encens qui accompagnent tous les rites lao. Le moment qui précède une performance de *lam* est alors, pour chaque musicien, pour chaque chanteur, un temps de recueillement et de concentration indispensable à sa préparation.

Les *mo lam* ne peuvent révéler les *katha* dont ils sont détenteurs, sous peine d'en trahir le secret et d'en affaiblir l'efficacité. Comme le souligne Jeanne Cuisinier (1951) :

« La première condition, la condition essentielle pour garder au pouvoir magique toute son efficacité, c'est le secret ; l'obligation de cacher aux profanes les formules d'invocation aux esprits, le sens des métaphores dont elles sont pleines, la valeur des gestes qui les accompagnent, les recettes médico-magiques, tout l'appareil des techniques magiques, [...] est absolument générale »

Elle s'applique pleinement aux spécialistes du *lam*. Ceux-ci, par contre, peuvent plus aisément dévoiler le message qu'ils destinent à leur maître. L'un d'eux, de grande renommée dans la région de Vientiane, et formé, il y a plus de soixante ans, dans la stricte tradition du *lam*, accepta ainsi de m'en livrer la teneur⁶. Voici quelle est sa prière⁷ :

Sa:thu: khu:n2 khu:2ba:1 a:ca:n
/gloire/ /mérites/ /précepteur/ /maître/

⁶ Ces matériaux furent recueillis en 1990, lors d'une mission effectuée pour le compte du Laboratoire de recherche sur l'Asie du Sud-Est et le Monde Austronésien du C.N.R.S., dans le cadre d'un accord de coopération scientifique entre le C.N.R.S. et le Comité des Sciences Sociales de la République Démocratique et Populaire Lao.

⁷ Les voyelles [ʰ] [O] [E] sont rendues par ü, o, ê, et la nasale vélaire [N] par ng. Par ailleurs la notation des tons est étymologique et permet de distinguer les phonèmes de série haute et moyenne (chiffres impairs) de ceux de série basse (chiffres pairs). Cette notation ne s'applique pas aux dissyllabes d'origine sanscrite et / ou pali.

mü:2ni:4 mê:n6 hao2 si:2
/jour-ci/ /être/ /je/ /particule verbale futur/

o:k7 pai1 lam2 ta:m1 a:ca:n so:n hai3
/sortir/ /aller/ /chanter/ /selon/ /maître/ /enseigner/ /marque du datif/

kho:1 bo:5 pama:t1 khu:2ba:1 a:ca:n
/demander/ /ne pas/ /respectueux/ /précepteur/ /maître/

kho:1 hai3 pen1 sing1 sak7sit7
/demander/ /datif/ /être/ /chose/ /sacré/

Gloire aux mérites du précepteur, du maître.
Aujourd'hui, en vérité, je vais chanter
Selon [les préceptes] que mon maître m'a enseignés
[Excusez] je vous prie, mon irrespect à votre égard, maître,
Sanctifiez, je vous prie, mon chant⁸.

Cette invocation marque bien le souci de fidélité du disciple à son maître, et sa volonté de ne pas le trahir. Ce sont là des sentiments quasi obligatoires, nous l'avons évoqué plus haut, dans toute interaction entre aîné et cadet, et tout particulièrement dans la relation filiale, à laquelle s'apparente fortement le rapport maître-élève. Le rapprochement est d'ailleurs dans certains cas tout à fait explicite ; les *mo thevada*, par exemple, ces « maîtres ès divinités » capables de communiquer avec les dieux, nouent avec leur clientèle des alliances dont les conséquences sont analogues à celles de l'adoption. Ils ont ainsi des *louk lieng*, « enfants adoptifs », malades victimes de leur génie protecteur, qu'ils ont guéris, et avec lesquels ils entretiennent des liens de parenté fictive (Condominas 1968 : 142).

Mais l'hommage au maître contient aussi une nette connotation religieuse qui rend compte de tout le poids de l'environnement bouddhique. L'appellation de *khou ba* désigne à proprement parler le moine instructeur, auprès duquel il est d'usage qu'un *mo lam* se forme. Celui-ci travaille en effet avec ses pairs les techniques instrumentales et vocales ainsi que la danse qui orne son chant, mais c'est auprès des moines qu'il apprend la prosodie et acquiert les connaissances mythologiques nécessaires à sa composition poétique. Cette initiation a lieu, pour les hommes, lors de la traditionnelle retraite monastique, *kong buat*. Pour les jeunes filles, elle garde un aspect plus laïque mais néanmoins indispensable à son art. Instruits au monastère, les *mo lam* sont redevables aux moines autant qu'à leurs aînés de leur savoir. Leur attachement au maître confond ainsi en un tout indissociable le sentiment du sacré, *saksit*, et l'affectivité humaine. Il revêt un caractère proprement dévotionnel, et permanent.

Loin de se limiter au temps de l'apprentissage, la relation de l'élève à son précepteur se situe au contraire dans une continuité. A travers l'hommage qui lui est rendu, le maître est pleinement associé à l'activité de son disciple ; il en est le guide et l'inspirateur. On retrouve alors, dans cette configuration comme

⁸. Je remercie ici vivement Annick Levy-Ward qui a bien voulu revoir la transcription phonétique et la traduction du texte lao.

dans celle qui structure les relations de parenté, cette vue extensive qu'ont les Lao des liens unissant les générations. La société lao, nous l'avons dit, reconnaît la complémentarité des classes d'âge, et impose entre celles-ci la réciprocité des échanges. Chacun a sa place au sein d'une lignée dont il est solidaire sa vie durant mais aussi, à travers le culte des ancêtres, au-delà de la mort. C'est bien cette logique qui préside à l'organisation des relations maître-élève. L'injonction faite à l'initié de rendre grâce aux bienfaits de son initiateur a pour effet de les maintenir en contact, et de réaffirmer sans cesse leur interdépendance. Elle n'est pas sans conséquence sur les possibilités créatives du disciple et sur la signification accordée à son talent.

La soumission au maître exige en effet la fidèle reproduction du modèle par lui transmis. Pour le *mo lam* ou tout autre *mo*, la situation est comparable à celle que décrit J. Cuisinier (1951 : 134) à propos des spécialistes des arts chorégraphiques dans le monde indochinois et indonésien :

« Pour la danseuse cambodgienne, pour le danseur javanais, écrit-elle, créer ne signifie pas faire vivre une forme nouvelle, mais, en quelque sorte, réintroduire la vie dans une forme éternelle ; pour introduire la vie dans sa danse, il faut que l'artiste s'introduise d'abord dans le cycle où elle a sa place. Sa création est aussi intemporelle qu'elle est impersonnelle ; il la trahirait en y introduisant son génie propre, et en la situant hors du cycle qui revient, et revient pareil, pareil après des milliers d'autres, et suivi d'autres toujours pareils ».

Cette longue citation éclaire bien le sens qu'accordent les sociétés d'Extrême-Orient à la création et à la tradition. Répétition immuable de savoirs transmis de générations en générations et rattachés au monde de l'au-delà, l'art est acte de dévotion, et la création, inscrite dans une vision cyclique du temps, repose sur la confiance en l'héritage du passé. Plus qu'une activité tendue vers l'innovation, elle est la réitération, ritualisée et précisément codifiée, de manières de faire léguées par les ascendants et les ancêtres. Le talent de l'expert ou de l'artiste réside alors dans sa capacité à réactualiser et régénérer ce patrimoine commun ; il se mesure à la qualité des émotions qu'il est capable de susciter, dans le respect des valeurs du groupe et hors de toute inventivité personnelle.

Cette manière de concevoir le génie se rattache à une perception du monde dans laquelle l'individu se définit comme partie d'un tout plus que comme être unique. Elle est très éloignée, on le voit bien, du point de vue occidental, et l'on peut s'interroger sur sa capacité à perdurer, dans le contexte de forte acculturation qui caractérise les temps modernes. De plus en plus nombreux aujourd'hui, des musiciens, chanteurs, danseurs et autres spécialistes de traditions asiatiques sont appelés à se produire dans le monde entier, et particulièrement en Europe. Ils y trouvent d'autres conditions d'exercice de leur art, lui découvrant notamment une dimension essentiellement marchande et totalement profane. Sensibles au succès, comme peut l'être tout homme, ils y entrevoient le système du vedettariat qui repose sur une appréciation très personnalisée du talent. Sans doute ces différents facteurs les écartent-ils quelque peu des principes auxquels ils furent formés. Ils ne semblent pas, pour

l'instant encore, les oblitérer totalement. La plupart de ces artistes s'adaptent certes rapidement aux façons de faire de l'Occident, mais il n'est pas sûr qu'ils abandonnent pour autant les valeurs qui fondent leurs pratiques, et dont la fidélité au maître me paraît être l'une des principales. L'expérience des artistes du Ballet National de Bangkok venus en France, en 1991, invités par le Festival d'Avignon, permet en tous cas d'en douter. Composé des danseurs et des musiciens les plus expérimentés et les plus réputés de Thaïlande, ce corps de ballet est tout à fait habitué aux publics cosmopolites. Donnant à la cour royale de prestigieuses représentations, lors des réceptions diplomatiques, ses artistes se déplacent aussi beaucoup à l'étranger, et sont tout à fait familiers du monde occidental, dont ils partagent largement le mode de vie. A l'occasion de cette tournée française, ils donnèrent de nombreux spectacles en Avignon même, ainsi qu'à Paris et dans un certain nombre d'autres villes. Chaque jour, ils devaient transporter d'un théâtre à l'autre leur impressionnant chargement de décors, d'instruments d'orchestre, d'accessoires et de costumes. Chaque jour aussi, il leur fallait réinstaller, dissimulé en coulisses, le petit autel dressé de fleurs et de bâtons d'encens devant lequel venait immanquablement se prosterner chacun d'eux avant d'entrer en scène. On a là un témoignage de la dévotion qui entoure l'exercice des arts en Extrême-Orient et survit encore aux mutations du présent. Il est probable que ce recueillement perdra peu à peu de sa ferveur et de ses références religieuses. Tant qu'il subsiste, il demeure pourtant significatif d'une certaine conception des relations entre l'élève et son instructeur.

La vénération du maître procède d'une vision hiérarchique des rapports entre les hommes, ainsi qu'entre les vivants et les morts. L'aïnesse et la référence aux ancêtres y sont, nous l'avons vu, des critères absolus, qui situent chacun précisément dans l'organisation sociale. Aussi, lorsque le disciple rend grâce à ceux qui l'ont précédé dans l'exercice de son art et lui en ont transmis le secret, il peut se positionner clairement dans une généalogie et, par là, avoir toute confiance en son savoir. Sa piété est peu spectaculaire, puisqu'elle ne s'exprime guère que dans une prière somme toute assez brève, mais elle a pour effet essentiel, me semble-t-il, de rendre légitime à ses yeux la réappropriation du savoir du maître et d'autoriser sa pérennisation, dans la paix de l'âme et la foi en son génie.

C. C.-B., C.N.R.S., *Laboratoire d'Anthropologie Urbaine*

Références bibliographiques

ANUMA RADJADHON P. :

1961, « Popular buddhism in Thailand », *Life and ritual in old Siam*, New Haven, HRAF Press : 69-76.

CHORON-BAIX C. & INTHAMONE L. :

1991, « J'écoute votre voix. *Lam Kone Savane*, cour d'amour du Laos du Sud », *Les chants alternés en Asie du Sud-Est*, REVEL N. (ed.), Sud-Est Asie : 21-32.

sous presse, « Un pays, un rêve, un espoir. Le Laos des jeunes exilés », *L'enfant en Asie du Sud-Est*, KOUBI J. & MASSART J.(eds.).

CUISINIER J. :

1951, *La danse sacrée en Indochine et en Indonésie*, Paris, P.U.F.

CONDOMINAS G.

1968, « Notes sur le bouddhisme populaire en milieu rural lao », *Archives de Sociologie des Religions* 25 : 80-167.

FINOT L. :

1917, « Recherches sur la littérature laotienne », *Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême-Orient* 17 (5).

FORMOSO B. :

1990, « Alliance et séniorité. Le cas des Lao du Nord-Est de la Thaïlande », *L'Homme* 115 : 71-97.

POTTIER R. :

1979, *Le système de santé lao et ses possibilités de développement*, Thèse de Doctorat ès Lettres, Université René Descartes, Paris 5 (2 vol.).

ZAGO M. :

1972, *Rites et cérémonies en milieu bouddhiste lao*, Documenta missionalia, Universita Gregoriana.