



HAL
open science

L'Asie du Sud-Est

Jacques Dournes, Nicole Revel

► **To cite this version:**

Jacques Dournes, Nicole Revel. L'Asie du Sud-Est. Le Grand Atlas des Littératures, section " Les Littératures de la Voix ", Encyclopædia Universalis, pp. 98 103, 1990. halshs-00162087

HAL Id: halshs-00162087

<https://shs.hal.science/halshs-00162087v1>

Submitted on 12 Jul 2007

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.

L'Asie du Sud-Est

L'Asie du Sud-Est est une des régions du monde les plus diversifiées, moins par le nombre de pays (États, nations), le plus souvent très peuplés, qui la composent que par ses langues et ses cultures. Elle constitue néanmoins une unité reconnue depuis longtemps. Sur un substrat de populations autochtones, originales mais apparentées, où l'oralité domine, sont arrivés au début de notre ère deux courants de haute civilisation de nature différente.

Influences culturelles

L'un est un courant de civilisation où contacts politiques et administratifs prolongés venant du Nord ont joué un grand rôle. Pendant un millénaire, les Viet ont été sinisés. À partir de leur indépendance au IX^e siècle, ils ont progressé lentement le long des côtes orientales de la péninsule, jusqu'à constituer l'actuel Vietnam. L'influence chinoise a été très profonde et doublée d'un bilinguisme parmi les lettrés, jusqu'à la conquête française. L'autre courant culturel est constitué par la civilisation indienne, qui s'est propagée par voie de terre vers le Cambodge et le Siam et qui, aux alentours du IV^e siècle, a atteint l'île de Sumatra, puis Java, les côtes de Kalimantan, et enfin, dans une moindre mesure, a touché les archipels situés plus au nord. Ce furent plusieurs siècles d'influence dans le domaine de la religion, des sciences et des arts, et non une conquête militaire ou politique. Le brahmanisme et le bouddhisme du Petit Véhicule theravāda se diffusèrent en Asie du Sud-Est dès les V^e et VI^e siècles de notre ère. Le sanskrit puis, au XIII^e siècle, le pâli en furent les langues sacrées. La littérature et l'architecture sont les expressions les plus manifestes qui nous soient restées de cette présence culturelle. La première thalassocratie Śrīvijaya à Sumatra dura huit siècles, avec une apogée au X^e siècle et un déclin au XIII^e siècle, immédiatement suivi par une renaissance avec l'empire Majapahit, au XIV^e siècle. Simultanément, les États agraires

à Java central édifièrent le Borobudur à la fin du VIII^e siècle. Il en résulte l'existence de littératures écrites, comme la littérature vietnamienne, marquées depuis toujours par le sceau du monde sinisé (idéogrammes), et l'existence des littératures écrites khmer, thaï, lao, malaise, javanaise, balinaise, marquées par le sceau de l'indianisation, presque toujours reprises en oralité et s'imbriquant ou non avec les littératures strictement orales des populations indigènes sans écritures, tels les Jōrai des hauts plateaux de la péninsule, ou les Ngaju de Kalimantan.

Les Malais des Détroits – ces navigateurs commerçants – essaimèrent avec l'essor de l'empire Śrīvijaya, tandis que les jonques chinoises sillonnaient à leur tour ces mers et favorisaient les relations commerciales et diplomatiques. Les Chinois établirent de petites communautés dans les ports et amorcèrent ainsi leur diaspora, sans manifester pour autant de prosélytisme religieux. Les Malais ont eu une grande expansion vers les diverses régions côtières à l'est (embouchure des fleuves de Kalimantan, les Célèbes, les Moluques) en se faisant, dans un premier temps, les colporteurs du sanskrit et de l'indianisation dont l'impact littéraire fut considérable. Au XIII^e siècle, les comptoirs des Détroits et du nord de Sumatra, puis au XIV^e siècle le royaume du Champa affirmèrent de nouvelles influences qui s'intensifièrent lors du déclin de l'empire Majapahit. Dès le IX^e siècle, les Arabes avaient atteint les côtes du sud de la Chine puis s'étaient implantés à Aceh au XII^e siècle. Relayés par les marchands malais, ils apportèrent dans l'archipel la religion islamique. En créant les premiers sultanats au XIII^e siècle dans le nord de Sumatra, dans les Détroits, puis de proche en proche dans les cités comptoirs du littoral de Java et de Sulawesi dès le début du XVI^e et au XVII^e siècle, ils propagèrent la foi dans le Coran, enseignèrent sa lecture et son écriture, ce qui entraîna la transcription du malais en caractères arabes *jawi*, et toute une littérature mystique, littéraire, historiographique, riche en mots arabes et persans.

Au XVI^e siècle, lorsque les Portugais arrivèrent dans les Moluques par l'océan Indien et s'implantèrent à Malacca (1511), puis très rapidement après à Ternate, l'expansion du malais était un fait accompli : Pigafetta, accompagnant Magellan dix ans après, nous en a donné la preuve par ses relevés de vocabulaire. Lorsque, au XVII^e siècle, les Espagnols entreprirent la colonisation de l'archipel au nord des Soolous et de Mindanao déjà islamisés, soit les îles de Luzon et des Visayas, ils étaient animés par une autre foi et apportèrent un autre livre sacré, en caractères alphabétiques latins cette fois. Les missionnaires-linguistes-traducteurs inculquèrent cette écriture aux populations côtières qui détenaient déjà de nombreux syllabaires d'origine indienne mais les utilisaient à des fins plus pragmatiques que littéraires. On en connaît dix-sept pour les seules îles Philippines, deux à Célèbes chez les Bugis et les Makassar, à Sumatra chez les Rejang, les Batak et les Lampung, et bien sûr à Java, Bali, Lombok mais aussi à Brunei, Flores et Sumbawa. La fonction de ces syllabaires varie considérablement selon les cultures, et leur impact sur les littératures orales diffère. L'écriture peut n'avoir aucune incidence sur la littérature orale, se mêler à elle dans une relation dialectique sans la détruire ou bien la réduire au silence par une attitude d'hégémonie et de prestige de l'écrit sur l'oral. Depuis le XVII^e et jusqu'au XX^e siècle, l'Occident a déposé des empreintes variables, avec les marchands et les missionnaires portugais dans un premier temps, les Hollandais arrivés dans les Moluques et fondant Batavia en 1619 en Insulinde, les Français sur le continent, les Anglais sur la péninsule malaise et les Américains après les Espagnols dans l'archipel des Philippines. Tous transmièrent ou imposèrent de nouvelles valeurs socio-politiques, administratives, techniques et économiques, et apportèrent aussi quelques influences artistiques et littéraires. Cette occidentalisation qui valorisait l'éducation par les livres a eu un impact dans les cours princières, a intensifié la transcription des langues en divers caractères et favorisé une littérature écrite étroitement solidaire des littératures orales.

Les peuples de l'Asie du Sud-Est ont mené les résistances et les guerres de libération nationale que l'on sait, mais ils ont aussi, par la richesse de leurs civilisations orales et écrites antérieures, opposé une résistance culturelle. Une érosion est sensible néanmoins au niveau des traditions orales des peuples sans écritures, souvent en proie à des contacts violents ou massifs, consécutifs à des guerres, à des trans migrations de populations par ordre gouvernemental et à des attitudes hégémoniques. Par ailleurs, les écritures birmane, khmer et thaï (du Laos et de Thaïlande) sont successivement dérivées d'écritures provenant du sud de l'Inde. Dans ces cultures, les bonzes ont écrit au poinçon sur des feuilles de latanier ou des dépliantes en papier (ôlles) les récitations des textes sacrés en langue pâli. Ces strates culturelles suscitent un foisonnement de littératures orales et écrites, toutes deux traditionnelles, et marquées par des influences réciproques. C'est pourquoi, une oralité « pure » et une oralité « mixte » seront distinguées.

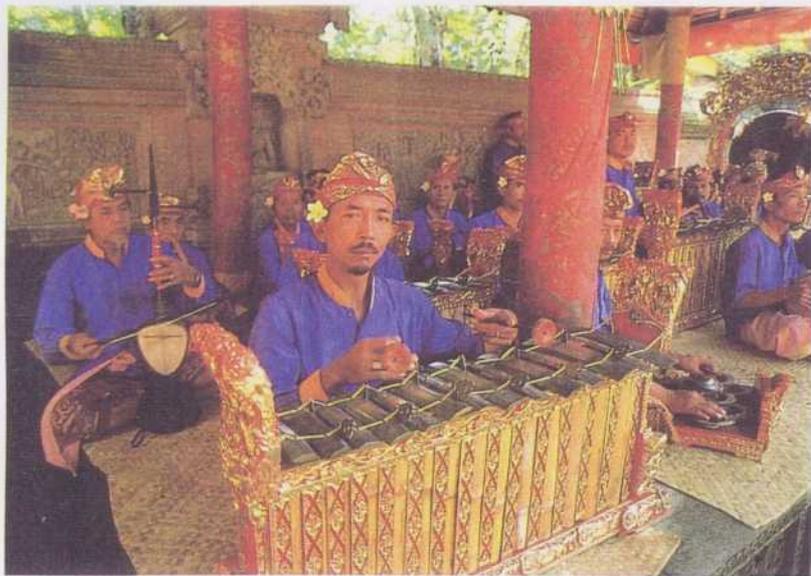
Familles linguistiques

Cinq familles linguistiques se déploient du sud de la Chine jusqu'aux marches orientales de l'archipel nusantarien et à l'île de Madagascar, à l'extrémité occidentale de l'océan Indien. L'Asie du Sud-Est linguistique commence avec la famille thaï-kadai. Les Miao-Yao, population autochtone de la Chine, sont descendus pendant des millénaires, si bien que les langues de la famille miao-yao s'imbriquent désormais avec les dialectes chinois de la famille sinotibétaine, ainsi que les langues de la famille thaï du Guanxi et du Yunnan. Cette dernière famille

Spectacle rituel du « barong » dans un enclos balinais. Les forces du bien symbolisées par deux grands lions parés, deux « barong », jouent les forces du mal symbolisées par deux grandes « rangda », tandis que le « gamelan » interprète la pièce qui pendant des heures accompagne musicalement leur combat, et conduit plusieurs participants à un état de transe. Bali, village de Panglipuran, 1981 (N. Revel).



Les traditions orales



Le « gamelan ». Ce terme désigne des orchestres composés principalement d'instruments de percussion en bronze, d'un xylophone, d'une vielle et d'une flûte, très présents à Bali et Java. La musique – et par conséquent la nature et le nombre des instruments – varie selon le type de spectacle : danse masquée, théâtre d'ombres ou de marionnettes... Ici, à gauche, les musiciens accompagnent une danse « barong » à Bali (M. Renaudeau, Hoa-Qui).

de la divinité, mais de l'histoire des héros dans les répertoires de l'Asie du Sud-Est et, par un don en retour, un enrichissement infini de l'œuvre.

Le matériau phonique, lexical, morphologique et syntaxique varie considérablement entre ces familles de langues citées et va générer des modes de penser et de composer très divers. Le chinois est une langue isolante, monosyllabique et tonale, analytique et tournée vers le concret, de même que les langues miao-yao. Les langues kadai parlées au sud de la Chine et au nord du Vietnam, originellement dissyllabiques, sont devenues monosyllabiques et tonales, tandis que les langues austronésiennes qui leur sont apparentées sont des langues polysyllabiques sans système tonal, agglutinantes et privilégiant la composition. Il faut aussi savoir que les langues monosyllabiques ont de nos jours divers systèmes de tons ponctuels et/ou mélodiques. Ce ne fut pas toujours le cas ; les tons en chinois et en vietnamien sont apparus assez tardivement. Il faut également tenir compte de données relatives à l'histoire des peuples : à l'ouest du fleuve Rouge, les langues sont parlées par des envahisseurs conquérants et sont relativement homogènes sur de grands espaces ; tandis que, à l'est du fleuve Rouge, les langues étant parlées par des paysans autochtones qui sont restés dans leur région d'origine peuvent varier de village à village.

Les grands cycles épico-mythiques

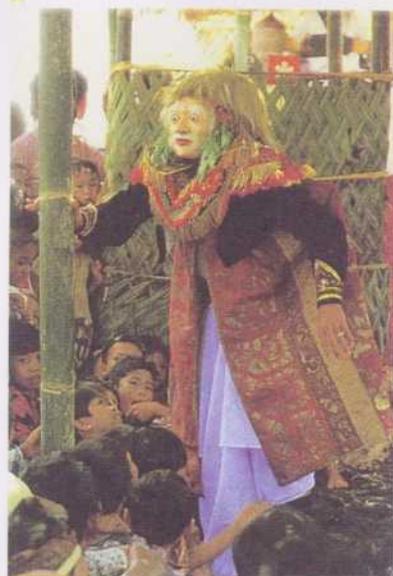
Si l'une des faces de la parole est son, et la parole poétique musique, la parole des épopées est chant. Avant d'aborder les deux grands cycles épiques originaires de l'Inde, on ne saurait oublier que, dans toute tradition, l'oral a précédé l'écrit et que le témoignage contemporain des cultures sans écriture est des plus émouvants par la splendeur des textes toujours présents dans un monde sans appareil. Audition et mémoire sont les facultés de l'esprit fondatrices des littératures de la voix. Elles sont multiples et encore peu connues ou recueillies. Nous ayons désormais les moyens techniques de saisir ces œuvres sur le registre oral qui leur est propre. Un rapport étroit unit musique et poésie en Asie du Sud-Est.

L'une des plus célèbres épopées indo-chinoises, *La Chanson de Dam San* des austronésiens Eddé, dont nous ne possédons que des bribes, chante les hauts faits d'un héros contestataire, donné en mariage à une cousine. Aspirant à la liberté et épris de Dame Soleil, il guerroya contre des seigneurs qui enlèvent son épouse. Le chant de *Kdam Yi* est connu des Eddé et des Jōrai. Dans le monde des archipels, le genre épique est d'une très grande vitalité, et son interprétation est indissociable d'une puissance magico-religieuse. Ainsi le chant des épopées est-il exclusivement lié à la nuit et à une posture stéréotypée : le corps allongé favorise alors un état de concentration, une

respiratoire. Il en est ainsi des nombreuses épopées dans l'archipel des Philippines, des chants recueillis à Mindanao (*Tuwang et Agyu*), des chants recueillis à Palawan (*Kudaman, Mūmiminbin*) et à Bornéo (*Le Cycle de Rejong*). Chez les montagnards palawan, un *recto tono* soutient la narration ; la montée et la chute des diverses mélodies s'adaptent aux personnages. Par contre, à Luzon, les *hudhud*, distincts des *alim*, sont chantés par les Ifugaw alors qu'ils font la moisson du riz sur les terrasses.

Les Jōrai, quant à eux, chantent une dizaine d'épopées, dont la plus populaire est *Sing Kōnga*. Cette œuvre, qui dure plusieurs nuits, alterne récitation et chant. Le héros traverse le pays côtier cham, mais son histoire, les noms propres attestés et le thème sont comparables aux textes d'origine indienne connus des Cham, le *Mahābhārata* notamment, épopée sanskrite qui constitue une des deux grandes matrices de la littérature indienne. Sans nul doute, les Cham ont influencé les Jōrai de même famille linguistique, si bien que, indirectement, l'indianisation est parvenue jusqu'à ces derniers. Ainsi, l'oralité pure est rejointe à des degrés divers par une oralité mixte, où, conjointement à l'écrit, les textes sont récités et chantés. [Cette longue période de l'« Inde extérieure » (G. Coëdes), qui conduisit à l'oralité mixte, voit l'émergence des royaumes agraires indo-javanais et l'essor des « cités fortifiées » (*negara*) autour d'un centre politique et d'un « palais » (*kraton*), à Surakarta (Solo) puis à Yogyakarta. On vit apparaître des cultures de cour où le sanskrit, puis le pâli furent étudiés et assimilés. Mais la vie quotidienne, les pensées et les sentiments continuaient de s'exprimer dans les langues vernaculaires. La littérature indo-javanaise écrite en vieux javanais remonte aux IX^e et X^e siècles. À la différence de la littérature en vieux khmer, elle a été préservée de la destruction et perpétuée à Bali, lorsque, selon le mythe historicisé, les princes javanais s'y replièrent en choisissant de se soustraire à l'islam. Cette première période, jusqu'à la chute de l'empire Majapahit (XV^e s.), est marquée par la poésie épique *kakawin* et son modèle indien (*kawi* veut dire « celui qui est clairvoyant », le « sage », le « poète » ; *ka-kawi-n* signifie donc le « poème », le « travail du poète », et vient du sanskrit *kavya*, « vision prophétique », « sagesse » et, plus largement, « produit de la poésie de cour : poème épique de type particulier »). Un *kavya* idéal se compose de différents chants *sarga*, chacun d'eux composé de stances de quatre vers selon un type métrique précis, et d'une stance de clôture du chant distincte. Le répertoire des poèmes épiques de cette époque est très dense et très élaboré ; le seul *Rāmāyana* en vingt-six « chants » déploie quatre-vingts types de mètres distincts. On a pu y voir une anthologie des formes métriques de cette époque. Alors que le *Mahābhārata* est initialement une œuvre anonyme, cette seconde épopée, beaucoup plus tardive, est attribuée à un auteur, Vālmīki, qui aurait mêlé des traditions mythiques et historiques. Le *Rāmāyana* fut traduit, ainsi

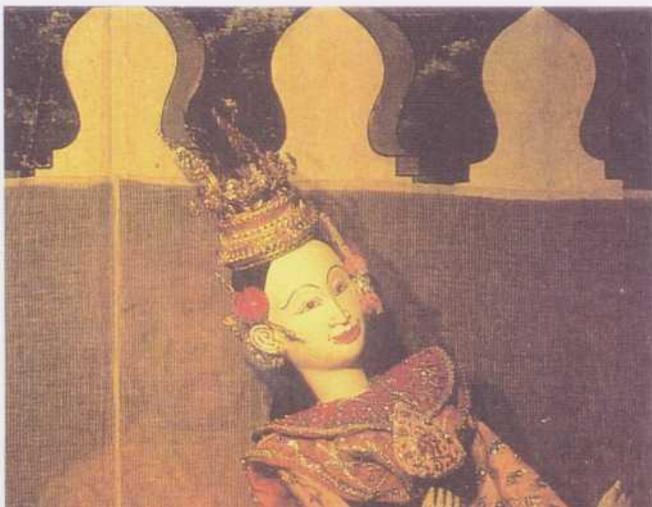
De la performance au cérémonial. En Asie du Sud-Est, le terme « wayang » recoupe une réalité plus large que celle de « théâtre » ou de « spectacle ». L'importance rituelle que contiennent d'avoir les différentes traditions – qu'elles s'appuient sur les marionnettes ou sur les masques – contribue à préserver leur sens sacré original de contact avec les esprits et les ancêtres. Photo de droite : théâtre masqué à Bali (L. Henrie, Explorer).



cour du roi Dyah Balitung dès le IX^e siècle. Divisés en *parwa* « livres », certains récits et épisodes de l'épopée ont été contractés et adaptés à la culture javanaise : *Adiparwa*, « Le Premier Livre » ; *Wirataparwa*, « Le Livre de Wirata » ; *Bishmaparwa*, « Le Livre de Bishma »... autant de traductions écrites qui progressivement forment le répertoire du *wayang purwa*, le *wayang* original « ancien » s'exprimant par la médiation des ombres ou *wayang kulit* (*ringgit* en registre raffiné). On aurait tiré cent quarante-sept *lakon* ou « histoires dramatiques » pour ce théâtre du *Mahābhārata*. Cette théâtralisation par les figurines en « peau » (*kulit*) des grandes épopées est une expression profondément javanaise (bien que les théâtres d'ombres aient une origine indienne) déjà décrite dans le premier *kakawin Arjunawiwaha* (« Le Mariage d'Arjuna »). Ce chant nuptial, création de Mpu Kanwa, conseiller à la cour d'Erlangga (XI^e s.), atteste le genre *wayang lakon*, un texte servant de cadre à une représentation des ombres. Plutôt que de mettre l'accent sur la littérature des poètes rois et des scribes de leur palais, les compositions métriques très recherchées, le vocabulaire archaïque *kawi*, que propose la littérature de cour de Surakarta, nous évoquerons le *wayang kulit*, très prisé non seulement des cultures de cour mais encore des cultures paysannes. Il relève de l'oral dans sa composition, son exécution et sa transmission. S'agit-il simplement d'un théâtre de marionnettes, ou bien d'une expression beaucoup plus profonde, d'une quête magico-religieuse, d'une éducation morale, philosophique ?

Au centre d'un enclos familial se dresse un bâtiment qui devient lieu du culte des ancêtres.

Spectacle de marionnettes « hun krabok » (« poupée sur tube de bambou »). Dans cet extrait du « Rāmāyana », Benjakai, fille de Piphek, prit l'apparence de Sita pour abuser Rama. En transparence, derrière l'écran, la main de marionnettes insuffle la vie à la poupée. Bangkok, 1980 (C. Hemmet).



C'est en ce lieu même que sont jouées les grandes histoires. Initialement, le culte figurait, par des statuettes, les défunts. Les figures en peau s'y substituèrent, elles sont devenues les incantés. Puis elles ont raconté l'histoire des héros, tout en gardant un pouvoir symbolique et religieux : elles sont les ancêtres présents. Ainsi, une représentation de *wayang* aura-t-elle différentes fonctions : magico-religieuse, cérémonielle et divertissante. Dans la première circonstance, lors du rite *ruwatan* (« pour chasser les mauvaises influences », au sein d'une famille notamment), on interprète, de jour, l'histoire qui raconte « la naissance de Kala ». Ce démon, fils de Siva, symbolise le Temps et la destruction, la ruine des choses qui lui est inhérente. La personne au centre de la cérémonie doit jeûner durant sept jours et espérer divers interdits, tandis que le *dalang* aux grands pouvoirs fera danser les figures de cuir dotées de sa force magique. Par son histoire, il écartera l'action de Kala sur la personne, neutralisera le mal, procédant ainsi à un exorcisme. Le *dalang* balinais fait danser des ombres pour que la pluie tombe et que le raddy pousse. La cérémonie-spectacle se déroule alors la nuit dans un temple au milieu des rizières, et devant un écran blanc illuminé par la flamme tremblante d'une lampe à huile, des figurines, délicates créatrices d'illusions, ont s'animer, se projeter de l'autre côté de l'écran et devenir les ombres, ces présences hargées de bienfaits. Dans ce contexte, le *dalang* aura choisi d'interpréter l'histoire de Dewi Sri, l'épouse bienveillante de Visnu. De nombreuses cérémonies, à Java comme à Bali, ont également la vie des enfants, de la naissance à l'âge adulte. Le *wayang kulit* offrira lors du spectacle exemplaire des divers épisodes et la vie d'Arjuna, le troisième fils du roi Pandu, grand archer au cœur noble et droit, aux gestes lents et raffinés, à la voix ombreuse, ondulée. Avec les fêtes du nouvel an, on interprétera « le combat de Bima contre le roi de Wukirbaja », tandis que « la mort de Karna » favorisera le rite de purification du village, puisque la vie triomphe de la mort dans cette conception indienne des flux et des reflux rythmant le temps cyclique. Ces lakon sont toujours interprétés avec l'accompagnement musical de différents *gamelan*. La voix féminine l'une ou plusieurs *pesinden*, ces chanteuses semi-professionnelles au vibrato très prononcé, et la voix d'un chœur d'hommes *gerong* s'intègrent à l'orchestre composé de deux jeux d'instruments rythmiques et mélodiques, accordés soit selon le système *pelog*, un ensemble très complexe d'échelles musicales heptatoniques, soit selon le système *slendro*, un ensemble d'échelles pentatoniques. Après l'ouverture rituelle et musicale qui accompagne l'installation à droite et à gauche du jeu complet des marionnettes (entre 100 et 300), le *dalang* éléctionne les personnages et plante au centre de l'écran *kayon* (« grand arbre »), l'arbre cosmique, ou *gunungan* (« montagne »), plénière de ficus dentelée et pointue. Elle un sommet, ornée de plantes, d'oiseaux et de tous les animaux s'ouvrant sur le palais d'Indra, le monde. Le maître d'œuvre manipule ses marionnettes, narre l'histoire, campe les personnages et la situation, dialogue à travers rimes et rimes, comiques et démons, ascètes et ivinités, princesses et animaux, passe des personnages placés à sa droite chargés de *harma* – l'ensemble des forces et dispositions liées à l'ordre cosmique –, à ceux qui en sont épourvés, à sa gauche. Il change de timbres, de registres et de rythmes de parole, selon les traits et les attributs de chacun, dirige la mise en scène, communique avec l'orchestre et coule à voix dans les trois *pathet* dramatiques qui créent cette ambiance modale indispensable aux trois grands moments du drame chanté tout au long d'une nuit : *pathet nem* de neuf heures à minuit ; *pathet sanga* de minuit à trois heures du matin ; *pathet manjura* de trois heures à six heures du matin.

Un *wayang lakon* a une structure narrative assez simple : un dieu s'inquiète du triomphe apparent ou temporaire de l'absence de dharma et se réfugie auprès d'une force supérieure ; assisté par cette force magique, le dieu livre combat aux forces du désordre ; les forces positives triomphent et l'harmonie du monde est restaurée. Le *dalang* se réfère donc à un thème général, à une musique et des variations (*akem*), à un fil conducteur (*tutuk*). Par ailleurs, au niveau de la parole, il met en œuvre un système de formulations, un code de

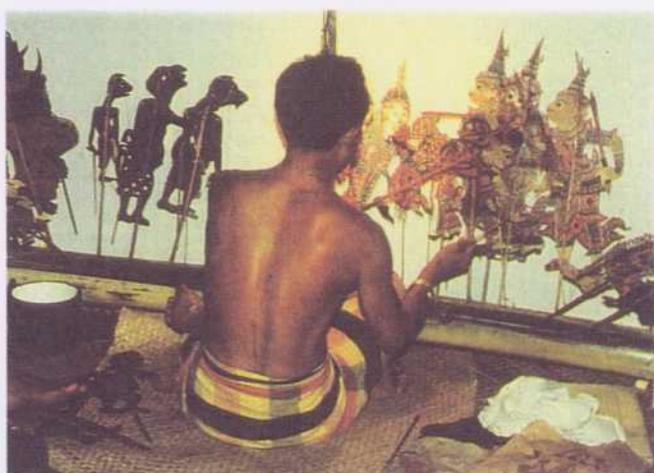
accueil, de félicitation, de bénédiction liés à l'étiquette des cours javanaises, un code des titres de noblesse, des relations de parenté et de hiérarchie sociale, dans l'adresse et la référence. Il dispose en outre de tout un répertoire d'énoncés formulaires, de paragraphes évoquant le séjour du héros en forêt, la description des royaumes, les voyages aériens, les principaux personnages et leurs attributs, mais il jouit simultanément d'une liberté d'improvisation textuelle et de dramatisation par la seule voix. Parallèlement, les chanteuses dans l'orchestre interprètent des poèmes en vieux javanais ou en javanais moyen, qu'elles lisent sur des petits livrets où figure le répertoire classique choisi pour la circonstance. Dans le cadre du palais, et à l'occasion des fêtes d'investiture du sultan, on peut entendre des drames chantés entièrement composés en poésie de style *macapat*, accompagnée par une musique écrite depuis le XIX^e siècle. Le genre *Langen Mandra Wanara* (« Joie des singes ») est mémorisé par cœur et chanté d'après un livret par les interprètes. Ces poèmes centrés sur Hanuman, le Roi des singes, chantent divers épisodes du *Rāmāyana*.

Ainsi, un répertoire littéraire écrit en intégrale et chanté, un répertoire littéraire écrit sous forme de grille et interprété avec improvisation, un répertoire littéraire strictement oral et un répertoire musical écrit et improvisé s'entrecroisent pour faire jaillir différentes œuvres dans la plénitude de diverses performances. Par les multiples formes de la dramaturgie et de la poésie des cycles épiques et narratifs, ces cultures éveillent et développent la perception visuelle et auditive. Dans les traditions javanaise et balinaise, pour ne prendre que deux exemples, un certain rapport à la réalité est privilégié, et chaque village crée des stylisations différentes. Outre la fonction magico-religieuse et le plaisir divertissant, les arts du théâtre chanté, dansé et récitent une fonction éducative et invitent à la méditation philosophique, à l'enseignement du dharma – soit à l'assimilation de l'ordre cosmique, social, moral et religieux qui est aussi devoir et vertu. Ainsi, les figures en peau, les masques, les costumes, les parures, les silhouettes et les postures des corps et des visages, les gestes, les attitudes sont autant d'indices de la personne, de son caractère et de ses pensées. Les timbres de voix, les registres, les rythmes, les modalités du rire ainsi que les styles de paroles complètent au niveau auditif ce portrait des caractères, si bien que ces deux aptitudes conduisent à une connaissance toujours plus subtile du cœur profond de l'homme, de son éthique de vie. Le *wayang kulit*, le *topeng*, danse masquée balinaise et javanaise, et le *wayang wong*, théâtre d'acteurs à Java et de masques à Bali, expriment le code moral de ces sociétés que l'assistance intérieure et apprécie. Selon les différents âges de la vie, la perception réfléchie s'affine et atteint des niveaux de sens toujours plus profonds.

Au XVI^e siècle, on constate que les comptoirs commerciaux du Pasisir deviennent successivement des centres littéraires. Ceribon est alors célèbre : deux corpus conservés illustrant le répertoire *Macapat*, le corpus *Jatiswara* et le corpus *Centini*, y furent composés. Ils révèlent des chants nouveaux et des formes métriques multiples. Il y a d'autres centres où la poésie populaire et une plus grande simplicité métrique l'emportent : à Lombok, par exemple, l'écrit et l'oral sont très proches, les chanteurs eux-mêmes sont copistes. L'influence de l'oral est perceptible dans les textes javanais, qui ne visent pas à être lus silencieusement mais « consommés » oralement. Il est probable que différentes forces agissent sur les manuscrits et, selon les cités à travers le temps, les influences écrit-oral-écrit varient. Certains pensent que les poètes scribes chantaient les textes dans l'instant où ils les transcrivaient : il est probable qu'un acte de profération était lié à l'acte de transcription ou de copie, comme dans notre Moyen Âge. Au XIII^e et au XIV^e siècle, à Java, le *wayang klitik*, marionnettes en bois sculpté, plates et de profil, interprétait les histoires de Damar Wulan, tandis qu'à la fin du XVI^e siècle un prince javanais islamisé aurait créé des marionnettes en bois sculpté en ronde bosse dotées souvent d'une double face mobile sur une tige en bois (*wayang golek*), pour divulguer la foi en l'islam. Le répertoire d'Amir Hamzah, oncle du prophète Mohammed, originaire de Sumatra et d'influence malaise, se propage alors sur la côte nord de Java, puis le long de



Le « wayang golek ». Ce type de spectacle particulièrement populaire à Java fait intervenir des marionnettes sculptées dans le bois et revêtues d'étoffes colorées. Elles sont maniées par le « dalang », à la fois conteur et manipulateur (F. Huguier, Explorer).



nettes golek interprètent également le répertoire ancien du *wayang purwa* et les épopées indiennes, mais aussi les chansons de Panji, dont l'extension est grande en Asie du Sud-Est. Panji est prince de Koripan. Sa belle apparence, sa valeur guerrière, son esprit cultivé, son talent pour les arts, jouer du *gamelan* et composer des *kidung* en font un être d'une grande séduction, un modèle idéal indo-javanais. Le poème exprime en trois chants son amour pour la princesse de Daha, aussi loyale que belle, sa promesse. Les deux héros sont voués l'un à l'autre, mais Panji devra triompher de multiples épreuves avant de pouvoir épouser Daha. C'est un *kidung* sur l'émotion d'amour et la transfiguration du chagrin amoureux en un plaisir poétique. Cette ambiance modale créée par le thème de l'acte amoureux est caractéristique

Spectacle de théâtre d'ombres « nang talung ». Sous l'abri, le « maître du cuir » (« nai nang ») manipule les figurines. L'ombre se projette de l'autre côté de l'écran. À sa droite, les héros et, à sa gauche, les comiques « talok ». Songkhla, 1980 (C. Hemmet).



Spectacle de danse masqué « khôn » (théâtre masculin). Un démon du « Rāmāyana » se dresse sur son char. Dans la tradition thaï, seul le répertoire du « Rāmāyana » est chanté, dansé et théâtralisé. Bangkok, 1983 (C. Hemmet).

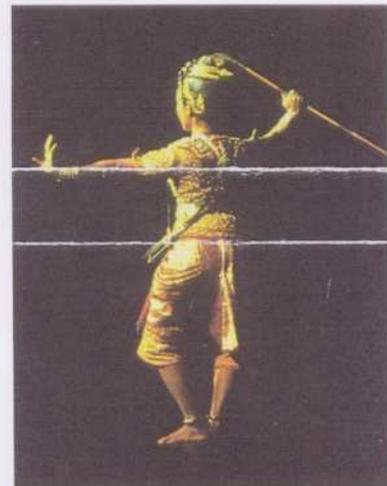
outre, les mœurs, les observances religieuses et primitives sont bien celles du kraton javanais au temps de l'empire Majapahit. La littérature et les arts sont ceux de la cour : ainsi assiste-t-on à une représentation de *gambuh*, cette forme de théâtre chanté très ancienne dont la stylisation met l'accent sur l'esthétique visuelle et vocale plus que sur l'histoire dramatique, encore vivante à Bali, et à une représentation de *raket*, un théâtre masqué qui est l'antécédent probable du *topeng*. Poerbatjaraka a considéré huit versions écrites de Panji : outre cinq versions en javanais moderne, on connaît une version en javanais moyen, une version malaise, une version cambodgienne et une édition critique traduite en anglais. Néanmoins, chaque village peut avoir sa propre version et sa dramaturgie de l'histoire de Panji.

La littérature khmère nous donne également l'exemple d'une oralité « mixte » très féconde. Les bas-reliefs d'Angkor (XI^e-XIII^e s.) illustrent de nombreux épisodes des deux grandes épopées d'origine indienne. L'influence est directe, mais le *Mahābhārata* semble avoir totalement disparu du répertoire de la cour, tandis que le *Rāmāyana* est doté d'une grande vitalité. Ainsi, la version khmère « *Ramker* » est alternativement chantée, dialoguée puis illustrée par la danse des « grands cuirs » (*roban nang sbek thom*). Brandis par une dizaine de danseurs grâce à deux baguettes en bois, ces panneaux évoluent devant l'écran, puis passent derrière l'écran sur lequel ils déploient leurs ombres, telle une émanation des bas-reliefs d'Angkor. L'orchestre (*pinpeat*) accompagne leurs danses : le hautbois (*sralay*) interprète la musique introductive, puis les deux carillons de gongs circulaires (*kong thom* et *kong tuch*) jouent la ligne mélodique. Le maître des marionnettes fait une invocation préalable, afin d'insuffler une force aux figures en peau et de donner vie aux personnages. Par leurs danses, les panneaux et leurs ombres déploient une magie bienfaisante : écarter les épidémies, appeler la pluie, apporter la prospérité au village lors des fêtes du nouvel an. Ces grands cuirs sont à rapprocher du *togalu gambai ata* de la côte sud-est de l'Inde. La version écrite du *Rāmāyana* que nous connaissons date des XVI^e et XVII^e siècles (datation philologique) pour la première partie, tandis que la seconde partie est plus tardive. Il est très probable que la transmission orale ait assuré une continuité de ce cycle épique, lui ait permis de triompher de toutes les destructions. Elle est très nettement bouddhisée, et on peut remarquer un changement de forme poétique ainsi qu'un changement de langue entre les deux parties. Si Preah Ram est bien initialement un avatar de Viṣṇu, il devient « être illuminé » (*bodhisattva*) dans la progression du récit.

Les « petits cuirs » (*nang sbek thoc* ou *ayang*) dansent lors des fêtes de la pagode, notamment dans la province de Battambang, voisine de la Thaïlande. Leur répertoire et leurs silhouettes sont très proches des petites « figurines » (*nang talung*) des campagnes méridionales de ce pays, qui sont elles-mêmes très semblables au *nang kaloun* du Cambodge, et au *wayang siam* du nord-est de la Malaisie. Dans le cas de cette musique de style malais, le hautbois et sa mélodie dirigent l'orchestre, composé en outre d'un gong et de plusieurs tambours. Ces figurines délicatement ciselées et articulées, ce répertoire jouant des oppositions princes/villageois, raffinement/simplicité, langue de cour/verve populaire et de la présence de personnages comiques (*talok*) donnent une origine indonésienne à ces théâtres d'ombres ; le *wayang kulit* en est la source. Par contre, le rayonnement de la civilisation d'Angkor fut tel que les cultures thaï et lao ont une expression artistique en variations parallèles à ce cycle épique, mais une adaptation spécifique quant aux épisodes. Ainsi, le *Ramakien* est l'expression thaï de ce répertoire. Les versions orales et le théâtre lakon sont très anciens au Siam. Toutefois, Rama I, au XVIII^e siècle, donna la seule traduction intégrale du poème, différents souverains poètes établissant d'autres traductions en vers tout en privilégiant d'autres épisodes. La culture de cour avait façonné les « grandes figurines » (*nang yai*) de ce théâtre « intérieur » réservé exclusivement au palais royal et interprété par des femmes, distinct du théâtre « extérieur », plus populaire et interprété par des hommes. Le *khon*, théâtre dansé avec masques, émana de ce premier théâtre d'ombres originaire de Java, suscitant la chorégraphie et la pantomime des acteurs danseurs. Leurs gestes se calquaient sur le récit et les dialogues, au son de l'orchestre des « cinq ». Depuis lors, celui-ci s'est amplifié et intègre désormais des chanteurs, tandis que les divinités et les hommes ne portent plus les masques. Seuls les démons et les animaux en sont affublés. Le relais fut malais, car le théâtre d'ombres proprement malais d'origine javanaise, *wayang djawi*, a transmis le répertoire du *Mahābhārata* et de Panji, tandis que le *wayang siam* a transmis le répertoire du *Rāmāyana*. Plus tard, la culture laotienne a également effectué une adaptation singulière de cette épopée. On en connaît trois versions : *Phommachack* en thaï lu, et *Phralak-Phralam* à Vientiane et à Luang Prabang. Les paysages, la flore et la faune du moyen Laos y sont décrits. Le jeu entre l'orchestre (*pi-phat*), les voix et les danseurs donne lieu à de multiples variations. Après un prélude musical, un solo de voix récitée, sans recherche de timbre et dépourvu d'ornementation, présente l'épisode. Il est immédiatement dédoublé par la danse et la

pantomime des acteurs : l'illustration visuelle du texte du récitant est faite par la musique, la danse, la pantomime dans un deuxième temps. La littérature khmère nous confronte également à un vaste répertoire de romans en vers, de ballades, qui chantent les aventures d'un héros, tel ce « Prince d'une riche lignée », Bhogakulakumar. Composé à la fin du XVIII^e siècle par Nan, ce texte de 1 449 strophes hétérométriques et isométriques de 3, 4 et 7 vers (soit 8 292 vers) en khmer moyen est interprété par le « chanteur au luth », qui vient animer les fêtes lors des mariages, et alterne récitatifs et interludes musicaux. On peut remarquer une analogie avec les *tanci*, ces ballades chantées avec l'accompagnement du luth piriforme (*pipa*) de la région de Suzhou.

Les récits épico-mythiques des Bugis de Célèbes, connus sous le nom de « I La Galigo », relèvent également de l'oralité mixte. Ils furent initialement copiés en syllabaire bugis sur feuilles de palmier (*lontar*) et, depuis le XVII^e siècle, sur papier (6 000 pages). Les lettrés, de nos jours, n'en possèdent que des épisodes ou des fragments. L'œuvre a été divisée en cinq parties : la première nous livre le mythe de la création, l'origine et la descente sur terre de Batara Guru, et le mythe de la fondation du royaume de Luwu'. La deuxième partie est l'histoire d'un héros, ses périples en mer, son mariage et la naissance d'un fils : I La Galigo, qui devient le héros de la troisième partie et incarne l'archétype du prince bugis, dont la valeur guerrière se double d'une grande séduction. Composée en *suré'* – un mètre de cinq ou quatre syllabes avec une accentuation diffé-



Spectacle de danse « lakon » (théâtre féminin). Le « Rāmāyana », les contes traditionnels et les œuvres d'auteurs comme le poète Sunthon Phu constituent le répertoire de ce théâtre. Bangkok, 1982 (C. Hemmet).

rente –, ce grand poème écrit-chanté est distinct des histoires purement orales (*curita*) composées par les bardes itinérants. Une situation similaire se retrouve en langue malaise avec les *hikayat*, grandes histoires chantées et écrites en caractères *djawi*, telle l'épopée *Hikayat Dewa Mandu*, dont nous connaissons seize manuscrits et une forme orale dans l'archipel de Riau. Mais le répertoire est considérable.

Il est essentiel de comprendre toute l'ambiguïté qui entoure l'oral et l'écrit dans ces cultures. Les récitants, les acteurs-danseurs jouissent d'une grande liberté d'improvisation. Il existe certes des structures narratives en emboîtements, des micro-récits, des séquences formulaires, mais, pour une histoire donnée, chaque performance sera l'instant privilégié marquant la création d'une nouvelle variante. Et il faut prendre en compte l'importance majeure de la musique orchestrale en grandes ou petites formations qui accompagne toutes ces dramaturgies. Les épopées déployant leur spectacle rendent accessibles à tous, notamment aux femmes et aux enfants, des enseignements éthiques et philosophiques. Elles sont une transposition artistique, traduite dans toutes les langues vernaculaires. Cela a suscité de multiples avatars dans l'espace culturel et historique de l'Asie du Sud et du Sud-Est, et nous a valt

aujourd'hui même, en Occident, une version théâtrale et cinématographique shakespearienne du *Mahābhārata*, selon la dramaturgie de Peter Brook et le livret de Jean-Claude Carrière.

Cycles narratifs

Austro-Asiatiques et Austronésiens sont prolixes en longues histoires à épisodes, genre très ancien. La narration-récitation peut être très libre, favorisant les variations stylistiques de

conclusions permettant de lever le litige, d'apaiser les esprits et les cœurs. Souvent, une invocation rituelle prend les divinités à témoin comme les participants, les tenant pour garants de l'accord conclu. Invoquer, alors, ce n'est pas seulement faire une « prière », c'est se plier aux règles de composition des formules stylisées que l'on peut mettre en parallèle avec les figures du discours juridique, si bien que toute une littérature orale, rituelle cette fois, se déploie. Ainsi les invocations s'adressent-elles presque exclusivement aux divinités chez les riziculteurs sré. Elles incluent les ancêtres, ces défunts

proches des divinités chez les Jōrai des hauts plateaux du Vietnam ; elles nous livrent le récit du mythe de la création, des migrations et de tous les toponymes chez les Toradja de Sulawesi. Dans ce dernier cas, il s'agit d'une littérature orale qui épouse les contours du système religieux : « la fumée descend » lors des chants funéraires, et toute cette littérature est liée à la mort. Symétriquement, « la fumée s'élève » vers les Ancêtres et les Dieux, et toute cette littérature est liée à la vie.

« *Lontara* ». Sur ce livre en feuille de latanier sont incisés avec un poinçon les textes en javanais ancien. En diptyque sur l'autre feuille, illustration des armées des « Pandawa » et des « Kurawa » prêtes à s'affronter. Il s'agit des deux clans qui se disputent la royauté d'Hastināpura, et dont la lutte rythme l'épopée du « Mahābhārata ». Bali, village de Tenggarong, 1981. Coll. N. Revel (J.-M. Vandercamère).



chaque conteur et apparaissant différemment codée au niveau vocal, avec une monodie plus ou moins ornée. Les cycles de l'orphelin Ddōi (ou Drit) racontent les aventures d'un héros protégé de la divinité supérieure qui assure son triomphe en amour plutôt que dans ses démêlés avec les seigneurs locaux. Chez les Jōrai et les Bbōhnar, les frères Set et Rok s'opposent comme l'astuce à la balourdise, le cadet se révélant plus rusé. Les histoires d'animaux sont innombrables : ainsi Lièvre trompeur plus fort que Tigre chez les autochtones indochinois et chez les Khmer, où il prend l'aspect d'un juge. Dans les archipels, Pelandok, le chevronné, joue un rôle similaire, tandis qu'à Madagascar c'est un personnage humain qui se substitue aux animaux en la personne de Ikotofetsy, « Ikoto le rusé », et d'Imahaka.

Les dialogues poétiques

Il est de nombreuses cultures majoritaires ou minoritaires de l'Asie du Sud-Est continentale et insulaire qui fondent dans la parole chantée des relations interlocutoires majeures. Il s'agit d'une tradition rigoureusement stylisée que l'on a coutume d'appeler en milieu orientaliste les « chants alternés ». Cet art vocal apparaît le plus souvent comme une joute littéraire et musicale qui oppose les sexes, les villages, les groupes ou les personnes. Chantés alternativement par les hommes et les femmes, en solo ou en chœur, avec ou sans accompagnement musical, ces messages poétiques expriment en un duel verbal la vie de ces hommes et de ces femmes, leurs labours, leurs parentés, les rites et les valeurs de leur société et les multiples sentiments liés à l'émotion d'amour. Ces joutes rituelles, chantées ou déclamées, se rencontrent dans les sociétés paysannes les plus anciennes de la Chine, de la Birmanie et du Tibet, de la péninsule indochinoise, et, au-delà des mers orientales, au Japon, à Taiwan, aux Philippines, en Malaisie, à Java, Bornéo, Madura, Sulawesi, jusqu'à Madagascar. Dans une perspective comparatiste, on peut faire les constats suivants : dans le cadre des fêtes paysannes exprimant des rites agraires très formalisés liés au rythme des saisons, nombre de cultures valorisent un ensemble de jeux compétitifs ; les joutes poétiques et musicales s'associent à d'autres formes de joutes, et les poèmes s'échangent entre partenaires masculins et féminins, comme balles, rubans et volants. C'est le cas chez les Hmong ; après la moisson du riz, qui marque le nouvel an, garçons et filles font des joutes de chansons. C'est également le cas des Tho et des Khmer, tandis que la cueillette collective et rituelle des fleurs au dégel printanier, le ramassage du bois en automne

et des lacs, lorsque la mousson arrive au Cambodge et au Laos. Ces fêtes paysannes et princières dans les sociétés hiérarchisées de l'Asie du Sud-Est sont autant de rites de fertilité de la nature et de signes d'alliance entre les hommes. Ailleurs, les chants alternés relèvent du simple registre du travail quotidien et des activités liées à différentes étapes des travaux des champs, la riziculture notamment, ainsi qu'à des activités artisanales et collectives, la filature du coton ou la batellerie au Vietnam. Ces chants ont alors une fonction rythmique, font alterner gestes et groupes et soutiennent les paysans dans leurs efforts collectifs. Il est aussi des sociétés où la cour aux jeunes filles est une institution : dans l'île de Mindoro en pays hanunó, les adolescents dialoguent par des *urukay* et des *ambahan* qu'ils écrivent en syllabaire sur des objets en bambou. Les *pantun* malais – ces énigmatiques compositions érotiques et courtoises – que l'on retrouve à Sumatra, les *lam* du Laos accompagnés au *khene*, les chants des *Maa'*, les *kārang āt kulilal*, quatrains palawan aux Philippines et toradja à Sulawesi, les chants *tayub* dansés et chantés à Madura relèvent aussi du répertoire des cours d'amour.

Les chants alternés sont également interprétés lors des rites de passage et peuvent accompagner des rites propitiatoires commémorant le Maître du riz. Ils deviennent alors couplets de jarre, chansons à boire. Ces jeux de paroles compétitifs entre adultes se déroulent entre adolescents en pays masakoro et sakalava du Menabe ; il s'agit des *tapa toño*, « devinettes » doublées de jeux poétiques. Les chants peuvent être enfin l'expression rhétorique la plus sophistiquée dans la demande en mariage et le contrat social, ainsi que le veut l'art oratoire des entremetteurs hmong.

Dits de justice et dits invocatoires

Constituant une part importante des littératures orales de l'ensemble des populations indochinoises et austronésiennes, ces dits sont des textes élaborés, rythmés, rimés selon les différentes règles du style oral dans la contrainte des systèmes phonologiques (à tons, sans tons, monosyllabiques, dissyllabiques, polysyllabiques, langues à accents, à voyelles longues ou brèves...). On les récite lors des règlements de litige ou pour sceller tout contrat, un peu comme on réciterait des articles de code, mais un code qui serait poétique, métaphorique et teinté d'humour. La performance, qui peut durer des nuits, des semaines, voire des mois, suit en général des séquences fixes : discussions des parties, joutes oratoires des « avocats », récitations des dits de justice relatifs aux cas,

proches des divinités chez les Jōrai des hauts plateaux du Vietnam ; elles nous livrent le récit du mythe de la création, des migrations et de tous les toponymes chez les Toradja de Sulawesi. Dans ce dernier cas, il s'agit d'une littérature orale qui épouse les contours du système religieux : « la fumée descend » lors des chants funéraires, et toute cette littérature est liée à la mort. Symétriquement, « la fumée s'élève » vers les Ancêtres et les Dieux, et toute cette littérature est liée à la vie.

Dans la civilisation préétatique et animiste de l'Asie orientale, aux franges de l'Asie du Sud-Est, le « chant funéraire » pour l'initiation des morts est un grand texte poétique que l'on retrouve chez les Tibéto-Birmans (Yi, Lahou), chez les Miao (Hmong), chez les Thai (Touhang, Pou Yi). Ce thème central de l'initiation du défunt est à rapprocher du *Traté des morts* des Tibétains (*Bardo Thödol*). Il contient les mythes pour « montrer le chemin », qui permettront au mort d'accéder à la maison des Ancêtres et de revenir à la vie par une réincarnation de l'âme dans sa propre descendance. Ce texte oral interprété en solo nous livre en outre le mythe de la création du monde selon les Hmong. De proche en proche, nous voyons apparaître des motifs communs aux peuples de diverses familles linguistiques du continent et des archipels (Taiwan, Bornéo, les Philippines, la péninsule malaise) : l'élévation du ciel et l'apparition des niveaux superposés (trois, sept, neuf, seize) célestes et terrestres, les quatre génies aux quatre orientes et le pilier central (motif présent dans la cosmogonie chinoise) ; le thème de l'inondation, les mythes d'origine des plantes cultivées, et notamment du riz lié au sacrifice d'un être humain féminin (fille, mère ou sœur), l'origine des durs travaux et de la vie brève liée à une erreur humaine, une indiscretion, autant de thèmes communs à cette vaste aire géographique et culturelle. Une des fonctions du mythe est de réinventer une continuité en s'opposant à la confusion. Le récit des mythes est de plus en plus rarement raconté au gré de la spontanéité de peuples valorisant l'oralité. Toutefois, il demeure certains témoignages aussi exemplaires qu'émouvants : lors des fêtes funéraires et des fêtes des maisons, chez les Bunaq de Timor, sous la conduite d'un barde qui chante le premier hémistiche, le chœur des parents répond en chantant le second hémistiche et plusieurs nuits durant retrace les *Bei Gua*, les « Itinéraires des Ancêtres » omniprésents. À travers les fêtes et les deuils, les travaux et les jours, c'est le destin humain en chacun de ses moments que les chants et les spectacles d'Asie du Sud-Est parviennent à scander. L'oralité y est encore comme la pulsation même de la vie.

Jacques DOURNÉS et Nicole REVEL