

RENÉ ETIEMBLE
Paris

DU "PANTUN" MALAIS AU "PANTOUM" À LA FRANÇAISE

De tous les genres poétiques à forme fixe que produisirent les grandes civilisations de l'Asie et de l'Afrique, nul sans doute n'obtint sur notre planète le succès du *haiku*, succès auquel j'ai jadis et naguère consacré quelques articles, et sur lequel je m'efforcerais de terminer l'ouvrage en cours. Quoique le *zadjal* de l'Espagne andalouse ait exercé sur la thématique et la forme de la lyrique de nos troubadours une action efficace, heureuse, et du reste assez bien connue, encore que le chauvinisme ait souvent essayé de la nier, quel poète malais, hongrois, russe ou chinois s'y hasarda? Quant à la *qacida*! Outre que la règle de la monorime en rendait l'imitation particulièrement malaisée, la thématique obligatoire, liée aux moeurs bédouines, confinait le genre chez les peuples du désert, qui du reste en épuisèrent les ressources. Et puis, ce n'était pas encore le temps du «monde fini». Quant à moi, j'avouerai qu'à seule fin de faire pièce à la veulerie contemporaine, qui refuse, avec autant de mépris que d'inconscience, toute discipline métrique, je me suis exercé à composer en ma langue quelques poèmes monorimes; mais, comme je ne pouvais me donner le ridicule de plagier la thématique d'un genre à quoi ont dû renoncer les arabophones sédentarisés, je ne prétends nullement avoir jamais mesuré mes forces aux risques de la *qacida*. Simplement, je voulais démontrer qu'on peut adopter au français la monorime, qui ne constitue, en somme, qu'un retour appuyé à la laisse assonancé de notre ancienne poésie. Tout récemment, dans „Betelgeuse”, N° XXIII, Claude Aveline publiait *Nos anges gardiens sont en enfer*, avec une vingtaine de rimes en -er (qu'interrompt au milieu du poème un bloc de quatre rimes en -bas); ce n'était pas non plus de la *qacida* — à cause de cette intrusion du -bas, à cause également du sujet.

Le *pantun* malais, en revanche, s'est acquis au XX^e français beaucoup d'adeptes, que je ne m'amuserai point ici à dénombrer; on les connaît du reste assez bien, et même trop bien, pour ce qu'ils valent. Je ne voudrais que tenter de montrer qu'ils n'ont rien compris au propre de ce genre avant tout pour eux «oriental», «exotique».

Selon la poétique malaise, qu'est-ce en effet qu'un *pantun*?

Absent du *Dictionnaire* de l'Académie française en 1835, lors de la sixième édition, il apparaît au *Littre* sous la graphie «pantoun», et la définition suivante, bien sommaire: «genre de poésie chez les Malais», pour disparaître au *Dictionnaire* de Hatzfeld et Darmesteter. Au *Larousse encyclopédique*, T. VIII, p. 133 C et p. 134 A, on lira:

Pantoum ou Pantoun n.m. (mot malais). Poème à forme fixe, emprunté par les romantiques à la poésie malaise.

— Encycl. Le pantoum fut introduit dans notre poésie par V. Hugo (*Orientales*) et Th. Gautier, et repris par Baudelaire (*Harmonie du soir*), Banville, Leconte de Lisle. Il se compose de quatrains à rimes croisées dont le deuxième et quatrième vers fournissent les premier et troisième vers du suivant; le dernier vers de la pièce répète le premier. En outre le poème développe deux thèmes parallèles, l'un dans les deux premiers vers, l'autre dans les deux derniers de chaque quatrain. Exemple du début et de la fin d'un pantoum de Leconte de Lisle:

Voici des perles de Mascate
Pour ton beau col, ô mon amour!
Un sang frais ruisselle, écarlate,
Sur le pont du blême Giaour.

Pour ton beau col, ô mon amour,
Pour ta peau ferme, lisse et brune!
Sur le pont du blême Giaour
Des yeux morts regardent la lune.

.
Rayon de l'aube, astre du soir,
Dans mon coeur ta lumière éclate!
Le Giaour s'enfonce au flot noir!
Voici des perles de Mascate.

Serons-nous plus heureux avec le *Petit Robert*?

Pantoum (pātum). n.m. (1929, mot malais). Poème d'origine malaise composé de quatrains à rimes croisées, dans lesquels le deuxième et quatrième vers sont repris par le premier et le troisième vers de la strophe suivante. *Harmonie du soir* de Baudelaire est un pantoum.

Comme il est édifiant de constater que les lexicographes définissent le *pantun*, qu'ils préfèrent appeler *pantoum*, non point à partir du modèle en effet de langue malaise, mais selon les adaptations dont il fut victime dans la littérature de nos romantiques!

Il faut donc aller voir, chez quelques connaisseurs des langues malaises, ce qu'était au juste le *pantun*. Je le ferai par ordre chronologique. Au tome premier de l'*Histoire des littératures*, dans l'Encyclopédie de la Pléiade, Jeanne Cuisinier, morte beaucoup trop tôt, à qui notamment nous devons de bien connaître le théâtre d'ombres de Kelantan, précise qu'à l'opposé du *sha'ir* malais, lequel du reste ne répond pas au *sh'air* arabo-persan, le «pantoun» (et non pantoum) est soumis à des règles strictes dont la plus rigoureuse est de se composer de quatre vers dont deux ont un sens clair que les deux premiers doivent suggérer.

Des fourmis rouges dans le bambou
 Le flacon empli d'eau de rose (adoucit la piqûre).
 A la passion de tout mon être,
 Vous seule apportez le remède.

Une perle est tombée dans l'herbe,
 Tombée dans l'herbe, elle y brille...
 L'amour est pareil à la rosée sur les brins d'herbe:
 Quand brille le soleil elle disparaît.

Mais ce n'est pas toujours une analogie de sens qui s'impose; l'analogie peut elle-même n'être suggérée que par des effets d'assonances, comme dans cet adieu sans mélancolie ni déchirement:

Pinggam ta' retak
Nasi to' dingin
Engkau ta' hendak
Kami ta' ingin.

Voici la traduction proposée par Jeanne Cuisinier:

Assiette sans fêlure
 Le riz n'y refroidit.
 Tu ne veux plus,
 Et moi plus ne désire.

Elle ne restitue point les «effets d'assonances» du quatrain original, mais ils sont à ce point évidents à la seule lecture qu'on mesure aisément la perte en traduction. Perte d'autant plus sensible que, pareils en ceci à la plupart des monuments du lyrisme encore oral, les *pantuns*, ou *pantouns* (pour noter en français la prononciation malaise de la voyelle notée *u*) sont souvent chantés, parfois avec accompagnement d'instruments; enfin, dialogues improvisés, certains *pantouns* constituent une des formes des chants alternés qui en ont de si variées.

Quand on a eu la chance d'entendre cantiller un quatrain chinois classique, ou moduler quelques *isfra* berbères de Si Mohand, on imagine sans trop de peine ce que perd le *pantun* à n'être que lu, ou même récité. Cela précisé, on voit que cette note de Jeanne Cuisinier rend nulles et non avenues les définitions un peu précises qu'ont tentées de ce genre nos lexicographes, et les plus estimables. Le *pantun* ne comporte nullement deux thèmes: un seul, bien plutôt, que suggère le premier distique et que le second explicite. Et l'on voit comment et pourquoi nos romantiques ont pu croire que le *pantun* se composait d'un nombre indéterminé de strophes: comme à l'extrémité occidentale du monde malais, à Madagascar, dont Jean Paulhan révéla le *hain-teny* et dont Mme Domenichini-Ramiaramanana continue à prospecter et à publier ce qui en subsiste (cf. ses *Hain-tenin'ny fahiny*), le *pantun* peut s'enchaîner à d'autres *pantuns* et constituer un de ces chants alternés, si fréquents dans la lyrique (cf. le *haikai no renga* des Japonais). «Chants alternés» écrivait déjà feu Damais du *pantun*. A «pointe érotique», précise à juste titre Vincent Monteil dans son *Indonésie* de 1970. On en lira un, p. 229, avec sa traduction:

*Dari mana punai melajang?
 Dari paja turun kepada.
 Dari mana datang sajang?
 Dari mata turun kehati.*

En voilà donc un que tout le monde connaît encore par coeur, selon Monteil, qui observe néanmoins que, ces poèmes étant composés en malais, la plupart des écrivains indonésiens «s'en sont détachés au plus vite», afin qu'on ne les soupçonne pas de trahir la *bahasa indonesia*, la langue officielle de l'Indonésie indépendante. Voici enfin la traduction proposée par Vincent Monteil, où le lecteur français aura quelque chance de percevoir, même aujourd'hui, que le *pantun* est en vérité construit sur un système de rimes croisées: ABAB.

*D'où vient le vol de la colombe?
 D'où le marais descend au riz.
 Et d'où vient l'amour en ce monde?
 Il va des yeux au coeur épris.*

Le texte sur le *Pantun*, composé pour l'*Enclopaedia universalis*, T. X, p. 363 C, par un jeune savant qui, en même temps qu'il étudiait le chinois, le tamoul, se spécialisait en langues malaises, Denys Lombard, propose une parfaite synthèse de tout ce qu'avaient déjà suggéré Jeanne Cuisinier, Damais, Vincent Monteil:

La littérature malaise connaît deux formes poétiques fondamentales: le *pantun* et le *sjair*.

Le *pantun* est un court poème de quatre vers, selon le schéma ABAB. L'idée se trouve exprimée au troisième et au quatrième vers, les deux premiers ne contenant en principe qu'une allusion, souvent sybilline, ou parfois même n'étant choisis que pour des raisons euphoniques. Les Malais en étaient très amateurs et passaient souvent des nuits entières en joutes poétiques, au cours desquelles les participants devaient improviser des *pantun* à tour de rôle; il est vraisemblable que des rapports peuvent être cherchés avec d'autres littératures (indochinoise, malgache, voire chinoise) où l'on retrouve pareils chants alternés.

Les plus beaux *pantun* sont souvent des poèmes d'amour.

Denys Lombard en cite un, p. 364 A.

*Kerengga didalam buluh
 Serahi berisi sir mawar
 Sampai hasrat didalam tubuh
 Tuan seorang djadi penawar;*

dont il propose la traduction suivante:

Bambou tout empli de fourmis
 Flacon d'eau de rose embaumée
 Quand le feu d'amour m'investit
 Un seul secours, c'est mon Aimée.

Même s'il n'avait pas le texte malais, tout rempli de redondances (*didalam buluh, didalam tubuh*) — *hi berisi* étant les plus évidentes) quel lecteur francophone pourrait ne pas admirer qu'outre des rimes croisées, Denys Lombard ait su transposer ces redondances qu'Henri Meschonnic

préfère appeler des signifianges: entendez: bambou tout // d'eau de rose embaumée, qui rend ingénieusement, avec d'autres voyelles sans doute, mais enfin qui restitue les quatre *i* du malais au second vers, et ces retours du son *ou* aux troisième et quatrième vers (*amour*, *secours*). Contrairement à ce qu'écrivent un peu partout les frères ignorantins qui régendent la critique française dans hélas tant de quotidiens et même de mensuels, les universitaires qui savent le malais, le chinois, ou le japonais peuvent être tout aussi capables de traduire et parfois à la perfection un *pantun*, un *che*, un *tanka*, que les poètes français qui ne savent mot de ces langues.

La preuve en tout cas est faite que Vincent Monteil et Denys Lombard, deux universitaires, produisent des *pantuns* français qui, traduits de l'original, sont aussi des poèmes français et probablement bien plus beaux que les plus fameux prétendus *pantoums* de nos plus illustres poètes. Même si Vincent Monteil n'a pu rendre les deux *turun* en écho des vers 2 et 4 de son *pantum*, même s'il a dû laisser tomber l'analogie *kepadi* : *kehati* des mêmes vers, même s'il n'a pu rendre les deux *a* en écho de *paja* / *mana*, quelque chose passe. Quant à la traduction de mon jeune collègue Denys Lombard, j'attends de pied ferme celui qui saura en imposer une meilleure.

Voyons maintenant le premier *Pantoum malais* de notre littérature, celui qui apparaît chez Victor Hugo, dans les «Notes» finales des *Orientales*¹:

Les papillons jouent à l'entour sur leurs ailes:
Ils volent vers la mer, près de la chaîne des rochers.
Mon coeur s'est senti malade dans ma poitrine,
Depuis mes premiers jours jusqu'à l'heure présente.

Ils volent vers la mer, près de la chaîne des rochers...
Le vautour dirige son essor vers *Bandam*.
Depuis mes premiers jours jusqu'à l'heure présente,
J'ai admiré bien des jeunes gens.

Le vautour dirige son essor vers *Bandam*...
Et laisse tomber de ses plumes à *Patani*.
J'ai admiré bien des jeunes gens;
Mais nul n'est à comparer à l'objet de mon choix.

Il laisse tomber de ses plumes à *Patani*...
Voici deux jeunes pigeons!
Aucun jeune homme ne se peut comparer à celui de mon choix.
Habile comme il l'est à toucher le coeur.

¹ Ma santé m'ayant interdit d'aller étudier à la Bibliothèque Nationale les documents du fonds Hugo relatifs aux *Orientales*, je ne puis élucider comment Victor Hugo eut connaissance du *pantun* auquel je me réfère. Les éditions se bornent à reproduire à ce sujet les «Notes du manuscrit», la meilleure y compris des *Orientales* que l'on doit à E. Barineau. Je tiens à remercier ici mon collègue J. Seebacher qui m'a donné cette assurance. J'ai pu vérifier que le T. III des *Oeuvres complètes* de V. Hugo, sous la dir. de J. Massin, Club français du livre, 1967, n'en dit pas davantage.

Deux évidences: d'abord, il n'y a rien ici qui annonce ou rappelle un schéma de rimes pourtant aussi fréquent en France qu'en langue malaise: ABAB; d'autre part, il ne s'agit pas d'une chaîne de *pantuns*, à laquelle participerait un couple de poètes, organisant des chants alternés. Tout au plus peut-on alléguer que ce poème traite d'amour, ainsi qu'en effet le *pantun*. Contrairement aux définitions que j'ai données selon nos dictionnaires, le premier *pantoum* adapté en français ne reprend nullement au dernier vers de la dernière strophe le premier de la première. Seul trait pertinent décelable, quant à la forme, les reprises de vers, soit tels quels, soit un peu altérés 2=5; 4=7; 6=9; 8=11; 10=13 (avec la variante: *et/il*); 12=15 (avec le même sens et d'assez nombreuses variantes verbales).

Voilà déjà plusieurs années que M. Denys Lombard voulut bien me communiquer, à l'occasion d'un séminaire ou je traitais de littérature malaise: *pantun* et *tjerpen*, en particulier, la traduction française d'un *pantun*, dont Hugo eu certainement connaissance, et sur laquelle il prit pour ainsi dire son élan.

*Et vers Bandan un vautour tend ses ailes;
 Ses plumes, là, tombent sur Patani.
 Plus d'un jeune homme à mon coeur fut uni.
 Mais tout le cède à mes amours nouvelles.*

Texte qui, forme et fond, correspond à ce que nous savons désormais du *pantun* authentique. En quatre vers, tout est dit qu'on ressasse en quatre strophes dont les retours ronronnants des vers français ne sauraient cacher l'évidente médiocrité. Or, dans le recueil *Pantun Melaju*, publié par Balai Pustaka, figure le texte malais d'un *pantun*, dont une variante a pu servir de modèle au quatrain que connaîtra Victor Hugo:

*Burung nuri terbang ke Padang
 bulunja djatuh ke Patani.
 Banjak muda sudah kupadang
 tiada sama mudaku ini.*

En voici le mot à mot, que m'a fourni M. Denys Lombard:

Le perroquet [*burung nuri*] s'envole [*terbang*] vers [*ke*] Padang.
 Une de ses plumes [*bulunja*] tombe [*djatuh*] à [*ke*] Patani.
 Nombreux [*banjak*] les jeunes gens [*muda*] que j'ai vus [*sudah kupadang*]
 Pas un qui vaille [*tiada sama*] ce jeune homme [*muda*] qui est mien [*-ku*].

Nouvel exemple qui confirme la définition ci-dessus élaborée du vrai *pantun*. A écouter ce quatrain, on croirait lire Paulhan, quand il définit le propre du *hain teny merina*:

Un rythme, assez sensible à la seule lecture et fait d'assonances, d'allitérations, de l'insistance et du parallélisme que j'ai notés.

Voilà bien qui manifeste l'unité d'un domaine linguistique, rhétoricien et poétique: le monde malais. Qu'on lise d'ailleurs la récente réédition

du travail de R. Windstedt, *A History of Classical Malay Literature*. Et qu'on la compare à ces quelques lignes, aberrantes, de L. E. Kastner dans son *History of French Versification*:

"The Pantoum". This form of verse used by the Malays, characterized by the repetition of each line, was popularized in France during the Romantic period.

Mais non! Pas du tout! Ce n'est pas une structure malaise qu'on a rendue populaire en France! C'est un pseudo-orientalisme de bazar qu'on a vulgarisé, qu'on a réussi à faire prendre pour la poésie malaise. Au lieu de travailler sur la complémentarité du premier et du second distiques dont l'ensemble compose le *pantun*, nos maniaques de l'orientalisme, aussi dérisoires que ceux aujourd'hui qui nous assassinent de *zen*, de *yin*, de *yang* ou de *tao* sans y rien comprendre, se bornaient au XIX^e siècle à jouer sur systèmes de vers repris en ritournelle.

Ainsi donné le départ, on s'étonne moins de constater ce que devient en France le *pantoum* dans cette *Harmonie du soir*, parangon du nouveau genre littéraire, si j'en croyais nos dictionnaires:

1. Voici venir les temps ou vibrant sur sa tige
2. *Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;*
3. Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
4. *Valse mélancolique et langoureux vertige!*
5. *Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;*
6. Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige;
7. *Valse mélancolique et langoureux vertige!*
8. Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.
9. Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige,
10. *Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir!*
11. Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;
12. *Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.*
13. *Un coeur tendre qui hait le néant vaste et noir,*
14. Du passé lumineux recueille tout vestige!
15. *Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...*
16. Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!

Sur les seize vers d'un poème qui semble savamment rimé sur *-ige*, et *soir* (deux rimes seulement) non pas selon le schéma ABAB du *pantun*, mais en rimes embrassées (ABBA) il n'y a en fait que dix vers différents. Je n'ose dire «originaux», ce qui constituerait une antiphrase. Tous ces points d'exclamation, tous ces adjectifs d'une affligante facilité: *mélancolique*, *langoureux*, *triste*, *beau*, *grand*, *tendre*, *vaste*, *noir*, *lumineux*, et ces trois substantifs empruntés à la religion la plus fadasse: *encensoir*, *reposoir*, *ostensoir*, si je les rapproche des *pantuns* malais que j'ai cités, comme ils détonent! Quel ronron naïf, et quelle indigente pensée! Qualifier le néant, fût-ce de vaste et de noir, c'est en extraire de l'être, c'est le renier, c'est le nier. La faiblesse la plus forte éclatant aux vers 10 et 11. Parce

qu'il partait en effet d'un *pantun* malais authentique, le pantoum de Victor Hugo conservait le ton de ce genre poétique. Henri Meschonnic peut donc écrire dans *Pour la Poétique*, T. IV :

Ses *Notes* et les extraits de traductions, inédites alors, de la poésie arabe en fin de recueil montrent que sa documentation est réelle. C'est un initiateur autant qu'un suiveur. Et par chance, de surcroît, extérieurement à son oeuvre, du *Pantoum malais* qu'il trouvait d'une délicieuse originalité [...] des vers qu'il a notés ont trouvé leur chemin vers la poésie de Nerval, sont devenus un peu par lui les vers fameux d'*Erythrée*

*Car voici le Vautour volant sur Patani,
Et de papillons blancs la mer est inondée².*

Vers en effet fameux, où la condensation comme onirique de deux images empruntées aux notes des *Orientales* produit une charge poétique bien supérieure à celle des seize vers de Charles Baudelaire. C'est qu'ici on perçoit encore un écho du véritable *pantun* que j'ai donné dans sa version malaise.

Par malheur, les suiveurs n'auront pas le tact de Nerval. Ils se borneront à plaquer une rhétorique analogue à celle d'*Harmonie du soir*. Au lieu de travailler sur la complémentarité du premier et du second distiques, de chercher, par allitérations, paronomases et autres ruses phonétiques à intégrer dans notre système poétique quelque chose de l'original, nos tâcherons de l'exotisme se borneront à ronronner des répétitions de vers.

Puisque c'est à un *pantoun* de Leconte de Lisle que renvoie pour définir et illustrer ce genre le *Grand Larousse encyclopédique*, allons revoir un peu ces *Poèmes Tragiques* où le versificateur parnassien en produit cinq de trente-deux vers chacun, le double du *pantoum* prétendu que signa Baudelaire: trois d'octosyllabes, un de décasyllabes, un cinquième enfin octosyllabique encore. Autre différence notoire: chacun des *pantouns* en question répète au vers 32 le texte du vers initial. Le serpent se mord la queue, ce qui n'est nullement le cas chez Baudelaire. Bien que le schéma de chacun des quatrains soit conforme au système du *pantun*: ABAB, on n'en saurait conclure que Leconte de Lisle s'inspire d'un dispositif malais, les rimes croisées étant des plus fréquentes en poésie française. Certes, le Parnassien insère dans ses *pantouns* quelques mots de couleur locale, dont nulle trace chez Baudelaire: *case*, *perles de Mascate*, *Giaour*, *mangue*, *python*, *bambou*, *bengalis*, *santal*, *géoflier*, *Praho*, *hinné*, *kriss* et ce vers entier pour le tigre:

Le Seigneur rayé, le Roi de Timor.

Exotisme facile, dont il est coutumier. Mais le *pantun* malais, lui, n'a rien d'exotique: il ne parle pas de nos oiseaux, de nos fleurs, de nos arbres. Ce qu'il nomme, ce sont les fleurs, les oiseaux, les arbres de là-bas.

² *Pour la Poétique* IV, *Ecrire Hugo* I, Gallimard, 1977, p. 47-48.

C'est donc fausser le sens du *pantun* que de fourrer un *kriss* dans un *pantoun* français. L'équivalent serait de fourrer un Christ dans un *pantun* malais, comme on fait ici un dérisoire Giaour, qui n'a rien à voir, du reste, avec le monde malais. Tout au plus avec l'orientalisme de pacotille³. Mis à la mode par Byron, Hugo, Delacroix, Vernet, Ary Scheffer, le giaour mime arbitrairement une turquerie dans un genre qui prétend donner l'illusion de la Malaisie. Seul trait commun au poème de Baudelaire et à ceux de Leconte de Lisle, le système de report des vers: du 2e au 5e, du 4e au 7e; du 6e au 9e, du 8e au 11e; du 10e au 13e; du 12e au 15e; et ainsi de suite jusqu'au retour au vers 31 du vers 28. Le trente-deuxième, comme je l'ai dit, reprenant en écho le premier. Jeu de grand rhétoricien, amusant peut-être, mais qui ne saurait prétendre à restituer l'essentiel du *pantun*⁴.

C'est évidemment parce qu'il n'a pas respecté les règles de ce jeu que Verlaine qualifie de négligé le *pantun pantoumisé* auquel un jour il s'amusa. Cette fois, le système de rimes est le suivant: ABAB/ABAB/BABA/ABBA, ce qui ne répond ni aux normes du *pantun*, ni à celles que s'étaient apparemment proposées les fabricateurs français des *pantoums* cités comme les modèles du genre. Chez Verlaine, le quatrième vers de la première strophe devient le premier de la troisième, et le troisième, le premier de la seconde; le deuxième vers de la seconde strophe fournit le troisième de la troisième; le troisième de la seconde strophe, le quatrième de la troisième, cependant que le quatrième vers de la seconde strophe devient le deuxième de la quatrième strophe, et le deuxième de la troisième, le premier de la quatrième. Seize vers, comme chez Baudelaire. Douze d'entre eux se composent donc en écho. Seuls quatre vers ne sont pas repris de la sorte. Encore convient-il de remarquer que le premier hémistiche du premier vers de la première strophe fournit le premier vers de la quatrième; que le second hémistiche de ce même premier vers fournit le second du quatrième et dernier vers de la quatrième; cependant que le second hémistiche du second vers fournit le premier du seizième. De sorte que, si le seizième vers ne renvoie pas au premier, il renvoie simultanément au premier par le second hémistiche, au second, par le premier.

Pas un seul des seize vers de Verlaine qui ne soit ou bien la reprise d'un autre vers, ou la reprise au moins d'un hémistiche. Négligé, si l'on veut, ce *pantoum*, par le sujet, le ton et le mépris des règles appliquées chez Baudelaire et Leconte de Lisle. Négligé exprès, puisqu'il ne s'agit là que d'une plaisanterie de vieux potache, digne d'être insérée dans l'*Album zutique* et là signée Alphonse Daudet, ou François Coppée. En témoigne encore, de ce potachisme attardé, le «emmi» archaïsant de:

³ *Giaour*, en turc, signifie 'infidèle, chrétien'. *Gâvur* vient de l'arabe *kâfir*, même sens; en persan *geber*, d'où sort notre *guebre* (mazdeen, qui vénère le feu).

⁴ Voyez *Poèmes tragiques*, Alphonse Lemerre, 1929, p. 30 — 37.

La libellule erre emmi les roseaux

(texte corrigé d'un vers où la libellule était dotée de son nom plus familier : la «demoiselle»). A défaut de plaisir poétique le lecteur un peu pédant aura du moins la satisfaction de se sentir cultivé puisqu'il comprendra, cet «emmi»... Tout négligé qu'on le juge, ce *pantoum* manifeste ou trahit pourtant du soin méticuleux qu'y donna Verlaine: aussi dérisoire que méticuleux, vu la médiocrité du résultat. Je m'étonne qu'Y. G. Le Dantec parvienne à déchiffrer là quelque «charmante fantaisie»⁵.

Quant au plus déplorable encore *Pantoum des pantoums* commis en 1902 par René Ghil, qu'aurait inspiré le caractère cosmopolite de la grandissime exposition de 1900, et qui révélerait (ou recèlerait) une «ambition cosmique»; quant à cette rhapsodie de mots malais, javanais, entrecroisés dans une prose filandreuse et prétentieuse dont Ezra Pound hélas ne dédaignera pas de s'inspirer pour ses pseudo-chinoiseries, rendons-le vite à son néant. Il ne ressemble en rien, c'est là son seul mérite, à ce qui jusqu'à lui s'était publié en français sous le nom de *pantoun*, ou *pantoum*. Encore moins ressemble-t-il au *pantun* des Malais! Plutôt que tout ce volume, oui, plutôt le *Pantoum de la désespérance*, de certain Edouard Marsolle, ou le *Pantoum bleu* que Daniel Thaly publia dans *Lucioles et Cantharides*, et dont j'eus la double révélation (assez peu bouleversante) grâce aux travaux de M. Jack Corzani sur la littérature antillaise de langue française⁶.

Bref: depuis Hugo qui fit connaître, lui, quelque chose qui tenait encore au *pantun* (avec par malheur deux mots exotiques: *Bandam* et *Patani* où certains suiveurs crurent discerner l'essentiel du genre), rien en France, rien que je sache en langue française, qui puisse laisser entendre, ou espérer, que *pantun* ait jamais été compris, ou pertinemment imité, par un seul poète français. Tels sont les méfaits constants de l'exotisme. Du coup, on se félicite que le *hain teny merina* n'ait pas fait chez nous de petits⁷.

APPENDICE

DOCUMENTS SUR LE "PANTUN" EN MALAISIE

M. B. Lewis, *Teach Yourself Malay*, The English Universities Press, London 1947, p. 318.

⁵ *Oeuvres poétiques complètes*, Gallimard, coll. Pléiade, 1954, p. 250 — 251.

⁶ Thèse d'Etat soutenue à la Sorbonne Nouvelle, inédite à ce jour.

⁷ Malgré les travaux de J. Paulhan et de Mme Domenichini-Ramiaramanana: textes et traductions de *hain-teny* J. Paulhan, *Les Hain-tenys merinas*, Librairie orientaliste Geuthner, 1913 (163 textes malgaches avec leur traduction); rééd. de 127 textes français, sans l'original malgache, dans *Les Hain-tenys*, Gallimard, 1939; B. Domenichini-Ramiaramanana, *Hain-teny d'autrefois*, *Hain-tenin'ny fahiny*, Librairie mixte, Tananarive 1968 (textes malgaches retrouvés, édition princeps, avec trad. française et une introduction capitale sur le propre de ce genre).

*Anak berok di-kayu rendang
Turun mandi di-dalam paya.
Hudoh-burok di-mata orang
Chantek manis di-mata saya.*

[Petit singe dans un arbre ombreux
Descend se baigner dans un marigot.
Simplet, laid⁸ dans les yeux d'autrui [des hommes]
Joli, doux dans mes yeux à moi.]

Grace à Abdul Halim «R», *Pantun Serbanika*, Kuala Lumpur 1968, p. 3-4, j'apprends qu'il existe en Malaisie des variantes du *pantun* qu'on peut ainsi classer:

a) distique; rimes: AA.

b) *pantun* de 4 vers; rimes ABAB, correspondant ainsi au *pantun* classique de l'Indonésie:

*Pulau Langkawi pantai-nya indah
Gunong Raya tinggi menjulang;
Puas-ku nanti bermusim sudah,
Apakan daya dia ta' pulang.*

[Île de Langkawi à la belle plage,
Le grand Mont s'élève bien haut.
Je suis heureuse que la mousson finisse,
Mais que faire il n'est pas revenu.]

c) *pantun* de six vers; rimes: ABC / ABC.

d) *pantun* redoublé de deux quatrains; rimes: ABCD / ABCD.

e) *pantun* crocheté? (berkait), en huit vers de rimes: ABAB / BCBC.

Aucune de ces variétés n'a pu inspirer les faiseurs français de pseudo-pantoums, ou pantoums. Ils sont récents, du reste.

OD MALAJSKIEGO "PANTUNU" DO "PANTOUM" NA MODŁĘ FRANCUSKĄ

STRESZCZENIE

Bez jakiegokolwiek intencji zarejestrowania wszystkich pantumów rzekomo malajskich, które w XIX i w XX wieku, od Wiktora Hugo po pisarzy antylnskich, zabarwiły swymi egzotycznymi kwiatami pejzaż literatury francuskiej, zamierzyłem ukazać tutaj — poprzez analizę kilku pantumów, do których odsyłają najczęściej prace przeglądowe — że te utwory nie uszanowały ani określonych kryteriów formalnych, ani tonu, ani czegokolwiek, co istotne w malajskim pantunie, i to pomimo iż pierwszy tekst odnośny do tego gatunku został rzeczywiście przez Wiktora Hugo zapożyczony — zobaczyliśmy, w jaki sposób — z autentycznego pantunu. Tak więc zamierzyłem tylko pokazać raz jeszcze przestępstwa popełnione przez egzotyzm, syna naturalnego europejskiego kolonializmu.

Przełożyła *Stefania Skwarczyńska*

⁸ Par l'allitération «sim-plet-laid», j'essaie de rendre la répétition vocalique: u/o u/o dans *Hudoh-burok*.