

L'ESPÈCE
HUMAINE

14

LE THÉÂTRE D'OMBRES A KELANTAN

par Jeanne Cuisinier

Préface de Jean Filliozat



nrf

GALLIMARD

Extrait de la publication.



*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays y compris la Russie*

© 1957 *Librairie Gallimard.*

PRÉFACE

On peut admettre aisément qu'avant d'être un divertissement, un passe-temps plaisant ou émouvant, ou encore un instrument d'éducation, le théâtre a été un rite, voire un culte, et qu'avant de s'offrir aux hommes, il a été créé pour les dieux. Bien des raisons sembleraient en effet justifier cette conception. Les cérémonies de maintes religions miment ou symbolisent des mythes divins ou naturalistes, ou encore évoquent des morts prestigieux. Ces cérémonies, accomplies soit pour renouveler magiquement les phénomènes symbolisés, éveil printanier de la végétation par exemple, soit pour rendre un culte à des dieux ou à des ancêtres en commémorant leurs exploits, ont pu être les premiers modèles de scènes où des hommes agissaient non pour eux-mêmes, mais, devant d'autres hommes, comme substituts d'autres êtres du passé ou de l'intemporel, êtres dont ils matérialisaient le souvenir ou la conception idéale.

Mais sans doute a-t-on voulu trop vite déterminer les origines du théâtre, comme de toutes choses, avant d'en avoir étudié profondément les formes diverses. Or, au fur et à mesure que ces formes se découvrent mieux, on s'aperçoit qu'il est déjà fort difficile de se rendre compte de leur formation particulière et même de leur histoire relativement récente et on conçoit qu'à plus forte raison, l'origine première du théâtre en général soit quasiment impossible à déterminer valablement.

Le théâtre d'ombres d'Indonésie et des contrées voisines le confirme, mais son étude est de nature à enrichir considérablement notre matériel de faits pour la connaissance de l'art théâtral en général et, tout en ne nous apportant pas de solution définitive des questions d'origine, les faits malais et indonésiens nous ouvrent des aperçus déjà précieux sur une

partie de leur développement. M^{me} Cuisinier, étudiant plus spécialement le théâtre d'ombres dans l'état malais de Kelantan d'après ses propres observations d'ethnologue, a justement joint à ses descriptions des vues d'attente pénétrantes sur l'évolution de ce théâtre.

Le théâtre d'ombres date sûrement d'avant l'établissement de l'Islam en Malaisie et Indonésie. Il se rattache — d'une façon encore obscure pour nous — à la culture d'origine indienne qui florissait auparavant; son répertoire l'atteste bien clairement, car les récits des grandes épopées indiennes du Mahâbhârata et du Râmâyana en forment la partie la plus importante. Mais une autre partie de ce répertoire appartient aux cycles javanais des légendes du héros Panji et d'autres héros javanais encore. De plus, bien des traits provenant originellement de ces divers cycles ont passé des uns dans les autres. Les auteurs n'ont donc pas cherché à préserver séparément des traditions pures; ils ont mêlé fréquemment ces traditions.

Il ne faudrait pas en conclure qu'ils n'étaient animés de soucis littéraires et puisaient indifféremment dans toutes les données légendaires à leur disposition au seul gré de l'inspiration dramaturgique. Ils ont parfois manifesté une intention précise : assimiler à des exploits mythologiques des exploits de héros réels de chez eux. De là, il ne faudrait encore pas déduire qu'ils voulaient simplement flatter ces derniers de leur vivant ou les exalter après leur mort, un peu comme on a souvent chez nous, dans nos anciennes traditions littéraires, flatté ou honoré les grands en en faisant des dieux. La comparaison serait fallacieuse. Les auteurs européens qui ont transposé des exploits mythologiques pour les imputer à des princes ou à des grands hommes n'avaient aucune foi dans ces exploits mythologiques. Il n'en est pas de même des auteurs de l'Inde et de l'Extrême-Orient, les raisons de composer des œuvres littéraires, théâtrales ou autres, n'ont donc pas pu être semblables pour les auteurs européens et pour les auteurs indiens ou indianisés.

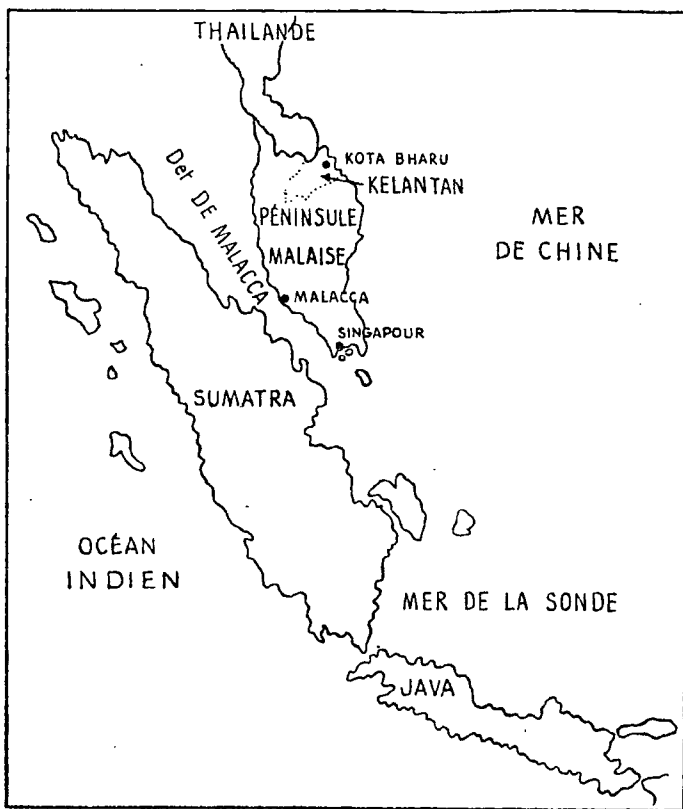
Quant à ceux-ci, leurs motifs nous sont discernables grâce à la tradition indienne. L'un de ces motifs nous est connu par le grand historien sanskrit Kalhana, du XII^e siècle. Selon lui, le poète est un créateur, créateur d'un « corps de gloire » pour les héros et ceux-ci vivent plus durablement, plus plei-

nement aussi, en un certain sens, grâce à la puissance de la Parole du poète, qu'ils n'ont vécu en leur corps mortel. On comprend dès lors que l'éloge poétique ou l'exaltation par le théâtre soit plus qu'une simple commémoration, arrive à être une répétition de la création du héros mortel, ou du dieu momentanément incarné. De plus, le roi, dans la théorie classique indienne, est formé, en tant que régisseur de la Terre, de portions des dieux : exalter ou mimer ses exploits comme représentant ceux mêmes que la tradition religieuse attribue aux dieux, c'est rendre sensible; mieux encore c'est réaliser en manifestation leur valeur surhumaine. On ne s'étonnera donc point qu'on ait pu reconnaître, comme l'a justement rappelé M^l^{le} Cuisinier, dans *Le Théâtre d'Ombres*, la transfiguration en scènes mythologiques de faits historiques indonésiens, comme les luttes réelles de la dynastie hindo-javanaise.

Sans doute la conscience de cette valeur du théâtre d'ombres paraît aujourd'hui sur place fortement obscurcie. Il ne pouvait en être autrement en des pays où la tradition indienne, abandonnée lors de l'islamisation, n'existe plus que sous forme de vestiges, si nombreux que soient encore ceux-ci, et alors qu'ils se confondent avec les survivances, certaines quoique moins discernables faute de points de comparaison, du fond primitif indonésien. Mais ce simple exemple montre quelle illustration donne encore à des idées anciennes affaiblies la persistance d'un théâtre qui a pu devenir un jeu, mais qui a été un rituel, rituel conservé d'ailleurs en sa forme extérieure et son formulaire invocatoire et dont nous pouvons ressaisir les raisons. C'est dire l'importance qu'a pour l'histoire de la pensée indonésienne, comme pour la connaissance d'un art dramatique exceptionnel, l'étude entreprise et menée à bien d'une façon attachante par M^l^{le} Cuisinier sur le théâtre d'ombres qu'elle a observé en un temps où sa tradition vivante pourrait être exposée à se perdre.

Jean FILLIOZAT.

CHAPITRES PRÉLIMINAIRES



THÉÂTRE ET THÉÂTRE D'OMBRES

Le théâtre est la plus haute expression de la civilisation qui l'enfante.

Sylvain LÉVI.

A Java, plus que partout peut-être, le théâtre représente la plus haute expression de la civilisation qu'il reflète. Il y est appelé *wajang*, ce qui veut dire ombre. Même lorsque des acteurs évoluent sur une scène, on assiste à une représentation de *wajang wong* : ombres d'hommes, et qu'on ait employé le même vocable pour désigner à la fois le théâtre d'ombres proprement dit, et d'autres réalisations dramatiques semblerait donner raison à ceux qui voient, avec Pischel¹, le théâtre d'ombres à l'origine du théâtre indien. Faudrait-il admettre aussi, dans ce cas, que l'Inde aurait donné à Java son *châyâ nâtaka* d'où serait sorti le *wajang*? Gossling² tendrait à lui assigner une origine chinoise, et une théorie plus récente illustrée par les remarquables travaux de W. Rassers³ fait procéder le *wajang* de rites d'initiation pratiqués autrefois en Indonésie, et dont on peut suivre la trace de l'Inde à la Nouvelle-Guinée où quelques-uns ont survécu.

Les sources auxquelles le théâtre javanais puise ses sujets sont nombreuses, les influences qu'il a subies sont variées, aussi ne peut-on opter sans hésitation pour

1. PISCHEL, *Das altindische Schattenspiel*.

2. GOSSLING, *Het Javaansche tooneel*.

3. W. RASSERS, *De Pandji Roman* (1922) et in B. T. L. V. 1925, *Over den zjn van het javaansche drama*; 1931, *Over den oorsprong van het javaansche tooneel*.

l'une des hypothèses relatives à son origine. D'après les comparaisons philologiques faites par Hazeu¹, le mot provient bien du fonds indonésien; mais on aurait pu donner un nom indonésien à un emprunt étranger. Pourtant nous verrons bientôt les raisons que nous avons de considérer le *wajang* comme une création indonésienne et comme un élément caractéristique de la civilisation de Java. Des contacts avec l'étranger ont certainement influencé son développement; mais ce développement a-t-il comporté le passage du théâtre d'ombres au théâtre masqué, puis au théâtre dansé, ou le passage inverse?

A voir tour à tour des représentations de l'un et l'autre spectacles, on est frappé par les similitudes de rythme entre les pas d'un acteur jouant tel ou tel rôle et les mouvements que le *dalang* imprime au personnage représentant le même rôle dans le théâtre d'ombres. Bien des Javanais croient — sans preuves — à l'antériorité de celui-ci, et que les danseurs ont imité les figures de cuir.

Sur l'origine du théâtre indien non plus l'unanimité n'est pas faite, fût-ce sur l'origine littéraire : Pischel, Windisch et Oldenberg la cherchent dans les hymnes épiques tandis que Sylvain Lévi, reprenant la théorie de Max Müller, la trouve dans les hymnes rituelles aux *Marut*².

Deux grands cycles, le *Râmâyana* et le *Mahâbhârata* alimentent la littérature du *wajang* et, malgré les variantes et les interpolations des versions javanaises, la relie à l'Inde inspiratrice. Mais un troisième cycle, celui de Pandji, qui n'est pas moins populaire, a ses racines dans le fonds indonésien et transpose sur le plan de la légende héroïque des faits relatés dans les vieilles chroniques locales. Le cycle de l'Amir Hamzah ne pourrait renseigner sur les origines du *wajang*, car il est d'inspiration musulmane, ce qui le place à une époque beaucoup plus tardive que les autres cycles.

Qu'il s'agisse des épopées hindoues ou de l'épopée

1. *Bydrage tot de Kennis van het Javaansche Tooneel*, p. 20.

2. S. LÉVI, *Le théâtre indien*.

javanaise, les actions des héros n'emplissent jamais à elles seules toutes les représentations; celles-ci sont précédées et suivies par les formules invariables d'un rituel d'appel et d'offrande aux esprits, puis de renvoi des esprits propitiés¹. Ce rituel oral était vraisemblablement en usage, déjà, avant de devenir le cadre obligatoire du spectacle.

Le récit était né de son côté, avait déjà vécu, s'amplifiant ou s'altérant au cours des siècles et ne s'est mué en théâtre que du jour où le rituel y fut joint, car si la nature des premiers cultes auxquels le théâtre fut mêlé reste un sujet de controverses, son origine religieuse ne peut être mise en doute. On discute encore sur la nature des cultes qui donnèrent naissance au théâtre grec, mais le *wajang* javanais ne semble pas proposer plusieurs hypothèses; il impose plutôt une constatation qui rejoint et confirme la théorie de Ridgeway. C'est, on le sait, dans le culte des morts — ancêtres ou héros — qu'il voit l'origine du théâtre grec — et du théâtre en général. Il s'éloigne ainsi de Frazer et de Farnell pour qui les mythes naturistes ont été l'expression initiale du théâtre; la mort et la renaissance d'un dieu intimement uni au monde végétal est le thème des cultes agraires dont la scène s'empare pour les transposer en les magnifiant. Dans les mystères d'Eleusis, la place tenue par Dionysos, esprit du grain et de la vigne, à côté de Déméter et de Koré, apporte un argument sérieux à sa thèse, ainsi que le caractère orgiastique des mystères, et leurs analogies avec tant de rites propres à assurer la fécondité de la terre où se retrouve ce même caractère. On le retrouve encore dans le dithyrambe, chanté en l'honneur de Dionysos, qui n'est pas seulement l'esprit du grain et de la vigne, mais aussi le héros type vers lequel monte l'adoration du souvenir. Comme le péan chanté d'abord pour glorifier Apollon, puis d'autres dieux, plus tard le dithyrambe fut exécuté aux funérailles. Même alors,

1. Nous rappelons que la matière du présent travail a été recueillie à Kelantan, il y a plus de vingt ans. A présent, sauf des cas rares où l'organisateur du spectacle présente ou fait présenter quelques offrandes avant la représentation, tout rituel a disparu, au moins dans les villes de Java.

il exprime moins une plainte qu'une promesse de résurrection; et c'est la fidélité à ses origines que Miss Harri-son reconnaît au dithyrambe dans lequel elle voit l'affirmation lyrique d'une vie renouvelée, le chant même de la renaissance du héros, dans la renaissance de la nature entière.

Aussi la théorie de Frazer et celle de Ridgeway ne s'excluent nullement si elles ne s'allient pas nécessairement. L'une et l'autre, comme celle de Farnell, comme celle de Murray (qui donne l'importance majeure aux mythes solaires et lunaires), font du théâtre originel une liturgie. Peu à peu, accueillant l'écho du monde profane, la tragédie exprima la voix des hommes après avoir chanté le rêve des dieux et la gloire des héros. Le *wajang*, fidèle interprète des plus vieilles spéculations de l'âme populaire, a mêlé hommes et dieux, héros et démons; il a traduit les mystères de sa pensée par les mots qu'il leur prêtait, et qu'il prêtait même aux bêtes; puis il a enfermé ses mythes entre les phases d'un rituel immémorial qui semble, à certains moments, faire partie de l'action. Dans ce rituel, un hommage aux ancêtres relie le *dalang* (récitant) à la famille divine dont il chante la gloire; car à travers la lignée de ses ancêtres directs, c'est jusqu'à l'Ancêtre Originel (*Guru jang asal*) que monte son hommage, et s'il en était à Java comme il en était encore à Kelantan, voici vingt ans à peine, l'Ancêtre Originel du *dalang*, de tous les *dalang*, c'est le Prince Ino lui-même, le héros du cycle de Pandji.

Les mythes solaires et lunaires transparaissent dans les thèmes empruntés à ce cycle surtout, et le rituel reflète encore les vestiges d'un culte rendu aux deux astres. Les mythes végétaux sont plus rares dans l'immense variété des récits; ils n'ont qu'une valeur épisodique, à moins qu'ils ne se classent dans les traditions familiales du *dalang*, un peu comme des mythes totémiques; mais ces derniers ne sont pas incorporés aux thèmes représentés; ils ne sont pas comme les mythes grecs, des éléments constitutifs du drame.

Nous n'oserions affirmer que le fond même du *wajang*, sa charpente et sa substance soient toujours

identiques à Java et à Kelantan. Mais les similitudes entre ce que nous avons observé dans ce petit Etat et les travaux des savants hollandais sur le théâtre d'ombres à Java nous incitent à rapprocher leurs conclusions du résultat de nos recherches jusqu'à les confondre parfois, au moins provisoirement, dans le début de notre travail. Les *dalang* malais qui furent nos informateurs se montraient d'ailleurs très soucieux d'affirmer leur fidélité aux traditions javanaises du *wajang*, mais ils étaient également fiers d'avoir introduit des versions qu'ils disaient originales dans le spectacle du dernier soir.

Les éléments constitutifs de l'épopée dramatique, tour à tour légendaire et mythique, dans la littérature du *wajang*, sont, dans une certaine mesure, comme nous l'avons dit plus haut, associés au rituel qui accompagne les représentations, mais n'y sont associés que dans une certaine mesure et il est extrêmement difficile de déterminer exactement où et quand se produit la dissociation.

Le *dalang*, animateur du théâtre d'ombres, officiant de cultes abolis qu'il ressuscite, unit l'effusion religieuse à la création artistique. C'est dans les chaudes senteurs de l'encens que commencent les représentations et qu'elles s'achèvent quand le *dalang* atteint un état d'oubli (le *lupa*¹) dont on ne peut dire s'il est plus proche du délire créateur ou de la transe extatique. Timbres et rythmes des gongs soutiennent ses psalmodies et ponctuent ses récits. Les couleurs, autrefois symboliques, des figures mues derrière l'écran de toile, se devinent dans les ombres qu'elles projettent...

« Les parfums, les couleurs et les sons se répondent », faisant du spectacle un tout dense et mouvant comme l'opéra wagnérien.

Dans ce tout il n'est jamais fait de distinction des genres : l'épique et le burlesque s'y côtoient; de longues

1. *lupa*. Skt *lôpa*, perte, disparition, signifie en malais oublier, et désigne un état de transe, ou tout au moins de perte de conscience, atteint dans des conditions déterminées, par les exécutants de danses magiques, les conteurs et les *dalang*. Nous avons étudié ces conditions dans notre livre sur les *Danses magiques de Kelantan*.

formules d'un obscur lyrisme intérieur s'entremêlent aux dialogues où s'ébauche une action dramatique encore lente et parfois maladroite, mais qui déjà se hausse au niveau de l'anxiété philosophique. Ce tout, fait d'éléments disparates, est pourtant homogène, sa diversité se fond en une unité mouvante déterminée par le rythme auquel rien n'échappe¹. Ni la voix du *dalang*, ni ses gestes, ni ceux de ses servants ne sont, ne peuvent être dégagés du rythme de l'orchestre. Sont-ce les musiciens qui l'imposent à l'ensemble et le communiquent au *dalang*? Est-ce lui, au contraire, qui le crée et en commande l'amplification par une sorte de télépathie, une transmission mystérieuse de l'impulsion qui l'anime? Impulsion, expression, leur alternance est le rythme même, et elles sont, ensemble et séparément, rythme en soi. L'impulsion du rythme physiologique détermine intérieurement l'expression traduite par le geste et par la parole. L'équilibre du geste et de la récitation naît du rythme intérieur qui impulse le *dalang*. Il procède d'un état psychologique et l'extériorise : psychologie vivante, mais exceptionnelle, elle ne présente pas un aspect, ni même une série d'aspects quotidiens; elle entraîne dans un processus de crise et de sublimation : le récitant débute dans l'application patiente et termine dans l'extase.

La démarche psychologique de la création, avant de l'observer chez le *dalang*, on a pu l'observer déjà chez le conteur. Le conteur malais, spécialiste héréditaire des récits mimés, le « possesseur de l'histoire » (*orang jang ampunjai hikajat*), comme on l'appelle à Kelantan, a très vraisemblablement précédé le *dalang*, produit d'une civilisation déjà vieille et riche des acquisitions de plusieurs siècles.

‡ Aujourd'hui, le conteur ne connaît, en général, qu'une seule histoire; il la tient de son père, qui lui-même la tenait du sien; il ajoute toujours au sien le nom du héros dont il narre les exploits, et souvent il arrive qu'on oublie son nom propre pour ne le dési-

1. « Aucune activité de la matière ne peut échapper au rythme », d'Udine cité in : P. JOUSSE, *Études de psychologie linguistique*.

gner que par celui-là. C'est assez dire qu'il est identifié à lui, même dans la quotidienneté d'une humble existence. Avant de commencer son récit, il invoque le héros en lui présentant une offrande modeste de riz cru et d'encens; ainsi s'apprête-t-il à l'incarner.

L'offrande n'est pas destinée au héros seul; tous les esprits qui jouent un rôle dans l'histoire en ont leur part. Mais si tous doivent être propitiés avec lui, lui seul est invoqué comme un ancêtre. Si on ne peut toujours l'assimiler à un ancêtre réel, on doit néanmoins reconnaître dans les rapports du conteur et de son héros une de ces parentés mystiques nées de quelque filiation surnaturelle qui ont, là-bas, autant d'importance que la parenté par le sang. Le débit du conteur est d'abord une lente psalmodie monotone; il devient bientôt plus rapide et plus modulé, se précipitant à mesure que le conteur s'anime. La scansion est parfois interrompue par un silence pendant lequel il exécute quelques pas de danse, stylisant la mimique qui doit accompagner le récit; plus souvent elle s'adapte à ses mouvements rythmés, à moins que ce soit le rythme même de sa parole qui commande la répétition cadencée des gestes. La tête participe aux mouvements de tout l'être et finit par continuer seule le branle obsédant qui conduit au *lupa*. Conteur et mime, il est aussi musicien : le début de son récit est ponctué par les sons qu'il produit en frappant d'une baguette une cuvette en cuivre ou en bronze; extériorisant ainsi le rythme de son rêve, il s'y enferme et s'y soumet; bientôt entraîné par la vie de ses personnages, il est obligé, pour mimer leurs actions, de se déplacer et de déplacer avec lui le primitif instrument de musique, et ces déplacements amènent quelques variations qui atténuent un peu la monotonie d'une seule note (ni le timbre, ni la hauteur du son interminablement répété ne sont modifiés). Les récits durent plusieurs heures, souvent une nuit entière; il en est qu'il faut deux, trois, ou même cinq nuits pour achever; les auditeurs se satisfont d'un morceau d'histoire, mais le « possesseur de l'histoire » est toujours prêt à la leur donner complète, si longue qu'elle puisse être. Et

quand, s'émerveillant de sa mémoire, on l'en félicite, il répond qu'il ne se souvient pas, qu'il voit (*Bukan ingat, nampak*). Dans l'oubli (le *lupa*) qui le met en contact avec l'Ancêtre Originel, héros du récit, le conteur, mû par l'esprit de ce héros, voit les péripéties qu'il narre; il voit, non dans une perspective ordonnée de proche futur ou de lointain passé, mais dans un présent sans cesse renaissant; il voit avec une acuité telle qu'il agit toutes les péripéties dans leur vivant jaillissement.

Il voit, parle, danse, réinvente et revit dans une sorte de rêve éveillé, aussi intense que le rêve du sommeil, ce rêve auquel tout Malais accorde une valeur de réalité.

Il est d'abord un visionnaire, et par là rejoint le rhapsode « oint du rêve intérieur » dont Nietzsche fait le précurseur de l'artiste dramatique qui, plus tard, transportera dans le monde de la scène celui de sa vision peuplée par les personnages sous le masque desquels se perpétue Dionysos, le héros originel.

Ainsi, le *dalang*, lui aussi, élargissant la création du conteur, communit avec l'Ancêtre Originel par la parole, par le chant et par la consommation des offrandes; il se prépare à l'incarner par la prière, la danse et le port du masque; et dans le mystère du *lupa*, il accomplit leur éternelle et commune résurrection.

Il est tous les personnages qu'il présente, sans pourtant les incarner chacun; celui qui les domine tous, le prince Ino, ancêtre de tous les *dalang*, est le seul qu'il incarne. Que le *dalang* soit vu d'une partie du public, comme à Java, où qu'il lui soit caché, comme à Kelantan, il est toujours matériellement présent par sa voix. Aussi l'assistance reconnaît-elle une valeur propre à la voix; indépendamment des mots qu'elle prononce, chante ou psalmodie, la voix agit par son timbre, par ses vibrations et par l'émission du souffle à laquelle l'émission vocale est intimement conjointe. S'il n'y avait quelque irrévérence à paraphraser la parole de saint Benoît en l'appliquant à une manifestation d'où l'idée de sanctification est absente, nous dirions volontiers que le *dalang* met à l'unisson de sa

voix¹ l'âme multiple du monde qui est en lui et qu'il ressuscite. Il l'adapte au caractère de chacun des personnages; l'adaptation est spontanée, presque automatique. Parler avec la voix la plus basse, la plus faible pour les personnages les plus nobles, douce pour les femmes, rude pour les guerriers, propre à créer l'effroi pour les ogres, les géants et les monstres, aiguë et fusant en cris pour les manants, c'est susciter la présence de tous ces personnages. Et n'oublions pas qu'ils sont tous des répliques du Prince Ino, ou ses compléments, comme dans les débuts du théâtre grec (jusqu'à Euripide, dit Nietzsche qui prolonge ainsi tardivement la Naissance de la Tragédie) « tous les personnages célèbres... Prométhée, Œdipe, etc... sont seulement des masques du héros originel Dionysos ».

C'est à lui, Dionysos, que Nietzsche, assigne la part de l'ivresse, et c'est Apollon qui détient celle du rêve. Il faut au créateur dramatique le rêve et l'ivresse pour rejoindre « le satyre enthousiaste » et c'est quand il sera pareil à lui seulement qu'il pourra projeter dans le monde de la scène le monde de sa vision créatrice. Où Nietzsche place la vision symbolique de l'état de l'artiste se place aussi la vision des rapports du *dalang* — ou du conteur — avec le monde des apparences. Mais pour eux le rêve est une évasion du temps sans devenir un arrêt de la réalité; et leur ivresse est oublié, perte de la conscience, ou plutôt substitution d'une conscience enfouie au fond d'eux-mêmes, depuis l'origine de la lignée, à leur moi humain.

Ainsi, de père en fils, chaque *dalang* assimile un complexe mystique qui rassemble traditions familiales et mythes, incantations et prières, souvenirs non contrôlés par une mémoire lucide et formules invariables jaillies d'une mémoire inconsciente. Ces formules — auxquelles on ne peut changer un mot sans risquer les pires catastrophes — enferment sa vision dans le cadre rigide d'un ordre nécessaire. Est-ce dans ce cadre, cependant, qu'il trouvera les règles

1. « Mettons nos âmes à l'unisson de nos voix », règle de saint Benoît, chap. ix; cité in : *Principes traditionnels d'exécution du chant grégorien d'après l'École de Solesmes*, Abbé Th. LAROCHE.

Jeanne Cuisinier
Le théâtre d'ombres
à Kelantan



**L'ESPÈCE
HUMAINE**

14

Le "Théâtre d'ombres" est-il l'ancêtre du théâtre? Ce livre pose le problème pour l'Asie du Sud-Est, et, s'il ne le résoud pas, il montre au moins que le wajang est, comme tout théâtre, le miroir d'une civilisation.

Avec "le Théâtre d'ombres à Kelantan", nous pénétrons dans un petit État malais à la frontière de Thaïlande, mais nous en avons vite franchi les limites pour être promenés capricieusement de l'Indochine à l'Océanie, et invités à nous arrêter plus attentivement à Java; ramenés à Kelantan, c'est pour y retrouver des échos de la mythologie hindojavanais. Car le wajang observé in situ, voici vingt-cinq ans, reflétait des croyances moribondes et des mythes incompris venus de l'Inde.

Puissent les ombres des dieux évoqués dans "le Théâtre d'ombres à Kelantan" les sauver de l'oubli quelques années encore.

●
DU MÊME AUTEUR

dans la même collection

Sumangat

(L'âme et son culte en Indochine et en Indonésie)

(Préface de Louis Massignon)

Extrait de la publication

nrf

GALLIMARD