La scène diasporique des épopées Sama-Bajau

Chandra NURAINI
La Rochelle Université CRHIA EA 1163

Résumé : cette contribution s'intéresse aux iko-iko : de cours textes chants par les Sama-Bajau, peuple de pêcheurs nomades d'Asie du Sud-Est, contant leurs épopées. Il s'agit ainsi de comprendre dans quel contexte ces textes sont produits, selon quel modèle et quelle structure dramatique ils adoptent.

Mots-clés : iko-iko, épopées, Sama-Bajau, nomades de la mer, Asie du Sud-Est

Le mode de vie des Sama-Bajau et leur dispersion territoriale sur un très vaste espace archipélagique – la moitié Est de l'Insulinde –, ont longtemps justifié l'expression de « Nomades de la mer » pour désigner ce peuple. Si le destin des Sama-Bajau est indéniablement lié à leur mobilité maritime depuis des temps anciens, leur « nomadisme » n'a pratiquement plus d'actualité. Entièrement sédentarisés, en effet, ils opèrent aujourd'hui des déplacements commandés par leurs activités de production qui ne sont plus celles qui justifiaient les longues courses qu'ils effectuaient encore jusqu'au milieu du XX^{e} siècle. De ces époques déjà lointaines, ils ont conservé toutefois des récits qui retracent longuement les exploits des « hommes bajo » (*lelle bajo*) dont les aventures sont chantées en diverses occasions. Le genre épique des Sama-Bajau est étroitement lié aux formes sociales de leur existence.

Avant la période coloniale, les Sama-Bajau circulaient sur des routes maritimes qui permettaient de relier le nord de l'Australie au sud de la Chine continentale, Singapour aux côtes ouest de la Papouasie. Leur expertise de navigation hauturière les désignait comme des acteurs essentiels du commerce de l'Asie du Sud-Est. Certains *iko-iko* rapportent ces longues courses et les échanges marchands dont ils étaient les spécialistes. Munoz rapporte un témoignage précieux du navigateur Duarte Barbosa (cousin de Magellan), mort en 1521 :

> « ici arrivaient également de nombreux navires de Java, pourvus de quatre mâts, très différents des nôtres, et de bois très épais. […] Ils emportaient femmes et enfants à leurs bords et certaines d'entre elles et leurs enfants ne quittaient jamais le bateau pour aller à terre, n'ayant d'autre logement que leur bateau sur lequel ils naissaient et mouraient… Ces navires vont aussi chercher le poivre de Sumatra, la soie, le benjoin et l'or fin ; d'autres îles, ils ramènent le camphre et le bois d'aloès, naviguant aussi jusqu'à Tenasserim, Pegu, Bengale, Palicat, Coromendel, Malabar, Cambay et Aden avec toutes sortes de marchandises »[1]

Munoz en conclut que :

> « ces navires étaient en mesure de naviguer jusqu'à la mer d'Oman, ce qui signifie que la plus grande partie du commerce maritime était encore entre les mains des marins indonésiens »[2]

L'histoire des Sama-Bajau, en effet, correspond à celle des dynamiques de dispersion au sein d'un très vaste espace maritime. Pour comprendre les épopées *iko-iko*, il est nécessaire de rappeler les cadres historiques et sociaux où elles se sont épanouies. Les questions liées à l'origine et à la constitution de leur diaspora éclairent directement celles portant sur le genre littéraire lui-même. Ces épopées, en effet, circulaient entre les îles tout en se transformant pour mieux adhérer aux particularités culturelles de chaque communauté insulaire. À partir d'un corpus essentiellement constitué aux îles Kangean[3], nous proposerons ensuite une description du genre *iko-iko* tel qu'il prospérait jadis au sein d'un vaste réseau d'échanges maritimes, qu'il faut considérer comme l'espace scénique discontinu des épopées Sama-Bajau.

1 Aperçu géographique et linguistique de la diaspora Sama-Bajau

Plus communément appelés Bajos en Indonésie[4], les Sama-Bajau forment une population dispersée dans une diaspora couvrant une zone immense d'Asie du Sud-Est. Il existe d'autres communautés qui s'expatrient traditionnellement dans d'autres îles, comme les Bugis (Célèbes Sud), les Minangkabau (Sumatra Ouest) et d'autres, lesquels restent cependant attachés familialement et patrimonialement à leur terroir d'origine. En revanche, l'origine des Sama-Bajau est à ce jour inconnue. Du Sud des Philippines au Nord de Bornéo et aux très nombreux littoraux de l'Est indonésien, toutes les communautés sama-bajau dispersées sont aujourd'hui sédentarisées. Les Sama-Bajau n'ont eux-mêmes qu'une très vague connaissance de la géographie diasporique au sein de laquelle ils se situent. En même temps, des aspects socioculturels

[1] Munos, 2006 : 278 (ma traduction)
[2] *Idem.*
[3] Nuraini, 2008.
[4] J'emploierai l'expression (adjectif ou substantif) « Sama-Bajau » pour parler de l'ensemble de la population diasporique sans tenir compte des territoires nationaux où elles se trouvent aujourd'hui réparties, et *a contrario* l'expression « Bajo » pour parler des communautés situées en Indonésie depuis l'indépendance. Je ne fais l'accord qu'au substantif pluriel : « les Bajos » ; « une communauté bajo ».

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

très spécifiques distinguent les Sama-Bajau des autres populations littorales. En Indonésie, toutes les communautés bajo sont ainsi dans le voisinage plus ou moins étroit de communautés non bajo, et leur éparpillement ne suffit pas à expliquer la position localement majoritaire ou minoritaire de chacune d'elles. Selon Saat, les différentes communautés sama-bajau présentes aux Philippines, Malaisie et en Indonésie, formaient un total de 467000 personnes en 2000[5]

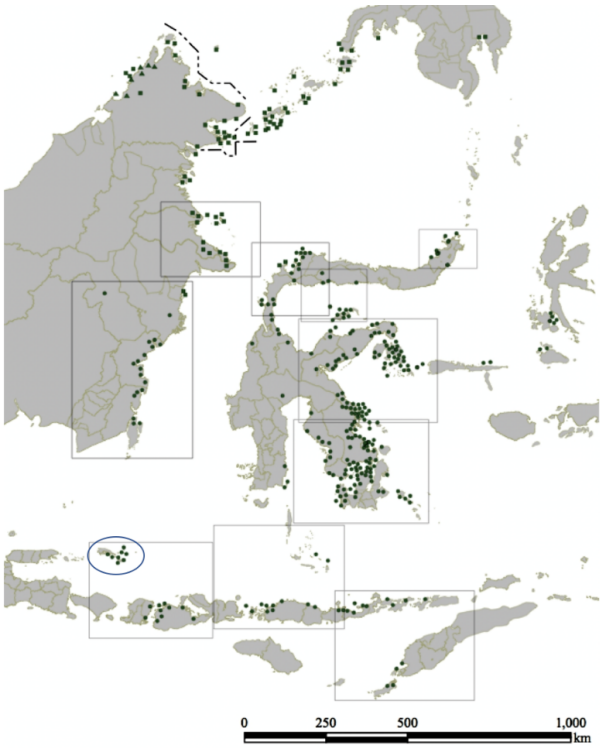


Fig. 1 : Aire de dispersion des Sama-Bajau (Reconstitué à partir de Nagatzu, 2007 : 8)
L'archipel Kangean est localisé dans le cercle.

Aujourd'hui encore, personne ne connaît avec exactitude l'effectif démographique des Sama-Bajau[6]. Mead expose parfaitement le problème :

> « Les chercheurs qui tentent de situer les Bajau indonésiens […] vivant dans l'île de Sulawesi sont confrontés à deux difficultés. La première est la propension bien connue des Bajau à migrer d'un endroit à l'autre. […] La seconde difficulté découle de la première. Parce que les Bajau sont disper-

[5]Saat, 2003, p. 4. L'auteur ne nous éclaire pas sur sa méthodologie de recensement des Sama-Bajau ni sur les communautés prises en compte. Un recensement effectué sur le seul territoire de Sabah (Nord Bornéo malaisien) en 2000, donne 343178 Sama-Bajau, soit 17,26 % de la population de l'état. Voir *Sabah Selected Facts And Figures September – October 2006*, p. 21 : http://www.ids.org.my/publications/facts/2006/FnF_09-10-2006.pdf.

[6]Ou les personnes qui se considèrent comme Sama-Bajau, ou encore les locuteurs natifs d'une langue bajo ; ces définitions ne se recoupant pas exactement. Voir Nagatsu, 2007 ; Mead *et al.* 2007.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

> sés, aucune vue d'ensemble n'a été proposée jusqu'ici des emplacements des Bajau vivant à Sulawesi ; où peut-on les trouver, et en quelles concentrations ? […] C'est pourquoi les atlas inventoriant les langues ne savent pas vers qui se tourner pour informer la rubrique Bajau »[7]

Au-delà des questions de chiffres, la difficulté porte sur la définition d'une « communauté culturelle ». Le caractère original de la culture sama-bajau dans son ensemble réside dans la dimension maritime dont son histoire est profondément marquée. Un grand nombre de Sama-Bajau vivait jadis, la plus grande partie de l'année, sur leurs bateaux. Selon Sather (2004), le nomadisme a pratiquement cessé au milieu du XX^{e} siècle.

Si la recherche géographique et démographique livre des données incertaines, la linguistique apporte des éclairages provisoires. Le Sama-Bajau est une langue de la famille austronésienne dont l'aire est la plus vaste de la planète : de Madagascar jusqu'à l'île de Pâques en passant par Taiwan, Hawaii et la Nouvelle-Zélande. Troisième par le nombre de locuteurs après le groupe indo-européen et le groupe sino-tibétain, la famille des langues austronésiennes regroupe environ 300 millions de locuteurs et représente plus de 1000 langues différentes (20% des langues du monde)[8].

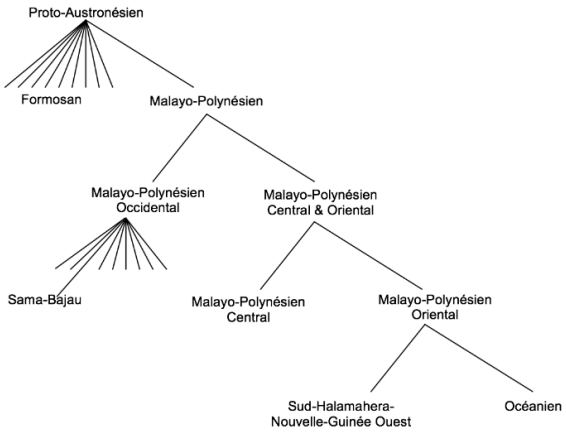


Fig. 2 : « *A tentative tree diagram of Austronesian languages* »
D'après ADELAAR, 2005 : 9. J'ajoute la branche Sama-Bajau

Parmi les langues austronésiennes non-océaniennes, le sous-groupe malayo-polynésien occidental est de loin le plus important (en nombre de langues comme en nombre de locuteurs). Les langues du sous-groupe Sama-Bajau appartiennent au groupe malayo-

[7] Mead *et al.*, 2007, p. 3-4 (ma traduction).

[8] Dans la famille des langues austronésiennes, on distingue les langues océaniennes (en Micronésie, Mélanésie, Polynésie jusqu'à l'île de Pâques, Hawaii, Nouvelle-Zélande) des langues non-océaniennes (en Insulinde, principalement Indonésie, Malaisie, Philippines, et certaines langues de Madagascar). Cependant certaines langues parlées en Indonésie ne sont pas austronésiennes. Voir Adelaar, 2005 et Himmelmann, 2005. Parmi les langues non-océaniennes, le sous-groupe malayo-polynésien occidental est de loin le plus important (en nombre de langues comme en nombre de locuteurs), parmi lesquelles l'indonésien-malais.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

polynésien occidental[9]. Le Sama-Bajau comprend des langues très diversifiées, entre lesquelles il y a rarement intercompréhension. Ainsi, un locuteur de Yakan (Philippines) et un locuteur de bajo de Kangean (Indonésie) ne se comprendront pas mieux qu'un Espagnol et un Français. Chaque langue sama-bajo est elle-même dialectalisée ; cette fragmentation s'explique par la géographie mais aussi par l'histoire méconnue de ce peuple de marins enclin aux migrations et au nomadisme. Le linguiste Pallesen a effectué la première étude diachronique sur le Sama-Bajau et une ébauche de reconstruction du Proto-Sama-Bajau. Parmi les langues du groupe Sama-Bajau contemporain, il identifie neuf langues dont la plupart donne lieu à différents dialectes[10]. La linguistique diachronique propose ainsi différents scénarios des grandes étapes de migration des Sama-Bajau pour justifier les différenciations dialectales importantes observables aujourd'hui au sein de leur diaspora.

2 Origine des Sama-Bajau : les hypothèses du foyer initial

L'origine des Sama-Bajau a donné lieu à différentes hypothèses. Ne disposant pas d'archives écrites constituées par les intéressés eux-mêmes, on repère des indications, souvent contradictoires et invérifiables, dans leurs traditions orales. Les témoignages de navigateurs et explorateurs étrangers à diverses époques apportent parfois une information intéressante, mais ils restent très rares avant le XIX^{e} siècle. Sopher en donne des résumés[11]. Au XIX^{e} siècle, les Bajos avaient pour les Occidentaux, et en particulier pour les Anglais colonisant la Malaisie, une réputation détestable et très surfaite de féroces pirates. À l'entrée « Bajau » de son *Descriptive dictionary of the Indian islands & adjacent countries*, Crawfurd donne la définition suivante : « C'est le plus fréquent des différents noms donnés aux marins malais errants, de mœurs gitanes, et aux habitudes douteuses ; le mot est devenu un synonyme pour pirate. »[12] Sopher considère que « les nomades de la mer […] ont été plus souvent victimes que responsables de tels actes »[13] . En effet, les *iko-iko* que j'ai recueillis témoignent tous de la terreur inspirée par les pirates[14]. La plupart des témoignages historiques présentent les Bajos comme un peuple timide et évitant les contacts. Ces témoignages sont tous assez brefs, probablement parce que les Bajos ne détenaient aucun pouvoir politique ou économique significatif, et, au moins en Indonésie, n'occupaient que de minuscules points sur le littoral. Les Bajos ne représentaient aucun enjeu pour les colonisateurs

[9] Voir Jun, 2005. Les divers dialectes sama-bajau en usage en Indonésie ont tous été rangés sous l'étiquette *Indonesian Bajau,* ou bajo indonésien.

[10] « 1/ Abaknon ; 2/ Sulu Central (Sama Dilaut, Sama Ubihan Sud, etc.) ; 3/ Bajo indonesian (différents groupes de ou près de Sulawesi, Halmahera, Timor et Roti) ; 4/ Territoire Bajaw du Nord Borneo (Banggi Bajaw, Kota Belud Bajaw, etc.) ; 5/ Sulu Nord (sous-dialecte de Balangingiq, Sama Karundung, etc.) ; 6/ Sulu Sud (Sama Simunul, Sama Pahut, etc.) ; 7/ Sulu Ouest (Sama Pangutaran, Sama Nord Ubihan) ; 8/ Yakan (Yakan Nord et Sud) ; et 9/ Zamboanga (Sama Batuan, Sama Sibukuq, etc.). » La liste est reprise par Blust, 2007 dans Pallesen, 1985 : 117. Ma traduction. Voir aussi : Jun, 2005, p. 379.

[11] Sopher, 1977, p. 295-344. Le premier témoignage occidental de probables Sama-Bajau est celui de Pigafetta, le chroniqueur de Magellan, qui remarque, en 1521 au sud-est de la pointe de Zamboanga, une population qui vit sur ses bateaux ; voir Sopher, 1977, p. 307 et Sather, 1997, p. 13.

[12] Crawfurd, 1856, p. 26 (ma traduction). D'où certainement une fausse étymologie qui a la vie dure : des Indonésiens croient parfois que *Bajau* est la contraction de *bajak laut* « pirate de mer ». C'est évidemment faux.

[13] Sopher, 1977, p. 258 (ma traduction).

[14] Sopher ajoute que « Les nomades de la mer n'avaient ni les moyens technologiques ni la capacité organisationnelle pour être des pirates efficaces, mais dans certains groupes, le chapardage […] semble avoir été une activité économique mineure. » 1977, p. 259 (ma traduction).

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

européens. Ils sont donc restés pour ainsi dire invisibles. Différentes hypothèses ont été proposées sur l'origine territoriale de ce peuple. Je ne citerai rapidement que les plus souvent reprises :

- *L'hypothèse « princesse de Johore »* : Cette hypothèse s'appuie sur une tradition orale, dont il existe de nombreuses variantes[15]. Le peuple sama-bajau aurait été chassé de Johore (aujourd'hui un état de Malaisie péninsulaire) pour ne pas avoir réussi à protéger d'une attaque un navire transportant une princesse de Johore, ou pour avoir contribué à cette attaque, ou encore pour ne pas avoir retrouvé cette princesse après avoir été envoyé à sa recherche. Sather rapporte une version recueillie sur la côte Est de Kalimantan (Bornéo) en 1849[16] :

> « Les Bajau sont originaires de Johore. Un jour, une princesse de Johore disparut en mer lors d'une tempête. Le Sultan de Johore désigna un groupe de gens pour la rechercher. Cependant, la princesse perdue ne fut pas retrouvée, et les gens qui étaient partis à sa recherche, étaient parvenus très loin de Johore et furent incapables de trouver leur chemin de retour. C'est pourquoi ils s'installèrent le long des zones côtières de Bornéo, Sulawesi, et dans l'archipel de Sulu »[17] ;

- *L'hypothèse « archipel des Sulu »* :

> Selon Noorduyn, « ce n'est qu'assez récemment qu'on a appris grâce aux recherches menées dans la région de Sulu au sud des Philippines que le peuple bajo venait de cette région. Le linguiste Pallesen a découvert que toutes les langues qui y sont parlées – à l'exception de Tausug, qui vient de l'est de Mindanao – appartiennent à un groupe de langues apparentées qu'il a nommé Sama-Bajaw (SB) et dont fait également partie le bajo indonésien. Depuis que la plus grande concentration de langues SB a été localisée dans la région de Sulu, […] il est probable que c'est à partir de cette région que se sont diffusées toutes les langues SB actuellement parlées ailleurs aux Philippines, dans le Nord Bornéo et tout le long de l'Indonésie orientale, y compris Sulawesi[18]. »

- *L'hypothèse « sud-est de Bornéo, estuaire du Barito »* : Blust remarque des similitudes linguistiques convaincantes entre les langues du groupe Sama-Bajau et des langues vernaculaires de l'estuaire du Barito, au sud-est de Kalimantan (Bornéo), près de la ville de Banjarmasin. :

> « Il y a environ deux douzaines d'innovations apparentes qui ne sont connus qu'en SB [Sama-Bajau] et dans les langues de Barito, ou seulement dans ces langues et une ou deux autres. Certaines sont lexicales, et peuvent être

[15] Sopher, 197, p. 141-142.
[16] Sather, 1997, p. 17 (ma traduction).
[17] Sather, 1997, p. 37. Voir aussi les discussions de Pallesen cité par Sather, 1997 : 35 ; Crawfurd, 1856 : 27 ; Zacot, 2006, p. 24 ; Nagatsu, 2001 : 220.
[18] Noorduyn, 1991.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

> des innovations communes, tandis que d'autres consistent en changements sonores irréguliers dans les langues SB ce qui suppose des emprunts précoces »[19].

Cette observation, très pertinente du point de vue linguistique, incite Blust à localiser le berceau du peuple Sama-Bajau dans la région de Barito.

On peut retenir des différentes hypothèses exposées un certain nombre d'informations sur le peuplement sama-bajau. Les Sama-Bajau sont originaires d'une région littorale où l'on pratiquait une langue de la même famille que le malais actuel : côtes Est de Sumatra, côtes Ouest, Sud ou Sud-Est de Bornéo. Une hypothèse convaincante serait l'estuaire de la rivière Barito au Sud Est de Bornéo (Blust, *op. cit.*). Vers l'an 800, les Sama-Bajau quittent cette région, pour une raison vraisemblablement liée à l'émergence de l'empire thalassocratique Srividjaya. Ils s'installent dans l'archipel des Sulu, et probablement sur d'autres littoraux à Bornéo. Vers 1300, les Tausug du sud des Philippines s'imposent progressivement dans l'archipel des Sulu. Acculturation et emprunts de mots. Peu après l'Islam est introduit dans l'archipel des Sulu. Les Sama-Bajau non seulement exploitent des ressources marines destinées à l'exportation, mais aussi font du commerce maritime. À partir du XV^{e} siècle, certains Sama-Bajau émigrent vers Bornéo et Célèbes, sans que l'on en connaisse exactement le motif : pression des Tausug, épuisement des ressources (holothuries, nacre…), contrôle du commerce des épices par les Européens à partir du XVI^{e} siècle. D'autres, n'ayant pas migré, s'installent plus profondément dans les terres et deviennent agriculteurs, comme les Yakan, ou les Sama de Sabah (Malaisie). Des Sama-Bajau migrent ou nomadisent toujours plus loin au Sud et à l'Est de l'archipel indonésien, se déplaçant parfois avec femmes et enfants à la recherche des espèces marines qu'ils commercialisent. Ils reconnaissent éventuellement des souverains comme le Raja de Boné (Sud-Est de Sulawesi), mais vivent le plus souvent en petites communautés autonomes sous l'autorité d'un chef ou *lolo*. À partir du Sud Célèbes, ils s'installent sur certains rivages des petites îles de la Sonde et de l'archipel Kangean (comme le montre la très grande proximité des dialectes de la zone sud de Célèbes de la mer de Florès). L'ère coloniale réduit drastiquement le rôle des Bugis et de leurs associés Bajos dans la navigation commerciale. Les Bajos se limitent désormais aux activités de pêche.

3 Remarques sur l'histoire du genre *iko-iko*

On ne connaît pas l'origine du terme *iko-iko* ; le mot *iko* seul ne signifie rien. À Florès et à Célèbes Nord[20], ce genre est appelé *ikiko*, manifestement une variante dialectale de *iko-iko*. Sur la côte Est de Kalimantan (Bornéo)[21] on dit également *iko-iko*. En revanche à Tawi-Tawi (sud des Philippines), le genre est appelé *kata-kata*[22]. Le terme *kata*, d'origine sanscrite, signifie en malais-indonésien « mot ». Le pluriel se marquant par la réduplication, on pourrait traduire littéralement *kata-kata* par « des mots »,

[19] Blust, 2007, p. : 18.
[20] Zacot, 2006, p. 72. À Torosiaje, *Kecamatan* Popayato, nord de Célèbes (côte nord de la grande baie de Tomini).
[21] À Kota Baru, côte Est de Kalimantan. Hapip, 1979.
[22] Revel *et al.*, 2005.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

l'idée étant « ce qui se dit », « ce qu'on raconte » ; en indonésien *katanya* « ses mots, ses propos », permet l'introduction d'un discours indirect : « il dit que… ». Il faut noter également qu'en Bajau de Kubang-Semporna (Sabah)[23], *kata* signifie « magie noire » ou « maléfice », peut-être en raison de la « formule magique » qu'il faut prononcer, tel un mantra (*mantera*) dans sa portée propitiatoire, ce qui renvoie à l'aspect rituel des *iko-iko*. Le terme *iko-iko* réfère donc aussi bien à un aspect rituel qu'à un concept littéraire tel que récit, histoire, ou épopée.

L'histoire du genre *iko-iko* est impossible à reconstituer, puisque nous ne disposons d'aucune archive écrite. Dans son étude sur le bajo de Kota Baru (côte Sud-Est de Bornéo) Hapip affirme que « autrefois il est arrivé que [des *iko-iko*] soient écrits sur des *lontar* [feuilles de palmier], mais ces manuscrits sont détruits depuis longtemps. »[24] La seule chance de retrouver des transcriptions anciennes de *iko-iko*, ou au moins une référence à ce genre, serait parmi les manuscrits bugis (Célèbes Sud), car les Bajos s'associaient souvent aux Bugis. Dans son journal de voyage, Hope a vu un manuscrit bajo conservé à Lemobajo[25] et rédigé en alphabet bugis. Pelras rapporte un cas d'intertextualité entre une légende bajo et *I La Galigo*, l'immense épopée Bugis[26]. Il serait intéressant de savoir si certains *iko-iko* s'inspirent de péripéties de *I La Galigo*. Quant aux maigres témoignages laissés par des Européens de l'ère coloniale sur le peuple bajo, ils ne contiennent guère d'informations culturelles, et rien sur la littérature orale.

En ce qui concerne les Bajos de Kangean, les *iko-iko* étaient autrefois chantés en mer, pendant les longues courses qui reliaient les îles éloignées de leur immense diaspora ou durant les pêches nocturnes. Ils sont ensuite « venus à terre », mais on ne sait pas quand. Cela remonte sûrement à plus de deux ou trois générations, car aucun de nos informateurs n'a connu, ou entendu parler, d'une époque où l'on ne déclamait jamais les *iko-iko* à terre. Les récits dans les *iko-iko* eux-mêmes restent muets sur le sujet, puisqu'il n'y a jamais d'allusion au genre *iko-iko*, et que le mot *iko-iko* lui-même en est absent.

Il est probable qu'une partie des *iko-iko* relevant des dialectes bajo de Célèbes Sud partagent la même origine. Hapip, à propos des Bajos de Kota Baru (Sud-est de Kalimantan) donne un très bref extrait du début d'un *iko-iko* intitulé *Maruni*, comme le héros éponyme[27]. Nous avons enregistré un *iko-iko* de même titre à Sapeken. On trouve au moins deux personnages semblables dans ces versions, le héros Maruni et le vieux serviteur Panai. Malheureusement, nous ne pouvons comparer plus que la première page de ces versions, qui se ressemblent sur la forme, mais pas du tout sur le fond de la narration. Cependant, la séquence narrative du *Maruni* de Kota Baru : « Maruni ordonne à Panai de préparer sa pirogue et ses armes » se retrouve dans le *Maruni* de Kangean : « Maruni ordonne à Panai de préparer sa pirogue, pour aller délivrer le père de la jolie Bulaeh, prisonnier des pirates »[28].

[23] Hinayat, 2003, p. 119.
[24] *Ibid., p.* : 12.
[25] Hapip, 2000 : 237. Lemobajo se situe près de Tinobu, côte Est de la province de Célèbes Sud-Est, au nord de Kendari. Le mot *lemo* signifie « village » en lamaholot (Florès Est).
[26] Pelras, 1972, p. 158.
[27] Hapip, 1979, p. 11.
[28] Mar, p. 175-176

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

S'il est impossible à reconstituer l'histoire du genre, une définition formelle du *iko-iko* est toutefois possible tant les traits fictionnels et les procédés stylistiques sont réguliers d'un récit à un autre. Comme beaucoup de tradition orale, elle est menacée et a même totalement disparu de bon nombre de communautés bajo. Très peu de *iko-iko* ont été transcrits à ce jour. Le seul corpus dont j'ai connaissance provient du sud des Philippines (Tawi-Tawi), et a fait l'objet d'une étude approfondie par Revel sous le titre *Le Voyage au Ciel d'un Héros Sama, Silungan Baltapa*[29]. La langue sinama est manifestement de la famille sama-bajau, mais il n'y a pas intercompréhension avec des locuteurs bajo de Kangean. Cinq autres œuvres *kata-kata* en sinama, déjà transcrites, sont mentionnées par Revel[30].

Indépendamment de l'ancrage des *iko-iko* dans la culture de la diaspora sama-bajau, on peut définir ce genre par des caractéristiques formelles sur lesquelles je reviendrai. Avant d'être reconnu comme interprète et être sollicité pour se produire en quelque occasion, l'interprète de *iko-iko* fut lui-même, durant de longues années, auditeur attentif des performances d'un aîné. Il décrit la pratique de son art comme la restitution fidèle et scrupuleuse du mot-à-mot reçu, sans note ou dispositif mnémotechnique d'aucune sorte. Il ne s'appuie par ailleurs sur aucun accompagnement instrumental, s'exprimant simplement *a cappella*, entouré du public.

La langue utilisée dans ces chants est de niveau soutenu, avec de fréquentes images littéraires et un vocabulaire riche et nuancé. Cependant, tous les locuteurs natifs bajo, y compris les jeunes, n'ont aucune difficulté à suivre, aucun archaïsme ne venant gêner la compréhension. Les *iko-iko* sont en prose et sont chantés par groupes rythmiques (stances), dont certains sont séparés par de longues voyelles mélodieuses. Le conteur déclame d'une voix puissante, de façon à être entendu d'un auditoire assez nombreux, et c'est une véritable prouesse physique et mentale sur une durée allant de trois à cinq heures et parfois, comme j'ai pu en enregistrer aux îles Florès, jusqu'à quatorze heures.

Les *iko-iko* narrent des aventures héroïques, généralement celles d'un très jeune homme. Le merveilleux s'y déploie parfois, généralement limité aux pouvoirs surnaturels d'un personnage, mais la plupart des péripéties ont un caractère relativement réaliste. Chaque *iko-iko* combine un voyage ou quête initiatique qui permet au héros adolescent de devenir un homme. Il s'engage dans une quête amoureuse sous l'incitation d'une jeune fille plus assurée et plus entreprenante que lui, résiste à des opposants, combat des rivaux et vient à bout de pirates.

4 Circonstances sociales de production des *iko-iko*

Le chanteur de *iko-iko* est sollicité par une famille, en différentes occasions, généralement la veille d'un événement familial important : mise à flot d'un nouveau bateau, emménagement dans une nouvelle maison, mariage, circoncision, pêche nocturne, offrande propitiatoire… Il arrive aussi qu'on fasse venir le chanteur hors de tout rite

[29] Revel *et al.*, 2005.

[30] *Ibid.*, p. 15. Aucune étude sur les *iko-iko* des communautés bajo d'Indonésie n'a été proposée jusqu'ici. Mon corpus provient de différends chanteurs, mais je me réfèrerai ici à un seul d'entre eux, Wak Najan, aujourd'hui décédé, qui vivait dans l'île de Sapeken (archipel Kangean) où j'ai enregistré tout son répertoire, soit quatorze *iko-iko*. Voir Nuraini, 2008.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

social, simplement pour réjouir des invités. Lorsqu'une sortie en mer se prolonge plusieurs jours, l'équipage sollicite le plus doué des marins pour chanter dans la nuit étoilée. Ainsi, dit-on, les pêcheurs retrouvent leur sérénité. Il ne s'agit pas simplement d'aider chacun à résister au sommeil, mais aussi d'atténuer les souffrances et la fatigue d'une campagne de pêche prolongée. Le *iko-iko* n'est donc pas une simple distraction. L'évocation des exploits maritimes ancestraux magnifiés par la voix puissante et douce du chanteur est un baume au cœur des marins pêcheurs. L'identification au héros, la reconnaissance d'un idéal à relever, produit de réels effets sur la solidarité et la productivité des équipages. À cela s'ajoute la conviction que le chant languissant qui traverse la nuit rencontre la sollicitude des esprits qui sauront protéger les pêcheurs et favoriser une pêche abondante. Tous les informateurs indiquent qu'à l'origine, les *iko-iko* étaient chantés en mer, et qu'ils sont « venus à terre » assez récemment. À Florès, par exemple, les *ikiko* ne sont pas encore « venus à terre ». On rapporte que les seules occasions d'entendre un *ikiko* à terre se présentaient quand « le père de Hayri », un chanteur réputé du village de Wuring, mort à la fin des années 1980, déclamait le soir chez lui pour ses enfants. Comme les maisons étaient faites d'une mince trame de bambou, tout le voisinage entendait parfaitement. On raconte encore que « c'était si beau que tout le monde pleurait ». Toujours en rapport avec les pratiques maritimes, dans la nuit qui précède le lancement d'un bateau à Sapeken, on peut faire venir un chanteur de *iko-iko*. Le chant sera donné conjointement à certains rites dont l'objectif est de trouver grâce auprès des esprits que le bateau viendrait à héberger. Par eux, l'équipage obtiendra les faveurs de la mer. Cette nuit, le chant accompagne et tient éveillés les charpentiers qui apportent les dernières touches au navire avant son lancement. Le propriétaire et sa famille, les ouvriers du chantier naval et leur famille y assistent, quelques rares voisins… De même, la veille de la mise en place d'un dispositif de pêche, pour la construction d'un *rumpun* (vivier ou radeau pour piéger les poissons) ou d'un *bagan* (structure sur pilotis pour pêcher au lamparo), on procède à une cérémonie *selamatan* (action de grâce), lors de laquelle un *iko-iko* peut être adressé au « gardien de la mer », afin que les travailleurs soient protégés des malheurs qui peuvent venir du large, et pour que les prises soient abondantes.

Tourné également aujourd'hui vers les choses de la terre, à la fin de la construction d'une *roma tenggé* « maison haute », qu'elle soit traditionnelle (en bois, sur pilotis) ou moderne (en ciment, de plain-pied), un *iko-iko* permet de remercier tous ceux qui ont travaillé et invite des esprits bienfaisants à occuper ce nouveau lieu. Le chant donne courage et accompagne ceux qui résistent au sommeil pour achever leur tâche. S'il s'agit de célébrer un mariage, le *iko-iko* racontera les exploits du jeune homme pour conquérir sa promise. Dans tous les cas, le chant est censé concilier les esprits bienfaisants pour qu'ils apportent le bonheur et la prospérité au nouveau couple. Il s'agit aussi de remercier et distraire tous les volontaires qui aident à la préparation de la cérémonie, notamment les femmes qui cuisinent, qui décorent, qui habillent les mariés ; les hommes sont de corvée de bois pour la cuisine, ou chargés d'égorger et découper un bovin si la famille en a les moyens. Ces préparatifs peuvent durer plusieurs jours avant la cérémonie de mariage, si bien que le chanteur peut rester jusqu'à trois nuits et chanter plusieurs *iko-iko*. Le répertoire choisi est donc varié, et

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

certains *iko-iko* suscitent parfois de grands éclats de rire. La future mariée, isolée avec ses amies et la maîtresse de cérémonie, peut donc entendre de sa chambre.

Récits de geste relatant les épopées héroïques des aïeux, les *iko-iko* sont particulièrement adaptés pour les veillées festives qui suivent les circoncisions. Tous les garçons sont circoncis entre l'âge de trois et dix ans. On procède parfois le même jour à la circoncision de plusieurs garçons d'une même famille pour limiter les frais. Après la circoncision, les garçons sont promenés sur un siège, ou un animal factice, dans les ruelles du village, afin que tout le monde reconnaisse les nouveaux initiés. La famille reçoit ensuite des invités pour un repas de circonstance. C'est un tout autre pouvoir qui est attendu du *iko-iko* chanté dans la maison d'un malade. S'il s'agit, dit-on alors, de distraire le souffrant, on nourrit en fait l'espoir de voir la guérison hâtée par la présence favorable des esprits que le chant a séduit. Pour toute la famille également dans la peine, écouter un *iko-iko* peut avoir un effet cathartique. Considérant les épreuves tragiques et l'abnégation des héros évoqués dans les *iko-iko*, les soucis s'atténuent et sont relativisés, à défaut de disparaître. Enfin, il arrive qu'un chanteur soit appelé simplement parce que le commanditaire désire entendre un *iko-iko*, par pure nostalgie. Il demande alors son *iko-iko* préféré, qui lui rappelle une période heureuse de sa jeunesse. Le *iko-iko* est en ce sens une distraction profane, mais continue de remplir sa fonction culturelle en donnant lieu aux commentaires enflammés des auditeurs qui cette fois ne se sont déplacés que pour le plaisir. Les interprétations opposées vont bon train et chacun souligne un enseignement édifiant de l'histoire.

En somme, on peut distinguer trois grands types d'occasions de faire donner un *iko-iko*. 1/ Pour *soulager* : les pêcheurs exténués en haute mer, les malades, les mélancoliques ; 2/ Pour *accompagner les rites de passage* : circoncision, mariage, deuil ; 3/ Pour *consacrer l'appropriation* d'un bien de grande valeur : maison, dispositif de pêche, bateau, etc. Lorsqu'un *iko-iko* est chanté dans des circonstances d'appropriation, il s'agit d'officialiser la prise de possession du bien par le commanditaire du *iko-iko* aux yeux de la communauté et de le faire savoir aux esprits pour ne pas les froisser. Le *iko-iko* apparaît comme un mode de publicité qui permet de recueillir l'accord tacite de tous ceux qui se sont déplacés pour écouter. On solde ainsi également la dette morale envers ceux qui ont travaillé, tous ceux qui ont prodigué un effort et pris de la peine à l'organisation ou à la réalisation d'un événement social, que la maigre contrepartie financière, lorsqu'elle est accordée, ne suffit pas à reconnaître.

Ces épopées sont donc à la fois des récits d'épreuves initiatiques et des contes moraux. Leurs structures narratives sont assez régulières ; la trame typique d'un *iko-iko* et les programmes narratifs (péripéties) les plus fréquents sont donc assez simples à dégager.

5 Le modèle actantiel des *iko-iko*

Classiquement, la fiction oppose les héros, un jeune homme et une jeune femme aux pirates et/ou aux prétendants rivaux. Les parents des héros sont, selon les cas, des adjuvants : ils protègent, instruisent ou encouragent leurs enfants, ou bien des opposants : ils interdisent ou imposent le mariage, ou ne tiennent pas leurs promesses. La mère a un rôle prépondérant et le père est souvent absent, au propre ou au figuré. Certains personnages secondaires jouent des rôles relativement importants, notam-

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

ment les serviteurs et matelots. Certains d'entre eux apparaissent, sous le même nom, dans différents *iko-iko*, et le public est familier de l'emploi qu'ils tiennent.

- *Le héros : jeune, naïf et vertueux.* Dans tous les *iko-iko*, le « héros » est un jeune homme, et « l'héroïne » une jeune femme qui occupe souvent elle aussi le premier plan du récit. Le narrateur se focalise ainsi souvent sur ses gestes et sa conduite, négligeant parfois les actions du jeune homme. Dans *Sameune*, la jeune femme, Maimune, est en position de « héros », tout le début du récit étant focalisé sur elle, tout comme le dernier quart du récit, après la mort du héros masculin Sameune.

Le *iko-iko* est un récit initiatique, au sens où les héros vont passer de l'adolescence à l'âge adulte en traversant des épreuves. Cette initiation est surtout explicite pour le jeune homme. Au début du récit, il est décrit comme un jeune homme timide, fragile, maladroit, toujours « dans les sarongs » de sa mère. Le père n'est jamais mentionné ou ne fait que de brèves apparitions peu marquantes, vivant souvent dans une autre maison, laissant supposer son remariage.

La mère élève donc seule sa progéniture qu'elle protège. Au début du *iko-iko Maruni,* le jeune héros fait la grasse matinée sous une triple moustiquaire. Le vieux serviteur Panai vient lui emprunter son coq de combat :

> « Si c'est cela que tu désires, alors attends que Maruni se réveille. – Le jour est déjà bien avancé Madame, réveillez donc mon jeune seigneur Madame pour que je sache vite ; pourvu qu'il m'autorise, dit-il, à l'emporter… » Le pauvre Panai vit bientôt la femme se déplacer pour entrebâiller les trois voiles de moustiquaire. « Hé, Maruni mon fils, réveille-toi donc, dit la mère. Panai te demande, jeune seigneur. »[31]

Au début du récit, le héros masculin est maladroit, totalement ignorant du monde et inapte aux actions les plus simples, comme naviguer. Maruni a fait préparer sa pirogue par le serviteur Panai, qui lui donne quelques conseils. Il embarque alors avec des précautions de débutant et a le plus grand mal à border la voile :

> Une fois que Maruni fut dans la pirogue, il détacha l'amarre du madrier de palétuvier, il poussa [à la perche] vers la mer, et une fois hors du haut-fond de corail, alors seulement il borda la voile qui faseya comme un oiseau surpris dans son nid. Assis à la poupe, Maruni entendait le bruit de cette pauvre voile tordue.[32]

L'inadaptation sociale du héros se manifeste aussi par le luxe de conseils qu'il reçoit pour s'aventurer dans le monde des adultes. Si le héros possède des vertus particulières, son éducation est encore imparfaite. Certains *iko-iko* évoquent sa belle prestance contrastant avec sa pauvreté. Sa future épouse le surclasse chaque fois sur ce plan. La maison de la mère de Mallin a des trous dans les murs, bouchés avec des haillons[33]. Le

[31] Les extraits qui viennent illustrer la description générale des récits *iko-iko* sont tirés du corpus de chants enregistrés aux îles Kangean entre 2003 et 2008. Leur référencement – ex. : (*Mar, p.* 15-20) – renvoie à Nuraini, 2008 : second volume.

[32] Mar, p. 206-213

[33] Tal, p. 652

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

mariage est ainsi toujours l'occasion d'une ascension sociale. Dans *Sameune*, le père de la jeune Maimune donne à son gendre ses trois bateaux et sa fonction de *lolo*, chef de village. Mais avant le mariage, l'ascension sociale commence avec les premiers actes de bravoure. Lorsque Sameune revient victorieux avec un pirate prisonnier réduit en esclavage, il déclare à sa mère :

> « […] Regardez donc, comme je n'ai pas de talent pour parler, bien souvent des gens me prennent de haut. Mais pas aujourd'hui, dit-il, il n'y a plus que mes semblables. […] »[34]

C'est que le héros a parfois acquis auprès d'un *mbo* des pouvoirs surnaturels, dont le plus important est celui de l'invulnérabilité au combat. Il dispose parfois aussi du don de prévoir l'avenir ou d'appeler les vents pour naviguer rapidement. Dans *Sameune*, le héros subjugue ses ennemis au moyen d'une prière. Mais son pouvoir proprement spectaculaire réside dans sa puissance de combat contre pirates ou prétendants rivaux. Le jeune garçon mou, maladroit et materné se révèle tout à coup être un combattant féroce et sans pitié. Dans *Maruni*, il est enchaîné à côté d'un autre captif qui se révèle être le père de la jeune Bulaeh :

> « … si c'est vrai que vous êtes le père de Bulaeh, éloignez-vous un moment de moi, afin que vous ne soyez pas touché par les débris de fer, dit Maruni. Je voudrais m'étirer un peu. » Et après que le père de Bulaeh se fut un peu éloigné, Maruni s'étira et brisa toutes les chaînes, puis il se dirigea vers le village des pirates, et Maruni parla ainsi : « Hé, je vais tous vous tuer, pirates, aucun de vous n'en réchappera ! » Maruni se précipita sur le village des pirates et les mit en pièces, et bientôt il ne resta rien de ceux qu'on nommait les pirates. Ces gens étaient tous morts et leurs biens totalement détruits par Maruni.[35]

- *L'héroïne : jeune, entreprenante, à secourir.* L'héroïne est une jeune femme, qu'on suppose très belle, attirant de nombreux prétendants. Sa position sociale est supérieure à celle du héros masculin. Dans *Sameune*, Bulaeh est la fille du chef, le *lolo*, qui possède trois bateaux. Dans *Maruni*, une table de marbre est décrite dans la maison de l'héroïne Bulaeh. Dans *Talili,* l'héroïne Alus a une servante et se fait belle avec du talc de Chine et du rouge à lèvres de Hollande. Le héros est conscient de leur différence sociale ; il dit à Alus :

> « Qu'est-ce que ta mère pense de moi, petite sœur, et de ma mère qui ne possède que ses cheveux ? Les gens disent que notre vie n'est pas au niveau des autres. […] Il n'y a que la lune et les étoiles que vous ne possédiez pas dans votre maison, petite sœur. »[36]

C'est pourtant toujours l'appel au secours de la jeune femme qui déclenche le voyage initiatique du héros. Dans la plupart des récits, elle tombe malade et ne s'alimente

[34] Sam, p. 649-652
[35] Mar, p. 292-301
[36] Tal, p. 567-569

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

presque plus. L'unique remède consiste à se baigner au puits des pirates. Seul le héros pourra l'y conduire. Dans *Maruni*, elle obtient qu'il parte à la recherche d'un père captif, enlevé par des pirates avant la naissance de sa fille. L'héroïne montre toujours une grande détermination. Dans *Talili*, Alus annonce aux capitaines :

> « Parmi vous qui êtes assis en ce lieu, celui qui sera capable de m'emmener au puits du seigneur des pirates, il aura mon corps, voilà, mes frères marins et hommes bajo, et de plus ma mère n'aura rien à dire. »[37]

Mais les capitaines ont trop peur pour l'emmener au puits des pirates. Alus les blâme avec mépris :

> « … le marin qu'on appelle Talili, il ne lui sert à rien d'avoir une moustache jusqu'aux oreilles. Je crois que les moustaches de marins ne sont que moustaches de souris. Je crois bien, frères, que les barbes de marins sont en réalité des barbiches de chèvres. »[38]

- *Les parents des héros : père effacé, mère toute-puissante.* La mère, disions-nous, tient un rôle bien plus important que le père. C'est elle à l'évidence qui accepte ou refuse le prétendant au mariage. Dans *Talili*, lorsque Alus aperçoit au loin une voile, sa mère sait déjà qu'il s'agit du marin Talili qui vient réaliser le mariage qu'elle a conclu avec lui. Dans *Sameune*, les mères du capitaine Boloh et de Maimune s'entendent pour marier leurs enfants[39]. La plupart des *iko-iko* ne mentionnent jamais le père. Dans *Talili*, le père de Mallin, qui semble ne pas habiter avec sa femme, apparaît une seule fois pour proposer à son fils de conduire à sa place l'héroïne Alus au puits des pirates. Mallin refuse et son père n'insiste pas[40].

- *Le mbo : esprit d'ancêtre.* La mise en scène de péripéties surnaturelles débute généralement par le don de pouvoirs surnaturels par un *mbo*, l'esprit d'un ancêtre. Le mot *mbo* signifie grand-père, aïeul ou ancêtre. Il apparaît la nuit, spontanément, en un moment où le héros est troublé et malheureux.

> Peu de temps après, arriva un esprit d'aïeul, un maître, face à Sameune toujours assis. […] « Hé, jeune Sameune, n'aie pas peur, dit l'aïeul maître, pourquoi es-tu soucieux ? »[41]

Le *mbo* peut aussi être convoqué par une prière du héros :

> « Mon aïeul, grand maître, rends-toi ici, car je suis assailli par les épreuves. Qui donc aura pitié de moi, si ce n'est toi ? » dit le pauvre Mallin. Peu de temps après apparut l'aïeul grand maître. […] « Hé, fils Mallin, homme bajo, de quoi as-tu besoin, pourquoi m'appelles-tu ? […] Hé, mon enfant, n'aie pas peur et ne te tourmente pas, je serai devant toi, dit l'aïeul grand maître,

[37] Tal, p. 115-117
[38] Tal, p. 119-123
[39] Sam, p. 853-861
[40] Tal, p. 428-43
[41] Sam, p. 284-289

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

> alors vas-y, homme bajo. – Oui mon aïeul, grand maître. » dit Mallin. Et un instant après il disparut à nouveau, l'aïeul grand maître.[42]

Parmi les pouvoirs surnaturels confiés par le *mbo* se trouvent l'invulnérabilité au combat, le don de prémonition, comme celui de prévoir un séisme, la possibilité de subjuguer ses ennemis et de s'en faire de dociles serviteurs. Après l'épisode du don des pouvoirs surnaturels, les *mbo* ne réapparaissent plus. On peut deviner cependant leur intervention ou leur protection invisible.

- *Le serviteur ou l'esclave.* Les serviteurs sont des personnages secondaires indispensables. Aucune précision n'est donnée sur leur statut social : serviteurs libres ou esclaves. On ne sait pas comment ils sont devenus esclaves : captifs ou personnes endettées. Seul *Si Hasan* évoque un mode de mise en esclavage, lorsque le héros doit « vendre sa tête » pour payer une dette de 44 ringgits. L'esclavage n'est pas évoqué explicitement dans les *iko-iko*, mais dans *Maruni* et *Sameune*, des pirates captifs sont ramenés au village, manifestement réduits en esclavage[43]. On évoque aussi des employés qualifiés : *juru tulis* « scribe », *juru batu* « lamaneur », *juru mudi* « pilote ». Les héroïnes, en regard de leur statut social élevé, ont parfois des servantes : Hindun, servante de Alus dans *Talili* ; Kaéna, servante de Sakdie dans *Hasan.* Ces servantes semblent jeunes et aussi enthousiaste que leur maîtresse dont elles sont parfois complices, comme Hindun, qui essaye de saisir la balle de *takraw* qui rebondit partout dans leur maison[44] et garde secret la fugue de Alus.

Un personnage particulièrement intéressant est Panai, ou *Mbo* Panai « grand-père Panai ». Ce personnage apparaît dans presque tous les *iko-iko.* Il exécute les tâches qu'on lui ordonne à la résidence dont il dépend. C'est « l'homme à tout faire » de la communauté. On ne fait jamais mention de la famille de Panai, ni de sa maison, ni d'objets qu'il possèderait. Dans *Maruni*, il appelle le héros et sa mère *puah* ou *daéng* « maître/maîtresse », et un autre personnage, Alus, parlant à Panai, réfère à Maruni par *daéngte* « votre maître ». De position sociale inférieure, son statut semble celui d'un esclave, démontrant toutefois un parfait dévouement. Il semble que Panai soit le nom générique, l'antonomase de « l'homme à tout faire ». Dans un *iko-iko* intitulé *Maruni*, entendu à Kota Baru (côte sud-est de Bornéo) par Hapip, « Maruni a un fidèle serviteur nommé Penaih »[45]. Panai est capable de gréer un bateau, de caboter en pirogue pour porter un message ou aller chercher quelqu'un. Dans *Maruni*, curieusement, Panai montre une impatience fébrile et un peu enfantine pour emprunter le coq de combat appartenant à Maruni. Il accepte imprudemment d'aider l'héroïne Bulaeh à délivrer son père, mais abandonne bien vite ce projet au héros Maruni[46].

- *Les pirates : gardiens du puits.* Le *iko-iko Sameune* décrit physiquement les pirates : *aha tassulapa badanne*, littéralement « hommes aux corps carrés ». Cette caractéristique y est plaisamment mise en scène, car Sameune ramène un pirate comme preuve de son exploit ; tous sont ébahis :

[42] Tal, p. 413-424
[43] Tal, p. 536-541
[44] Tal, p. 313-325
[45] Hapip, 1979, p. 10.
[46] Mar, p. 170-177

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

> « Oui, et si vous ne me croyez pas père, dit Maimune, regardez donc cet homme que Sameune a amené. » Le pauvre père de Maimune fut stupéfait de voir cet homme aux épaules carrées.[47]

La confrontation avec les pirates peut avoir lieu en mer, mais plus souvent à terre, autour d'un puits que les pirates ont accaparé, et où les Bajos n'osent se rendre. Les pirates sont toujours en nombre supérieur, comme dans cet extrait de *Sameune* :

> Ils virent arriver en file les sept sentinelles du puits, tous étaient des hommes aux épaules carrées, des pirates. Les sept pirates entrèrent dans l'enceinte du puits et éclatèrent de rire en voyant Maimune et Sameune. « Notre nourriture arrive toute seule ! »[48]

Les pirates sont moqueurs et sarcastiques quand ils aperçoivent leurs proies, notamment la proie facile que représente un homme seul, a fortiori accompagné d'une jeune fille. Le rire des pirates est un motif constant dans les rencontres entre Bajos et pirates. Ces derniers sont surtout représentés sous l'aspect de brutes sanguinaires. Les *iko-iko* ne disent pas que les pirates retiennent des prisonniers pour en faire des esclaves, mais plutôt pour les maltraiter, comme le père de Bulaeh, captif pendant plus de quinze ans. Plus encore, ces pirates sont anthropophages, et ils ont plaisir à assassiner leurs prisonniers pour les manger :

> Ils riaient, les pirates. « Elle est arrivée, ma nourriture ! » dit-il « Si ce n'est pas ta nourriture, ne la mange pas. » dit Mallin, répliquant au pirate.[49]

- *Les capitaines : des rivaux virils mais pleutres.* Les personnages de *ana'kode* « capitaines » sont toujours des opposants au héros. Ils sont généralement plusieurs, dont un opposant principal. Ils possèdent des bateaux et ont des matelots à leur service. Ils humilient volontiers le héros, en le traitant de va-nu-pied ou de misérable Bajo. Ces capitaines eux-mêmes sont probablement Bajos car on les interpelle parfois avec la formule traditionnelle *lelle Bajo* « homme Bajo ». Au premier abord, ils sont impressionnants :

> « Ils sont poilus du torse au nombril, dit Alus. – Ils sont vraiment ainsi, ma fille, ceux qui sont capitaines se font pousser moustaches et barbes, c'est pourquoi ils sont craints, dit-elle, ceux qu'on appelle les capitaines, ma fille… »[50]

L'un des capitaines est un rival direct, car il souhaite épouser l'héroïne. Comme il est riche, ce capitaine a généralement la faveur de la mère de l'héroïne. Cependant, aucun capitaine n'ose accomplir l'épreuve exigée par l'héroïne : délivrer son père ou, plus généralement, l'accompagner pour prendre un bain de guérison au puits des voleurs. Sa préférence ira donc au héros. Pour la même raison, dans *Sameune*, l'héroïne Maimune, devenue veuve, refusera d'épouser l'un de ces capitaines. Dans *Talili*, le héros Mallin

[47] Sam, p. 609-611
[48] Sam, p. 565-568
[49] Tal, p. 510-512
[50] Tal, p. 86-91

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

se bat en duel et tue le capitaine Talili. L'enjeu est la belle Alus. Les capitaines sont des actants symétriquement opposés au héros. Ils sont plusieurs, il est seul. Ils sont riches, il est pauvre. Ils sont d'âge mûr, moustachus et poilus, alors que le héros sort à peine de l'enfance. Ils sont orgueilleux, arrogants et lâches, tandis que le héros est modeste et courageux.

6 Structure narrative des *iko-iko*

Tous les *iko-iko* de notre corpus ont une structure narrative assez similaire : un voyage initiatique du héros, une conquête amoureuse et deux sortes d'épreuves : combattre des pirates et affronter des prétendants rivaux. Mais quelques remarques sur les caractéristiques de la narration s'imposent avant de décrire les invariants de la structure narrative des *iko-iko*.

- *Structure narrative typique.* La structure narrative des *iko-iko* est analogue à celle des contes et légendes d'autres cultures. Le modèle proposé par Vladimir Propp[51] convient assez bien au découpage narratif du *iko-iko* : situation initiale – perturbation – péripéties – résolution (dénouement) – situation finale. Le début du récit est remarquablement « moderne » et théâtral : c'est un début *in media res*, en pleine action, souvent un dialogue entre l'héroïne et sa mère, ou entre le héros et sa mère ou le serviteur Panai. La situation initiale sera donc inférée par l'auditoire : niveau social des personnages, situation familiale, etc. De même, la fin du *iko-iko* est souvent abrupte, se terminant sur une réplique ironique ou amère d'un personnage. C'est là aussi une sorte de chute théâtrale. On n'entend jamais d'épilogue du type « ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants ».

Il n'est pas rare de noter des programmes narratifs symétriques à l'intérieur d'un *iko-iko*. Par exemple, dans *Sameune*, le professeur de Coran fait boire à Sameune de « l'eau du Coran » pour qu'il apprenne plus facilement. La nuit venue, Sameune voit apparaître l'esprit de son aïeul qui lui fait boire un crachat et lui transmet ainsi son savoir, qui permettra la mémorisation du Coran et un pouvoir d'invulnérabilité. On a symétriquement l'ingestion de deux liquides : l'un est lustral – eau du Coran – et donné de jour par une femme, l'autre est transfusionnel – crachat – et donné de nuit par un esprit d'aïeul barbu jusqu'au nombril. C'est ce dernier qui sera efficace. Toujours dans *Sameune*, lors de l'expédition au puits, le héros reste chaste et respecte l'héroïne ; ils triomphent des pirates. Plus tard, jeunes mariés, ils se rendent à Singapour pour faire du commerce. Sameune incite sa femme à séduire le patron des marchands. Ce faisant Sameune corrompt sa jeune épouse ; il tombe malade peu après et meurt. La chasteté et la courtoisie sont ainsi opposées à la corruption et la cupidité ; les sanctions sont également opposées.

La narration des *iko-iko* consiste en une alternance de récits d'actions et de dialogues au style direct. Les dialogues sont étroitement liés au récit, ils font avancer l'action et ne l'interrompent pas, comme le ferait par exemple un dialogue philosophique ou moral. Les répliques sont vives et brèves, comme au théâtre.

[51] Propp, 1970.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

> « Hé, dit la mère de Alus, hé… mon enfant hé…, arrange tes cheveux, pour que tu ne nous fasses pas honte, le capitaine verra tes cheveux qui ressemblent à un nid d'oiseau » dit la mère de Alus. Aussitôt la pauvre Alus s'affola et saisit l'huile de palme afin d'huiler sa chevelure, Messeigneurs. « Où est donc cette voile, mère ? – Hé… ma fille, elle n'est pas très loin » répondit sa mère. La nommée Alus arrangea ses cheveux et après s'être coiffée soigneusement : « j'ai fini, mère, dit-elle, et le talc aussi c'est fait. » Laissons là le récit de Alus, et voyons l'histoire du capitaine, Messeigneurs hé… Il jeta l'ancre devant le quai de Alus, et alors que les matelots n'avaient pas fini de serrer la voile, le capitaine Talili héla le vieux Panai. « Hé, vieux'Nai, descends donc vers ici avec ta pirogue, tu me conduiras à terre. »[52]

Les changements de focus de la narration sont souvent explicites, comme dans l'extrait ci-dessus. La formule stéréotypée est « *ditalikutanne susuran A diadapanne carite si B* » « laissons là l'histoire de A et voyons ce qu'il advint de B ». Dans les dialogues, le chanteur répète très souvent *nyo'ne* « dit-il » ou « dit-elle » et *nyo'* suivi du nom du personnage, par exemple *nyo' si Maruni* « dit Maruni ». Les auditeurs savent ainsi de quel personnage on rapporte les paroles. Comme le chanteur ne module pas sa voix différemment selon les personnages, et ne fait pas non plus de différence entre la narration et le discours rapporté, des ambiguïtés apparaîtraient s'il ne précisait pas très fréquemment qui parle. Enfin, on remarque que le titre des *iko-iko* est généralement celui du héros éponyme, à l'exception de *Talili* « le marchand Talili » : Talili est un opposant, un rival du héros Mallin. Ces procédés narratifs du *iko-iko* émaillent les différents programmes narratifs dont nous rappelons les principaux, typiques et récurrents, comme suit :

- *La perturbation : maladie de l'héroïne.* L'héroïne, une jeune fille, vit chez ses parents ou chez sa mère, une famille relativement riche. Le héros, un jeune homme, vit chez sa mère, il est surprotégé comme un enfant, sa famille est plutôt pauvre et socialement inférieure. La perturbation, qui va entraîner la succession des péripéties, est souvent une maladie contractée par l'héroïne. Le nom et la cause de la pathologie ne sont pas révélés. Il est nécessaire d'entreprendre un voyage vers un puits dont l'eau permettra la guérison. Après le bain au puits, la maladie disparaît et n'est plus évoquée. L'héroïne souffre en somme d'une « maladie d'amour » dont la guérison est associée à la capacité d'un jeune homme, désigné comme son futur époux, à surmonter les dangers et à vaincre. L'eau curative du puits pour la jeune fille et la quête initiatique du jeune homme sont ainsi les conditions symboliques d'une quête matrimoniale réussie.

- *La quête : voyage initiatique et enlèvement amoureux.* La quête réalisée par les protagonistes a un double objectif. Pour le jeune homme, la conquête amoureuse de la jeune fille permettra d'accomplir la transformation de son statut d'« homme bajo » (*lelle Bajo*) : mariage hypergamique et promotion sociale. Pour la jeune fille, la conquête amoureuse d'un « agent de guérison », soumis à l'épreuve des pirates, permet de confirmer la valeur sûre d'un choix matrimonial initialement hasardeux.

[52] Tal, p. 55-64

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

Le voyage initiatique consiste, dans la plupart des *iko-iko*, en une expédition du héros et de l'héroïne vers un lieu effrayant, le puits des pirates. Tout se passe comme s'il s'agissait d'un enlèvement amoureux. L'enlèvement amoureux (littéralement « mariage fugue ») se pratique encore de nos jours chez les Bajos de Kangean, dans deux cas : le mariage « arrangé » par les parents ne convient pas à la jeune fille ; les parents n'acceptent pas le projet de mariage de leur enfant. La cause de l'enlèvement amoureux est un projet de mariage contrarié par les parents de la jeune fille et/ou du jeune homme. Dans *Sameune*, le voyage vers le puits des pirates a lieu avec l'accord des parents de Maimune, parce que leur fille est si malade que rien d'autre ne semble pouvoir la sauver. En raison de la lâcheté des capitaines, Maimune réclame Sameune, un jeune homme inconnu du père de Maimune. Le père, qui est aussi chef du village, consent néanmoins à faire confiance à Sameune. Pendant le voyage, Maimune fait des avances à Sameune qui résiste avec tact. Bien que le voyage vers le puits se soit accompli avec l'accord des parents, le retour vers la maison de Maimune est décrit avec un détail surprenant : des feuilles craquent sous leurs pieds :

> Ils arrivèrent enfin derrière la maison de Maimune, des feuilles craquaient sous leurs pieds, Messeigneurs. Arrivant devant l'échelle de la maison, ils appelèrent le père et la mère. « Hé, père, mère, êtes-vous à la maison ? – Oh, je suis là ma fille Maimune, es-tu revenue du puits ? – Oui, et si vous ne me croyez pas père, dit Maimune, regardez donc cet homme que Sameune a amené. » Le pauvre père de Maimune fut stupéfait de voir cet homme aux épaules carrées. […] Le nommé Sameune, le pauvre, dit « accueillez Maimune. Regardez et vérifiez son corps, peut-être a-t-elle des blessures ou peut-être des égratignures sur sa peau » dit Sameune aux parents de Maimune.[53]

Le premier souci de Maimune est de montrer la preuve de l'exploit de Sameune : le pirate qu'il a subjugué grâce à un pouvoir surnaturel, et qui est devenu son esclave fidèle et soumis. On trouve cette scène dans plusieurs *iko-iko*. L'absence de blessure ou égratignure symbolise certainement la virginité de la jeune femme, ramenée intacte par le jeune homme vertueux et digne de confiance. Le programme narratif de l'expédition au puits est ainsi exécuté : à la fois voyage initiatique et parabole de l'enlèvement amoureux. Les *iko-iko* sont souvent chantés à l'occasion de la préparation d'un mariage. Ils donnent ainsi de l'enlèvement amoureux une interprétation permettant de soulager les éventuelles tensions sociales, connues du public, et exprimer un jugement moral sur cet enlèvement, acceptable en cas de force majeure et sous condition de vertu.

- *Le combat inégal contre des pirates.* Tous les *iko-iko* de notre corpus mettent en scène un combat du héros contre les pirates. Ce combat a lieu généralement à terre. Dans *Maruni*, un combat à terre puis en mer se déroule lors du voyage retour. Le combat à terre contre les pirates est un véritable « motif », un programme narratif fortement récurrent. Le rire des pirates à la vue des deux jeunes gens désigne ceux-ci comme des proies faciles : « notre nourriture arrive toute seule ! » s'exclament les

[53] Sam, p. 605-616

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

pirates arrogants et cruels. Dans certains cas, le chef des pirates convoite explicitement la jeune femme. Au début de la confrontation, le jeune homme cherche à négocier avec l'ennemi. De même, dans *Talili*, le héros Mallin tente de raisonner calmement et fermement le chef des pirates.

> Ricanant, le chef des pirates arriva de la forêt. Ils riaient, les pirates. « Elle est arrivée, ma nourriture ! » dit-il « Si ce n'est pas ta nourriture, ne la mange pas. » dit Mallin, répliquant au pirate. Aussitôt le pirate répondit : « Si tu veux rester en vie, Mallin, donne-moi cette femme. – Si elle veut bien, prends-la. Mais si elle ne veut pas, ne la prends pas, dit Mallin. – Hé, que tu me la donnes ou pas, je la prendrai », dit le chef des pirates. »[54]

Au moment où la situation semble désespérée, le héros se déchaîne et massacre les pirates :

> Hé… dès qu'il fut libre de ses gestes, devant Alus, il anéantit beaucoup de pirates, il n'en resta qu'un qui n'ait pas été touché par la machette de Mallin.[55]
>
> Maruni se précipita sur le village des pirates et les mit en pièces, et bientôt il ne resta rien de ceux qu'on nommait les pirates. Ces gens étaient tous morts et leurs biens totalement détruits par Maruni.[56]

La fureur du héros est presque animale. Dans *Maruni* en particulier, le héros est comparé implicitement à son coq de combat nommé Campaga Baikongkana. Il met en pièces ses ennemis et s'acharne à détruire leurs biens alors qu'il aurait pu se les approprier.

- *La rivalité pour la conquête de la jeune fille.* Dans la quête matrimoniale qui parcourt tous les *iko-iko*, le héros n'est pas le seul à nourrir un projet amoureux ; la jeune femme entreprend elle aussi de conquérir audacieusement le cœur du héros. Si l'on convient que l'expédition au puits est la parabole d'un enlèvement amoureux, il faut à l'héroïne du courage pour fuguer en pleine nuit. Elle renonce au confort d'une famille aisée pour épouser un homme d'un rang social inférieur. Elle s'oppose au choix de sa mère ou de ses parents qui porte toujours sur un homme riche possédant des bateaux et un équipage. L'opposant du héros est donc un *ana'kode* « capitaine » qui bénéficie lui-même d'adjuvants : autres capitaines, matelots, éventuellement un scribe. L'affrontement entre le héros et son opposant est d'abord verbal. Le capitaine se moque de ce *sesemmé Same* « miséreux bajo ». On remarque que le terme insultant pour désigner l'ethnie du héros est *Same* et non *Bajo*[57]. Le mot *sesemmé* signifie « étoffe », on veut dire que la personne insultée est en guenilles, en haillons. Le capitaine tente d'humilier le héros en public, si possible en présence de la jeune femme convoitée.

[54] Tal, p. 510-525
[55] Tal, p. 528-530
[56] Mar, p. 292-301
[57] Peut-être que *Sama* désignait autrefois les Bajos nomades ; aujourd'hui dans l'archipel Kangean, *sama* est le terme qui désigne la langue des Bajos.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

> « Miséreux Sama, retourne chez ta mère », dit le capitaine Boloh.[58]
>
> « Bouge donc ! dit le capitaine Talili. Tu es bien optimiste, marin, de passer la balle à ce Sama, ces gens-là n'ont pas l'habitude de jouer au *takraw*, hé… » Et le capitaine Talili reprit la balle de *takraw* […] « Hé, miséreux Sama, regarde donc quelqu'un qui sait jouer. »[59]

Après l'expédition victorieuse au puits, le rival du héros a toujours des prétentions sur la jeune femme. Les parents sont reconnaissants au héros de ramener leur fille, mais pas toujours au point de la lui donner en mariage. Le dénouement du récit est un duel en public entre le héros et son rival.

> Le chef du village s'adressa à la foule. « Voici le capitaine Talili et Mallin. Ils se défient, et l'enjeu est Alus. Si Mallin perd, dit le chef du village, personne d'autre que le capitaine n'aura Alus. Si le capitaine perd, dit le chef de village, personne d'autre que Mallin n'aura Alus. »[60]

Le duel est à l'arme blanche, le *kriss,* une dague courte à lame ondulée typique du monde malais. Un adversaire porte une ou plusieurs attaques, l'autre doit simplement se défendre ; il s'appuie contre le mât central, faisant front à l'attaquant. Après l'attaque, le défenseur devient l'attaquant, et ainsi de suite jusqu'à ce que l'un des adversaires soit mis hors de combat. Dans tous les *iko-iko*, le rival est tué, mais le héros n'en tire ni plaisir ni fierté ; sûr de sa force, il pardonne, et se permet aussi d'être ironique.

La « chute » de l'histoire est remarquablement concise et parfois humoristique. La situation finale n'est pas explicitée, mais elle est assez évidente : le héros et l'héroïne se marient, le héros a acquis un statut social élevé, le puits est désormais libre d'accès. Dans d'autres *iko-iko*, comme *Sameune*, la fin est plus pathétique : l'héroïne, veuve, refuse un à un tous les prétendants et le récit s'achève par sa déclaration de fidélité au héros.

Ces *iko-iko*, comme les navigateurs Sama-Bajau qui les chantaient, circulaient d'île en île au sein d'une immense diaspora, si bien qu'il est impossible de savoir quel était le point de départ de chacun d'entre eux. En passant d'une île à une autre, ces récits ont inévitablement connu des transformations, de contenu et de formes, renouvelant ainsi l'expression singulière – lyrique, fictionnelle, cathartique – propre au genre. Si théâtre mythologique il y a chez les Sama-Bajau, leur scène en est leur diaspora entière. Sur les multiples villages littoraux ou flottant, des chanteurs infatigables offraient à un public connaisseur d'écouter les prouesses des *lelle bajo* valeureux. L'esthétique chantée du *iko-iko* donnait ainsi une force particulière à l'éthique de ces gens de mer, exposés aux conflits villageois ou aux dangers surgissant à l'horizon marin.

[58] Hus, p. 1097
[59] Tal, p. 240-244
[60] Tal, p. 726-730

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

Bibliographie

ADELAAR, A. (2005). "The Austronesian languages of Asia and Madagascar : a historical perpective", in *The Austronesian languages of Asia and Madagascar*, dir. Adelaar A. et Himmelmann N. P., New York : Routledge, p. 1-42.

BLUST, R. (2007). "The Linguistic Position of Sama-Bajaw", in *Studies in Philippine Languages and Cultures* 15, p. 73-114.

CRAWFURD, J. (1856). *A descriptive dictionary of the Indian islands & adjacent countries*. London : Bradbury & Evans.

HAPIP, A. D. (1979). *Bahasa Bajau*. Jakarta : Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

HIMMELMANN, N. P. (2005). "The Austronesian languages of Asia and Madagascar : typological characteristics", in The Austronesian languages of Asia and Madagascar, dir. Adelaar A. et Himmelmann N. P., New York : Routledge, p. 110-181.

HINAYAT, M. S. (2003). *Glosari Bahasa Bajau/Sama – Bahasa Melayu*. Kota Kinabalu : Persatuan Seni Budaya Bajau, Sabah.

JUN, A. (2005). "Sama (Bajau)", in *The Austronesian languages of Asia and Madagascar*, dir. Adelaar A. et Himmelmann N. P., New York : Routledge, p. 377-396.

MEAD, D. and LEE, M. (2007). *Mapping Indonesian Bajau communities in Sulawesi*, ed. July 2007 SIL Electronic Survey Report 2007-019, Summer Institute of Lingusitics. 17 p. <http://www.sil.org/silesr/2007/silesr2007-019.pdf$>$

MUNOZ, P. M. (2006). *Early Kingdoms of the Indonesian Archipelago and the Malay Peninsula*. Singapour : Didier Millet.

NAGATSU, K. (2001). "Pirates, Sea nomads or Protectors of Islam ? : A note on "Bajau" identifications in the Malaysian Context", in *Asian and African Area Studies* March, volume 1 p. 212-230. http://www.asafas.kyoto-u.ac.jp/publication/pdf/no_01/p212_230.pdf

NOORDUYN, J. (1991). "The Manuscripts of the Makasarese Chronicles of Goa and Talloq ; an Evaluation", *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 147, p. 454-484.

NURAINI-GRANGE C. (2008). *Langue et production de récits d'une communauté Bajo des îles Kangean (Indonésie)*, Thèse d'ethnolinguistique, 2 volumes, Université de La Rochelle.

PALLESEN, A. K. (1985). *Culture contact and language convergence*, Philippine journal of linguistics : special monograph issue, 24. Manila : Linguistic Society of the Philippines.

PELRAS, C. (1972). « Notes sur quelques populations aquatiques de l'Archipel nousantarien », in *Archipel 3*, p. 133-168

PROPP, V. (1970). *Morphologie du conte*, Seuil, Points/Essais.

REVEL, N. ; ARLO NIMMO, H. ; MARTENOT, A. ; RIXHON, G. ; LIM SANGOGOT, T. et TOURNY, O. (2005). *Le Voyage au Ciel d'un Héros Sama / The Voyage to Heaven of a Sama Hero – Silungan Baltapa*. Paris : Geuthner.

SAAT, G. (2003). "The Identity and Social Mobilty of Sama-Bajau", in *Sari 21* (2003) 3-11. http://www.penerbit.ukm.my/sari21-01.pdf

SATHER, C. (1997). *The Bajau Laut. Adaptation, History, and Fate in a Maritime Fishing Society of South-Eastern Sabah*. Kuala Lumpur, Singapour et New York, Oxford University Press

SOPHER, D. E. (1977). *The sea nomads*, Singapour : National Museum singapore (édition originale 1965).

ZACOT, F.-R. (2002). *Peuple nomade de la mer – les Badjos d'Indonésie*. Paris : Maisonneuve & Larose.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973