



Dictionnaire des théâtres du monde

Indonésie (Le théâtre en)

Le théâtre indonésien, par la multiplicité de ses formes et de ses supports culturels et linguistiques, a été et reste le plus riche de tout le Sud-Est asiatique.

Une mosaïque culturelle

La multiplicité des formes d'expression dramatique est à l'image de la diversité de l'archipel indonésien ; elle témoigne des particularismes régionaux et de l'assimilation complexe des influences qu'ont exercées, de plus ou moins longue date, les grandes civilisations mondiales, celles de l'Inde, de la Chine, de l'islam et de l'Occident. Le patrimoine littéraire des principales aires culturelles composant l'ensemble – on y décèle souvent les mythes d'un substrat commun – est aussi le résultat d'un brassage où deux « modèles » se sont largement imposés : le modèle javano-balinais, marqué par l'empreinte indienne, et le modèle malais, pétri de civilisation islamique, qui s'exerce par l'intermédiaire d'une langue aux vertus d'unification (le malais est devenu, sous le nom d'indonésien, la langue nationale). Une indéniable désacralisation marque l'évolution de la tradition dramatique, qui tend de plus en plus vers le spectacle, répondant à partir du XXe siècle à des besoins sociaux nouveaux, sans pour autant que disparaisse la quête d'une totalité artistique où la musique, le chant, la danse sont au moins aussi importants que l'art théâtral stricto sensu.

De nos jours, on peut être frappé par la coexistence des formes les plus archaïques de dramatisation magique et d'un théâtre d'avant-garde qui intègre les dernières innovations scéniques ; on peut encore, comme les créateurs indonésiens contemporains, éprouver parfois quelque hésitation à faire la part de l'héritage des cultures régionales et celle de la « culture nationale » en devenir ; toujours est-il que la vitalité même de l'expression dramatique, sa pérennité et son succès invitent, par-delà les oppositions par trop simplistes (tradition-modernité, régions-nation), à considérer plus généralement le théâtre en Indonésie comme un précieux indicateur des transformations socioculturelles.

La tradition dramatique

Elle est d'essence religieuse et rituelle, et combine l'ensemble des moyens d'expression dramatique : musique, danse – souvent masquée (topèng) –, récit et dialogues chantés ou non. Le barong de Bali, qui fait aujourd'hui l'admiration des touristes, perpétue par exemple un vieux mythe qui voit s'affronter la sorcière Rangda (symbole des puissances maléfiques) au barong, sorte de tarasque protectrice et incarnation du Bien : la suprématie de celui-ci se traduit dans la transe collective des danseurs, aux effets cathartiques, qui répondent au dessein du « drame » initialement représenté pour son pouvoir d'exorcisme. Ainsi en est-il de nombreuses formes de divertissements populaires (kuda lumping, réyog) qui, sans être des cérémonies religieuses à proprement parler, œuvrent magiquement par l'actualisation de certains mythes ou de grands faits légendaires, voire semi-historiques, au maintien de l'harmonie cosmique et, partant, de la cohésion communautaire. Au niveau de l'État, dans les cours des nombreux royaumes et sultanats de l'archipel, la création dramatique (on compte par exemple diverses formes d'« opéras ») ne participait pas moins de cette exigence d'équilibre, à laquelle s'ajoutaient la glorification du souverain et sa légitimation. Du répertoire épique de l'Inde (

Mah?bh?rata

et

R?m?ya?a

), diffusé dans une grande partie de cette aire culturelle et déjà adapté vers le Xe siècle, ont été tirés

et « mis en scène » les idéaux étatiques aussi bien que les préceptes de la conduite individuelle. Les dieux et les grands personnages – tels Arjuna, Bima, Gatotkaca –, en tant que « héros civilisateurs », se sont intégrés au panthéon des héros locaux, comme Panji, un prince légendaire de Java Est, dont les aventures sont également connues jusque dans la péninsule indochinoise. De même que plus tard, leur popularité ne cédera pas devant ces symboles de l'islamisation que sont les protagonistes des grandes œuvres adaptées de l'arabe ou du persan : la geste d'Amir Hamzah ou de Muhammad Hanafiyyah, par exemple.

Les théâtres d'ombres

Le fonds littéraire indonésien est immense et comparativement bien réduite la partie consignée sous la forme de textes « classiques ». La transmission orale en a donc toujours favorisé l'exploitation dramatique. Jusqu'à nos jours, l'art du conteur demeure à la base de cette tradition. On en a un exemple accompli avec le wayang. Le mot signifie « ombre » et il a un rapport étymologique avec l'idée de « divin » (hyang) ; à l'origine, il s'agissait probablement d'un culte des ancêtres, faisant appel au jeu d'ombres. Dans le wayang kulit javanais, celles-ci sont produites sur un écran au moyen de figurines découpées dans du cuir. Le manipulateur, dhalang (qui dispose d'environ deux cents marionnettes aux bras articulés), assure l'essentiel de la représentation, accompagné d'un orchestre (gamelan) qu'il dirige. Pendant toute une nuit, selon un découpage conventionnel, il développe le récit, contrefait les voix des protagonistes, anime des scènes de bataille, psalmodie des hymnes et des poèmes philosophiques ou se livre encore à de nombreuses digressions comiques dont les spectateurs sont friands.

Le théâtre d'ombres est attesté dès le XI^e siècle et le répertoire le plus anciennement connu, wayang purwa, le plus prisé encore aujourd'hui, fait appel aux épopées d'origine indienne. Dans la partie occidentale de Java (Sunda), ce même répertoire est représenté au moyen de marionnettes en ronde-bosse (wayang golèk, sans écran) qui, à Java central, servent quant à elles au wayang ménak, récit des aventures d'Amir Hamzah, oncle du prophète Mahomet. Et l'on peut ainsi citer une dizaine de genres de wayang qui se distinguent à la fois par le répertoire et par le type de dispositif (et de marionnettes) utilisé. Un théâtre d'acteurs, qui s'est développé dans les principautés de Java central (Surakarta et Yogyakarta) au XIX^e siècle, est qualifié de wayang wong (ou wayang orang) : il puise au même répertoire que le wayang purwa et, sur scène, les acteurs et les actrices (wong ou orang : homme) adoptent les attitudes et les mouvements saccadés qui sont ceux des figurines de cuir. Le wayang est exemplaire à plus d'un titre car il illustre non seulement quelques traits distinctifs de la tradition dramatique (qui n'a pas perdu de son sens profond, lorsqu'une représentation de wayang kulit est donnée à l'occasion d'une cérémonie à caractère rituel) mais encore la variété des influences et des répertoires, la diversité des moyens mis en œuvre et leur évolution (rien dans cette tradition n'apparaît figé) ; enfin, la diffusion du wayang dans plusieurs régions de l'archipel (hors de Java : à Bali et à Lombok, à Sumatra sud, à Bornéo dans la région de Banjarmasin et jusque dans le Kelantan en péninsule malaise) offre des perspectives comparatives importantes, et sa pérennité (y compris à travers les adaptations les plus modernes : réduction de la représentation à deux heures, avec sonorisation et jeux de lumière) sert d'utile contrepoint à la réflexion sur le théâtre contemporain.

Le théâtre contemporain

L'apparition ou le développement de nouveaux genres dramatiques dans la première moitié du XX^e siècle correspond à la naissance d'une culture urbaine, assez nettement dégagée du poids ancestral de la civilisation rurale et de l'influence aristocratique des cours, dont le rôle culturel a considérablement décliné. Le glissement du rituel au spectacle est évident, par exemple avec le wayang wong, lorsque des troupes professionnelles se montent pour offrir sur scène, dans des bâtiments publics (et non plus sous le péristyle des demeures princières), des représentations payantes, sans prétexte cérémoniel, aucune obligation communautaire ne réunissant dès lors les spectateurs, attirés individuellement par la simple perspective de se divertir ; même si ce public est toujours prompt à manifester, souvent bruyamment, sa participation à la représentation, il ne se sent plus aussi directement impliqué. Dans ce contexte « désacralisé », le jeu perd de son hiératisme, le verbe de sa magie ; le déroulement de l'intrigue et les effets dramatiques l'emportent en intérêt et, outre le plaisir immédiat, on attend de ces nouvelles formes de théâtre qu'elles fournissent quelques réponses à l'évolution des mœurs et au bouleversement des valeurs. Selon les régions, les types de spectacle demeurent d'une grande variété que traduisent diverses appellations : randai en pays minangkabau, topèng Betawi et lénong dans la région de Djakarta (l'ancienne Batavia), sandiwara dans Java ouest, kethoprak à Java central, ludruk à Surabaya, arja à Bali.

Quant au répertoire, il est de plus en plus éclectique : certains empruntent encore aux épopées, mais l'histoire ou la pseudo-histoire fournit aussi maint argument (avec une prédilection pour les héros symbolisant l'éveil de la conscience du peuple et sa résistance à toutes les formes d'oppression), ainsi que les problèmes de la société contemporaine (notamment les rapports conjugaux et familiaux), à moins que la recherche du comique et de l'évasion ne porte parfois à l'exotisme et à la fantaisie la plus débridée (Dracula, par exemple).

Innovations et continuité

Malgré tout, on ne saurait parler d'une solution de continuité avec la tradition théâtrale ; les genres nouveaux restent ancrés dans la culture régionale, ne serait-ce que par la langue ; dans une large mesure, le répertoire, aussi différent qu'il puisse paraître du répertoire classique, renvoie au spectateur l'image d'un univers encore englué dans ses archaïsmes ; le maintien de certaines conventions dans la structure du récit, l'accompagnement musical et les passages chantés, les intermèdes dansés et comiques les rattachent également aux formes traditionnelles. Pour ce qui est du comique notamment, le rôle que tiennent les punakawan dans le wayang (ce sont les serviteurs des héros, tantôt bouffons tantôt conseillers) est repris par divers personnages qui font eux aussi figure d'incarnation du bon sens populaire. C'est une des clés du succès de ces spectacles et, de nos jours, les pouvoirs publics ne s'y trompent pas en cherchant par leur truchement (comme par l'intermédiaire du dhalang du théâtre d'ombres) à faire passer les mots d'ordre gouvernementaux (mais c'est une arme à double tranchant car ni les acteurs ni le public ne sont dépourvus d'esprit satirique). Avec l'introduction de ces spectacles dans les programmes de télévision, leur pérennité est à tout le moins assurée.

L'influence occidentale évidente dans le dispositif de scène du théâtre populaire, et globalement dans l'émergence de la notion de spectacle, paraît encore plus manifeste dans un genre qualifié de komedie bangsawan ou stamboel, apparu au début du siècle (et aujourd'hui disparu). On considère en général que ce théâtre à l'europpéenne - même s'il s'agissait en l'occurrence d'un répertoire de « turqueries » - est le précurseur direct du théâtre indonésien moderne. Outre son attraction sur les classes moyennes urbaines (les communautés eurasiennes et chinoises firent aussi son succès), c'est notamment le recours au malais pour ses qualités de langue véhiculaire qui explique la filiation. Toujours est-il que pour les premiers écrivains indonésiens, le théâtre, comme le roman, la poésie de type occidental, représente une importante voie d'accès à la « culture universelle ». Dès avant la Seconde Guerre mondiale, plusieurs d'entre eux vont s'y essayer en respectant les canons de la dramaturgie occidentale, avec des drames allégoriques ou historiques en vers (de Muhammad Yamin ou Sanusi Pané) ou des [comédies de mœurs](#) (Armijn Pané).

Une nouvelle génération d'auteurs-metteurs en scène

Dès lors, l'écriture pour la scène et le théâtre d'auteur (que désigne l'emprunt teater) prennent place dans une littérature indonésienne en plein épanouissement ; avec cependant des aléas que ne connaît pas la production romanesque ou poétique. En effet, durant l'occupation japonaise (1942-1945), le théâtre est dévoyé pour les besoins de la propagande et, après l'indépendance, la croissance rapide de l'industrie cinématographique éloigne de la scène les meilleurs acteurs et les dramaturges (en particulier Usmar Ismail). Très rares sont de toute façon les écrivains qui consacrent au théâtre une part importante de leur activité ; dans les années cinquante-soixante, U.T. Sontani est le plus productif et H. Misbach Jusa Biran se révèle comme le principal artisan de la mise en place des structures du spectacle moderne (théâtre et cinéma). Dans les années soixante-dix, notamment avec W. S. Rendra, Arifin C. Noer, Putu Wijaya, se révèle enfin une génération de véritables hommes de théâtre, non seulement écrivains mais également metteurs en scène et animateurs de troupes. Rendra en particulier a donné une impulsion décisive à cette forme de spectacle avec son Atelier du théâtre (Bengkel Teater). Formé aux États-Unis, il s'est d'abord consacré à l'adaptation d'œuvres étrangères, puis il donne la pleine mesure de son esprit créatif avec ses propres pièces, dont la mise en scène emprunte abondamment au patrimoine régional (javanais surtout), tant du point de vue de la technique scénique – les effets visuels et l'improvisation relèguent le texte à un rôle secondaire – que dans l'intention spirituelle et philosophique qui anime le spectacle. Son exemple ainsi que ses écrits sur le théâtre et le jeu de l'acteur ont suscité de nombreuses vocations et plus généralement un engouement de la jeunesse, prompt à voir dans le théâtre un moyen privilégié de contestation sociale (les troupes d'amateurs pullulent et plusieurs académies ont vu le jour). Même si ce mouvement ne déborde guère le milieu étudiant et l'élite cultivée, il n'en est pas moins représentatif du bouillonnement culturel actuel, où le théâtre, fort de la tradition dramatique multi-séculaire, paraît très avancé dans la gestation de nouvelles valeurs artistiques répondant davantage au critère d'« identité nationale ».

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Theatre in Southeast Asia . James R. Brandon , Cambridge, Mass, Harvard university press, 1967
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb353961067>
- Art in Indonesia , continuities and change, by Claire Holt , Ithaca, N.Y., Cornell university press, 1967
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb353521549>
- Modern Indonesian literature , A. Teeuw, The Hague : M. Nijhoff, 1967-1979
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35663386f>
- "Sastra" , introduction à la littérature indonésienne contemporaine, études et textes réunis par Henri Chambert-Loir, Paris : Association Archipel, 1980
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34662292q>

Rédacteur(s)

M. BONNEFF

Édition Bordas 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité Espace asiatique

Zone(s) géographique(s) : Indonésie

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : rituel Mah?bh?rata (le) R?m?yan?a Yamin (M.) Pané (S.) Pané (A.) Ismail (U.) Sontani (U.T.) Misbach Jusa Biran (H.) Rendra (W.S.) Noer (A.C.) Wijaya (P.)

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-indonesie>