

Un théâtre qui réjouisse les cœurs

Hélène Bouvier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/clo/528>

DOI : 10.4000/clo.528

ISSN : 2266-1816

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2011

Pagination : 16-32

ISBN : 978-2-85831-197-2

ISSN : 0396-891X

Référence électronique

Hélène Bouvier, « **UN THÉÂTRE QUI RÉJOUISSE LES CŒURS** », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 69 | 2011, mis en ligne le 09 novembre 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/clo/528> ; DOI : 10.4000/clo.528

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.



Cahiers de littérature orale est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Un théâtre qui réjouisse les cœurs

Hélène Bouvier

- 1 Comment rendre le processus d'un travail théâtral tel qu'il se déroule réellement, à travers les efforts convergents des divers protagonistes que sont les scénaristes, les acteurs, les musiciens et même les spectateurs ? En adoptant une présentation « processuelle », je partirai de la cheville ouvrière de toute représentation madouraise, le scénariste, en essayant de mettre au jour comment il agit au sein d'un système typologique défini et comment la recherche d'une empathie agréable auprès de son public est un de ses soucis récurrents. Elle est réalisée grâce au jeu complexe des acteurs, dont la qualité de la voix chantée, de la gestuelle et des déplacements dansés compte plus que le verbe parlé. S'agissant de théâtre musical, j'indiquerai également comment les musiciens remplissent leur mission principale de soutien des acteurs et de mise en valeur de l'action scénique dans ce registre. Finalement, la question du statut et du rôle du public suivra naturellement puisqu'il est le destinataire ultime de cette entreprise complexe que constitue le montage d'un spectacle théâtral, et dont on pourrait presque dire qu'il est à la fois juge et partie.
- 2 Parmi les théâtres vivants de l'île de Madura, en Indonésie¹, il est un genre très apprécié, le *loddrok*. C'est un théâtre musical non masqué, accompagné par un orchestre de gamelan, qui porte dans sa forme actuelle un héritage complexe² : le *parsi* ou *komedi stambul* (théâtre populaire itinérant venu de Turquie via l'Inde et la Malaisie au début du XIX^e siècle), le *ketoprak* (théâtre populaire de Java, fondé sur des histoires de héros locaux ou des légendes, en costumes javanais anciens), le *ludruk* (théâtre populaire urbain de Java-est, centré sur les thèmes de la vie quotidienne, le comique et la satire politico-sociale), et l'*ajhing* (forme théâtrale madouraise ancienne, associant musique, parodies et rituel). De nos jours, il met en scène un répertoire qui puise autant dans des livres d'histoire, d'épopées ou de légendes que dans des bandes dessinées ou des films de cinéma.
- 3 Exclusivement joué par des acteurs masculins, donc en travesti pour les rôles féminins, il se joue généralement en plein air, sur une scène surélevée en proscenium, avec des coulisses et des décors amovibles, ainsi qu'un système d'éclairage et de sonorisation qui

ne cesse de se moderniser. La saison sèche est la plus animée car les récoltes sont faites, il y a de l'argent, du temps et des terrains libres ainsi que des commandes en conséquence, principalement pour des fêtes de mariage. Cette période mobilise toutes les troupes de cette région de Madura, aucune n'étant professionnelle. Les acteurs ont un métier ou une activité par ailleurs, qu'ils mettent parfois de côté pendant les semaines qui enchaînent les représentations du soir jusqu'à l'aube.

- 4 Un spectacle de *loddrok* représente en effet un gros investissement en temps, en énergie et même en fatigue. Il dure au moins cinq heures et comporte plusieurs parties : une ouverture musicale, une danse d'introduction, un numéro de clowns, et la pièce principale, qui dure au moins quatre heures et clôt la représentation. Un homme, qui n'est ni le directeur de la troupe, ni son patron manager, et qui est souvent même considéré comme en dehors de la troupe proprement dite, est pourtant responsable des pièces d'une saison : c'est le scénariste, appelé *sutradara*. Il est chargé de produire des scénarios qui correspondent aux attentes des commanditaires et des publics, et qui seront ensuite montés par la troupe, sous sa direction ou celle d'un acteur confirmé.

Un scénariste tout à son public

Le maître d'œuvre

- 5 Le premier travail du scénariste consiste à tirer les grandes lignes d'une histoire pour créer un scénario plus ou moins original, très succinct. L'adaptation finale, parfois appelée *konsep*, est consignée en quelques lignes ou quelques pages dans un cahier d'écolier, en indonésien ou en madourais, avec souvent l'indication de la distribution des rôles, ainsi que des formules et des schémas magiques pour le succès du spectacle. Chaque troupe ou scénariste possède ainsi plusieurs cahiers remplis de scénarios des pièces qui ont été jouées et parfois rejouées durant plusieurs années. On s'y replonge régulièrement pour en remonter une ancienne devant un nouveau public. De ce *konsep*, on recopie un script qui indique les changements de décors et les acteurs en scène, quelquefois le résumé de l'action, d'une demi-page à deux ou trois pages maximum, et qui sera affiché dans les coulisses comme aide-mémoire pour toute la troupe pendant la représentation.
- 6 Responsable de la pièce principale, de sa conception jusqu'à sa représentation, le *sutradara* concentre donc à lui seul les fonctions de scénariste, régisseur et metteur en scène. Le scénario est pensé pour la scène dès sa conception ; il doit « fonctionner, marcher » (*lako*) auprès du public, quitte à être modifié en cours de représentation selon les réactions observées ou les aléas de tout spectacle vivant. Au fil de mes entretiens avec des scénaristes et des acteurs, le principe de base de ce processus de création théâtrale est apparu clairement : il n'y a pas de séparation entre texte oral, pratique de scène et relation avec le public. Les protagonistes ont confirmé combien ces liens leur paraissent indispensables et inhérents à leur pratique théâtrale. Ainsi leur paraît-il impensable de jouer devant un public restreint (moins d'une centaine de personnes), inerte ou silencieux, ou bien de jouer par cœur un texte complètement écrit, ou encore de ne pas modifier un ou plusieurs éléments d'une représentation si nécessaire (pour s'adapter à une défection d'un acteur, un temps écourté, une exigence particulière du commanditaire, un problème technique, une intempérie, etc.). Ce n'est pas la création d'une œuvre qui obsède le scénariste, mais le public qu'il va rencontrer.

Les principes de l'action théâtrale sont ceux de l'action sur le public

- 7 Le « tenir » (*tegang*), faire en sorte qu'il soit « concentré » (*hoso'*), parvenir à ce qu'il « fasse un avec » ce qui est représenté (*manyetong*), et à ce qu'il soit « touché, ému » (*nèser*) : les scénaristes énumèrent sans hésitation leurs intentions. Il s'agit en même temps d'intéresser et d'émouvoir. Les deux premiers termes se rapportent au souci de construire un scénario riche, équilibré, à la fois crédible et étonnant. Les deux suivants reflètent la quête d'une identification et d'une empathie, agréable ou douloureuse, au fil d'un spectacle qui se veut aussi une expérience émotionnelle, forte et partagée entre une troupe et un public.
- 8 Ce projet ambitieux s'inscrit dans une tradition théâtrale régionale, qui a son histoire propre, son évolution et ses modes de transmission. Son système de références culturelles, esthétiques et sensibles est d'autant mieux connu et partagé par l'ensemble des protagonistes, troupes et spectateurs, que ce sont plutôt des degrés de pratique artistique (vocale, poétique, dansée, d'arts de combats, musicale, etc.) que l'on peut distinguer entre eux, plutôt qu'une séparation nette entre, d'une part, des professionnels du spectacle, et d'autre part, des spectateurs amateurs. C'est pourquoi les principes de base d'une représentation, s'ils sont énoncés clairement par les scénaristes, se retrouvent éparpillés dans les commentaires des spectateurs, pendant ou après une représentation, amateurs souvent éclairés sinon praticiens eux-mêmes.
- 9 Le principe directeur est celui selon lequel le public vient se divertir (*oreng nengghu èkasennengè, èkalèbur* : « spectateurs rendus contents, amusés/divertis »), et à cette fin, le comique constitue un élément fondamental de ce théâtre. Il se déploie dans une partie de l'avant-programme spécialement dévolue à ce registre, le numéro de clowns, puis de manière discontinue au fil de la pièce principale, à travers les personnages de clowns/serviteurs des héros principaux.
- 10 Ces héros et héroïnes sont incarnés par les acteurs-vedettes d'une troupe, dont on attend qu'ils soient « beaux » (*gantheng*), qu'ils aient un visage qui rayonne, qui « brille » (*pirek*), qu'ils « soient habiles à faire rire » (*pinter mèler*) et « habiles à faire pleurer » (*pinter mellas*). Ainsi se trouvent résumés unanimement les autres moteurs de l'action théâtrale et de l'effet recherché sur le public. D'une part, les scènes (*del* ou *adegan*) d'amour ou de séduction (*guda'an, ta'-cinta'an, sang-posangan, bur-lèburan*) servent le pôle de l'empathie agréable et seront le support du premier « climax » (mot qui fut employé par un scénariste : « *klimax* » en indonésien) d'une représentation. D'autre part, les scènes de violence ou même de torture (*del/adegan seksa'an*), dans lesquelles le premier rôle masculin ou féminin est martyrisé, servent le pôle de l'empathie douloureuse, et constituent le deuxième climax. C'est la réussite de ces scènes-phares qui fait que le public est « pris » (*hoso'* : littéralement, « concentré ») et il en est de même pour l'avant-programme des clowns (*lelucon, lawak*).
- 11 Ainsi, aux trois piliers de ce genre théâtral que sont le comique, l'amour et une violence injuste, correspondent trois registres d'émotions et trois types d'actions ou de situations :
- le rire, pendant les scènes comiques ou burlesques jouées par les clowns, puis les serviteurs/clowns de la pièce principale ;
 - le sourire de plaisir et de contentement devant les scènes de séduction, de poursuite amoureuse, de rêve amoureux ou d'amour partagé, portées par les premiers rôles masculins et féminins ;

- l'apitoiement et même les pleurs devant les scènes de violence et de cruauté que subissent d'innocents héros ou héroïnes.
- 12 Au fil d'une représentation, l'empathie agréable (*mèler*) s'articule donc avec l'empathie douloureuse (*mellas*) et le registre comique (*lelucon*), dans un véritable système expressif. Nous allons voir comment elle est portée à la scène par le scénariste, les acteurs et les musiciens, et quelle en est sa perception par le public³.
 - 13 Une fois dégagée la base narrative d'une pièce en suivant un système typologique qui s'applique aux thèmes, aux lieux, aux personnages et au jeu des acteurs, le scénariste la découpe en tableaux ou scènes (*les del* ou *adegan*), y aménage des variations, additions ou développements (*les selingan*), pour organiser les divers registres comme dans un puzzle⁴. Ce travail ingénieux du matériau narratif fera la force d'un spectacle sur un public, signera le talent d'un scénariste et contribuera à la réputation d'une troupe.
 - 14 Des styles régionaux sont même identifiés et opposés, et différemment caractérisés selon l'origine géographique des interlocuteurs, leurs réseaux de circulation, leurs relations amicales ou leur propre expérience artistique ou théâtrale. Par exemple, les troupes venant de Kalianget font leur miel des duos amoureux, qui paraissent romantiques auprès de la gestuelle crue adoptée par les troupes de Saronggi, plutôt réputées pour le bel ordonnancement des scènes de conseil du roi ou la dynamique de leurs scènes de combat. Dans un contexte de compétition entre troupes, il faut pourtant rester prudent quand on rapporte que telle troupe novatrice ne joue que des « fantaisies, des créations », mettant trop l'accent sur les chants, les danses et les scènes de séduction au détriment d'une histoire bien construite, tandis que telle autre monte des histoires de bonne qualité, logiques, avec un souci d'authenticité pour les costumes, appropriés aux lieux et aux époques.
 - 15 Certains scénaristes déclarent aussi qu'ils élaborent deux versions par scénario : l'une pour les publics urbains qui comptent plus de fonctionnaires avec leurs familles (et notamment leurs épouses), et l'autre pour des publics villageois excentrés. La première privilégie le déroulement narratif (on l'appelle *dinas*, « mission, devoir officiel ») et la seconde le spectaculaire et l'action (*kocak*), jouant sur le comique, la violence et la séduction. On dit aussi que le registre triste (*mellas*) a plus de succès en ville qu'au village, où l'on préfère être amusé (*senneng*), diverti (*lèbur*).
 - 16 Au-delà de ces caractérisations, parfois stéréotypées, et de l'inextinguible bataille entre les Anciens et les Modernes, tous conviennent qu'une histoire de royaume est « l'arbre de l'histoire », *bungkana ceritera*, le pilier du déroulement de la narration. Cette convention entraîne d'autres. Les personnages comptent obligatoirement des rois et des reines, des princes et des princesses, des ministres, des villageois et des serviteurs. De même, les décors comprennent des fonds de salles de conseils, de forêts, de jardins royaux et de chambres princières. L'ultime règle est le *happy end*, même s'il peut être expédié en quelques secondes avant la fermeture du rideau de scène, si le contrat horaire est atteint. On retrouve ici la main salvatrice du scénariste, dont on attend qu'il sache moduler sa trame initiale en fonction des aléas divers, tout en suivant les règles de l'art et les termes d'un contrat.

L'empathie agréable dans la construction dramatique

- 17 Qu'est-ce qui provoque l'empathie agréable sur les scènes madouraises ? La réponse est simple et unanime : l'amour. Ou plus exactement la mise en scène du sentiment amoureux et de ses variantes : « séduction » (*guda'an*), « amourette » (*ta'-cinta'an*), « passion » (*sang-posangan*), « jeu amoureux » (*bur-lèburan*), pour reprendre les mots des scénaristes, des acteurs et des spectateurs.
- 18 Les situations de séduction unilatérale (qu'elle soit initiée par un personnage féminin ou masculin), de sentiment amoureux partagé dans un couple (le couple vedette), ou même de délire amoureux (d'un acteur féminin ou masculin qui s'épanche, seul, sur sa passion) installent une atmosphère de gaieté communicative, qui se transforme rapidement en complicité, puis en empathie envers les protagonistes.
- 19 Les ressources narratives et de mise en scène sont multiples, et les rôles masculins et féminins interchangeables au gré des scénarios. En voici quelques exemples : une princesse surprend un prince dans un bois, l'approche et cherche à le séduire par les mots et les gestes, parvenant parfois à l'écartier de sa route pour l'emmener dans son royaume et l'y épouser ; le prince prend part à un duo amoureux chanté et dansé s'il est conquis ou s'il feint de l'être, ou bien repousse les avances de la séductrice, la moque ou quitte la scène en s'enfuyant à toutes jambes. Un méchant ministre, brutal et tonitruant, plongé dans son délire amoureux, se figure être en présence de sa bien-aimée, chante et danse seul, ou poursuit ses acolytes dans l'aveuglement de sa folie amoureuse. Un couple princier chante le bonheur de ses retrouvailles tout en s'enlaçant, éventuellement dans une chambre nuptiale. Un prince poursuit de ses avances une paysanne réticente, insiste, devient agressif, passe de la séduction à la violence, la victime étant sauvée *in extremis* par un « gentil » personnage (ministre, paysan ou prince). Ces exemples illustrent aussi comment les registres émotionnels et les atmosphères de référence peuvent s'enchaîner, basculer ou s'entremêler dans une dynamique complexe.
- 20 Quelle est la place de ce registre particulier de l'empathie agréable dans le déroulement narratif et scénique ? Dans un travail précédent (Bouvier, 1998), en partant de l'idée d'une partition musicale, j'ai tenté de transcrire de manière synthétique, sur une double page, la dynamique des actions et des émotions, sur scène et dans le public, sur toute la durée d'un spectacle⁵. Avec d'autres esquisses pour d'autres spectacles, elle a confirmé les principes énoncés par les scénaristes et présentés plus haut. De plus, elle a révélé une construction en tensions dramatiques (*tegang*) successives, avec des climaxes (le plus souvent deux, qui correspondent aux deux versants empathiques agréable/pénible)⁶, sans aucun creux et parfois même en *crescendo* jusqu'au dénouement. Un exemple de ce maniement des registres émotionnels est celui d'un scénariste qui avait inséré dans sa trame narrative une scène additionnelle (*selingan*), qu'il jugeait nécessaire du point de vue de la dynamique des émotions et de l'attention. Il apporta ainsi un soulagement bienvenu à un public effondré par l'insoutenable tableau de trente minutes qu'il venait de voir, dans lequel une innocente princesse avait été insultée, rouée de coups et presque mise à mort. Il plaça immédiatement après une scène de séduction gaie, divertissante, et même drôle, dans laquelle une autre charmante princesse tentait de séduire activement le jeune premier, et finalement lui déroba astucieusement une précieuse lettre. Cette scène emporta l'adhésion instantanée du public, qui riait de plaisir et de connivence avec la vedette, moquant son audace sensuelle après avoir hué les méchants tortionnaires

précédents, goûtant la légèreté retrouvée après avoir été trop remué dans un pathétique émotionnellement encombrant. Il me sembla bien alors que le public venait aussi pour « se laisser emporter », confiant dans le savoir-faire d'une troupe et de son scénariste, et que ce goût pour le théâtre résidait aussi dans cette envie de se laisser emmener loin des contraintes quotidiennes, à la fois insouciant et prêt à l'expérience.

- 21 Le public « marche » aussi quand il s'agit de sauver une victime, innocenter un faux coupable, démasquer un crime ou une manœuvre, punir des méchants, menteurs, usurpateurs, tortionnaires ou meurtriers. Le rétablissement de la justice est considéré comme la résolution logique des situations de violence, et cet élément est compris dans la triade de base (« humour, amour et abus vengé ») des ressorts dramatiques. Il satisfait le public, lui arrache des « *bhaghus!* c'est beau, c'est bien ! » approbateurs, et le rend « content » (*senneng*).
- 22 Quand ces deux registres, pour faire bref, l'amour et la justice, l'un affectif, l'autre moral, sont assemblés, ils augmentent la portée empathique. C'est ce qui se passe quand, finalement, au bout de péripéties et d'épreuves de toutes sortes, le couple vedette, « rayonnant » (*pirek*), se trouve réuni, généralement dans le tableau final du *happy end*. Il semble bien que la sensation de bien-être et de joie du public se trouve renforcée par cette association du beau, du bien et de l'agréable.
- 23 Enfin, un registre connexe, qui provoque un plaisir évident du public, est celui de l'émerveillement (*meddhek*) et de la surprise (*tacenga*) jointe au ravissement. Il est obtenu grâce à des effets techniques, surtout visuels, sans recours au narratif, tels que les jeux de lumière, les décors, les feux d'artifice, les projections de diapositives, de cartons fluorescents en lumière noire... Il concerne principalement l'ouverture dansée de tout spectacle de théâtre, ainsi que les tableaux magiques comme les méditations et les apparitions surnaturelles. Il est aussi parfois utilisé dans les scènes de séduction. Ainsi, l'éclairage de scène passe du jaune au rouge au cours d'une scène de séduction, une lumière stroboscopique peut rythmer la danse d'un duo d'amour, accompagner un enlacement ou un baiser... Le but est de mieux capter, et même captiver le public, car, plus encore que de provoquer son empathie, il s'agit de lui faire ressentir la force de caractère d'un personnage ou la force de sa relation avec un autre personnage.

Les défis du jeu des acteurs

- 24 Cette pratique théâtrale semi-collective et semi-improvisée repose beaucoup sur la technique des acteurs. Les scénaristes connaissent leur troupe et procèdent à des équilibrages en fonction des talents et des points faibles : si les rôles féminins sont médiocres, ils donneront plus d'importance aux jeunes premiers ou aux ministres, si les rois sont ternes, ils laisseront les scènes de séduction ou de bataille s'allonger, si les clowns sont fameux, ils pourront tenir tête à leurs maîtres avec des réparties spirituelles au-delà des pitreries habituelles de simples serviteurs, et ainsi de suite.
- 25 Tous les acteurs sont amateurs et jouent toute leur vie le même type de personnage (grossier ou raffiné, masculin ou féminin, noble ou paysan), attribué par le chef de troupe en fonction de leur physique et de leurs capacités gestuelles et vocales. Certains, que l'on essaie de s'arracher d'une troupe à l'autre pendant la haute saison, parviennent à un statut de vedette. La beauté physique, le pouvoir de faire rire et de faire pleurer, voilà ce

qu'on attend de ces « étoiles » (*bintang*) pour attirer les commandes et les foules de spectateurs.

26 Les scénaristes répartissent parfois les tâches entre les deux premiers rôles féminins (les *siri binè*), touchant jusqu'au fonctionnement même de la narration, en chargeant l'un de l'empathie joyeuse (« le rôle joyeux, amoureux » : *peran gembira, posang*) et l'autre de l'empathie triste (« le rôle torturé, triste » : *peran tersiksa, mellas*). Cette astuce, qui force encore la typologie existante entre les bons et les méchants, a une double action : elle facilite l'anticipation, l'identification et l'empathie du côté des spectateurs, et elle aide l'incarnation du personnage par l'acteur en le spécialisant à l'extrême. Il peut alors donner le meilleur de lui-même dans un registre bien précis, en se donnant à fond, « concentré » (*hoso*). L'exercice est toujours périlleux car, à l'exception du maigre script accroché dans les coulisses, qui indique les changements de décors et les acteurs en scène, avec parfois quelques lignes résumant l'action, aucun dialogue n'est écrit ni appris par cœur ; tout est improvisé selon des formules et un vocabulaire dont on est imprégné depuis l'enfance, par pratique personnelle ou simple exposition aux spectacles.

27 Voici l'exemple du début d'une scène de délire amoureux, tirée de la pièce *Topeng hitam. Yuliati menanti bahaqia* (« Le masque noir, Yuliati attend le bonheur »), qui suit les canons habituels. Le rideau vient de se lever, une princesse entre en scène, suivie de sa servante :

- Servante ! Emban !
- Votre servante, Princesse ! Dhalem ghusti ayu !
- Mon cœur est en émoi, servante. Tandis que je dormais dans la chambre du gynécée j'ai rêvé d'un homme, servante ! Sengko' atè arassa seyala emban. Sengko' tédhung neng kamar kapotrèn sengko' amèmpè oreng lakè emban ! [vocabulaire et expression conventionnels]
- De quel homme avez-vous rêvé, princesse ? Amèmpè lalakè pasera ghusti ayu ?
- Oh, son visage, servante, beau au-delà de tout, servante. Grand frère ! Dhu salèrana emban, gantheng nalèbadi emban. Kang mas ! [elle commence à basculer dans son délire amoureux, et signale par ce terme d'adresse qu'elle va débiter une scène d'amour imaginaire, chantée et dansée, prenant sa servante pour son partenaire amoureux]
- Quel est son nom, princesse ? Pasera asmaèpon ghusti ayu ?
- Servante ? Emban ?
- Votre servante Dhalem
- Tu veux connaître son nom, servante ? Ba'na parlo kennal dha' nyamana emban ?
- C'est vrai, princesse, Nuni' veut le connaître, princesse ! Qui est-ce, princesse ? Lerres gustè ayu Nuni' terro onenga ghusti ayu ! Pasera ghusti ayu ? [astuce habituelle : les acteurs essaient toujours d'étirer les dialogues pour donner un peu de suspense avant de révéler le nom d'un futur partenaire et premier rôle séducteur]
- Oui, c'est Panji Asmara, servante ! Iya arèya Panji Asmara emban !
- Alors ce Panji Asmara, il est beau ou laid, princesse ? Dhu Panji Asmara ka'dhinto gantheng ponapa juba' ghusti ayu ? [réplique purement conventionnelle]
- Beau au-delà de tout, comme je l'ai dit à l'instant, servante, le visage de Panji Asmara me hante, servante Gantheng nalebadi, sajjegga erasanè ban sengko' emban salerana ka'mas Panji Asmara ngalemba' neng adha'an sengko' emban [tous les termes sont attendus]. [En commençant à chanter] Grand-frère, c'est moi, grand frère. Ka'mas paneka didalem kang mas. [En parlant] Allez, cherche-le, servante ! Mara sarè emban !
- Le chercher où ça, princesse, il n'y a pas de Panji Asmara ici, princesse ! Esarèya ka'amma gustè ayu Panji Asmara sobung ka'dhinto ghusti ayu !
- Grand frère ! Kang mas ! [En chantant] Panji Asmara, c'est moi, grand frère Panji Asmara dhu mon panèka dankaula ka'mas
- Joli ! Kobassa ! [appréciation de la servante sur la qualité du premier vers du quatrain chanté par la princesse : moyen souvent utilisé pour capter la complicité et l'approbation du public]

— *Ton visage m'apparaît, grand-frère Panji Asmara... Salèrana-salèrana ngalèmba' bhai ka'mas Panji Asmara... [suite du chant sur l'air d'Angling que le gamelan vient d'entamer comme accompagnement]...⁷*

- 28 Les techniques vocales et corporelles codées que sont le costume, le maquillage, le port de tête, l'amplitude, la rapidité et la force des mouvements et des déplacements, la distance entre les parties du corps, la gestuelle et la proxémique de scène, l'intonation, le timbre et la hauteur de voix, le niveau de langue, sont autant de clefs visuelles et sonores qui permettent l'incarnation et l'identification instantanée d'un personnage, de son état d'âme, de son intention. Forts de ce bagage, les acteurs peuvent improviser sur la trame narrative tout en restant dans les codes connus de tous.

L'importance du chant

- 29 Les acteurs sont en effet aussi chanteurs et danseurs, alternent les registres parlés et chantés et entrent presque toujours en scène en dansant selon leur type de personnage. Si tous les acteurs doivent apprendre d'abord à chanter (*ngèjhung*), puis à danser (*nandhang*) et à soigner leur aspect physique, l'exigence est toute particulière pour les premiers rôles car la pierre angulaire de toute scène de séduction est le chant *kèjhung*, fondement de l'art des chants alternés dansés, appelé *tayub*. Cet art de la séduction par essence, le seul à Madura qui permette le face à face d'hommes et de femmes dans un jeu chanté et dansé de l'amour, sert de référence à tous les arts madourais qui utilisent le chant. Les premiers rôles du théâtre *loddrok*, qu'ils jouent un prince ou une princesse, tentent par tous les moyens de s'approcher de ce modèle vocal pratiqué par les seules artistes professionnelles de cette région, les chanteuses et danseuses *sinden*⁸. Ils s'entraînent donc seuls avec des cassettes, ou même avec un maître de chant ou des musiciens du gamelan, pour tenter d'approcher ce modèle vocal. La technique est la même pour les voix masculines et féminines ; les partenaires masculins successifs, et amateurs, de la chanteuse professionnelle *sinden*, au cours d'une séance de *tayub*, emploient sa technique, dans un registre plus bas. D'une manière générale, la voix est ouverte, sans *vibrato*, en voix de tête. Les *sinden* entament souvent leur ligne mélodique *forte* sur une note très aiguë, dans un timbre perçant et acide, parfois si tendu que la voix se brise ou s'éraïlle, puis elle détache ses premières syllabes en anacrouse devant les premières notes du gamelan. Les syllabes suivantes sont vocalisées sur des mélismes descendants et dans un timbre moins aigre, plus coloré. Une trille, plus ou moins large et lente, orne les cadences de respiration et de fin de phrase, souvent en se mourant dans un léger *glissando* descendant. L'effet vocal ainsi obtenu est soit crié, en raison de l'intensité et de l'extrême tension de la voix, soit pleuré dans les trilles et les *glissandi*. On pourrait dire que l'auditeur passe de la sidération acoustique de l'attaque initiale à l'inflexion attendrie qui charme l'oreille : une leçon de séduction.

Le travail du corps

- 30 Si le registre vocal naturellement distinct entre hommes et femmes suffit à les distinguer sans faire appel à des techniques différentes, ce n'est pas le cas pour la danse et la gestuelle qui font appel à un travail très différent pour des résultats opposés selon les genres. Je ne donnerai ici que quelques éléments de base, qui permettent de saisir ce

travail du corps sexué (Bouvier, 1994a, p. 173-195), dans le but d'une dichotomie sexuelle comprise d'emblée par les spectateurs.

- 31 Pour les rôles féminins, c'est à nouveau la *sinden* qui sert de référence et que l'acteur cherche à imiter. Dans un *tayub*, elle maintient une position fléchie, genoux écartés de la largeur du bassin et légèrement tournés vers l'extérieur dans un demi-plié plus ou moins marqué selon l'artiste. Le buste est un peu penché vers l'avant, et les bras seuls s'échappent de cette ligne centrale ondulée. Les pieds nus se déplacent très lentement d'avant en arrière, toujours à plat. La jupe *samper* (un batik enroulé autour du bas du corps) enserre dans son étoffe toutes les articulations de la base de la colonne vertébrale jusqu'aux chevilles, entravant la mobilité du bassin et du fémur, et le fléchissement des genoux pris dans cette gaine moulante. Les bras restent près du corps, seuls les avant-bras bougent doucement, accompagnés de rotations de poignets et de postures de doigts inspirées de la danse classique javanaise. Une écharpe légère (*selendhang* ou *penjhung*), qui glisse sur les épaules et les bras, est manipulée délicatement du bout des doigts. Le visage reste impassible, les yeux fixés vers le sol quelques mètres en avant. Dans sa danse, la *sinden* incarne le modèle de comportement féminin, réservé et gracieux, alors que dans son chant elle transgresse l'obligation de retenue de l'expression amoureuse.
- 32 Le passage à la scène théâtrale, à travers le travestissement des acteurs, force obligatoirement le trait. Pour se féminiser, la vedette accentue le déhanchement, le maniérisme des mains et la souplesse des poignets, et pour se déplacer plus facilement et plus rapidement sur la scène, elle serre moins sa jupe. Si le scénariste n'a pas séparé les deux premiers rôles féminins entre une victime et une séductrice, l'acteur est pris entre les deux modèles incarnés ensemble par la *sinden* : la femme réservée ou la femme séductrice.
- 33 De toute façon, un bon acteur travesti parvient à faire réagir le public comme s'il était une jeune femme particulièrement charmante et séduisante. L'exagération du comportement féminin stéréotypé, même s'il est réservé, rend son jeu plus provocant que si c'était une actrice jouant un rôle féminin, car il vient d'un corps masculin transmué en super-femme ; son attraction est tout aussi puissante auprès des hommes que des femmes, qui peuvent à la fois s'identifier avec ces personnages féminins idéalement attirants et admirer le jeune homme qui les habite. Comme le *tayub* qui met en jeu une *sinden*, modèle de la femme dédiée à la sexualité et détachée des obligations et des contraintes d'une femme ordinaire, cet affranchissement des codes de conduite sociale habituelle grâce au travestissement intervient dans le plaisir ressenti à regarder ces scènes de séduction au théâtre. C'est aussi cette liberté qui fait rêver le public des deux genres, et le réjouit.
- 34 Pour revenir à l'autre moitié, masculine, du jeu dansé de la séduction, le modèle semble justement vouloir démontrer une grande liberté en comparaison des contraintes imposées à la gestuelle féminine. La danse masculine est beaucoup plus expressive, spectaculaire et diversifiée que la danse féminine. La référence est cette fois un art de combat, le *penca' silat*. Tout un éventail de variations dans la nature des mouvements, leur amplitude et leur intensité offre de nombreuses possibilités d'expression corporelle⁹. Dans les séances de *tayub*, comme sur scène, le danseur peut s'exprimer dans un style personnel qui tranche devant le jeu impersonnel des *sinden*, professionnelles de la séduction considérées comme inter-changeables. Il n'y a pas de dessin au sol fixe, le danseur enchaîne des postures avec un minimum de pas ou après de grands déplacements, toujours pieds nus, jambes grandes écartées, ou resserrées, tantôt en

élévation sur demi-pointes, tantôt à plat, divers mouvements de cou vers l'avant et latéraux mobilisent la posture prise, les jeux de bras sont asymétriques et alternés, le bras entier s'élevant souvent au-dessus des épaules, les mains prennent des postures variées, la dynamique d'ensemble a une intensité beaucoup plus grande que la danse féminine, et le danseur est libre de l'expression de son visage. En fondant la gestuelle masculine sur le *penca*, c'est un modèle masculin d'audace, de force et d'assurance qui est promu, passant directement au théâtre dans le corps d'un acteur masculin, sans le filtre d'un corps travesti.

- 35 Le climax dramatique lié au registre amoureux montre sur scène ce qu'il est autrement interdit de montrer dans la vie quotidienne : une interaction affective entre un homme et une femme. Même des époux doivent conserver une distance proxémique et une certaine réserve langagière, aucun contact physique n'étant permis devant une tierce personne. On comprend alors combien le travestissement autorise de liberté au théâtre. Les acteurs profitent largement de cette situation et, s'ils suivent la technique gestuelle et vocale des séances de *tayub*, ils n'appliquent aucune des règles d'évitement habituelles. Les protagonistes se poursuivent, font volte-face, s'esquivent, se barrent la route, s'enlacent, se caressent les épaules, les bras, le visage, se tiennent par la main ou par la taille et font d'innombrables mimiques du visage. Un geste caractéristique des poursuites amoureuses consiste à avancer vers le partenaire, main tendue en avant, doigts joints, à la hauteur des fesses ou du pubis de l'objet du désir, comme si l'on voulait cueillir son odeur, mise en geste de l'idée traditionnelle d'un accord des parfums intimes dans un couple harmonieux. Les héroïnes amoureuses sillonnent la scène de long en large, en se déhanchant fortement, en s'abaissant par instant et en chantant leur désir à pleine voix. De manière plus explicite, elles se frottent parfois les hanches ou le pubis, relèvent leur jupe et dansent devant leur partenaire tout en faisant mine de lui saisir le sexe. Quant aux héros, si le chant et la danse ne suffisent pas, ils saisissent ou enlacent parfois leur partenaire de force. Le manège peut durer longtemps et le public ne peut pas toujours anticiper son succès ou son échec. Cette incertitude, comme une chasse incertaine, ajoute au plaisir de la scène.

L'orchestre complice

- 36 Le *loddrok* est un théâtre musical accompagné par un orchestre de gamelan. La musique joue donc un rôle à plusieurs niveaux du déroulement dramatique, du jeu des acteurs, de la perception du public. Elle construit les atmosphères d'un tableau, anticipe puis illustre une action, annonce puis guide les airs d'entrées et de sorties de scène, soutient les chants et les danses, souligne les jeux de scène, et même comble les trous de l'action scénique ou l'attente des baisers de rideau.
- 37 Une typologie des airs (*ghendhing*) correspond à celle des personnages et des situations. Le public la connaît en grande partie et peut donc anticiper auditivement l'entrée ou la sortie d'un personnage, son intention ou le registre de la scène à venir. Les airs qui accompagnent les chants d'amour ou de séduction, qu'ils viennent d'un homme ou d'une femme, sont par exemple *Sinom Prijotho*, *Angling*, *Pantang*, *Lan-Jhalan*, *Ijo-Ijo*. Sur ces airs, les acteurs chantent (*ngèjhung*) des vers dans la forme du *pantun* malais (*panton* en madourais), en strophes de quatre vers de huit pieds, à rimes alternées de type a-b-a-b¹⁰. Ces chants (*kèjhung*) sont improvisés et sans titre, le plus souvent dansés en même temps par l'acteur et s'exécutent aussi en duo alterné avec un partenaire. Ils ne sont donc pas

chantés en continu, mais par intermittence, entre les dialogues parlés sans orchestre et les passages musicaux instrumentaux. Dans ces morceaux de bravoure, les acteurs doivent montrer une parfaite synchronisation avec le gamelan et un double talent d'interprète dans un répertoire musical connu et de poète dans l'improvisation des vers chantés.

- 38 Pour les scènes de séduction ardentes, les acteurs peuvent faire appel à un autre registre chanté, celui des *laghu* (chansons) à la mode, qui ont un titre et des paroles bien connus. Leur accompagnement rythmique étant plus accentué, elles permettent un jeu dansé plus enlevé, plus provocant ; les acteurs n'en gardent souvent que la mélodie et improvisent des paroles plus adaptées à leur scène. Dans ces situations, les tambours *ghendhang* de l'orchestre suivent de près les mouvements des acteurs, soulignent les mouvements saccadés, les rotations de bassin, les gestes audacieux, accélèrent les poursuites, en véritables partenaires sonores du jeu scénique. Cette complicité entre l'orchestre et l'amoureux le plus entreprenant est particulièrement appréciée par le public ; quand elle se réalise, la scène et le public s'enflamment ensemble, les acteurs ne peuvent s'empêcher de sourire entre eux, rien même de leurs propres audaces, et le tableau se prolonge dans un plaisir partagé.

Quand le public se réjouit

- 39 Alors, pour marquer leur appréciation et faire durer la scène, certains spectateurs montent sur scène pour glisser un billet dans le corsage ou le chignon du premier rôle féminin, ou donner un paquet de cigarettes au héros ; les jeunes garçons lancent de vibrants « *alexerrrr !* » devant les mouvements giratoires ou les déhanchements intempestifs de la vedette, tout en sifflant et en frappant des rythmes imbriqués dans leurs mains, on crie « *ghatel !* » (« ça lui démange ! ») à l'héroïne trop insistante, ou encore « *lèbur !* » (« c'est bien, divertissant, agréable ! ») ou bien « *terros !* » (« encore, continue ! ») aux acteurs, et quand le couple finit par s'enlacer et fait mine de s'embrasser, c'est tout le public qui hurle et fait semblant d'être choqué.
- 40 À travers toutes ces réactions, les acteurs savent toujours s'ils ont capté leur public et quel effet ils produisent. La faible différenciation sociale entre troupes et publics contribue beaucoup à ce haut niveau d'interaction, qui culmine parfois dans une véritable fusion de l'expérience partagée. Pourtant, les conditions de spectacle ne facilitent pas la concentration : en plein air, dans une ambiance festive où les spectateurs se déplacent librement pour manger, boire, parler tout au long de la représentation. Le public ne focalise pas son attention sur les dialogues dont il perd une grande partie des paroles dans les défaillances de la sonorisation, des techniques vocales inégales, ou simplement les bavardages et le vent du soir. Il vient voir une interprétation, celle d'une histoire qu'il connaît souvent déjà, celle de personnages-types présents dans toutes les pièces, celle de scènes standards qu'il connaît par cœur. C'est bien la performance humaine et technique, ses variations et ses surprises qui constituent le principal attrait, et le spectateur vient partager cette expérience collective. Après une représentation ou une scène qui leur a plu et qu'ils jugent réussie, les spectateurs disent qu'ils sont *semmeng* (« contents »), par opposition à *bhusen* (« s'ennuyer »), ou pour les scènes qui les ont transportés de joie, *bhunga* (« joyeux, contents »), ce qui indique une impression plus vive et plus enthousiaste.

- 41 Il s'agit finalement d'un public (inégalement) connaisseur, exposé depuis l'enfance à une production théâtrale complexe mais codée, qui sait reconnaître la sonorité d'un gamelan, la qualité vocale d'un chant, la justesse d'une danse, la beauté des décors, des costumes et des acteurs eux-mêmes. Inscrit dans la perception et l'évaluation, son plaisir est double, à la fois empathie émotionnelle et jugement esthétique, l'« art comme expérience » selon Dewey (1980).
- 42 Pour gagner son public, ce théâtre puise dans les typologies expressives de son système esthétique, dans la succession des registres émotionnels, dans la construction des émotions jouées sur scène et provoquées chez le spectateur. Ce *patchwork* sensoriel et technique se monte en direct et en interaction avec le public, et ne donne pas une place prééminente au verbe qui n'est plus qu'un médium parmi d'autres, multiples et interagissants. L'efficacité esthétique qui en résulte, en d'autres mots cette forme sensible qui a une action, que l'on identifie comme telle et que l'on peut même évaluer, est sans cesse vérifiée par les réactions du public d'une part, et par la concentration de tous (on dit aussi bien *hoso'* pour un acteur qui est entré dans son personnage que pour le public qui entre dans son jeu) d'autre part. Les efforts du scénariste et des acteurs auront littéralement mobilisé, ému et captivé un public bien au-delà de la seule action dramatique. De cette manière, ils auront réjoui autant les cœurs que les esprits.

BIBLIOGRAPHIE

- BOUVIER, Hélène, 1992, « Tourterelle en haut du jardin » : jeu de séduction chanté, Madura, Indonésie, in Nicole Revel (éd.), *Chants alternés - Asie du Sud-Est*. Paris, Sudestasie, p. 231-247.
- BOUVIER, Hélène, 1994a, *La matière des émotions. Les arts du temps et du spectacle dans la société madouraise (Indonésie)*, Paris, École française d'Extrême-Orient, coll. « PESEO », vol. 172, X + 422 p.
- BOUVIER, Hélène, 1994b, An Ethnographic Approach to Role-Playing in a Performance of Madurese *Loddrok*, *Theatre Research International*, Special Issue: Anthropology and Theatre [éditeur invité H. Bouvier], 19 (1, Spring), pp. 47-66.
- BOUVIER, Hélène, 1995, The Scenarist's Composition in a Madurese Popular Theatre, *Theatre Annual: A Journal of Performance Studies* 48, pp. 84-96.
- BOUVIER, Hélène, 1998, Performance and Experience in Madurese *Loddrok* Theatre: A Proposal for an Integrated Score, *Journal of the Institute of Asian Studies* 16 (1), pp. 89-111.
- BOUVIER, Hélène, 2000, Les émotions dans le théâtre madourais : construction, manipulation et expression in Adam Kiss (éd.), *Asie-Europe : les Émotions*, Paris, L'Harmattan, p. 61-76.
- DEWEY, John, 1980, *Art as Experience*, New York, Putnam Perigee [1st ed., 1934].
- ELAM, Keir, 1980, *The Semiotics of Theater and Drama*, London, New York, Routledge.
- FINNEGAN, Ruth, 1992, *Oral Traditions and the Verbal Arts. A Guide to Research Practices*, London, New York, Routledge.

FISCHER-LICHTE, Erika, 1992, *The Semiotics of Theater*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

NOTES

1. Cette île située au nord-est de Java est très densément peuplée par le groupe ethnique des Madourais, qui parlent la langue madouraise, une des principales langues régionales d'Indonésie. L'environnement naturel est ingrat, avec des terres arides et des problèmes d'accès à l'eau, n'offrant que peu de terres à l'irrigation. L'élevage bovin, la culture du maïs et récemment du tabac forment les bases du système agricole. L'urbanisation est embryonnaire et ne touche que les quatre chefs-lieux de district, l'habitat rural étant dispersé. Les Madourais sont musulmans.
2. Une grande partie des principes d'élaboration d'un spectacle de *loddrok* qui vont être présentés s'appliquent également à d'autres formes pratiquées dans cette région, comme le théâtre masqué *topeng* ou non masqué *drama*.
3. Un point de vue général sur le travail du scénariste dans le domaine des émotions a été présenté dans Bouvier (2000).
4. Pour une étude synthétique de ce système typologique, à partir d'une pièce précise, voir Bouvier (1994b). Un exemple de ce travail particulier de composition dramatique est présenté dans Bouvier (1995).
5. Il s'agit d'une proposition de transcription dans un domaine, l'analyse des performances, particulièrement complexe, et qui, à la différence de la musique ou de la chorégraphie, n'a pas encore trouvé de solution de notation. La question de la transcription mot à mot a été posée par Finnegan (1992) et les sémioticiens du théâtre (comme Fischer-Lichte, 1992, p. 248-253) reconnaissent l'inadéquation des modèles existants. La notation proposée par Elam (1980, p. 184-207) en est un exemple.
6. Certains scénaristes appellent les deux climax, en indonésien, *kesenangan* (ce qui est agréable) et *kesusahan* (ce qui est pénible).
7. J'ai enregistré cette pièce le 20 octobre 1986, lors d'une fête de mariage à Kalianget. Je remercie pour leur concours précieux : Tuni pour la transcription des cassettes et Pak Bunawi pour ses commentaires.
8. Cette pratique explique la tolérance sociale de cette mixité réelle des séances de *tayub*, puisque ce ne sont pas des femmes ordinaires qui se produisent ainsi en public avec des hommes. Pour plus de détails sur le statut des *sinden*, voir Bouvier (1994a, p. 300-305).
9. Un tableau résume les différences techniques des styles de danse féminin et masculin du *tayub*, dans Bouvier (1994a, p. 184).
10. Plusieurs exemples de *kèjhung* sur différents *ghendhing*, extraits d'une séance de *tayub*, sont présentés dans Bouvier (1992).

RÉSUMÉS

L'empathie agréable est un des buts délibérément recherchés par les scénaristes de théâtre madourais auprès de leur public. Elle s'articule avec les deux autres pôles constitutifs que sont l'empathie douloureuse et le comique, dans un système d'expression typologique. C'est grâce à

un travail ingénieux du matériau narratif porté à la scène, à la technique des acteurs, notamment dans leurs improvisations, et au soutien précis des musiciens de l'orchestre que ce registre émotionnel et esthétique, essentiel d'une représentation théâtrale, est mis en jeu.

Madurese theatre scriptwriters work deliberately at provoking pleasant empathy among members of the audience, in a typological expressive system that includes painful empathy and the comic register. The ingenious work on the narrative material brought to the stage, the actors' technique, and the precise support of the orchestra musicians, all contribute to the elaboration of this emotional and aesthetical mode, a fundamental element of a theatrical performance.

INDEX

Keywords : Theatre, Empathy, Indonesia, Emotion, Aesthetic

Index géographique : Indonésie

Thèmes : anthropologie (Asie)

Mots-clés : empathie, esthétique