La Rochelle Université - École doctorale n°618-Euclide
Centre de recherche en histoire internationale et atlantique (CRHIA)

Thèse sous la direction de Monsieur le professeur Charles ILLOUZ
en vue de l'obtention du grade de docteur
en Anthropologie historique, sociale et culturelle,
présentée et soutenue publiquement par Agung WIBOWO,
le 10 mars 2023

LUDRUK :
Théâtre et société à Java Est (Indonésie)
Étude d'un genre ancien dans ses usages contemporains

JURY

Pascal BOUCHERY, MCF HDR (rapporteur),
Université de Poitiers

Cécile CHANTRAINE-BRAILLON, PR,
La Rochelle Université

Charles ILLOUZ, PR, (directeur de thèse),
La Rochelle Université

Monique JEUDY-BALLINI, DR, (rapporteur)
Laboratoire d'anthropologie sociale CNRS, Paris

Rémy MADINIER, CR HDR,
Institut d'Asie orientale, CNRS, Lyon

Chandra NURAINI, MCF,
La Rochelle Université

VOLUME 1

La Rochelle Université - École doctorale n°618-Euclide
Centre de recherche en histoire internationale et atlantique (CRHIA)

Thèse sous la direction de Monsieur le professeur Charles ILLOUZ
en vue de l'obtention du grade de docteur
en Anthropologie historique, sociale et culturelle,
présentée et soutenue publiquement par Agung WIBOWO
le 10 mars 2023

LUDRUK :
Théâtre et société à Java Est (Indonésie)
Étude d'un genre ancien dans ses usages contemporains



Cak Togel : « chansonnier » (*pelawak*)
dans une saynète de *dagelan*, « le choix du chef du village ».
Ludruk du *Karya Budaya*-Mojokerto, le 24 août 2014.
Cliché : Agung Wibowo, 2014

VOLUME 1



Paysage matinal de Java Est. Volcan Semeru, près de Lumajang. Cliché : A. Wibowo, 2016.



Les *punokawan* Petruk et Gareng,
Blog *Alangalangkumitir*.

*Tuku korek keliru ro**kok***	Acheteriez-vous des allumettes au lieu de cigarettes
*Wong rokoké gambaré ko**dok***	Parce que sur la boîte une image de grenouille
*Wong wis tuwek onok ludruk kok jik non**tok***	S'il y a un *ludruk*, pourquoi les vieux y assistent
*Bareng ngguyu dadak untuné co**plok***	Si toutes leurs dents se détachent en riant

Chant *kidungan* composé par *Cak* Kuprit, *pelawak* du groupe *RRI*-Surabaya (1991)
Source : Archives de Kuprit. Traduction Agung Wibowo, 2016.

REMERCIEMENTS

L'exercice solitaire, dont toute thèse est en partie le fruit, ne suffit à couvrir l'ensemble des compétences – théoriques, méthodologiques et techniques – nécessaire à la réalisation d'une recherche doctorale. C'est pourquoi je souhaite remercier ici toutes les personnes qui m'ont accompagné et qui ont permis d'en faire, également, un exercice collectif. En écrivant ces lignes se termine un long cheminement entamé en septembre 2014.

Ma gratitude s'adresse d'abord à mon directeur de thèse, le professeur Charles Illouz, dont les conseils avisés et le regard bienveillant m'ont permis de suivre pas à pas cette route. Sa confiance a été sans faille. J'ai découvert à ses côtés les exigeances d'une discipline difficile et intellectuellement très stimulante, aussi bien qu'une façon de travailler qui a été source d'étonnement et d'inspiration. Ses conseils furent précieux et mes remerciements sont très certainement moindres par rapport à ce que j'ai retiré de nos conversations autour de ma recherche. J'ai donc beaucoup appris à ses côtés.

C'est au Centre de recherche en histoire internationale et atlantique (CRHIA) de La Rochelle que j'ai découvert ce qu'était une recherche académique française, fort différente dans ses usages de celle des universités indonésiennes, et que j'ai pu trouver un accompagnement riche et pertinent. J'ai obtenu un contrat doctoral de l'université de La Rochelle sur financement du ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, de 2014 à 2017. Pour cette aide initiale essentielle, mes remerciements vont à La Rochelle Université et à l'école doctorale *Euclide* qui ont rendu intellectuellement et matériellement possible cette recherche. Merci aux membres de mon comité de suivi, les professeurs Laurent Vidal de La Rochelle Université et Françoise Martinez de la Sorbonne Université pour l'accompagnement, la disponibilité et les conseils toujours avisés dont ils firent preuve à mon égard.

Je tiens à remercier les enseignants et chercheurs Pascal Bouchery de l'université de Poitiers (rapporteur), Monique Jeudy-Ballini (rapporteur) et Rémy Madinier, du Centre national de la recherche scientifique, Cécile Chantraine-Braillon et Chandra Nuraini de La Rochelle Université d'avoir accepté de siéger dans ce jury de thèse. Ils rendent possible, par leur presence, l'existence du dialogue scientifique qui fait la richesse d'une soutenance. Leur critique de mon travail sera, j'en suis sûr, riche pour la poursuite de mes réflexions.

Je souhaite également saluer la génerosité de mes nombreux interlocuteurs et amis en Indonésie. Tous m'ont toujours donné de leur temps pour me soutenir et m'informer. Ils m'ont apporté une aide aussi patiente que précieuse tout au long de mes enquêtes de terrain. *Pak* Lesus et *Bu* Gunem du groupe *Merdeka*-Jember ; *Mas* Didik du groupe *Budhi Wijaya*-Jombang ; *Cak* Edy Karya du groupe *Karya Budaya*-Mojokerto ; *Cak* Hengky et *Cak* Agus Kuprit du groupe *RRI*-Surabaya, et beaucoup d'autres qu'il m'est difficile de citer un à un, tant ils sont nombreux. Il me faut ne pas oublier dans ces remerciements *Pak* Drajat Tri Kartono et les étudiants membres du laboratoire de sociologie de l'université Sebelas Maret de Surakarta pour leur contribution incontournable à cette

recherche.

Ma reconnaissance s'adresse également à l'association Parler français-La Rochelle pour les cours de langue française qu'ils m'ont prodigués. Je suis également redevable en particulier à Elizabeth Piquereau, chère Babette, pour ses relectures patientes et compétentes des premiers jets de la rédaction de cette thèse et à Mona Huerta pour son travail minutieux et expert du traitement final du manuscrit.

Je ne saurais oublier ici *Ibu* Chandra et *Bapak* Philippe Grangé pour leur encouragement permanent, leur assistance assidue et leur soutien amical, matériel et moral, indéfectible.

Le temps est venu de remercier mon épouse Dwi Winarsih et mes enfants Sekar et Damar qui, de la thèse, ne connurent que les plus difficiles moments. Ils m'ont gratifié d'un soutien ininterrompu durant ces longues années. Dans tous les sens du terme, ils m'ont toujours supporté. Leur présence à mes côtés m'a permis de tenir bon quelles que furent les difficultés.

Enfin, mes pensées vont à ma maman, que la distance géographique entre La Rochelle et Blitar n'a jamais éloigné de moi.



Cak Poniran, danseur *ngremo*, *Karya Budaya*-Mojokorto.
Cliché : Agung Wibowo, 2022.

SOMMAIRE

Remerciements 6
Sommaire 8
Introduction générale 10

PARTIE I : Pour une histoire longue du théâtre javanais :
origine et transformations du *ludruk* 22
Propos liminaire 24

Chapitre 1 : Les préfigurations du *ludruk* : du palais au village,
les formes anciennes attestées 26
Chapitre 2 : Le théâtre javanais sous occupations coloniales 52
Chapitre 3 : *Ludruk* et indépendance : au carrefour des combats politiques 78
Chapitre 4 : Le *ludruk* sous l'*Orde Baru* (1967-1998) 100
Chapitre 5 : Le *ludruk* de la *Reformasi* (1998...) 120
Notes conclusive 136

PARTIE II : Morphologie sociale du *ludruk* 138
Propos liminaire 140

Chapitre 1 : Deux variantes culturelles du *ludruk* : Java est et Madura 142
Chapitre 2 : Islam, syncrétisme (*kejawen*) et action de grâce (*slametan*) 184
Chapitre 3 : Calendriers et fêtes javanaises 210
Chapitre 4 : L'économie domestique et associative des célébrations *arekan* et javanais-madouraises 246
Notes conclusive 270

PARTIE III : Morphologie scénique du *ludruk* 272
Propos liminaire 274

Chapitre 1 : Comparaison des répertoires musicaux et techniques scéniques 276
Chapitre 2 : Danses et *kidungan* du *ngremo putri* (féminin) 302
Chapitre 3 : Le champ étendu des performances des *tandhak* et autres danseuses 324
Chapitre 4 : La danse *ngremo putra* (masculine) 354
Chapitre 5 : *Dagelan* : la saynète burlesque 370
Chapitre 6 : Le *lakon* : la pièce finale du *ludruk* 386
Chapitre 7 : Fictions et discours du *lakon* 400
Notes conclusive 424

Conclusion générale 426
Sources et bibliographie 433
Tables des illustrations, tableaux et diagrammes 445
Annexes 451
Table des matières 506

INTRODUCTION GÉNÉRALE

De l'avis des Javanais, la région de Java Est est sans doute, avec Bali, celle qui déploie le plus grand nombre de genres de spectacle vivant en Indonésie. Entre 2013 et 2021, le ministère de l'Éducation et de la Culture (*Kementrian Pendidikan dan Kebudayaan*) a recensé 78 types d'œuvre culturelle relevant du patrimoine culturel immatériel de Java Est, réparties en cinq domaines, parmi lesquels les « arts du spectacle » sont représentés par 34 genres distincts[1]. Quels que soient les critères qui prévalent dans cet inventaire, il nous semble ne refléter qu'en partie le foisonnement de spectacles vivants à Java Est, si l'on s'en tient seulement au relevé des noms adoptés par les producteurs et artistes pour désigner le genre scénique dont ils sont spécialistes. Qu'il s'agisse de spectacles de danse – de cour ou de village, avec ou sans masque, donnant lieu à des transes ou non, de séduction érotique, chorégraphique ou libre –, de chant, de types et d'accompagnements instrumentaux variés, de marionnettes aux formats et styles très divers, de drame et mélodrame, eux-mêmes dansés, chantés ou parlés, de show burlesque ou de quelque combinaison de ces genres en un spectacle unique selon les recettes de la troupe ou de l'organisateur du spectacle, la scène de Java Est, au village ou à la ville, maintient toujours, à des degrés divers de participation, l'orchestre de *gamelan*. C'est sans doute le moins visuel des contributeurs au spectacle qui donne son unité à cette surabondance d'objets scéniques.

Pourquoi donc avoir choisi le théâtre *ludruk* dans cette offre pléthorique prodiguée par l'art de la scène de Java Est ? Sans doute parce qu'il m'a semblé l'un des moins purs et des plus riches par son audace à s'emparer de tout ce que les autres performances scéniques travaillent avec un scrupule technique de spécialiste. En effet, le théâtre *ludruk* accueille, d'où qu'elles viennent, toutes les inspirations.

Enquête itinérante sur un théâtre ambulant

Enquêter sur un théâtre populaire ambulant oblige l'ethnographe à une mobilité qui

[1] Voir : *Warisan Budaya Takbenda Indonesia. Kementrian Pendidikan dan Kebudayaan.* https://warisanbudaya.kemdikbud.go.id/?tentang&active=pengertian%20dan%20domain%20warisan%20budaya%20takbenda

est celle de son objet d'étude. La nature de celui-ci commande les modalités de l'enquête, itinérante elle-même et multi-située. Les principaux lieux où j'ai réalisé mes enquêtes se distribuent sur deux aires géographiques, homogène d'un point de vue linguistique pour la première, rompue au bilinguisme javanais et madourais pour la seconde. La plus importante par le nombre de troupes qui y circulent est celle de dialecte javanais *arekan* entre les pôles urbains que sont Surabaya, Sidoarjo, Malang, Mojokerto, Jombang et Gresik ; l'autre, plus à l'est, est celle où se sont implantés à différentes époques des immigrés de l'île de Madura, et où le *ludruk* alterne ou combine le javanais et le madourais, entre les villes de Probolinggo, Lumajang, Jember, Bondowoso et Banyuwangi.

Dans ces deux espaces d'exploration, il fallait faire coïncider le calendrier de l'enquête auprès de huit troupes principalement choisies et l'agenda concurrent des représentations saisonnières de chacune d'elles. À l'ouest de la première zone, dans l'aire de dialecte javanais *mataraman*, je fis quelques incursions jusqu'à Ponorogo pour assister aux derniers spectacles de *ludruk tobong*[2] qui subsistaient encore à Java Est en 2017. Je dus donc accomplir de nombreux va-et-vient kilométriques au cours de huit missions d'enquête pour profiter le plus possible des programmations de chacune des troupes[3].

Le suivi des spectacles organisés par chaque troupe, lié aux contenus spécifiques de chacun d'eux, devait compter avec l'improvisation des artistes et metteurs en scènes, libre et aléatoire quant au texte et au jeu des comédiens, rendant nécessaire de constituer *sur le vif* un corpus de morceaux choisis parmi les différentes séquences qui structurent l'ensemble d'une représentation (*ngremo*, *kidungan*, *dangelan*, *lakon*). Ce corpus, fait d'enregistrements audio et vidéo, s'enrichissait d'année en année au fil des spectacles auxquels j'assistais. Le visionnage attentif de ces documents audiovisuels me permettait en même temps de me remémorer ce qui se passait hors du champ de la caméra, de tels enregistrements ne pouvant rendre compte à la fois des trois côtés du spectacle global : celui de la scène, celui des coulisses et, au-delà du « quatrième mur » – très poreux dans le théâtre *ludruk* –, celui des spectateurs. Ils me permirent cependant de retranscrire des dialogues et des chants, en grande partie improvisés, et de noter leur impact sonore, en

[2] Voir *infra* : Partie II, chapitre 1 : p. 149.

[3] Entre 2014 et 2019, j'ai réalisé sept missions d'enquête à Java Est, chaque mission pouvant durer entre trois semaines en hiver et deux mois durant l'été. Les années 2020 et 2021, l'accès au terrain fut ajourné pour les raisons de pandémie de COVID. Ma huitième et dernière mission avant la finalisation de mon travail de recherche eut lieu en juillet-août 2022.

entendant, derrière la caméra, les rires et les appréciations bruyantes d'un public tenant son rôle d'arbitre, libre d'applaudir ou de conspuer les trouvailles artistiques. À ces documents manuscrits vinrent s'ajouter les rares notes, souvent griffonnées, que les chefs de troupes, les metteurs en scène ou les artistes eux-mêmes me permirent de photographier. Je ne disposais donc de presque aucune autre source primaire permettant d'observer l'évolution théâtrale incessante du *ludruk*. Jusqu'à une époque assez récente, les artistes de *ludruk* étaient d'ailleurs analphabètes et confiaient à leur mémoire le savoir d'une expérience qu'ils se transmettaient oralement. Deux genres littéraires du *ludruk*, les chants *kidungan* et les pièces (*lakon*)[4], sont parfois aujourd'hui mis par écrit en alphabet latin.

Les entretiens, qui se sont multipliés au fil des missions de terrain, occupent une place importante au sein de l'enquête. Je leur dois les idées qui me semblent les plus pertinentes de cette recherche, tant il est vrai que « l'observation participante » n'observe et ne participe que grâce aux clés que des interlocuteurs, principaux ou de passage, peuvent actionner. Ces clés offrent ainsi les entrées les plus sûres pour l'exposé de l'enquête et l'analyse qui la suit. L'enquête projette ainsi les catégories utiles à l'analyse de la production des formes et contenus théâtraux qui ne se sépare pas de celle des interactions qu'entretiennent les nombreux agents du *ludruk* : commanditaires, chefs de troupe, metteurs en scène, comédiens, danseurs et chanteurs – hommes, femmes et transgenres –, musiciens, régisseurs, techniciens, décorateurs, spectateurs, commentateurs laudateurs ou fustigeurs, et d'autres encore, politiques ou religieux, qui estiment avoir droit au chapitre, sans oublier les petits marchands ambulants installant leurs petites échoppes roulantes (*kaki-lima*) non loin des tréteaux. Rendre compte autant que faire se peut du climat des spectacles et de leurs réceptions – par ceux même parfois qui n'y assistent pas – est, en effet, un des enjeux de cette étude, qui tente de corréler les représentations aux contextes sociaux locaux où elles sont données.

L'enquête par questionnaire n'a été que modérément pratiquée, mais utile, surtout parce qu'elle permettait de faire participer des élèves de lycée ou des étudiants de l'université de Solo pour soumettre des centaines de questions indiscrètes auprès des spectateurs et dégager ainsi des tendances en pourcentages. Ces enquêtes par questionnaire dirigées vers le public devaient aussi permettre d'appréhender le champ

[4] Voir *infra* : Partie III, chapitre 2. Danse et *kidungan* du *ngremo putri* : p. 302. Et chapitre 7. Fictions et discours du *lakon* : p. 400.

lexical de la réception des spectacles et donc, celui des émotions. J'ai personnellement soumis les questionnaires qui s'adressaient aux travailleurs du *ludruk* (chef de troupe, régisseurs, comédiens, musiciens, etc.) répartis sur huit troupes, portant sur des thèmes relatifs à leur vocation et leur parcours professionnel[5].

Enfin, on ne saurait ignorer la place de la langue du théâtre et des spectateurs, le javanais dans ses usages savants et triviaux, qui se distingue de la langue nationale (*Bahasa Indonesia*), dont l'intrusion dans le *ludruk* témoigne surtout de la prise en compte de références à la vie nationale, tant il vrai que le *ludruk* incorpore tout ce qui, peu ou prou, fait sens pour son public. Parce qu'il s'agit des villages où le javanais est systématique, l'emploi de cette langue est une condition de l'enquête. Celle-ci, en effet, est prioritairement employée à Java Est et Java Centre, aussi régulièrement si ce n'est davantage que la *lingua franca* nationale. Les deux zones d'enquête couvrent toute la moitié Est de Java Est en se jouxtant. Mes compétences linguistiques m'ont fait « préférer » la première, la seconde autorisant des comparaisons fort utiles dès lors que l'art du *ludruk* est aussi celui des emprunts, imitations, détournements, et cela quelle qu'en soit l'origine. Les langues locales, javanaise et/ou madouraise, dans leurs emplois de cour ou de *kampung*, donnent seules accès à un univers d'éruditions vernaculaires.

La presse, enfin, s'est révélée une source particulièrement féconde pour appréhender la position du *ludruk* dans l'offre de divertissements des grandes villes aux campagnes, à l'époque coloniale et suivante, sur une trame de conflits politiques où les belligérants voyaient dans le *ludruk* un canal stratégique de propagande. Cette période, cruciale pour comprendre le poids du politique dans le développement historique du *ludruk*, nous permet d'être attentif aux conséquences sociales et politiques des propos espiègles des clowns du *ludruk* ou aux allégories des mélodrames donnés au milieu de la nuit.

C'est aussi les souvenirs de mes interlocuteurs qui imposèrent les questions relatives à l'histoire du *ludruk*. La plupart des plus âgés d'entre eux garde une mémoire intacte des massacres qui ont suivi la tentative de coup d'État en 1965, dite du G30S/PKI (*Gerakan 30 September / Partai Komunis Indonesia*), imputée au parti communiste

[5] 180 répondants ont été sollicités lors de 10 représentations en décembre 2015. Ces premiers retours ont été traités à l'aide du logiciel statistique SPSS 23. J'ai pu ainsi obtenir des tableaux de contingences (tableau croisé de deux variables qualitatives) permettant de corréler deux variables selon plusieurs modalités. À titre d'exemple, le tableau croisé de la transmission de connaissance sur le *ludruk* selon les groupes d'âge. À partir de ce tableau on peut observer comment différents groupes d'âge sont introduits à la tradition du spectacle *Ludruk*.

indonésien (PKI). L'enquête de terrain prédisposait en somme à ouvrir le dossier historique du *ludruk*. Les travaux réalisés par différents chercheurs européens et indonésiens ne sont pas très nombreux mais déjà bien constitués sur cet aspect qui noue histoire et ethnographie. Presque toutes ces recherches se citent entre elles, tant et si bien que le fil directeur d'une histoire longue du *ludruk* – pleine d'hypothèses – pouvait être suivi des époques anciennes, où ce théâtre ne porte pas encore le nom de « *ludruk* », aux périodes plus récentes (XIXe-XXe siècles) où ce fil s'épaissit et se renforce avec la multiplication des sources.

L'historiographie et l'anthropologie du ludruk

Le premier auteur néerlandais à avoir mené une enquête sur l'ensemble des genres théâtraux à Java, et à s'être donc également intéressé au *ludruk*, est Theodore G. Th. Pigeaud. Il donne comme origine au *ludruk*, le *badoot* ou *ludrug*, où l'un des danseurs est travesti en femme[6]. James Peacock, abordant le *ludruk* dans sa dimension sociale et idéologique, occupe une place importante dans l'anthropologie du *ludruk*, sans doute parce que ses observations réalisées en 1962-1963 relèvent d'un moment tumultueux de l'histoire contemporaine de l'Indonésie. Il nous semble toutefois trop installer son analyse dans l'opposition « tradition » / « modernité », au travers de laquelle le discours valorisé par le *ludruk* serait celui d'un encouragement à la modernisation de la société. Ainsi, à l'opposition *alus* « raffiné » et *kasar* « grossier » – que Clifford Geertz perçoit dans un cadre socio-cosmique « typiquement » javanais[7] –, Peacock substitue celle de *kuna* « conservateur » et *maju* « progressiste », plus à même de traduire, selon lui, la dynamique « moderne » des changements sociaux. Son approche du *ludruk*, tel qu'il apparaît sur les scènes de Surabaya, grande cité portuaire commerçante et administrative à l'époque coloniale et après l'indépendance, est celle d'un « théâtre prolétarien », dont l'analyse comporte bien des biais fonctionnalistes sans véritable profit lorsque l'on se situe sur le terrain villageois, celui des *kampung* s'étendant aussi aux quartiers populaires des villes modernes, où nous avons également choisi de situer nos enquêtes.

---

[6] Theodore G. Th. Pigeaud, Javaanse Volksvertoningen. Bijdrage tot de beschrijving van land en volk, Batavia, volkselektuur, 1938, p. 322-323.

[7] Clifford Geertz, *The Religion of Java*, The Free Press of Glencoe, Illinois, 1960, p. 232.

Le terrain villageois du *ludruk* est également celui de Carl J. Hefner qui a mené ses enquêtes à Sidoarjo, au début des années 1990[8]. Les spectacles y sont considérés comme des événements culturels expressifs qui amplifient et renforcent les questions d'importance sociale tirées de la vie quotidienne. Son approche sémiologique tente de déceler l'influence des événements sociaux sur l'inspiration et la création des représentations de *ludruk*. Les spectacles de *ludruk* agiraient comme d'importants forums sociaux et politiques, soulevant les questions de contrôle, de pouvoir, d'autorité et d'identité locale. En effet, les sketchs (*dagelan*) et les « pièces » (*lakon*) abordent, sur le mode humoristique ou mélodramatique, les conflits et les tensions de la vie locale ou nationale. La performance *ludruk* expose ainsi sur la scène des situations exemplaires qui trouvent une actualité dans la vie sociale des spectateurs.

Par ailleurs, les recherches de cet auteur sur les origines du spectacle *ludruk*, qu'on peut qualifier de pré-*ludruk*, visent à dégager des éléments structuraux dont le *ludruk* contemporain serait également constitué. Dans cette approche historique, il suit les propositions de Peacock. Hefner tente ainsi de reprendre le fil historique du *ludruk* depuis les royaumes javanais anciens, de donner des pistes pour penser une genèse de ce genre théâtral. Mais une étude historique des formes suffit-elle à comprendre la place fondamentale des commanditaires, des demandeurs et promoteurs de spectacles, de statuts fort différents selon les époques, et les dispositions intellectuelles et morales des spectateurs dont le profil nous renseigne d'une autre manière sur le fond et la forme de cet art de la scène.

Tout en observant le *ludruk* des villages, Hefner ne nous semble pas discuter spécifiquement son inscription dans l'organisation des célébrations villageoises des fêtes javanaises. Sans de telles célébrations, aucune occasion ne serait donnée au *ludruk* de s'exprimer dans la régularité saisonnière de la vie sociale du monde rural de Java Est. Ce lien de coexistence de la vie cultuelle et du théâtre qui dresse sa scène sur une place du *kampung*, cette dépendance du *ludruk* au rythme des activités laborieuses et religieuses, exige des artistes *ludruk* une grande maîtrise du champ des émotions propre aux spectateurs ruraux, aux paysans ou travailleurs des campagnes, comme des petits fonctionnaires locaux dont les goûts doivent être plus particulièrement appréhendés. Selon une approche anthropologique, l'examen des formes spécifiques du *ludruk* en tant

[8] Carl J. Hefner, *Ludruk Folk Theatre of East Java: Toward a Theory of Symbolic Action.* Dissertation: Ph. D. University of Hawaii,1994.

que genre théâtral ne peut faire l'économie de celui des modes d'existence de ceux qui sont invités au spectacle. C'est en effet la réception sociale du *ludruk* autant que les formes particulières du genre qui ont justifié nos enquêtes itinérantes sur le territoire du *ludruk*.

Le *ludruk* connaît une variante à Madura sous le nom de *loddrok*. Hélène Bouvier parle à son sujet de « théâtre populaire hybride par excellence » ou plus « simplement d'un processus général d'influences et d'emprunts sur des aires plus ou moins étendues qui vont du village à la région, à l'Asie, de l'Inde à la Chine, jusqu'à l'Europe »[9] . Dans le sillage du *loddrok*, par exemple, l'invention du *luddra* parmi les villageois déshérités, fin des années 1980 à Batuputih, combine *drama* et *loddrok* en une formule spéciale « par et pour des pauvres qui se débrouillent avec des moyen réduits »[10].

Il est curieux d'observer que, pour les instances culturelles gouvernementales organisant le patrimoine régional et national, le *ludruk* dût connaître une « naissance ». Parmi les auteurs indonésiens, Supriyanto (1992) rappelle les conclusions du *musyawarah*, le « consensus », instance de délibération officielle, réuni à Surabaya les 21 et 22 juin 1968, pour une session portant sur les origines du *ludruk*. Bien que le terme *ngamen* soit mentionné dans diverses sources dès le VIIIe siècle, ce « consensus » retient la période 1907-1930 comme celle de la diffusion du *ludruk ngamen*, du « *ludruk* itinérant », dans la région de Surabaya, Gresik et au sud de Malang. L'initiateur en serait *Pak* Santik, un agriculteur pauvre de Jombang, qui chantait *a cappella* lors d'occasions festives. Il se serait adjoint ensuite *Pak* Amir, joueur de tambour du village de Plandi, puis *Pak* Pono, déguisé en « jeune fille » (*wedokan*). Leur petite troupe itinérante aurait connu un grand succès grâce aux paroles d'un *parikan* qu'ils auraient composé : *Keyong nyemplung neng blumbang, Tinimbang nyolong aluwung mbarang* : « Coquille saute au fond de l'étang / plutôt que de chaparder, donne un spectacle ambulant ». Une autre troupe, toujours originaire de Jombang, est mentionnée, celle de *Pak* Harjo qui s'installa à Kepanjen, au sud de Malang, dans les années 1920, contribuant à la diffusion du *ludruk* dans toute cette région. Ce récit construit surtout une explication sur l'importance du

[9] Hélène Bouvier, « Le *loddrok*. Étude des transformations du Théâtre populaire indonésien », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 272 / oct.-déc. 2016 – IV, p. 67-144, p. 82.

[10] Mon étude ne s'attache qu'au *ludruk* de Java Est, même si une immigration déjà ancienne de Madourais dans cette région est demandeuse de *ludruk* javanais-madourais, offrant ainsi matière à envisager un système de transformation sur une vaste aire théâtrale homogène réunissant Java Centre, Java Est et Madura.

ludruk dans la région de Jombang et de son rôle dans la diffusion rurale de ce théâtre. Nasrulloh (2011) ne croit pas à la réalité historique de *Pak* Santik. Selon lui, ce personnage n'est pas connu au-delà de l'instance *musyawarah* qui l'évoque ou des autres instances officielles qui maintiendront plus tard cette position dans le cadre de leur inventaire du « patrimoine culturel immatériel » (*Warisan Budaya Tak Benda*) de Java Est. Pour faire bonne mesure, la thèse officielle attribue également à *Pak* Santik la diffusion d'une forme initiale de *ludruk* itinérant, alors connue sous le nom de *lerok*, ce précurseur ayant eu l'idée de compléter son spectacle d'une pièce (*lakon*) intitulée du nom de son protagoniste : « Besut ».

Il est évident que le *ludruk*, qui procède d'un phénomène social articulé sur la longue durée, n'a pas connu un « démarrage » avec trois paysans, fussent-ils très inspirés. D'autres forces sont en jeu, de l'ordre d'une histoire sociale, où la transformation des contextes – économiques, religieux, politiques, administratifs, à Java et dans l'Insulinde néerlandaise – agit sur la création artistique et amène la production de nouveaux genres performatifs. Le *ludruk*, à partir de la fin du XIXe siècle, est le lieu nommé d'épanouissement de nouvelles formes ludiques et de discours actualisés par des artistes ouverts au monde qui avait changé et qui continuait de changer sous leurs yeux. En Europe, un tel courant dans la création artistique aurait été appelé « avant-garde ». On comprendra ainsi la répression dont les artistes de *ludruk* furent la cible au début de la période de l'« Ordre Nouveau » (*Orde Baru*) du général Suharto.

Plan de la thèse

Composé de trois parties, le plan ne répond pas toutefois à une structure dialectique censée articuler une « thèse ». Chaque partie correspond à une dimension de la recherche pour laquelle il était nécessaire d'adopter une approche disciplinaire spécifique. L'unité de l'ensemble me semble reposer sur des questions qui se sont toutes imposées pendant l'enquête de terrain. Le plan d'ailleurs inverse le temps de l'enquête qui commença par l'observation ethnographique des spectacles de *ludruk* qui n'est abordée que dans la troisième partie. La première partie tente de suivre les traces et les indices « génétiques » qui conduisent des spectacles à la cour de Sanjaya du royaume de Mataram de Java Centre au Xe siècle, à celle de Majapahit à Java Est aux XIVe et XVe siècles. Les sources épigraphiques et archéologiques, puis le *Nagarakertagama*, poème épique rédigé au XIVe

siècle, dévoilent des compositions de spectacle dansé qui ne sont pas étrangères au *ludruk* contemporain. Cette trajectoire historique audacieuse est celle suivie par la plupart des chercheurs qui se sont intéressés aux spectacles « traditionnels » de Java Est. Ils n'ont toutefois pas ou peu, selon nous, examiné le lien entre spectacle donné au plus grand nombre et le pouvoir invitant ou encadrant qui l'autorise. Sous ce rapport l'histoire des XIXe et XXe siècles est progressivement plus riche d'informations jusqu'à en devenir foisonnante. La seconde partie veut embrasser le territoire et le temps du *ludruk*, la diversité de ses lieux, de ses communautés dans les zones javanaises *arekan* ou javanaise-madouraise, et des occasions qui en permettent la tenue. Attention de l'enquête donc à la vie des villages, des croyances et des obligations cultuelles, auxquelles le *ludruk* vient s'agréger quelques heures.

Problématique

À Java Est, certaines formes de spectacle vivant emboîtent donc le pas des transformations historiques de la société pour se renouveler sans cesse. Le théâtre *ludruk* démontre une capacité adaptative, constitutive de sa raison sociale, à demeurer et à changer. Si un tel spectacle se transmet avec la même constance à inventer les formes et contenus que l'actualité lui suggère, c'est qu'une dimension du social doit être cherchée, non dans le temps des à-coups événementiels et téléologiques, mais sans doute dans la longue durée dont parle Fernand Braudel. La solidité de l'assise sociale du théâtre *ludruk* apparaît dans les rapports de flexibilité que ce spectacle populaire entretient avec des doctrines politiques changeantes qui concèdent sans cesse aux logiques du marché. La constitution des grands royaumes de Java Centre et Java Est depuis le VIIe siècle, les siècles de colonisation hollandaise, l'Indépendance et ses prolongements sanglants d'un régime venant s'éteindre à l'orée du XXIe siècle, n'auront pas eu raison de ces petites scènes dressées sur les places des *kampung*, répondant aux largesses de quelque notable ou association villageoise, pour peu qu'il existât un « monde » de villages, propice à l'itinérance des troupes d'artistes, dans lequel semble s'emboiter inertie et révolutions. De mémoire des anciens, les champs, la mosquée, l'école ou l'administration publique ne sont plus ce qu'ils furent.

Pour une autre raison, le *ludruk*, théâtre multimodal, devait être étudié d'un point de vue historique. Le nom sous lequel il est connu aujourd'hui ne permet pas de faire une

distinction claire avec ceux qui désignaient des formes de spectacle populaires qui le précédèrent. Pour le dire autrement, le *ludruk* existait avant le *ludruk*. Les premières occurrences du mot *ludruk* sont repérables vers le milieu du XIXe siècle[11], ce qui ne veut pas dire qu'il ne fut pas en usage bien avant. Les occurrences du *lerok* ou *lerak-lerok* apparaissent toutefois plus tôt, ce qui permet de penser que si le vocable *ludruk* avait cours à la même époque on en aurait également la trace. Ces points terminologiques ont leur importance si l'on considère qu'il n'est désormais plus question de *lerok* mais seulement de *ludruk*. Avec le nom, c'est la typologie théâtrale qui a évolué. Il s'est donc passé quelque chose, socialement, dans la proposition faite au public, ou il s'est passé quelque chose dans le public qui appelait un réajustement théâtral. Hélène Bouvier décrivant la vie sociale et scénique du *loddrok*, « composite » selon l'expression de l'auteur, montre que ce genre théâtral est la transformation d'une forme précédente nommée *ajhing* qui s'éteignit dans les années 1950-1960 avec l'adoption du modèle *ludruk* très populaire à Java Est et de la scène surélevée. Le passage de l'*ajhing* au *loddrok* semble d'ailleurs tenir à la propension constitutive des artistes populaires à adopter les nouveautés d'origines diverses et les innovations scénographique, vocale, chorégraphique et technologique[12].

En prise constante sur l'actualité de la vie commune des villageois, des instances administratives régionales, des discours politiques et militants qui s'affrontent sur les médias nationaux, le *ludruk* a démontré une capacité générique à corriger, réviser, rénover sans cesse ses contenus ludiques comme si sa survie en dépendait. Preneur de toutes les innovations techniques et technologiques en faveur dans « le monde moderne » et de toutes les modes aussi fugaces soient-elles, ce théâtre plastique doit sans cesse donner des gages de surprise à son public. De telles initiatives, potentiellement transgressives des discours dominants, ont depuis l'indépendance du pays, et auparavant durant l'occupation japonaise, convaincu les autorités des champs politiques et religieux d'imposer une surveillance étroite des artistes et organisateurs de spectacles. L'armée indonésienne, notamment pendant la période de l'*Orde Baru* de Suharto, a pris le contrôle de la plupart des troupes circulant à Java Est, assurant dans le même temps les seules conditions d'existence de cet art. Quand vint le temps de la *Reformasi*, ce fut au ministère

[11] Carel Poensen, *Bijdragen tot de kennis van den godsdienstigen en zedelijken toestand des Javaans* [Contributions à la connaissance de la condition religieuse et morale des Javanais]. Mededeelingen van wege het Nederlandsche Zendelinggenootschap, 1866.

[12] Hélène Bouvier, « Le *loddrok*. Étude des transformations du Théâtre populaire indonésien », *Revue d'Histoire du Théâtre* n° 272 / oct.-déc. 2016 – IV, pp. 67-144 : 123.

de l'Éducation et de la Culture, dans ses représentations régionales, et des institutions culturelles, artistiques et touristiques d'engager un vaste programme de standardisation d'un théâtre trop protéiforme dans ses inspirations, ses trouvailles scéniques et ses scénarios sommaires livrés à l'improvisation des acteurs. Mais le *ludruk* disposait et dispose de manière latente d'une possibilité de retour à son indépendance, celle des incartades de l'humour et de la dérision qui le définissent intrinsèquement. Quel que soit le degré d'autocensure prudente qu'il sait devoir adopter, pour l'acteur de *ludruk*, sous une forme ou une autre, persifler les profiteurs et les abuseurs du peuple est plus fort que lui.

Deux personnages fondamentaux de ce spectacle vivant sont particulièrement examinés, ceux de la « chanteuse-danseuse transgenre » (*tandhak*) et du « clown bavard » (*badut*), tous deux porteurs des dissonances entre les idéaux sociaux et politiques et les vicissitudes de la vie ordinaire. Ainsi, la *tandhak* prolonge sur la scène le rôle qu'elle tient réellement dans la vie quotidienne, celui du transgenre féminin (*waria*) exposé aux regards d'un voisinage, contempteur ou indulgent, pour lequel la question des genres sexués n'est jamais résolue. Le clown à la langue déliée, auquel tout est permis en théorie, offre au rire cathartique de confirmer la critique sociale que constitue ses parodies et ses satires, ses sarcasmes parfois.

Le *ludruk*, dont l'inventivité faite de bric et de broc, théâtre du kitsch s'il en est, conserve le cadre épuré du théâtre de cour dont parle le *Negarakertagama* au XIVe siècle, aligne toujours un clown, un danseur-chanteur travesti en femme et un musicien. Ces trois figures transhistoriques, incluses dans l'actualité des époques successives, ne figent aucunement les intentions discursives développées sur la scène, où l'invention, l'improvisation et toutes les facéties sont de mise. Le *ludruk*, comme sans doute d'autres types de spectacles populaires, semble se présenter ainsi comme la dépense luxueuse des fêtes et des cérémonies villageoises.

PARTIE 1

POUR UNE HISTOIRE LONGUE DU THEATRE JAVANAIS : ORIGINE ET TRANSFORMATIONS DU *LUDRUK*

PROPOS LIMINAIRE

Peut-on faire l'histoire longue d'un théâtre populaire ? Si, comme nous le verrons, les artistes actuels du *ludruk* ne laissent pas ou peu de traces écrites de leurs pratiques, ceux des époques anciennes, *a fortiori*, méconnaissant l'usage de l'écriture, ne transmettaient les techniques et recettes de leur art qu'oralement. Les plus anciennes attestations textuelles du *ludruk* se trouvent dans la littérature javanaise de cour du début du XIXe siècle. Deux figures majeures du genre actuel y apparaissent déjà avec force, celles de la danseuse sensuelle et du vieillard espiègle. À la même époque, un ethnographe de la première heure rapportait avoir assisté à un *loedroeg* dont les protagonistes étaient un acteur racontant des histoires amusantes et un danseur travesti. Au-delà de ces mentions laconiques et relativement tardives du genre, des éléments archéologiques et épigraphiques permettent de remarquer, à des époques plus anciennes, les propriétés de ce spectacle populaire dans ceux des palais de Java Centre et Java Est. Les bas-reliefs de Borobudur, comme d'autres temples moins anciens, offrent ainsi des exemples explicites. Plus tard, durant la période du royaume de Majapahit, des missionnaires de l'islam virent dans ces spectacles vivants un canal possible pour la propagation de leur foi. Évidemment, les sources deviennent infiniment plus riches au milieu et à la fin du XIXe siècle, non seulement parce que la presse, néerlandaise ou malaise, relate régulièrement les événements artistiques et culturels, mais parce que, à Java Est, la grande cité portuaire commerçante et administrative de Surabaya voit se multiplier à sa périphérie, puis sur ses scènes les plus en vue, les spectacles traditionnels javanais, palatiaux ou villageois. Ce grand pôle colonial urbain, qui accueillait les spectacles en tout genre, devint « Ville du théâtre ». Les transformations urbaines du *ludruk* se traduisirent alors par l'ajout d'un drame édifiant (*lakon*) en partie finale du spectacle *ludruk*. Sur le mode de la pièce de théâtre dialogué, le déploiement d'un discours politique critique suivra souvent, comme on le verra, pour le pire ou le meilleur, les lignes des propagandes dominantes successives, celles des mouvements communistes ou nationalistes javanais, de l'occupation japonaise, des mouvements révolutionnaires, du régime autoritaire de Suharto. L'histoire du *ludruk* de Java Est, comme celle sans doute d'autres formes de spectacles populaires, apporte la démonstration que les protagonistes

des affrontements politiques ne considérèrent jamais le théâtre comme un simple divertissement, mais plus souvent comme une affaire d'État.

C'est pourquoi, si les formes historiques successives du *ludruk* peuvent correspondre à des périodes significatives, les critères qui permettent de distinguer ces périodes ne sont pas intrinsèques à la pratique théâtrale mais renvoient plus largement aux affrontements politiques profonds qui traversèrent la société javanaise. Hefner (1994) distingue ainsi des périodes qui correspondent à des formes particulières de théâtre « *ludruk* ». Il nomme, par exemple, *Ludruk bandan* les performances ritualistes signalées au XIIIe-XIVe siècle ; il distingue ensuite une forme caractérisée par le couple danseuse-clown (*telèdek-badut*) signalée dans le *Negara Kertagama* au XIVe siècle, puis nomme *Ngamen form* celle attestée en 1900-1915, etc. (1994 : 64). De fait, sa chronologie des formes pré-*ludruk* et *ludruk* correspond à celle des régimes politiques – royaumes javanais et/ou système colonial – qui se sont succédé ou ont coexisté à Java Centre et Java Est du IXe siècle au XIXe siècle. Il pose donc une corrélation qui nous paraît pertinente, mais dont il ne semble pas tirer toute la signification : celle d'un rapport nécessaire entre théâtre populaire et discours politique, parce que durant plusieurs siècles le théâtre fut le principal canal par lequel un régime ou un mouvement politique put se faire largement entendre au détour de la demande ludique des villages et des villes.

Chapitre 1

LES PREFIGURATIONS DU *LUDRUK* : DU PALAIS AU VILLAGE, LES FORMES ANCIENNES ATTESTÉES

Le mot *ludruk* en javanais ne peut avoir de traduction littérale en français, et il est difficile de retrouver ses premières occurrences dans la littérature ancienne. Son étymologie est d'ailleurs incertaine. Le 27 novembre 1993, une réunion d'artistes *ludruk* de tout Java Est s'est tenue à Surabaya. Suripan Sadi Hutomo, universitaire de Surabaya (UNESA), présenta un article publié en 1989 sur l'occurrence du mot « *ludruk* » dans le *Serat Centhini*, un classique de la littérature javanaise du début du XIXe siècle[13]. Il ne donne pas d'informations nouvelles sur le lien avec le *ludruk* d'aujourd'hui. Notons toutefois qu'il attribue au mot « *ludruk* » du *Serat Centhini* le sens de « clown ». Reprenant cet ouvrage, nous avons repéré dix occurrences du mot « *ludruk* » dans le *Serat Centhini*[14]. En voici deux dans une même strophe :

Kenèng loegiding sasmita	En un clin d'œil
Mèh-mèh lir miloe angloedroeg	Presque comme si on allait danser le ludrug
Kang besoer kekel goemoejoe	Kakang Besur a ri aux éclats
Kapedjeng-pedjeng alatah	Vraie crise de rire
Kabyatan wangsiting loedroeg	Ludrug à se pisser dessus
Kapenedan ing peningal	Beauté pour les yeux
Arda sédet woerjaningroem	Sensuel et drôle

Source: *Serat Tjenṭini babon asli saking kiṭa Leiden ing negari Nederland, DJILID III-IV 1912-1915*, p. 43.

Le mot *loedroeg* (orthographe Ophuijsen) dans le poème ci-dessus est mentionné deux fois. Il est en rapport avec la danse et les danseuses. Les danseuses de *ludruk*, belles et coquettes, séduisent leur public. Ce rapport à la danse est fortement établi dans le *ludruk* d'aujourd'hui, qui s'ouvre toujours avec la danse *ngremo* et les chants des *tandhak*, transgenres féminins, pierre angulaire de la tradition *ludruk*. Hutomo a

[13] Voir Kasiyanto Kasemi, *Ludruk Sebagai Teater Sosial : Kajian Kritis Terhadap Kehidupan, Peran dan Fungsi Ludruk Sebagai Media Komunikasi.* Surabaya: Airlangga University Press,1999, p. 11.

[14] Édition consultée : *Serat Tjenṭini babon asli saking kiṭa Leiden ing negari Nederland* ; respectivement dans DJILID III-IV,1912-1915, p. 43, une occurrence et neuf dans DJILID VII-VIII, 1912-1915, p. 111, 204, 207, 208, 209.

également suivi le mot *ludruk* dans les dictionnaires javanais-néerlandais[15]. Les dictionnaires permettent, selon lui, de relever deux autres figures mentionnées de façon récurrente à propos du *ludruk* : *badut*, « clown » ou, plus largement « comédien », et *telèdek*, « danseuse ». Cependant, deux manuscrits classiques javanais, *Rara Mendut Pranacitra*, de Raden Ngabehi Renggosutrasno (1820), et le *Babad Ranu Grati* de Pasuruan incluent le mot *ludruk*, mais ne fournissent pas d'informations plus précises sur le type de performance du *ludruk*[16]. Pour certains professionnels du *ludruk*, le mot serait né d'un jeu de mots à partir du vocabulaire décrivant la danse *ngremo*, la danse d'ouverture du *ludruk*. Ainsi, *gela-gelo* désigne le mouvement de la tête, de droite à gauche, et *gedrag-gedrug*, le mouvement de frappe du pied droit du danseur pour faire sonner le bracelet de clochettes (*gongseng*) qu'il porte aux chevilles[17]. Les syllabes finales *lo* de *gela-gelo* et *drug* de *gedrag-gedrug* viendraient composer le mot *ludruk*.

Cette étymologie bricolée correspond, comme on le verra, à un exercice favori des chanteurs de *kidungan* qui se livrent parfois à de véritables duels de prosodie burlesques[18]. Pigeaud mentionne Carel Poensen qui a recueilli un *lakon* en 1866 près de Kediri, où les acteurs rivalisent dans l'art de tirer la rime par les cheveux[19]. Le texte de Poensen est donc un document rare et détaillé sur la pratique du *dagelan* et du *lakon* à une époque relativement ancienne. Le manque de données écrites anciennes sur le *ludruk* est le principal obstacle à une reconstitution de son histoire. Si des éléments archéologiques et philologiques offrent quelques pistes intéressantes, les témoignages transmis entre acteurs du *ludruk* constituent des informations fragmentaires mais pertinentes pour

---

[15] La recherche a été effectuée à partir de cinq dictionnaires javanais-néerlandais (*Javanansch Nederduitrch Woordenbock*) : (1) J.F.G. Gencho et T. Roorda (1847) ; (2) D. Van Hinloopen Lannerfon (1900) ; (3) par P. Janes (1913) ; (4) Th. Pegeaud (1928) et (5) W. J. S. Poerwadarminto (1939). Th. Pigeaud (1928) précise que le sens du mot *ludruk* est *volkstoneel*, « théâtre populaire » et W. J. S. Poerwadarminto (1930) dit que le mot *ludruk* signifie *telèdek lanang,* « danseur ». Le *ludruk* est bel et bien un théâtre populaire joué par des acteurs masculins. Les hommes, en effet, y interprètent aussi les rôles de femme, et se présentent pour cela travestis en femme. Voir H. Supriyanto, *Lakon Ludruk Jawa Timur,* Jakarta : Grasindo, 1992, p. 6 ; et K. Kasemin *Ludruk Sebagai Teater Sosial : Kajian Kritis Terhadap Kehidupan, Peran dan Fungsi Ludruk Sebagai Media Komunikasi*. Surabaya: Airlangga University Press, 1999, p. 8-9.

[16] Voir Suripan Sadi Hutomo « Anelusur Asal lan Tegese Tembung Ludrug », *Majalah Panyebar Semangat*, 1989, n°18, 29 April. Surabaya.

[17] James L. Peacock (1968) fait référence à la remarque de Poerbokoesumo sur l'histoire du *ludruk* lors d'un séminaire sur le *ludruk* qui eut lieu du 25 au 28 décembre 1960, à Balai Pemuda Surabaya. Celui-ci indiquait que le terme *ludruk* pourrait dériver du mot javanais *nggedruk* qui signifie « garder les pieds sur terre longtemps ». Henri Supriyanto (1992) a également confirmé le témoignage de Poerbokoesomo pour reconnaître la place prépondérante de la danse *ngremo* dans toutes les représentations de *ludruk*.

[18] Voir infra : Partie III, chapitre 2 : *kidungan tretek jombangan*, p. 318.

[19] Ce *lakon*, noté en javanais par Poensen, est traduit par nous en indonésien et en français et présenté en annexe 5.

décrire le *ludruk* du passé. Peacock (1963) et Hefner (1994) mentionnent Pigeaud comme le premier chercheur à s'être intéressé au *ludruk* dès 1938. Celui-ci affirmait que le spectacle *ludruk* était joué par deux personnes, l'une racontant des histoires drôles, l'autre était un transgenre tenant plusieurs rôles. Il traduisait *ludruk* par *volkstoneel*, « théâtre populaire » en néerlandais. À ce témoignage relativement ancien d'un observateur occidental, doivent être associées de nombreuses informations provenant de sources plus anciennes, de natures diverses, qui font état d'arts de la scène où des similitudes significatives se font jour avec certaines séquences du *ludruk* actuel. En tant qu'art populaire, non seulement le *ludruk* absorbe un grand nombre d'éléments appartenant à des pratiques scéniques diverses, anciennes et nouvelles, mais tout en s'éloignant des « arts du palais », en conserve des caractères originaux. La diversité des arts de la scène dans l'aire de diffusion du *ludruk* (Jombang, Surabaya, Malang, Lumajang, Jember) a contribué à la richesse composite de ce genre théâtral.

Ludruk bandan *et* ludruk lerok

Poerbokoesoemo et Ki Soemadji (1960) décrivent deux premières formes de type *ludruk* désignées comme *bandan* et *lerok*. L'emploi du mot « *ludruk* » est dans ce contexte une désignation classificatoire des auteurs puisque ce terme n'est pas attesté avant le milieu du XIXe siècle. Il s'agit selon eux des toutes premières formes de spectacle présentant les traits du *ludruk* à l'époque du royaume de Majapahit (fin XIIIe-XVe siècles). Retenant l'hypothèse de ces auteurs[20], Peacock (1963) et Supriyanto (1992) considèrent qu'un théâtre de ce type s'est développé en se transformant durant cette époque. Poerbokoesoemo et Ki Soemadji (1960) reprennent ainsi des descriptions récentes des *ludruk bandan* et *ludruk lerok* :

> Le *ludruk bandan* montre différents types de pratiques de force physique, notamment le *Jaya-kawijayan*, où il s'agit de s'élancer contre un adversaire en se servant de la force des os, de la peau épaisse, qui résiste aux armes tranchantes, il s'agit de se montrer impossible à saisir, glissant comme une anguille, de savoir échapper à l'attaque, en trompant l'ennemi. L'essence du *ludruk bandan* est de montrer le pouvoir contenu dans la personne, appelée force intérieure[21].

[20] Dans leur article de 1960, Poerbokoesoemo et Ki Soemadji ne mentionnent pas les sources qui leur permettent de situer les formes *bandan* et *ludruk lerok* à l'époque de Majapahit. Toutefois Peacok juge l'information crédible.

[21] Ma traduction. « … *Kang dipitontonake ludruk Bandan iku, memamerake sabangsane ngelmu « kanuragan » kaya ta : Jaya-kawijayan, adu jeprete balung, kandele kulit, dibacok ora tedas, dicekel mrucut kaya welut, dikepung ngilang, dikroyok bisa mbingungake wong kang ngroyok, jalaran sing dikroyok bisa maujud sakembaran loro, telu malah bisa maujud dadi papat. Cetane tontonan ludruk Bandan iku nyebarake kaluwihan guna kabisane enggone ngetrapake kekuwatan tenaga jero, umume*

> Le *ludruk lerok* met en scène diverses formes d'état hypnotique et différents tours d'illusion. Ce spectacle agit sur des ressorts enfouis dans la personne. Il est lié à la réalisation de désirs cachés[22].

Toujours selon ces auteurs, le *« ludruk » bandan*, qui se serait développé plus tôt que le *« ludruk » lerok*, met en scène la magie, la connaissance mystique et des actes thaumaturgiques. Ce spectacle avait une portée cérémonielle et rituelle puisque des sacrifices pouvaient être accomplis pour demander la pluie, repousser les parasites, remercier pour les récoltes, demander la fertilité du sol[23]. Le *ludruk bandan* s'accompagnait de musique simple de *gamelan* et pouvait prévoir l'intervention d'un comédien comique.

Le *ludruk lerok*, quant à lui, mettait en scène des pouvoirs magiques différents. Les organisateurs d'une fête pouvaient demander au chef de la troupe d'apporter des produits du marché. Ce dernier exauçait cette demande « comme par magie » le jour de la fête. Par exemple, un membre du *ludruk lerok* montait sur scène et entrait dans un *krobongan*, une sorte de cage à volailles, recouvert d'un tissu blanc (*mori*). D'autres membres du *ludruk lerok* brûlaient de l'encens, un parfum à base de sève végétale offert aux esprits ancestraux. C'était grâce à de pseudo-pouvoirs surnaturels, que les objets demandés par l'organisateur de la fête sortaient du *krobongan*[24]. De plus, le *lerok* présentait trois *telèdek lanang*, des danseurs masculins déguisés en femmes. Ils dansaient

---

diarani kekuatan batin ... » D'après Poerbokoesoemo et Ki Soemadji (1960) cité par K. Kasemin, *Ludruk sebagai Teater Sosial. Kajian kritis terhadap kehidupan, peran dan fungsi ludruk sebagai media komunikasi*. Surabaya: Airlangga University Press, 1999, p. 13.

[22] Ma traduction de « *... Kang dipertontonke ludrug lerok iku, sebangsane ngelmu panggendaman utawa sulapan. Ing sajerone ngempakake panggedaman, sinambi rengeng-rengeng nglairake pauneg-uneing ati kang sumimpen ing anggane ...* », *Idem* : p. 13.

[23] Le *tiban*, également appelé *ojung* ou *ujung*, est un art qui s'apparente au *ludruk bandan*. Ce spectacle porte aujourd'hui encore différents noms dans la région de Java Est : dans la partie occidentale de cette région (Blitar, Kediri, Tulungagung, Nganjuk, Madiun, Pacitan) on dit *tiban* ; à Madura on dit *ojung* ; à Jember et Lumajang, on dit aussi bien *tiban* que *ujung*. Ce spectacle présente un combat dansé entre deux hommes utilisant des bâtons de palmier tressés. Les deux combattants, le torse nu, doivent se blesser mutuellement le dos. Cette danse est regardée comme un rituel demandant la pluie. Un arbitre, accompagné d'un *gambuh*, un chaman qui soigne les blessures du combat, organise la rencontre. Le *gamelan* accompagne la joute. J'ai assisté dans la région de Gresik (Meganti-Bongsokulon) à des luttes dites *okol*, concours de force musculaire entre deux hommes. Le spectacle a lieu avant l'ouverture du *ludruk*, généralement dans l'après-midi. Le nom *okol* est d'origine javanaise. À Madura, le mot *okol* (qui a pour synonyme *kèket*) est utilisé pour désigner un orchestre de xylophones et d'instruments de percussions (*kentongan*). Pour une description du *ludruk Bandan, du ludruk Lerok* et du *tiban*, voir, *Ensiklopedi Seni dan Musik dan Seni Tari Daerah,* Surabaya : Dinas P dan K Propinsi Daerah Tingkat I Jawa Timur, 1977, p. 267 et 310. Sur l'*okol* de Madura, voir Hélène Bouvier, *La matière des émotions : Les arts du temps et du spectacle dans la société madouraise (Indonésie)*, Paris, EFEO, 1995, p. 30-31.

[24] D'après Poerbokoesoemo et Ki Soemadji (1960) cités par K. Kasemin, *Ludruk sebagai Teater Sosial. Kajian kritis terhadap kehidupan, peran dan fungsi ludruk sebagai media komunikasi*. Surabaya: Airlangga University Press, 1999, p. 14.

en chantant des *kidungan* ou *parikan*. Le spectacle présentait des dialogues riches en insinuations espiègles. Le sens du mot *lerok* est associé à celui de l'expression javanaise *lerak-lerok* : « lancer un coup d'œil au beau maquillage des danseurs »[25].

Toutes ces informations montrent que des éléments mystiques ou magiques faisaient étroitement partie des performances des *ludruk bandan* et *ludruk lerok*. Toutes sortes de croyances animistes javanaises venaient se mêler à des références hindou-bouddhistes en vigueur à la cour de Majapahit. Si les spectacles de *ludruk* ne comportent plus aujourd'hui d'attractions magiques, d'autres spectacles javanais, tel le *jaranan*, en conservent le substrat. On voit ainsi encore des danseurs en transe, possédés par quelque esprit familier ou rodeur, manger du verre ou déchirer des poulets ou des serpents vivants avec leurs dents[26]. Il est important de souligner ces points relatifs aux *ludruk bandan* et *ludruk lerok*, puisque le *ludruk*, ainsi nommé à partir le millieu du XIXe siècle, consiste en la sécularisation de plus en plus poussée des formes et contenus scéniques.

Spectacles à la cour de Mataram (Java Centre - VIIIe-Xe siècles)

L'organisation du spectacle *ludruk* repose aujourd'hui sur une série de séquences constantes : une mise en scène de danses (*ngremo*) et de chants (*kidungan*) interprétés (le plus souvent) par des hommes habillés et maquillés en femme (*tandhak*), une ou des saynètes burlesques (*dagelan*), une pièce (*lakon*) inscrite dans un registre dramaturgique choisi. Or, ces éléments de spectacle, au moins les trois premiers, sont présents sur les inscriptions et les bas-reliefs de différents temples à Java Centre construits entre le Ve et IXe siècles. Holt (1964), Sedyawati (1985) et Lyer (1998) mentionnent des scènes de danse au palais dans un « environnement populaire » sur des bas-reliefs des complexes cultuels de Borobudur (construit aux VIIIe-IXe siècles) et de Prambanan (construit au IXe siècle). Les danses de cour sont représentées dans le cadre de rituels et d'événements royaux, où l'influence indienne est perceptible. Les danses offertes aux gens du peuple sont ostensiblement plus festives et joyeuses, les danseurs étant représentés dans les rues

[25] Pour une description du *Lerok*, voir également *Ensiklopedi Seni dan Musik dan Seni Tari Daerah*, Surabaya : Dinas P dan K Propinsi Daerah Tingkat I Jawa Timur, 1977, p. 264. Supriyanto (1992) explique que le mot *lerok* vient de *lorek* (javanais) qui signifie (visage) taché. Les comédiens du *ludruk lorek* portaient des taches sur le visage afin de paraître comiques, p. 9.

[26] Claire Holt (1967) fait référence au commentaire de Pigeaud (1938) à propos de la danse de *jaranan* (ou *kuda kepang jawa*) comme un exemple du maintien d'une tradition rituelle javanaise sur la longue durée. Claire Holt, *Art in Indonesia: Continuities and change*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1967, p. 130.

accompagnés de groupes de musiciens[27]. Les bas-reliefs de *Karmawibhangga*[28], par exemple, situés au pied du temple de Borobudur, montrent des scènes de danse dans la société javanaise des VIIIe-Xe siècles[29]. Nous présentons ici six panneaux en bas-reliefs où sont visibles des éléments de spectacles et des groupes de personnages dont le statut social se dégage de la place qu'ils occupent et de la posture physique qu'ils adoptent dans l'espace organisé du panneau.

La scène représentée sur le panneau n° 39 (ci-dessous) est composée de deux parties séparées par un palmier : à gauche, un groupe de musiciens accompagne une ou un danseur qui se produit pour un public assis à même le sol ou debout, à droite un couple de notables assis sur une estrade entourée de balustrades reçoit des présents ou des offrandes d'un groupe de sujets ou de visiteurs assez humbles si l'on en juge par le fait que l'un d'eux s'assoit à même le sol. Cette scène permet de façon remarquable de distinguer les statuts sociaux lors d'une fête : les « maîtres des lieux » (à droite), installés sur des sièges ouvragés surélevés, se consacrent au protocole politique et semblent négliger le spectacle, le « peuple » (à gauche), installé sans protocole sur la terre battue, assis ou debout, profite des divertissements qu'il doit de toute évidence à la générosité des maîtres.

---

[27] Claire Holt, Art in Indonesia: Continuities and change. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1967 ; Edi Sedyawati, Pengaruh India pada Kesenian Jawa: Suatu Tinjauan Proses Akulturasi, 1984. Soedarsono dkk (ed.) Pengaruh India, Islam dan Barat dalam Proses Pembentukan Kebudayaan Jawa. Yogyakarta: Proyek Javanologi; Alessandra Lyer, 1998. Prambanan: Sculpture and dance in ancient Java: a study in dance iconography. Bangkok : White Lotus.

[28] Hariani Santiko (2012) voit la construction du mot *Karmawibhangga* à partir des mots *karma*, qui signifie « action, comportement », et *wibhangga*, qui signifie « flux, vague ». *Karmawibhanga* décrit le flux ou les vagues de vies qui s'enchaînent en fonction des comportements durant les vies précédentes. La représentation du bas-relief est une illustration métaphorique de cette doctrine. Voir Hariani Santiko, *Relief Karmawibhangga: Identifikasi Adegan dan Ajaran Hukum Karma*. Magelang : Balai Konservasi Borobudur, 2012, p 5. Sedyawati (1986) soutient que l'art du bas-relief permet d'observer les principales formes stylistiques reprises dans les arts visuels javanais. Voir Edi Sedyawati, *Pengarcaan Ganesa Masa Kadiri dan Singasari, Sebuah Tinjauan Sejarah Kesenian.* Thèse de doctorat. Jakarta : Université d'Indonésie, 1986, p. 3-6.

[29] Ces bas-reliefs se composent de 160 panneaux qui représentent d'importants enseignements bouddhistes. Ils montrent des activités religieuses, des pratiques artistiques, des activités de productions, des statuts sociaux, mais aussi des costumes, des technologies, des spécimens de la flore et de faune… Voir A. J. Bernet Kempers, *Ageless Borobudur: Buddhist mystery in stone, decay and restoration, Mendut and Pawon, folklife in ancient Java.* London: Fine Books, 1976, p. 235-279, et Hariani Santiko, *Relief Karmawibhangga: Identifikasi Adegan dan Ajaran Hukum Karma.* Magelang : Balai Konservasi Borobudur, 2012, p. 10-11.



Ill. 1 - Panneau n° 39, bas-relief *Karmawibhangga.* Temple de Borobudur - Java Central.
Source : Centre de Conservation de Borobudur, 2012, p. 49.

Sans poursuivre une analyse approfondie de ce panneau, nous pouvons toutefois signaler une opposition, qu'on pourra juger presque trop évidente, qui se vérifiera dans le *ludruk* d'aujourd'hui, c'est-à-dire une douzaine de siècles après que cette scène ait été sculptée à Borobudur : les positions respectives des spectateurs, selon qu'ils appartiennent à la basse ou à la haute société, consistent à s'assoir par terre ou sur des sièges plus ou moins élevés[30]. Cette remarque permet également de souligner une condition constante du développement des spectacles de scène, et du *ludruk* en particulier tel qu'il existe aujourd'hui à Java Est : l'organisation d'un spectacle public ne se réalise pas hors de la tutelle d'une autorité politique – religieuse ou simplement administrative.

Le panneau n° 48 (ci-dessous) montre un groupe de musiciens qui divertit un dignitaire s'entretenant avec deux invités, installés dans une « loge » séparée, ici aussi par des arbres, des autres personnages, peut-être un groupe d'épouses du « seigneur », la hauteur des estrades permettant de confirmer la hiérarchie qui apparaît dans la richesse des parures.

[30] Voir, *infra* : p. 33-34.



Ill. 2 - Panneau n° 48, bas-relief *Karmawibhangga.* Temple de Borobudur - Java Central.
Source : Centre de Conservation de Borobudur, 2012, p. 53.

Dans le panneau n° 52 (ci-dessous), un « arbre médian » permet également de séparer les maîtres, assis sur leur estrade, et leurs serviteurs attentifs à leurs gestes, du lieu proprement festif et ludique figuré sur la partie opposée du panneau. Cette partie montre une femme tenant un bébé avec lequel elle semble jouer, elle est assise sur une marche, un plan légèrement plus élevé que les autres serviteurs, assis ou debout, qui l'entourent. Contrairement aux maîtres, tous ceux qui ont position de subalternes dans la partie gauche du panneau sont très attentifs au spectacle qui est donné : une danseuse évolue auprès d'artistes se livrant à des tours d'adresse et de force (l'un d'eux tenant un bloc rectangulaire en équilibre sur son menton). Il semble assez clairement que le spectacle intéresse davantage « les petits » que « les grands ». Comme dans le *ludruk* d'aujourd'hui, celui qui commandite un spectacle, notable ou souverain, quelle qu'en soit l'occasion, le fait pour le divertissement populaire.



Ill. 3 - Panneau n° 52, bas-relief *Karmawibhangga.* Temple de Borobudur - Java Central.
Source : Centre de conservation de Borobudur, 2012, p. 55.

Le panneau n° 53 (ci-dessous) comporte un arbre médian mais au deuxième plan, ce qui permet de placer le dignitaire sur un podium presque au centre du panneau ; son regard est dirigé vers la gauche, sur des acteurs debout interprétant des guerriers armés, derrière lesquels se tiennent assis deux personnages, moines ou prêtres, réalisant des signes spirituels de la main (*mudrā*) ; les figures du ksatriya et du brahmane renvoyant ainsi à quelque représentation d'un épisode d'une épopée indienne. À noter la présence d'un chien également spectateur, ce qui indique clairement que le spectacle est donné au tout-venant. Sur la partie droite, des danseuses évoluent au même moment devant des spectatrices assises sur une marche moins haute que le podium central du dignitaire.



Ill. 4 - Panneau n° 53, bas-relief *Karmawibhangga.* Temple de Borobudur - Java Central.
Source : Centre de conservation de Borobudur, 2012, p. 56.

Le panneau n°72 (ci-dessous) présente une scène assez différente des précédentes puisque les dignitaires sont assis aux deux extrémités du panneau, le spectacle et les domestiques en occupant le centre. Aucun public populaire n'est représenté, la séparation reconnue sur les autres panneaux par un arbre médian n'est donc pas requise pour faire part des distinctions de statut social. Seul le podium du dignitaire de gauche est plus haut que la banquette qu'occupe le couple de droite. La danseuse évolue sur une marche, les domestiques sont assis par terre ou debout, les musiciens sont debout ou assis.



Ill. 5 - Panneau n° 72, bas-relief *Karmawibhangga.* Temple de Borobudur - Java Central.
Source : Centre de conservation de Borobudur, 2012, p. 65.

Le panneau n°117 (ci-dessous) montre un dignitaire installé avec ses épouses dans une « loge » surélevée, sa main droite adresse un signe spirituel (*mudrā*) à deux prestigieux visiteurs entourés de serviteurs à genoux. Cette scène est séparée par un bosquet d'arbustes médian de celle représentant un autre groupe de personnages : deux musiciens jouant pour deux femmes et un enfant, lui se hissant sur une marche, elles installées sur un podium et une banquette. La scène ludique de gauche semble clairement devoir se distinguer de celle de droite relative à un protocole des plus formels.



Ill. 6 - Panneau n° 117, bas-relief *Karmawibhangga.* Temple de Borobudur - Java Central.
Source : Centre de conservation de Borobudur, 2012, p. 88.

Les six panneaux ci-dessus sommairement décrits sous quelques aspects montrent que les emplacements et les postures du corps permettent de coder les positions sociales. Au sens littéral, les statuts les plus élevés sont ceux qui enregistrent le plus grand écart par rapport au niveau du sol. Estrade, podium, banquette, marche, sol… permettent de placer les sujets sociaux au niveau qui est celui de leur rang. On note aussi que les artistes et musiciens évoluent toujours, à une exception près (panneau n° 72), à même le sol. Sur

ces six panneaux sculptés de Borobudur, ce sont les dignitaires qui sont « sur scène » ou, pourrions-nous dire, sur la sellette. Si le *ludruk* contemporain montre une inversion des plans d'occupation de l'espace théâtral – les artistes sur l'estrade scénique surélevée, les musiciens au niveau immédiatement inférieur et les notables au premier rang sur des chaises – les petites gens venus nombreux sont aujourd'hui encore, comme les bas-reliefs de Borobudur les figurent, assis à même le sol ou parfois sur des nattes[31].

Dans des corpus de nature différente, d'autres indices témoignent de cette coexistence d'un cadre formel ou protocolaire et de prestations de divertissement plus relâchées offertes aux élites et au peuple. Haryono (2006) fait état d'un corpus d'inscriptions mentionnant la pratique des arts à Java. Il signale 19 inscriptions sur pierre ou sur cuivre où sont nommés les arts de la scène des royaumes de Java Centre et Java Est entre le VIIIe et le Xe siècles[32]. Ces inscriptions mentionnent des instruments de musique, des danses, des spectacles de marionnettes, des chants (*tembang*) et des saynètes burlesques (*dagelan*). De telles mentions apparaissent dans le texte de décrets relatifs à la circonscription du *sima*, zone exonérée d'impôts par les fonctionnaires royaux. Une description brève porte sur l'office cérémoniel, son déroulement, ses instruments, ses participants, la nourriture et les boissons ainsi que les représentations scéniques qui y sont associées[33]. L'inscription de Kuti, par exemple, une plaque de cuivre trouvée à Joho, Sidoarjo, Java Est, datée de 840, décrit trois types d'art du spectacle donnés à l'occasion de la fête de définition du *sima*. Voilà un extrait de l'inscription en vieux-javanais[34] :

> ***hanapuk*** *warahan kecaka tarimba* ***hatapukan haringgit abañol*** *salahan.*

Le mot *hapukan*, *hatapukan*, dont la racine est *tapuk*, signifie « masque ». Il peut aussi signifier « art du masque » ou « danse du masque ». Le mot *haringgit* a pour équivalent *ringgit*. Appartenant au registre soutenu de la langue javanaise (*krama*), ce mot

---

[31] Voir *infra* : p. 370 et p.282.

[32] Ces 19 inscriptions sont les suivantes : *Gandasuli* (792) - Java Central ; *Kuti* (840) - Java Est ; *Waharu* I (873) - Java Est ; *Mulak* (878) - Java Central ; *Kwak* I (879) - Java Central ; *Ratawun* (881) - Java Central ; *Ramwi* (882) - Java Central ; *Er Hangat* (888) - Java Central ; *Taji* (901) - Java Est ; *Panggumulan* (902) - Java Central ; *Poh* (905) - Java Central ; *Mantyasih III* (907) - Java Central ; *Wukajana* (908) - ? ; *Jeru-Jeru* (930) - Java Est ; *Taji Gunung* (910) - Java Central ; *Lintakan* (919) - Java Central ; *Waharu IV* (931) - Java Est ; *Paradah* (934) - Java Est ; *Kamban* (941) - Java Est.

[33] Voir Timbul Haryono, « Sejarah seni pertunjukkan dalam perspektif arkeologi », in *Sejarah seni pertunjukan dan pembangunan bangsa*, Balai Kajian Sejarah dan Nilai Tradisional Yogyakarta, 17-18 mai 2006, p. 3-8.

[34] Notre interlocuteur, Galih Adi Utama F., historien et spécialiste du vieux javanais (*Universitas Sanata Dharma*, Yogyakarta), n'a pu proposer une traduction fluide de cette phrase, dont les mots lui sont pourtant intelligibles. Il nous a donc suggéré une glose à partir du mot à mot.

est encore utilisé de nos jours pour désigner le théâtre d'ombres *wayang kulit*. Enfin, le mot *abañol* signifie *dagelan* « saynète burlesque ».

La pierre de Wukajana, datée de 908 après JC, dont l'inscription porte également sur la détermination du *sima*, mentionne aussi différents types de performance :

> 9. *... hinyunnakan* ***ton-tonan mamidu*** *sang tangkil hyang sinalu* ***macaritta*** *bhimma kumara* ***mangigal kica***
>
> « … il y avait une représentation de la chanson de Tangkil, dit Nalu, racontant l'histoire de Bhima Kumara dansant le *kicaka* »
>
> 10. *ka si jaluk* ***macarita*** *ramayana* ***mamirus mabañol*** *si mung-muk si galigi* ***mawayang*** *buat thyang* ***macarita*** *bimma ya kumara…*
>
> « Jaluk raconte le Ramayana, Mungmuk danse avec un masque de comédie, Galigi manipulant des marionnettes pour les *hyang* [esprits ancestraux] raconte l'histoire de Bhima Kumara »[35]

Naerssen (1937) rappelle que le mot *ton-tonan* signifie « spectacle » en javanais classique, que *mamidu* signifie « chant », *macaritta* signifie « raconter une histoire » ou « réciter de la prose », *mangigal*, dont le radical est *igel*, veut dire « danser ». Sur l'inscription, ce lexème apparaît composé de diverses manières : *mangigel*, *mangigal*, *angigel*, *inigelaken*[36]. La ligne 9 montre que les chants et les récitations produits lors de la détermination du *sima* entrent dans un spectacle quelque peu différent de celui évoqué sur l'inscription sur cuivre de Kuti. À la ligne 10, en effet, l'expression *mamirus mabañol* est en rapport avec la « danse des masques », dont le mot *mamirus* a le sens. Naerssen (1937) et Haryono (2006) précisent que ce mot fait référence à un type de spectacle masqué à caractère burlesque. Cela démontre l'usage de déguisements clownesques lors de ces spectacles. Sur l'inscription de Kuti, le mot *salahan* dans l'expression *abañol salahan* signifie « erreur », c'est-à-dire, selon Haryono (2006), erreur volontaire dans la prononciation d'un mot pour en déformer le sens, référant ainsi aux jeux de mots propres aux échanges burlesques.

L'inscription de Poh, une plaque de cuivre trouvée à Prambanan, Java Centre, datée de 905 après JC, dévoile une autre dimension de ces spectacles anciens :

> ***rara mabhramana tinonton*** *si karigna si darini muang si rumpuk muang wêrêwêrêhnya si jaway si baryyut*.

---

[35] Ma traduction à partir de celle produite en indonésien du javanais épigraphique par Timbul Haryono, 2006, p. 8.

[36] Frits Hermann Van Naerssen, "Twee Koperen Oorkonden van Balitung in het Koloniaal Instituut te Amsterdam", *Bijdragen tot de taal-, land- en volkenkunde / Journal of the Humanities and Social Sciences of Southeast Asia*, 1937, 95(1), p. 441-461.

« les filles se promènent sous les regards de Karigna, Darini, Rumpuk et son fiancé Jaway, et de Baryyut »[37]

Le mot *rara* signifie « jeune fille », *mabhramana* signifie « se promener », *tinonton* signifie « être regardé ». Haryono (2006) soutient que le mot *mabhramana* est la forme ancienne de *mbarang*, terme javanais désignant aujourd'hui les spectacles itinérants, ambulants, passant de village en village. Cette signification est proche de celle du mot *menmen* que l'on trouve sur la pierre de Taji Gunung (910 ap. JC) et celle de Jeru-Jeru (930 ap. JC). Le mot *amen* en javanais signifie « divertir » et constitue la base du mot *menmen* qui signifie « divertissement ». Le mot javanais actuel *ngamen* vient du javanais *amen* et désigne un spectacle itinérant.

Ainsi, dès les VIIIe et IXe siècles, bas-reliefs et inscriptions épigraphiques à Java Centre et Java Est font état d'un théâtre de cour et/ou populaire – composé de spectacles de danses et de chants, de saynètes burlesques, de mises en scène de drames épiques –, promu par des autorités princières dans le cadre de leur propre mise en scène politique sous le regard du « peuple invité ».

Spectacles à la cour de Majapahit (Java Est - XIVe-XVIe siècles)

Au Xe siècle, le centre politique et culturel de Java se déplace à l'est de l'île. Cet événement est relaté par une inscription de Java Centre relative à *Mpu* Sindok, dernier souverain de la dynastie des Sanjaya du royaume de Mataram et fondateur de celle des Isyana, dont il établit la capitale à l'est dans la haute vallée de la Brantas[38]. Ainsi situé entre vallées fertiles et hautes terres, rivières et terres volcaniques, le royaume développa une riziculture irriguée très fertile justifiant le regroupement de la population paysanne en villages producteurs. Cinq royaumes se sont ensuite succédé, dont celui de Majapahit

[37] Ma traduction à partir de celle produite en indonésien du javanais épigraphique par Timbul Haryono, 2006, p. 7.

[38] L'information épigraphique mentionne le déplacement du centre du pouvoir du roi de Java de la région Centre vers l'Est. Plusieurs hypothèses sont proposées sur ce transfert : population épuisée par la construction de grands temples (Prambanan et Borobudur) ; attaque de forces étrangères ; catastrophe naturelle dans le centre de l'île… Cependant, ces hypothèses ne sont pas confirmées par des sources écrites. L'inscription du roi Airlangga datée de 1021 mentionne que celui-ci a sauvé le peuple d'une terrible catastrophe à la demande des brahmanes. Quels qu'en soient les causes, le centre politique, administratif et culturel de Java s'est entièrement déplacé sous le règne de *Mpu* Sindok. Voir Denys Lombard, *Le carrefour javanais, essai d'histoire globale. III, L'héritage des royaumes concentriques*. Paris : éd. École des Hautes Études en Sciences sociales, 1990, p. 18.

(1293-1527), le plus important par sa longévité et son rayonnement sur tout l'archipel nousantarien[39].

Sous le règne de Rajasanagara (Hayam Wuruk) (1350-1389) et de son ministre Gajah Mada (mort en 1365), Majapahit est le centre d'un réseau d'alliances commerciales qui s'étend sur la plus grande partie de l'archipel, plus à l'ouest encore vers nombre de littoraux et, plus à l'est, jusqu'au littoral ouest de Papouasie[40]. La prospérité et le rayonnement de Majapahit se sont traduits par le développement d'œuvres littéraires royales magnifiant l'ancien royaume javanais du Centre.



Carte 1 - Territoire de Majapahit à Java Est au XIVe siècle.
Source : *Graphics, maps and artworks by Gunawan Kartapranata.*

Ainsi, l'épopée *Nagarakertagama* rédigée en vieux-javanais (1365 après JC) décrit la vie politique, religieuse et culturelle du royaume de Majapahit. On y trouve l'exposé détaillé des formes de spectacle correspondant aux inscriptions épigraphiques javanaises de Java Centre. Cet immense poème traite de la célébration de *Phalguna Caitra*, la nouvelle année dans le calendrier *Saka* établissant les périodes de récoltes et de plantations à Majapahit. La célébration durait plusieurs jours et recevait des publics de l'extérieur du palais dans un espace ouvert. Durant cette fête, le roi proposait plusieurs types de spectacle : danse (*Jurwiyanin*), chant (*kidung*) et comédie (*raket*). La stance 2 du chant 27, par exemple, dit :

[39] Janggala (Sidoarjo) - 1045-1136, Daha (Kédiri) -?-1222, Singhasari (Malang) -1222-1292, Majapahit (Trowulan) -1293-1527 et Blambangan (Banyuwangi) -1536-1580. Voir Petrus Josephus, Zoetmulder, *Kalangwan: A survey of old Javanese literature*. Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde and The Hague: Martinus Nijhoff, 1974, p. 22.

[40] Voir Robert B. Cribb *Historical Atlas of Indonesia*, Richmond: Curzon, 2000, p. 87.

> Divers types de spectacles ont été organisés par le roi, tous ceux qui peuvent réjouir les gens ou les émouvoir. Danses, mascarades, compétitions physiques, habileté aux armes de jet, fascinent le public[41].

Les différents types de spectacles organisés par le palais tels qu'ils sont mentionnés dans le *Nagarakretagama* s'accordent parfaitement avec les panneaux des bas-reliefs du temple de Borobudur présentés plus haut qui furent sculptés cinq siècles avant la rédaction du grand poème épique de Majapahit. Proposés dans le cadre de rituels ou de protocoles nobiliaires, ces spectacles semblaient parfaitement au goût du public populaire invité. Pigeaud (1962) traduit le mot *çramaçrama*, qu'il assimile à *sharama*, par « combat ». Le combat peut être théâtral ou réel. Les combats, les danses de combat, auxquels même le roi peut se prêter, représentent les composants antagonistes de l'univers, l'idée javanaise d'un dualisme cosmique[42]. La stance 4 du chant 66, par exemple, dit :

> Des spectateurs de toutes parts affluaient, bruyants, ne laissant aucune place dans l'espace ouvert. Ils s'affrontaient pour se hisser au premier rang. Le roi dansa dans la grande salle avec une femme, tandis que les autres femmes étaient assises soigneusement serrées les unes contre les autres pour regarder, certaines d'entre elles étaient abasourdies d'admiration[43].

La description ci-dessus évoque l'ambiance animée, le combat des spectateurs pour se placer au premier rang, qu'il est possible de retrouver sur plusieurs panneaux de bas-relief *Karmawibhangga* du temple de Borobudur ; la présence de nombreuses femmes spectatrices apparaît notamment sur le panneau n° 72. On peut s'interroger sur la provenance de ces spectateurs « bruyants » qui affluent de toute part. Peut-être, tout le personnel confondu du palais seul autorisé à voir danser le roi ? Un public populaire dont le surgissement dans l'enceinte du palais serait exceptionnellement toléré ? Pigeaud (1962), faisant mention des bas-relief de Borobudur, a supposé que le public féminin du spectacle appartenait au palais. Il était impossible pour un roi, selon lui, de danser devant

---

[41] « Tan tungal / tikanaŋ wiläça ginawe narendrakasukhan, siŋ wastwasuna tustacitta rikanaŋ pradeça winanun, baryyan karaktan / çramaçrama maweh jner nin umulat, singih dewa manindarat / juga siran lumanlan i jagat ». Ma traduction est faite en regard de la traduction anglaise de Pigeaud (1960) et de celle en indonésien de Muljana (1979). Voir Theodoor Gautier Thomas Pigeaud, *Java in the 14th Century: A Study in Cultural History. Vol. III (Translation).* Dordrecht: Springer Netherlands, 1963 et Slamet Muljana, Nagarakretagama dan tafsir sejarahnya. Jakarta: Bhratara Karya Aksara, 1979.

[42] Voir Theodoor Gautier Thomas Pigeaud, Java in the 14th Century: A Study in Cultural History. Vol. IV (Commentaries and Recapitulation). Dordrecht: Springer Netherlands, 1962, p. 80-81.

[43] « *Sar sök tekhan aninhaninhali sakeŋ daçadikh atetel atri tanpa ligaran, tinkah niŋ pasabhan/ lawan san ahatur ttadah atiki tinonyan açran arbut, çri rajya rikanaŋ witana* ***manigel*** *bini bini juga taŋ maninhali mark, kapwa lingih atindih aglar anbek hana lali rin ulah kawönan umulat* ». Ma traduction en regard de la traduction anglaise de Theodoor Gautier Thomas Pigeaud (1963, p. 78) et celle en indonésien de Slamet Muljana (1979, p. 20).

un public populaire[44]. Peut-être s'agit-il de princesses royales ou d'épouses de dignitaires royaux ou même de danseuses professionnelles formées au palais ou extérieures au palais…

On peut admettre la portée rituelle ou fortement symbolique de cette danse du roi, qui se comporte comme le vainqueur d'un « combat » entre des adversaires prédestinés, irréductiblement voués à s'affronter et à évoluer ensemble. Danse érotique de fertilité royale « aux prises » avec *Rajapatni*, déesse des forces chthoniennes, de la fécondité et des origines de la vie. La mythologie javanaise reconnaît également la divinité de Nyi Lara Kidul, déesse des mers du sud de Java, et de Dewi Sri, déesse du riz, maîtresse de la fertilité. Le roi danse devant et avec les femmes royales. Cette danse représenterait l'interaction érotique des forces masculine et féminine comme principes cosmiques de la vie. Le royaume en tant que « centre de la vie » – c'est-à-dire de toutes activités de production sociales et naturelles dans le royaume – place la figure masculine du roi au « centre dansant » des mouvements cosmiques. La tension érotique entre homme et femme, entre roi et déesse, dans la danse est perçue par un public émerveillé, comme le montre la fin de la stance 4 du chant 66[45].

La stance 1 du chant 91 évoque la dimension érotique de la danse dont les danseuses, qui captivent un public masculin, semblent cette fois les actrices principales.

> Une danseuse *Jurwiyanin*, drôle (*jenaka*), accompagnée d'un vieil homme (*buyut*) a alors provoqué beaucoup d'émoi. Elle vint danser en chantant avec le partenaire qu'elle avait choisi. Leur danse faisait rire, rejouissait tous ceux qui en étaient témoins. Plusieurs spectateurs masculins vinrent offrir des étoffes à la danseuse[46].

Pigeaud (1962) décompose le mot *jurwiyanin* en *Juru i Angin*, et le traduit par « Maîtresse du Vent ». La danseuse incarnerait, comme on l'a vu, Nyi Lara Kidul, la déesse des mers du sud de Java, ou Dewi Sri, déesse du riz et de la fertilité. La stance décrit Jurwiyanin (*Juru i Angin*) dansant et chantant de manière burlesque (*jenaka*), c'est-à-dire espièglement provocatrice par les mouvements érotiques qu'elle exécute. Le vieil homme (*buyut*) qui l'accompagne rappelle Punakawan, un serviteur espiègle et intelligent du théâtre javanais. La complicité facétieuse entre la jeune danseuse et le vieillard

---

[44] Theodoor Gautier Thomas Pigeaud, 1962, p. 325-326.

[45] Voir aussi Theodoor Gautier Thomas Pigeaud, 1962, p. 195-196.

[46] « **Jurwiyanin** / cucud saha **buyut** nikan amaceh maceh, prapta manrtta riṇ çwaran umambil i sadulur ika, solahulah nikamuhara guyw anukani lumihat, etunikhan wineh waçana taṇ para wadana kabeh ». Ma traduction d'après la traduction anglaise de Theodoor Gautier Thomas Pigeaud, *Java in the 14th Century: A Study in Cultural History. Vol. III (Translation)*. Dordrecht: Springer Netherlands, 1960, p. 107.

décrépit amuse beaucoup le public masculin, lequel manifeste son enthousiasme en offrant des étoffes à la danseuse sensuelle[47].



Ill. 7 - Punakawan (à gauche) et sa danseuse, bas-relief temple Tegowangi, 1400 ap. JC, Kediri, Java Est.
Source :https://mblusuk.com/947-Relief-Kisah-Sudamala-di-Candi-Tegowangi.html

Lorsque Jurwiyanin, dite Kirti, est en scène au milieu des chanteurs, l'ambiance parmi les spectateurs est ainsi décrite à la stance 6 du chant 90 :

> Les chanteurs sont amusants, ils chantent à tour de rôle. Kirti, princesse vénérée par eux, est magnifique. Leurs messages chantés sont variés. Les boissons alcoolisées sont fournies pour l'honneur et le plaisir. Les chanteurs rivalisent les uns avec les autres pour enfin se moquer[48].

Les chanteurs (*gitada*) chantent « à tour de rôle » (*maganti*) et sont en compétition (*alaga*). Pigeaud (1962) et Zoetmulder (1974) pensent que la chanson est un *kidung*[49]. Les chants *kidung* ou *kidungan* comportent quatre strophes et sont connus aussi sous le nom de *pantun* dans le monde malais, ou *parikan* dans la région de Java Est. Ces deux genres poétiques ont des caractéristiques communes, notamment deux premières strophes

---

[47] Voir aussi Theodoor Gautier Thomas Pigeaud, 1960, p. 315-318.

[48] « Ramyaṇ **gitada** paniduṇ nikan **maganti**, **Kirtti** çri nrpati linanwakenyan anras, mankin tusta san aninum / samenake twas, sowenyaṇ**alaga** wkasan maguywaguywan ». Ma traduction, suivant celle en anglais de Theodoor Gautier Thomas Pigeaud, 1960, p. 107.

[49] Le *kidung* est un poème en moyen-javanais qui s'est développé à l'époque de Majapahit. La langue utilisée est différente du vieux javanais, utilisée à l'époque du royaume de Java Centre influencée par la littérature et la prosodie indienne. Avec le déplacement de la capitale de Java Centre à Java Est (Trowulan), les œuvres littéraires javanaises se sont donc renouvelées de manière importante. Les performances étaient alors accompagnées d'un jeu simple de *gamelan* pour raconter la geste de *Panji*, épopée javanaise très connue dès cette époque. Voir Petrus Josephus Zoetmulder, *Kalangwan: A survey of old Javanese literature*, Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde and The Hague: Martinus Nijhoff, 1974.

renvoyant aux deux dernières, et des modèles de rimes plus ou moins complexes[50]. Le *parikan* fait grand usage de figures de style jouant sur différents registres de langue, populaires ou soutenus, et sur des images ou des références généralement bien connus du public. La description ci-dessus des chants alternés entre interpètes qui amusent beaucoup les spectateurs montre qu'il s'agit aussi, comme nous le verrons pour le *ludruk* contemporain, de duels verbaux qui supposent une grande maîtrise des procédés stylistiques. Chaque couplet peut proposer une énigme, s'appuyant sur des jeux de mots ou des assonances (*wangsalan*). Les chanteurs sont tenus à l'inventivité et sont stimulés par la hardiesse de leur adversaire. Souvent le spectacle se termine lorsque les deux parties ont épuisé leur creativité ou qu'un des chanteurs ne répond plus correctement aux trouvailles de l'autre. Ce sont les acclamations ou les huées du public qui arbitrent à l'issue de l'affrontement[51].

Les représentations dramatiques dansées tirées du *Nagarakretagama* sont appelées *raket*. Les *kidungan* et les danses sont incluses dans leur scénario. Pigeaud (1962) ajoute que les instruments de musique sont peu nombreux dans ce théâtre, guère plus de deux tambours. Le spectacle est donné a deux reprises dans la même journée : de minuit au lever du soleil et de midi au coucher du soleil ; entre les deux séances est donnée la danse de Jurwiyanin (*Juru i Angin*).

Une description du *raket* se trouve aux stances 3 à 8 du chant 91 du *Nagarakretagama*. En ouverture, si l'on en croit la stance 3, un *kidung* à la beauté incomparable semble bien être chanté par le roi Hayam Wuruk en personne :

> Le chant mélodieux du roi suscita la surprise, l'étonnement et l'émotion du public. S'élevant joyeusement comme le rire d'un paon sur une branche, comme du miel sucré ajouté au sucre, cet air vint toucher le cœur comme le son nostalgique d'une flûte de bambou[52].

La stance 4 mentionne ensuite la présence de deux maîtres de cérémonie, Ranadhikara et Mahadhikara, chargés de présenter le roi au peuple et de lui rendre hommage. Le roi, contribuant au spectacle comme on l'a vu, est en scène. La stance 5

---

[50] Voir Partie III : Morphologie scénique du *Ludruk* ; chapitre 2 : Chorale et *ngremo* féminin : p. 310-320.

[51] Voir Theodoor Gautier Thomas Pigeaud, Java in the 14th Century: A Study in Cultural History. Vol. IV (Commentaries and Recapitulation). Dordrecht: Springer Netherlands, 1962, p. 314-315 ; et Petrus Josephus Zoetmulder, Kalangwan: A survey of old Javanese literature. Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde and The Hague: Martinus Nijhoff, 1974.

[52] Gita narendra maɳhlahlandani jner anani, mrak manawuwwan i padapa tulyanika rin alanö, lwir mmadu len / guladrawa rinok / rin amanis anener, wança maghasa tulyanika rin rs anuner i hati. Ma traduction, suivant celle en anglais de Theodoor Gautier Thomas Pigeaud (1960) et en indonésien de Slamet Muljana (1979). Voir Theodoor Gautier Thomas Pigeaud, Java in the 14th Century: A Study in Cultural History. Vol. III (Translation). Dordrecht: Springer Netherlands, 1962 et Slamet Muljana, Nagarakretagama dan tafsir sejarahnya. Jakarta: Bhratara Karya Aksara, 1979.

décrit Kertawardhana, père du roi, jouant du tambour[53]. Il se présente au roi Hayam Wuruk et lance ainsi le spectacle.

L'intrigue du *raket* compte trois protagonistes : Shori, Gitada et les *Tekes*. Shori et Gitada sont des personnages masculins, les *Tekes* sont des femmes. Les rôles sont tenus par les acteurs suivants : Shori est interprété par le père du roi Kertawardhana, il incarne un personnage viril, beau et sensuel, ses répliques chantées sont satiriques et à double sens. Gitada – ce nom est aujourd'hui synonyme de « chanteur » – est interprété par le roi Hayam Wuruk, il porte une tenue de cérémonie, peut-être celle d'un brahmane, il joue de façon comique[54]. Les huit *Tekes* sont ainsi désignées, selon Pigeaud (1962), en lieu et place du mot sanskrit *upabharya*, qui signifie « seconde épouse ». Le rôle des *Tekes*, indique-t-il aussi, était joué par des garçons travestis en filles[55]. La stance 7 du chant 91 évoque la complicité d'esprit et de cœur entre Gitada et les *Tekes* :

> Gitada et les *Tekes* ont commencé le spectacle par une blague. L'atmosphère évolue au fur et à mesure. La peine émeut aux larmes, suscite émotion et tristesse. À coup sûr le cœur du public est atteint[56].

La stance souligne les sentiments des spectateurs, qui sont seuls en mesure, qu'ils rient ou qu'ils pleurent, de reconnaître la vérité à laquelle le spectacle prétend. Le *raket* est ainsi une sorte de comédie ponctuée de chants développant une satire édifiante sur le

---

[53] La stance 5 du chant 91 mentionne le mot *panjak*, « initiateur ». Pigeaud pense qu'à l'origine le mot *panjak* désigne les joueurs de *gamelan* dans les spectacles de Java Est. Le mot *ajak* signifie en effet « inviter », terme qui serait employé pour les joueurs de *gamelan* « invités » pour accompagner les danseurs. Voir Theodoor Gautier Thomas Pigeaud, *Java in the 14th Century: A Study in Cultural History. Vol. IV (Commentaries and Recapitulation)*. Dordrecht: Springer Netherlands, 1962, p. 324.

[54] Claire Holt émet que l'idée que le personnage du vieil homme dans le théâtre est en rapport avec certaines représentations dans les bas-reliefs du temple de Borobudur. Ce personnage prolongerait l'image du prête hindou, garant de l'esprit des danseurs de cour. Il n'est pas sans rapport avec le *Vidushaka* du théâtre classique indien dont les attributs sont ceux d'un clown grotesque et comique. Voir Claire Holt [1967] 2000, *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia.* Traduire par R. M Soedarsono, p. 143. Titre originale: *Art in Indonesia : Continuities and change*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press.

[55] Pigeaud commente ainsi la stance 7 du chant 91 : « Il y a huit personnages *Tekes* qui sont des "*upabharyas*", « compagnons » de Gitada, beaux et aux manières raffinées. Ils peuvent tous être des hommes et interpréter des rôles de femme comme dans le théâtre *wayang wong* du palais de Yogyakarta sous le règne du sultan Hamengku Buwana VIII (décembre 1939). Voir Theodoor Gautier Thomas Pigeaud, *Java in the 14th Century: A Study in Cultural History. Vol. IV (Commentaries and Recapitulation)*. Dordrecht: Springer Netherlands, 1962, p. 325-326.

[56] « Naŋ nawanatya kapwa tinapaknira tinewekaken, asya makadi tan pat ikaŋ guyu parn aslur, mwaŋ karunamanun tanis aweh skel apuhara luh, etu nikaŋ tumon / pada kamanusan anenanen ». Ma traduction en regard de celles de Pigeaud en anglais (1960) et de Muljana en indonésien (1979). Voir Theodoor Gautier Thomas Pigeaud, Java in the 14th Century: A Study in Cultural History. Vol. III (Translation). Dordrecht: Springer Netherlands, 1962, p. 325-326 ; Slamet Muljana, Nagarakretagama dan tafsir sejarahnya. Jakarta: Bhratara Karya Aksara, 1979, p. 14.

mode érotique. Pigeaud (1962) et Hefner (1994) s'accordent à dire que cette forme de théâtre préfigure le *ludruk* auquel nous assistons aujourd'hui[57].

Le *ludruk* contemporain s'inscrit sur une trajectoire de l'art de la scène javanais dont il est possible de repérer des moments historiques de transformation. Soedarsono (1983), par exemple, observe qu'après la chute du royaume Majapahit, l'art du *raket* se poursuit à Bali et dans les palais (*kraton*) de Surakarta et Yogyakarta à Java Centre. Mais cet art de la scène évolue et porte un nom différent dans chaque lieu. À Bali, le *raket* est associé à l'idée du refuge qu'a représenté cette île pour les Javanais de l'Est refusant la conversion à l'islam jusqu'au XVe siècle. L'art du *raket* balinais est aujourd'hui divisé en deux types de danse dramatique : *gambuh* et *wayang wwang*. Le *gambuh* est un spectacle de danse sans masque racontant la geste de Panji et se différencie du *wayang wwang* qui utilise des masques pour porter sur scène l'épopée du *Ramayanan*. Quand il s'agit du *wayang wwang* du *Mahabharata*, alors appelé *wayang parwa*, les acteurs ne portent pas de masque. Au *kraton* de Kartasura, sous le sultan Pakubuwana II (règne 1726-1749), le danseur porteur de masque était désigné sous le nom de *Klana*. À Yogyakarta, sous le sultan Hamengkubuwana I (1755-1792), apparaît la danse *wayang wong* telle qu'elle est donnée aujourd'hui[58].

Spectacles de danse à l'extérieur du palais, hier et aujourd'hui

À partir de différentes sources anciennes, Haryono (2006) tente de cerner les conditions professionnelles et sociales des artistes selon qu'ils se produisaient pour une cour royale, et disposaient donc d'un statut élevé, ou appartenaient à des groupes itinérants se produisant pour des publics villageois, dont l'existence est attestée dans les inscriptions javanaises anciennes par les termes de *mabhramana*, *mbarang*, *menmen*, *ngamen*, signifiant « spectacle ambulant »[59]. Selon Soedarsono (2003), les spectacles de cour, tels qu'on peut en suivre l'information des périodes anciennes jusqu'au IXe siècle,

[57] Voir Theodoor Gautier Thomas Pigeaud, Java in the 14th Century: A Study in Cultural History. Vol. IV (Commentaries and Recapitulation). Dordrecht: Springer Netherlands, 1962, p. 325 ; et Carl J. Hefner, Ludruk folk theatre of East Java : toward a theory of symbolic action. Ph. D. University of Hawaii at Manoa : 1994, p. 73 et sq.

[58] Voir Soedarsono Soedarsono, *Wayang Wong: The State Dance Drama in the Court of Yogyakarta*. PhD Disertation. USA: The University of Michigan : 1983, p. 14-4.

[59] Haryono Timbul, « Sejarah seni pertunjukkan dalam perspektif arkeologi », in *Sejarh seni pertunjukan dan pembangunan bangsa*, Balai Kajian Sejarah dan Nilai Tradisional Yogyakarta, 17-18 mai 2006, p. 31-32.

témoignaient d'une forte influence indienne, absente des spectacles moins raffinés donnés pour des publics ruraux[60].

Holt (1964) rappelle que le *ronggeng* est une danse donnée dans les campagnes javanaises dès les VIIIe-IXe siècles comme en témoignent les bas-reliefs de Borobudur. Il s'agit d'un spectacle de danses exécutées par des femmes qui chantaient sur un accompagnement de *gamelan*. Ces groupes d'artistes, composés de peu de personnes, se déplaçaient entre les villages, s'installaient aux endroits passants, aux coins de rue les plus fréquentés. Le public manifestait son enthousiasme pour les performances auxquelles il assistait en récompensant spontanément les artistes[61]. Des descriptions de ces spectacles de saltimbanques se trouvent dans les notes de voyage à Java de Raffles (1817), qui soulignent les saillies humoristiques et la dimension burlesque de ces spectacles. La figure du clown, généreuse en mimiques grotesques et prodigue en jeux de mots, occupait une place essentielle dans ces spectacles de rue. Les scènes d'échange humoristique entre la danseuse *ronggeng* et le personnage clownesque semblaient ravir le public populaire des campagnes javanaises[62].

Les danseuses de *ronggeng* sont souvent décrites comme des prostituées, ce qui ne suffisait pas à leur attirer le mépris du public. Certaines de ces danseuses « captivantes » épousèrent des notables respectés. La figure de la danseuse *ronggeng* était d'ailleurs sacrée selon différentes légendes qui s'autorisaient de la parole des *wali*, les saints

---

[60] Soedarsono Soedarsono, *Seni pertunjukan dari perspektif politik, sosial dan ekonomi*, Yogyakarta : Gadjah Mada University Press, 2003, p. 5.

[61] Claire Holt évoque le « témoignage de la présence d'une danseuse qui ressemble beaucoup au *taledhek pesindhen* du XIVe siècle à Majapahit dans l'est de Java. Ses performances sont représentées dans deux strophes du *Nagarakrtagama*. Pendant les sept jours de célébrations tenues après la récolte pour louer la grandeur du roi et de son palais en tant que centre de la prospérité du pays, une danseuse appelée *I Angin* se présente sur la scène accompagnée d'un ou deux vieillards. Ce que nous savons, c'est qu'on les appelait « arrière-grand-père », c'est-à-dire qu'ils étaient de vieux hommes, toutefois leur rôle et leur relation avec la danseuse ne peut qu'être supputé. Peut-être sont-ils les héritiers des maîtres de danse, prêtres ou quasi-prêtres représentés sur les bas-reliefs de Borobudur. Ils ont peut-être été les précurseurs des gardiens facétieux des danseurs de cour au XXe siècle. Il peut aussi s'agir de simples comédiens comme ceux qui accompagnaient une *ronggeng* à l'époque de Raffles. Enfin tous ces fonctionnaires javanais – brahmanes dans les bas-reliefs de Borobudur, arrière-grand-père en littérature, gardiens des palais – ont peut-être quelque chose à voir avec le comédien (*vidushaka*) du théâtre classique indien qui était un brahmane laid et drôle ». Ma traduction. Holt, [1967] 2000, p. 143.

[62] « D'une manière générale, les *róng'gengs* ne s'abaissent pas à exécuter ces postures et mouvements dégoûtants et honteux, si fréquents sur le continent indien, mais elles n'échappent pas à l'accusation d'inconvenance à cet égard. Leur chant, quoique peu estimé et mal compris des Européens, possède parfois beaucoup d'humour et de drôlerie ; et en adaptant leurs gestes aux paroles, elles suscitent souvent de grands éclats de rire et recueillent beaucoup d'applaudissements de l'auditoire indigène. » Ma traduction. T. S. Raffles. *The History of Java*. Oxford University Press, [1817] 1965, p. 382-383.

propagateurs de l'islam à Java[63], comme en témoigne le récit recueilli par Hotl (1964) sur l'origine de la danseuse *ronggeng* :

> Trois artisans – menuisier, tailleur, orfèvre – sont sous la protection d'Allah. Allah ordonna au menuisier de faire la statue d'une très belle femme et lui demanda de la placer sur le bord d'une route déserte. Le tailleur eut pitié de la statue de bois nue et lui confectionna un habit simple, celui qu'on met aux poupées de bois, fait d'un *kebaya* et d'un châle tombant sur sa poitrine. Vint ensuite l'orfèvre qui la décora de bagues, de bracelets et de boucles d'oreilles. Une fois rentrés chez eux, les trois artisans jeûnèrent et prièrent Allah avec ferveur lui demandant d'animer la statue de bois.
>
> Quarante jours plus tard, un *wali* vit la poupée de bois et par la volonté d'Allah celle-ci prit vie. Le *wali* l'emmena chez le menuisier où se trouvaient déjà le tailleur et l'orfèvre qui avaient été informés par un lézard. En voyant la femme, les trois artisans revendiquèrent la création à part égale ainsi qu'un droit de propriété sur elle. Mais le *wali* ordonna aux trois hommes de suivre cette femme à travers le pays en dansant et chantant. Le menuisier joua du *rebab* (violon), le tailleur du tambour et l'orfèvre du *gong*, du *kecerek* (caisse claire en métal[64]) et du *kethuks* (instrument à percussion). Les trois artisans musiciens suivirent la danseuse dans ses pérégrinations. Ainsi, cette femme n'appartient pas à une personne mais à plusieurs »[65].

Selon Foley (2015), la présence d'un *wali* dans la mythologie du *ronggeng* est une reformulation de la légende hindou dans le cadre d'un islam militant. Le *wali*, en tant qu'humain parfait, rencontre *ronggeng*, une beauté mondaine parfaite. Leur rencontre prend l'aspect d'une expérience spirituelle. *Ronggeng* révèle sa nature de déesse parce qu'elle procède de l'énergie cosmique féminine, la *sakti*, dont le *wali*, substitué à Shiva, permet « l'impulsion », au sens de la littérature shivaïte. Ce *wali* serait *Sunan* Kalijaga (XVe-XVIe siècles), représenté lui-même en *ronggeng*, habillé en femme et dansant comme une *ronggeng* afin de montrer sa compatibilité spirituelle avec le principe cosmique femme/homme longuement développé par les sources tantriques. Les travaux de Foley sur le *ronggeng* de Cirebon, à Java Ouest, ont permis de montrer la présence de danseurs masculins travestis en *ronggeng*. De tels danseurs sont nombreux sur la côte nord de Java Ouest, une région où l'influence islamique est forte. En revanche, à l'intérieur du territoire de Cirebon, ce sont les danseuses de *ronggeng* qui dominent et répondent au goût du public. Toujours selon Foley, l'utilisation du travestissement (*cross-*

---

[63] Kathy Foley, "The Ronggeng, the Wayang, the Wali, and Islam : Female or transvestite male dancers-singers-performers and evolving Islam in west Java". *Asian Theatre Journal,* 2015, 32, p. 356-386.

[64] Le même mot signifie « bouilloire ».

[65] Ma traduction. Holt a comparé la fonction sacrée des danseuses de *ronggeng* à l'incarnation du dieu Vishnu testant la générosité des humains dans le monde. Vishnu se voit refuser de la nourriture par un groupe de Brahmanes et trouve de l'aide auprès d'une pauvre danseuse. Le dieu l'épouse et lui promet de la protéger et de bénir sa descendance. Voir Claire Holt [1967] 2000, p. 141.

dressing) dans la performance du *ronggeng* traduit la dualité des sexes inhérente à la cosmologie shivaïste[66].



Ill. 8 - Ardhanari[67] (XIVe siècle), musée Trowulan Majapahit - Mojokerto, Java Est.
Cliché : A. Wibowo, 2014.

Le *ronggeng* rappelle fortement une danse très populaire connue aujourd'hui sous le nom de *tayub*. Seules des femmes dansent et chantent pour un public majoritairement masculin. Holt, par exemple, croit reconnaître la présence d'une telle danseuse sur un bas-relief de Borobudur : « une danseuse solo au comportement moins calme. Elle danse accompagnée de musiciens et d'un ou deux personnages masculins barbus et gras, caractère brahmanique typique des croyances hindou-javanaises »[68].

[66] *Op. Cit.*, Kathy Foley, 2015, p. 369-370.

[67] Ardhanari, en sanskrit, « Seigneur Androgyne », symbolise dans l'hindouisme l'ambivalence à l'origine de toute chose, féminine et masculine à la fois, l'union du principe masculin *purusha* et du féminin *shakti*. Les postures dansées adoptées par Shiva se déploient sur le chemin de la délivrance, du cycle des réincarnations (*moksha*). Voir Wendy Doniger O'Flaherty, « La bisexualité dans la mythologie de l'Inde ancienne », *Diogène*, 2004/4, n°208, p. 58-71 ; voir aussi, Wendy Doniger O'Flaherty, *Hindu Myths: A Sourcebook*, traduit du sanskrit, Harmondsworth, Penguin Classics, 1975, p. 34.

[68] Claire Holt, *Op. cit.* [1967] 2000, p. 153. Ma traduction.



Ill. 9 - Danseuse entourée d'hommes. Bas-relief de Borobudur, niveau 1.
Source : https://www.photodharma.net/Indonesia/04-Jataka-Level-1-Top/04-Jataka-Level-1-Top-3.htm

L'attitude de la danseuse que Holt perçoit comme « moins calme » s'oppose à la nature douce et délicate (*alus*) d'une danseuse de cour. Le personnage masculin presque au contact physique de la danseuse installée sur un podium serait un brahmane en même temps mentor de celle-ci. Mais cet accompagnement masculin lors d'une danse explicitement érotique rappelle celui du *buyut* évoqué à la stance 1 du chant 91 du *Nagarakretagama*, le partenaire ridicule, vieux et attachant de Jurwiyanin, alias *Juru i Angin*[69], dont une autre modalité est celle fréquente de Punakawan présent dans le théâtre *wayang kulit*. Sur ce bas-relief, il faut aussi noter le groupe d'hommes sur la droite, fort réjouis et très animés, semblant le pendant symétrique du groupe de femmes à gauche, peut-être des danseuses attendant leur tour. Musiciens et musiciennes sont assis par terre. Plus tard, toujours à l'extérieur du palais, les *priyayi*, notables javanais de Java Centre, s'adonnaient aux plaisirs de cette danse *tayuban* parmi d'autres congénères[70].

La danse *tayub* ou *tayuban* ne doit toutefois pas se confondre avec le *ronggeng*[71]. Cette danse peut durer toute la nuit et parfois plusieurs jours, selon l'importance de la

[69] Voir *supra* : p. 41. Voir Stutterheim Willem Frederik, « A Thousand Years Old Profession in the Princely Courts On Java ». In *Studies in Indonesian archaeology*. The Hague, 1956, p. 91-103 ; et Claire Holt, *Art in Indonesia : Continuities and change*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1964, p. 143.

[70] Voir Romain Bertrand, 2. « Un rêve de vie ascétique : La constitution de la classe morale *priyayi* », *État colonial, noblesse et nationalisme à Java : La Tradition parfaite*. Paris : Karthala, 2005, p. 103-176.

[71] Cela même si Robert W. Hefner suggère qu'il est possible de considérer toutes les danseuses différemment nommées au fil de l'histoire longue de l'art de la scène à Java Centre et Java Est comme une seule et même figure dansante comprenant la *tandhak* du *ludruk* actuel : « It is quite plausible that

célébration. Aujourd'hui, la danseuse de *tayub* invite les spectateurs masculins à danser avec elle en faisant glisser un foulard sur les épaules du partenaire choisi (*ketiban sampur*). Cette danse de couple est souvent très « intime ». À la fin de la danse, la danseuse offre un verre d'alcool à son partenaire, qui, reconnaissant, glisse des billets de banque dans le corsage de celle-ci. Le public, hommes et femmes, regarde avec trouble et indulgence cette quasi-prostitution[72] dérivée d'un divertissement collectif que tous apprécient.

Geertz (1960) mentionne le *tayuban* comme un divertissement très populaire parmi les groupes *abangan* de la région de Pare (Kediri, Java Est)[73]. Hefner (1987) note aussi que le public amateur de *tayuban* à Java Est (Malang, Pasuruan, Probolinggo et Lumajang) appartient à la communauté musulmane javanais-madouraise proche de la *Nahdlatul Ulama* (NU), organisation islamique « traditionnelle ». En dehors de la communauté musulmane, le *tayub* est apprécié chez les Hindous de Tengger, sur les pentes du mont Bromo. Cette danse y est très populaire et fait partie des fêtes, cérémonies et commémorations individuelles ou collectives. Dans certains villages, elle est exécutée en forme d'offrande aux ancêtres près de la tombe ou du mausolée du fondateur du village (*cikal-bakal*)[74]. Même dans ces occasions hautement spirituelles ou religieuses, les danseuses de *ronggeng* jadis et de *tayub* aujourd'hui focalisent tous les regards du public : le spectateur devient regardeur, presque voyeur. Ce que les danseuses offrent au public n'est pourtant pas dissociable des échanges, religieux et matériels, qui ont lieu au cours de la cérémonie villageoise qui s'accompagne d'un tel spectacle. L'art de ces danseuses réside littéralement dans l'attraction irrésistible qu'elles exercent sur le public masculin.

La féminité sexualisée et univoque des danseuses de *ronggeng* et de *tayub* contraste fortement avec celle, sexualisée et équivoque, des *tandhak* qui s'expriment dans le spectacle *ludruk*. Sutton (1984) rappelle que le terme *tandhak*, qui désigne l'artiste chanteur et danseur du *ludruk*, est propre à la région de Java Est[75]. Si dans ce théâtre le

---

the *telèdek* performers, also known as *teledek*, *ledhek*, *tayub*, *ronggeng*, *gambyong*, *gandrung* and *ringgit*, are precursors to the singers/dancers [*tandhak*] of *ludruk*. », Robert W. Hefner, 1994, p. 76.

[72] Voir James Lowe Peacock (1968) : p. 52 ; aussi, Nancy I. Cooper & Alice G. Dewey, *The Sirens of Java: Gender Ideologies, Mythologies, and Practice in Central Java* : 1994, p. 60-61.

[73] Clifford Geertz, *Religion of Java.* Chicago : University of Chicago Press : 1960, p. 300.

[74] Le *tayub* à Java-Est peut précéder la danse *ngremo* du *ludruk* donnée par les *tandhak*, des transgenres féminins travestis qui peuvent danser et chanter (*ngidung*). Voir Robert W. Hefner, (1987). "The Politics of Popular Art : Tayuban Dance and Culture Change in East Java". *Indonesia*, *43*, 75, p. 91.

[75] Selon Richard Anderson Sutton, ailleurs, comme à Yogyakarta et Surakarta (Java Centre), ces artistes portent le nom de *talèdhek*, ou de *lèngger* à Gunung Kidul, au sud de Yogyakarta, ainsi qu'à Banyumas et Kedu à Java Ouest. Sutton voit des traces importantes de la culture du royaume de Majapahit dans les

rôle de *tandhak* peut être assuré par des femmes, il est le plus régulièrement confié à des artistes transgenres féminins portant vêtements, coiffure et maquillage à la mode féminine traditionnelle de Java Est (*kebaya*). Sutton a observé des interversions de rôle entre hommes et femmes à la cour javanaise. Au palais de Yogyakarta, il existe une version féminine de la danse *bedhaya*, réalisée par des garçons vêtus comme des femmes et aux gestes féminins affectés. Ce mode de performance a cessé depuis 1914. Mais le drame dansé féminin *wayang wong* était traditionnellement exécuté par des hommes. En revanche, au palais Mangkunegaran de Surakarta, dans le théâtre dansé et chanté *Langendriyan*, tous les rôles, masculins ou féminins, sont tenus par des femmes. L'ouvrage *Serat Centini*, rédigé au début XIXe siècle pour le souverain Paku Buwana V de Surakarta, connu pour ses descriptions érotiques, raconte l'apparition de deux jeunes hommes, *Mas* Cebolang et Nurwitri, dans un spectacle de danse et de chant dit *ronggeng lanang*, le « *ronggeng* d'hommes ». L'œuvre évoque leurs danses et leurs voix plus séduisantes et féminines que celles de vraies femmes. Pigeaud signale que, lors de son voyage de 1938 à Java, les *tandhak* masculins sortaient du palais de Yogyakarta vêtus de vêtements féminins et voyageaient accompagnés de plusieurs musiciens masculins[76].

spectacles féminins de danse et de chant de son époque. Au début du XIXe siècle, le *Serat* Centini décrit les prouesses artistiques des femmes, notamment celles des danseuses *gambyong* de cour qui ne chantent pas. Voir Richard Anderson Sutton, "Who is the *pesindhen* ? Notes on the female singing tradition in Java". *Indonesia.*1984, 37, p. 119-133.

[76] *Ibid*, Richard Anderson Sutton (1984) citant Theodoor Gautier Thomas Pigeaud, 1938, p. 124.

Chapitre 2

LE THEATRE JAVANAIS SOUS OCCUPATIONS COLONIALES

Comme le montre de nombreux indices historiques, tels ceux décelables sur les bas-reliefs de Borobudur, entre l'art scénique de la cour et celui des villages, une communication put s'établir très tôt, sans doute sous la forme d'une navette de certains artistes maîtrisant tous les registres de langues et de goûts. Le « spectacle itinérant » (*ngamen*) pouvait aussi éveiller l'intérêt des artistes du palais en recherche d'inspiration moyennant certaines adaptations requises pour un public nobiliaire. On sait surtout que, dès la période Majapahit, la propagation missionnaire de l'islam à Java eut recours à l'art de la scène, toutefois soumis à quelques reformulations permettant de démontrer la compatibilité du nouveau dogme avec les références dominantes des cultes javanais, hindouistes et bouddhistes. Les *wali*, saints propagateurs de l'islam à Java, furent ainsi des promoteurs des arts du spectacle traditionnels propres à saisir l'attention des publics de cour ou villageois et à véhiculer les messages voulus[77].

Depuis le XVIIe siècle les royaumes javanais coexistèrent avec l'occupation coloniale de la « Compagnie unie des Indes Orientales » (*Vereenigde Ooste Indishe Compagnie*, VOC), relayée en 1799 par l'administration directe de l'État néerlandais. Les campagnes militaires du prince Diponegoro de Yogyakarta (Guerre de Java, 1825-1830), durement réprimées, seront suivies de la mise en place du « système des cultures » (*Cultuurstelsel*) qui soumit les paysans javanais à la pire des exploitations productivistes coloniales[78]. Ce système se relâchant progressivement dans les années 1860, les cultures d'État cédèrent la place aux entreprises coloniales privées dans les années 1880. Au début du XXe siècle , dans le contexte de la « politique coloniale éthique »[79], apparut peu à peu

[77] Voir *infra* : Partie III - 6. Le *lakon* : la pièce finale du *ludruk* : p. 391.

[78] Voir Cornelis Fasseur, *The Politics of Colonial Exploitation : Java, the Dutch and the Cultivation System*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.

[79] Voir Romain Bertrand « La 'politique éthique' des Pays-Bas à Java (1901-1926) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2007, n° 93, p. 115-138.

une élite indonésienne issue des auxiliaires *priyayi* de la gouvernance coloniale[80], d'où émergeront les principales figures du nationalisme indonésien.

Dans l'est de Java, la ville où s'exprimaient pleinement les transformations coloniales, économique et sociale, est Surabaya. À partir de la prise de possession de la ville en 1743 par la VOC, cette ville devint l'un des plus grands ports de commerce de la colonie et un centre d'affaires et de gouvernance majeur. Le théâtre *ludruk* s'y épanouit, trouvant dans cette ville, connue aujourd'hui comme la « Ville des héros », l'inspiration d'un discours politique renouvelé.

Surabaya, ville d'affaires et de spectacles, milieu XIXe-début XXe siècles

Le centre d'adaptation du *ludruk* au public urbain était Surabaya, la plus grande ville portuaire de l'Est de Java, dont le développement s'amplifie considérablement au début du XIXe siècle. La croissance commerciale et industrielle attire travailleurs et entrepreneurs à la ville, qu'ils soient originaires de Java ou Madura, hommes d'affaires chinois, arabes, indiens ou européens. Une classe moyenne urbaine se développe à mesure que la ville croît. Les équipements publics, les lieux de réjouissance et de jeux, les salles de spectacle et les théâtres, se multiplient pour satisfaire la demande d'une population cosmopolite incluant toutefois des statuts sociaux fort divers et disposant de ressources financières inégales[81].

Au début du XXe siècle, les spectacles de *ludruk* étaient populaires et très fréquents dans les *kampung*[82] de Surabaya à l'occasion de cérémonies individuelles et communautaires : circoncisions, mariages, « aumônes de la terre » et « purification de village ». Cette association des spectacles populaires aux rituels familiaux ou collectifs en milieu urbain colonial montre la prégnance des coutumes du *kampung* au cœur d'un monde désormais organisé selon les enjeux productivistes d'un capitalisme industriel et d'un marché globalisé. Ce contraste référentiel ne semble pas toutefois constituer une antinomie entre cultures traditionnelles rurales et culture urbaine dominante. Voici par

---

[80] Voir Romain Bertrand, 2005, p. 103-176.

[81] Voir Stutterheim Willem Frederik, *Indonesian urban society in transition: Surabaya, 1926-1946*. Thèse de doctorat, Université d'Hawaii, 1978.

[82] Le mot *kampung* ou *kampong* signifie « village » et désigne aussi bien les bourgs semi-urbains que les quartiers populaires des grandes villes dont la population conserve des liens forts avec une parenté rurale, si bien que ce mot fait référence à l'homogénéité sociale des résidents d'une circonscription plutôt qu'à la circonscription géographique *stricto sensu*.

exemple une annonce enthousiaste d'un journal de Surabaya du début du XXe siècle, relative à un rituel de « purification du village », accompagné d'une danse *tayub* et d'un spectacle de *ludruk*.

> « Les habitants du *kampung* de Pregolan organiseront dans quelques jours un *slametan* pour l'aumône de la terre et donneront un *tayuban* ou un *ludruk*, comme chaque année, qu'ils essaieront de rendre plus magnifique que le précédent »[83].

Les expressions « chaque année » ou « plus magnifique que le précédent » sont chargées d'exciter la curiosité des lecteurs et de les attirer au spectacle. L'annonce promet en somme un divertissement qui ne décevra pas. Une diversité de représentations pour amateur de *tayuban* ou de *ludruk* viendra rehausser la cérémonie qui précèdera. Il n'est fait aucune mention de paiement de place, le *slametan* mentionné laissant plutôt prévoir un repas traditionnel gratuit. Le public susceptible de comprendre la teneur de l'annonce est essentiellement issu des campagnes, retenu à la ville par une offre d'emplois attractive et un mode de vie désormais basé sur la consommation et l'accès à la variété des marchandises.

Mais, les arts traditionnels n'échappèrent pas très longtemps à cette logique. Le *wayang wong* et *tari topeng*, danses royales et danses masquées, souvent organisées par des agents de spectacles chinois, connurent de vrais succès commerciaux à Surabaya. Les spectacles avaient lieu dans des bâtiments permanents ou dans des lieux temporaires fermés[84]. Les spectateurs payaient alors un ticket d'entrée. Les « spectacles traditionnels » étaient parfois donnés à guichet fermé. Cohen (2001) mentionne une troupe de *wayang wong* de Surakarta, dirigée par un Chinois nommé Ong An Hoang, qui se produisit à Surabaya en juin 1891 devant un parterre de mille spectateurs. La représentation présentait le caractère particulièrement élégant que prisaient les notables javanais (*priyayi*) et les Chinois, grands admirateurs des raffinements de la culture de cour[85].

---

[83] *« Orang pendoedoek di kampoeng Pregolan nanti sedikit hari bakal membikin slametan sidekah boemi deng« Orang pendoedoek di kampoeng Pregolan nanti sedikit hari bakal membikin slametan sidekah boemi dengen pake tajoeban dan loedroekan sebagi biasanja saben tahoen sekali katanja nanti teropnja hendak diatoernja jang lebih elok dari jang soeda soeda. »* Ma traduction. Bintang Soerabaia, 24 mai 1904 dans Samidi Samidi, « Identitas Budaya Masyarakat Kota: Teater Tradisi di Kota Surabaya Pada Awal Abad XX ». *IHiS (Indonesian Historical Studies),* 2019, 3 (1), p. 1-16.

[84] Cette utilisation des lieux de spectacle est connue aujourd'hui par la communauté *ludruk* sous le nom de spectacles *tobong*. Voir *infra* : Partie II, Deux variantes culturelles du *ludruk* : Java Est et Madura, p. 148.

[85] Voir Matthew Isaac Cohen, "On the Origin of the Komedie Stamboel. Popular Culture, Colonial Society, and the Parsi Theatre Movement". *Bijdragen Tot de Taal-, Land- En Volkenkunde*, 2001, 157 (2), p. 313-357.

Les attentes d'un tel public étaient bien éloignées de celles du public de *ludruk*, originaire des *kampung*, et dont les goûts étaient jugés grossiers, voire obscènes, par les premiers.



Ill. 10 - Représentation payante d'un *wayang wong* à Batavia (Jakarta), 1900.
Source : Cohen, 2016, p. 55.

Brandon (1967) affirme que la pratique des représentations de l'art princier en dehors des murs du palais est une conséquence de la guerre de Java, dite aussi guerre de Diponegoro pour la succession au trône de Yogyakarta, mais aussi guerre de résistance à l'ordre colonial hollandais (1825-1830). L'énorme coût des engagements militaires obligea la cour à réduire drastiquement son budget, notamment celui consacré à l'organisation des fêtes à Surakarta et à Yogyakarta. Le recours à la commercialisation de ses spectacles et de ses artistes fut envisagé pour contribuer à la réduction des déficits budgétaires du palais[86].

La production commerciale initiale des spectacles de *ludruk* à Surabaya n'a pas obéi aux mêmes contraintes. Les premiers spectacles de *ludruk* payants furent proposés dans le cadre du *Jaarmarkt*, le « marché annuel » en néerlandais. Le premier *Jaarmarkt*

[86] Avant la fin du XIXe siècle, le *wayang wong* n'était joué qu'au palais. Les interprètes étaient le roi et les nobles de la cour. Le *wayang wong* est devenu une partie du symbole de la splendeur du palais qui était plus qu'un divertissement, un symbole de légitimité du roi et de la noblesse où se manifestait le luxe de la tradition javanaise. Voir James Rodger Brandon, *Theatre in Southeast Asia*, Cambridge: Harvard University Press, 1967, p. 34. Voir aussi Soedarsono Soedarsono, *Seni pertunjukan dari perspektif politik, sosial dan economi.* Yogyakarta : Gadjah Mada University press, 2003.

s'est tenu du 14 au 21 mai 1905 à Surabaya. Il fut organisé à l'initiative du gouvernement néerlandais des Indes orientales pour célébrer l'anniversaire de la reine Wilhelmina, née le 31 août 1880. Des expositions similaires furent organisées dans les principales villes de Java, comme Bandung, Semarang et Batavia (aujourd'hui Jakarta) avec des événements différents dans chaque ville. L'exposition présentait des produits commerciaux néerlandais et des savoir-faire indigènes : artisanat, batik, peintures… Toutes sortes de divertissements étaient présentées pour attirer les différents groupes sociaux et culturels vivant à Surabaya et dans ses environs : Européens, Étrangers orientaux et Indigènes[87]. En 1905, le journal local *Bintang Hindia* rapportait l'événement en ces termes :

> « Il y avait beaucoup de monde dans cette salle de spectacle, non seulement divers produits artisanaux étaient en compétition, mais aussi diverses performances artistiques, comme le Gamelan, le Wajang Koelit, le Gamboeh, le Gandroeng Bali et le Loedroekan [*ludruk*] »[88].



Ill. 11 - Publicité pour l'organisation du *Jaarmarkt* de Surabaya en 1937.

Source : *Coran Soeara Oemoem*, 25 septembre 1937, Collection de la Bibliothèque nationale de la République d'Indonésie (PNRI)

Le premier *Jaarmarkt* (1905) présentait des spectacles de *ludruk* et plusieurs autres arts traditionnels (musique *gamelan*, *wayang kulit*, *gambuh* et *gandrung* de Bali). Le

[87] Voir Nova Artika Desty, « Jaarmarkt Di Surabaya Masa Pemerintahan Hindia-Belanda ». *AVATARA : E-Jurnal Pendidikan Sejarah Universitas Negeri Surabaya (UNESA)*, 2013, 1 (2), p. 1-8.

[88] « Banjak orang di tempat pertoendjoekan itoe, boekan sadja terdapat berbagai pekerjaan haloes jang ditanding, tetapi djoega berbagai permainan, seperti Gamelan, Wajang Koelit, Gamboeh, Gandroeng Bali, dan Loedroekan ». Ma traduction. Bintang Hindia, n° 17 Thn III, 1905 in Samidi Samidi, « Identitas Budaya Masyarakat Kota: Teater Tradisi di Kota Surabaya Pada Awal Abad XX ». *IHiS (Indonesian Historical Studies)*, 2019, 3 (1), p. 1-16.

ticket d'entrée était cinq fois moins cher pour les « autochtones » (*bumiputra*) que pour les Européens et les Étrangers. Le tarif réduit pour les *bumiputra* devait faciliter l'accès de l'exposition à un public populaire, néanmoins connaisseur des spectacles proposés, et pouvant venir en nombre. Ce fut une réussite. Le rapport financier du comité d'organisation rapporte un bénéfice très conséquent, qui justifia l'organisation d'un *Jaarmarkt* l'année suivante[89].

En 1923, cette manifestation proposait une plus grande variété de spectacles et de divertissements, de Surabaya et d'ailleurs, faisant clairement la distinction entre les goûts indigènes et européens. Parmi les spectacles, on peut citer : *wayang wong*, *ludruk*, *stambul comedy*, *sulapan* ; certains spectacles venant de plus loin que Surabaya : *gandrung* de Bali, *kecapi*, *tap tilu* et *ogleng* de Bandung, *kroncong* de Kediri et Semarang, *wayang cokek* de Betawi, *sandur* de Madura, *Reog* de Ponorogo. On pouvait également assister à une variété de jeux de hasard traditionnels, des matchs de football, de tennis, de boxe, de basket-ball, d'escrime, d'athlétisme, des courses de motocyclettes et de voitures, des courses de bétail, des feux d'artifice, des ballets et de la musique classique[90].

Cette grande foire commerciale et de spectacles était organisée dans un vaste espace ouvert pouvant accueillir tous les stands d'exposition, les scènes de spectacles et les plateaux sportifs. Le site non permanent était construit en matériaux naturels faciles à installer et à démonter. Chaque édition annuelle pouvait changer de lieu, notamment pour disposer d'un espace de plus en plus vaste susceptible d'accueillir un plus grand nombre d'exposants et de visiteurs. Ces extensions permettaient aussi des aménagements facilitant ensuite l'agrandissement du bâti urbain et le développement des infrastructures coloniales[91].

En 1854, Surabaya se dota de son troisième théâtre, le Schouwburg, pour satisfaire la demande de divertissements de sa bourgeoisie, Européens ou Chinois fortunés, tous locuteurs néerlandais. Le théâtre recevait des groupes d'artistes européens, d'Angleterre,

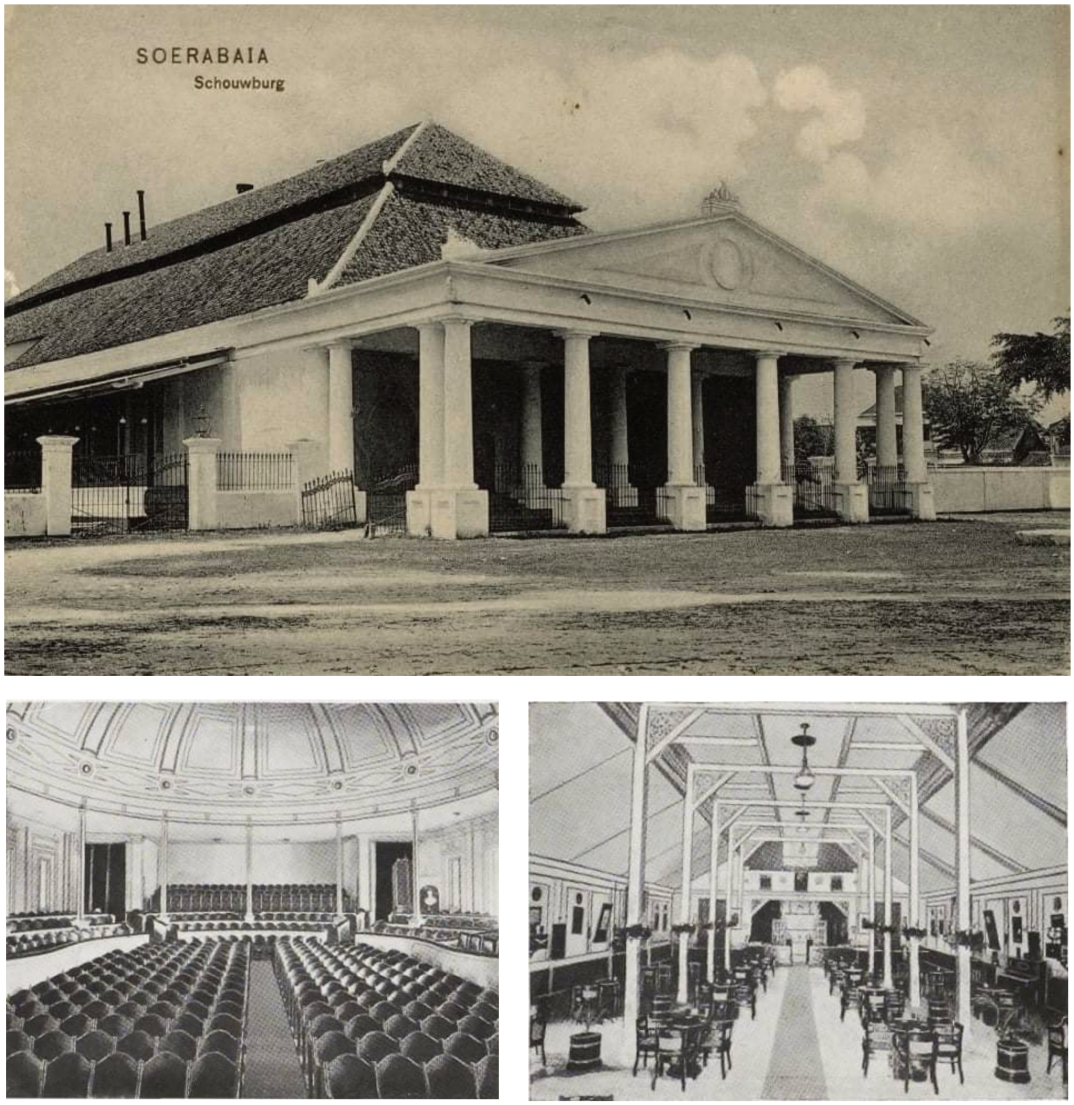
---

[89] Voir Nova Artika Desty, 2013, p. 6.

[90] Des annonces et programmes pour le *Jaarmarkt* étaient publiées dans les journaux locaux, notamment : *Pewarta Soerabaia*, 27 avril & 28 juillet 1923 ; *Viribus Unitis*, 4e *Jaargang* n°8, août 1923 ; *De Indische Courant*, 17 juillet 1923 ; *Bintang Soerabaia,* 2 juillet & 1er août 1921 ; *De Indische Courant,* 17 juillet 1923 ; *Pewarta Soerabaia,* 30 juillet 1923. *in* S. Samidi, 2019, p. 9.

[91] Handinoto, *Perkembangan kota dan arsitektur kolonial Belanda di Surabaya, 1870-1940.* Ed. 1., cet. 1, Diterbitkan atas kerjasama Lembaga Penelitian dan Pengabdian kepada Masyarakat, Universitas Kristen PETRA Surabaya dan Penerbit ANDI Yogyakarta, 1996.

d'Italie, des Pays-Bas et de France, donnant musique classique, opéra, ballet ou art dramatique, dans le style le plus prisé des capitales européennes. Les prix des billets plus ou moins élevés permettaient la discrimination attendue entre les spectateurs.



Ill. 12 - Schouwburg « bâtiment du théâtre ». Surabaya, 1854.
Source : Cohen 2006, p. 10, 35

Mais les théâtres de Surabaya donnaient également des spectacles de pays d'Asie du Sud et du Moyen-Orient, tel celui proposé en 1888 par une troupe de théâtre parsi de Bombay, réclamée par la communauté indienne de la ville. La variété internationale des spectacles donnés à Surabaya justifie, selon Cohen (2006), de conférer à cette ville le titre de « Ville du théâtre ». Cité multiculturelle, souligne-t-il, Surabaya, où les échanges marchands faisaient appel à tous les groupes ethniques industrieux, développait sa

contrepartie ludique où se mêlaient et interagissaient toutes les initiatives artistiques, qu'elles soient européennes, javanaises, ou plus largement asiatiques. Une sorte de compétition artistique se développait qui favorisait une large divulgation des arts javanais tout en les transformant[92].

En 1891, une compagnie de théâtre populaire répondant au nom de *Komedie Stamboel* voulut réunir tous les différents goûts artistiques des classes sociales et groupes ethniques de Surabaya, qu'ils fussent Javanais, Chinois *Peranakan*, Arabes ou Européens. L'un des principaux sponsors de cette troupe de théâtre était Yap Goa Thay, homme d'affaires chinois à la tête de plusieurs établissements (magasins, restaurants, usines de feux d'artifice ou de médicaments). Sa réputation de promoteur de spectacles était reconnue en matière d'opéras chinois. Le *Komedie Stamboel* fut créé à la suite du passage à Surabaya en 1888 d'une troupe de théâtre parsi. L'idée était d'utiliser la langue malaise, *lingua franca* sur l'ensemble de l'archipel nousantarien, et d'introduire des chansons européennes et des références moyen-orientales.



Ill. 13 - La troupe *Komedie Stamboel* (1891-1905).
Source : Cohen, 2006, p. 44, 46 et 2016, p. 65.

Au début de sa création, la troupe était composée d'une douzaine d'hommes et de quatre femmes venant des milieux pauvres de la ville. La conduite passée de certains d'entre eux n'était pas irréprochable. Indigènes de diverses campagnes désireux de se

[92] Voir Matthew Isaac Cohen, *Komedie Stamboel: Popular Theater in Colonial Indonesia, 1891-1903*, Athens: Center for Interna-tional Studies, Ohio University, 2006, p. 34-35.

fondre dans la ville ou Chinois *Peranakan* déliés de leur communauté, ils appartenaient à une population que les autorités coloniales considéraient avec méfiance. Peu éduqués et médiocres locuteurs du malais, une réputation de fauteurs de troubles les accompagnait. De plus, aucun d'entre eux ne disposait d'une quelconque formation artistique, la scène ne représentant pour eux qu'une simple opportunité de salaire mensuel – quelque 50 florins –, qui suffisait à peine à leur subsistance et justifiait la condescendance des artistes européens de Surabaya qui s'adonnaient à l'art plus noble et plus lucratif de l'opéra et de la musique classique.

Leur première représentation eut lieu le samedi 17 janvier 1891 en soirée au village de Doro, un bidonville en périphérie de Surabaya. Néanmoins, le prix du billet pour un premier rang (*eerste rang*) pouvait être comparable à celui du très distingué théâtre Schouwburg. La représentation eut lieu dans un théâtre bien équipé mais vétuste, pouvant accueillir plusieurs centaines de spectateurs. La presse locale commenta ainsi cette première performance : « Les joueurs ont fait de leur mieux, leur performance a manqué de fluidité. Leur dialogue nécessite beaucoup de répétitions, ce qui est compensé par les actrices dont la performance est délicieuse »[93]. Le spectacle reçut une mauvaise note, mais la prestation de femmes javanaises ou d'origines diverses suscita des commentaires plus enthousiastes sur l'originalité du spectacle.

La troupe se produisit à Surabaya pendant dix mois, de janvier à novembre 1891. Le personnel, les artistes, les costumes et les décors évoluèrent. Tout d'abord peu aguerrie, mais à l'écoute de son public populaire, la troupe essaya toutes sortes d'innovations scéniques. Le succès faisant, le théâtre investit des murs plus accueillants que ceux des bidonvilles initiaux. Le public se composa bientôt d'amateurs issus de toutes les franges de la population de Surabaya et les artistes conquirent une réputation qui n'était plus celle de mauvais garçons ou de filles de mauvaise vie.

La popularité du *Komedie Stamboel* a influencé le développement du *ludruk*. Cohen (2016) suggère que l'itinérance du *ludruk* rural vers les zones urbaines de Surabaya s'est accompagnée de l'emprunt de certains procédés scéniques, de maquillages et de costumes au très populaire *Komedie Stamboel*. Le *ludruk* adopta ainsi le *kelir*, la toile fond de scène peinte aux décors de l'action. Aux costumes et maquillages des artistes

[93] *Soerabaya Courant*, 22 janvier 1891, *in* Matthew Isaac Cohen, "On the Origin of the Komedie Stamboel Popular Culture, Colonial Society, and the Parsi Theatre Movement". *Bijdragen Tot de Taal-, Land- En Volkenkunde*, 2001, 157 (2), p. 313-357.

travestis du *ludruk* déjà très appréciés du public, vinrent s'ajouter de nouveaux accoutrements imitant le chic urbain de Surabaya. Quelques troupes de *ludruk* se firent ainsi connaître et admirer pour leurs costumes richement brodés au fil d'or dans le style dit « *stamboel* »[94].

Ludruk *et mouvement nationaliste javanais*

À cette même époque, ce théâtre de grand divertissement, dont l'approche marketing visait un public de tout horizon, ne constituait qu'une offre parmi d'autres plus politisées. Ainsi, Gondo Durasim, plus connu sous le nom de *Cak* Durasim (1888-1944), était un artiste de *ludruk* originaire de Jombang. Sa troupe présenta des spectacles itinérants jusqu'à la fin des années 1920 dans les *kampung* de Surabaya, où elle était appréciée pour son humour et la critique persifleuse qu'elle faisait du gouvernement de la ville et du régime colonial néerlandais. Elle fut soutenue et défendue par Soetomo, médecin javanais diplômé des Pays-Bas, qui était l'un des principaux membres fondateurs de la *Boedi Oetomo*, première organisation javanaise de la jeunesse des Indes néerlandaises créée en 1908, qui deviendra le *studieclub* (groupe d'étude indonésien) en 1924. Le projet du mouvement portait sur l'amélioration de l'éducation des populations des *kampung* de Surabaya. En 1930, le *Studieclub* changea son nom en *Persatuan Bangsa Indonesia* « Union nationale indonésienne », et vit le nombre de ses adhérents s'étendre au-delà des étudiants vers toutes les franges sociales prêtes à s'opposer à la politique ethniciste du gouvernement néerlandais, qui s'employait à la formation d'une élite indigène sur laquelle s'appuyer.

[94] Matthew Isaac Cohen, Inventing the Performing Arts: Modernity and Tradition in Colonial Indonesia. University of Hawaii Press, 2016, p. 68-69.



Ill. 14 - Peinture sur toile, *Cak* Durasim par M. Saufan, Centre des arts de Java Est.
Source : https://radarsurabaya.jawapos.com

Le docteur Soetomo avait compris que l'art très populaire du *ludruk* pouvait avoir une influence directe sur la résistance contre l'ordre colonial. Ses contacts avec *Cak* Durasim avaient pour but de favoriser une synergie entre théâtre populaire et culture politique. En 1930, c'est sous le nom de « Organisation *Ludruk* » (*Ludruk Organisatie*), que *Cak* Durasim engage sa troupe auprès de Soetomo dans un discours résolument protestataire et nationaliste[95]. Militant, et en cela assez différent des autres groupes de *ludruk* itinérants, le *ludruk* de *Cak* Durasim travaillait à séculariser les formes du *ludruk*. La danse (*ngremo*), le chant (*kidungan),* la saynète burlesque (*dagelan*) et le drame final (*lakon*), développaient un symbolisme où le mysticisme cédait le pas au nationalisme. La couleur rouge et blanche du costume de Besut dans le *lakon* qui porte son nom[96] sera affectée à la bannière nationale à venir. Les torches dans l'ouverture de ce même *lakon* ne faisaient plus référence au rituel évoqué dans le *Nagarakertagama*, mais devenaient le symbole du peuple éclairé ainsi soustrait à l'obscurantisme colonial. Le docteur Soetomo aurait même contribué à l'écriture humoristique et critique des *kidungan*, à les colorer de rhétorique nationaliste[97]. Le thème de l'émancipation politique par l'éducation prenait la forme provocatrice d'une chanson du *ludruk* :

Jika tidak ada cukup sekolah, mengapa kita tidak pergi ke depan dan mendirikannya sendiri ?

« S'il n'y a pas assez d'écoles, pourquoi ne pas les créer nous-mêmes ? »

---

[95] Voir Munifatuz Zuhriyyah, « Kelompok Ludruk Cak Durasim (Ludruk Organisatie) di Surabaya Tahun 1933-1945 », *KAGANGA Jurnal Pendidikan Sejarah dan Riset Sosial-Humaniora*, 2018, 1 (2), p. 93-106.

[96] Voir *infra* : Partie III - Fiction et discours du *lakon*, p. 402.

[97] Voir Stutterheim Willem Frederik, *Indonesian urban society in transition; Surabaya, 1926-1946*. Thèse de doctorat, Université d'Hawai'i, 1978, p. 291-293.

Ou, évoquant les herbacées communes poussant spontanément dans les jardins et les milieux incultes, cette invitation à reconnaître l'origine de la pauvreté :

Kembang kederat makar sore, awak metarat ana sebabe.

« Fleur de l'après-midi, Belle-de-nuit (Nyctaginacées), votre pauvreté a une cause. »

L'humour militant du *ludruk* reposait en grande partie sur l'habileté à dissimuler poétiquement des problèmes sociopolitiques dans les dialogues et les chansons. Le public s'amusait ainsi de la prouesse poétique tout en compatissant à l'expérience malheureuse du personnage. Chacun pouvait reconnaître la justesse de l'invitation à « créer sa propre école », c'est-à-dire à n'attendre de changement qu'à partir de ses propres forces, dès lors que l'on pouvait reconnaître « la cause de la pauvreté ». La vocation de ces messages à viser le plus grand nombre, au-delà de l'espace natif du *ludruk*, apparaît dans l'emploi du malais et non du javanais pour rechercher les rimes et les images qui resteront opaques aux seuls Néerlandais. Car si les créations du *ludruk* évoquaient les souffrances du peuple, elles formulaient aussi les idéaux révolutionnaires auxquels le peuple devait s'attacher. Mais la prudence était aussi de mise pour les troupes de *ludruk* qui suivirent l'exemple de *Cak* Durasim, car les autorités coloniales n'ignoraient pas la portée politique de ce théâtre populaire ni ses malices rhétoriques pour adresser des messages de rébellion à un public réceptif. De ce point de vue, l'usage de la langue javanaise dont le *ludruk* savait mélanger les registres – trivial (*ngoko*) et de cour (*krama inggil*) – assurait une relative protection à cette communication ludico-subversive[98]. Sukarni, artiste de *ludruk* de Jombang né en 1930, raconte qu'il vit les Hollandais interrompre par des coups de feu une représentation de *ludruk* parce qu'ils pensaient qu'une attaque contre eux s'y préparait. Sukarni ajoute que si les Hollandais ne comprenaient que très mal le javanais, ils disposaient de la collaboration de Javanais qui interprétaient pour eux les paroles sibyllines du *ludruk*. On conçoit que les artistes de *ludruk* nourrirent une détestation pour ces traîtres dont ils firent une des figures majeures des drames (*lakon*) qu'ils donnaient sur leur scène[99]. Yasema, un artiste de *ludruk* actif jusque dans les années 1980, ajoute que « les Néerlandais imposaient aux groupes de *ludruk* une licence professionnelle au

[98] Voir *infra* : Partie III – 2. Danse et *kidungan* du *ngremo putri,* p. 312, et p. 317.

[99] Entretien avec Sukarni, 06/12/2016. Voir *infra*, un exemple de *lakon* sur ce thème : Partie III - 7. Fictions et discours du *lakon*. Le drame historico-légendaire, p. 415-422.

titre de laquelle ils s'engageaient à soumettre le synopsis des pièces qu'ils voulaient produire sur scène »[100].



Ill. 15 - Publicité mentionnant une représentation du *Ludruk* de *Cak* Durasim sur un marché nocturne à Sidoarjo en 1933.

Source : *Coran Soeara Oemoem*, 29 juillet 1933, Collection Bibliothèque nationale de la République d'Indonésie

La *Ludruk Organisatie* dirigée par *Cak* Durasim fit sa première apparition en 1931, pour l'inauguration du bâtiment national indonésien (GNI) du *Persatuan Bangsa Indonesia* (PBI), l'« Union nationale indonésienne » de Surabaya. Le *ludruk* présenta des spectacles inédits. Sur les conseils de Soetomo, le clown typique du *ludruk*, coiffé d'un chapeau rouge, vêtu d'un simple *sarong* blanc de coton noué autour de la taille et le torse nu, se présenta en chemise et gilet, offrant une nouvelle tenue autant qu'un nouveau visage au clown (*mbadut*)[101]. Cette nouvelle toilette du clown n'avait rien de cosmétique, elle annonçait le nouveau ton que le *ludruk* se proposait d'adopter. Les performances du *Ludruk Organisatie* se feraient désormais l'écho du PBI qui disposait aussi des revenus que lui assurait la vente des billets du *ludruk*, et d'un nouveau canal pour promouvoir ses idées. *Ludruk Organisatie* quant à lui s'installa dans les locaux du PBI et recevait un

[100] Entretien avec Supriyanto en 1980. Voir Henri Supriyanto, *Lakon Ludruk Jawa Timur*. Jakarta : Grasindo, 1992, p. 12.

[101] Matthew Isaac Cohen, Inventing the Performing Arts: Modernity and Tradition in Colonial Indonesia. University of Hawai'i press, 2016, p. 222-223.

budget régulier, alors que sa popularité grandissait[102]. En 1937, le discours de Soetomo à l'occasion du 7e anniversaire du *Persatuan Bangsa Indonesia* (PBI) associait et le *ludruk* de *Cak* Durasim à des noms de l'histoire guerrière de Java et aux grands guerriers qui s'illustrèrent, tel Diponegoro :

> Le PBI est fait pour tous les Indonésiens, quelle que soit leur classe sociale, pauvre ou riche, roturière ou noble, à condition qu'ils travaillent et s'efforcent d'améliorer l'apparence et la position de leur pays et de leur peuple. Le prince Diponegoro, par exemple, s'il était encore en vie, aurait rejoint le PBI. Par exemple, un préfet, qui a un siège au Volksraad et ose demander l'abolition de la rente foncière, a évidemment le droit de rejoindre le PBI, et même l'artiste de *ludruk* de village (affichiste, humoriste) tel Doerasim mérite une bonne place dans le PBI car il sème les graines du nationalisme avec ses chants[103].

Ce discours reconnaissait le statut idéologique du *ludruk* et la contribution patriotique de ses membres. Le succès de *Cak* Durasim et de sa troupe encouragea l'émergence d'autres troupes de *ludruk*, comme celle du *Tresno Enggal*, dirigé par Klowor en 1932. Kasemin (1999) dit que les groupes *ludruk* de cette période commencèrent à rédiger des scripts et à utiliser des bâtiments permanents comme lieux de représentation. Le public s'élargit également, trouvant des amateurs parmi la classe urbaine éduquée. Cet essor du *ludruk* urbain durant cette période est connu sous le nom de *ludruk sandiwara*[104].

En scène sous occupation japonaise (1942-1945). Propagande, collaboration et résistance

Les Japonais envahirent l'Indonésie le 10 janvier 1942 et les Indes orientales néerlandaises capitulèrent le 8 mars 1942. Après le transfert de pouvoir, en août de la même année, le gouvernement militaire japonais établit rapidement son département de la

---

[102] *Ibid*, Stutterheim Willem Frederik, 1978, p. 295.

[103] Ma traduction. « P.B.I. harus untuk semua orang Indonesia, rendah dan tinggi (kelas sosialnya), miskin dan kaya, rakyat biasa dan bangsawan, asalkan mereka semua bekerja dan berusaha untuk meningkatkan penampilan dan posisi negara mereka dan orang-orang mereka. Pangeran Diponegoro misalnya, jika dia masih hidup tentu harus bergabung dalam PBI. Misalnya pula seorang bupati, yang mempunyai jabatan di Volksraad dan berani menuntut penghapusan sewa tanah, tentu memiliki hak untuk bergabung di PBI, dan bahkan seniman ludruk dari kampung (postenmaker, humoris) Doerasim layak mendapat tempat yang bagus di PBI karena ia menabur benih nasionalisme dengan kidungannya. » Soeloeh Ra'jat Indonesia, 19 juillet 1931, in Munifatuz Zuhriyyah, « Kelompok Ludruk Cak Durasim (Ludruk Organisatie) di Surabaya Tahun 1933-1945 », *KAGANGA Jurnal Pendidikan Sejarah dan Riset Sosial-Humaniora*, 2018, 1 (2), p. 93-106.

[104] Kasiyanto Kasemin, Ludruk sebagai teater sosial: kajian kritis terhadap kehidupan, peran, dan fungsi ludruk sebagai media komunikasi. Cet. 1. Surabaya : Airlangga University Press, 1999, p. 15-16.

Propagande (*Sendenbu*) à Jakarta[105]. Selon Kurasawa (1993), la propagande japonaise reposait sur deux grands principes : le *minshin ha'aku* qui « s'empare du cœur du peuple », et le *senbu kôsaku* qui « l'endoctrine et le dompte ». Le *Sendenbu* a cherché à mobiliser la population civile, Indonésiens, Européens et Asiatiques, pour qu'elle contribue à sa victoire dans la guerre du Pacifique[106]. Jones (2015) souligne que cette période d'occupation s'est caractérisée par un interventionnisme et un contrôle des administrations de gouvernance qui contrastait avec l'approche néerlandaise cherchant à réaliser un développement économique et social et non « culturel ». Pour le gouvernement militaire japonais, le contrôle de la population passait par le contrôle de la « culture » et de son bon usage doctrinal[107]. Tous les médias devaient être mobilisés : journaux, brochures, livres, affiches, photographies, émissions de radio, expositions, théâtre, arts du spectacle traditionnels, *kamishibai* (dessins sur papier japonais), musique, films… Les médias audiovisuels : cinéma, arts traditionnels et musique furent les plus utilisés en raison de leur efficacité à influencer les paysans javanais, pour la plupart analphabètes. Le choix inverse, privilégiant les médias écrits (journaux, livres, magazines…) convenait à une partie limitée de la population urbaine[108].

Le *Sendenbu* eut tout d'abord la double responsabilité de créer le matériel de propagande et de mener les campagnes de propagandes. Mais l'organisation du gouvernement d'occupation devenant de plus en plus complexe, le *Sendenbu* se consacra seulement à la production des matériels. Cinq bureaux de propagande furent créés[109], ainsi que deux instances de développement de l'art nationaliste[110] : le *Keimin Bunka*

---

[105] Au niveau local, la fonction de propagande a été renforcée par le *Chibô Kôsakutai*, une section de propagande spécialisée située dans cinq unités locales à Java, dont deux à Java Est : Surabaya et Malang. L'unité opérationnelle du district de Surabaya couvre les régions de Surabaya, Bojonegoro, Madura, et celle de Malang, les régions de Malang, Kediri, Besuki. Voir Aiko Kurasawa, *Mobilisasi dan kontrol: studi tentang perubahan sosial di pedesaan jawa 1942-1945*. Yayasan Karti Sarana & PT Gramedia Widiasarana Indonesia Publishers, 1993, p. 231-232.

[106] *Ibid.* : p. 229.

[107] Voir Tod Jones, *Kebudayaan dan kekuasaan di indonesia: kebijakan budaya selama abad ke-20 hingga era reformasi*, (Edisi pertama). KITLV-Jakarta: Yayasan Pustaka Obor Indonesia, 2015, p. 69.

[108] *Ibid.*, Aiko Kurasawa, 1993, p. 246.

[109] Les cinq bureaux comprenaient Le Bureau de supervision de la radiodiffusion javanaise (*Jawa Hôsô Kanrikyoku*), La Société de presse javanaise *(Jawa Shinbunkai*), L'Agence de presse (*Dômei*), La Société de théâtre javanaise POSD (*Jawa Engeki Kyôkai*), La Société cinématographique japonaise (*Nihon Eigasha* ou *Nichi'ei*), La Société de distribution de films (*Eiga Haikyûsha* ou *Eihai*). Voir Aiko Kurasawa, 1993, p. 230-231.

[110] Le régime militaire japonais en Indonésie a été décrit comme « un vieux frère venant libérer son jeune frère du colonialisme ». Les nationalistes indonésiens étaient donc très enthousiastes à l'égard des programmes du gouvernement militaire, dans l'espoir que le rêve d'indépendance de l'Indonésie devienne bientôt réalité.

Shidôsho « Centre d'orientation de l'éveil culturel populaire », répondant aussi au nom indonésien de *Poesat Keboedajaan* « Centre culturel » (créé en avril 1943), et le *Poesat Tenaga Rakyat* (*Poetra*) « Centre du pouvoir populaire » (créé le 9 mars 1943). Le Centre culturel coordonnait toutes les activités artistiques à Java. Sa mission consistait à faire disparaître toutes traces de la culture néerlandaise et à « accélérer l'illumination et l'éveil du peuple » par le biais de spectacles et d'expositions itinérantes, de concours, de publications de livres et de magazines, de cours de formation artistique, de séminaires et de discussions, en enregistrant des artistes, en publiant des manuels sur les fonctions sociales et politiques des arts, etc.[111]. Le *Poesat Tenaga Rakyat* organisa un programme culturel devant mobiliser l'esprit nationaliste de la population[112]. Selon Jones (2015), ces deux organisations culturelles devinrent des instruments importants de développement des arts et de la culture indonésiens. Les artistes nationalistes, notamment les écrivains et les acteurs, qui rejoignirent ces organisations, obtinrent des postes clés dans les instances culturelles du pays placées sous la tutelle japonaise[113].

L'un des projets les plus ambitieux du *Sendenbu* fut la création d'une académie de théâtre appelée *Sekolah tonil* « École de la scène ». L'académie, créée en juin 1942 à Jakarta, avait pour mission de former des dramaturges, acteurs, musiciens, danseurs et autres artistes professionnels[114]. L'école encourageait la formation de nouvelles troupes de théâtre qu'elle envoyait se produire devant les soldats japonais, les élites civiles et différents publics dans toute l'Indonésie. Les pièces étaient bien sûr spécialement sélectionnées et approuvées par les instances de propagande[115].

Dès le milieu de l'année 1943, le gouvernement japonais censura plusieurs pièces de théâtre souvent jouées par les groupes de *ludruk*. Celles relatives à Diponegoro et à

---

[111] Voir Matthew Isaac Cohen, Inventing the performing arts: modernity and tradition in colonial indonesia. University of Hawai'i press, 2016, p. 198.

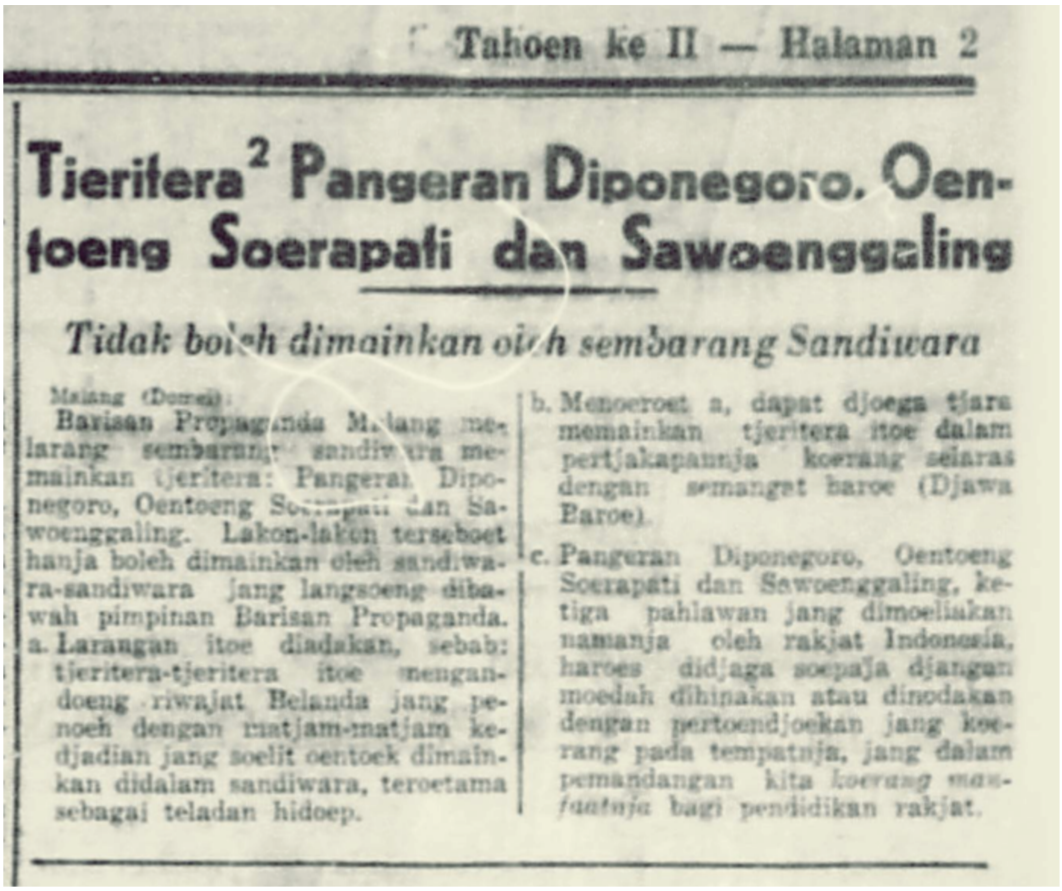
[112] Le *Poetra* est connu comme une organisation politique financé par le Japon, composé d'éminentes personnalités nationalistes et dirigé par Soekarno. Les Japonais ont soutenu la formation du *Poetra* dans l'espoir qu'elle soutiendrait leurs objectifs de guerre. En contrepartie, les dirigeants de *Poetra* devaient évidemment participer à la propagande japonaise. Voir Tod Jones, 2015, p. 72.

[113] *Ibid*, Tod Jones 2015, p. 73.

[114] L'enseignement et la formation dispensés par l'école de tonil visaient à promouvoir le théâtre indonésien moderne. Les Japonais considèrent que l'histoire du théâtre moderne en Indonésie est jeune (elle commence en 1925, soit environ 15 ans avant l'arrivée des Japonais en Indonésie). En outre, il y avait une image peu glorieuse du théâtre comme divertissement bon marché pour les gens sans éducation. *Ibid*, Aiko Kurasawa 1993, p. 246.

[115] Les pièces de propagande mettaient en avant les thèmes suivants : incitation au chauvinisme, gotong-royong, défense de la patrie, armée volontaire, rômusha et brutalité néerlandaise. Voir Aiko Kurasawa 1993, p. 247-248.

d'autres rebelles légendaires, tels que « Untung Surapati » et « Sawunggaling », furent interdites au motif qu'elles étaient difficiles à mettre en scène et que de grands comédiens nationaux pouvaient s'y ridiculiser.



Tahoen ke II — Halaman 2

Tjeritera[2] Pangeran Diponegoro, Oentoeng Soerapati dan Sawoenggaling

Tidak boleh dimainkan oleh sembarang Sandiwara

Malang (Domei).

Barisan Propaganda Malang melarang sembarang sandiwara memainkan tjeritera: Pangeran Diponegoro, Oentoeng Soerapati dan Sawoenggaling. Lakon-lakon tersebut hanja boleh dimainkan oleh sandiwara-sandiwara jang langsoeng dibawah pimpinan Barisan Propaganda.

a. Larangan itoe diadakan, sebab: tjeritera-tjeritera itoe mengandoeng riwajat Belanda jang penoeh dengan matjam-matjam kedjadian jang soelit oentoek dimainkan didalam sandiwara, teroetama sebagai teladan hidoep.

b. Menoeroet a, dapat djoega tjara memainkan tjeritera itoe dalam pertjakapannja koerang selaras dengan semangat baroe (Djawa Baroe).

c. Pangeran Diponegoro, Oentoeng Soerapati dan Sawoenggaling, ketiga pahlawan jang dimoeliakan namanja oleh rakjat Indonesia, haroes didjaga soepaja djangan moedah dihinakan atau dinodakan dengan pertoendjoekan jang koerang pada tempatnja, jang dalam pemandangan kita *koerang manfaatnja* bagi pendidikan rakjat.

Ill. 16 - Avis d'interdiction des pièces de théâtre *Pangeran Diponegoro*, *Untung Suropati* et *Sawunggaling*.
Source : Asia Raya, 14 juin 1943, p. 2. Collection Bibliothèque nationale d'Indonésie

Les autorités japonaises craignaient évidemment que ces pièces ne ravivent l'admiration des Javanais pour Diponegoro et d'autres grands guerriers dont les rébellions furent un temps courronnées de réussites, et pouvaient donc constituer des modèles idéaux pour galvaniser l'esprit de résistance et de lutte. Les *lakon* « Untung Suropati » et « Sawunggaling » sont aujourd'hui souvent jouées par les troupes de *ludruk*, sans doute parce qu'elles se prêtent à l'exposition de personnages multiples porteurs de valeurs patriotiques et d'abnégation[116]. Ces pièces qui montraient la résistance acharnée de

[116] L'analyse du *lakon* Sawunggaling est traitée au Parti III - 7. Le drame historico-légendaire, p. 415-422.

personnages historiques pendant l'occupation néerlandaise, pouvaient naturellement inspirer des idées identiques envers l'occupation japonaise.

Le contrôle des troupes de théâtre, rigoureux sous l'occupation néerlandaise dès le début du XXe siècle, s'est poursuivi selon de nouvelles modalités sous l'occupation japonaise. Les arts de la scène durant la période néerlandaise étaient identifiés sous divers genres nommés : *bangsawan*, *opera*, *stambul*, *komedie*, *tooneel*… Sous l'occupation japonaise, tous ces types de spectacles furent désignés par l'expression générique *sandiwara*. Non seulement les termes néerlandais étaient ainsi occultés[117], mais, aux yeux des instances de propagande japonaises, un modèle standard de théâtre indonésien devait être envisagé. Un certain nombre de compagnies théâtrales fut engagé et rétribué pour réaliser des pièces répondant au cahier des charges de la propagande japonaise. Les consignes stipulaient notamment les objectifs de guerre nécessaires à la réussite du projet d'une « Sphère de coprospérité de la Grande Asie orientale » voulu par le Japon pour en finir avec le colonialisme occidental. L'occupation japonaise était ainsi justifiée comme la phase initiale de la libération des peuples d'Asie, et le théâtre devait y contribuer[118].

Pour cela, la surveillance des troupes de théâtre s'étendait aux artistes eux-mêmes. Dès novembre 1942, les Japonais commencèrent à collecter des informations sur les artistes. Des annonces dans les journaux valaient commandement officiel aux personnels des théâtres, permanents ou itinérants, de déclarer nom, date de naissance, filiation, parcours scolaire et universitaire, historique professionnel… Au-delà des seuls artistes, ces demandes s'adressaient à tout contributeur des spectacles : dirigeants communautaires, religieux ou politiques, hommes d'affaires, éducateurs, techniciens, journalistes, athlètes, etc. Ces informations devaient être envoyées par courrier aux autorités de Jakarta. D'autres instructions concernant le contenu des spectacles et les obligations d'inscription auprès des autorités furent publiées dans le journal *Tjahaja* :

---

[117] Dans les années 1930, Ki Hadjar Dewantara (1889-1959) – le premier à employer le mot « Indonésie » en lieu et place de l'expression coloniale « Indes orientales néerlandaises » – proposa le terme *sandiwara* pour remplacer le mot néerlandais « tonil » (*tooneel*). Le terme *sandiwara* est composé à partir des mots javanais, *sandi* signifiant « profond, secret » et *wara* signifiant « propos », renvoyant ensemble à l'idée d'un spectacle transmettant les significations profondes de la vie sociale. Durant l'occupation japonaise, il renvoyait au projet clandestin d'une diffusion des idées anticoloniales frappées par la censure de l'occupant. La propagande japonaise préféra toutefois l'emploi de ce terme plutôt que tout autre emprunté au néerlandais dont il s'agissait d'expurger les références culturelles dans la colonie qui lui était soustraite. Voir aussi, Matthew Isaac Cohen, 2016, p. 150-152.

[118] La propagande déployait ainsi les idéaux du mouvement des 3A : « le Japon, lumière de l'Asie - le Japon, protecteur de l'Asie - le Japon, leader de l'Asie ». *Ibid*, Matthew Isaac Cohen, 2016, p. 183.

> Tous ceux qui ont l'intention de monter des pièces de théâtre, des comédies de stambul, des *kethoprak*, etc. sont informés que : a. toutes les pièces à monter doivent être envoyées au bureau de la censure du gouvernement, n° 3 Gambir Selatan, Jakarta, pour inspection ; b. la présentation d'un résumé ne suffit pas, tous les dialogues qui seront prononcés sur scène doivent être inclus ; c. les pièces doivent être écrites en japonais. Toutes les pièces à jouer doivent être écrites dans la langue qui sera utilisée lors de la représentation (indonésien, javanais ou sundanais) ; d. toutes les compagnies qui se produisent fréquemment ou en continu doivent enregistrer le nom de la compagnie et le nom de la personne responsable. L'inscription peut se faire par courrier. Ce règlement s'applique à l'ensemble de Java[119].

Ces obligations impérieuses, qui exposaient les contrevenants à des amendes et des peines d'emprisonnement, eurent un impact désastreux sur les artistes et les troupes de Java. Les théâtres populaires qui fleurissaient aux quatre coins du pays étaient le plus souvent incapables de fournir des textes écrits, la plupart de leurs membres étant analphabètes. L'improvisation et la transmission orale étaient, en effet, comme on le verra, une caractéristique de toutes les performances théâtrales, et du *ludruk* en particulier[120]. L'activité artistique en fut grandement perturbée, et le public éprouva la frustration que purent produire les annulations des spectacles dont il était friand[121].

En 1943, la surveillance s'intensifia. Les autorités japonaises annoncèrent dans le journal *Asia Raya* du 15 juillet 1943 que

> tous les praticiens de la culture, y compris les musiciens, les acteurs, les danseurs, les écrivains et les critiques, sont tenus de remplir un questionnaire sur leurs activités au bureau de propagande de la branche la plus proche. Il s'agit notamment des groupes de *sandiwara*, du *kroncong*, de la musique hawaïenne, du *gambus*, de la musique chinoise, de la musique classique, de la musique *gamelan*, de la danse traditionnelle, du *wayang* et du *kethoprak*.

Les artistes disposaient de cinq jours pour obtempérer. Parallèlement, de nouvelles troupes de théâtre virent le jour avec le soutien des autorités japonaises. Certaines avaient été formées au Japon, telles *Dewi Mada*, *Bintang Surabaja*, *Tjahaja Timoer* ou *Miss Tjitjih*. *Bintang Soerabaja* était la plus célèbre d'entre elles. D'autres, plus modestes mais

---

[119] *« Semua yang berniat mengadakan pertunjukan sandiwara, komedi stambul, kethoprak, dll. diberitahukan bahwa: a. semua lakon yang akan dipentaskan harus dikirim ke kantor sensor pemerintah di 3 Gambir Selatan, Jakarta, untuk diperiksa; b. pengiriman ringkasan saja tidak cukup, semua dialog yang akan diucapkan di atas pentas harus disertakan; c. lakon-lakon harus ditulis dalam bahasa Jepang. Semua lakon yang akan dipentaskan harus ditulis dalam bahasa yang akan digunakan dalam pementasan (bahasa Indonesia, bahasa Jawa, atau bahasa Sunda); d. semua perusahaan yang sering atau terus menerus melakukan pementasan harus mendaftarkan nama perusahaan dan nama penanggung jawabnya. Pendaftaran dapat dilakukan melalui pos. Peraturan ini berlaku untuk semua Jawa »* Ma traduction. Koran *Tjahaja*, 10 novembre 1942, p. 2. Voir aussi Matthew Isaac Cohen, 2016, p. 93.

[120] Voir *infra* : Partie III - 6. Le *lakon*, la pièce finale, p. 390.

[121] Voir Hans Bague Jassin, « The Young Indonesian Literature ». *Voice of Free Indonesia1*, 1945, n°3, p. 15-17.

assez nombreuses, se lancèrent avec mission de rassembler un vaste public devant les spectacles approuvés par le Japon libérateur.



Tahoen ke II — Halaman 2

PENTJATATAN KAOEM KEBOEDAJAAN

Solo (Pemb. Dgr):

Kootji Djimoe Kyoeoe bagian Propaganda (Sendenka) minta dikabarkan bahwa moelai tanggal 15 hingga 20 Djoeli 2603 ini semoea ahli keboedajaan diminta datang di Kantor tersebut diatas oentoek menerima soerat pertanjaan. Jang diharap datang itoe adalah ahli kesoesasteraan, kesenian, keboedajaan oentoek keindoesterian, pemain, pertoendjoekan, moesik, perkoempoelan beladjar, perkoempoelan bermatjam-matjam orang ahli dalam kesenian, tjeritera (roman), sandiwara, penoelisnja, kritik, wartawan, peloekis pemandangan, toekang oekir-oekiran, pemain toneil, bikin rentjana, penari, kepala. toneil, pembangoenan tari, pengarang lagoe, penjanji, pemain moesik dan seterosnja diminta djoega datang perkoempoelan kerontjong. Langgam Hawai, gamboes, moesik Tionghoa, klasik, perk. karawitan, perk. tari, wajang dan ketoprak. Pemimpin² perk. diminta datang sebeloem tanggal tersebut diatas.

Ill. 17 - Liste d'artistes publiée dans le journal *Asia Raya*, 15 juillet 1943, p. 2.

Source : Collection Bibliothèque nationale de la République d'Indonésie (PNRI). Cliché A. Wibowo.

Le *Bintang Soerabaja* a été créé à Malang, Java Est, par Fred Young, né Njo Tiong Gie (1900-1977), un riche Chinois directeur de studios de cinéma jusqu'au début de l'occupation japonaise. Les artistes de son théâtre venaient pour la plupart du *Dardanella*, dissout en 1936, qui était considéré comme un théâtre moderne et précurseur dans tout l'archipel. Entre 1926 et 1935, cette compagnie connut de grands succès lors de ses tournées en Indonésie, Malaisie, Singapour, en Asie centrale, Europe et Amérique. Elle empruntait largement sa morphologie au théâtre hollandais, le *toonel*, et réalisait des adaptations de scénarios hollywoodiens. La langue utilisée lors de ses tournées dans la zone nousantarienne était le malais. Pendant la période japonaise, le *Bintang Soerabaja* adopta le style et le répertoire du *Dardanella*. Il inscrivait aussi au programme de ses représentations des défilés de mode ; ses mannequins et top-modèles javanaises, asiatiques ou métisses euro-asiatiques devinrent de vraies vedettes[122]. Le défilé de mode

[122] *Ibid*, Matthew Isaac Cohen, 2016, p. 141-147, p. 184-185.

initié jadis par le théâtre *Dardanella* est aujourd'hui inscrit au programme de nombreuses troupes de *ludruk*, où les *tandhak* – artistes transgenres féminins (*waria*) – peuvent créer de « petites émeutes » parmi les spectateurs masculins[123].

Perserikatan Oesaha Sandiwara Djawa (POSD), connu sous le nom de *Djawa Engeki Kyōkai* en japonais, était une organisation regroupant toutes les troupes de théâtre commercial de Java recensées et contrôlées par les services japonais. Dans la concurrence supposée les stimuler, celles-ci profitaient souvent de la disgrâce des artistes soupçonnés de ne pas servir les objectifs de la propagande japonaise. L'amélioration des échanges artistiques entre les troupes en vue d'éduquer ou de sensibiliser la population javanaise à l'effort de guerre nécessaire pour vaincre l'ennemi occidental, n'était donc pas probante. De plus, l'organisation prévoyait une taxe de 3 % sur leurs revenus mensuels.

Les concours d'écriture de scénarios primés, obligeaient tous les travailleurs du théâtre de Java à participer à des réunions récurrentes, tant au niveau national que local[124]. Les genres littéraires attendus faisaient l'objet d'annonces dans la presse : nouvelle pour magazine, scénario pour le théâtre (*sandiwara*), script de dialogues de pièces radiophoniques, chanson pour enfants, texte de chansons. Le concours était parrainé par le *Sendebu* et le Centre culturel (*Poesat Keboedajaan*) en collaboration avec le POSD. En janvier 1943, le journal *Asia Raya* annonça le concours sous le titre : « Enrichir la littérature et les arts indonésiens en temps de guerre » (*Oentok memperkaja kesoesasteraan dan kesenian Indonesia di masa perang*). L'objectif était clair : utiliser la littérature et les arts pour galvaniser les désirs belliqueux du peuple indonésien.



Asia-Raya

Tahoen

g dan Joen Nan Je, ali lagi diserang

ega Feni diserang

Tokio, 19 Djanoeari (Domei):

onël mewartakan:

djanoeari pesawat terbang Angkatan Darat Nip-ngan terhadap Joen Nan Je dipropinsi Joennan, Djan. pada lapangan oedara di Feni dan Tjitta-

asoekan oedara itoe telah menembak djatoeh 3 akkan 10 jang ada ditanah.

pesawat moesoeh ditembak djatoeh; 7 boeah h diroesakkan.

ngoeman militer terbakar, di Tjittagong 4 boeah.

Nippon tidak poelang kepangkalannja.

Sajembara oetama!

Oentoek memperkaja kesoesasteraan dan kesenian Indonesia di masa perang

Oesaha Djawa Sjinboen — Asia Raya

Soerat kabar „Asia Raja" dan „Djawa Sjinboen" dengan persetoe-djoean dan bantoean Goentseikanboe, Sendenboe, Radio Balatentara (Hoso Kjokoe) dan Djawa Eiga Kosja mengadakan sajembara oentoek memper-kaja kesoesasteraan dan kesenian Indonesia soepaja kesoesasteraan dan kesenian itoe dapatlah djadi pengantjar faham baroe dan memban-toe membangoenkan sifat-sifat satria jang gagah perkasa diantara rakjat Indonesia jang setelah terbebas dari belenggoe perdjadjah Barat sekian lama, telah dapat berbangkit oentoek menjoesoen Asia Baroe, dengan Nippon sebagai pemimpinnja.

Joseph C. Grew:

„Bangsa Nippon bangsa gagah perkasa"

Lissabon, 18 Djan. (Domei).

Dari Bethlehem, Pennsylvania di-wartakan:

Joseph C. Grew, bekas Doeta Amerika di Nippon, berpedato di-

Soa

Ill. 18 - Concours d'écriture dramatique annoncé dans le journal *Asia Raya*, 20 janvier 1943.
Source : Collection Bibliothèque nationale de la République d'Indonésie (PNRI).

[123] Voir *infra* : Partie III - 3. Le champ étendu des performances des *tandhak* et autres danseuses - La métamorphose des *tandhak*, p. 348.

[124] *Ibid*, Matthew Isaac Cohen, 2016, p. 225-227.

Les scénarios des pièces de théâtre devraient promouvoir le nouvel ordre asiatique sous la direction du Japon. Les premiers prix étaient supposés motivants : 100 roupies pour le premier, 50 roupies pour le deuxième, 30 roupies pour le troisième. Les œuvres primées étaient publiées dans un ouvrage intitulé *Keboedayaan Timoer* et dans le magazine *Djawa Baroe*, afin que les troupes rurales s'en inspirent également dans leurs représentations[125].

Le département de la Propagande japonais organisa également des concours de sketchs comiques « *leloetjon* » (*lelucon*)[126]. Ce projet fit également l'objet d'un appel à participation national. Dans ses colonnes du 5 juin 1943, l'*Asia Raya* appela des duos ou trios d'humoristes de tout Java à présenter leur sketch publiquement pendant une quinzaine de minutes sur le marché nocturne de Djakarta. Transport gratuit et indemnité de séjour seraient assurés aux concurrents des régions éloignées. Les thèmes développés devaient porter sur la défaite des États-Unis et de la Grande-Bretagne, le noble engagement de tous les peuples d'Asie, le soutien à l'armée, la confiance sans faille et sans pitié au nom de la paix mondiale. Les scripts des sketches devaient être envoyés préalablement au Centre culturel pour sélection.



Mengadakan pertoendjoekan Leloetjon

(misalnja sematjam dagelan, selingan sandiwara jang loetjoe', selingan ketjapi Soenda dsb.)

Oentoek memperbesar semangat meroentoehkan Amerika dan Inggeris

SELAMA diadakan Pasar Malam di Djakarta, maka dengan djalan mengadakan pertoendjoekan | jang nomor satoe dan jang nomor doea mendjadi anggota salah satoe rombongan sandiwara, maka djoe-

Ill. 19 - Concours de « blagues courtes » annoncées dans l'*Asia Raya*, 5 juin 1943.

Collection Bibliothèque nationale de la République d'Indonésie (PNRI).

[125] *Djawa Baroe* était le seul magazine illustré de la propagande japonaise. Il était bimensuel et bilingue (indonésien-japonais). Il fut publié du 1er janvier 1943 au 1er août 1945. Sa rubrique littéraire proposait divers contenus : nouvelles, feuilletons, journaux intimes, essais, films, poèmes, bandes dessinées, blagues, chansons, romans photos, etc.Voir Imroatul Sholekah, & Nurhadi Sasmita, « Djawa Baroe sebagai Media Propaganda Jepang di Jawa (1943-1945) », *Historia*, 2021, 4 (1), p. 461-492.

[126] Le concours de sketchs humoristiques était inspiré par un spectacle de personnages humoristiques japonais appelé *manzai*, une comédie dans laquelle deux pitres bizarrement habillés - le *tsukkomi* intelligent et le *boke* idiot – font des jeux de mots, échangent des insultes, présentent des numéros de chant et de danse et gesticulent. Voir Joel F. Stocker, "Manzai: Team Comedy in Japan's Entertainment Indistry". In *Understanding humor in japan*, edited by Jessica Milner Davis, 2006, 51-74, Detroit: Wayne State University Press, in Matthew Isaac Cohen, 2016, p. 211.

Neuf groupes de Jakarta, Bandung, Surabaya et Gresik furent sélectionnés pour se produire à Jakarta les 6 et 7 juillet devant un jury composé de spectateurs. Le lauréat fut un groupe de Bandung dirigé par l'animateur de radio Kartadimedja pour un sketch intitulé « Churchill et Roosevelt en rêve » (*Churchill dan Roosevelt dalam mimpi*). Les deuxième et troisième prix furent attribués à des groupes de Jakarta pour « Jour d'enthousiasme » (*Hari Gemblengan Semangat*) et « L'Angleterre au pied de biche, l'Amérique par le fer » (*Inggeris kita linggis, Amerika kita seterika*)[127]. Plusieurs lauréats furent ensuite envoyés en tournée dans diverses régions d'Indonésie[128]. L'humour de propagande était particulièrement sollicité par les Japonais. Ainsi, la poésie humoristique du *ludruk* (*kidungan ludruk*) était recueillie par les bureaux de propagande de Surabaya et Malang[129]. D'autres chants typiques du *ludruk*, plus graves et militants, furent publiés par les quotidiens *Warta Surabaja Syuu*, *Warta Malang Syuu*, *Warta Bodjonegoro Syuu*. Il s'agissait notamment de chants rappelant la lutte contre l'occupation néerlandaise, le soutien aux forces japonaises dans la guerre contre les Alliés pour une Indonésie indépendante[130]. Voici un exemple de chant appelant à collaborer avec les forces d'occupation japonaise :

Javanais	Traduction
Indonesia tanah kawarto	L'Indonésie est une terre d'honneur
Akeh rakjat majoeto-joeto	Avec des millions d'habitants
Kabeh saiki pada roemongso	Tous sentent maintenant
Dai Nippon sing noeloeng kito	Que le Japon nous aide
Doeloer toewo madjoe neng ngarep	Les frères et sœurs plus âgés vont devant
Doeloer nom ndjogo neng boeri	Les jeunes frères montent la garde à l'arrière

Source : Iswojo, 1943, p. 98[131].

Mais la forte pression et le contrôle japonais sur les artistes n'ont pas toujours été couronnés de succès. *Cak* Durasim et sa troupe, qui s'étaient montrés rebelles lors de la

[127] Ce dernier titre donna lieu à un slogan souvent utilisé par Sukarno dans ses discours nationalistes et anticoloniaux.

[128] *Ibid*, Matthew Isaac Cohen, 2016, p. 212.

[129] Voir *infra* : Partie III - Morphologie scénique du *Ludruk*, p 374.

[130] Voir Anggik Ika Wahyuningsih, *Propaganda Pemerintah Pendudukan Jepang di Jawa Timur: Studi Kasus Penggunaan Ludruk sebagai Media Mobilisasi Tahun 1942-1945*. Skripsi: Universitas Negeri Malang, 2015.

[131] Voir Iswojo Iswojo, (1943), "Tontonan loedroek doeloe dan sekarang". In *Setahoen soera Asia: Dalam soesana Djawa baroe*: p. 97-99, Jakarta: np. *In* Matthew Isaac Cohen, 2016, p. 189.

colonisation néerlandaise, sont restés opiniâtres durant celle du Japon. Leurs chansons ont été interprétées dans les régions de Mojokerto et Jombang jusqu'en 1944.

Javanais	Traduction
*Nisor penirop, dhuwur pagu**pon***	Sous une tente de fête, au-dessus du pigeonnier
Pagupon iku omahe d<u>oro</u>	Pigeonnier, là même où sont les pigeons
*Awak mlarat dijajah Ni**pon***	Pauvre de moi colonisé par le Japon
Melok Nipon tambah sengs<u>oro</u>	Rejoindre le Japon ajoute à la misère
*Tuku kle**pon** dhuk sta**siun***	Acheter un *klepon* (gâteau) à la gare
*Melok Nip**pon** gak oleh pen**siun***	Suivre le Japon n'est pas de tout repos

Source : Setiawan A., 2014, p. 223[132].

L'intérêt de ce poème repose sur ses rimes (en gras ou soulignées), ce que la traduction ne peut rendre. Dans ces deux strophes asymétriques, les vers riment en alternance dans la première strophe et en suivant dans la deuxième, les mots *pagupon* et *doro* indiquent la classe très populaire du public. Dans les *kampung* de Surabaya, la « course de pigeons » *adu doro* est particulièrement populaire parmi les couches sociales les plus pauvres. La colombe représente la paix, la pureté et la loyauté. Le symbole des colombidés rappelle le peuple à son devoir de loyauté dans la lutte pour l'indépendance. Le mot *doro* signifie également « jeune ». Cette polysémie permet donc d'associer loyauté et jeunesse. Ce chant s'adresse donc à la jeunesse javanaise, loyale au seul camp qui est le sien, celui de l'indépendance nationale. Cette jeunesse est mise en garde contre les illusions que répète la propagande japonaise. L'envahisseur nippon, en effet, se prétendait frère aîné, lumière de l'Asie, protecteur de l'Asie, leader de l'Asie. Il se révéla très vite bien plus implacable que ne le fut l'occupant néerlandais.



Ill. 20 - Statue de *Cak* Durasim devant le Centre des arts de Java Est à Surabaya. Sur le socle sont écrits deux vers de son chant contre la propagande japonaise : « *Pagupon iku omahe doro, Melok Nipon tambah sengsoro* »

Source : https://www.aroengbinang.com

[132] Voir Aris Setiawan, *Kidungan Jula-Juli*: Cultural Expression as Propaganda and Critic Medium Case Study Song in East Java. In *Proceeding conference; The 18th International Conference of the Asia-Pasific Society for Ethnomusicology College of Music*, Mahasarakham University, Thailand, January 7-10 2014, p. 219-231.

Ce chant fut bien vite censuré et Durasim interdit de scène en 1943[133]. Ensuite emprisonné et torturé, il mourut peu après sa sortie de prison. La salle de spectacle du gouvernement de Java Est porte aujourd'hui son nom. Son buste portant deux vers du chant patriotique donné par son *ludruk* est dressé devant le bâtiment. Cet engagement du *ludruk* constitue l'exemple le plus connu d'une résistance active à la propagande de l'occupation japonaise. La réponse de celle-ci démontrait sans ambiguïté les objectifs de domination de l'occupant. L'argument selon lequel la libération nationale ne pouvait faire l'économie d'un engagement militaire volontariste contre l'hégémonie occidentale ne suffisait pas aux yeux de nombreux artistes à dissimuler les méthodes autoritaires, violentes et dominatrices du Japon. L'occupation nippone, accueillie au début comme libératrice du joug néerlandais, révéla bien vite sa nature purement coloniale et expansionniste.

[133] Au début de l'occupation japonaise, Durasim fut interdit de toute activité artistique ; mais en raison de sa réputation anti-néerlandaise, les Japonais ajournèrent l'interdiction. Durasim revient à la radio et participa aux émissions du marché nocturne organisées par *Sendenbu* en octobre 1942. Iswojo. (1943). "Tontonan loedroek doeloe dan sekarang". In *Setahoen soera Asia: Dalam soesana Djawa baroe*, pp. 97-99. Jakarta: np. *In* Matthew Isaac Cohen, 2016, p. 223.

Chapitre 3

LUDRUK ET INDEPENDANCE : AU CARREFOUR DES COMBATS POLITIQUES

Les quelques cinq années qui séparent la déclaration autoproclamée d'indépendance de l'Indonésie par Soekarno de la reconnaissance internationale de souveraineté négociée à La Haye fin 1949 ne furent pas des années de sommeil pour le *ludruk*. Tout au contraire, les obstacles mis à l'expression de ce théâtre, citadine ou villageoise, confirmaient la dimension politique de ses performances dans une période où les enjeux d'avenir ne se posaient pas seulement en termes de « débats » politiques contradictoires au sein de la société de Java Est, mais bien en termes de combats, souvent sanglants. L'indépendance reconnue, la nouvelle propagande des partis politiques qui se disputaient le pouvoir ne se fit pas sans le *ludruk*.

Le ludruk *: un théâtre de la guerre d'indépendance (1945-1950)*

Après que Soekarno ait déclaré l'indépendance de l'Indonésie le 17 août 1945 à Jakarta, la situation était encore chaotique. La stabilité politique était mise à l'épreuve des soulèvements de diverses régions de l'archipel opposées aux choix institutionnels et aux décisions des dirigeants de Jakarta. Ceux-ci étaient en même temps engagés dans la guerre contre les forces néerlandaises (NICA-*Netherlands Indies Administration*) et leurs alliés (AFNEI-*Allied Forces Netherlands East Indies*) voulant rétablir l'ordre colonial hollandais après la capitulation du Japon. Il fallut quatre ans et demi de lutte armée et diplomatique pour faire reconnaître l'indépendance du nouvel État-nation. En novembre 1945, Surabaya était devenu un champ de bataille ouvert impliquant environ 6 000 soldats britanniques (AFNEI - *Forces alliées des Indes orientales néerlandaises*) équipés d'armes modernes, contre environ 10 à 20 000 soldats du peuple et 70 à 140 000 civils disposant d'armes rudimentaires[134]. Les affrontements initiaux entre octobre et novembre 1945 furent très violents et poussèrent environ 200 000 civils à fuir Surabaya pour la

[134] Les pertes ont été estimées à 6 000 à 16 000 côté indonésien, 600 à 2 000 côté britannique.

campagne[135]. Le gouvernement de Java Est se déplaça vers l'intérieur, dans la région de Sidoarjo-Mojokerto-Jombang-Kediri-Malang-Blitar pour éviter l'encerclement néerlandais. Il ne revint à Surabaya que le 24 décembre 1949[136].

La bataille de Surabaya est considérée comme la plus importante de la guerre d'indépendance. Elle symbolise la résistance du peuple et a donné à Surabaya sa réputation de « ville héroïque ». La date du 10 novembre fut ensuite retenue pour commémorer la « Journée des héros ». Cette réputation est aujourd'hui constitutive de l'identité de la ville, ce qui n'a pas manqué d'inspirer le *ludruk*. Durant la guerre de Surabaya, en effet, les autorités continuaient d'offrir des divertissements à la population. Le 9 juillet 1946, le Deutscher Verein rebaptisé Lien Huan She, situé au Getengkali n° 89-95, fut inauguré. Il s'agissait de la plus grande salle de spectacle de Surabaya, en même temps centre des activités sociopolitiques de l'association germano-néerlandaise. Après la proclamation de l'indépendance, le bâtiment passa aux mains de Sino-Indonésiens (Oei Chiao Liong et Ong Swan Yoe) qui le réaménagèrent pour la "*Chineeshe Sociëteit*" de Surabaya[137] .

---

[135] Merle Calvin Ricklefs, *Sejarah Indonesia Modern 1200 – 2004*. Jakarta: PT. Serambi Ilmu Semesta, 2001, p. 436-437.

[136] Voir Tashadi Tashadi et. al., Partisipasi Seniman dalam Perjuangan Kemerdekaan di Propinsi Jawa Timur : Studi Kasus Kota Surabaya Tahun 1945-1949. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Indonesia, 1999, p. 26.

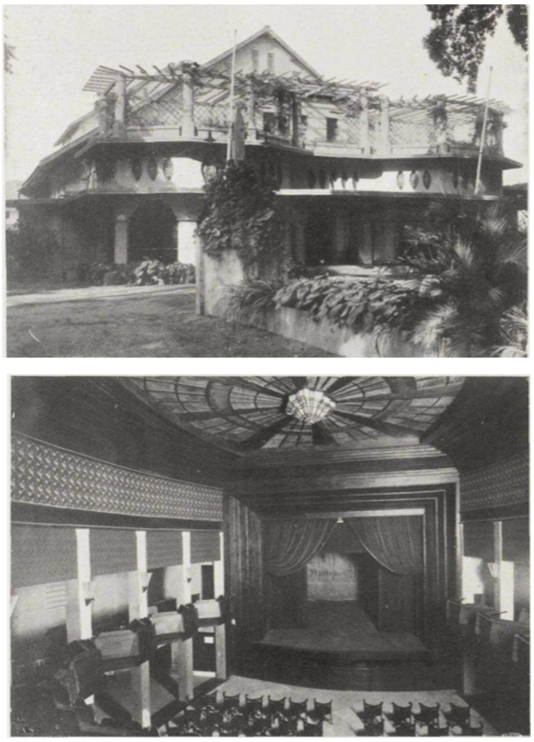
[137] La plupart des participants à l'inauguration étaient des représentants des autorités militaires et civiles des consulats britannique et néerlandais, danois et suisse. Le colonel Giebel (commandant de la division A) déclara que l'ouverture de ce bâtiment était une indication d'un nouvel ordre à Surabaya. Pendant ce temps, le Dr. Friedrich Wilhelm Tobias Hunger (Commandant en chef - Autorité militaire alliée, Direction des affaires civiles) déclara dans son discours d'inauguration que le Lien Huan She était devenu un nouveau lieu de rencontre pour tous les groupes de résidents de Surabaya, basé sur l'amitié, alors qu'auparavant ce bâtiment était réservé à certains groupes sociaux. Voir Ouverture du *Chineesche Societeit* Lien Huan She. *Nieuwe Courant*, 9 juillet 1946, p. 2.



FANCY FAIR
CHINEESCHE ROODE KRUIS
Gentengkali 89—95, Soerabaja.
29 AUGUSTUS — 3 SEPTEMBER 1946
Opening 4 uur namiddag.
Entree voor volwassenen ..... ƒ 1.—
voor kinderen ..... ƒ 0.50
Dagelijks voorstellingen:
WAJANG ORANG.
LOEDROEK.
POETEEHIE.
KRONTJONG ORKEST (Rajoean Irama).
DANCING (iedere avond).
Speciale Attractie:
AMBONSCH FLUITORK. (29—30 Aug).
INDONESISCHE OPTOCHT (29 Aug.).
BARONG SAY - LANGSAY (Loe Pak Kong Ngay) (2 September).
BOOMKLIMMEN (met speciale prijzen) 1 September 's ochtends.
HAWAIAN CONCOURS (1—3 September).
Andere voorstellingen nog in bespreking.
2041

Ill. 21 - Annonce de plusieurs spectacles – dont un *ludruk* – lors d'un *fancy fair* au théâtre Lien Huan She de Surabaya, en 1946.

Source : *Nieuwe courant*, 26-08-1946, p. 2.



Ill. 22 - Vues extérieur et intérieur du Deutscher Verein (1930), devenu ensuite théâtre Lien Huan She (1946), au Gentengkali n° 89-95, Surabaya.
Source : von Faber, *Niew Soerabaia*, 1931, p. 34.

La direction du Lien Huan She présentait régulièrement son programme d'activités dans le quotidien *Nieuwe Courant*[138]. Un mois après son inauguration, le théâtre annonça une *fancy fair*[139] organisée par la Croix-Rouge chinoise (*Chineesche Roode Kruis*). Un *ludruk* figurait parmi les spectacles programmés. Après 1945, les spectacles de *ludruk* prenaient une signification spéciale pour les habitants de Surabaya quelle que soit leur origine. L'occupation japonaise (1942-1945), en effet, avait exercé un contrôle draconien sur les Néerlandais et les Européens encore présents à Java. Les rassemblements et l'utilisation de langues autres que le japonais étaient interdits. Le retour du *ludruk* « libre » ouvert à tous dans une salle de spectacle chinoise démontrait un retour en grâce de la diversité linguistique et culturelle n'excluant aucune forme artistique, qu'elle fut javanaise, chinoise, néerlandaise ou plus largement européenne. La scène devenait ainsi le

[138] *Nieuwe Courant* est un journal de langue néerlandaise publié à Surabaya. C'était le journal officiel de la NICA-Netherlands *Indies Administration*.

[139] Cet événement eut lieu le 29 août au 3 septembre 1946. Le ticket d'entrée était fixé à 1 *ƒ* (florin) pour les adultes et 0,5 *ƒ* (florin) pour les enfants. Les *fancy fairs* (foires-fantaisie) sont organisés par une association, dans un but caritatif, afin de lever des fonds pour soutenir une cause.

lieu d'un échange de goûts et d'opinions, le spectacle préfigurant en quelque sorte les débats qui allaient nourrir la culture politique urbaine de la jeune nation indépendante.



GROOTE ORANJE
FANCY-FAIR
STADSTUIN

Opening op ZATERDAG, 22 Febr. '47
te 6 uur n.m. precies

PROGRAMMA:

INDONESISCHE LOEDROEK
MADOEREESCHE SANDOER
BARONG SAY
KRONTJONG CONCOURS
REVUE en verschillende DANS-DEMONSTRATIES
in de „KEBON-RADJA"-dancing.

Soerabajanen, Landverdedigers, Pacificators, komt allen en overtuigt U van hetgeen de stad Soerabaja, in het bijzonder de ORANJE-FANCY-FAIR, U zal brengen.

In de „KEBON-RADJA"-dancing zult U zich te goed kunnen doen aan de meest exquise Chineesche gerechten, alsook aan voortreffelijke Indische & Europeesche schotels, mocht ge hieraan de voorkeur geven. En dit alles ter eere van ONS ORANJE-HUIS!!!

1549 Comité ORANJE FANCY-FAIR.

Ill. 23 - Annonce de *ludruk* à la foire de Surabaya en 1947.
Source : *Nieuwe courant*, le 21/02/1947, p. 4.



ATTENTIE! ATTENTIE! ATTENTIE!

DE EERSTE LIEFDADIGHEIDS
„PASAR MALEM"
te SURABAIA
zal worden geopend met ingang van
8 APRIL 1950,
op het Jaarmarkt-terrein a/d Cannalaan.
DE NETTO-OPBRENGST IS 100% VOOR LIEFDADIGHEIDSDOELEINDEN.

O. a. zal worden vertoond :

1. Wajang Orang van Solo
2. Ketoprak „Ngesti Tunggal" (Atmopatah)
3. Shanghai Sport
4. Ludruk Istimewa
5. Krontjong Orkest „ASMARA MURNI"
6. Sandiwara (Indon. toneelgezelschap)
7. Rejok Ponorogo (dans afkomstig v. Ponorogo)
8. Goochelen
9. Producten van Handen-Arbeid
10. Algemene Expositie

Voor het huren van STANDS, gelieve zich in verbinding te stellen met het
SECRETARIAAT
p/a CANNALAAN - JAARMARKT, Telf. Z. 515, Surabaia.

Ill. 24 - Annonce de spectacles au *Pasar Malam*, avec *ludruk* au programme. Surabaya, 1950.
Source : *De vrije press*, le 15/03/1950, p. 4.

Après 1946, le nombre d'annonces de spectacles de *ludruk* à l'occasion de *Pasar Malam* ou de *Fancy Fair* augmenta régulièrement dans les journaux néerlandophones de Surabaya (*Nieuw Courant, De vrije press*). D'une seule annonce en 1946, on en relève 8 en 1947, 5 en 1948 et en 1949, 13 en 1950. La fréquence des représentations urbaines de *ludruk* augmentait progressivement avec la normalisation de la sécurité et l'organisation de l'État indonésien.

Pendant la guerre d'indépendance, tous les artistes de *ludruk* ne purent se produire. Beaucoup d'entre eux quittèrent la ville pour se réfugier à la campagne ou rejoindre les groupes de guérilla de résistance[140]. Supriyanto (1992) mentionne l'implication des acteurs *ludruk* dans la guerre d'indépendance du sud de Malang en 1947 (dite « période d'agression militaire I »). Les artistes de *ludruk* qui vivaient dans le centre de Malang se réfugièrent vers la zone Sud de la ville et créèrent une association de *ludruk* répondant au nom de *Sandiwara Angkatan Gerilya Republik Indonesia* (SAGRI), « Théâtre des forces

[140] Slamet Haryono, un comédien du *ludruk*, racontea avoir fui après un attentat à la bombe en plein spectacle *ludruk* pendant la guerre d'indépendance. Voir Joko Thole, « Slamet Hariyono Pamain Ludruk », Magazine hebdomadaire *Zaman*, n°44, 26 juillet 1981 : p. 53. On distingue deux pics de guerre ouverte indo-néerlandaise : l'agression militaire I (*Operatie Product*), 21 juillet 1947 - 5 août 1947, et l'agression militaire II (*Operation Crow*), 18 décembre 1948.

de guérilla de la république indonésienne ». Le groupe, dirigé par Said Djajudi, collabora avec l'armée populaire pour présenter des spectacles itinérants afin d'entretenir le moral des combattants et du peuple, pour galvaniser leur patriotisme et inciter les habitants à s'enrôler[141]. Le jeune gouvernement indonésien reconnut d'ailleurs la perte d'activité des groupes artistiques du fait de la guerre, et décida, en 1948, de fournir une aide à tous les groupes artistiques. Cette aide prenait la forme de subventions pour l'organisation de cours, de répétitions et de leçons d'art propres à promouvoir les valeurs culturelles locales comme supports de l'identité nationale[142]. Ces mesures politiques reconnaissaient le rôle opérationnel de l'art et de ses praticiens dans le façonnement d'une culture nationale.



Ill. 25 - *Gedung Nasional Indonesia* (GNI) à Boeboetan, où le *ludruk* de *Cak* Doerasim (1930) et le *ludruk* Marhen (1950) se sont produits.
Source : von Faber, *Niew Soerabaia*, 1931, p. 42.

[141] Voir Henri Supriyanto, *Lakon ludruk Jawa Timur*. Jakarta: Grasindo, 1992, p. 18-19.

[142] Le décret du ministre de l'Éducation, de l'Enseignement et de la Culture en date du 24 avril 1948 n° 3557/D et son application en date du 7 juin 19948 n° 4665/D, dispose : Adopter un règlement sur l'octroi de subventions aux organismes/associations artistiques (*kebudajaan*) qui organisent des cours, des exercices et des leçons dans le domaine des arts afin d'élever et de maintenir le niveau de la culture générale et des arts de la nation indonésienne, appelé « règlement sur les subventions aux organismes artistiques ». En outre, les règles de base pour l'octroi des subventions sont expliquées article par article dans l'annexe du décret du ministre de l'éducation, de l'enseignement et de la culture du 1er février 1950 n° 89/K." Voir Ministère de l'Information de la République d'Indonésie, *Djawatan Penerangan Propinsi Djawa Timur*. Djakarta: Djawatan Penerangan, 1953, p. 856.

Des spectacles de *ludruk* destinés à collecter des fonds pour la guerre et à renforcer le patriotisme populaire ont continué à être organisés par les partisans républicains. À l'occasion de l'anniversaire de la « Journée des héros » (10 novembre) en 1949, la Croix-Rouge indonésienne (PMI) a commandé un *ludruk* au *Gedung Nasional Indonesia* (GNI) de Boeboetan, où *Cak* Doerasim s'était produit pour la première fois en 1930 avec l'appui d'organisations nationalistes. En signe de soutien à la révolution nationaliste, les recettes de la représentation furent intégralement reversées à l'armée indonésienne[143]. Ce soutien se manifesta également par l'organisation d'un *ludruk* lors du « marché nocturne » (*Pasar Malam*) de Surabaya le 21 avril 1950 et du 8 avril au 7 mai 1950. Le spectacle du 21 avril commémorait le jour de Kartini, date de naissance d'une figure nationaliste féminine[144]. L'événement mettait en vedette le *ludruk Marhaen*[145]. Le *Pasar Malam* du 8 avril au 7 mai 1950 était le premier marché nocturne organisé à Surabaya depuis la reconnaissance de la souveraineté indonésienne par les Pays-Bas. *De vrije press* (journal de langue néerlandaise publié à Surabaya) relata la cérémonie d'ouverture à laquelle assistaient le colonel Sungkono (commandant de la 1e division de Brawijaya) et son épouse, Sarnadikun (gouverneur de Java Est), le consulat d'Amrika et le major Djarot Subiyantoro (commandant du district militaire de Surabaya). Les recettes de la vente des billets devaient être reversées à l'armée nationale indonésienne (TNI), aux réfugiés, aux associations de handicapés et aux villageois. Le premier jour a vu affluer 10 617 visiteurs et le deuxième jour 14 281[146]. Le *ludruk* prenait donc une part active dans propagande révolutionnaire destinée au peuple indonésien, qu'il s'agissait de rassembler sous une nouvelle doctrine nationale.

En 1950, l'élite politique indonésienne avait consolidé son assise au sein des nouvelles institutions nationales, les oppositions régionales étaient réprimées et, au niveau

---

[143] Voir "De viering van Heldendag Duizenden hamen eraan deel", *De vrije pers / ochtendbulletin*, 11-11-1949, p. 2.

[144] Voir *Pasar Malam-nieuws* (*Night Market News*) avec la photo de Raden Adjeng Kartini. *Nieuwe courant*. 21-04-1950, p. 2.

[145] Voir Henri Supriyanto, 1992, p. 13. Voir aussi *Majalah Mimbar Kota Praja Pasuruan*, n°3-4, Maret 1951, Tahun ke I: p. 12-13. In *Kementrian Penerangan Republik Indonesia Djawatan Penerangan Propinsi Djawa Timur*. Djakarta: Djawatan Penerangan, 1953, p. 851.

[146] Voir *De vrije press*. 11/04/1950: p. 2. L'implication des groupes de *ludruk* auprès des armées s'est également produite pendant l'occupation japonaise. Samidi (2019) a souligné qu'un article de journal (*Soeara Asia*, 19 et 26 novembre 1943) mentionnait que 25% des ventes de billets des spectacles de *ludruk* étaient donnés aux victimes des bombardements et le reste à l'armée PETA (*Pembela Tanah Air*), une armée volontaire formée par les Japonais. Voir Samidi Samidi, « Identitas Budaya Masyarakat Kota : Teater Tradisi di Kota Surabaya Pada Awal Abad XX ». *Jurnal IHiS (Indonesian Historical Studies)*, 2019, 3 (1): p. 1-16.

international, la Conférence de la Table Ronde de La Haye en décembre 1949 avait entériné la souveraineté de l'Indonésie. Le pays disposait d'institutions et d'une administration d'État comparable aux démocraties dont il entendait être l'interlocuteur direct. Des partis politiques d'horizons idéologiques différents se disputaient le soutien populaire pour prétendre peser sur l'avenir du pays. Ce contexte offrait au *ludruk* les éléments d'un discours de scène qui rencontrait l'attention de spectateurs, en même temps citoyens de la nouvelle nation indépendante, libres donc de répondre aux appels de groupes politiques et idéologiques concurrents. Ainsi, trois membres du groupe *ludruk Marhaen*, Rukun Astari, Wibowo, plus familièrement connus sous le nom de *cak* Bowo[147] et Samsudin, étaient des artistes de *ludruk* très actifs à Surabaya dès 1945. Leur groupe ne prendra le nom de *Marhaen* qu'en juin 1949, à la fin de la guerre. Marhaen était le nom d'un pauvre fermier qui inspira à Soekarno, selon ses mots, « son idéologie marheiniste », contre l'oppression des peuples et des nations. Le groupe *Marhaen* militait pour un nationalisme d'émancipation, comme la troupe de *Cak* Durasim. *Marhaen* fut associé au nom très populaire de Durasim. Sa réputation était telle qu'il assuma la coordination de la fusion des groupes *Marhaen*, *Tresno Enggal*, *Saritomo* et *Djawa Timur*, sous le nom de *Sekar Mulya*. Ce groupe fut dissout après la reconnaissance de la souveraineté indonésienne par les Pays-Bas[148]. La fréquence des représentations de *ludruk* à Surabaya après 1950 augmenta significativement et entraîna les artistes et les troupes de *ludruk* dans une compétition inédite. En 1952, *Cak* Bowo et son groupe *Marhaen* s'agrégèrent quatre autres troupes et créèrent une association des troupes de *ludruk* appelée *Persalu* (*Perkumpulan Sandiwara Ludruk*) pour permettre de réduire les conflits entre les troupes. Le nombre de troupes adhérentes *Persalu* en 1952 était de 7 ; en 1953, il atteignait le nombre de 48. Ces chiffres indiquent surtout le nombre croissant de troupes qui revenaient sur le marché après la disparition d'un grand nombre d'entre elles durant la période précédente. La popularité du *ludruk* et son influence sur les opinions politiques en

[147] *Cak* Bowo était un célèbre artiste de *ludruk* durant la période 1950-1964. Ses parents étaient des militants communistes qui se sont rebellés contre les Hollandais. Il a vécu en exil pendant 2 ans, lorsque ses parents étaient bannis à Boven Digul (Papouasie). Dans sa jeunesse, *Cak* Bowo a rejoint l'organisation de la jeunesse socialiste indonésienne (*Pesindo*). Il est mort le 4 mai 1964 dans un accident de bus avec sa troupe de *ludruk* qui se rendait à Lumajang pour se produire. Voir la nécrologie de *Cak* Bowo dans le *Daily Rakyat*, 10 mai 1964 : Setiawan Andri. « Dua Legenda Ludruk Indonesia ». Historia, 10 avril 2020, https://historia.id/kultur/articles/dua-legenda-ludruk-indonesia-Dpgrl/page/1.

[148] Voir Henri Supriyanto, 1992, p. 13. Voir aussi *Majalah Mimbar Kota Praja Pasuruan*, n°3-4, Maret 1951, Tahun ke I: p. 12-13. In *Kementrian Penerangan Republik Indonesia* (1953). *Djawatan Penerangan Propinsi Djawa Timur*. Djakarta: Djawatan Penerangan, p. 851.

gestation durant cette période[149] ne passait pas inaperçu aux yeux des instances étatiques et des partis politiques divers engagés dans un militantisme très actif.

Le ludruk *: instrument de propagande gouvernementale (1950-1965)*

À partir de la reconnaissance de l'indépendance et de la souveraineté de l'Indonésie, le département de l'Information de la province de Java Est, agence chargée de la propagande sous l'égide du ministère de l'Information (*Kempen*), compta le *ludruk* parmi les spectacles qui devaient être privilégiés pour les activités de propagande[150]. Le *Kempen* définit quatre axes principaux de son action : 1) la sécurité, appelant des efforts de propagande pour participer à la résolution des rébellions des groupes opposés à la République. À cet égard, le département de l'Information devait coopérer avec la police, l'armée et les *pamong praja* (police municipale ou locale) ; 2) la politique, consistant à réduire les conflits idéologiques préjudiciables à l'État et au peuple avant les premières élections générales de 1955 ; 3) le développement, par la promotion des projets de développement gouvernementaux ; 4) l'éducation, visant à développer la conscience politique et l'esprit de lutte du peuple pour mettre en œuvre les idéaux nationaux proposés par l'État[151].

Le journal *De vrije press* du 8 juillet 1950 rapporte une tournée de propagande du département d'Information de la province de Java Est. L'événement gratuit eut lieu dans le bâtiment de "*Chineeshe Sociëteit*" sur la rue Genengkali à Surabaya et était accompagné d'un spectacle de *ludruk* parmi d'autres divertissements. Le chef du département, M. Margono, procéda à l'ouverture en déclarant que « l'effort

---

[149] L'entrée des troupes dans l'association *Persalu* paraissait dans la presse de Surabaya : *Pewarta Soerabaia*, 28 février 1952 et 14 mars 1953 ; *JawaPos*, 15 mars 1952 ; *Trompet Masjarakat*, 20 juillet 1953. Voir Samidi, 2019, p. 12-13. Le nombre de groupes de *ludruk* en 1953 est une statistique officielle du bureau de *Jawatan Penerangan* de la ville de Surabaya. Voir Ministère de l'Information de la République d'Indonésie (1953), p. 853.

[150] Différents formats de propagande furent utilisés par le département de l'information de la province de Java Est : diffusions de discours, publications imprimées, expositions de photos et d'images, spectacles folkloriques, projections de films itinérants et émissions de radio. Les spectacles folkloriques retenus pour Java Est étaient les suivants : *Wayang* (*wayang purwa*, *wayang orang*, *wayang suluh*, *wayang golek*), *ludruk*, *Sandur* à Madura : danse *Gandrung*, danse *Jangger*, *Damarwulan*, *Prabu Rara*, *Rengganis*, art de la danse. *Kementrian Penerangan Republik Indonesia*. (1953), p. 839-63.

[151] Ces priorités en matière de propagande constituent un changement par rapport à celles du ministère indonésien de l'Information de 1946 à 1951, qui se concentrait sur trois questions : reconnaissance de l'Irian occidental (Papouasie occidentale) comme faisant partie de la République d'Indonésie ; reconnaissance de la seule proclamation de l'Indonésie par Soekarno le 17 août 1945 ; promotion de la politique de *Sanering* pour le bien-être du peuple et prévenir la misère du peuple. Voir Ministère de l'Information de la République d'Indonésie. (1953), p. 666-667.

d'illumination » sous forme de spectacles ferait l'objet d'une tournée dans tout l'est de Java[152]. Cette tournée fut le début d'une action prolongée de propagande dans cette région. L'organisation d'un *ludruk* de propagande à Ponorogo le 4 novembre 1951 fut relatée à la fin de ce même mois dans le *Mimbar Penerangan*, magazine bihebdomadaire du ministère de l'Information (*Kempen*) de la République d'Indonésie depuis 1950. On y apprend que plusieurs spectacles folkloriques furent donnés, auxquels ont assisté des citoyens, des représentants de partis politiques, des législateurs et des responsables gouvernementaux. Kresno, chef du département de l'Information de Ponorogo, fit l'éloge de la représentation de *ludruk* et mit en garde contre la tentation de la troupe de se consacrer au *ludruk teropan* ou *tanggapan* (associé aux fêtes javanaises : mariages, circoncisions, etc.), ce qui pourrait porter atteinte à son « honneur ». Ce commentaire signifiait que le *ludruk* pouvait viser des buts bien plus élevés en se mettant au service de la propagande du *Kempen* qu'en accompagnant de simples événements rituels ou religieux[153].

La réalisation du programme de propagande dans la région de Java Est par le biais de spectacles a été publiée dans le rapport annuel du département de la Propagande en 1953. Selon ce rapport, le nombre d'événements organisés avec spectacles à l'appui (projections de films mobiles, *wayang*, *ludruk* et expositions de photos) s'est élevé à 4 271, avec un nombre total de spectateurs estimé à 11 052 080, soit une moyenne de 356 événements et 921 006 spectateurs par mois[154]. Ce chiffre suffit à montrer le pouvoir de mobilisation de masse des arts du spectacle dans la région de Java Est.

---

[152] Voir "*Mobiele voorlichting*" (éducation itinérante). In *De vrije press* : ochtendbulletin. [Soerabaia], 08/07/1950, p. 2.

[153] M. Kresno déclara dans son discours que « le *dagelan*, communément appelé *guyon-guyon pari keno*, était également un moyen d'information apprécié par les gens, avec des résultats satisfaisants. Mais il convenait de noter que l'accent devait être mis sur la nécessité d'éviter que le *sandiwara* (théâtre) ne devienne un outil de *barangan dan tanggapan*, « itinérant selon la demande », pouvant affaiblir le prestige du département de la Propagande. *Mimbar Penerangan*. Année II, n°20 november 1951, p. 52-53.

[154] Voir David Moeljadi, (1953). "Djapen Djawa Timur. Pidato pembukaan konferensi dinas Djawaan Penerangan se-Jawa Timur di Madiun", 24 Januari 1953. In: *Majalah Mimbar. Penerangan tahun ke IV*, n°2 Februari 1953, p. 33.



Ill. 26 - La scène en plein air d'un théâtre, ministère de l'Information (*Kempen*)
Source : *Mimbar Penerangan*, *Tahun ke IV* nº3, Maret 1953, p. 53.



Ill. 27 - Théâtre itinérant (sur un camion), ministère de l'Information (*Kempen*)
Source : *Mimbar Penerangan*, *Tahun ke V* nº11, November 1954, p. 884.

Ce document officiel de 1953 aborde aussi brièvement l'histoire du *ludruk*. Il mentionne quatre étapes historiques de son développement : *ludruk bandan*, *ludruk lerok*, *ludruk besutan* et *ludruk sandiwara*[155]. Le département de l'Information reconnaît le *ludruk sandiwara* comme une forme parfaite de l'art propagandiste. *Sandiwara* vient de l'indonésien *sandi* (code) et *wara* (nouvelles) ; *sandiwara* est donc un spectacle qui possède des codes nouveaux. Les comédiens de *ludruk sandiwara*, par exemple, portent des gilets, ce qui change du personnage de Besut qui est très peu vêtu. Les vêtements indiquent l'humilité. La pièce finale du *ludruk sandiwara* raconte le plus souvent un drame quotidien et s'inscrit dans l'actualité[156]. L'article ne donne pas de sources. Toujours est-il que le *Kempen* rappelle ainsi la vocation populaire du *ludruk*, et ses racines anciennes. Il cite également les troupes indépendantes de *ludruk* à Surabaya qui ont soutenu le programme de propagande officielle de l'année précédente. 48 troupes sont classées en quatre groupes : le groupe I, les troupes de *ludruk* dénommées *penerangan* « lumineux », celles qui prodiguent des messages « lumineux » au grand public. Leurs jeux soutiennent un développement bénéfique pour la nation. Leurs chants critiques sont capables de susciter des réactions populaires utiles. L'une d'elles est celle de *Cak* Bowo, le *ludruk Marhaen* ; appartiennent au groupe II, celles qui sont appréciées du public pour la beauté de leurs décorations scéniques. Toutefois, leur *lakon*, leurs *kidungan* et leur humour ne reflètent pas les valeurs de « l'illumination ». Parmi celles-là, on trouve le groupe *Djawa Timur* dirigé par *Cak* Satari ; vient ensuite le groupe III, qui privilégie la

[155] Les *ludruk bandan*, *ludruk lerok* et *ludruk Besut* sont décrits *supra*, p. 28-30, *infra*, p. 401.

[156] Kementrian Penerangan Republik Indonesia, 1953, p. 850-53.

séquence du *dagelan* (humour). La décoration, le *lakon* et les *kidungan* sont les points faibles de ces troupes. Parmi elles, on compte celles de *Cak* Biadi et *Cak* Mahat, le *Ludruk Tresno Enggal* ; enfin, dans le groupe IV sont regroupées les nouvelles troupes de *ludruk* qui ont le potentiel pour rejoindre les groupes I ou II. Parmi elles, on note la troupe *Warna Sari*, dirigée par Tan Tjeng Bok, réputée pour la qualité de ses dialogues. Certaines troupes n'entrent pas dans ce classement mais se produisent à Surabaya avec un certain succès, comme les groupes *Mulya Sejati* dirigé par *Pak* Dul[157] ; *Lukisan Masa* dirigé par Nursewan et le groupe *Pak* Kecik[158]. De tels classements étaient supposés inciter les troupes de *ludruk* à appliquer le mieux possible les critères du département de la Propagande et gravir ainsi jusqu'au groupe I.



Ill. 28 - Représentation d'un *lakon*.
Source : *Mimbar Penerangan, Tahun IV*, n°3 Maret 1953, p. 59.

Un des morceaux choix de la propagande officielle porte, comme on pourrait s'y attendre, sur les hymnes, parce qu'ils peuvent être repris en cœur par les spectateurs du *ludruk*. Ces chants sont d'ailleurs repris lors de nombreux événements, qu'il s'agisse de

[157] Le groupe de *Pak* Dul apparaît 8 fois dans des annonces de journaux en langue néerlandaise publiés à Surabaya en 1951. *De vrije press,* 26/6/1951 : p. 4 ; 20/7/1951 : p. 2 ; *Nieuwe courant*, 26/6/1951 : p. 4 ; 28/6/1951 : p. 4 ; 11/7/1951 : p. 4 ; 14/7/1951 : p. 4 ; 16/7/1951 : p. 4 ; 21/7/1951, p. 4.

[158] Kementrian Penerangan Republik Indonesia, 1953, p. 853-54.

ludruk, de spectacles divers ou de marchés nocturnes (*pasar malam*), de toutes sortes de commémorations ou de la fête nationale. Leurs paroles et musiques permettent de galvaniser l'esprit patriotique et révolutionnaire. Le message varie peu : les Néerlandais sont les ennemis du peuple indonésien. L'indépendance de l'Indonésie n'est pas une demande mais une lutte douloureuse et sanglante et Soekarno est le leader de la révolution. De tels chants sont nés dans les premiers jours de l'indépendance :

Sambilata cak, rasane pahit *Kenek di gawe tamba wong lara dha-dha* *Melok londo cak nasib kecepit* *Melok Bung Karno Indonesia merdeka*	Le *Sambilata*, grand frère, a un goût amer. À utiliser comme médicament contre les douleurs de poitrine Il a suivi les Hollandais, grand frère, son destin se resserre Suivre *Bung* Karno, l'Indonésie est libérée
Sepuluh november semangat patang puluh limo *Perang rame nduk Surabaya* *Arek-arek berjuang totohane nyawa* *Ngrebut kemerdekaan saka bangsa Walanda*	Dix novembre ardeur de quarante-cinq La guerre fait rage à Surabaya Les jeunes se battent pour leur vie Conquérir l'indépendance des Hollandais
Tuku duren ngadhepe ngulon *Nyangking kunci diwadhahi dluwang* *Zaman biyen uripe mbungglon* *Saking peno wedi melok berjuang*	Acheter un durian face à l'ouest Tenir la clé enveloppée dans du papier L'ancien temps où l'on vivait comme un caméléon Parce que tu as peur de te battre
Surabaya iku kutha pahlawan *Pahlawan iku kelangan nyawa* *Aja lali ngurmati kaum pejuang* *Kaum pejuang iku tumbale negara*	Surabaya, la ville des héros Les héros sacrifient leur vie N'oubliez pas d'honorer les guerriers Le guerrier est le sacrifice du pays

Source : Supriyanto (2004) et (2012)[159].



Ill. 29 - *Sandiwara* du ministère de l'Information. *Lakon* « Pénétrer le village Tulungagung de Java Est ».
Source : *Mimbar Indonesia. Tahun III* N° 10 oktober tahun 1952, p. 71.



Ill. 30 - La scène de *dagelan* du *Ragara Sandiwara* du ministère de l'Information.
Source : *Mimbar Indonesia. Tahun IV* N° 5 mei tahun 1953, p. 56.

[159] Voir Henri Supriyanto (Ed). *Kidungan Ludruk*. Surabaya: Pemerintah Propinsi Jawa Timur bekerjasama dengan Widya Wacana Nusantara, 2004, p. 122 ; Henri Supriyanto, *Postkolonial pada Lakon Ludruk Jawa Timur*. Malang: Bayumedia Publising, 2012, p. 88-90.

En mars 1953, Haryono, un employé du département de la Propagande, publia un article intitulé « *Sandiwara* pour l'information » dans le *Mimbar Penerangan*[160]. L'article argumente sur la nécessité de disposer d'une troupe de théâtre au sein-même du ministère de l'Information, la propagande ne pouvant être mieux servie que par des employés du ministère maîtrisant parfaitement le matériel et la rhétorique voulue. Il proposait que toute représentation théâtrale soit jouée par une combinaison d'employés du ministère et d'artistes professionnels ou, si elle devait être entièrement interprétée par des artistes professionnels, il serait nécessaire d'appliquer un encadrement strict. Cet encadrement devait reposer en premier lieu sur une sélection rigoureuse des pièces de dernière partie du *ludruk*, les *lakon*. En substance, une pièce devrait donner la priorité aux principes de la démocratie et du *Pancasila* en tant que fondement de l'Indonésie, encourager la réussite des programmes gouvernementaux, notamment pour la tenue de la première élection générale (1955), l'éradication de l'analphabétisme, l'épargne pour le bien-être, le travail plus assidu, la transmigration et l'épanouissement des travailleurs dans de nouveaux secteurs, tels que la pêche, la navigation, l'exploitation minière… Les *lakon* étaient censés faire évoluer le mode de pensée du peuple, le faire passer d'un système colonial et féodal à un système démocratique, refléter les valeurs de l'Indépendance, contribuer à changer la nature du peuple, qui est ignorant et se contente d'obéir aux ordres, en acteur désireux de faire progresser son pays. Tout le théâtre devait donc valoriser en ce sens le rôle du roturier, du paysan, du travailleur manuel, du charpentier, etc. Les *lakon* devaient glorifier, transformer en héros et honorer les plus humbles, de sorte que sur la scène, les spectateurs semblent voir leur propre corps, incarné dans celui des héros[161].

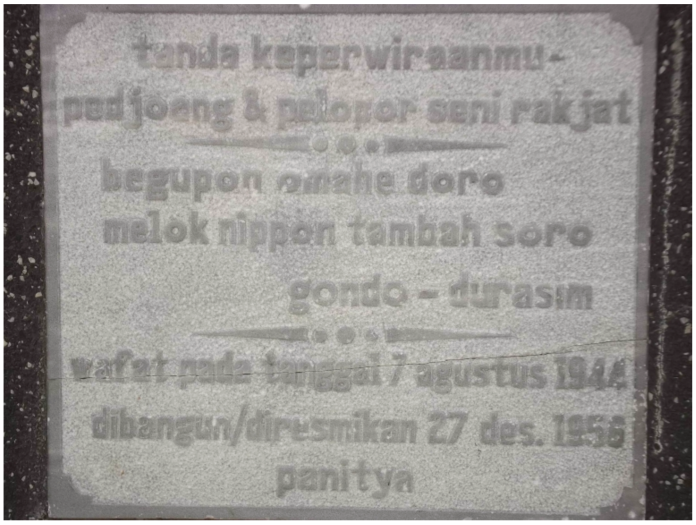


Ill. 31 - Inauguration du monument *Cak* Gondo Durasim, au complexe du cimetière public de Tembok Gede à Surabaya, 27-12-1956. Source : Archives du département d'Information de Java Est.

[160] *Mimbar Penerangan* est devenu un magazine-manuel pour les employés du ministère de l'Information, également distribué au grand public. La publication était ainsi un vadémécum destiné aux troupes de *ludruk* pour les conduire dans leurs choix et dans leurs styles.

[161] Voir Haryono, "Sandiwara unuk Penerangan", *Mimbar Penerangan Tahun IV*, n°3, Maret 1953, p. 53-59.

Le département de l'Information de Java Est a inauguré la statue de *Cak* Durasim placée sur sa tombe le 27 décembre 1956. Il s'agit d'un buste, Durasim regarde fixement devant lui, il porte un *udeng*, bandeau typique des gens de Java Est, une chemise et une cravate. Il est ainsi conforme à ses apparitions dans les *lakon* du *ludruk*, celles d'un comédien respectueux de son art et des spectateurs. Sous la statue sont écrites en javanais les paroles de sa célèbre chanson : « *Pagupon omahe doro, melok nipon tambah soro* ». Durasim est mort le 7 août 1944. Sa tombe est située dans un complexe du cimetière public qui, à ce jour, est visité tous les 20 mai par le personnel des affaires culturelles de Java Est. Cette date est celle de la création du Centre des arts de Java Est, dont l'éponyme rend hommage à un héros du *ludruk*.



tanda keperwiraanmu –
pendjoeng & pelopor seni rakjat
— o o o —
pagupon omahe doro
melok nipon tambah soro
gondo - durasim
— o o o —
wafat pada tanggal 7 agustus 1944
dibangun/diresmikan 27des. 1956
panitya

Ill. 32 - Inscription sur la pierre tombale de *Cak* Durasim
Source : Archives du département de l'Information de Java Est.

Dans son discours commémorant le 20e anniversaire de l'indépendance de l'Indonésie en 1965, Soekarno mentionna le groupe de *ludruk Marhean* pour illustrer les sacrifices des petites gens dans la révolution indonésienne. Les ouvriers et les paysans, dit-il, furent les principaux acteurs de la révolution :

> Regardez les ouvriers et les paysans, les piliers de notre révolution ! Ils méritent, méritent, méritent d'être appelés les piliers de la révolution ! Ils travaillent, ils produisent, ils produisent, sans se plaindre et sans trop parler. Si les ouvriers veulent une petite augmentation de leur salaire pour acheter des livres d'école à leurs enfants, est-ce déraisonnable ? Si les paysans veulent des terres, des terres 'aussi bonnes que la terre', est-ce déraisonnable ? Cela me rappelle les artistes du *ludruk Marhaen* qui disent '**si tu as une houe mais pas de terre, où dois-tu mettre ta houe ?'.** Mais il y a ceux parmi nous qui sont *ndoro-ndoroan*, qui jouent aux grands maîtres, qui se prennent pour des ingénieurs de la révolution, qui se prennent pour des présidents de la République, qui ne veulent pas se sacrifier pour la République, mais que la République se sacrifie pour eux !... Ce genre de

gens, des parvenus, des charlatans, ce genre de profiteurs, nous devrions en faire les résidents de la prison de Nusa Kambangan[162].

Soekarno cite un dialogue de *ludruk* : « *lha kalau punya pacul tapi tidak punya tanah, kemana pacul itu mesti dipaculkan !* » (Si vous avez une houe mais pas de terre, où devez-vous mettre la houe)[163]. Soekarno a compris que le dialogue du *ludruk* puise sa force dans la métaphore paysanne. L'auditeur du discours saisit ainsi le conflit irréductible qui oppose les nantis, bourgeois ou grands propriétaires fonciers, à ceux qui seuls travaillent et produisent. Contrairement à ceux qui ne font que parler de République, et qui ne méritent que la prison, ils produisent et se sacrifient pour la République. Non sans faire écho à un marxisme de bon aloi, Soekarno mentionne ailleurs « la personnalité nationale » qui s'oppose au féodalisme et à l'impérialisme. Servir le peuple signifie être « ambassadeur du temps et ambassadeur des masses » ; être révolutionnaire repose sur la triple force du peuple : les ouvriers, les paysans et les soldats. Pour dire cela, Soekarno utilise une expression javanaise : *trahing buruh - tani lan prajurit, rembesing revolusi*, « ce qui descend des ouvriers, des paysans et des soldats est la révolution ». Ce slogan est forgé à partir d'un dicton javanais « *trahing kusuma, rembesing madu* » qui signifie : « l'héritage des personnes nobles est la vertu »[164].

---

162 Soekarno, "Capailah Bintang-Bintang di Langit (Tahun Berdikari)". Discours commémorant la 20e proclamation de l'indépendance de l'Indonésie, 1965. Collection Bibliothèque nationale de la République d'Indonésie (PNRI), p. 23-24.

163 Ce dialogue est similaire à celui de *Cak* Durasim en 1930, qui critiquait l'état de l'éducation à l'époque hollandaise : « S'il n'y a pas assez d'écoles, pourquoi ne pas créer les nôtres ? ». Voir *supra* : p. 62.

164 Ce même élan marxiste et nationaliste se retrouve dans d'autres discours de Soekarno : « Notre culture est riche. Notre littérature, notre danse, notre musique, tout est riche. Aussi, pour construire une nouvelle culture indonésienne, nous avons toutes les conditions nécessaires. La nouvelle culture doit avoir une forte personnalité nationale et doit servir fermement le peuple. En filtrant l'ancien, nous devons créer le nouveau. Notre attitude à l'égard de la culture ancienne et étrangère est révolutionnaire-nationale-démocratique : de la culture ancienne nous érodons le féodalisme, de la culture étrangère nous éradiquons l'impérialisme. C'est pourquoi il est juste de boycotter les films impérialistes britanniques et américains, et il est juste d'éradiquer la 'musique' des Beatles, la littérature décadente, les danses folles, etc. Notre culture doit être une culture révolutionnaire, qui, comme je l'ai dit à Solo l'autre jour, doit être ambassadrice de l'époque et ambassadrice des masses. Nous ne sommes pas seulement la race du miel et de la vertu, mais nous sommes aussi la race des travailleurs et des soldats, la race de la révolution ! ». *Ibid.* : Soekarno, 1965, p. 45-46.



Ill. 33 - Soekarno assistant à une représentation de *ludruk* par le groupe *Marhaen* au Palais d'État, le 11 avril 1958.

Source : Bibliothèque nationale d'Indonésie.

Le ludruk *et les organisations politiques*

Edy, chef du groupe *Karya Budaya*-Mojokerto, raconte qu'avant 1965, certains membres de son groupe appartenaient à d'autres troupes de *ludruk*, notamment deux groupes de son village, le *Kartika Sari* et le *Setia Bukura*, et étaient très actifs dans trois organisations connues pour avoir des liens étroits avec le parti communiste indonésien (PKI). Il s'agissait de *Pemuda Rakyat*[165], *Barisan Tani Indonesia* (BTI)[166] et *Lembaga Kebudayaan Rakyat* (LEKRA)[167] . Il se souvient de la grande sympathie que les habitants de son quartier avaient pour le PKI qui avait saisi et redistribué les terres appartenant à un riche homme d'affaires du village[168]. L'action du PKI répondait à l'exigence forte et répétée de l'aile paysanne du parti (BTI) de mettre en œuvre le programme de réforme agraire, qui prévoyait la restriction de la propriété foncière individuelle et la distribution

[165] « Jeunesse populaire » est créée le 12 novembre 1950. Cette organisation précédemment nommée « Jeunesse socialiste indonésienne » (*Pesindo*), était active depuis 1945. Voir Norman Joshua Soelias, *Pesindo: Pemuda Sosialis Indonesia 1945-1950*. Tanggerang: Marjin Kiri, 2016.

[166] Le BTI, « Front paysan d'Indonésie » était une organisation paysanne liée au PKI. Il est fondé le 25 novembre 1945. L'organisation a lutté pour la réforme agraire et a été dissoute avec le PKI en 1965. Voir Muhammad Nashirulhaq, « BTI dan Warisan-Warisannya », 2018. https://islambergerak.com/2018/11/bti-dan-warisan-warisannya/

[167] LEKRA, « Institut culturel populaire », était la plus importante organisation d'artistes de 1945 à 1965. Elle est fondée à Jakarta le 17 août 1945 par cinq artistes militants, dont deux étaient des dirigeants du parti communiste indonésien réformiste (1950). D'obédience marxiste, LEKRA développa le concept de « culture populaire » qu'il opposait à « culture anti-peuple, féodale et impérialiste » des dirigeants indonésiens. L'art devait s'attaquer aux inégalités de la réalité sociale en s'engageant dans un processus révolutionnaire au service du peuple indonésien. Voir Tod Jones, *Kebudayaan dan Kekuasaan di Indonesia: Kebijakan Budaya Selama Abad ke XX hingga Era Reformasi*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia, 2015, p. 123-4.

[168] Entretien Wibowo & Edy, le 5/12/2016.

de terres aux métayers, en application de la loi agraire fondamentale n° 5/1960 et la loi n° 56 PRP/1960[169].

Naswan, né en 1946, artiste au *Karya Budaya*-Mojokerto, soutient que sa participation au début des années 1960 à la *Pemuda Rakyat* de son village était due à sa passion pour les arts. Le père de Naswan, qui était le chef du village, approuvait cette position en permettant à son fils et ses amis de faire leurs répétitions de *gamelan* dans sa propre maison. Le petit groupe pratiquait également des danses et des chants de couple destinés à être présentés lors des réunions très fréquentées des cadres du PKI, et dont il se souvient encore des titres : "*Genjer-genjer*", "*Cep-meneng'o*", "*Gendong bayi*"[170]. Sukiman, né en 1947, interprète dans un *ludruk* du sud de Blitar, a vécu une expérience similaire à celle de Naswan. Il raconte avoir rejoint le *Lembaga Kebudayaan Rakyat* (LEKRA) parce qu'il proposait des répétitions collectives de danse *ngremo* (danse d'ouverture du *ludruk*) pour les résidents du sud de Blitar[171]. Grâce aux activités artistiques qu'il soutenait, le LEKRA était donc très populaire parmi les jeunes, et nombre d'entre eux rejoignirent le mouvement, ce dont témoignent aujourd'hui les gens du *ludruk*. Ainsi, Karsani, né en 1930, comédien au *Arum Dalu*-Jombang, un groupe de *ludruk* membre du LEKRA, raconte que les artistes de *ludruk* se rapprochaient des organisations proches du PKI parce que les militants de ces mouvements leur suggéraient des chants et des informations pour le *dagelan* qui déclenchaient à coup sûr les acclamations et les rires du public. Karsani rapporte que l'on répétait alors : « Si vous rejoignez le LEKRA, la critique sera cinglante et le public applaudira ! ». Le LEKRA fournissait des informations sur l'identité des fonctionnaires corrompus et la nature de leur corruption, comme celle portant sur la distribution de l'huile et du riz. À cette époque, rappelle-t-il, les gens devaient faire la queue pendant des heures pour obtenir du kérosène ou du riz. Mais la ration autorisée de deux bidons de kérosène était réduite à un bidon, et le reste était « bu », c'est-à-dire partagé entre les amis et la famille des fonctionnaires profiteurs[172]. Ces informations étaient une manne pour les interprètes de *dagelan* et les scénaristes de *lakon* qui n'hésitaient pas à se rapprocher des organisations politiques dont ils partageaient le goût du persiflage et de la satire. Contrairement aux organes de propagande, le LEKRA n'avait nul besoin d'éduquer le peuple dès lors qu'il

[169] *Ibid.*, Muhammad Nashirulhaq, *BTI dan Warisan-Warisannya,* 2018. Voir lien note no 166 *supra*, p. 93.
[170] Entretien Wibowo et Naswan, le 5/12/2016.
[171] Entretien Wibowo et Sukiman, le 15/12/2016.
[172] Entretien Wibowo et Karsani, le 06/12/2016.

pouvait mettre en pleine lumière de la scène ce que le peuple savait déjà. Ce mouvement politique semble ainsi avoir attiré un grand nombre d'artistes de *ludruk*. Comme en témoigne aussi *Pak* Greg, né en 1936, peintre et membre de LEKRA-Surabaya : « Le LEKRA était un aimant pour les artistes, à Surabaya il n'y avait pas de *ludruk* qui n'adhéra au LEKRA. Cette organisation proposait des thèmes révolutionnaires dans lesquels les gens opprimés de cette époque reconnaissaient leur condition réelle »[173].

Le LEKRA apparut à Java Est en 1951, tout d'abord dans les villes de Surabaya, Malang et Tuban. L'organisation proclamait « L'art pour le peuple, l'art du peuple » (*Seni untuk Rakyat, seni dari Rakyat*). La présence croissante de LEKRA dans la région était le signe de sa popularité auprès des classes défavorisées[174]. En 1958, le LEKRA de Java Est comptait 26 branches, dont 16 avaient intégré des groupes de *ludruk*. Il organisa deux réunions, en août 1958 et en 1965, sur le développement du *ludruk* à Java Est. L'ordre du jour indiquait « Pour l'unité et le renouveau du *ludruk* »[175]. Karsani se rappelle que les groupes de *ludruk* sympathisants ou adhérents du PKI chantaient toujours la chanson du « Marteau et de la faucille »[176] :

Jula-juli palu arit	*Jula-juli* le marteau et la faucille
Awan bengi tansyah dianggit	Jour et nuit sont toujours dans votre esprit
Jaman saiki urip tambah sengsoro	De nos jours, la vie devient plus difficile
Nasib'e rakyat tambah suwe tambah morat marit	Le sort du peuple s'aggrave de plus en plus.

Cet hymne était chanté en début de représentation. Les auditeurs reconnaissent facilement le symbole de leur condition laborieuse dans ce marteau et cette faucille, emblème bien connu du PKI. Karsani dit qu'il n'a jamais reçu de formation spéciale de la part d'une organisation politique pour composer des *kidungan*, car certains des militants politiques s'informaient directement auprès des artistes du *ludruk* pour les composer eux-mêmes et transmettre ensuite oralement à ces artistes des formules à faire figurer dans les *kidungan*. Le 2 janvier 1964, un article du *Harian Rakyat*, « Le Quotidien du Peuple »,

---

[173] Témoignage de *Pak* Greg (Gregorius Soeharsojo Goenito). In Arif Zulkifli, *LEKRA dan Geger 1965.* Tempo Book Series. Jakarta: Gramedia, 2014, p. 12-17.

[174] En 1951, 20 branches de la LEKRA ont vu le jour dans les villes de Surabaya, Malang, Tuban, Medan, Jogjakarta, Solo, Bogor, Subang, Bandung Cirebon, Semarang, Klaten, Pati, Pekalongan, Purwokerto, Bukittinggi, Palembang, Manado, Comal (Pemalang) et Balikpapan. Voir Yahaya Ismail, *Pertumbuhan, perkembangan, dan kejatuhan Lekra di Indonesia: satu tinjauan dari aspek sosio-budaya.* Dewan Bahasa dan Pustaka, 1972, p. 9.

[175] Malheureusement, il n'existe aucun compte rendu de ces réunions. Voir Rhoma Dwi Aria Yuliantri & Muhidin M. Dahlan, *Lekra tak membakar buku: suara senyap lembar kebudayaan Harian rakjat, 1950-1965*. Yogyakarta : Merakesumba, 2008, p. 373.

[176] Entretien Wibowo et Karsani, le 06/12/2016.

l'organe de presse du PKI, développa clairement le rôle politique qu'il entendait confier au *ludruk* :

> La mise en scène d'histoires révolutionnaires et de *dagelan-dagelan* qui critiquent abondamment les moyens de subsistance indigents du peuple et les représentations d'événements quotidiens vécus par le peuple peuvent être une force stimulante pour gagner le cœur des masses, de sorte que là où il y a un *ludruk* divertissant de « Suluh Massa », les gens s'entassent et se bousculent pour trouver un endroit où regarder de près. Cela montre que le *ludruk* « Suluh Massa », en tant qu'organe artistique révolutionnaire, dans son dévouement aux intérêts de la révolution, ne fait qu'un avec le peuple. Et tant que cette ligne sera respectée par tous les militants du *ludruk* « Suluh Massa », celui-ci continuera à gagner en popularité.
>
> Le *ludruk* « Suluh Massa » a contribué à accélérer l'enterrement du féodalisme dans les villages et à détruire la position des propriétaires terriens. Ce groupe de *ludruk* relate de nombreuses histoires sur les moyens de subsistance des paysans, sur la mise en œuvre de la réforme agraire et de nombreuses critiques sur les événements vécus par les paysans, comme la plus grande partie du peuple défavorisé et exploité par les propriétaires et le féodalisme. Le *ludruk* « Suluh Massa » est bien connu parmi les masses féminines pour stimuler leur lutte. Les comédiennes de ce *ludruk* ont su incarner des personnages aux prises avec des événements et problèmes que vivent toutes les femmes. Ils ont également mis en scène avec succès une nouvelle chorégraphie sur la vie des femmes, intitulée *Tari Blonjo Wurung*. Et maintenant, ces danses sont de plus en plus populaires parmi les gens, et bien sûr les femmes[177].

Le *ludruk Suluh Massa* dépendait de la branche du LEKRA de Bojonegoro. Le nom de *Suluh Massa*, « Lumière des masses (populaires) » en javanais, dit à lui seul le projet révolutionnaire qui le fonde. Les questions de la propriété foncière et du rôle des femmes dans la révolution sont mises au premier plan. Mais la rencontre du *ludruk* avec les idées communistes eut lieu bien avant l'indépendance de l'Indonésie. Le 12 octobre 1923, en effet, le *Koran Kemadjoean-Hindia*, journal en langue indonésienne publié à Mojokerto, fait état d'une représentation de la pièce Besut, un *lakon* canonique du *ludruk*[178], organisé par la *Sarekat Islam* (Union Islamique) à l'école communiste de Nganjuk, pour commémorer la Révolution d'Octobre. Voici le synopsis de ce *lakon* :

> Rosokalimput (qui signifie en javanais « se sentir bercer ») dit à son fils Besut d'épouser Proletariah, la fille de Ciptotannyoto (qui signifie en javanais « souhait exaucé »). Une fête somptueuse est préparée pour leur mariage, mais aucun des invités ne s'y rend. Après la fête, un usurier chinois vient réclamer le remboursement de l'argent emprunté pour la fête. Ciptotannyoto ne peut pas rembourser, les dons et les cadeaux des invités étant presque inexistants. Il fait faillite et sombre dans la pauvreté. Très triste de voir son père ainsi, Besut va voir un 'chef de peuple' et lui demande pour quelle raison les invités n'ont pas répondu à l'invitation de mariage. Celui-ci explique que le monde a beaucoup trop de problèmes, de nombreux travailleurs sont licenciés, les salaires sont réduits et le pouvoir d'achat a fortement chuté… En entendant cela, Besut se sent poussé à devenir un leader du peuple opprimé. Il décrit la situation cruelle des travailleurs dans une publication, mais il est arrêté, menotté et accusé de délit de presse. Proletariah, son épouse malchanceuse, organise une réunion de femmes. Elle révèle l'arrestation de son mari aux autres femmes en larmes. Proletariah les exhorte à se ressaisir : 'tel est le sort des dirigeants d'aujourd'hui, leur dit-elle, le droit d'écrire est menacé ! De nombreux fonctionnaires détournent

[177] *Harian Rakyat,* 2/1/1964. *In* Rhoma Dwi Aria Yuliantri & Muhidin M. Dahlan, 2008, p. 375. Ma traduction.

[178] Voir *infra* : Partie III. Chapitre 7 - Fictions et discours du *lakon*, p. 401-402.

> les fonds de l'État, il n'y a donc plus d'argent pour la protection des intérêts du peuple ! Elle discourt sur le capitalisme et ainsi de suite. L'histoire se termine sur cette scène de désespoir[179].

La pièce a été jouée le soir du 6 octobre 1923. On comptait environ 5 000 spectateurs. À l'issue de la représentation, Siswo, le directeur de l'école, prononça un discours où il remarqua que contrairement aux autres *ludruk* qui jouaient sur le côté sensuel des relations, celui-ci ne portait pas atteinte à la morale. À travers ce *lakon*, dit-il, c'est l'importance du mouvement populaire qui est rappelé, de même qu'il met en garde contre les dépenses excessives des fêtes et les projets matrimoniaux mal avisés.

Ces deux articles de presse veulent montrer la cohérence morale des idées communistes dans les spectacles de *ludruk* et, dans le second article, sa compatibilité avec la morale musulmane. Il convient également de souligner l'attention accordée aux femmes dans la lutte communiste indonésienne, qui disposaient depuis 1950 d'une organisation liée au parti, le *Gerakan Wanita Indonesia* (*Gerwani*), « Mouvement des femmes indonésiennes »[180]. Dans le *ludruk*, l'idée de lutte des classes entraînait dans son sillage, celle d'une lutte collaborative des genres. Un bel éloge du *ludruk* dans le combat communiste fut prononcé par Njoto, leader de la LEKRA centrale et cofondateur du PKI :

> Les victoires politiques qui ont suivi ne se sont pas seulement déroulées au bord de la route et dans les jardins, dans les cinémas ou dans les raffineries de pétrole, mais aussi sur les scènes du *ludruk*. Les gens peuvent se moquer des cercles de *ludruk*, mais qui peut nier l'action de figures telles que *Cak* Durasim et *Cak* Bowo, qui sont à la hauteur des Soepratman, Cornel Simandjuntak, Rachmat Kartolo, Roekiah et Kotot Sukardi. Le *ludruk* est comme une loupe très spéciale de la société, comme disait l'écrivain russe Maïakovski. La satire du *ludruk* est comme un coup de feu tiré au-dessus de la paralysie de la société. Cette paralysie est toujours là, caractérisée par les vestiges de l'impérialisme et du féodalisme. Le *ludruk* doit être moderne, mais il doit rester *ludruk* avec toutes ses figures de style (*sanepo*) et ses allusions (*pasemon*). L'humour du *ludruk* doit se rapporter aux problèmes réels de la vie et de la lutte et ne doit pas inclure des plaisanteries à l'américaine comme de vulgaires lancers de billets.[181]

Njoto, invoquant le poète et dramaturge communiste Maïakovski, avance la comparaison entre les artistes indonésiens les plus reconnus et ceux du *ludruk* pour souligner les buts nobles, les formes modernes et la portée révolutionnaire de leur théâtre. Il s'agit pour Njoto de rejeter les opinions arrogantes qui dévaluent le *ludruk* et ses interprètes, sans doute trop paysans aux yeux de certains intellectuels de Jakarta. Un

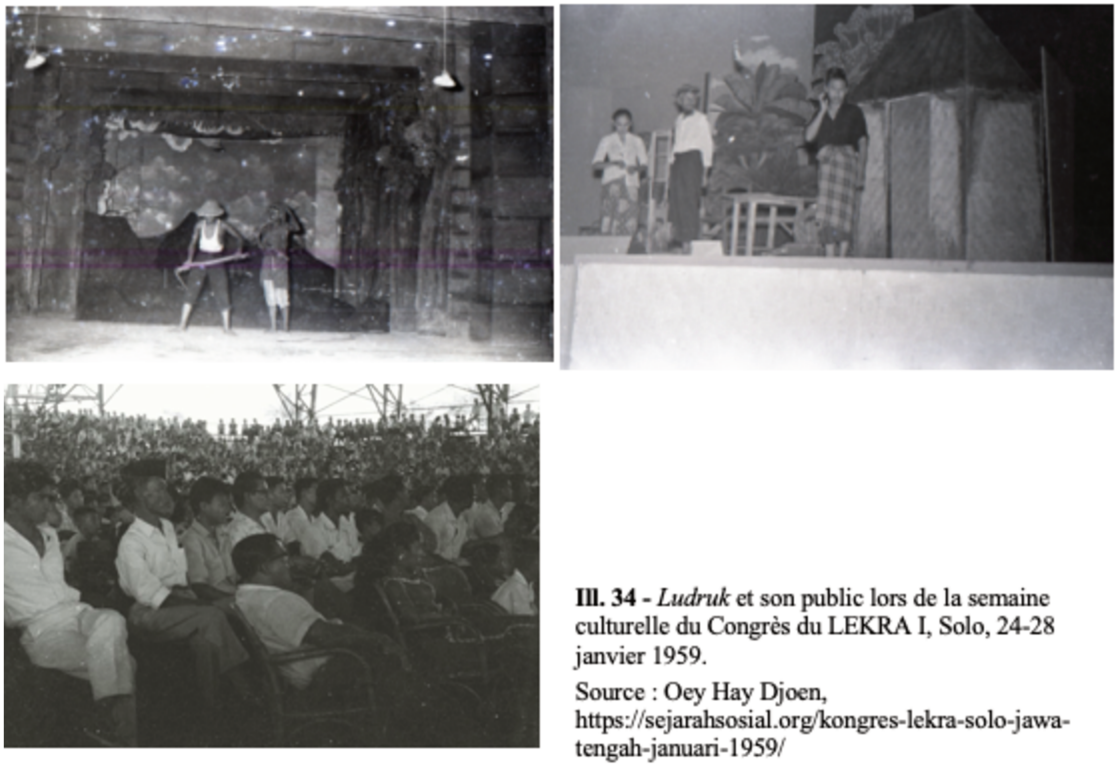
---

[179] *Kemadjoean-Hindia*, 12/10/1923. In *Overzicht Van De Inlandsche En Maleisch-Chineesche Pers.* n°*47/1923*, p. 347-8.

[180] Moins de dix ans plus tard, le mouvement comptait plus de 650 000 membres.

[181] *Harian Rakyat*, 4 avril 1965 In: Rhoma Dwi Aria Yuliantri & Muhidin M. Dahlan, 2008, *Lekra tak membakar buku: suara senyap lembar kebudayaan Harian rakjat, 1950-1965*. Yogyakarta : Merakesumba, p. 374.

discours similaire sera prononcé par Soetomo, un leader du mouvement nationaliste[182], qui voyait en *Cak* Doerasim l'égal de Diponegoro, prince de Yogyakarta, qui livra des batailles victorieuses contre les Hollandais lors de la guerre de Java en 1825-1830.



Ill. 34 - *Ludruk* et son public lors de la semaine culturelle du Congrès du LEKRA I, Solo, 24-28 janvier 1959.
Source : Oey Hay Djoen, https://sejarahsosial.org/kongres-lekra-solo-jawa-tengah-januari-1959/

La popularité du *ludruk* lui permit de dresser sa scène à Solo en janvier 1959 pour le premier congrès du LEKRA. Une centaine d'artistes indonésiens et nombre d'artistes invités de Corée du Nord, de Chine et d'Allemagne de l'Est s'y étaient donnés rendez-vous. Le président Soekarno prononça un discours à la cérémonie de clôture. Parallèlement au congrès, une semaine culturelle déploya une série de spectacles, théâtre en salle et en plein air, concerts, ballets, chants et danses, expositions de peintures, de sculptures, d'affiches, de publications, de vêtements traditionnels de diverses régions d'Indonésie, d'instruments de musique…[183]

Au début des années 1960, d'autres organisations culturelles affiliées à des partis politiques virent le jour, comme le *Lembaga Kebudayaan Nasional* (LKN) (Institut culturel national) créé en 1959, affilié au parti nationaliste indonésien (PNI) ; le *Lembaga Seniman Budayawan Muslimin Indonesia* (LESBUMI) (Institut culturel des artistes musulmans indonésiens) créé en 1962, affilié au parti *Nahdlatul Ulama* (NU) ; l'Institut

[182] Voir *supra* : p. 65.

[183] Voir Djoen Oey Hay. «Kongres LEKRA, Solo, Jawa Tengah, Januari 1959». https://sejarahsosial.org/kongres-lekra-solo-jawa-tengah-januari-1959/

culturel chrétien indonésien (LEKRIDO) et l'Institut culturel catholique indonésien (LKIK). Certains groupes de *ludruk* rejoignirent le LKN et le LESBUMI, mais le LEKRA accueillit la plupart d'entre eux. Le nombre croissant d'organisations affiliées à des partis politiques démontrait l'importante mobilisation d'une partie de la population en même temps que les fortes rivalités idéologiques et politiques de cette époque[184]. Il en résulta des divisions dans les milieux artistiques, et le monde du *ludruk* ne fut pas épargné.

Le comédien Karsani, aujourd'hui âgé, jadis membre du LEKRA, s'interroge sur ces responsables de village qui actuellement demandent une nécessaire prudence dans la présentation des pièces de théâtre de *ludruk*, en particulier lors de fêtes individuelles telles que les mariages ou les circoncisions. Selon lui, il n'y a aucune différence entre les spectacles de *ludruk* organisés en appui d'un événement politique ou à l'occasion d'un mariage. En effet, les représentations de *ludruk* données pour un mariage critiquent souvent, parfois avec beaucoup d'insolence, les puissants et les corrompus. Pour modérer l'inspiration critique des artistes de *ludruk*, les chefs de village rappellent le risque, ou la menace, d'une dissolution de la troupe de *ludruk* trop audacieuse en ce sens[185]. La dimension satirique, d'hier et d'aujourd'hui, est donc inhérente à la condition théâtrale du *ludruk*. Peacock, qui a mené des recherches sur le *ludruk* de Surabaya en 1962, a observé les positions critiques d'obédience communiste de nombreuses troupes de *ludruk*, lesquelles s'adonnaient à la satire politique de leurs adversaires, comme celle de Sjahrir, reprise par plusieurs troupes. Sjahrir était un leader du parti socialiste indonésien (PSI) tombé en disgrâce et exilé en Suisse à l'époque de Peacock. Un autre groupe, le *Tresno Enggal*, qui intégra le *Sekar Mulya* avec le groupe *Marhaen* en 1949[186], exprimait les opinions du parti nationaliste indonésien (PNI), le parti de Soekarno. Cette vocation à la libre critique politique du *ludruk* est devenue illégale à la fin des années 1950. Soekarno, en effet, pourtant grand admirateur du *ludruk* comme on l'a vu, instaura un régime de « Démocratie guidée » (*Demokrasi terpimpin*), qui interdit aux troupes de *ludruk* d'exprimer explicitement la ligne politique des partis ou de critiquer nommément des personnalités politiques[187].

---

[184] Voir Tod Jones, *Kebudayaan dan Kekuasaan di Indonesia: Kebijakan Budaya Selama Abad ke XX hingga Era Reformasi*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia, 2015, p. 126-7.

[185] Entretien Wibowo et Karsani, le 06/12/2016.

[186] Voir *supra* : p. 84.

[187] Voir James Lowe Peacock, *Rites of Modernization, Symbolic and Social Aspects of Indonesia Proletarian Drama*. Chicago: The University of Chicago, 1968, p. 29-30.

Chapitre 4

LE *LUDRUK* SOUS L'*ORDE BARU* (1967-1998)

Dans la nuit du 30 septembre 1965, à Jakarta, six généraux de l'armée nationale indonésienne (TNI-AD) sont enlevés et tués par des éléments de la garde présidentielle. L'événement est connu sous le nom de « Mouvement du 30 septembre » (G30S), ou G30S/PKI, le sigle PKI (parti communiste indonésien) accolé à la mention de l'événement indique la responsabilité imputée à ce parti dans la tentative de coup d'État. En 1965-1966, des milices de la *Barisan Serbaguna* (*Banser*) du *Nahdlatul Ulama* (NU) et du parti national indonésien (PNI) vont être les auxiliaires zélés de l'armée régulière dans une répression anticommuniste où plus d'un demi-million d'Indonésiens accusés d'appartenir au PKI ou de sympathie communiste seront massacrés[188]. En juin 1966, le gouvernement décréta la dissolution du PKI et des organes et groupes communistes affiliés et l'interdiction de tout enseignement du marxisme-léninisme et des doctrines communistes en Indonésie[189]. Les troupes de *ludruk* se firent oublier pendant plusieurs années, ses artistes figurant parmi les cibles de la répression, nombre d'entre eux furent liquidés, d'autres trouvèrent refuge où ils le purent.

Après le G30S/PKI de 1965, Suharto purgea rapidement le pays des communistes et marginalisa Sukarno pour ses complaisances à l'égard du PKI. L'Assemblée consultative provisoire du peuple (MPRS) désigna Suharto comme président par intérim, qui succèda à Soekarno en mars 1967. Les artistes et les troupes de *ludruk* qui survécurent furent alors soumis à un encadrement militaire des plus stricts. Le LEKRA fut dissout, tandis que les troupes de *ludruk* qui avaient rejoint l'Institut culturel national (LKN) proche du parti nationaliste indonésien (PNI) furent strictement encadrés.

Purge anti-communiste dans le Ludruk

Karsani, artiste *ludruk* retraité du *Arum Dalu*-Jombang, se rappelle que chaque soir il devait quitter sa maison pour échapper à l'armée ou au mouvement de jeunesse *Ansor* de la *Banser* du *Nahdlatul Ulama* (NU) qui traquaient et kidnappaient les supposés

[188] Le chiffre de plus d'un million de tués est souvent avancé. Voir John Roosa, *Dalih Pembunuhan Massal Gerakan 30 September dan Kudeta Suharto*. Jakarta: Institut Sejarah Sosial Indonesia dan Hasta Mitra, 2008, p. 26-31.

[189] Décret du MPRS indonésien n° XXV/MPRS/1966.

sympathisants communistes. Il dut se cacher dans toutes sortes d'endroits pendant plus d'un mois : cimetière, champ de canne à sucre, ou rester accroché aux palmes d'un cocotier toute une nuit[190]. Sukiman, également artiste *ludruk* du village de Bakung, au sud de Blitar, région de forte implantation du PKI, choisit de quitter son village plusieurs années durant pour n'y retourner qu'en 1968 ; il fut alors arrêté et emprisonné au centre de détention de Blitar[191]. Naswan, artiste *ludruk* qui avait rejoint les Jeunesses populaires (*Pemuda Rakyat*) se cacha dans sa cuisine pendant un mois pour échapper aux militaires[192]. Ana, fille d'un membre du *ludruk Marhaen*, raconte que son père ne put échapper à la purge anti-communiste que parce que des membres de sa famille étaient dans l'armée. Elle vit son voisin, également artiste *ludruk*, emmené par un groupe paramilitaire et ne jamais revenir[193]. Karsani dit avoir trouvé le corps de son voisin, artiste de *ludruk* comme lui, gisant sur la route près de sa maison. Il n'a jamais su ce qui lui était reproché. Naswan se souvient des nombreux corps jetés dans la rivière près de chez lui, et des gens venus les pousser pour que le courant les emporte. Naswan dit n'avoir pas compris au début ce qui se passait ; il apprit ensuite qu'on tuait les communistes. Les deux frères aînés de Sukiman disparurent. Ils furent vivtimes, selon lui, de l'opération militaire du trident (*operasi trisula*) lancée dans le sud de Blitar en 1968[194]. Les militaires écrasèrent les éléments communistes retranchés et abandonnèrent leurs corps dans une vallée près de chez Sukiman.

Tous ces témoignages confirment la violence de la répression anti-communiste menée à Java Est par l'armée et les milices paramilitaires, souvent affiliés aux partis musulmans. Selon Rossa (2008), les massacres de communistes ou supposés communistes dans la région orientale de Java avaient été précédés d'une diffusion répétée de fausses informations selon lesquelles le PKI se préparait à perpétrer des massacres, creusait déjà des fosses communes, établissait des listes noires de personnes à éliminer, préparait des outils spéciaux pour crever les yeux, etc. Voulant se protéger de telles

---

[190] Entretien Wibowo et Karsani, le 06/12/2016.

[191] Entretien Wibowo et Sukiman, 15/12/2016. Pour des informations sur le PKI et les *ludruk* dans le sud de Blitar, voir également A. Liem (2004). "Perjuangan Bersenjata PKI di Blitar dan Operasi Trisula". In John Roosa *et al.* (ed.). *Tahun yang Tak Pernah Berakhir, Esai-Esai Sejarah Lisan.* Jakarta: Lembaga Studi dan Advokasi Masyarakat (Elsam), 2004, p. 163-200.

[192] Entretien Wibowo et Naswan, 5/12/2016.

[193] Entretien Wibowo et Ana, 13/12/2016.

[194] Le 25 mai 1968, la force militaire Trisula opéra sur trois zones : sud de Blitar, sud de Malang et Tulungagung, pour écraser les derniers éléments retranchés de la rébellion du G30S/PKI.

violences annoncées des villageois ordinaires s'organisèrent en goupes d'auto-défense chargés de purger le voisinage de tous ceux qui étaient soupçonnés de sympathie communiste[195].



Ill. 35 - Carte d'identité de Sukiman, artiste *ludruk*, sympathisant communiste dans le sud de Blitar. Cliché : A. Wibowo, 2016.

Karsani a pu échapper à ces purges parce qu'il réussit à obtenir – grâce au témoignage formel d'un voisin, soldat et militant du parti national indonésien (PNI) – une attestation de non-appartenance au PKI délivrée par le poste de police de son quartier[196]. Naswan a survécu parce que son père, un chef de village, a su convaincre le chef du groupe militaire qui l'avait arrêté, qu'il guiderait lui-même son fils avec fermeté sur le droit chemin[197]. Sukiman a été épargné par les militaires, mais sa carte d'identité (KTP) portait la mention E.T. (*Ex Tahanan politik*) « ex-prisonnier politique » et à la rubrique 'profession' était inscrit TAI : « excrément », au lieu de TANI : « agriculteur ». Aujourd'hui encore, Sukiman se sent mal-aimé et calomnié par la communauté. Tous les 30 septembre, il dit recevoir des pierres et des billets anonymes où sont tracés les mots : « Les communistes sont des impies »[198]. La participation des artistes de *ludruk* aux organisations communistes est aujourd'hui encore considérée comme un épisode infamant de leur passé. Un de nos interlocuteurs, Totok, artiste de *ludruk* de Malang, n'a pas voulu nous parler de son adhésion aux idées communistes pendant sa jeunesse. Il n'ignore pas que son nom figurait autrefois sur la liste des communistes établie par l'armée. Aux dires de Supriyanto, Totok était sur la liste des personnes recherchées à

[195] *Ibid*, John Roosa, 2008, p. 31-2.
[196] Entretien Wibowo et Karsani, le 06/12/2016.
[197] Entretien Wibowo et Naswan, le 05/12/2016.
[198] Entretien Wibowo et Sukiman, le 15/12/2016.

Nganjuk, mais il parvint à se réfugier auprès d'un chef de l'armée de Madiun : « J'étais sur la liste rouge de Nganjuk, a-t-il confié à Supriyanto, mais je suis allé à Madiun pour former un groupe de *ludruk*, et le chef militaire de Madiun m'a protégé. J'ai créé le *ludruk Kopasgat* »[199]. Le traumatisme de cette période de massacres de masse produit encore ses effets sur les vieux artistes du *ludruk* qui ont survécu et sur les plus jeunes membres de la profession qui ont recueilli les confidences de leurs aînés.

Des purges communistes ont également eu lieu dans les villages qui commandaient souvent des *ludruk* pour les fêtes annuelles du village. Riyaman, un amateur de *ludruk* du village de Bongsokulon, Gresik, raconte qu'après le coup du G30S/PKI, son village a vu surgir un groupe de jeunes gens venus détruire le *punden* du village (la tombe du fondateur du village) au prétexte qu'il s'agissait d'une stèle hérétique ; ils tuèrent au passage les chiens de compagnie des villageois. Il est vrai que c'est près du *punden* que se tiennent souvent les représentations de *ludruk*, ou d'autres spectacles comme le *tayub*, dans le cadre des célébrations de « purification du village » (*bersih desa*)[200]. Près du *punden* se trouvent aussi un banian et une source que les villageois utilisaient pour irriguer leurs rizières. Aujourd'hui, à la place de la source se trouve une mosquée, alors que les villageois sont hindous[201]. Les auteurs de cette transformation étaient membres de la *Kesatuan Aksi Mahasiswa Indonesia* (KAMI) « Union d'action des étudiants indonésiens » et de la *Kesatuan Aksi Pelajar Indonesia* (KAPI) « Union d'action des élèves indonésiens », deux organisations créées en 1966 avec l'appui de *Orde Baru*, le Nouvel Ordre fondé par Suharto[202]. Les *punden* et les chiens comptaient parmi les cibles de la lutte anti-communiste, car ils étaient associés aux « sectes déviantes » *abangan*, celle des musulmans associationnistes et syncrétistes, derrière lesquels pouvaient se dissimuler des suppôts sovieto-marxistes ou maoïstes.

Prise en main militaire du ludruk

Le Commandement militaire régional de l'Est de Java (*Kodam VIII Brawijaya*) procéda à la refonte des groupes de *ludruk* soupçonnés d'intelligence avec le PKI ou

[199] Entretien Wibowo et Supriyanto, le 19/12/2015.

[200] Voir *infra* : Partie III. Chapitre 3, p. 345.

[201] Entretien Wibowo et Riyaman, 3/12/2016.

[202] L'organisation a été fondée pour s'opposer à l'idéologie communiste, puis à Sukarno et soutenir la politique de Suharto. Voir Tod Jones, *Kebudayaan dan Kekuasaan di Indonesia: Kebijakan Budaya Selama Abad ke XX hingga Era Reformasi*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia, 2015, p. 132.

partisans de Sukarno, et leur donna de nouveaux noms. Deux troupes de *ludruk* de Surabaya actifs dans des organisations politiques avant 1965, tels que le groupe *Marhaen* et *Tresno Enggal*, furent rebaptisés respectivement *Wijaya Kusuma Unit I* et *Wijaya Kusuma Unit IV*[203]. D'autres composantes militaires : la marine, l'armée de l'air et la police créèrent également leurs troupes de *ludruk*[204]. Totok a rapporté à Supriyanto que la police avait formé le groupe *Duta Budaya* à Sidoarjo ; l'armée de terre, quant à elle, avait formé *Gema Tribrata*, et le *Komando Gerakan Cepat*, « Commandement d'intervention rapide » de l'armée de l'air, avait créé le groupe *Kopasgat*, grâce à l'expertise de Totok justement[205]. Toujours selon Supriyanto, le Commandement militaire de Java Est (*Kodam VIII Brawijaya*) soutenait cinq groupes de *ludruk* sous le nom de *Wijaya Kusuma* à Surabaya, Malang et Kediri[206]. Comme on le voit, pour certains artistes du *ludruk*, l'armée était devenue un refuge. *Cak* Muji, directeur du *Karya Budaya*-Mojokerto raconte que son père, artiste d'un *ludruk* de Jombang, le *Masa Baru*, dut se réfugier auprès du *ludruk Kopasgat* de Madiun, le groupe créé par Totok, pour échapper aux accusations de sympathie communiste[207].

L'intérêt de l'armée pour le *ludruk* est d'ailleurs antérieur à la répression de 1965. Peacock, lors de ses enquêtes de 1962, observe que l'*Unit Moril* (URIL), l'unité de divertissement des armées, s'était emparé dès 1961 de la question du *ludruk*. L'URIL sélectionnait des artistes et des groupes de *ludruk* auxquels elle faisait ensuite des contrats de plusieurs années pour se produire au quartier général de l'armée. Avant de se produire, les artistes de *ludruk* devaient subir un « endoctrinement » par le biais d'une série de conférences données par des officiers sur la lutte contre l'impérialisme et le colonialisme, et le soutien au programme de Sukarno, notamment sur certains sujets fondamentaux comme le développement moral, économique et culturel de l'Indonésie[208]. En 1953, un rapport officiel du département de l'Information mentionnait déjà l'implication des militaires dans les programmes de propagande, notamment sur les questions de sécurité. Leur rôle, dans toutes les régions, devait porter sur le développement de la vigilance

---

[203] *Kodam VIII Brawijaya* se composait de 5 groupes de *ludruk* nommés *Wijaya Kusuma* de I à V et localisés dans trois villes de Java Est : Surabaya, Malang et Kediri.

[204] Entretien Wibowo et Supriyanto, le 13/12/2016.

[205] Voir *supra* : p. 102 – 103.

[206] Entretien Wibowo et Supriyanto, 19/12/2015.

[207] Totok de Malang a également cherché refuge auprès des militaires. Entretien Wibowo et Muji, directeur du *Karya Budaya*-Mojokerto, le 15/12/2016.

[208] James Lowe Peacock, *Rites of Modernization, Symbolic and Social Aspects of Indonesia Proletarian Drama*. Chicago: The University of Chicago, 1968, p. 41.

sécuritaire contre les vols et les attaques des rebelles locaux[209]. Durant la période de l'*Orde Baru*, les militaires entendaient maintenir et renforcer le principe en vigueur depuis longtemps selon lequel les troupes de *ludruk* devaient activement contribuer à relayer les éléments doctrinaux de l'État, désormais ceux de l'Ordre Nouveau.

Après les événements du G30S/PKI, des groupes de *ludruk* sous l'autorité militaire durent se produire pour divertir les soldats et le public civil, gratuitement ou contre rémunération. Des représentations gratuites étaient organisées tous les 5 octobre pour l'anniversaire de l'armée pour un public principalement militaire. D'autres spectacles destinés au public civil étaient organisés pour valoriser les programmes gouvernementaux, notamment de transmigration, dans les zones supposées conserver des velléités communistes, comme dans le sud de Malang et le sud de Blitar. En dehors des représentations spécifiques pour ces deux types de public, des spectacles de *ludruk* payants étaient proposés par ces troupes dans les zones rurales, mais en dehors du calendrier des événements villageois où le *ludruk* restait gratuit, c'est-à-dire dont le coût était entièrement à la charge du commanditaire. Ces groupes de *ludruk*, qui disposaient de contrats militaires, n'acceptaient d'ailleurs plus les commandes qui leur étaient adressées pour des célébrations individuelles comme les mariages ou les circoncisions[210]. L'activité des troupes de *ludruk* après 1965 semblait être devenue le seul pré carré des militaires. Totok mentionne un « flux » de fonds militaires destiné au *ludruk*. Les militaires investissaient dans les costumes, les matériels et les décors de scène des troupes qu'ils prenaient sous leur aile. Ces groupes enrichissaient ainsi leurs dispositifs scéniques, comme leur orchestre de *gamelan* et les matériels et accessoires de régie[211]. Dans des termes marxistes qu'ils n'auraient sans doute pas appréciés, on peut dire que les militaires possédaient l'instrument de production et les personnels du *ludruk* la seule force de production, à condition que celle-ci fût mobilisée en faveur de l'idéologie de l'État. Dans le meilleur des cas, une sorte de copropriété du capital *ludruk* entre militaires et membres du groupe, faisait la part belle aux militaires, ce dont les troupes sous leur tutelle ne se plaignaient pas, puisqu'elles disposaient ainsi d'une sorte de sécurité de l'emploi.

[209] Ministère de l'Information de la République d'Indonésie, *Djawatan Penerangan Propinsi Djawa Timur*. Djakarta : Djawatan Peneranga, 1953, p. 671-672.

[210] Entretien Wibowo et Totok, le 13/12/2016 ; et Wibowo et Muji, 06/12/2016.

[211] Entretien Wibowo et Totok, le 13/12/2016.

Militaires et gens du *ludruk* s'entendaient pour désigner cette relation par la formule sibylline « système d'organisation » (*sistem organisasi*)[212].

L'armée prenait d'ailleurs soin de placer un de ses hommes à la tête du groupe afin de le « chapeauter » plus sûrement. Muji se souvient que le chef du *Kopasgat*[213], groupe appartenant à une unité de l'armée de l'air de Madiun, était un officier major nommé Marjono. Ce Marjono était un Batak de Sumatra, connu comme professeur de karaté. Comme il ne connaissait rien au *ludruk*, il nomma Totok comme responsable des affaires courantes de la troupe[214]. Totok se souvient qu'un certain nombre de soldats assistait à chaque représentation. Ils étaient là en tant que *bintara pengawas* (*banwas*), « agents de supervision » de la troupe partout où elle se produisait. Ces *banwas* devaient trouver les salles, obtenir les autorisations et payer la taxe sur les spectacles. Selon Totok, leur statut militaire rendait très efficace le travail de terrain. Il n'y avait pas de prélèvements illégaux ou abusifs lors des formalités d'organisation, et le KORAMIL (*Komando Rayon Militer*), l'unité de l'armée qui supervisait les activités de son ressort au niveau du sous-district, veillait à fournir un soutien irréprochable aux groupes de *ludruk* choisis, de sorte que ceux-ci étaient toujours satisfaits de leurs conditions de travail[215]. Selon Muji, à chaque représentation, 7 soldats au moins étaient chargés de vendre les billets et d'assurer la sécurité. Pas un seul spectateur n'aurait osé resquiller, et moins encore provoquer du chahut. Un autre avantage important était la mise à disposition de certains équipements militaires. Par exemple, une troupe de *ludruk* pouvait utiliser les camions de l'armée pour transporter son matériel. Elle savait bien sûr récompenser discrètement les soldats qui prêtaient main-forte lors de l'installation de la scène et la manutention du matériel de théâtre[216].

La rémunération des artistes de *ludruk* était fixée par la grille des salaires militaires. Selon Totok, le salaire des artistes était égal au grade de caporal, le plus bas de la hiérarchie militaire, mais le plus haut parmi les hommes de rang. Il se souvient que son

---

[212] Un autre modèle de gestion de groupe désigné comme *juragan* (employeur), dans lequel le groupe est détenu par un seul individu possédant équipements de performance et employant le personnel. Ce *juragan* dispose de tous les droits de gestion et d'organisation de l'activité du groupe. Les acteurs et les musiciens ne sont que des travailleurs appointés précaires, sans responsabilités organisationnelles ni même prérogatives artistiques.

[213] Voir *supra* : p. 104.

[214] Entretien Wibowo et Muji, le 06/12/2016.

[215] Entretien Wibowo et Totok, le 13/12/2016.

[216] Entretien Wibowo et Muji, le 06/12/2016.

premier salaire au sein du groupe *Wijaya Kusuma* (en 1968) était de 2 825 roupies[217], un bon salaire à cette époque. Il recevait également une part mensuelle de riz correspondant à sa situation familiale : 10 kg pour un célibataire, 60 kg pour un homme marié avec 4 enfants. Les salaires augmentaient tous les deux ans si les membres du *ludruk* répondaient correctement à un questionnaire auquel ils devaient se soumettre portant sur le *Pancasila* (philosophique de l'État indonésien) et la citoyenneté. En cas d'échec, le salaire était maintenu sans augmentation[218]. En général, les artistes des *ludruk* militaires s'estimaient bien payés, d'autant plus qu'ils jouissaient également d'une allocation familiale. La gestion militaire des recettes tirées de la vente des billets assurait l'équilibre des dépenses salariales. Selon Totok, le produit de la vente des billets n'était pas remis directement à l'armée, mais géré par les *Banwas*, les « agents de supervision ». Ceux-ci prélevaient parfois une petite partie des recettes pour payer des frais de secrétariat ou de gestion, comme l'achat de papier et de rubans de machines à écrire[219].

Ces conditions confortables d'exercice du métier d'artiste de *ludruk* appointé par les bons soins de l'armée avaient leur contrepartie en termes de strict respect du contrat moral et idéologique. Supriyanto voyait trois règles que les groupes de *ludruk* devaient scrupuleusement respecter pour conserver le soutien de leur bailleurs de fonds : 1) expliquer le danger des communistes et des partisans de Soekarno ; 2) suivre la direction du mouvement Ordre Nouveau ; 3) soutenir le programme de développement du gouvernement contenu dans le slogan « Politique non ! Développement oui ! »[220]. Totok avouait bien comprendre que le *ludruk* était utilisé comme porte-parole du parti *Golongan Karya* (*Golkar*) du président Soeharto. L'armée adressait aux artistes du *ludruk* un syllogisme on ne peut plus clair : « *Partai Golkar* est le parti du gouvernement et l'armée nationale indonésienne appartient au gouvernement, donc le *ludruk* doit soutenir le gouvernement ! »[221]. Tout malentendu de ce prérequis contractuel dans un spectacle de

---

[217] À l'époque, le prix d'un gramme d'or était de 400 roupies.

[218] En 1980, à la fin de sa carrière dans le *ludruk* militaire, le salaire de Totok était de 5 000 roupies. Entretien Wibowo et Totok, le 13/12/2016.

[219] Entretien Wibowo et Totok, 13/12/2016.

[220] Supriyanto soulignait également les changements dans les *lakon* du répertoire. Par exemple, dans la version LEKRA du *lakon* « *Sakerah* », le protagoniste principal est un agriculteur qui se bat contre le féodalisme des colonialistes. Sous l'*Orde Baru* il dut devenir un partisan des programmes agricoles du gouvernement du Nouvel Ordre. Entretien Wibowo et Supriyanto, le 19/12/2015.

[221] Entretien Wibowo et Totok, le 13/12/2016. Cette consigne fut donnée lors représentation du *Karya Budaya*-Mojokerto à laquelle nous avons participé. Voir *infra* : Partie II Morphologie Sociale du *ludruk*. Chapitre 1 - Remarques sur la tutelle policière d'*Orde Baru* : p. 156.

ludruk entraînait des sanctions immédiates. Supriyanto se souvient de l'arrestation de deux humoristes de *ludruk* pour un dialogue trop libre qu'il n'a pas oublié :

Comédien 1 : Quelle est l'époque actuelle ?
Comédien 2 : L'ère du Nouvel Ordre.
Comédien 1 : Qui est le président ?
Comédien 2 : Qui d'autre si ce n'est *Pak* Harto
Comédien 1 : Super ! Alors tu as un billet de banque ?
Comédien 2 : Oui !
Comédien 1 : Montre-moi ce billet ! Qui est sur la photo de ce billet ?
Comédien 2 : C'est la photo de *Bung* Karno [222].

Ce *dagelan* avait lieu lors d'un marché de nuit (*pasar malam*) à Pasuruan. À la fin du *ludruk*, des militaires vinrent s'emparer des humoristes et les emmenèrent au quartier général de l'armée où ils les bouclèrent pour la nuit. Ils les soupçonnaient d'essayer de propager des idées communistes, puisque chacun sait que Soekarno (familièrement *Bung* Karno) avait eu des sympathies pour le mouvement communiste. L'arrestation des deux clowns du *dagelan* se fit en application du décret présidentiel 28 de 1975 relatif aux personnes impliquées dans le groupe C du G30S/PKI. Ce décret prévoyait trois degrés d'implication possible dans les événements du G30S/PKI et leurs suites tragiques. Dans le groupe A, rentraient les personnes ayant occupé des postes au sein du PKI, au niveau central ou régional, directement impliquées dans la rébellion du G30S/PKI. Dans le groupe B, rentraient les personnes enregistrées comme membres du PKI ou proches d'organisations soutenant le PKI, ainsi que les personnes ayant tenté d'entraver l'éradication du communisme. L'action du gouvernement contre les personnes appartenant à ces deux catégories consistait à les séparer de la société (prison ou exil). La plupart des artistes de *ludruk* entraient dans le groupe C, celui des personnes soupçonnées d'être indirectement impliquées dans la rébellion du G30S/PKI. S'ils pouvaient continuer à travailler et vivre au sein de la société, ils devaient se soumettre à un contrôle spécial en vue d'en faire de bons citoyens[223]. Selon Naswan, la notion de *santiaji*[224] était utilisée

[222] Entretien Wibowo et Supriyanto, le 19/12/2015.

[223] Article 5 du décret présidentiel de la République d'Indonésie n° 28 de 1975.

[224] Le mot est tiré du javanais, *santi* « louange », et *aji* « vertu ». Dans le dictionnaire indonésien, cela signifie : formation ou *briefing* sur les stratégies de travail (démonstrations ou entrainements à l'appui). Les militaires avaient l'habitude d'utiliser ce mot pour désigner avec force les fondements de l'État indonésien et le serment du soldat. Ce mot était également utilisé par le ministère de l'Information pour désigner le comité électoral à l'époque de l'Ordre nouveau. À la suite de ses aveux de culpabilité, un membre du PKI dut écouter le *santiaji* d'un prédicateur islamique et reconnaître ensuite que des valeurs impies accompagnaient les communistes. L'alliance entre les militaires et les milieux religieux,

pour désigner cet encadrement spécial des personnes soupçonnées d'intelligence avec le communisme. Les artistes de *ludruk* sur lesquels pesait un tel soupçon, comme celui de nourrir quelque estime pour Soekarno, avaient obligation de suivre des conférences sur le *Pancasila*, les cinq principes philosophiques fondamentaux de l'État indonésien. Supriyanto se souvient de la peur des artistes *ludruk* marqués par l'infamie d'une appartenance à la catégorie C. Il raconte ainsi que lors d'une représentation à Donomulyo, au sud de Malang, l'un de ses danseurs *ngremo* était tombé malade juste avant le spectacle. Le chef du groupe demanda alors à l'un des musiciens (un percussionniste), connu pour avoir été danseur *ngremo* du groupe au *Lembaga Kebudayaan Nasional* (LKN) affilié au parti nationaliste indonésien (PNI), de prendre sa place. Mais le musicien refusa en raison de son statut de *persona non grata* du groupe C prononcé au titre dudit décret. Le chef du groupe eut le plus grand mal à le persuader de danser. Il argua du fait que tout son groupe avait obtenu un certificat levant tout soupçon de sympathie communiste. Il accepta enfin, non sans appréhension, de monter sur scène pour un *ngremo* improvisé[225]. Les artistes de *ludruk* assignés à la catégorie C qui retrouvèrent un engagement auprès d'une troupe de *ludruk* non encadrée par l'armée étaient uniquement autorisés à participer aux orchestres de *gamelan*. Toutefois, cette règle fut de moins en moins appliquée au fur et à mesure que la supervision militaire se relâchait[226].

Pour Muji, qui avait rejoint le groupe *Kartika Nada*, attaché à l'unité militaire 512 de Kediri, dit que le bon salaire perçu au sein d'un groupe de *ludruk* militaire n'était pas une raison suffisante pour rester trop longtemps dans un tel groupe. Son désir de connaître l'ambiance scénique d'un groupe libre de tutelle militaire le poussa à accepter une invitation à se produire avec un autre groupe et faire ainsi défaut à l'agenda militaire du groupe auquel il appartenait. En conséquence de quoi, il fut arrêté par l'armée et mis en prison pendant quelques jours. Il choisit ensuite de quitter sa troupe de *ludruk* pour rejoindre une troupe indépendante. Il réussit même à débaucher d'anciens collègues en invitant certains d'entre eux à jouer dans sa nouvelle troupe. Mais un véhicule rempli de soldats en civil les poursuivit jusqu'à Surabaya. Muji dit comprendre leur peur de l'armée, même si ceux qui avaient accepté son invitation n'avaient pas signé de contrat

---

notamment musulmans, se concrétisait en termes d'endoctrinement pour faire cause commune contre tous les courants communistes. Voir Aquino W. Hayunta & John Roosa, "Riungan dan Tegar Hati: Bekal bertahan di tengah kegilaan". In John Roosa *et al* (ed.). *Tahun yang Tak Pernah Berakhir, Esai-Esai Sejarah Lisan*. Jakarta: Lembaga Studi dan Advokasi Masyarakat (Elsam), 2004, p. 113 -137.

[225] Entretien Wibowo et Supriyanto, le 13/12/2016.

[226] Voir *infra* : Partie II. Chapitre 1 - Remarques sur la tutelle policière d'*Orde Baru*, p. 156.

spécial avec l'unité militaire 512 de Kediri[227]. Mais pour la plupart des artistes de *ludruk*, le contrôle exercé par les militaires n'était pas considéré comme un problème. Totok affirme que la plupart des artistes de *ludruk* étaient satisfaits de leurs salaires, ce qui à leurs yeux étaient le plus important. Quant à leur contribution à la défense de la politique gouvernementale, ils en prenaient leur parti[228].

Dans les années 1990, les militaires commencèrent à s'éloigner du *ludruk*. Le groupe *Wijaya Kusuma*, attaché au puissant *Kodam VIII Brawijaya*, s'est progressivement éteint. L'allocation de riz pour les artistes fut supprimée et les salaires arrivaient de plus en plus souvent avec retard. Les militaires reconnurent bientôt qu'ils ne disposaient plus des fonds nécessaires pour « entretenir leurs danseuses ». Le « fonds de commerce » (costumes, matériel de scène, groupe électrogène, etc.) fut vendu au profit personnel de quelques individus. Les artistes retournèrent sur le marché de l'emploi du *ludruk* indépendant. Certains des artistes voulurent conserver le nom *Wijaya Kusuma* et relancer un groupe indépendant, mais les militaires s'y opposèrent. Ils formèrent donc un groupe du nom de *Kusuma Wijaya* (inversant les termes *Wijaya* et *Kusuma*) pour conserver quelques dividendes de leur gloire passée…[229]

Promotion du ludruk *sous contrôle politique et administratif, de 1968 à 2000*

Sous le régime militaire *Orde Baru*, la répression dirigée contre les communistes et les partisans de Soekarno frappa durement le monde du *ludruk*. De nouvelles troupes émergèrent dans lesquelles les artistes et personnels des groupes dissous trouvèrent une place lorsqu'ils ne durent pas entrer dans la clandestinité. Mais ces groupes ne permirent la survie du *ludruk* que sous la vigilante direction des agents de l'État : militaires, policiers ou auxiliaires appointés (comme les chefs de village), comme le montre le parcours des dirigeants des six troupes de *ludruk* que nous avons suivies[230].

---

[227] Entretien Wibowo et Muji, le 06/12/2016.

[228] Entretien Wibowo et Totok, le 13/12/2016.

[229] Entretien Wibowo et Supriyanto, le 13/12/2016.

[230] Ces six groupes sont : 1) le *Karya Budaya*-Mojokerto fondé en 1969 par un policier ; 2) le *Merdeka*-Jember fondé en 1977 par un soldat ; 3) le *Rajawali*-Lumajang fondé en 1980 par un soldat ; 4) le *Subur Budaya*-Malang fondé en 1980 par un marionnettiste proche des militaires ; 5) le *Budhi Wijaya*-Jombang fondé en 1987 par un chef de village ; 6) le *Sumber Jaya*-Bondowoso fondé en 1990 par un chef de village. Voir *infra* : Partie II Morphologie sociale du *ludruk*, p. 154 ; 173.

Les « nouvelles » troupes poursuivaient ainsi la « tradition » des spectacles itinérants dans les zones rurales. Ces représentations étaient gratuites à l'occasion de célébrations familiales telles que les mariages, les circoncisions, les anniversaires, ou les cérémonies villageoises ou fêtes nationales (*ludruk terop*), ou payantes lors d'organisations « profanes » dans des espaces fermés permanents (*balai pertunjukan*) ou semi-permanents dans des constructions provisoires en bambou (*ludruk tobong*)[231].

Sous la houlette militaire ou policière, le *ludruk*, *terop* ou *tobong*, entra dans une période relativement faste[232]. Les données statistiques du département de l'Éducation et de la Culture de la province de Java Est indiquent que le nombre de troupes dans toute la province de Java Est était de 789 en 1984, 771 en 1985, 621 en 1986 et 525 en 1987. Les villes qui rassemblaient le plus grand nombre de troupes étaient Surabaya (58 groupes), Jombang (43 groupes), Mojokerto (28 groupes), Malang (121 groupes) et Blitar (80 groupes)[233]. Toutes ces troupes disposaient d'une accréditation expresse des services de police sans laquelle elles n'auraient pu exercer. L'obtention de cette licence était conforme à un décret datant de 1963, aujourd'hui encore en vigueur après une mise à jour en 1995[234]. Mises en place quelques années avant le régime de l'*Orde Baru*, ces obligations administratives sont requises aujourd'hui encore. Au début des années 2000, elles se sont quelque peu relâchées, mais se sont maintenues comme routine à laquelle les troupes savent devoir se conformer.

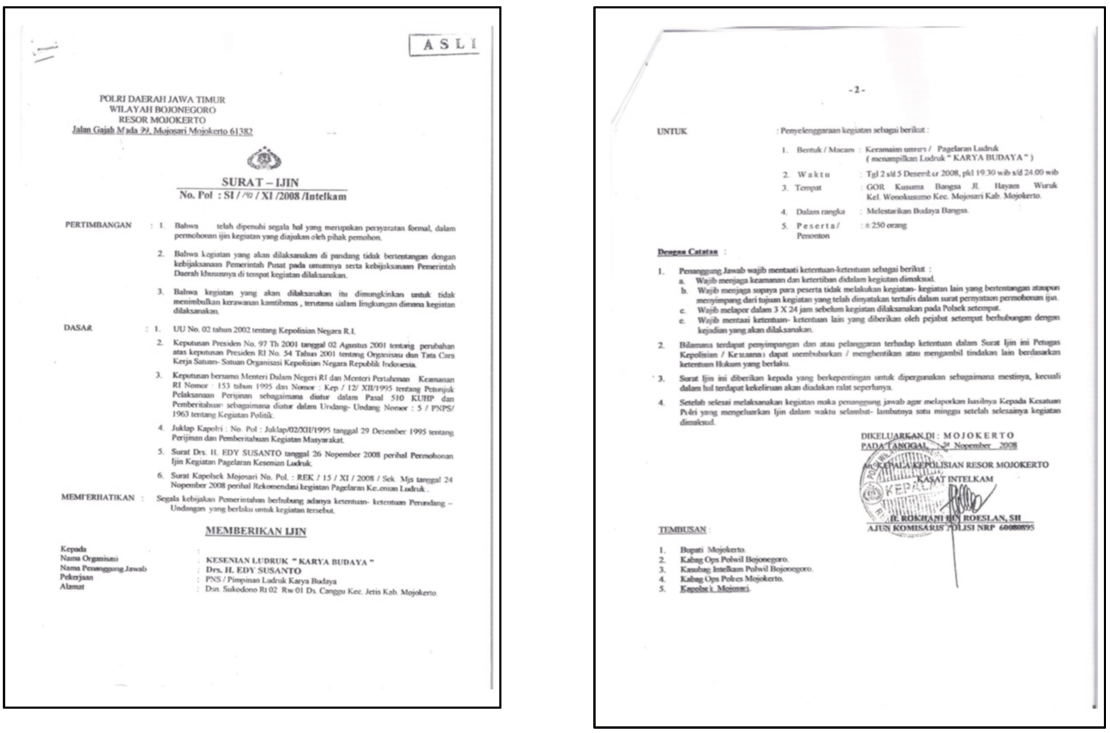
---

[231] Voir *infra* : Partie II Morphologie sociale du *ludruk*, p. 148.

[232] D'autres types d'art dramatique étaient populaires à Java Est à cette même époque, notamment le *ketoprak*, le *wayang wong* et le *wayang kulit*, ce dernier étant un théâtre de marionnettes d'ombre. Le *ludruk* était le plus populaire de ces spectacles.

[233] Voir Henri Supriyanto, *Lakon Ludruk Jawa Timur*. Jakarta: Grasindo, 1992, p. 2.

[234] « Undang-Undang Nomor: 5/PNPS/1963 tentang Kegiatan Politik (Numéro de loi : 5/PNPS/1963 sur les activités politiques) » ; puis « Keputusan bersama Menteri Dalam Negeri RI dan Menteri Pertahanan Keamanan RI Nomor: 153 tahun 1995 dan Nomor : Kep/12/XII/1995 tentang Petunjuk Pelaksanaan Perijinan sebagaimana diatur dalam Pasal 510 KUHP dan Pemberitahuan sebagaimana diatur dalam Undang-Undang Nomor: 5/PNPS/1963 tentang Kegiatan Politik » (Décret conjoint du Ministre de l'Intérieur de la République d'Indonésie et du Ministre de la Défense et de la Sécurité de la République d'Indonésie, n° 153 de 1995 et n° Kep/12/XII/1995, sur l'application de l'octroi de licences conformément à l'article 510 du code pénal et de la notification, conformément à la loi numéro 5/PNPS/1963 sur les activités politiques). Ma traduction.



ASLI

POLRI DAERAH JAWA TIMUR
WILAYAH BOJONEGORO
RESOR MOJOKERTO
Jalan Gajah Mada 99, Mojosari Mojokerto 61382

SURAT – IJIN
No. Pol : SI / 70 / XI /2008 /Intelkam

PERTIMBANGAN : 1. Bahwa telah dipenuhi segala hal yang merupakan persyaratan formal, dalam permohonan ijin kegiatan yang diajukan oleh pihak pemohon.
2. Bahwa kegiatan yang akan dilaksanakan di pandang tidak bertentangan dengan kebijaksanaan Pemerintah Pusat pada umumnya serta kebijaksanaan Pemerintah Daerah khususnya di tempat kegiatan dilaksanakan.
3. Bahwa kegiatan yang akan dilaksanakan itu dimungkinkan untuk tidak menimbulkan kerawanan kantibmas , terutama dalam lingkungan dimana kegiatan dilaksanakan.

DASAR : 1. UU No. 02 tahun 2002 tentang Kepolisian Negara R.I.
2. Keputusan Presiden No. 97 Th 2001 tanggal 02 Agustus 2001 tentang perubahan atas keputusan Presiden RI No. 54 Tahun 2001 tentang Organisasi dan Tata Cara Kerja Satuan- Satuan Organisasi Kepolisian Negara Republik Indonesia.
3. Keputusan bersama Menteri Dalam Negeri RI dan Menteri Pertahanan Keamanan RI Nomor : 153 tahun 1995 dan Nomor : Kep / 12/ XII/1995 tentang Petunjuk Pelaksanaan Perijinan sebagaimana diatur dalam Pasal 510 KUHP dan Pemberitahuan sebagaimana diatur dalam Undang- Undang Nomor : 5 / PNPS/ 1963 tentang Kegiatan Politik.
4. Juklap Kapolri : No. Pol : Juklap/02/XII/1995 tanggal 29 Desember 1995 tentang Perijinan dan Pemberitahuan Kegiatan Masyarakat.
5. Surat Drs. H. EDY SUSANTO tanggal 26 Nopember 2008 perihal Permohonan Ijin Kegiatan Pagelaran Kesenian Ludruk.
6. Surat Kapolsek Mojosari No. Pol. : REK / 15 / XI / 2008 / Sek. Mjs tanggal 24 Nopember 2008 perihal Rekomendasi kegiatan Pagelaran Ke..enian Ludruk.

MEMPERHATIKAN : Segala kebijakan Pemerintahan berhubung adanya ketentuan- ketentuan Perundang – Undangan yang berlaku untuk kegiatan tersebut.

MEMBERIKAN IJIN

Kepada :
Nama Organisasi : KESENIAN LUDRUK " KARYA BUDAYA "
Nama Penanggung Jawab : Drs. H. EDY SUSANTO
Pekerjaan : PNS / Pimpinan Ludruk Karya Budaya
Alamat : Dsn. Sukodono Rt 02 Rw 01 Ds. Canggu Kec. Jetis Kab. Mojokerto

-2-

UNTUK : Penyelenggaraan kegiatan sebagai berikut :
1. Bentuk / Macam : Keramaian umum / Pagelaran Ludruk (menampilkan Ludruk " KARYA BUDAYA ")
2. Waktu : Tgl 2 s/d 5 Desember 2008, pkl 19.30 wib s/d 24.00 wib
3. Tempat : GOR Kusuma Bangsa Jl. Hayam Wuruk Kel. Wonokusumo Kec. Mojosari Kab. Mojokerto.
4. Dalam rangka : Melestarikan Budaya Bangsa.
5. Peserta / Penonton : ± 250 orang

Dengan Catatan :

1. Penanggung Jawab wajib mentaati ketentuan-ketentuan sebagai berikut :
   a. Wajib menjaga keamanan dan ketertiban didalam kegiatan dimaksud.
   b. Wajib menjaga supaya para peserta tidak melakukan kegiatan- kegiatan lain yang bertentangan ataupun menyimpang dari tujuan kegiatan yang telah dinyatakan tertulis dalam surat permintaan permohonan ijin.
   c. Wajib melapor dalam 3 X 24 jam sebelum kegiatan dilaksanakan pada Polsek setempat.
   e. Wajib mentaati ketentuan- ketentuan lain yang diberikan oleh pejabat setempat berhubungan dengan kejadian yang akan dilaksanakan.
2. Bilamana terdapat penyimpangan dan atau pelanggaran terhadap ketentuan dalam Surat Ijin ini Petugas Kepolisian / Keamanan dapat membubarkan / menghentikan atau mengambil tindakan lain berdasarkan ketentuan Hukum yang berlaku.
3. Surat Ijin ini diberikan kepada yang berkepentingan untuk dipergunakan sebagaimana mestinya, kecuali dalam hal terdapat kekeliruan akan diadakan ralat seperlunya.
4. Setelah selesai melaksanakan kegiatan maka penanggung jawab agar melaporkan hasilnya Kepada Kesatuan Polri yang mengeluarkan Ijin dalam waktu selambat- lambatnya satu minggu setelah selesainya kegiatan dimaksud.

DIKELUARKAN DI : M O J O K E R T O
PADA TANGGAL : 2 Nopember 2008
KEPOLISIAN NEGARA REPUBLIK INDONESIA
RESOR KEPOLISIAN RESOR MOJOKERTO
KASAT INTELKAM
IR. ROKHANI HS. ROESLAN, SH
AJUN KOMISARIS POLISI NRP 60080095

TEMBUSAN :
1. Bupati Mojokerto.
2. Kabag Ops Polwil Bojonegoro.
3. Kasubag Intelkam Polwil Bojonegoro.
4. Kabag Ops Polres Mojokerto.
5. Kapolsek Mojosari.

.

Ill. 36 - Autorisation de police accordée au *ludruk Karya Budaya*-Mojokerto, 2-5 décembre 2008.
Source : Archives *Karya Budaya*-Mojokerto

Ainsi, chaque représentation, *terop* ou *tobong*, est soumise à déclaration préalable auprès des services de police, toutes manifestations culturelles, telles que théâtre, concert, danse, rencontre poétique, etc., étant susceptibles d'entrer en conflit avec les politiques du gouvernement central ou local et de perturber l'ordre public. Aujourd'hui l'administration de police traite toujours ces demandes avec diligence. Edy, chef du *Karya Budaya*-Mojokerto, rapporte que l'autorisation lui est adressée deux jours après le dépôt de la demande. Celle-ci stipule le nombre de spectateurs attendus, la responsabilité de l'organisateur sur le maintien de l'ordre, ainsi que l'obligation faite aux artistes de ne pas s'écarter de l'activité strictement culturelle telle qu'elle a été soumise à la police.

D'autre part, le ministère de l'Information et le ministère de l'Éducation et de la Culture ont défini un « cadre » (*pembinaan*) dans lequel les artistes et les troupes de *ludruk* doivent inscrire leurs activités pour assurer l'orientation, le contrôle et le développement du *ludruk*. En d'autres termes, l'autorité militaire fut relayée par les instances administratives nationales de l'information et de l'éducation pour opérer sur les acteurs et le contenu des spectacles, au motif que le *ludruk* doit jouer un rôle positif dans le « développement national ». Ce mot d'ordre est hérité du régime *Orde Baru* pour signifier l'obligation pour toute organisation d'adhérer concrètement aux projets de l'État.

Les indicateurs du développement national ont été formalisés dans le *Repelita* (*Rencana Pembangunan Lima Tahun*) – « Plan de développement quinquennal » – et le GBHN (*Garis-Garis Besar Haluan Negara*) – « Schéma d'orientation de la politique de l'État »[235]. La culture y apparaît comme un élément de soutien déterminant au programme de développement du gouvernement. Le ministère de l'Éducation et de la Culture contrôle le contenu politique et moral du *ludruk* et travaille à « l'amélioration de sa qualité artistique »[236], tandis que le ministère de l'Information se concentre sur le développement de ses ressources humaines (artistes et dirigeants). Le ministère de l'Information assigne ainsi à l'acteur *ludruk* un rôle d'éveilleur de conscience, de communicateur pertinent, de messager persuasif, d'éducateur, de sensibilisateur au développement. Les messages de développement doivent s'intégrer discrètement dans les dialogues de la pièce (*lakon*) et dans le texte des *kidungan*. Le public du *ludruk*, composé essentiellement de villageois, doit ainsi être amené à s'ouvrir aux messages qui lui sont livrés[237].

Les activités de développement proposées aux artistes et aux troupes de *ludruk* prennent la forme de séminaires, formations, différents concours et parrainage de spectacles. Supriyanto (1992) donne l'exemple des réunions organisées à Surabaya par le gouvernement provincial de Java Est les 21 et 22 juin 1968 auxquelles les associations et les artistes de *ludruk* étaient convoqués. Deux points principaux étaient à l'ordre du jour : « l'histoire du *ludruk* à Java Est » et « Quelles actions pour le développement du *ludruk* ». De hauts fonctionnaires de la province et le chef du commandement militaire VIII de Java Est y assistèrent. Ils firent un exposé sur les « combats » de l'Ordre Nouveau. 23 associations de *ludruk* de toute la province étaient là. Elles reconnurent le rôle pionnier de *Pak* Santik de Jombang comme créateur et chef de troupe de *ludruk* dès 1907[238]. Dans l'histoire officielle du *ludruk*, la mention de *Pak* Santik était nouvelle. En 1953, le département de l'Information de Java Est avait fourni une brève histoire du *ludruk* dans

---

[235] Le GBHN est élaboré tous les cinq ans par l'Assemblée consultative du peuple (*Majelis Permusyawaratan Rakyat*), en tant que propositions au président. Le *Repelita* est le plan de mise en œuvre du GBHN ; il est promulgué, généralement un an après la fixation du GBHN, par décret présidentiel. Durant l'*Orde Baru*, le REPELITA connut six promulgations successives : *REPELITA I* (1969-1974), *REPELITA II* (1974-1979), *REPELITA III* (1979-1984), *REPELITA IV* (1984-1989), *REPELITA V* (1989-1994), *REPELITA VI* (1994-1998).

[236] Sur le rôle du ministère de l'Éducation et de la Culture dans la promotion des arts régionaux en Indonésie, voir Philip Yampolsky, "Forces for change in the regional performing arts of Indonesia", *Bijdragen Tot de Taal-, Land- En Volkenkunde*, 1995, 151 (4), p. 700-725.

[237] Voir Kasiyanto Kasemin, Ludruk Sebagai Teater Sosial : Kajian Kritis Terhadap Kehidupan, Peran dan Fungsi Ludruk Sebagai Media Komunikasi. Surabaya: Airlangga University Press, 1999, p. 48.

[238] Voir Henri Supriyanto, *Lakon Ludruk Jawa Timur*. Jakarta : Grasindo, 1992, p. 14-15.

laquelle le *ludruk ngamen* (itinérant) et le nom de *Pak* Santik étaient absents[239]. Cette information emanant du instant gouvernement prenait acte de l'existence du *ludruk* qui avait démontré son potentiel en matière de propagande politique. Il s'agissait à présent pour le Nouvel Ordre politique de faire une place au théâtre *ludruk* parmi les médias oraux indéniablement populaires, et pour cela ne rien mépriser de ses origines : *Pak* Santik et la dimension itinérante et villageoise de ce théâtre. Des séminaires aux thèmes similaires à celui-ci étaient régulièrement organisés par le bureau de l'Éducation et de la Culture de la province de Java Est, auxquels participaient des professionnels du *ludruk*, des universitaires et le bureau de l'Éducation et de la Culture, au nom de la préservation de la culture locale traditionnelle.

Le *RRI Group*-Surabaya, appartenant au ministère de l'Information et créé en 1957, est devenu le « porte-parole » du gouvernement et une référence pour les troupes de *ludruk* de Java Est. Des formations pour les interprètes et les dramaturges de *ludruk* dans tout l'Est de Java étaient régulièrement organisées par le groupe *RRI* en collaboration avec le ministère de l'Éducation et de la Culture. L'objectif était la consolidation des histoires *ludruk* (*lakon*) et l'incitation des troupes de *ludruk* à abandonner l'improvisation, à utiliser la langue indonésienne commune en mémorisant les dialogues écrits dans les scripts. Ces efforts furent déployés au nom de la modernisation du théâtre *ludruk*. En outre, les formations demandaient aux artistes *ludruk* de composer des *kidungan* sur les thèmes prioritaires gouvernementaux portant sur le développement, tels que l'intensification de l'agriculture, le développement des villages, la transmigration, le planning familial, la reforestation, les coopératives d'unités de village (KUD), les entreprises d'unités de village (BUMD), la santé, l'éradication de l'analphabétisme, la victoire du parti de la classe ouvrière aux élections générales (1971) et l'épargne[240]. Le *ludruk* avait participé à la propagande du ministère de l'Information du régime précédent (régime de l'Ancien Ordre) pour encourager le militantisme populaire. À cette époque, le *ludruk* devait contribuer au développement national, c'est-à-dire diffuser des idées de développement en suscitant la prise de conscience nationale, l'éducation et le soutien de tous les Indonésiens. Par le biais du *ludruk*, l'information était censée favoriser le

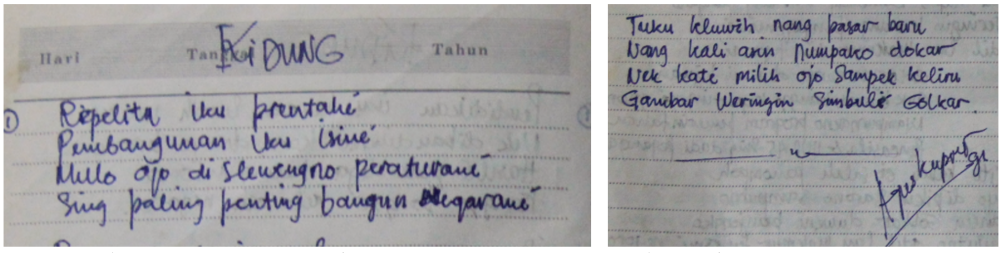
---

[239] Voir Ministère de l'Information de la République d'Indonésie (1953). *Djawatan Penerangan Propinsi Djawa Timur*. Djakarta: Djawatan Penerangan, 1953, p. 850-53.

[240] Les priorités des programmes d'éclairage REPELITA I (1969-1974) et REPELITA II (1974-1979) du ministère de l'information. Voir ministère de l'Information de la République d'Indonésie (1986*). Histoire du ministère de l'Information de la République d'Indonésie*. Jakarta : ministère de l'Information, p. 111-113.

développement, notamment par l'adhésion des populations aux idées promouvant les entreprises politiques issues de l'indépendance nationale. Le *ludruk*, qui était auparavant un moyen d'éveiller l'esprit révolutionnaire du peuple, devait devenir un moyen de communication entre le régime et ses citoyens.

Cak Kuprit, fonctionnaire et artiste de *ludruk* au *RRI*-Surabaya, rapporte que le ministère de l'Information ne fixait pas d'objectif quant au nombre d'hymnes ou de chants devant être composés chaque mois, mais qu'une troupe devait produire de nouveaux hymnes à l'occasion de chaque nouvelle fête nationale. Ces nouveaux chants étaient souvent entonnés pour l'ouverture d'événements officiels du gouvernement[241]. Voici un exemple de chant composé en soutien au gouvernement.



Ill. 37 - Chant composé en soutien au gouvernement par *Cak* Kuprit, 1991.
Source : archive personnelle de *Cak* Kuprit.

Repelita iku prentahé
Pembangunan iku isiné
Mulo ojo dislewengno peraturané
Sing paling penting bangun negarané

Repelita est une commande
Le développement en est le contenu
Ne pervertissez pas cet ordre
La chose la plus importante est de construire le pays

Tuku kluwih nang pasar baru
Nang kali asin numpako dokar
Nek katé milih ojo sampek keliru
Gambar weringin simbolé Golkar

Acheter des fruits *kluwih* au nouveau marché
Aller à *Kaliasin* par *Dokar*
Si je choisis, ne vous méprenez pas
Sélectionnez le symbole du banian du parti Golkar.

Cet hymne promeut l'adhésion au Nouvel Ordre. Il fut composé par *Cak* Kuprit en 1991, un an après sa nomination en tant que fonctionnaire au ministère de l'Information[242]. *Cak* Kuprit a statut de fonctionnaire au sein du *RRI*-Surabaya pour avoir été le premier lauréat d'un concours de *kidungan* organisé par le ministère de l'Éducation et de la Culture à Surabaya. Cette réussite lui a permis en 1990 de rencontrer Harmoko, ministre de l'Information de 1993 à 1997. Lors d'un dîner officiel, ce dernier demanda au chef du *RRI*-Surabaya de le nommer fonctionnaire. *Cak* Kuprit est un modèle de

[241] Entretien Wibowo et *Cak* Kuprit, 14/12/2015.

[242] Les extraits sont tirés des notes manuscrites d'Agus Kuprit datées de 1989-1991. Il y a 333 *kidungan* (de quatre vers) dans ces notes manuscrites. Au-delà, *Cak* Kuprit possède encore des centaines de *kidungan* manuscrits éparpillés sur des feuilles dont nous avons conservé les photographies (enquêtes décembre 2016). Nous les avons saisies en vue de leur publication ultérieure.

promotion rapide tel que les compétitions régulières de *ludruk* organisées par le ministère de l'Éducation et de la Culture à l'époque du Nouvel Ordre rendaient possibles. Ces concours ont encouragé les artistes de *ludruk* à démontrer leur créativité. Le gouvernement pouvait ainsi identifier le potentiel des artistes et de leurs troupes et faciliter leur contrôle.



Ill. 38 - Concours de *kidungan* et de danse *ngremo* organisé par le ministère de l'Éducation et de la Culture à Surabaya en 1989. *Cak* Kuprit a été lauréat de cette compétition. Source : Magazine *Intisari*, 1989. Collection personnelle *Cak* Kuprit (Wibowo, 2017).

Le concours de chants et de danses *kidungan* et *ngremo* de 1989 a également couronné Lesus et Gunem, tous deux artistes du groupe *Merdeka*-Jember. Le *kidungan* de Lesus lui a permis d'accéder à la deuxième place, derrière *Cak* Kuprit. Gunem fut désignée première lauréate de la danse de *ngremo* féminin. À cette occasion, on proposa à Lesus de devenir fonctionnaire à Jember, en tant que conseiller de communication, mais celui-ci déclina l'offre. Le ministère de l'Information était préoccupé par l'admiration que Lesus vouait à Soekarno et espérait ainsi réorienter son engagement politique[243]. Lesus dit ne pas regretter son choix. Il poursuit sa carrière au sein du *Merdeka*-Jember et s'est vu

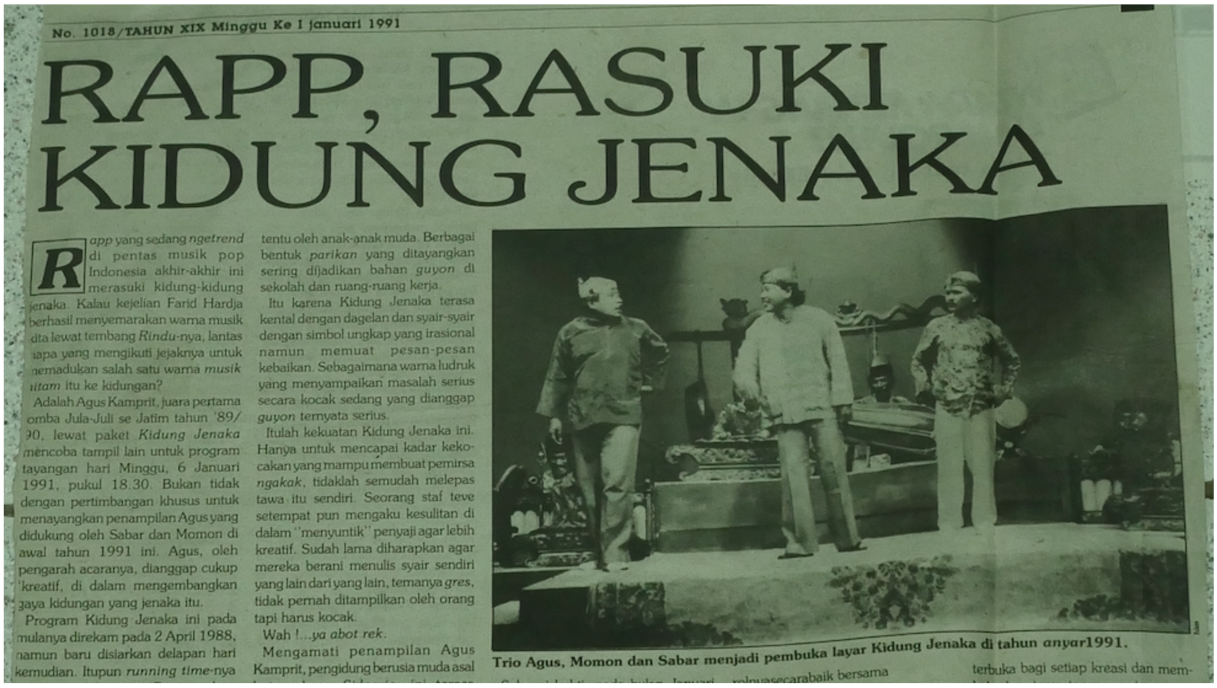
[243] Entretien Wibowo et Lesus, 11/12/2016.

offrir le programme « *Kidung Jenaka* » sur la télévision d'État TVRI (*Televisi Republik Indonesia*) de Java Est à Surabaya[244].

TVRI, qui appartient au ministère de l'Information, voulait donner aux artistes et aux troupes de *ludruk* la possibilité de participer à son programme *Kidung Jenaka*. Cette offre était un moyen pour le gouvernement de parrainer les troupes dont l'art était considéré comme le plus abouti. Lesus, comme d'autres lauréats du concours de *ludruk*, devait aider le responsable de l'émission de télévision à sélectionner les troupes qui pourraient se produire. Cette aide apportait une caution au producteur du programme chargé de contrôler la conformité politique des troupes retenues. Avant l'enregistrement du spectacle, celui-ci demandait aux artistes un script détaillé dont il lui revenait de caviarder les passages qu'il jugeait malséants. Après approbation du scénario, les troupes étaient invitées à Surabaya pour enregistrer leur représentation en studio.

Les troupes et interprètes de *ludruk* recherchés pour participer au *Kidung Jenaka* étaient supposés faire preuve d'innovation et d'inventivité. Par exemple, un article paru dans le *Jawa Pos* au début de 1991, titrait « *Rapp, Rasuki Kidung Jenaka* », « Le rap, démon du *Kidung Jenaka* ». L'originalité du *kidung* de *Cak* Kuprit reposait sur ses ressemblances avec le rap, genre musical alors très à la mode.

[244] *Kidung Jenaka* propose des versions courtes de spectacle *ludruk*, avec des *kidungan* et des histoires relativement brèves. L'émission a été diffusée pour la première fois du 8 avril 1988 à avril 1989, deux fois par semaine pendant 10 minutes. Le public ayant réagi positivement, à partir d'avril 1989, les producteurs ont porté l'émission à une durée de 15 minutes et deux fois par semaine.



No. 1018/TAHUN XIX Minggu Ke I Januari 1991

RAPP, RASUKI KIDUNG JENAKA

Rapp yang sedang *ngetrend* di pentas musik pop Indonesia akhir-akhir ini merasuki kidung-kidung jenaka. Kalau kejelian Farid Hardja berhasil menyemarakan warna musik dia lewat tembang *Rindu*-nya, lantas siapa yang mengikuti jejaknya untuk memadukan salah satu warna *musik utam* itu ke kidungan?

Adalah Agus Kamprit, juara pertama lomba Jula-Juli se Jatim tahun '89/'90, lewat paket *Kidung Jenaka* mencoba tampil lain untuk program tayangan hari Minggu, 6 Januari 1991, pukul 18.30. Bukan tidak dengan pertimbangan khusus untuk menayangkan penampilan Agus yang didukung oleh Sabar dan Momon di awal tahun 1991 ini. Agus, oleh pengarah acaranya, dianggap cukup kreatif, di dalam mengembangkan gaya kidungan yang jenaka itu.

Program Kidung Jenaka ini pada mulanya direkam pada 2 April 1988, namun baru disiarkan delapan hari kemudian. Itupun *running time*-nya tentu oleh anak-anak muda. Berbagai bentuk *parikan* yang ditayangkan sering dijadikan bahan *guyon* di sekolah dan ruang-ruang kerja.

Itu karena Kidung Jenaka terasa kental dengan dagelan dan syair-syair dengan simbol ungkap yang irasional namun memuat pesan-pesan kebaikan. Sebagaimana warna ludruk yang menyampaikan masalah serius secara kocak sedang yang dianggap *guyon* ternyata serius.

Itulah kekuatan Kidung Jenaka ini. Hanya untuk mencapai kadar kekocakan yang mampu membuat pemirsa *ngakak*, tidaklah semudah melepas tawa itu sendiri. Seorang staf teve setempat pun mengaku kesulitan di dalam "menyuntik" penyaji agar lebih kreatif. Sudah lama diharapkan agar mereka berani menulis syair sendiri yang lain dari yang lain, temanya *gres*, tidak pernah ditampilkan oleh orang tapi harus kocak.

Wah !...*ya abot rek*.

Mengamati penampilan Agus Kamprit, pengidung berusia muda asal

Trio Agus, Momon dan Sabar menjadi pembuka layar Kidung Jenaka di tahun anyar1991.

terbuka bagi setiap kreasi dan mem-

Ill. 39 - Couverture du programme *Kidung Jenaka* de TVRI dans les journaux régionaux.
Source : *Jawa Pos*, 1er janvier 1991, p. 15. Collection *Cak* Kuprit.

Lesus nous a confié sa fierté d'apparaître à la télévision. Lui et sa troupe furent rémunérés pour les spectacles qu'ils donnèrent, mais la popularité qu'il y gagna était bien plus importante à ses yeux. Ses *aficionados* suivaient toutes ses apparitions à la télévision, s'enthousiasmaient pour la qualité de son jeu et la beauté de ses chants. Lors de la préparation des scénarios destinés à l'émission télévisée, Lesus travaillait particulièrement les dialogues et les chants, veillant scrupuleusement au choix des mots. Il veillait surtout, avoue-t-il volontiers, à utiliser des mots et des expressions propres à valoriser les programmes gouvernementaux[245]. Le programme *Kidung Jenaka* n'a duré que jusqu'au milieu des années 1990. L'intérêt télévisuel pour le *ludruk* commençait alors à diminuer[246].

[245] Entretien Wibowo et Lesus, 11/12/2016.

[246] Sollicité pour obtenir des enregistrements de l'émission, TVRI dit ne pas les avoir conservés ; de même pour la plupart des interprètes qui avaient participé au programme que nous avons sollicités. Nous avons pu obtenir quelques scénarios manuscrits ou dactylographiés des groupes *Merdeka*-Jember, *Karya-Budaya*-Mojokerto et *RRI*-Surabaya de leurs représentations télévisuelles pour l'émission *Kidung Jenaka*. Ils seront numérisés afin de les rendre disponibles pour de nouvelles recherches.

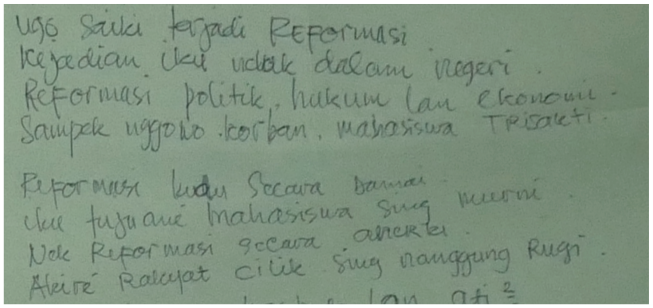
Chapitre 5

LE *LUDRUK* DE LA *REFORMASI* (1998...)

Des changements politiques majeurs en Indonésie ont marqué la période dite *Reformasi*, celle des « réformes » qui suivirent la crise des économies asiatiques en 1997 et la chute du régime de Suharto, renouvelant ainsi profondément le contexte social d'expression du *ludruk*, comme de la plupart des pratiques artistes. Le début des années 2000 voit également la montée des industries numériques et de nouveaux médias que les spectacles populaires apprirent à utiliser. La *Reformasi*, inégale dans son application selon les régions, eut des conséquences particulières pour le monde du *ludruk* à Java Est.

La nouvelle donne de la Reformasi *pour les artistes du* ludruk

Le 21 mai 1998, Suharto renonce à la présidence du pays après l'avoir dirigé d'une main de fer pendant 32 ans. Il démissionne sous la pression populaire, celle des étudiants notamment, qui s'amplifia durant la crise économique de 1997[247]. Comme il l'exprime dans le chant qu'il composa en 1999, Agus Kuprit, artiste *ludruk* du *RRI*-Surabaya, plaçait son espoir d'un ordre social restauré dans le train de réformes en cours. L'assassinat par des militaires de quatre étudiants de l'université Trisakti à Jakarta était le symptôme d'une corruption et d'un népotisme (KKN) structurel tout au long du régime Suharto, que la crise de l'économie nationale venait accroître. Le chant d'Agus au public du *ludruk* proclamait la foi de son auteur pour la *Reformasi* et l'amélioration pacifique qu'elle promettait.



Ill. 40 - Composition d'Agus Kuprit avant l'élection du 7 juin 1999.
Source : Archives personnelles Agus Kuprit, *RRI*-Surabaya.

[247] Merle Calvin Ricklefs, *Sejarah Indonesia Modern 1200 – 2004*. Jakarta: PT. Serambi Ilmu Semesta, 2001, p. 652.

Ugo saiki terjadi reformasi	Il y a maintenant une réforme
Kejadian iku ndek dalam negeri	L'événement s'est produit dans le pays
Reformasi politik, hukum lan ekonomi	Réformes politiques, juridiques et économiques
Sampek ngono korban mahasiswa Trisakti	Au point que les étudiants de Trisakti en furent victimes
Reformasi kudu secara damai	La réforme doit être pacifique
Iku tujuane mahasiswa sing murni	C'est l'unique but des étudiants
Nek reformasi secara anarki	Si la réforme mène à l'anarchie
Akhiré rakyat cilik sing nanggung rugi	Au final, les petites gens en paient le prix.

La *Reformasi* a été une période d'ouverture politique en Indonésie. L'exercice de la démocratie en fut renouvelé, la liberté d'expression promue et le pouvoir, auparavant autoritaire et centralisé, semblait viser une meilleure représentation décentralisée. Jones (2015) remarque que la suppression des autorisations d'organiser des spectacles dans les grandes villes après la chute du régime de Suharto permit aux artistes urbains de renouveler profondément leur créativité. Dans l'esprit de la Réforme, à laquelle ils voulurent croire, beaucoup entreprirent de critiquer les conditions sociales et politiques d'existence qu'ils observaient dans leur public et leur relations sociales diverses[248]. Cependant, les artistes de *ludruk* semblaient développer un discours mesuré faisant crédit à la *Reformasi* de ses objectifs démocratiques et égalitaires. Ainsi, après la première élection suivant la chute de Suharto, celle du 7 juin 1999, Agus Kuprit composa le chant suivant :

Dulur-dulur ayo muji syukur	Allez, frères et sœurs, nous sommes reconnaissants
Negoro kito bakale teratur	Notre pays sera organisé
Duet pemimpin kito Ibu Mega lan Gus Dur	Merci au couple leader, Mme Megawati et Gus Dur.
Negoro kito bakal adil lan makmur	Notre pays sera juste et prospère
Kemendangan kito kemenangan rakyat	Notre victoire est la victoire du peuple
Duwe pimpinan sing merakyat	Nous avons des leaders populaires
Ngemban tugas sing maha berat	Ils portent une lourde tâche
Krisis moneter ono negoro kito cek ndang minggat	La crise économique dans le pays sera bientôt effacée

Chant composé à la suite des élections du 7 juin 1999.
Source : Archives personnelles Agus Kuprit, *RRI*-Surabaya.

Le contrôle drastique du Nouvel Ordre de Suharto continuait d'une certaine manière de laisser son empreinte sur le comportement des artistes. Leur approche prudente apparaît dans le *kidungan* présenté ci-dessus. Il s'agit encore d'affirmer son soutien envers le leader du pays et son gouvernement. Agus Kuprit ne parvenait pas vraiment à se dégager du rapport que le *ludruk* semble avoir toujours entretenu avec l'État et les dispositifs de contrôle spécifiques diversement mis en place suivant les régimes.

[248] Tod Jones, Kebudayaan dan Kekuasaan di Indonesia: Kebijakan Budaya Selama Abad ke XX hingga Era Reformasi. Jakarta : Yayasan Obor Indonesia, 2015, p. 212-213.

À des degrés divers, la docilité politique était toujours requise, laissant à ses marges la possibilité d'une inventivité théâtrale constituant toujours une prise de risque. L'ouverture politique de la *Reformasi* n'a pas automatiquement libéré l'expression artistique. Le régime du Nouvel Ordre continuait de produire ses effets sur les artistes *ludruk* dont les velléités critiques se heurtaient à de nouvelles formes de retenues imposées. Certes, les *kidungan* portaient toujours sur les difficultés économiques du peuple, qui ne connaissaient pas de changements sensibles malgré les annonces de nouvelles dispositions supposées être favorables aux couches laborieuses défavorisées. Karsono, artiste *ludruk* de Jombang, rapporte les conséquences d'une de ses prises de risque politique lorsqu'il monta sur scène au début de la *Reformasi*, lors d'une représentation qui eut lieu dans le village de Begadung Nord, Nganjuk, le 19 novembre 2000. Dans la saynète burlesque (*dagelan*), imposée et toujours très appréciée du public, il livra le monologue suivant :

> *Lha iyo jare jaman Reformasi, nggolek penggawean cik angele. Nggolek perkoro cik gampange. Kok isine gegeran tok, Reformasi macam opo nek dapurane koyok ngene*?
>
> On dit que nous sommes à l'ère de la Réforme, mais pourquoi est-il si difficile de trouver un emploi ? Nous sommes plus susceptibles de trouver des problèmes. La Réforme ne mène qu'au conflit ! Si c'est le cas, à qui donc s'adresse cette Réforme ?[249]

Après le spectacle, un villageois militant d'une organisation non gouvernementale ayant entendu parler du *dagelan* vint le voir. Il estimait que son dialogue diffamait la *Reformasi* et menaçait de demander la dissolution de la troupe. L'idée largement reprise par les médias était que la *Reformasi* permettait une participation accrue d'une large représentation de la société indonésienne au processus démocratique d'initiatives politiques, contrairement aux pratiques coercitives qui régnaient pendant le Nouvel ordre de Suharto. Le *ludruk* pouvait donc être soupçonné de mauvais esprit, ou pire encore, de profiter des libertés nouvellement acquises pour nuire aux changements nécessaires et à l'ordre politique qui permettait l'expression plus libre des courants de pensée. D'une certaine façon, les troupes de *ludruk* suscitaient une méfiance due à la longue collaboration de certaines d'entre elles avec les agents du Nouvel Ordre de Suharto.

La *Reformasi* n'a pas seulement permis le renforcement des pratiques démocratiques, mais également le retour des partis islamiques qui se montrèrent très actifs sur les questions de moralité publique, notamment dans le cadre des expressions

[249] Fahrudin Nasrulloh, *Melacak Ludruk Jombang*. Jombang: Badan Perencanaan Pembangunan Daerah Kabupaten Jombang, 2011, p. 207.

artistiques, rôle qui, comme on l'a vu, était délégué auparavant aux instances militaires du Nouvel Ordre. Une telle mission n'étant plus du ressort de l'armée, des groupes islamiques radicaux – y compris des organisations islamiques paramilitaires, telles que le Front des Défenseurs de l'Islam (FPI) et le *Laskar Jihad* – étendirent leurs compétences au domaine des arts, souvent avec violence, lorsqu'ils estimaient que les valeurs islamiques étaient menacées[250]. Ces groupes religieux s'attaquèrent au *ludruk*, non seulement pour remettre en cause les thèmes des comédies ou des drames représentés, mais directement les artistes transgenres qui constituent une des figures les plus anciennes et les plus reconnues du *ludruk*. En 1965 déjà, au sud de Malang, plusieurs représentations d'une pièce de *ludruk* par le groupe LEKRA avaient provoqué la réprobation de militants islamistes qui considéraient la pièce comme blasphématoire. La pièce intitulée « La mort du Seigneur Dieu » (*Matine Gusti Allah*) mettait en scène un dialogue entre deux acteurs :

A : *Gusti Allah mboten sare*	Dieu ne dort pas.
B : *Gusti Allah gak turu, wong gak duwe kloso*	Dieu ne dort pas, car il n'a pas de natte.

Dans le public, un membre de la force de sécurité du parti *Nahdlatul Ulama* (NU), la *Banser* (*Barisan Serbaguna*, « Brigade polyvalente »), surgit pour interrompre la représentation[251]. Aujourd'hui, un tel incident aurait sans doute des effets plus violents. D'autres pièces de *ludruk* sont considérées offensantes envers l'islam. Ainsi, le seul titre *Gusti Allah Ngunduh Mantu*, « Dieu célèbre le mariage de son fils », provoqua la colère des musulmans croyant en l'unicité de Dieu, qui n'a donc pas de progéniture et ne peut donc marier son fils[252]. À l'ère de la *Reformasi*, la pression continue des puristes religieux pour écarter les transgenres féminins (*waria*) du *ludruk* s'est intensifiée. À ce jour, les intégristes musulmans ne sont pas parvenus à interdire un spectacle *ludruk* en raison de la présence de *waria*, mais force est de constater que le nombre de *waria* dans le *ludruk* diminue. Les troupes de *ludruk* recourent de moins en moins aux *waria* comme *tandhak*, interprètes traditionnelles des *kidungan* et du *ngremo* féminin[253].

La *Reformasi* constitue donc un nouveau contexte politique pour le *ludruk*. Lesus, artiste du *Merdeka*-Jember, confirme que la période de *Reformasi* représente un nouveau

[250] Tod Jones, 2015, p. 228.

[251] *Tempo*. 30 september - 6 oktober 2013. *Edisi Khusus: LEKRA dan geger 1965*: p. 98-99.

[252] Tod Jones, 2015, p. 228.

[253] Voir Partie III, Chapitre 2 . Les *kidungan* du ngremo féminin, p. 309.

défi pour les artistes de *ludruk*. Le climat de prises de parole politique permanent a rendu le monde du *ludruk* – artistes et publics – plus sensible sur la mise en spectacle des questions sociales et politiques. La diffusion presque instantanée de l'information et de son commentaire à travers les médias et les réseaux sociaux permet à toute sorte de publics de réagir aux fréquentes polémiques et dénonciations. Selon Lesus, les artistes de *ludruk*, en particulier les chanteurs (*pengidung*), doivent placer le sens de leur métier au-dessus des commentaires du public, toute modification complaisante de leur style pour éviter les jugements dépréciateurs pouvant décevoir les attentes des spectateurs les plus fidèles du *ludruk*[254]. On comprend que les nouveaux artistes de *ludruk*, qui n'ont pas subi le contrôle soutenu du Nouvel Ordre et n'ont connu que les modalités d'exercice du *ludruk* consenties par la *Reformasi*, s'inscrivent plus facilement dans les débats actuels où démocratie et religion forment un ménage difficile. Dans le registre de la « tradition du *ludruk* », les chants *kidungan*, les saynètes burlesques (*dangelan*), les drames et comédies (*lakon*) ont vocation à s'inscrire dans l'actualité villageoise et nationale. Le *ludruk* se doit donc de proposer une réponse ludique aux préoccupations sociales de ses spectateurs, cela avec plus ou moins de réussite selon les régimes politiques et les transformations de l'économie indonésienne[255].

Le ludruk *et le tourisme à l'ère de la décentralisation artistique*

Du 15 au 17 décembre 2001, des artistes *ludruk* de tout de Java Est se sont réunis à Batu, nord-ouest de Malang. La participation à l'événement a montré que déjà à cette époque, le nombre de troupes et de spectacles de *ludruk* à Java Est était en baisse. Le rassemblement a permis de recenser 90 groupes *ludruk* actifs au début des années 2000 à Java Est[256]. D'autre part, en 1997, un an avant la chute de Suharto, les données officielles du Bureau de l'Éducation et de la Culture de Java Est mentionnaient 254 de groupes de *ludruk*[257]. La réunion de Batu a également noté la diminution des entrées avec billet (*ludruk tobong*), mais soulignait également que le *ludruk* était toujours très vivant en

[254] Entretien Wibowo et Lesus, le 11/12/2016.

[255] Le groupe *Budhi Wijaya*, en collaboration avec Sindhunata, écrivain indonésien, a produit la pièce « *Susi Duyung* » pour interroger le processus de démocratisation inégal en Indonésie. Voir Partie III, Chapitre 7 Le drama politique, : p. 408-412.

[256] Henri Supriyanto, *Postkolonial pada Lakon Ludruk Jawa Timur*. Malang: Bayumedia Publising, 2012, p. 41.

[257] Mudjiono Mudjiono, *Buku Seni Tradisi Budaya Daerah: Data Orgaisasi Kesenian Daerah se Jawa Timur*. Surabaya: Dinas P dan K Daerah Propinsi Daerah Tingkat I Jawa Timur, 1998, p. 237.

milieu villageois lors des célébrations ou des fêtes individuelles ou communautaires à Java Est.

Parmi l'ordre du jour de la réunion figurait la question de l'engagement du gouvernement post-Nouvel Ordre auprès du *ludruk*. Sous le régime précédent, en effet, le *ludruk* et ses artistes disposaient d'une reconnaissance officielle et bénéficiaient d'un encadrement du ministère de l'Information. Ses spectacles profitaient à ce titre du parrainage régulier du ministère de l'Éducation et de la Culture au Taman Budaya Jawa Timur (TBJT) de Surabaya et au Taman Krida Budaya (TKB) de Malang. Depuis 2001, les lois n°32/1999 et n°25/2000 établirent la répartition des compétences entre le gouvernement et les provinces en tant que régions autonomes. Le ministère de l'Information fut dissout et ses fonctions furent reprises par le nouveau ministère de la Communication et de l'Information (*Kemeneg Kominfo*). Jusqu'en 2007, la gestion du TBJT Surabaya et du TKB Malang était placée sous l'autorité du département de l'Éducation et de la Culture de la province de Java Est, puis de 2008 à aujourd'hui sous l'autorité du département de la Culture et du Tourisme de la province de Java Est. En 2008, les artistes de *ludruk* protestèrent auprès du gouverneur de Java Est contre son projet de dissoudre le TBJT[258]. Finalement, le TBJT fut maintenu et celui-ci s'engagea à augmenter son soutien au développement des arts traditionnels et des arts contemporains de Java Est[259]. Cet engagement fut décidé dans le cadre d'une gestion des arts associée à celle du tourisme.

	Nom des troupes de *ludruk*	**2013**	**2014**	**2015**	**2016**	**2017**	**2018**	**2019**
1	*Armada*-Malang	X	-	X	X	-	X	
2	*Lerok Anyar*-Malang	X	-	X	-	-	X	X
3	*Tunggak Semi*-Malang	-	-	X	-	-	-	
4	*Kendo-Kenceng*-Malang	-	-	-	X	X	X	
5	*Budhi Wijaya*-Jombang	-	-	X	-	-	-	
6	*Putra Wijaya*-Jombang	-	-	X	X	-	-	

[258] "Seniman Jatim kehilangan Induk", 14 januari 2009. https://surabaya.tribunnews.com/2009/01/14/seniman-jatim-kehilangan-induk. Consulté le 8 juin 2020.

[259] La fonction du Taman Budaya est basée sur le règlement n°76 de 2010 du gouverneur de Java Est portant sur l'organisation et la règlementation du travail de l'office de la culture et du tourisme : a) collecter, traiter, analyser les données et les informations et mettre en œuvre et évaluer les activités de développement et de présentation des arts et de la culture ; b) organiser des concours, des séminaires, des ateliers, des discussions, des ateliers afin d'accroître l'intérêt pour les arts et la culture ; c) accroître le professionnalisme des organisateurs et des artistes ; d) accroître les publics des arts et de la culture ; e) favoriser le développement des arts et de la culture ; f) organiser des représentations publiques de créations artistiques ; g) documenter les arts et la culture ; h) mettre en œuvre des services administratifs pour les arts et la culture.

7	*Waras CS*-Jombang	X	-	-	-	-	-	
8	*Gita Praja*-Jombang	-	-	-	-	-	X	X
9	*Bharada UNESA*-Surabaya	X	-	-	-	-	-	
10	*RRI*-Surabaya	-	-	X	X	X	X	
11	*Irama Budaya*-Surabaya	-	-	-	-	-	X	
12	*Brawijaya*-Mojokerto	X	-	-	-	-	X	
13	*Karya Baru*-Mojokerto	-	-	-	-	-	X	
14	*Karya Budaya*-Mojokerto	-	-	X	2 X	-	X	X
15	*Irama Baru*-Sidoarjo	-	-	X	-	-	-	
16	*Bintang Timur*-Sidoarjo	-	-	-	-	-	-	X
17	*Bangun Trisno*-Lumajang	X	-	-	-	-	-	
18	*Dhika Indra Mandiri*-Lamongan	X	-	-	-	-	-	
19	*Merdeka*-Jember	-	-	X	-	-	X	
20	*Putra Jenggala*-Kediri	-	-	-	X	-	-	
21	*Kirun CS*-Madiun	-	-	-	-	-	X	X
22	Kolaborasi-Lab. Gotong-Royong	-	-	-	-	-	-	X
	Total	**7**	**-**	**9**	**7**	**2**	**11**	**6**

Tab. 1 - Fréquence des représentations des troupes de *ludruk* à Taman Budaya Jawa Timur (TBJT) Surabaya et Taman Krida Budaya (TKB) Malang. Années 2013-2019.
Source : Synthèse de données, A. Wibowo 2019

En 2008, la fusion du département provincial de Java Est de la Culture et du Tourisme permit de conserver un rôle prépondérant à la culture au sein des politiques publiques. Auparavant, la culture était envisagée dans le cadre de l'éducation pour son rôle dans la formation morale de la société. L'office de la Culture et du Tourisme envisageait dorénavant le *ludruk* dans une dimension marketing, comme une vitrine touristique pour Java Est. Le calendrier annuel des spectacles de *ludruk* au TBJT Surabaya et au TKB Malang fut présenté chaque année dans une brochure réservée aux touristes.

Pak Sukatno a dirigé le Taman Budaya Jawa Timur (TBJT) à Surabaya et le Taman Krida Budaya (TKB) à Malang de 2011 à 2019. Depuis son arrivée à la tête de ces établissements, les spectacles de *ludruk* y occupèrent une place importante. La fréquence des représentations augmentait régulièrement (7 en 2013, 11 en 2018. Tableau ci-dessus). Les spectacles de *ludruk* étaient plus fréquents que ceux des autres théâtres traditionnels (*ketoprak*, *wayang orang* et *jangger Banyuwangi*). Dès 2013, les représentations de *ludruk* s'inscrivirent dans une périodicité fixée en début d'année, afin que leur programmation puisse figurer dans le calendrier touristique annuel du gouvernement de

Java Est. En 2017, la direction du TBJT organisa un concours de *ludruk* pour encourager les créations des troupes *ludruk* de Java Est.



Ill. 41 - Affiches pour le spectacle de *ludruk* au Taman Budaya Java Est.
Source : Taman Budaya East Java, 2018.

Dès lors qu'elle est destinée à un public urbain et de touristes, indonésiens pour l'essentiel, la performance *ludruk* exige des standards de confort et de divertissement tout à fait différents de ceux que le *ludruk* itinérant (*ngamen*) des campagnes propose à un public de paysans. En effet, les groupes de *ludruk* qui se produisent au TBJT de Surabaya affichent une distinction à la hauteur de la réputation urbaine qu'ils défendent. Les chefs de troupes et leurs artistes circulent d'ailleurs dans un réseau professionnel séparé de

celui dans lequel s'inscrivent leurs homologues du *ludruk* itinérant du monde rural. Il existe des dizaines de petits groupes de *ludruk* familiers des publics ruraux de Java Est, pour qui les centres culturels de Surabaya ou de Malang n'ont aucune signification et dont ils ne convoitent jamais les estrades. Nous avons parlé de ces lumières de Surabaya et de Malang avec les gens du *ludruk* de Bondowoso qui ne semblaient voir là aucun rapport avec le métier qui était le leur. Pour eux, le seul *ludruk* réel s'inscrivait d'évidence dans le cadre d'occasions cérémonielles telles que les mariages, les circoncisions ou les fêtes villageoises. Les salles climatisées des grandes villes, et les performances qu'elles accueillaient, n'étaient pas faites pour eux.



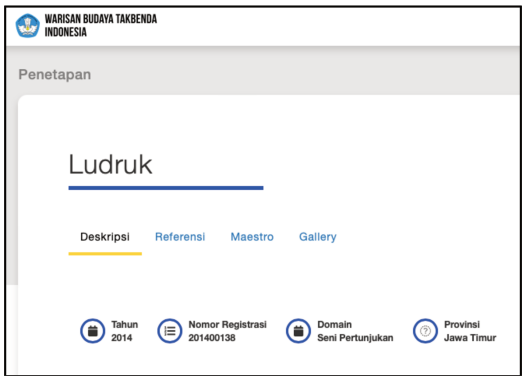
Ill. 42 - Salle '*Cak* Durasim', où sont donnés les spectacles de *ludruk* au Taman Budaya Jawa Timur de Surabaya. Source : Taman Budaya Jawa Timur (TBJT) Surabaya 2017.

Cette « élite » du *ludruk* des métropoles de Java Est est d'ailleurs proche des milieux politiques influents. Les groupes de *ludruk* qui se produisent dans les programmes périodiques du TBJT Surabaya et du TKB Malang sont sélectionnés par Sukatno, responsable *ludruk* dans ces deux centres, secondé par deux réalisateurs de *ludruk*, *Cak* Edy, chef du *Karya Budaya*-Mojokerto, et Hengky Kusuma, artiste du *RRI*-Surabaya[260]. Les groupes de *ludruk* retenus pour se produire sur ces scènes réputées sont tenus de répéter leurs spectacles, ce qui n'est jamais le cas pour les troupes itinérantes rurales. Un mois avant le jour de la représentation, Sukatno et ses deux adjoints rendent visite aux troupes pour assister aux répétitions. Chaque groupe doit présenter brièvement son programme devant cette équipe, qui donne ensuite son avis et suggère quelques idéees à l'issue de la courte représentation. Sukatno espère ainsi contribuer à

[260] La subjectivité de ce « jury » de sélection des groupes alimente souvent un certain dépit parmi les groupes *ludruk* de la région. Voir Partie II, Morphologie sociale du *ludruk* : p. 231.

l'amélioration du spectacle destiné à un public de touristes et d'amateurs de théâtre urbain. Les aspects commerciaux et marketing motivent une bonne part de leurs jugements[261].

Les représentations de *ludruk* au TBJT de Surabaya et au TKB de Malang répondent à une double attente. D'abord pour le groupe artistique lui-même, une telle opportunité permettant d'accroître sa réputation et son renom, l'effet publicitaire à ce niveau est donc puissant ; ensuite, pour le ministère du Tourisme et de l'Économie créative, qui espère disposer ainsi d'un produit « traditionnel » très attractif dans le circuit touristique qu'il veut fortement développer à Java Est[262]. Cependant, cette ambition de recourir aux arts comme attraction touristique ne dispose malheureusement pas de l'affichage espéré. En 2014 toutefois, le gouvernement central a désigné le *ludruk* comme patrimoine culturel immatériel (PCI) de Java Est. En 2019, il a désigné la pièce (*lakon*) « *Besutan Jombang* », souvent interprétée lors des spectacles en dernière partie de *ludruk*, comme patrimoine culturel immatériel. L'attribution de ce label relève d'une décision nationale[263].



Ill. 43 - Mention du *ludruk* comme patrimoine culturel immatériel indonésien.
Source : Site du ministère indonésien de l'Éducation et de la Culture (capture d'écran) 2019.

[261] Entretien Wibowo et Sukatno, 19/12/2015.

[262] Le ministère du Tourisme et de l'Économie créative a été créé en 2011. La vision du ministère est d'utiliser la culture comme activité économique, tant pour les acteurs de ce secteur que pour l'activité productive indirecte associée aux activités culturelles. Le projet consiste à offrir le plus de visibilité aux « traditions locales » pour en favoriser pleinement le développement en tant qu'« industries créatives ». La politique en la matière du ministère est présentée sur son site :
https://kemenparekraf.go.id/profil/profil-lembaga.

[263] Depuis 2013, la direction générale de la culture du ministère de l'Éducation et de la Culture a désigné 1086 œuvres culturelles relevant du patrimoine culturel immatériel, réparties en cinq domaines : traditions et expressions orales, arts du spectacle, coutumes, rituels et célébrations communautaires, connaissances et habitudes comportementales concernant la nature et l'univers ou savoir-faire et compétences artisanales traditionnelles. Le décret présidentiel n° 78/2007 stipule l'engagement politique de l'Indonésie à sauvegarder le PCIB, conformément à la 32e réunion de l'Unesco, à Paris le 17 octobre 2003, sur la *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel.* Voir : https://warisanbudaya.kemdikbud.go.id/?tentang&active=pengertian%20dan%20domain%20warisan%20budaya%20takbenda

Edy, chef du *Karya Budaya*-Mojokerto, espère voir bientôt le *ludruk* labellisé par l'Unesco comme *patrimoine culturel immatériel*, à l'instar du théâtre japonais *Kabuki*, qui a obtenu une telle reconnaissance, et qui utilise aussi des hommes travestis en femmes comme dans le *ludruk*. Un label international aurait, selon lui, un impact très positif sur la fréquentation touristique du *ludruk* au-delà du seul public indonésien[264].

Les ressources villageoises du ludruk *et son racornissement urbain*

La diminution du nombre de troupes de *ludruk* entre les années 1990 et le début des années 2000 démontre un certain déclin du *ludruk* à Java Est. Les facteurs qui ont entraîné la diminution de la popularité de ce théâtre sont liés aux changements, parfois profonds, qui opèrent dans la société indonésienne. Le *ludruk* souffre de la concurrence de plus en plus forte de nouveaux divertissements et de la « culture de l'écran », télévisuelle et numérique, qui offre une diversité de spectacles et de jeux considérable[265]. Par ailleurs, des facteurs internes expliquent aussi la diminution du nombre de groupes *ludruk* pendant la période de la Réforme. D'abord, les spectacles de *ludruk* sont organisés sur des après-midis et de longues soirées, quand les divertissements accessibles par l'écran offrent à discrétion des possibilités de zapping ou de navigation numérique que les gens des villes et des campagnes ont aujourd'hui largement adoptées ; ensuite, le renouvèlement artistique dans le monde du *ludruk* exige de nouveaux et jeunes talents dont le recrutement s'effectue à l'unité et sur la durée et selon des modalités de formation ou de vocation qui se heurtent à la concurrence et à l'attractivité d'une offre d'emplois moins aléatoire. La carrière des vieux artistes, comme le regrettent nombre de nos interlocuteurs, n'est plus un exemple d'épanouissement professionnel ; enfin, et pour toutes ces raisons, les manageurs qui aspirent à créer, reprendre ou développer une troupe de *ludruk* peuvent rapidement échouer à réunir le capital initial permettant de rassembler autour d'eux les artistes et les personnels compétents[266].

Bien sûr, la disparition d'une troupe après l'autre est également appréhendée comme le signe de déclin par les troupes de *ludruk* qui aujourd'hui maintiennent encore

---

[264] Entretien Wibowo et Edy Sutanto, le 19/12/2015.

[265] Henri Supriyanto, Lakon ludruk Jawa Timur. Jakarta : Grasindo ; 1992, p. 37 ; Kasiyanto Kasemin, Ludruk Sebagai Teater Sosial : Kajian Kritis Terhadap Kehidupan, Peran dan Fungsi Ludruk Sebagai Media Komunikasi. Surabaya: Airlangga University Press, 1999, p. 3.

[266] Ikwan Setiawan & Sutarto Sutarto "Transformation of ludruk performances: from political involvement and state hegemony to creative survival strategy". *Humaniora,* 2014, *26* (2), p. 187-202.

une activité soutenue. Les troupes, certes, ressentent très diversement ce lent désamour selon la vigueur du réseau d'amateurs, et donc de commanditaires, dont elles bénéficient. Mais dans ce contexte, où la subsistance des artistes dépend du nombre de cachets réguliers, les prestations d'un même artiste se répartissent entre plusieurs troupes, ce qui nuit à la singularité de chacune d'elle, à leur esprit d'équipe, et à la promesse faite au public de le surprendre. Edy Karya, du *Karya Budaya*-Mojokerto, et Hengky Kusuma, du *RRI*-Surabaya, disent connaître des troupes qui ne disposent d'aucun membre permanent. L'existence de ces troupes se réduit à l'enregistrement de leur nom et au numéro d'activité délivré par l'autorité locale. Elles sont désignées par l'expression « groupe à plaque signalétique » (*grup papan nama*). Leur seul membre permanent est le chef de la troupe, perpétuellement à la recherche d'interprètes et de musiciens, et de location urgente du matériel de spectacle nécessaire auprès d'autres groupes dès qu'il obtient une commande.

Jabbar Abdullah, du *Karya Budaya*-Mojokerto, connaît une adresse à laquelle se rendent les chefs de *grup papan nama* pour embaucher des acteurs disponibles. Il appelle cet endroit le « marché aux joueurs de *ludruk* » (*pasar pemain ludruk*). Il se situe en face du *Toko Murah* sur Jalan Raya n° 6, Ploso, Nord Jombang. Cet emplacement est géographiquement très judicieux ; il s'agit d'un carrefour entre Jombang, Mojokerto et Lamongan. Les chefs de troupes « à plaque signalétique » s'y rendent entre les mois de mars et d'août à la recherche d'artistes, pour la saison des fêtes javanaises. Les artistes de *ludruk* s'y donnent rendez-vous tous les jours entre 16 et 19 heures pour répondre à la demande des troupes qui se reconstituent périodiquement. Il n'est pas rare alors de voir un chef de troupe débaucher un artiste en lui offrant un meilleur cachet que celui qu'il vient d'accepter. Les contrats écrits n'étant pas en usage, et les artistes et le chef de troupe n'étant liés que verbalement, les retournements en faveur du plus offrant constituent un risque accepté[267]. Les pratiques de ce « marché aux joueurs de *ludruk* » sont confirmées par *Pak* Didik, chef du *Budhi Wijaya*-Jombang, qui reconnaît avoir eu recours quelques fois à ce marché, notamment lors d'une défaillance d'un de ses artistes. Bien sûr, ajoute-t-il, les artistes suppléants qu'il y recrute n'ont jamais de rôle important dans ses spectacles ; ils n'assurent que les rôles secondaires de la pièce finale du *ludruk*[268].

[267] Entretien Wibowo et Jabbar Abdulah, le 04/08/2015.

[268] Entretien Wibowo et Didik, le 11/12/2015.

Parmi les pratiques des troupes « à plaque signalétique », Lesus, artiste au *Merdeka*-Jember, signale aussi dans sa région (Jember et Lumajang) le rôle des « intermédiaires » (*perantara*). Il s'agit d'artistes *ludruk* informés de l'intention d'un comité d'organisation de commémoration ou de fête de village de recruter une troupe de *ludruk* pour accompagner l'événement. L'intermédiaire négocie le prix du spectacle entre la troupe qu'il sollicite et le comité villageois. Sa commission est prélevée sur les cachets des artistes[269]. Il est intéressant de noter que le relatif déclin du *ludruk* commande de nouveaux dispositifs de fonctionnement qui assurent une certaine pérennité de l'activité, laquelle, d'une certaine manière, ne laisse pas le monde du *ludruk* s'étioler davantage faute de ressources humaines.

Sukatno, responsable du TBJT Surabaya et du TKB Malang, ne méconnaît pas les pratiques des troupes « à plaques » et prétend n'y avoir jamais recours, invitant seulement parfois certaines d'entre elles pour des représentations périodiques. Selon lui, l'objectif du gouvernement de les enregistrer sous un numéro est de distinguer ces troupes de celles qui disposent de membres permanents auxquels la précarité du « marché aux joueurs de *ludruk* » est épargnée. Mais bien que la loi interdise aux troupes de se produire sans numéro de licence, certaines, qui en sont dépourvues, se forment à la sauvette sur ce marché[270]. La concurrence déloyale à laquelle les petites troupes de *ludruk* se livrent sur un terrain chichement demandeur expliquerait également l'existence des intermédiaires. Un même racornissement peut être observé pour le *ludruk* en salle (*tobong*), quel que soit le soutien des autorités de la ville. Ainsi, en 2010, le gouvernement de Surabaya, désireux d'associer l'image du *ludruk* à l'identité de la ville, invita l'*Irama Budaya*-Surabaya à se produire régulièrement sur la scène du Taman Hiburan Rakyat (THR), de moins en moins fréquentée depuis le début des années 2000[271]. La troupe *Irama Budaya* avait été créée en 1987 par Sakiyah, un transgenre féminin (*waria*). Le groupe présentait auparavant des spectacles quotidiens payants dans le quartier Pulo Wonokromo de Surabaya. La ville exonéra le groupe des paiements pour l'utilisation de la salle, son objectif étant de

[269] Entre 300 000 et 500 000 roupies (30-33 €). Entretien Wibowo et Lesus, le 11/12/2016.

[270] Entretien Wibowo et Sukatno, le 19/12/2015.

[271] L'existence de ce parc de divertissement (THR) remonte au *Jaarmarkt* (marché annuel) de 1905, sous le gouvernement des Indes orientales néerlandaises. Après le retrait des Hollandais, la ville de Surabaya a repris l'événement et a changé son nom en THR en 1961. Parmi les spectacles proposés par le THR figuraient le *ludruk*, le *wayang orang*, le *ketoprak*. En 1982, le gouvernement de la ville a demandé au secteur privé de financer la rénovation. En contrepartie, l'investisseur obtint l'exploitation et la gestion du centre commercial implanté pendant 20 ans. À la fin de cette période, la situation de THR s'est dégradée. Voir Arifah Alamanda Fitri. *Dinamika Taman Hiburan Rakyat (T.H.R) Surabaya Tahun 1975-2003*. Undergraduate thesis (S1), Universitas Diponegoro, 2019, p. XVII.

revitaliser le quartier par des activités artistiques[272]. Tout d'abord, le groupe se produisit au THR tous les jours, comme il le faisait dans le quartier Pulo Wonokromo de cette même ville, mais le théâtre du THR se dégrada au fur et à mesure que le public diminuait. Les représentations n'eurent plus lieu qu'une fois par semaine, le samedi soir, pour un ticket d'entrée relativement modique de 10 000 roupies (0,8 €). La salle n'accueillit jamais plus de 30 personnes pour une capacité de 100 places, et il arriva que le spectacle fût annulé faute de public[273]. L'*Irama Budaya*-Surabaya était le seul *ludruk* payant (*ludruk tobong*) permanent de Surabaya. Trois groupes de *ludruk tobong* sont encore actifs dans la région rurale de Ponorogo à 200 kilomètres de Surabaya[274].





Ill. 44 - Extérieur et intérieur de la salle du Taman Hiburan Rakyat (THR) Surabaya.
Source : *Irama Budaya*, Surabaya, 2019.

Le 10 mai 2019, après 10 ans d'existence, la troupe *Irama Budaya* de *ludruk tobong*, fut remerciée par l'office de la Culture et du Tourisme de la ville de Surabaya et le THR fut fermé. La veille, un groupe de fonctionnaires était venu mettre en caisses et emporter tous les instruments de musique. Quelques jours plus tard, les artistes adressèrent une protestation auprès du conseil municipal de Surabaya[275]. En réponse, un plan de restauration du THR fut envisagé pour accueillir de nouveau des spectacles *ludruk*. Mais ce plan incertain semble bien être une promesse faite à un petit groupe de *ludruk* déjà fort désabusé.

---

[272] *News Writer*. 2017. "Seni Ludruk Irama Budaya, Berupaya Gaet Penonton Muda". https://surabaya.bisnis.com/read/20170423/531/761721/seni-ludruk-irama-budaya-berupaya-gaet-penonton-muda. Consulté le 29 avril 2020.

[273] Redaksi. 2019. « Ludruk Tobong Benteng Terakhir Budaya Jawa Timur ». https://nawacita.co/index.php/2019/04/21/ludruk-tobong-benteng-terakhir-budaya-jawa-timur/ Consulté le 29 avril 2020.

[274] Voir Partie II - Morphologie sociale du *ludruk* : p. 148 - 149.

[275] "Siap tindak lanjuti protes para seniman THR". *Jawapos*, 20 mei 2019: p. 6.



Jawa Pos

Seniman Dilarang Latihan di THR

16 mai 2019 +3 plus

HAMPIR TUTUP: Beberapa kegiatan kesenian di THR masih tersisa seperti ludruk dan wayang orang.

SURABAYA – Seniman yang selama ini aktif di Taman Hiburan Rakyat (THR) kembali menjerit. Mereka tidak habis pikir dengan larangan tidak boleh berlatih di Gedung Pringgodani yang berada di kompleks THR tersebut.

Hendrik Adoni Sedex, salah seorang seniman di THR, menceritakan kronologi pelarangan tersebut. Dia mengungkapkan, sekitar 30 seniman berlatih pada Selasa malam (14/5). Latihan rutin itu dilakukan untuk persiapan pentas pada Jumat. Tapi, ternyata ada petugas keamanan yang melarang.

"Dari pihak keamanan, katanya gedung sekarang itu tidak diperbolehkan untuk kegiatan apa pun. Dan, tolong semua seniman dikasih tahu untuk tidak menggunakan gedung itu," ungkap Hendrik kemarin (15/5).

Tentu saja, pelarangan tersebut membuat para seniman kaget sekaligus sedih. Apalagi, seniman THR sedang melakukan kaderisasi untuk seniman-seniman muda agar mereka bisa nguringuri budoyo. "Pelarangan itu sama saja mematikan semangat anak-anak untuk melestarikan budaya," jelasnya.

Hendrik menyebutkan, dirinya mendapat informasi bahwa seniman dipersilakan berlatih di Balai Pemuda. Tapi, menurut Hendrik, latihan di Balai Pemuda bukan solusi. Sebab, selama ini yang menjadi ikon budaya di Surabaya adalah THR.

"Selain itu, durasi main di Balai Pemuda hanya sejam. Padahal, minimal dua jam untuk bisa membawakan cerita yang lengkap dan menarik," tambahnya.

Sebelum adanya larangan latihan itu, para seniman kaget dengan pengambilan gamelan di Gedung Pringgodani pekan lalu. Gara-gara pengambilan gamelan tanpa ada koordinasi, para seniman yang sudah menyiapkan pentas pada Jumat malam pun tak bisa menampilkan pertunjukan mereka.

Di tempat terpisah, Sekretaris Disbudpar Achmad Agung Nurawan mengungkapkan bahwa dirinya akan mengecek terlebih dahulu soal larangan latihan itu. Dia menyebutkan, bisa jadi ada

Ill. 45 - Article rapportant la fermeture du Taman Hiburan Rakyat de Surabaya, mai 2019.
Source : *Jawa Pos*, 18 mai 2019, p. 5.

Le ludruk *à l'ère du numérique*

Au début des années 2000, l'Indonésie a été inondée de lecteurs numériques (DVD et VCD) à bas prix en provenance de Chine. La demande de disques a explosé, de petites maisons de production locales ont vu le jour, produisant des VCD et DVD bon marché. Ces produits numériques déployaient une vaste gamme de divertissements : musique, concerts, films, théâtre, clips vidéo… On put très vite trouver des enregistrements de spectacles *ludruk* à prix modiques dans des petites échoppes ou auprès de vendeurs de rue.



Ill. 46 - Étal de DVD/VCD d'une échoppe ambulante à Lumajang. Cliché : A. Wibowo 2015.

Les groupes *Karya Budaya*-Mojokerto et *Merdeka*-Jember travaillent avec des maisons de production locales depuis 2000, tandis que le *Budhi Wijaya*-Jombang a créé sa

propre maison de production en 2005. Ces groupes de *ludruk* ont emprunté la voie du numérique au début des années 2000 pour toucher un plus large public et pour promouvoir leurs spectacles[276]. Mais la vente de tels supports ne présente pas de réels avantages économiques ; les revenus principaux demeurent encore les commandes des particuliers ou des comités de village. Le *ludruk* a rencontré l'industrie vidéo dès les années 1970-1980, à l'époque florissante des cassette audio, comme s'en souvient Hengky, comédien du *RRI*-Surabaya, selon qui, les retombées économiques de la vente de cassettes étaient alors très significatives. De nombreux groupes de *ludruk* se consacrèrent à la production et à la vente de cassette audio d'où ils tiraient l'essentiel de leurs revenus[277].

Aujourd'hui, l'Internet, la plateforme *Facebook* et la plateforme *YouTube* sont à leur tour devenus des canaux permettant au *ludruk* de cibler une nouvelle génération de spectateurs. Au creux de la vague, le *ludruk* ne peut certes placer tous ses espoirs en des médias qui bouleversent les attentes culturelles. Il lui faut changer avec son époque. Le groupe *Karya Budaya* a ainsi créé son compte *Facebook* en 2009 et l'a régulièrement mis à jour pour entretenir ses contacts avec les jeunes utilisateurs de réseaux sociaux. Le *Budhi Wijaya*-Jombang développe et met en ligne des contenus sur *YouTube* depuis 2012 et, en 2016, a créé une chaîne *YouTube* spéciale appelée *Budhi Wijaya TV*[278]. Cette chaîne se distingue d'une précédente, créée par cette même troupe, nommée *Wijaya Record*[279] dédiée à la musique *dangdut*, un genre musical très populaire à Java. De son côté, la chaîne *YouTube Budhi Wijaya TV* diffuse plutôt des spectacles *ludruk* dans l'esprit « traditionnel ». Cette chaîne offre une collection de pièces de *ludruk* (*lakon*), de saynètes burlesques (*dagelan*), de chants *campursari*[280].

Plus que jamais, l'inclusion du *ludruk* dans un système de diffusion mondialisé et une culture de marché généralisée oblige ce théâtre à identifier les nouveaux goûts autant que les enjeux culturels et politiques, à Java Est comme en Indonésie, dans lesquels ses prises de parole ludiques peuvent trouver un sens.

---

[276] Voir Partie II, Morphologie sociale du *ludruk* : p. 161, 163, 183.

[277] Entretien Wibowo et Hengky Kusuma, le 05/12/2015.

[278] Site Youtube de Wijaya Record : https://www.youtube.com/@ludrukbudhiwijaya

[279] Site Youtube de *Budhi Wijaya TV* : https://www.youtube.com/@budhiwijayatv2274

[280] Voir Partie II, Morphologie sociale du *ludruk* : p. 165.

NOTE CONCLUSIVE

La trajectoire que nous avons suivie, de la cour des princes de Mataram puis de Majapahit aux instances culturelles de la *Reformasi*, nous a permis d'observer la permanente relation de subalternité que la scène entretient avec l'autorité qui prétend la promouvoir. Si, comme le montrent les bas-reliefs de Borobudur, les artistes occupent un espace de plain-pied devant un seigneur installé sur une estrade qu'un arbre médian sépare des artistes et du peuple invité, l'autorité, dans ses apparats et son luxe représentés, constitue toutefois elle-même un spectacle. Le spectacle de cour semblait devoir requérir sur la scène le pouvoir royal lui-même, comme en atteste le *Nagarakretagama* décrivant la danse du roi Hayam Wuruk sous les yeux éblouis de la cour et du peuple[281].

Trois siècles et demi de colonisation hollandaise auront permis de faire descendre les princes javanais de leur estrade. Le coût de la guerre menée par le prince Diponegoro contre les forces néerlandaises obligea à éponger une partie des dettes en commercialisant les spectacles de la cour. À la même époque, la cité florissante de Surabaya dressait des *toneel* pour distraire ses coloniaux et invitait les artistes indigènes à prendre exemple. L'estrade vacante des princes fut investie par le *ludruk*. Les artistes purent croire un moment à la liberté d'expression puisque les maîtres ne montaient plus sur scène. Mais ceux-ci s'étaient installés bien plus haut que les tréteaux, surplombant de leur administration de contrôle la vie sociale et ses agitations. L'idée démocratique, le réalisme des affaires et les valeurs progressistes étaient incorporés par la résistance populaire, ses militants instruits et ses partis férus de doctrines politiques. Sans doute plus perspicace que ne l'était le pouvoir hollandais, l'administration militaire japonaise disposa ses verrous sur toutes les entreprises artistiques de l'archipel. L'Indépendance remit la liberté au goût du jour tout en gageant la parole des artistes auprès des partis et des syndicats des travailleurs de l'art. L'*Orde Baru* plaça ses militaires au plus de la scène, pour tirer les ficelles du *ludruk* comme un *dalang* celles de ses marionnettes. Enfin, la *Reformasi* demanda à ses ministères de s'occuper des affaires courantes de ce qui demeurait une affaire d'État..

---

[281] Voir *supra* : Partie I, chapitre 1 : « Les préfigurations du *ludruk* : du palais au village, les formes anciennes attestées », p. 43.

PARTIE 2

MORPHOLOGIE SOCIALE DU *LUDRUK*

PROPOS LIMINAIRE

Comme on l'a vu, à Surabaya, le *ludruk* était également au programme d'événements festifs sans rapport avec les cérémonies saisonnières ou rituelles qui en donnent l'occasion dans les villages de Java Est. Un cadre purement citadin était dressé à cet effet, celui du Marché annuel (*Jaarmarkt*)[282], des Marchés nocturnes (*Pasar malam*), des foires de fantaisie (*fancy fair)*[283] ou des soirées de charité (collecte de fonds), qui fleurissaient depuis le début du XXe siècle dans cette grande ville coloniale de Java. Depuis le début des années 1950, les spectacles de *ludruk* se déroulaient dans cinq lieux principaux de la ville : *Wonokromo*, *Pasar Sore*, *Bangunrejo*, *Taman Hiburan Rakyat* et *Radio Republik Indonesia* pour des diffusions radiophoniques de *ludruk*. Les deux dernières relevaient de l'autorité du gouvernement, tandis que les trois autres salles étaient privées. Un gérant de salle agissait comme libre entrepreneur. Le tarif qu'il proposait aux troupes souhaitant s'y produire devait couvrir la totalité de ses charges calculées et profits attendus. Les recettes réalisées par la vente des billets allaient à la direction de la troupe qui espérait couvrir ainsi l'ensemble de ses frais, provisions pour engagements futurs et taxes. Le chef de la troupe prenait donc tous les risques liés à la réception du spectacle, éventuellement celui de ne pas couvrir les dépenses engagées. Le succès de la troupe se mesurait au nombre de tickets d'entrée vendus au guichet avant la représentation. Brandon (1967) voit dans cette forme d'exploitation commerciale du *ludruk* un modèle de « commercialisation directe »[284], qu'il oppose au modèle « à soutien commercial indirect », populaire semble-t-il en Asie du Sud-Est depuis le début des années 1950[285], et dont Samidi (2006) donne un exemple où s'articulent les facteurs politiques et commerciaux qui contribuaient à la tenue et à la réussite d'un *ludruk* urbain : l'Organisation centrale des travailleurs indonésiens de Java Est (SOBSI), la plus grande organisation syndicale affiliée au parti communiste, commanda un *ludruk* au groupe *Marhaen* pour les 3, 4 et 5 mai 1962. La SOBSI acheta 1000 billets pour ces trois représentations nocturnes, qu'elle revendit en

---

[282] Voir *supra* : Chapitre 2 - Surabaya, ville d'affaires et de spectacles, milieu XIXe-début XXe siècles : p. 55-56.

[283] Voir *supra* : Chapitre 3 - Le *ludruk* : un théâtre de la guerre d'indépendance (1945-1950) : p. 80.

[284] Au début des années 1960, Peacock s'est intéressé à cette commercialisation directe des spectacles de *ludruk*.

[285] Brandon, 1967 : p. 256.

totalité. Les recettes liées à la revente des billets (37 788 Rp) permirent de couvrir les dépenses engagées incluant les taxes (37 198 Rp), et de dégager un bénéfice (590 Rp)[286]. De son côté, la troupe *Marhaen* était assurée avant le spectacle de la vente de 1000 billets, auxquels vinrent s'ajouter ceux vendus au guichet. Ce système d'achat et revente de billets en vigueur pour les spectacles commandés par un groupe politique était favorisé par l'existence d'un public captif, adhérents et sympathisants politiques, qui se déplaçait en nombre.

Cette situation surabayaise du *ludruk*, qui suit l'indépendance et précède le régime *Orde Baru* du général Soeharto, répondait aux conditions d'existence d'un monde urbain en plein essor, celui des modes productivistes et commerciaux hérités de trois siècles d'exploitation et de développement coloniaux. Dans ce milieu, le *ludruk* dut configurer ses représentations pour des spectateurs qui payaient leur ticket d'entrée. De telles conditions n'opéraient pas, et n'opèrent pas encore aussi complètement, dans les villages de Java Est où le *ludruk* de plein air est toujours offert gratuitement.

[286] Samidi donne aussi l'exemple inverse du comité du lycée Trimurti de Surabaya qui ne fut pas aussi heureux que le SOBSI. L'organisation des *ludruk* du 7, 8 et 9 avril 1962 ne rencontra pas le succès attendu et les pertes furent élevées. Le comité fut obligé de négocier une réduction des taxes sur les spectacles avec l'administration fiscale de la ville de Surabaya. Voir Samidi (2006). *Teater Tradisional Di Surabaya 1950-1965*: Relasi Masyarakat Dan Rombongan Seni. *Humaniora,* 18(3) : p. 236-245.

Chapitre 1

DEUX VARIANTES CULTURELLES DU *LUDRUK* : JAVA EST ET MADURA

De nombreux travaux consacrés au *ludruk*[287] ont montré que ce théâtre est une expression constitutive de l'identité sociale de Java-Est. L'utilisation des langues locales, le javanais et le madourais, est, en effet, dominante dans le théâtre *ludruk*. Ensuite, une de ses propriétés, la plus anciennement attestée, est l'itinérance de ces troupes parmi les villages et les faubourgs des villes. Les premiers travaux ne montrent pas toutefois la répartition géographique exacte des troupes d'expression javanaise et madouraise d'une part, javanaise d'autre part. Les premiers chercheurs ont néanmoins souligné que l'usage de la langue vernaculaire dans les représentations de *ludruk* exprime puissamment le lien entre le théâtre et la société.

Les cadres de l'enquête : géographie, démographie et langues du ludruk

Notre première enquête de terrain durant l'été 2014 a permis l'observation directe de deux représentations données par deux troupes de *ludruk* originaires de deux régions différentes de Java-Est. La première représentation choisie est celle de la troupe *Ludruk Merdeka* du district de Jember, donnée dans le cadre d'une cérémonie de circoncision, le 18 août 2014 à *Ledoktempuro* dans le sous-district de *Randuagung* du district de Lumajang. Deux pièces étaient présentées : *Sengsara Membawa Nikmat* « (Après) la misère vient le plaisir »[288] en première partie, de 13 à 17 heures, et *Sawunggaling*[289], nom du protagoniste de la pièce, du soir jusqu'à l'aube, de 20 heures à 3 heures. La deuxième

---

[287] Notamment, pour les plus importantes : Hefner, Carl J. (1994). *Ludruk Folk Theatre of East Java: Toward a Theory of Symbolic Action*. Dissertation: Ph. D. University of Hawaii. 355 pages; Kasemin, Kasiyanto. (1999) *Ludruk Sebagai Teater Sosial: Kajian Kritis Terhadap Kehidupan, Peran, Dan Fungsi Ludruk Sebagai Media Komunikasi*. Surabaya: Airlangga University Press, 121 pages; Peacock, James L. (1968). *Rites of Modernization; Symbolic and Social Aspects of Indonesian Proletarian Drama*. Chicago: University of Chicago Press, 306 pages; Supriyanto, Henri. (1992). *Lakon Ludruk Jawa Timur*. Jakarta: Gramedia Widiasarana Indonesia, 132 pages.

[288] Ce mélodrame raconte l'histoire d'une jeune femme pauvre du village qui épouse un jeune homme riche de la ville. La pauvreté a causé la dispersion de sa famille qui finalement sera réunie et filera enfin des jours heureux.

[289] Voir *infra* : pièce de *Sawunggaling* en Partie III : Morphologie Scénique du *Ludruk* : p. 415-422.

représentation fut celle donnée par la troupe *Karya Budaya*, lors d'un mariage, le 24 août 2014, à Jambon dans le sous-district de Mojoanyar du district de Mojokerto. La représentation dura de 20 heures à 3 heures. La pièce jouée s'intitulait *Branjangkawat*, nom du protagoniste principal. Dans les deux représentations, la différence la plus significative résidait dans le choix des langues utilisées. Le *Ludruk* Merdeka s'exprimait en alternant les langues javanaise et madouraise, tandis que le Karya Budaya n'utilisait que le javanais. La langue nationale, l'indonésien (*bahasa indonesia*), fut très peu ou pas du tout utilisée dans les deux représentations. Les langues locales, javanaise et/ou madouraise, constituent, en effet, un univers d'érudition vernaculaire, dont Koentjaraningrat (1984) et Magnis-Suseno (1984) rappellent la défense prise localement, notamment au niveau des programmes scolaires, pour préserver leur statut, au-delà de la communication quotidienne, de vecteur d'expression culturelle, administrative et politique[290]. Le javanais, en effet, est couramment employé à Java Est et Java Centre, aussi régulièrement si ce n'est plus que la langue nationale[291].

Dans la littérature javanais, l'écriture utilise un alphabet particulier appelé *Aksara Jawa*[292]. Cet alphabet serait utilisé depuis le VIIIe siècle, et apparaît dans de nombreuses

---

[290] Outre le javanais, il existe les trois autres langues locales principales à Java : la langue *Melayu-Betawi*, utilisée par la population autochtone de Jakarta ; le sundanais, utilisée dans le centre et le sud de Java Ouest ; le madourais utilisé au nord et à l'est de Java-Est, par locuteurs immigrants de l'île Madura. Voir, Magnis-Suseno F. (1984). *Etika jawa : sebuah analisa filsafi tentang kebijaksanaan hidup jawa.* Jakarta : Gramedia : p. 11.

[291] La langue javanaise appartient à la sous-classe hespéronienne de la famille des langues malayo-polynésiennes. Voir Koentjaraningrat K. (1984). *Kebudayaan jawa*. Jakarta: Balai Pustaka : p. 17. Le groupe ethnique javanais est le plus important d'Indonésie avec une population de 95,2 millions, soit environ 40,2 % de la population indonésienne (recensement 2010). Les Madourais représentent 3,03 % de la population indonésiennes, soit 7,18 millions d'individus. Ils forment le cinquième groupe ethnique d'Indonésie. À Java-Est, les Madourais constituent le deuxième groupe ethnique, soit 17,52 % de la population de la province qui s'élève à 37,5 millions. Voir, Na'im, A., & Hendry, S., *et.al.* (2011). *Kewarganegaraan, Suku Bangsa, Agama, Dan Bahasa Sehari-Hari Penduduk Indonesia*. In *Hasil Sensus Penduduk 2010*. Jakarta: Badan Pusat Statistik: p. 8, 38.

[292] Casparis (1975) indique quatre périodes qui ont marqué l'évolution des écritures javanaises : celle des *Palawa* (avant le VIIIe siècle) ; celle des premiers *Kawi* (750-925) ; celle des derniers *Kawi* (925-1250) ; celle des *Majapahit* (1250-1450) ; celle de l'époque moderne (1500 à aujourd'hui). Voir, Casparis, J. G. de. (1975). *Indonesian palaeography: A history of writing in Indonesia from the beginnings to c. A.D. 1500*. Leiden, The Netherlands : Brill. Les Palawa ont adopté l'alphabet Devanagari, développé au sud de l'Inde au quatrième siècle. D'autres écritures, comme l'Arabe, ont contribué au développement de la littérature javanaise. Voir, Zoetmulder, P. J, (1974), « Kalangwan » *a survey of old Javanese literature*, Koninklijk Ins- tituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde, The Hague, Martinus Nijhoff: p. 8. L'évolution rapide des alphabets javanais, jusqu'à celle utilisée de nos jours, a eu lieu au Xe et XIe siècles sous le royaume de Majapahit. Voir, Koentjaraningrat. K. (1984). *Kebudayaan jawa*. Jakarta: Balai Pustaka: p. 19-20. Voir aussi, Riyadi, S. (1997). *Makna simbolik legenda Aji Saka.* Yogyakarta : Balai Bahasa Yogyakarta Pusat Bahasa Departemen Pendidikan Nasional : p. 7.

inscriptions sur pierre ou bronze et des ouvrages religieux hindouistes et bouddhistes[293]. Depuis le XVIIe siècle tous les manuscrits littéraires des royaumes de Surakarta et de Yogyakarta sont rédigés en écriture javanaise, qu'il s'agisse de contes (*serat),* de chroniques historiques (*babad*), d'anciennes chansons javanaises (*kakawin*), ou d'almanachs javanais (*primbon*)[294]. Aujourd'hui, l'alphabet *aksara* est remplacé par l'alphabet latin. L'écriture javanaise est toutefois toujours enseignée à l'école[295]. Dans les médias, journaux et magazines, spécialisés en langue javanaise, on trouve encore quelques articles en écriture Javanaise[296].

Pour l'activité villageoise du *ludruk*, où la production documentaire ne tenait autrefois aucune place, nous ne disposons pas de sources primaires permettant d'observer l'évolution scénique de la langue javanaise. Les artistes de *ludruk* étaient d'ailleurs, jusqu'à une époque assez récente, analphabètes, et confiaient à leur mémoire un savoir paysan et savant qu'ils se transmettaient oralement. Les *kidungan* et les *lakon*, deux genres littéraires du *ludruk*[297], sont parfois aujourd'hui mis par écrit en alphabet latin. Quelques œuvres à partir du début du XXe siècle nous sont parvenues sous forme de synopsis. Ces notes permirent néanmoins une diffusion qui, sous cette forme, contribua

---

[293] L'écriture sanskrite dans le domaine religieux est encore pratiquée chez les hindous balinais ; les manuscrits sont sur feuilles de palmier (*lontar).* Voir, Zoetmulder, P. J, (1974), « Kalangwan » *a survey of old Javanese literature*, Koninklijk Ins- tituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde, The Hague, Martinus Nijhoff: p. 41-45.

[294] Voir, Casparis, J. G. de. (1975). *Indonesian paleography: A history of writing in Indonesia from the beginnings to c. A.D. 1500*. Brill : p. 64-67. *Voir*, Molen., Willem van der. (2009). « Tulisan Jawa » In : Chambert-Loir, H. (2009). *Sadur : sejarah terjemahan di indonesia dan malaysia.* Jakarta : Kepustakaan Populer Gramedia : p. 320-324.

[295] L'écriture javanaise enseignée dans les écoles à Java Centre et à Java Est s'est développée aux XVIIIe et XIXe siècles, époque durant laquelle les Néerlandais recherchaient des standards d'écriture javanaise pouvant être adaptés à la technologie des machines à imprimer. La machine à imprimer fut un bouleversement des pratiques de production littéraire javanaise, celle-ci n'ayant connu jusqu'alors que l'écriture manuscrite. Voir, Koentjaraningrat. K. (1984). *Kebudayaan jawa.* Jakarta : Balai Pustaka : p. 20. Durant l'occupation japonaise de 1942, l'écriture javanaise était interdite. Voir, Molen, Willem van der. (2009). "Tulisan Jawa" In : Chambert-Loir H. (2009). *Sadur : sejarah terjemahan di indonesia dan malaysia*. Jakarta : Kepustakaan Populer Gramedia : p. 324.

[296] L'écriture javanaise dans certains magazines qui paraissent encore aujourd'hui – *Panjebar Semangat* (depuis 1933), *Jayabaya* (depuis 1945) et *Djaka Lodang* (depuis 1971) – ne remplit qu'une petite rubrique, le minimum requis pour la préservation patrimoniale de cette écriture.

[297] Le mot javanais *kidungan* signifie « chanson » ou « chanter ». Le *kidungan* est un poème lyrique contenant une satire chantée, accompagnée de musique de *gamelan* de style de Java-Est (*jula-juli*). Voir, Ahmadi, M. (1987). *Aspek kesastraan dalam seni ludruk di Jawa Timur*. Jakarta : Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan. p: 10. Nous traitons ces points en Partie III. Voir *infra* : 2. Danse et *kidungan* du *ngremo putri* : p. 310-322. Pour le *lakon*, voir *infra* : Morphologie Scénique du *ludruk.* 7. Fictions et discours du *lakon* : p. 403-422.

au renouvellement des thèmes, si l'on considère toutefois la part fondamentale que l'improvisation représente dans toutes les performances du *ludruk*[298].

Le dernier recensement permettant de connaître le nombre de locuteurs des deux principales langues à Java Est, le javanais et le madourais, donne 25 422 265 Javanais et 7 380 244 Madourais, soit respectivement 74,13% et 21,52%[299]. Les locuteurs de chaque langue pratiquent en fait une variante dialectale de ce que nous nommons « javanais » et « madourais » avec intercompréhension entre elles. Le rapport publié par le Bureau de valorisation des langues du Ministère de l'éducation et de la culture constate en 2017 que le javanais parlé dans la province de Java Est se compose de quatre dialectes : Java, *Osing*, *Tengger*, et *Solo-Yogya*[300]. Alors que le dialecte du madourais à Java-Est se compose de deux dialectes : île de Madura et île de Bawean[301].

---

[298] La question de l'improvisation, qui tient une place considérable dans toutes les performances du *ludruk*, sera abordée à différents moments de la Partie III : Morphologie sociale du *ludruk* : p. 387.

[299] Le nombre de locuteurs de langues locales (javanais et madourais) basé sur le dernier recensement ne correspond pas au nombre d'individus appartenant à chaque ethnie. Le nombre de locuteurs du madourais est supérieur au nombre d'individus madourais, tandis que le nombre de locuteurs de javanais est inférieur au nombre de javanais. En effet, la définition de l'ethnicité à laquelle il est fait référence dans le recensement de la population porte sur la lignée paternelle, alors que la définition de l'utilisation quotidienne de la langue ne repose pas toujours sur la lignée, mais sur l'utilisation de la langue dans l'interaction au sein du ménage. Le madourais est utilisé de manière dominante dans le ménage et dans les interactions quotidiennes des habitants de Java Est, sachant que les Madourais de Java Est s'intègrent bien aux Javanais. Par ailleurs, le nombre de locuteurs javanais qui est inférieur au nombre de Javanais indique que certaines familles javanaises, en particulier les jeunes familles des zones urbaines, préfèrent utiliser l'indonésien comme langue de communication quotidienne. Voir les statistiques du recensement de 2010 sur la citoyenneté, l'ethnie, la religion et la langue quotidienne : Na'im A. & Hendry S. *et.al.* (2011). *Kewarganegaraan, Suku Bangsa, Agama, Dan Bahasa Sehari-Hari Penduduk Indonesia*. In *Hasil Sensus Penduduk 2010*. Jakarta: Badan Pusat Statistik: p. 38 et 51.

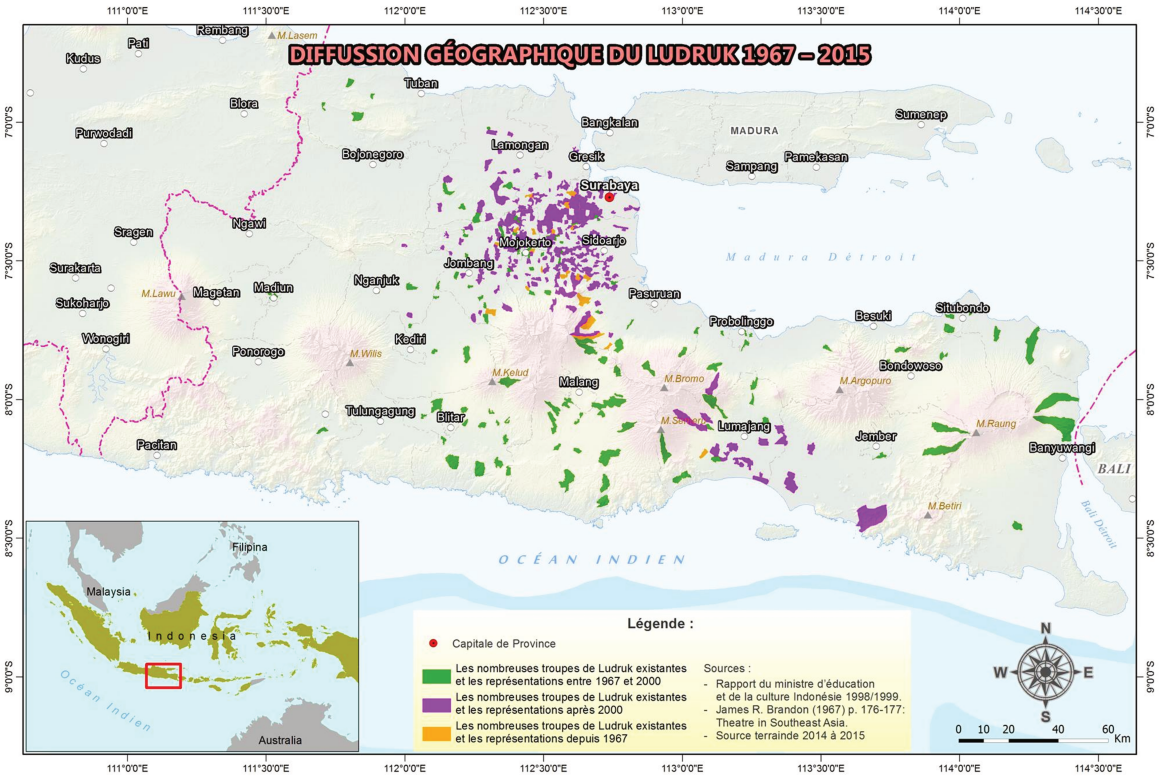
[300] La cartographie linguistique de l'Agence de développement linguistique du ministère de l'Éducation et de la Culture (2017) indique trois langues locales qui se développent à Java Est : le javanais, le madourais et la langue bajo des marins nomades (*baun same*). La répartition de chaque dialecte javanais comprend : le dialecte de Java Est répandu autour de Surabaya, de l'est jusqu'à Jember, au nord jusqu'à Malang et à l'ouest jusqu'à Bojonegoro ; le dialecte *osing* parlé dans le district de Banyuwangi, en particulier dans les sous-districts de Srono et Kalipuro ; le dialecte Tengger parlé par les habitants de Tengger, en particulier le sous-district de Sukapura à Probolinggo ; le dialecte Solo-Yogya parlé à Madiun et ses environs à l'ouest jusqu'au Java Central. Voir, Mahsun, Fernandez *et al.* (Éds.). (2017). *Bahasa dan Peta Bahasa di Indonesia.* Jakarta: Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa, Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan: p. 66.

[301] L'indication de deux dialectes madourais est une simplification classificatoire. En fait, le madourais est très diversifié et tous les chercheurs ne sont pas d'accord sur le nombre de variantes dialectales. Sofyan (2007) indique que le madourais est divisé en six dialectes : Sumenep, Pamekasan, Bangkalan, Kangean, Pinggirpapas et Bawean. Voir Sofyan A. (2007). "Dialek dan Tingkat Tutur dalam Bahasa Madura". *Jurnal Medan Bahasa Vol I No. I Juni 2007.* Sidoarjo. Balai Bahasa Surabaya : p. 3. Rifai (2008) mentionne quatre dialectes : Sumenep, Pamekasan, Bangkalan et Kangean. Voir Rifai, Mien A. (2008). "Perlukah bahasa madura dicendekiakan?" *In* Katharina Endriati Sukamto & Soenjono Dardjowidjojo (eds.). *Kelana Bahana Sang Bahasawan : Persembahan Untuk Prof. Soenjono Dardjowidjojo, Ph. D. Dalam Rangka Ulang Tahunnya Yang Ke-70*. Penerbit Universitas Atma Jaya : pp. 1-459. Voir aussi, Savitri D. A. (2015). *Variasi fonologis bahasa Madura di seluruh Jawa Timur*. PhD. Dissertation. Jakarta : Universitas Indonesia : p. 5.

Outre les Javanais et Madourais majoritaires dans la province, il existe plusieurs autres petites communautés, comme les Osing, les Tengger, les Samin et les Bawean, qui utilisent des dialectes différents du javanais de Java Est. Le nombre de ces communautés n'atteint pas 1% de la population totale de Java Est concentré sur une zone géographique spécifique[302]. Comme on peut s'en douter, la diversité de dialectes javanais a une grande influence sur les formes d'expression artistique.

Nos observations de terrain sur l'utilisation de différentes langues dans les performances du *ludruk* ainsi que l'historiographie indiquent que le *ludruk* se concentre dans deux zones géographiques linguistiques, celle de dialecte *arekan* et celle de langues javanaise et madouraise. Dans ces deux régions, le nombre de troupes et de représentations de *ludruk* sont bien supérieurs à celui des autres régions de Java-Est. Nous avons donc étudié le *ludruk* dans ces deux zones linguistiques en distinguant le *ludruk* de la région de dialecte javanais *arekan* de celui de la région de langues javanaise et madouraise. La région de langue javanaise *arekan* couvre le district de Surabaya et ses environs, la région de langue javanaise et madouraise couvre le district de Lumajang et ses environs.

[302] Cette petite communauté occupe un certain territoire avec son propre mode de vie et sa langue. La communauté Osing se trouve à Banyuwangi et utilise la langue *osing*, qui emprunte au javanais et au balinais. La communauté Tengger occupe le pied du mont Bromo et parle l'ancien javanais. La communauté de Bawean est concentrée sur l'île de Bawean et utilise une langue empruntant au javanais, au madourais et au malais. La communauté Samin se trouve dans les zones rurales de Bojonegoro. Voir, Suryadinata L., Arifin E. N. & Ananta A. (2003). *Indonesia's population ethnicity and religion in a changing political landscape*. Singapore : Institute of Southeast Asian Studies : p. 21. L'anthropologue Sutarto remarque que la diversité des dialectes à Java Est a servi de critère à la définition des dix régions culturelles de la province : Java Mataraman, Java Panaragan, Java Arek, Samin (Sedulur Sikep), Tengger, Osing, Pandalungan, l'île de Madura, Madura Bawean et Madura Kangean. Voir, Sutarto A. (2008). *Pemetaan kebudayaan di provinsi jawa timur : sebuah upaya pencarian nilai-nilai positif*. Surabaya: Biro Mental Pemerintah Provinsi Jawa timur bekerjasama dengan Kompyawisda Jatim-Jember.



Carte 2 - Diffusion géographique du *ludruk* à Java-Est - 1967-2015 (carte A. Wibowo)
Source : Ministère de l'éducation et de la culture (1998-1999) et Brandon (1967)

La carte ci-dessus indique également la répartition géographique des troupes et le périmètre où elles se produisent. La périphérie « verte » – par exemple les districts de Blitar, Trenggalek, Nganjuk, Kediri, Tulungagung et Madiun – sont en dehors de notre zone d'étude. L'enquête de la section culturelle du gouvernement provincial de Java Est réalisée 1998 donnait 46 troupes de *ludruk* à Blitar, 2 à Trenggalek, 3 à Nganjuk, 9 à Kediri, 9 à Tulungagung et 5 à Madiun. En 2016, nous avons essayé de retrouver ces troupes sans y parvenir. Selon Soekiman, ancien acteur *ludruk* du Sud de Blitar, âgé de 60 ans, les troupes de Blitar avaient disparu depuis la fin des années 1990. Jusqu'aux années 80, il y avait encore deux troupes qui très actives dans son village et aux alentours. Aujourd'hui, les représentations de *ludruk* y sont rares, à peine une fois par an, notamment pour la fête de l'indépendance. Les troupes invitées viennent généralement du district de Malang, à 80 kilomètres de Blitar. Soekiman ajoute que, malgré la disparation des troupes dans le district de Blitar, des villageois organisent eux-mêmes des spectacles de *ludruk*. Ces personnes, disait-il, ont gardé des contacts avec des artistes de *ludruk* originaires d'autres régions, ce qui permet de monter des représentations pour répondre à

des demandes spéciales[303]. Une situation identique apparait dans les districts proches de celui de Blitar, notamment de Trenggalek, Nganjuk, Kediri Tulungagung et Madiun. L'inexistence des troupes de *ludruk* et la rareté des leurs représentations dans cette zone nous ont dissuadé d'y conduire des enquêtes. Nous nous sommes concentrés sur les deux zones géographiques linguistiques où les occasions *teropan, tobong/gedong* et les « festivals » récurrents appellent régulièrement des représentations de *ludruk*.

Les représentations de *ludruk* dites *teropan* sont données dans le cadre de célébrations ou de cérémonies diverses, comme celles de mariage, circoncision, anniversaire, fête de village ou d'indépendance nationale. *Terop* signifie « tente » en javanais. Ce terme désigne également une personne qui organise une fête et qui installe une tente pour accueillir des invités. Les *terop* sont installées les unes à côté des autres et sont généralement intégrées à la maison de l'hôte. Toutefois, si la cour de l'hôte ne suffit pas, le *terop* peut être installé sur la voie publique ou empiète sur la cour d'un voisin hospitalier. La scène est dressée en plein air à proximité du domicile du commanditaire ou sur un espace public lorsque le commanditaire est un collectif villageois. Un terrain de football peut alors faire l'affaire. Le *ludruk terop* est toujours offert gratuitement à tous, aux invités directs des cérémonies et aux résidents des alentours.

Le *ludruk tobong* ou *gedong*[304] se déroule dans un espace clos, salle de spectacle ou polyvalente. Il s'agit d'un *ludruk* investissant les zones semi-urbaines ou les faubourgs des grandes villes. Les représentations sont généralement payantes. Les tarifs sont modiques et permettent de couvrir les coûts de production. Il ne reste plus que quatre troupes de *ludruk tobong* dans l'est de Java. Une troupe est à Surabaya et trois autres à Ponorogo. À Surabaya, tous les samedis soir ont lieu des représentations de la troupe *Irama Budaya* au *Taman Hiburan Rakyat*, une sorte de parc de loisir. La représentation dure de 20 heures à minuit pour un ticket d'entrée de 10 000 rupiah (80 centimes d'euro). Cette troupe de *ludruk tobong* est la dernière restant à Surabaya[305]. Trois autres sont

[303] Entretien Wibowo et Soekiman, 15/12/2016.

[304] *Tobong* ou *gedong* en javanais désigne une construction permanente ou non. La représentation *ludruk tobong* dans un bâtiment permanent utilise les infrastructures disponibles. L'électricité, la scène, le parterre dévolu au public offrent de meilleures conditions matérielles que le *tobong* démontable. De plus, les spectacles de *tobong* non permanents ont lieu dans des zones ouvertes où sont montées de simples structures de bambous, de tubes de métal et de bâches.

[305] Surabaya, avant les années 1990, disposait de plusieurs endroits pour des spectacles de *ludruk tobong*, comme celui de Wonokromo où Peacock a mené ses enquêtes en 1963. En 2010, cette salle a fait faillite. Le *ludruk* a ensuite investi la zone de *Taman Hiburan Rakyat* (THR), mise gratuitement à disposition par le gouvernement de la ville de Surabaya.

situées dans des zones reculées du district de Ponorogo, à environ 200 kilomètres de Surabaya. Elles sont installées dans un rayon de 5 kilomètres, *à* 15 minutes de voiture les unes des autres. Elles jouent tous les jours, mais si le nombre de spectateurs est jugé insuffisant, la représentation est annulée. De plus, installées sous des chapiteaux plantés dans des lieux périphériques, les troupes rechignent à se produire en cas de fortes pluies. La représentation du samedi soir continue toutefois d'attirer un grand nombre de spectateurs pour un ticket à 3 000 roupies (20 centimes d'euro). Notons qu'il n'y a aujourd'hui aucune troupe de *ludruk tobong* dans la région où coexistent les langues javanaise et madouraise. D'après nos interlocuteurs, le dernier *ludruk tobong* remontait au début des années 1990. Ce type de *ludruk* aurait disparu il y a près de trente ans dans cette région.

Le troisième type de *ludruk* est celui du « festival », régulièrement organisé par le gouvernement dans le but de préserver la culture locale javanaise. Trois festivals périodiques sont organisés : au *Taman Budaya Jawa Timur* (Centre culturel de Java Est) à Malang et Surabaya ; au *Taman Mini Indonesia Indah* (*TMII*) à Jakarta dans le cadre de la promotion des pratiques artistiques des toutes les régions d'Indonésie ; à Jombang, spécialement dévolu au *ludruk*. Les représentations périodiques de *ludruk* au *Taman Budaya Jawa Timur* font partie d'un programme culturel récurrent du Centre culturel provincial. Le Centre sélectionne tous les deux mois une troupe de *ludruk* s'exprimant à la fois en dialecte *arekan* et en javanais-madourais[306].

Le *ludruk terop* est le genre de représentation que nous trouvons le plus souvent sur nos deux zones d'étude. Cependant la fréquence des représentations diffère selon les périodes. C'est le cas après la saison des récoltes et dans les mois considérés comme propices à la tenue d'événements ; les représentations sont alors nombreuses. En dehors

[306] L'organisation des *ludruk* périodiques au niveau provincial a lieu au Centre culturel de Java Est, souvent au parc culturel provincial (*Pendopo Taman Budaya*) de Malang ou dans la salle de *Cak Durasim* de Surabaya. En revanche, les représentations de *ludruk* au *TMII*-Jakarta entrent dans un programme régional organisé sur une plateforme spécialement dévolue aux performances de spectacles vivants. Tous les gouvernements provinciaux participent à tour de rôle en envoyant des performances artistiques typiques de chaque district. Par exemple, le gouvernement du district de Mojokerto au cours des trois dernières années (2014-2016) a envoyé un groupe *ludruk* au titre d'expression artistique phare du district. Le gouvernement provincial veut associer le *ludruk* à l'image du district et de la ville de Jombang. Ce festival possède une forme différente de celle des deux autres. Il se donne sous la forme d'un concours ouvert à toutes les troupes de *ludruk* de Java Est. Tous les spectacles sont gratuits.

de ces périodes, une troupe de *ludruk* peut ne recevoir aucune commande. Pendant le mois de Ramadan, par exemple, les représentations sont quasi inexistantes[307].

Les trois types de représentation – *terop* - *tobong*/*gedong* - festival – ne sont pas d'égale durée. Celle du *ludruk terop* est la plus longue, elle est en rapport avec le faste de la fête ou de la cérémonie à laquelle le *ludruk* est associé. Une différence régionale entre le *ludruk terop* de dialecte *arekan* et celui de dialecte javanais-madourais est à noter. Elle porte sur le nombre de séances par journée d'une zone à l'autre : deux séances dans la région javanais-madourais – de 13 heures à 17 heures (avant la prière *maghrib*) puis le soir de 20 heures à 3 heures (avant la prière *subuh*) –, alors que dans la région *arekan* une seule séance est donnée en nocturne, précédée parfois dans l'après-midi de performances musicales (*gending-gending*). La durée des représentations de *ludruk gedong* et de *ludruk festival* est plus courte, entre 2 et 3 heures[308].

À ces différents aspects d'ordre géographique, dialectal et typologique, s'ajoute celui du statut juridique des troupes de *ludruk*. Celles-ci peuvent opter pour un statut de type entreprise ou associatif. Dans le système entrepreneurial, le propriétaire-gérant de la troupe agit en patron et possède tout l'équipement nécessaire au spectacle. Les membres de la troupe sont des employés percevant des cachets et ne se prononcent ni sur les contrats des commanditaires ni sur tout autre aspect organisationnel, mais peuvent s'exprimer dans une certaine mesure sur les choix artistiques. Seuls certains auxquels le patron peut confier une mission sont consultés. Dans le système associatif, en revanche, tous les membres sont propriétaires de la troupe, tous ont des droits et des obligations dans la gestion des activités de la troupe. La direction, désignée par les membres, est responsable devant eux. La distribution des gains est décidée en réunion de l'ensemble des membres, les équipements appartiennent à l'association. Il existait à Malang, une troupe, la seule de Java Est, à avoir opté pour le statut associatif, laquelle, selon nos interlocuteurs, a mis la clé sous la porte en 2012[309].

Pour notre étude, nous avons retenu quatre troupes de *ludruk* de dialecte *arekan* : *Karya Budaya* de Mojokerto, *Budhi Wijaya* de Jombang, *Ludruk RRI* de

---

[307] Les villageois de Java Est utilisent le calendrier « javanais », différent du grégorien, pour déterminer les jours propices aux cérémonies ou célébrations. Nous traitons ce point au chapitre *infra* : 3. Calendriers et fête javanais : p. 210.

[308] Les aspects littéraires et esthétiques des trois types de *ludruk* sont abordés dans la Partie III : Morphologie Scénique du *Ludruk* : p. 276-422.

[309] Entretien Wibowo et Supriyanto, 13/12/ 2016.

Surabaya et *Subur Budaya* de Malang, et trois troupes de dialecte javanais-madourais : *Merdeka* de Jember, *Bangun Trisno* de Lumajang et *Rajawali* de Lumajang. Toutes ces troupes ne donnent que des représentations *terop*.

Le ludruk *dans la région de dialecte* arekan - *Jombang, Mojokerto, Surabaya*

Selon Koentjaraningrat (1984), la culture javanaise est fortement diversifiée en fonction de facteurs environnementaux et géographiques[310]. Les aires culturelles javanaises basées sur les variétés dialectales semblent correspondre au réseau fluvial de l'île, lequel a été déterminant dans le passé pour la circulation et les échanges entre groupes sociaux. Toujours selon Koentjaraningrat, « les dialectes javanais pratiqués par des groupes de population sont différents selon la rivière autour de laquelle ils sont installés »[311]. Ceci semble vrai de la population de dialecte *arekan* autour du fleuve Brantas. Ce fleuve est le plus long de Java-Est ; il s'étire du sud au nord, jusqu'à son embouchure dans la mer de Java. La position de ce fleuve est stratégique au centre de la province. Koentjaraningrat fait remarquer que le côté est de la rivière Brantas correspond à la zone de dialecte *arekan,* alors que le côté ouest correspond au dialecte javanais fortement influencé par le palais de Surakarta et de Yogyakarta (Java Centre)[312].

Sutarto (2008) indique que la région de locuteurs *arekan* comprend les villes de Jombang, Surabaya, Gresik, Lamongan, une partie de Bojonegoro, Sidoarjo, une partie de Pasuruan et Malang[313]. Ces villes jouent un rôle majeur dans la diffusion de ce dialecte à travers Java-Est. En effet, les nombreux migrants – non-locuteurs *arekan* – qui séjournent dans les centres urbains importants comme Surabaya exportent en quelque sorte ce

---

[310] Voir Koentjaraningrat. K. (1984). *Kebudayaan jawa.* Jakarta : Balai Pustaka : p. 23, 25. Hatley (1984) exprime le même avis. Selon lui, la division des zones culturelles javanaises correspond à des zones écologiques régionales différentes : « […] l'ensemble des régions ethniques de l'île n'est pas basé sur les provinces, qui n'ont été organisées que lors de ce siècle, mais sur les écologies liées à la mousson et façonnant le paysage. ». Voir, Hatley. R. V. (1984). *Other javas away from the kraton.* Centre of Southeast Asian Studies. Monash University: p. 3-4.

[311] Koentjaraningrat. K. (1984) : p. 23.

[312] Le terme *mataraman* fait référence à la forte influence du sultanat Mataram, à savoir le palais de Yogyakarta et le palais de Surakarta, qui existent encore de nos jours. Le dialecte javanais *mataraman* conserve la grammaire javanaise de cour (*keraton*). Ce dialecte n'est toutefois pas aussi soutenu que la langue de la population résidant autour du palais de Yogyakarta ou de Surakarta. La région de dialecte *mataraman* comprend les districts de Ngawi, Madiun, Pacitan, Magetan, Kediri, Nganjuk, Tulungagung, Blitar, Trenggalek, Tuban, Lamongan et Bojonegoro. Voir Sutarto A. (2008). *Pemetaan kebudayaan di provinsi jawa timur : sebuah upaya pencarian nilai-nilai positif.* Surabaya: Biro Mental Pemerintah Provinsi Jawa timur bekerjasama dengan Kompyawisda Jatim-Jember.

[313] Sutarto A. (2008).

dialecte qu'ils ont appris dans leur région d'origine lorsqu'ils y retournent. On rencontre ainsi un peu partout à Java-Est des Javanais pratiquant peu ou prou l'*arekan*. De même, selon Koentjaraningrat, le dialecte *arekan*, encore appelé dialecte *Suroboyoan,* a grandement influencé les locuteurs madourais de Java Est[314].

Le dialecte *arekan* est dominé par le registre javanais *ngoko,* correspondant au niveau le plus bas et le plus populaire du javanais[315]. Mais le choix du niveau de langue des locuteurs *arekan* ne signifie pas que ceux-ci ne connaissent pas l'existence des trois niveaux de langue. Il s'agit toutefois d'un choix permettant d'exprimer entre eux une familiarité socialement valorisée[316]. Il est vrai que les locuteurs javanais de Java-Est sont considérés comme moins experts dans ces distinctions que ceux de Java Centre. Les gens de Java-Est s'excusent souvent au début d'une conversation avec leurs *alter ego* de Java Centre, notamment de Yogyakarta, avouant modestement utiliser de façon inappropriée la belle langue javanaise. Pour les javanais sourcilleux sur le bon usage du lexique et de la grammaire javanaise tels qu'ils sont goûtés au palais de Yogyakarta et de Surakarta, ou simplement par ceux qui en admirent l'élégance, le dialecte *arekan* et l'intonation haute de ses locuteurs relèvent sans conteste de la vulgarité la plus fâcheuse.

L'utilisation du dialecte *arekan* dans le théâtre *ludruk* inspire deux remarques : premièrement, le *ludruk* est un art populaire peu compatible avec les formes artistiques en usage à la cour des sultans qui veillent à l'emploi rigoureux d'un niveau de langue

---

[314] Koentjaraningrat K. (1984) : p. 24.

[315] Koentjaraningrat (1984) rappelle que les trois registres de la langue javanaise couramment utilisés sont les registres non officiels, semi-officiels et officiels (*ngoko*, *madya* et *krama*). Le *ngoko* est le niveau de langue trivial ; le *krama* le plus noble utilisé dans les situations officielles ; le *madya* est un niveau intermédiaire, entre *ngoko* et *krama*, utilisé dans des situations semi-formelles. Mais six autres niveaux résultent de combinaisons entre les trois principaux registres : 1 *ngoko ;* 1a *ngoko sae ;* 1b *ngoko madya ;* 2 *madya ;* 3 *krama ;* 3a *krama inggil.* Ces six niveaux sont en usage à la cour javanaise (*kraton*) et dans les familles royales à Yogyakarta et à Surakarta. Voir Koentjaraningrat K. (1984). *Kebudayaan jawa*. Jakarta : Balai Pustaka : p. 21. Dans les arts performatifs, l'utilisation stricte du niveau de javanais le plus élevé est de rigueur, notamment dans les spectacles de *wayang kulit*, *wayang wong* et *ketoprak*. On trouvera d'autres références sur l'emploi des registres de langue javanaise chez Geertz C. (1960). *The Religion of Java.* London: The Free Press of Glencoe: p. 248-260.

[316] Magnis-Suseno (1984) précise que les deux principes fondamentaux de l'éthique javanaise sont l'harmonie (*rukun*) et le respect (*hormat*) pour parvenir à l'harmonie sociale. L'emploi des deux principaux niveaux de langue, le *krama* (niveau formel/ respectueux) et le *ngoko* (niveau informel/familier) exigent une bonne évaluation des statuts sociaux et des enjeux communicationnels. La familiarité par l'utilisation du niveau *ngoko* permet souvent d'éviter les tensions dans une relation sociale. L'interaction familière peut aussi susciter l'harmonie sociale. Voir Magnis-Suseno F. (1984). *Etika jawa : sebuah analisa filsafi tentang kebijaksanaan hidup jawa*. Jakarta : Gramedia : p. 38-69.

élevé[317]. Deuxièmement, les représentations de *ludruk* sont fondamentalement destinées à un public populaire, où le niveau de langue doit correspondre aux attentes d'égalité et de familiarité entre artistes et public.

Nous ne disposons que d'estimations sur le nombre de troupes de *ludruk* dans cette région. Le tableau suivant en présente une estimation par ville.

	Villes	Nombre de troupes
1	Jombang	26
2	Mojokerto	32
3	Surabaya	2
4	Gresik	5
5	Sidoarjo	14
6	Lamongan	5
7	Pasuruan	13
8	Malang	39
9	Tuban	4
		140

Tab. 2 - Nombre estimé de troupes de *ludruk* dans la région de dialecte *arekan* en 2017
Source : compilation des données d'enquête 2017[318].

En 2014, le conseil culturel de la province de Java-Est[319] nous a fourni un rapport incomplet sur les activités artistiques dans la province de 2009 à 2013. Il mentionne

[317] Lombard (1990) souligne que les différents niveaux entre *krama* et de *ngoko* renvoient à une forme hiérarchique de la société javanaise. Dans la structure de l'ancienne société javanaise, le roi et la cour (*kraton*) organisaient le monde autour de leur centralité. Voir Lombard D. (1990). *Le carrefour javanais : essai d'histoire globale. III l'héritage des royaumes concentriques*. Paris : Éd. L'École des hautes études en sciences sociales : p. 59-60. Pour le peuple de Java, le *kraton* n'est pas seulement un centre politique et culturel, mais le centre sacré du royaume. Le *kraton* est le lieu de résidence des rois et les rois sont une source de forces cosmiques qui se propagent dans toutes les régions et apportent la paix, la justice et la fertilité. Voir Magnis-Suseno F. (1984). *Etika jawa : sebuah analisa filsafi tentang kebijaksanaan hidup jawa*. Jakarta : Gramedia : p. 107-108. Contrairement au niveau de langue trivial du *ludruk*, la langue raffinée du *kraton* s'impose aux formes théâtrales qui lui sont attachés, le *wayang kulit*, le *wayang wong* et le *ketoprak*.

[318] Nous avons réalisé cette estimation à partir de diverses sources, notamment des rapports du gouvernement datés de 1998 dont nous avons vérifié l'information en interrogeant des acteurs et des publics fidèles du *ludruk* dans plusieurs villes. Le tableau n'inclut pas de données sur la ville de Bojonegoro, les autorités locales n'ayant fourni aucune information. Notre enquête auprès des troupes de Jombang montre toutefois que le *ludruk* est toujours vivant dans certaines régions de Bojonegoro qui fournit également des acteurs. Notre estimation est très en dessous de celle réalisée par Supriyanto en 1988, où le nombre de groupes à Java Est est estimé à 525. Les villes comptant le plus grand nombre de groupes sont Surabaya jusqu'à 58 groupes, Jombang 43 groupes, Mojokerto 28 groupes et Malang 121 groupes. Voir Supriyanto H. (1992). *Lakon Ludruk Jawa Timur*. Jakarta : Gramedia Widiasarana Indonesia : p. 2.

[319] Le conseil culturel de la province de Java Est est une institution artistique créée par le gouvernement provincial et qui agit en tant que partenaire gouvernemental dans le développement et la préservation de l'art et la culture de la province de Java Est. Dans l'exercice de ses fonctions, ce conseil coopère avec les conseils culturels de chaque district ou ville.

néanmoins le nombre de troupes de *ludruk* provenant de la ville de Sidoarjo. Le manque de statistiques sur les troupes de *ludruk* est dû au fait que celle-ci apparaissent et disparaissent rapidement. Une troupe peut être créée sans disposer de membres permanents ou d'équipements propres (scène, instruments de musique, système de sonorisation, costumes, etc.). Elle peut solliciter de façon ponctuelle des acteurs ou des musiciens et également louer du matériel auprès d'autres troupes. Par conséquent, de nombreuses troupes de *ludruk* ne sont connues que par des affiches promotionnelles où leur nom n'apparaît que pour l'occasion. Le caractère labile de ces troupes explique qu'il existe parfois des « marchés d'artistes », comme à Jombang-Mojokerto, où le propriétaire d'une troupe de *ludruk* peut embaucher ponctuellement des comédiens selon ses besoins. Le manque d'intérêt du gouvernement local pour cette expression artistique conduit à laisser l'initiative à quelques individus susceptibles d'activer de petits réseaux d'artistes pour répondre opportunément à des demandes villageoises ou périurbaines.

Les quatre troupes de *ludruk* que nous avons suivies en région *arekan* sont les suivantes : *Karya Budaya* de Mojokerto, *Budhi Wijaya* de Jombang, *RRI* de Surabaya et *Subur Budaya* de Malang. Nous avons surtout accompagné deux d'entre elles, *Karya Budaya* et *Budhi Wijaya*, les plus célèbres parmi les dizaines qui se produisent dans cette région. Ces deux troupes disposent d'ailleurs de membres permanents et de leur propre équipement. Elles répondent aussi à des demandes spéciales portant, par exemple, sur des comédiens ou des danseurs réputés appartenant à d'autres groupes, dont il s'agit alors de négocier la participation exceptionnelle, et le cachet, également exceptionnel. Les deux autres groupes, *RRI* de Surabaya et *Subur Budaya* de Malang, se sont constitués sur le modèle des troupes précédentes. Le nombre de troupes, tout comme le public d'amateurs de *ludruk* de ces deux districts sont les plus importants de la région de dialecte *arekan*.

Les troupes *RRI* et *Subur Budaya* recevaient moins de demandes que *Karya Budaya*-Mojokerto et *Budhi Wijaya*-Jombang[320]. En 2015 et 2016, *RRI*-Surabaya n'a reçu que quatre commandes. Deux d'entre elles venaient du gouvernement dans le cadre des activités du Centre culturel de Java Est à Surabaya et Malang. Nous avons pu assister à une représentation de cette troupe pour une émission radiophonique enregistrée et diffusée en différé. Installée dans la capitale provinciale, cette troupe est l'une des plus

[320] Nous identifierons désormais chaque troupe par son nom en italique suivi du nom sa ville d'attache, les deux mentions reliées par un trait d'union : *Karya Budaya*-Mojokerto et *Budhi Wijaya*-Jombang.

anciennes de Java Est et constitue à ce titre une référence pour les troupes de la région[321]. Sa notoriété repose en grande partie sur ses liens avec la *Radio Republik Indonesia* (*RRI*), l'antenne de Surabaya qui a pour mission de préserver et promouvoir la culture locale sur ses ondes. Créée en 1957 sous le nom de *Ludruk Keluarga Studio Surabaya* (*LKSS*), elle deviendra plus tard *Ludruk RRI* Surabaya. Elle dispose du statut de « troupe gouvernementale », car ses membres sont des fonctionnaires ou des agents honoraires de la fonction publique. Elle comprend 78 membres. Le *ludruk RRI*-Surabaya est à l'antenne trois fois par semaine, les lundi, mardi et mercredi, à 20 heures. Les enregistrements s'effectuent les mardi et jeudi pendant 4 heures ou plus selon la durée de la pièce[322].

La troupe *Subur Budaya* a été fondée en 1980 par M. Kartono, un marionnettiste de *wayang kulit* (*dalang*). Après son décès en 2007, son épouse, *Ibu* Musini, ancienne comédienne de *ketoprak*, en a assuré la direction. La troupe a son siège dans le village de Sawahan-Turen, dans le district de Malang. La troupe compte 70 membres provenant de divers districts, notamment Malang, Lumajang, Jember, Surabaya, Blitar, Jombang et Mojokerto. Kartono a acheté tout son matériel et son équipement à la fin des années 1980, lorsque son *ludruk* et son *wayang kulit* étaient très sollicités dans différentes régions[323].

Enfin, deux autres troupes ont été au centre de nos enquêtes : *Karya Budaya*-Mojokerto et *Budhi Wijaya*-Jombang. La première a son siège dans le village de Cangu-Jetis, dans le district de Mojokerto. Elle fut créée le 29 mai 1969, par plusieurs responsables de la communauté villageoise : *Cak* Darsono, chef du village de Cangu et officier de police, *Cak* Riyadi, militaire d'*ABRI*, *Cak* Kosim Said, également membre d'*ABRI*, et *Cak* Buntu, officier de police et père de *Cak* Edy Karya, l'actuel chef de la

---

[321] Depuis sa création, *RRI*-Surabaya dispose de comédiens considérés comme des stars à Java Est. *Munali Fatah*, danseur *ngremo* de cette troupe, est très connu dans la grande communauté du *ludruk* parce qu'il a développé un style de danse faisant référence parmi les danseurs *ngremo* de tout Java Est. Le groupe connut son âge d'or entre 1970 et 1980. À cette époque, les commandes de représentation *tobong* provenaient de divers districts de Java Est. À l'heure actuelle, ce groupe reçoit beaucoup moins d'invitations ou de commandes en raison de la multiplication des groupes dans la région et des tarifs élevés qu'il pratique, 25 millions de rupiah pour une représentation nocturne, prix bien supérieur à celui des autres groupes qui voisine à la moitié de ce tarif. Cependant, certains inconditionnels, qui suivent aussi toutes leurs émissions de radio, n'hésitent pas à débourser cette somme. Entretien Wibowo et Kuprit, gérant du *ludruk RRI*-Surabaya, le 14/12/ 2014.

[322] Entretien Wibowo et Kusuma, acteur du *RRI*-Surabaya, le 14/12/ 2014. Pour un bref historique du *ludruk RRI*-Surabaya, voir Supriyanto H. (2012). *Postkolonial Pada Lakon Ludruk Jawa Timur*. Malang : Bayumedia Pub : p. 41-43 ; également, http://ludrukrrisby.blogspot.com.

[323] Entretien Wibowo et Musini, le 15/12/2016.

troupe. Les membres dirigeants nommèrent *Cak* Buntu chef de troupe, prenant en compte son expérience dans le *ludruk* et le *wayang orang*[324].

Remarques sur la tutelle policière d'Orde Baru *(1968-1998)*

On notera que l'activité professionnelle de chacun des membres fondateurs se rattachait à la défense de l'ordre public et à celle de l'État. S'ils s'engagèrent sincèrement en faveur de l'art du *ludruk* et se réjouirent sans conteste de la réussite de la troupe, de tels fonctionnaires offraient néanmoins, aux yeux des instances administratives et politiques, la garantie de modération qui aurait pu faire défaut aux artistes trop libres. Ces troupes, en effet, ont été créées, comme on l'a vu, après une période de disparition quasi complète des spectacles de *ludruk* à Java-Est entre 1965-1968, à la suite de la répression politique contre les troupes soupçonnées de sympathie envers le *Lembaga Kesenian Rakyat* (LEKRA), l'« Institut des arts populaires », l'organisation culturelle du Parti Communiste Indonésien (PKI)[325]. Cette répression d'une grande violence[326] s'est accompagnée d'une interdiction d'exercer pour toutes les troupes de *ludruk* de Java Est, dont celles du village de Cangu, *Kartika Sari* et *Setia Bukura*, alors très actives. Certains artistes de ces deux troupes furent ensuite réintégrés aux effectifs du *Karya Budaya*-Mojokerto. C'est donc sous tutelle militaire et policière que la réapparition du *ludruk* put avoir lieu à Mojokerto après 1968[327].

À partir de cette date, le contrôle militaire et policier s'est exercé dans tous les domaines artistiques pour offrir un soutien sans faille au nouveau régime du général Suharto (*Orde Baru*). Des groupes artistiques rejoignirent le parti politique *Golongan Karya* (*Golkar*) soutenant la doctrine de l'*Orde Baru*, et militèrent en sa faveur dès les élections de 1971. Pour exprimer explicitement son soutien au gouvernement de *Orde Baru*, le nom *Karya* de la troupe *Karya Budaya* fut emprunté à celui du parti *Golongan Karya*. Au début de son affiliation au parti au pouvoir, cette troupe se produisait souvent à la demande de l'IKAPRA, Association des employés de *Brawijaya*, une organisation soutenant ouvertement le *Golkar.* Elle reçut même un contrat exclusif du *Golkar* pour

[324] Entretien Wibowo et Edy Karya, le 15/12/2016.

[325] L'étude plus détaillée de la politisation du *ludruk* durant cette période est traitée dans Partie I : Pour une histoire longue du *Ludruk* : p : 93-99.

[326] Voir Roosa J. (2008). *Dalih Pembunuhan Massal Gerakan 30 September dan kudeta Suharto*: Jakarta: Institut Sejara sosial Indonesia dan Hasta Mitra : p. 26-31.

[327] Entretien Wibowo et Edy Karya, chef du *Karya Budaya*-Mojokerto, le 15/12/2016.

mener pendant un mois une campagne de propagande de village en village lors de la campagne électorale de 1971[328]. Après la victoire du *Golkar* en 1971, le *Karya Budaya*-Mojokerto devint une troupe de *ludruk terop* très demandée. Le contrat exclusif avec le *Golkar* fut l'occasion pour la troupe d'expérimenter pendant un mois complet de nouvelles techniques scéniques et de laisser s'exprimer les compétences de ses nouveaux membres : « Le *Karya Budaya* n'avait jamais fait de représentation *tobong*, mais durant cette tournée d'un mois, ma troupe a acquis une expérience à la hauteur des meilleures troupes de *ludruk tobong* »[329]. Edy Karya prétend ainsi que tous les membres de la troupe pouvaient gagner en expérience professionnelle, tant du point de vue scénographique que logistique, en soutenant la cadence des représentations quotidiennes. Ce rythme intense exigeait en somme endurance et créativité. Les représentations qui demandaient d'être mises à jour et améliorées constituait un précieux apprentissage pour tous les personnels. Par cette discipline quotidienne très soutenue, les comédiens les plus expérimentés pouvaient transmettre leurs expériences aux plus jeunes. Edy pensait que cette transmission des savoirs était une expérience précieuse au début de la création de la troupe[330].

Eko Edy Susanto, plus connu sous le nom de *Cak* Edy Karya, est l'actuel chef du *Karya Budaya*-Mojokerto[331], qu'il dirige depuis 1993, après le décès de son père *Cak* Buntu. *Cak* Edy n'avait jamais été à la tête d'un *ludruk* auparavant, et avait même été tenu à l'écart de la scène par son père[332]. À la mort de celui-ci, un conflit de succession éclata obligeant l'officier de police de Jetis, l'un des membres fondateurs de la troupe, à

---

[328] Entretien Wibowo et Edy Karya, chef du *Karya Budaya*-Mojokorto, le 15/12/2016.

[329] Entretien Wibowo et Edy Karya, chef du *Karya Budaya*-Mojokorto, le 15/12/2016.

[330] Dans les années 1980, le groupe se concentrait uniquement sur les demandes liées à la célébration de *slametan*, de mariages, de circoncisions, d'anniversaires, de cérémonies de village et de fêtes de l'indépendance. En 2000, il décida de réduire sa pratique du *tobong* ou *nobong*, pratique de la « tente » c'est-à-dire « itinérante », à une seule représentation par déplacement, et non à plusieurs, ce qui obligeait à rester sur place plusieurs semaine (Entretien Wibowo et Edy Karya, chef du *Karya Budaya*-Mojokerto, le 12/12/2016). La pratique du *nobong* – itinérance de longue durée – permettait de faire connaître la troupe sur un large territoire rural. Voir Kayam U. (1985). *Pertunjukan Rakyat Tradisional Jawa dan Perubahannya* in Putra H. S. A. (2000). *Ketika orang jawa nyeni*. Yogyakarta : Yayasan Galang : p. 339- 379.

[331] Le nom Karya utilisé comme deuxième nom de *Cak* Edy était un moyen pour se se faire reconnaître du groupe.

[332] *Cak* Buntu interdisait à Edy de participer au *ludruk*, affirmant qu'il n'y avait là aucun avenir. Son fils devait viser une carrière de fonctionnaire, profession respectée et garantissant une vie familiale stable. *Cak* Edy n'est pas un comédien de *ludruk*, il est aujourd'hui fonctionnaire à la retraite. Il débuta comme petit fonctionnaire (*PNS*) en 1980, chargé de l'administration des coopératives de village. Il fut tardivement promu aux affaires culturelles avec le titre de président du conseil culturel du district de Mojokerto, de 2009 à 2014. Ce poste important permit de le placer, sa retraite venue, à la direction du *ludruk* (Entretien Wibowo et Edy Karya, le 12/12/2016).

proposer un successeur. Toutes ses propositions furent rejetées par les membres de la troupe. *Cak* Edy, contre l'avis de son père défunt qui l'avait toujours détourné du *ludruk*, accepta la proposition de la troupe avec la bénédiction de sa mère.

Quels que soient ses liens avec l'autorité policière, *Karya Budaya*-Mojokorto a statut d'entreprise. Il n'existe aucun document juridique indiquant la subordination formelle du *Karya Budaya*-Mojokerto aux services de police de Jetis. Entre 1968 et 1998, toutes les activités culturelles et artistiques étaient mises sous tutelle policière sur ordre de l'*Orde Baru*. Pour le *Karya Budaya*-Mojokerto, cette sujétion prit la forme d'un paternalisme ordinaire, quasi bienveillant, avec intéressement des services de police et/ou de l'armée aux recettes de la troupe. Le profil de *Cak* Buntu – agent de police et artiste expérimenté de *ludruk* et de *wayang orang* – correspondait parfaitement à celui du poste de directeur. En 1998, après l'effondrement de *Orde Baru*, *Cak* Edy, qui occupait depuis cinq ans le poste de son défunt père, refusa d'augmenter « l'impôt révolutionnaire » au bureau de police de Jetis et entreprit de distendre les liens avec lui[333]. Selon Edy Karya, le bureau de police de Jetis souhaitait, à la mort de son père, installer quelqu'un qui saurait valoriser le potentiel économique du *Karya Budaya*. Sous la direction de *Cak* Buntu, le chef de la police de Jetis recevait chaque année, à titre de « tribut » (*upeti*), une somme d'argent conséquente. Il espérait donc voir cette rente perdurer, et même augmenter s'il s'assurer d'un successeur de bonne volonté à la direction de la troupe. Mais les membres de la troupe y voyaient un manque à gagner et refusèrent les candidats du chef de police[334]. En 1993, la succession du chef historique de la troupe fut l'occasion, dans une certaine mesure, d'une reprise en mains de la troupe par ses membres ordinaires. Les zélés représentants de l'*Orde Baru* commençaient à douter de l'autorité qui leur était conférée.

Dynamiques et stratégies de développement des troupes ludruk *dans la zone* arekan

En 2016, le groupe *Karya Budaya*-Mojokerto comptait 55 membres permanents : 6 humoristes, 8 musiciens (*pengrawit*), 11 acteurs masculins, 18 acteurs transgenres féminins et 12 techniciens dont costumiers. La majorité des membres viennent de la région de Mojokerto, soit 55%. Ceux qui ne viennent pas de Mojokerto sont toutefois tous

[333] Entretien Wibowo et Edy Karya, chef du *Karya Budaya*-Mojokerto, le 12/12/2016.
[334] Entretien Wibowo et Edy Karya, chef du *Karya Budaya*-Mojokerto, le 12/12/2016.

originaires de la zone de dialecte *arekan* : Surabaya, Jombang, Sidoarjo, Gresik, Lamongan et Malang. La région de dialecte *arekan* possède le plus grand potentiel d'artistes de *ludruk*. Notons que quelques acteurs transgenres féminins viennent de l'extérieur de la région de dialecte *arekan*, comme Kediri ou Jember. Cela suggère que dans ces districts où les spectacles de *ludruk* sont rares, comme Kediri, les artistes qui en sont originaires reconnaissent toujours le *ludruk* comme l'espace de créativité qu'ils souhaitent intégrer.

	Districts	Nombre de représentations par année										
		2005	2006	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
1	Surabaya	19	29	13	17	14	8	7	7	10	13	9
2	Sidoarjo	56	62	19	21	15	5	0	2	3	3	4
3	Mojokerto	45	46	27	29	22	24	6	12	24	22	22
4	Gresik	48	33	14	24	26	9	9	8	17	11	23
5	Jombang	7	4	1	7	6	3	0	0	0	1	1
6	Pasuruan	8	7	3	3	2	1	0	0	2	2	2
7	Malang	0	1	1	0	1	0	0	2	0	1	1
8	Lamongan	6	4	4	2	1	5	1	0	0	4	4
9	Bojonegoro	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0
10	Jakarta	0	0	0	0	1	0	1	2	1	1	1
11	Wonogiri	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
12	Tulungagung	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
13	Kediri	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
	TOTAL	183	182	83	104	88	56	24	33	59	58	67

Tab. 3 - Lieux et nombre de représentations du *Karya Budaya* entre 2005 et 2017
Source : données d'enquête 2017

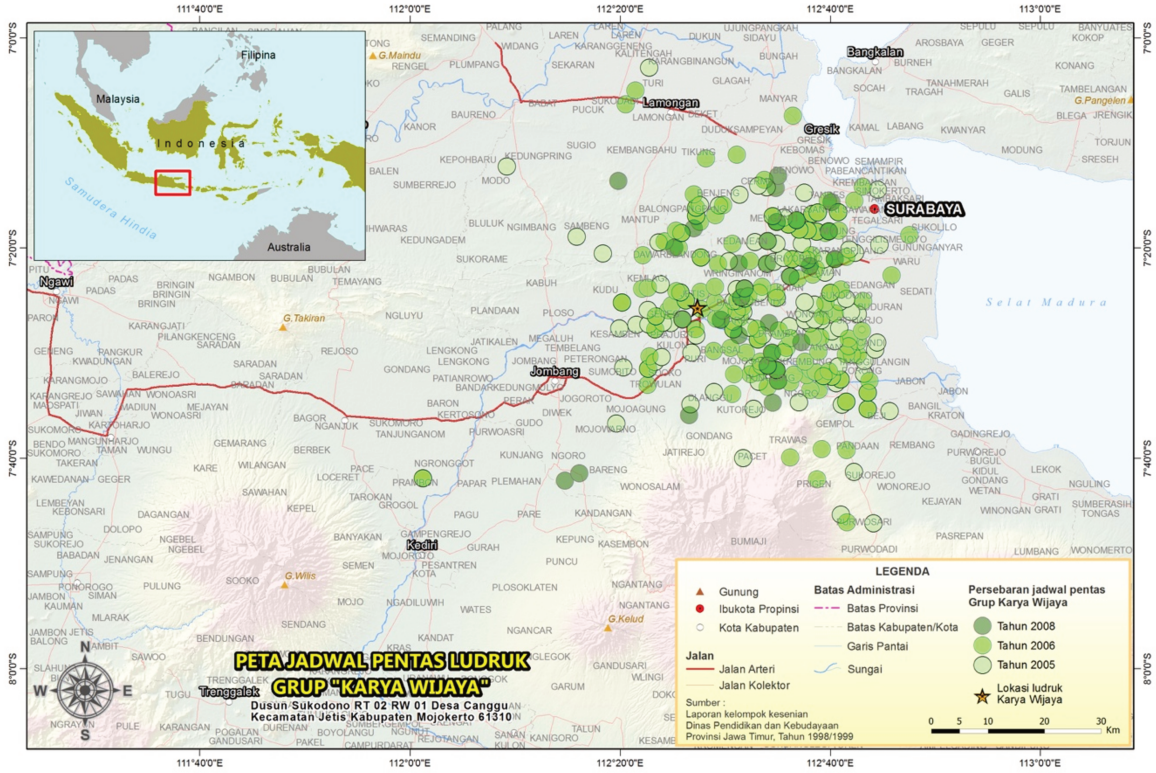
Un aspect particulier définit d'ailleurs aujourd'hui la « stratégie d'authenticité » du *Karya Budaya*-Mojokerto. Elle demeure une des troupes de *ludruk* qui tient à conserver des *comédiens* transgenres féminins (*waria*[335]). D'autres, sans doute pour des raisons de bonne morale musulmane, font aujourd'hui le choix d'éliminer ces artistes de leurs effectifs. *Cak* Edy dit préférer les comédiens *waria* aux femmes comédiennes pour plusieurs raisons : d'abord, le public semble mieux accepter que des *waria* interprètent des scènes intimes ou des scènes de violence avec des comédiens masculins. Ensuite, pour éviter la jalousie, en particulier dans les familles de ses comédiens, qui s'inquiètent

[335] Le mot *waria* en langue indonésienne est un nom hybride construit à partir de la première syllabe du mot *wanita* « femme » et la seconde du mot *pria* « homme ».

souvent de voir se nouer des relations extraconjugales au sein de la troupe. En effet, les représentations durent jusqu'à l'aube et sont situées en dehors de la ville, ce qui contraint souvent les artistes à ne pas rejoindre leur domicile aussitôt après à la fin du spectacle. Enfin, *Cak* Edy veut aussi conserver le cadre d'expression social des *tandhak*, danseuses de *ngremo* et chanteuses de *kidungan*[336], tel que la culture de Java Est l'a transmis depuis les époques des anciens royaumes javanais[337].

D'après les registres de commande de représentations du *Karya Budaya*-Mojokerto entre 2005 et 2017, les principaux districts où la troupe s'est produite sont Mojokerto, Gresik, Surabaya, Sidoarjo et Jombang. Ces cinq districts sont dans la région de dialecte *arekan*. Ces données permettent de confirmer que le *Karya Budaya*-Mojokerto évolue exclusivement dans cette zone.

La carte ci-dessous présente la répartition des lieux de représentations de la troupe dans la région du dialecte *arekan*.



Carte 3 - Carte de répartition des représentations du *Karya Budaya*-Mojokerto dans la région *arekan* (2005-2006)

Source : Enquête A. Wibowo, 2016.

[336] Voir *infra*, Partie III - Chapitre 2. Danses et *kidungan* du *ngremo putri* : p. 302.

[337] Entretien Wibowo et Edy Karya, chef du *Karya Budaya*-Mojokerto, le 12/12/2016.

Le *Karya Budaya*-Mojokerto facture une représentation entre 12 et 18 millions de rupiah. Ces prix varient en fonction de la distance entre le lieu de la représentation et le siège de la troupe, du choix de la forme de la scène (scène en « ring » ou *tonil*), du nombre de représentations (une ou deux séances : après-midi et soirée ou en nocturne seulement). La rémunération du personnel dépend de la performance de chaque rôle, ou de la fonction technique, le rôle principal recevant un cachet spécial. Il existe trois catégories de cachets. La catégorie « A », celle des comédien senior assurant un rôle principal, destinataire d'un cachet de 4 00 000 roupies (27 €) ; la catégorie « B » à 250 000 roupies (17 €) ; la catégorie « C » à 150 000 roupies (10 €).

Depuis 2000, le groupe réalise des enregistrements vidéo de ses représentations au format VCD, qu'il distribue dans toute la région de Java Est. Jusqu'à présent, le groupe a produit un total de 20 titres en VCD pour un tirage de 2000 disques chacun. Les enregistrements sont réalisés en collaboration avec plusieurs maisons de production, notamment : *Global Jakarta, YNT Surabaya, Rizki Record Surabaya, Lokananta Solo, Perdana Surabaya et CHGB Surabaya*. Le prix de vente d'un VCD est de 10 000 roupies (70 centimes). La vente de VCD vise à promouvoir le nom de la troupe auprès du grand public de Java Est, et non à augmenter les revenus de la troupe. Edy Karya a également recruté un chargé de publicité, notamment de publicités en ligne. Ce groupe avait autrefois son propre site internet[338], qui n'est plus actif aujourd'hui, le choix se portant dorénavant sur les médias sociaux comme *Facebook*, permettant d'informer le public de toutes les activités et du calendrier des représentations de la troupe.

La deuxième troupe de *ludruk* que nous avons suivie assidument est la *Budhi Wijaya*-Jombang. Son siège est situé dans le village de Simowau, Ketapang Kuning, sous-district de Ngusikan, dans le district de Jombang, à environ 25 kilomètres ou 30 minutes de route du siège du premier groupe, *Karya Budaya*-Mojokerto.

[338] Voir http://ludrukkaryabudaya.multiply.com



Ill. 47 - Les *tandhak* de la troupe *Budhi Wijaya*-Jombang
Source : Documentation du *Budhi Wijaya*-Jombang, 2015.

Le *Budhi Wijaya*-Jombang fut fondé en 1987 par Sahid Pribadi (1953-2011), entrepreneur 'artistique' réputé, disposant d'une vaste expérience et d'un réseau développé. Sahid a commencé son activité dans les années 1980 en tant que gestionnaire de divers groupes de *ludruk* comme le *Warna Jaya*, dirigé par le *bayan* Manan, chef de village, et le *Budi Jaya*, dirigé par Budi, originaire du même village que Sahid. La concurrence et les conflits internes et entre les deux groupes ont contribué à forger son expérience du monde du *ludruk* et à le préparer à diriger la troupe qu'il a ensuite fondée. Ses compétences portaient sur les droits et obligations entre le propriétaire d'une troupe et ses membres, les différends qui pouvaient les opposer, la concurrence entre les nombreux groupes de *ludruk*. C'est en n'ignorant aucun aspect de l'activité d'une troupe que Sahid décida de créer sa propre entreprise. Il est vrai qu'il disposait, avoue-t-il, du soutien des membres d'autres troupes qui souhaitaient le rejoindre dans le cadre d'une gestion plus performante[339].

Ce nouveau groupe a commencé par une tournée *tobong* (avec structures démontables) dans des villages isolés du district de Tuban. Cependant, à cette époque, la popularité du *ludruk* en général commençait à décliner, et leurs représentations dans des structures *tobong* n'ont duré qu'une année. Sahid a donc décidé de n'accepter que les commandes de type *terop* « tente », c'est-à-dire associées à des occasions cérémonielles particulières[340]. Depuis le décès de Sahid Pribadi en 2011, la direction du groupe est assurée par son fils cadet, Didik Purwanto. Didik a commencé à accompagner son père

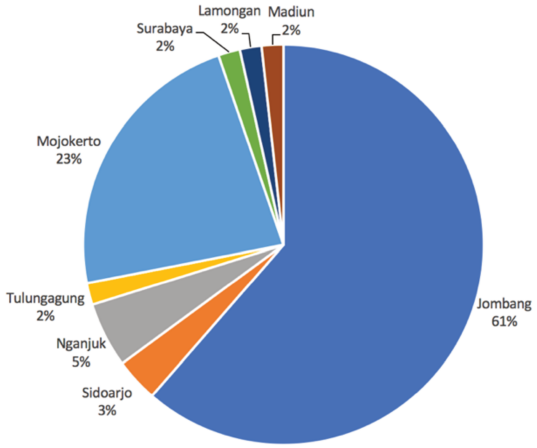
[339] Entretien Wibowo et Didik, chef du *Budhi Wijaya*-Jombang, le 11 décembre 2015.
[340] Voir *supra* : Les cadres de l'enquête : p. 142-150.

dès 2000 en assumant les tâches de médiation, notamment en répondant aux interrogations des membres pour tout ce qui relevait des honoraires, de gestion financière, de conditions de travail, de coordination entre le groupe et les commanditaires, de débriefing des représentations, en particulier, souligne-t-il, pour les scènes comiques. Grâce à son expérience reconnue, Didik put prendre la direction du groupe sans objection de ses membres[341]. Le renouveau accéléré du groupe s'explique également par l'intérêt de Didik pour les arts traditionnels, notamment la musique javanaise, dont il envisagea la rénovation en réformant certains des standards anciens longtemps reconduits par son père. Il décida, par exemple, d'inclure des spectacles de *dangdut*. Cette décision prend acte de la relative perte d'intérêt pour le *ludruk*, notamment auprès des jeunes, plus attirés par la musique *dangdut* que par les *kidungan* traditionnels. Il décida donc d'investir dans des équipements d'occasion, comme les scènes en structures métalliques, des systèmes d'éclairage et de sonorisation performants, du matériel d'enregistrement studio. Le matériel appartenant à l'entreprise est désormais constitué d'un ensemble de *slendro gamelan*, composé d'un mélange de bronze et de laiton qui existait à l'époque de son père, un ensemble de plateaux métallique de 6 x 5 mètres, un ensemble de systèmes son d'une puissance de 6000 watts, un groupe électrogène d'une puissance de 20 000 watts, une unité de système d'éclairage de scène d'une valeur de 50 millions de rupiah (3.350 €), un studio d'enregistrement minimaliste, composé d'un appareil d'enregistrement et d'instruments de musique *dangdut*, une unité de camions Mitsubishi datant de 1998.

Nul doute, une nouvelle génération venait de s'emparer d'un héritage qu'il s'agissait de dépoussiérer pour le faire fructifier. En 2016, le groupe a recruté 57 agents de spectacles : 7 comédiens, 11 *panjak* (musiciens de *gamelan*), 10 acteurs masculins, 13 actrices, 6 *tandhak* transgenres féminins, 10 régisseurs de spectacle. La majorité de ces agents provenaient de Jombang (61%) et de Mojokerto (23%). Tout ce personnel est originaire de divers districts de la vaste région de dialecte *arekan*, tels que Sidoarjo, Surabaya et Lamongan, où le potentiel d'artistes de *ludruk* est important, bien que leur nombre soit plus faible que celui de Jombang et Mojokerto. Ces deux districts restent les centres artistiques majeurs du *ludruk*. Notons qu'en dehors de la zone *arekan*, comme à Madiun, Nganjuk et Tulungagung, nous trouvons également des artistes de *ludruk*. Ces artistes furent autrefois actifs dans des groupes de *ludruk* ou de *ketoprak*. La disparition

[341] Entretien Wibowo et Didik, chef du *Budhi Wijaya*-Jombang, le 11 décembre 2015.

de ces deux genres de théâtre dans leur région les a poussés à migrer vers les régions où le *ludruk* était encore vivant.



Diag. 1 - Origine des membres du *Budhi Wijaya*-Jombang en 2016
Source : données recueillies auprès de la troupe, 2016

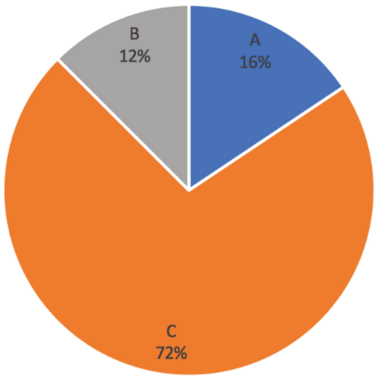
Notons que les artistes transgenres féminins (*waria*) ne sont plus que 6, très peu, comparé au *Karya Budaya*-Mojokerto qui en compte 18. Selon Didik, c'était l'une des « stratégies » de son *ludruk*. Le nombre de *waria* a été réduit au profit d'artistes femmes qui, selon lui, étaient plus prisées du public, notamment pour les chants *campursari* [342].

Le *Budhi Wijaya*-Jombang est souvent appelé dans les 5 districts suivants : Gresik, Sidoarjo, Surabaya, Mojokerto et Jombang, tous dans la zone de dialecte *arekan*. Parmi les cinq districts, celui de Jombang, origine du groupe et aussi considéré, selon certaines sources, comme lieu d'origine du *ludruk*, semble moins demandeur que d'autres districts de la zone *arekan*. Si le district de Jombang dispose d'un vivier d'artistes de *ludruk*, il trouve un public plus nombreux dans les autres districts. La diffusion du *ludruk* est donc en sans cesse recomposition sur toute la zone de dialecte *arekan*.

Pour optimiser le nombre de représentations, Didik promet une commission d'environ 300 000 rupiah à tous les intermédiaires à l'origine d'une commande. En l'absence d'intermédiaire, il propose un rabais aux particuliers qu'il démarche lui-même. Cette stratégie marketing est supposée être « payante ». Les tarifs d'une représentation dont doit s'acquitter un commanditaire varient entre 12 et 20 millions de rupiah (800 € et 1 350 €). Ce tarif, comme pour le *Karya Budaya*-Mojokerto, dépend de l'éloignement et du format du spectacle demandés (scène et durée du spectacle).

[342] Entretien Wibowo et Didik, chef du *Budhi Wijaya*-Jombang, le 11 décembre 2015. Définition du *campursari*, voir *infra* : Partie III – Chapitre 3. Le champ étendu des performances des *tandhak* et autres danseuses : p. 324.

Les niveaux de rémunération des artistes et techniciens sont, comme pour le *Karya Budaya*-Mojokerto, de trois types en fonction de la spécialité technique, de la compétence lyrique ou chorégraphique ou de l'expérience reconnue dans l'interprétation de certains rôles dramatiques. La catégorie « A » correspond à celle des artistes pouvant jouer les rôles principaux, les humoristes et les danseurs *ngremo* renommés ; leurs cachets varient entre 400 000 et 300 000 roupies ((27 et 20 €) par représentation, ce qui représente 16% de l'ensemble des cachets. La catégorie « B », celle des seconds rôles et des musiciens, correspond à des cachets qui varient de 250 000 à 200 000 roupies (17 et 14 €). Les cachets de catégorie « C » fluctuent entre 150 000 et 100 000 roupies (10 et 7 €). La catégorie C est celle de la majorité des membres, ce qui correspond à 72% des cachets [343].

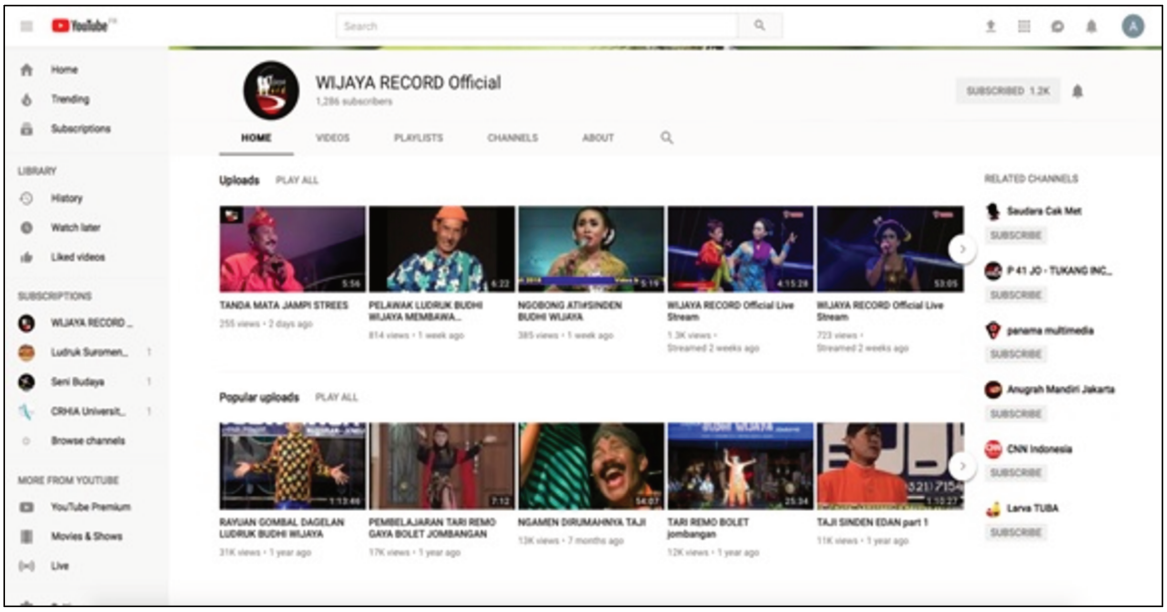


Diag. 2 - Niveaux des rémunérations au *Budhi Wijaya*-Jombang en 2016.
Source : données recueillies auprès de la troupe, 2016.

Source de revenus et supports promotionnels, l'enregistrement des spectacles et la vente de vidéo VCD sont réalisées depuis 2005[344]. Ces enregistrements étaient tout d'abord produits en collaboration avec des maisons de production de Surabaya, mais depuis 2009, la troupe dispose de son propre label : *Wijaya Record*. Elle produit donc elle-même des VCD de *ludruk*, mais aussi d'autres formes de spectacle, telles que des *jaranan* et des *campursari*. Les *campursari* sont ceux des musiciens et des chanteurs de la troupe. *Wijaya Record* assure sa promotion via les médias sociaux, notamment sur la plateforme *YouTub*e.

[343] Ce groupe a le même niveau de rémunération que celui des membres du *Karya Budaya*-Mojokerto.

[344] Les VCD disponibles sur le marché incluent les titres suivants : *Nagasasra Sabuk Inten* (production 2005), *Joko Gondok* (2005), *Jula-juli Budhi Wijaya* (2007), *Ajisoko* (2009) et *Babad Tunggorono* (2009).



Ill. 48 - *Wijaya Record* sur YouTube
Source : *Chanel YouTube Wijaya Record Official*

Ce groupe recourt également à d'autres médias sociaux, notamment *Facebook*. Calendriers des représentations et photos des performances y sont régulièrement postées. Sur cette plateforme, la troupe dispose aussi d'un 'club de fans' du nom de *SaBuw*, pour *Sahabat Budhi Wijaya* « Les amis de *Budhi Wijaya* », initiée par des jeunes du village de Bongsokulon, sous-district de Menganti, Gresik, qui invite régulièrement sa troupe préférée dans le cadre des activités sociales et culturelles de leur village, fête de village (*sedekah desa*) ou fête nationale.

Tous ces éléments factuels de l'enquête suffisent à montrer que si le *ludruk* a vu son territoire se rétrécir après la répression de 1968 et les effets plus tardifs de l'offre numérique ouverte aux spectacles de la modernité urbaine et internationale, les troupes qui circulent dans la région *arekan* n'ignorent pas devoir se transformer et inventer pour continuer de répondre à une demande sociale importante, demande rurale qui correspond, comme nous le verrons, à la nature des activités paysannes inscrites dans un calendrier qui a son propre rythme.

Le ludruk *dans l'aire de langues javanaise et madouraise - Lumajang et Jember*

Dans notre seconde zone de recherche, l'est de la province de Java Est[345], notamment dans les districts de Lumajang et Jember, les représentations de *ludruk* se donnent en javanais *et* en madourais. Nous avons également pu observer l'installation et la cohabitation des Madourais avec les habitants de cette région. La présence de Madourais à Java, et particulièrement à Java Est, est profonde et ancienne. Husson (1995) révèle que la migration de Madourais vers Java Est commence dès le VIIIe siècle et se poursuit jusqu'à nos jours. Cette longue période historique est jalonnée de phases migratoires variées. Les facteurs économiques et la pauvreté de la population de l'île de Madura ont évidemment joué un rôle déterminant. La recherche de meilleures zones de pêche, l'ouverture de plantations à Java Est et le marché de l'emploi lié au développement urbain sur l'île de Java ont fortement dynamisé la circulation de la main d'œuvre et de familles entières. Par ailleurs, les expéditions militaires, les alliances politiques, les réformes fiscales cruelles et diverses dispositions inégalitaires à Madura ont également motivé les départs pour l'île de Java[346].

La plus grande migration de Madourais vers Java Est eut lieu avec le développement des grandes plantations à Java au XVIIIe et XIXe siècle. Les Madourais émigrèrent par flux importants pour répondre aux besoins de main-d'œuvre dans les plantations de canne à sucre, de tabac et de café. Ils effectuaient les travaux manuels, qu'il s'agisse de travaux agricoles, de ceux de l'industrie ou d'emplois domestiques. Les Madourais qui migraient à Java appartenaient aux couches les plus nécessiteuses de la société madouraise, ce qui est moins le cas de nos jours, où des gens aisées choisissent de s'installer à Java Est[347]. Leurs destinations étaient Surabaya, Tuban, Jombang, Malang,

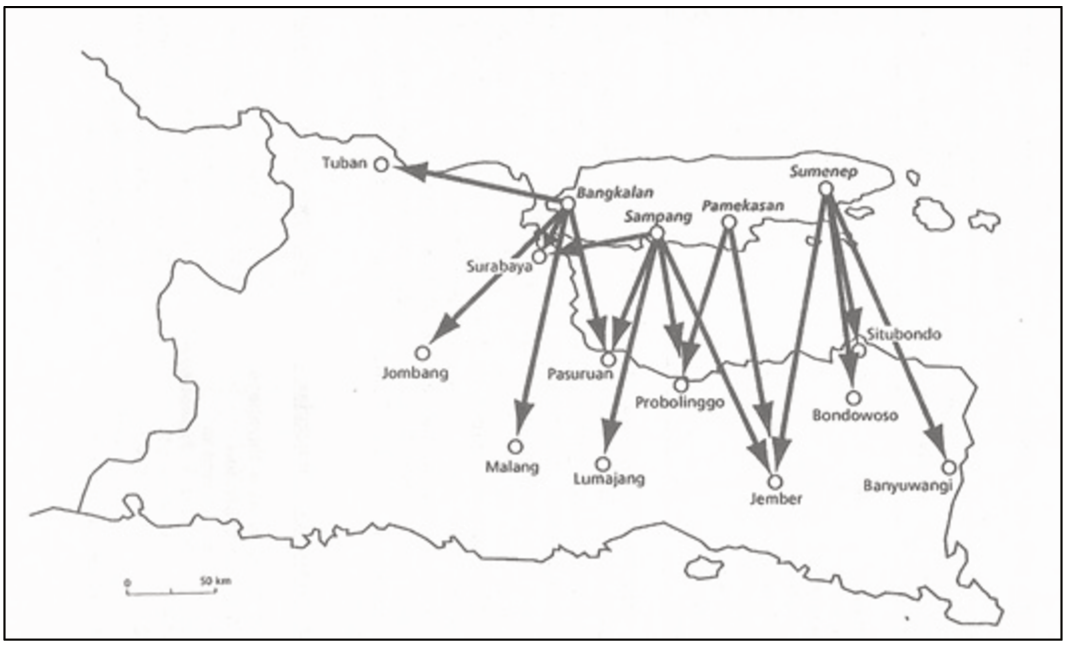
---

[345] Le terme utilisé par les Néerlandais pour désigner cette pointe est de l'île de Java était *Java Oosthoek* (extrémité est de Java). Il désignait la région de Pasuruan à Blambangan, aujourd'hui Banyuwangi. La raison pour laquelle les Pays-Bas ont attribué une catégorie spéciale à cette région était liée à sa situation littorale qui méritait des projets d'exploitation spécifiques. Voir, Prasisko G. Y. (2016). *Padalungan: orang-orang perantauan di Ujung Timur Jawa*. Seminar : Membincang Kembali Terminologi Budaya Pandalungan, Jember, 10 Desember 2016 : p. 1. L'anthropologue indonésienne Koetjaraningrat (1984) a nommé cette zone Sebrangwetan (région extrême-orientale), ce qui signifie loin des centres gouvernementaux et de rayonnement de la culture javanaise situés à Surakarta et Yogyakarta. Voir, Koetjaraningrat. K. (1984). *Kebudayaan jawa*. Jakarta : Balai Pustaka : p. 28.

[346] Husson L. (1995) Husson L. (1995). *La migration madouraise vers l'est de Java : Manger le vent ou gratter la terre ?* Éditions L'Harmattan. Association Archipel : p. 133-167.

[347] Husson (1995) : p. 189-226.

Pasuruan, Probolinggo, Lumajang, Jember, Bondowoso, Situbondo et Banyuwangi. Husson (1995) propose la carte des destinations suivante :



Carte 4 - Provenance et destination des migrants madourais vers Java Est
Source : Husson, 1995 : p. 165

Les installations des migrants se firent tant sur le littoral nord javanais que dans l'intérieur de l'île[348]. Leur zone d'installation est désignée par l'expression *tapal kuda,* « fer à cheval »[349]. Cette région comprend Pasuruan, Probolinggo, Lumajang, Jember, Bondowoso, Situbondo et Banyuwangi. Dans cette région, la population de Madourais est assez importante et se mêle étroitement aux Javanais. En effet, beaucoup de Javanais qui

[348] Selon Husson (1995) on peut distinguer quatre périodes historiques des flux migratoires madourais sur l'île de Java : 1) Une période de migration des serfs au XIIIe siècle, des Madourais de Bangkalan s'installèrent dans la région de Mojopahit (Jombang et Mojokerto), Malang, Jember, Blambangan (Banyuwangi) ; 2) Une période de déportations de prisonniers à partir de 1624, durant laquelle des Madourais du district de Bangkalan s'installèrent dans les régions de Surakarta et de Yogyakarta ; 3) Une période de migration de main-d'œuvre pour les plantations, des Madourais de Bangkalan se déplacèrent vers Surabaya, Malang, Pasuruan ; ceux de Sampang émigrant à Pasuruan, Probolinggo, Kraksan (Probolinggo), Jember, Besuki (Situbondo) ; ceux de Pamekasan allèrent vers Kraksan (Probolinggo), Jember, Besuki (Situbondo), Bondowoso ; ceux de Sumenep allèrent vers Bondowoso, Situbondo, Banyuwangi ; 4) La période d'exode rurale contemporaine, des Madourais de Bangkalan se déplaçant plutôt vers Malang, ceux de Sampang vers Surabaya, Malang ; ceux de Pamekasan vers Surabaya, Jember ; ceux de Sumenep choisissant plutôt Surabaya et Jember. Voir la carte des principaux flux migratoires madourais vers Java Est. Voir Husson L. (1995) : p. 165.

[349] Le terme « fer à cheval » fait référence à la forme de la zone occupée par les Madourais allant de Madura à la partie est de la côte nord de Java, zone prenant la forme d'un fer à cheval. Voir Setiawan Ikhwan. (2016). "*Mengapa (harus) Pendalungan ? Konstruksi dan kepentingan dalam penetapan identitas Jember*". Seminar : Membincang Kembali Terminologi Budaya Pandalungan, Jember, 10 Desember 2016 : p. 2.

vivent dans l'est de Java viennent de Yogyakarta et de Surakarta et ont donc eux-mêmes émigré en raison de la réforme agraire pendant la période coloniale de 1925 à 1930, qui aggravait la situation des agriculteurs dans la région centrale de Java. L'ouverture de nouvelles plantations à Java Est exerçait un attrait sur ces agriculteurs qui souhaitaient profiter du développement agricole de cette région[350]. Une sorte de communauté de destin liait donc migrants javanais et madourais dans cette région. En réalité, les Madourais se sont répandus dans presque toute la région de Java Est, mais leur répartition est très inégale selon les zones[351].

Les différences entre la langue madouraise, telle qu'elle est parlée à Java Est, et la langue javanaise sont profondes. Selon une enquête menée entre 1993 et 2017 par l'Agence du développement linguistique du ministère indonésien de l'Éducation et de la Culture, la différence en pourcentage de dialectométrie[352] entre les deux langues dépasse 90 %. Bouvier (1995), qui se réfère à Stevens (1968), indique plutôt les similitudes entre madourais et javanais et d'autres langues locales d'Indonésie, telles que le malais, le soundanais et le balinais. Ces langues locales ont des structures d'affixation typiques des langues de la branche malayo-polynésienne du groupe austronésien[353]. Cependant, notre enquête de terrain montre qu'il n'y a pas d'intercompréhension entre des locuteurs javanais et madourais, même si plusieurs mots madourais sont similaires en javanais. De plus, l'accent madourais à l'intonation élevée constitue une difficulté supplémentaire pour un locuteur javanais.

Certains éléments de la structure de la langue madouraise rapprochent le madourais d'autres langues locales, telles qu'un système d'adresse hiérarchique typique en javanais. Il existe ainsi trois niveaux de langue madouraise (*dhag-odhaggha bhasa*) : 1) le niveau raffiné (*èngghi-bhunten*) qui vise à montrer le plus haut degré de politesse ; 2) le niveau intermédiaire (*engghi-enten*) qui vise à montrer une politesse un peu plus relâchée ; 3) le niveau ordinaire ou trivial (*enjá-iyá*) qui correspond au niveau de politesse

---

[350] Voir Pranoto S. W. (1991). *Apanage dan bekel*. Yogyakarta : Tiara Wacana : p. 96-97. Voir aussi Prasisko G. Y. (2016). *"Padalungan : orang-orang perantauan di Ujung Timur Jawa"*. Seminar : Membincang Kembali Terminologi Budaya Pandalungan, Jember, 10 desember 2016 : p. 5-7.

[351] On trouve des Madourais dans presque toutes les régions d'Indonésie. En dehors des destinations portées sur la carte, il existe des communautés madouraises situées dans des endroits aussi « isolés » que Jombang et Bongsowetan. Voir *infra* : p. 345-346.

[352] La dialectométrie mesure les écarts entre dialectes ou entre langues. Au-delà des lexiques, l'analyse porte sur la phonologie, la morphologie, la syntaxe et la sémantique.

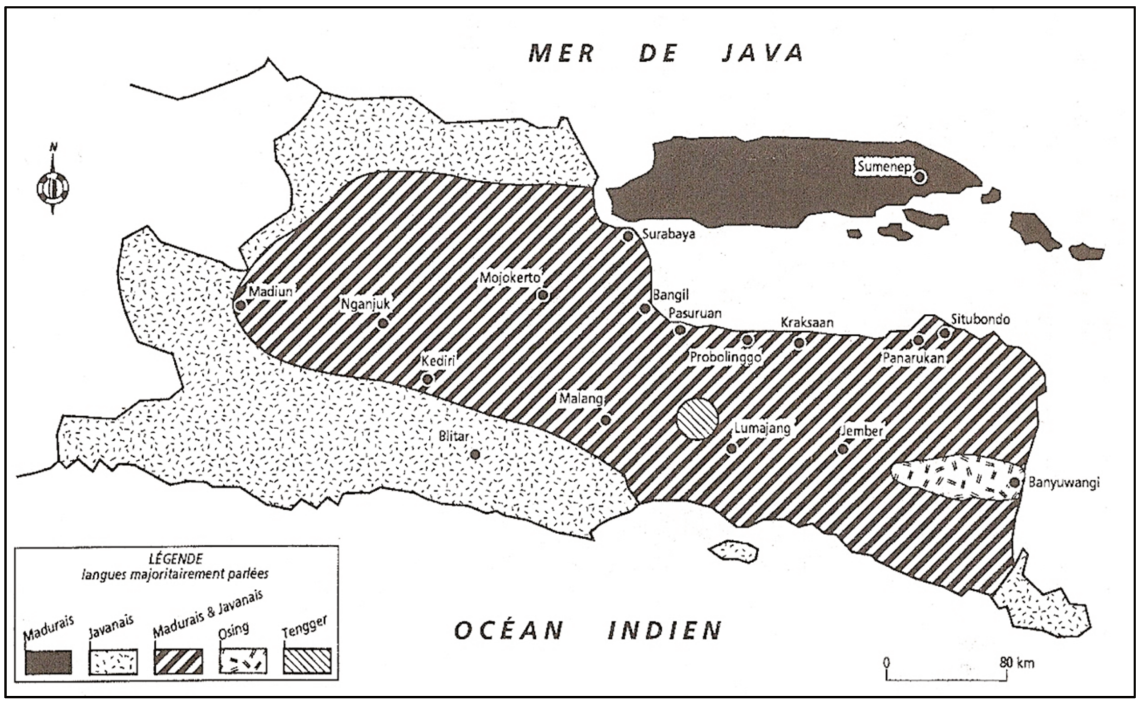
[353] Voir Stevens A. M. (1968). Madurese phonology and morphology, by Alan M. Stevens. American Oriental Society : p. 1-2. In Bouvier H. (1995). La matière des émotions : Les arts du temps et du spectacle dans la société madouraise, Indonésie. École française d'Extrême-Orient : p. 24.

le moins formel[354]. Le niveau raffiné (*èngghi-bhunten*) est utilisé pour parler aux gens de la classe supérieure telles que les *« kyai »* (oulémas) ; le niveau intermédiaire est utilisé avec des interlocuteurs plus âgés ; tandis que le *enjá-iyá* est utilisé si la relation sociale est intime ou entre des individus du même âge. Dans les représentations de *ludruk*, le niveau utilisé est le niveau *enjá-iyá* (le plus bas). Ce niveau de langage convient à la proximité recherchée avec le public[355].

Le recensement de 2010 montre que le nombre de locuteurs de langue madouraise à Java Est était supérieur à la population madouraise elle-même. La langue madouraise est donc utilisée comme langue de communication au-delà de la communauté madouraise. Cela traduit aussi le fort degré d'intégration des Madourais à Java Est et l'influence culturelle qu'ils exercent. La zone d'utilisation simultanée du madourais et du javanais à Java Est a été cartographiée par Husson (1995) :

[354] Ces trois niveaux sont utilisés par les Madourais en général. En réalité, il existe cinq niveaux de madourais, à savoir : 1) madourais *Kraton (*de cour), par exemple *abdhi dhalem* (je) et *junan dhalem* (vous) ; 2) haut (*abdhina* et *panjhenengan*) ; 3) raffiné ou subtil (*caula* et *sampèyan*) ; 4) moyen (*bula* et *dhika*) ; 5) bas ou *mapas* (*sèngko* et *ba'na* ou *kakè* et *sèda*). Voir Sofyan A. (2008). *Variasi, keunikan, dan penggunaan bahasa Madura*. Sidoarjo : Balai Bahasa Surabaya : p. 1-2. Voir aussi Wiyata A. L. (2002). *Carok : Konflik kekerasan dan harga diri orang Madura*. LKiS Yogyakarta : p. 50.

[355] Comme en javanais, les erreurs dans l'application des niveaux de langue lors d'une conversation ne sont pas seulement des erreurs linguistiques, mais aussi des erreurs sociales. Cependant, dans les régions rurales de Madura, les parents ou d'autres personnes plus âgées ont tendance à être indulgents devant l'usage systématique du registre trivial *mapas* par leurs enfants ou par les jeunes en général. Mais dans d'autres contextes, le *mapas* ne sera pas considéré comme un signe d'irrespect si les personnes se connaissent intimement. Voir, Laksono P. M. (1985). *Tradisi dalam struktur masyarakat Jawa kerajaan dan pedesaan : Alih-ubah model berpikir Jawa.* Yogyakarta: Gadjah Mada University Press. Voir aussi Wiyata A. L. (2002). *Carok: Konflik kekerasan dan harga diri orang Madura*. LKiS Yogyakarta : p. 51. Il faut noter que l'utilisation du plus bas niveau de langue dans les représentations de *ludruk* javanais-madourais se retrouve également dans le *ludruk* javanais de l'aire *arekan*.

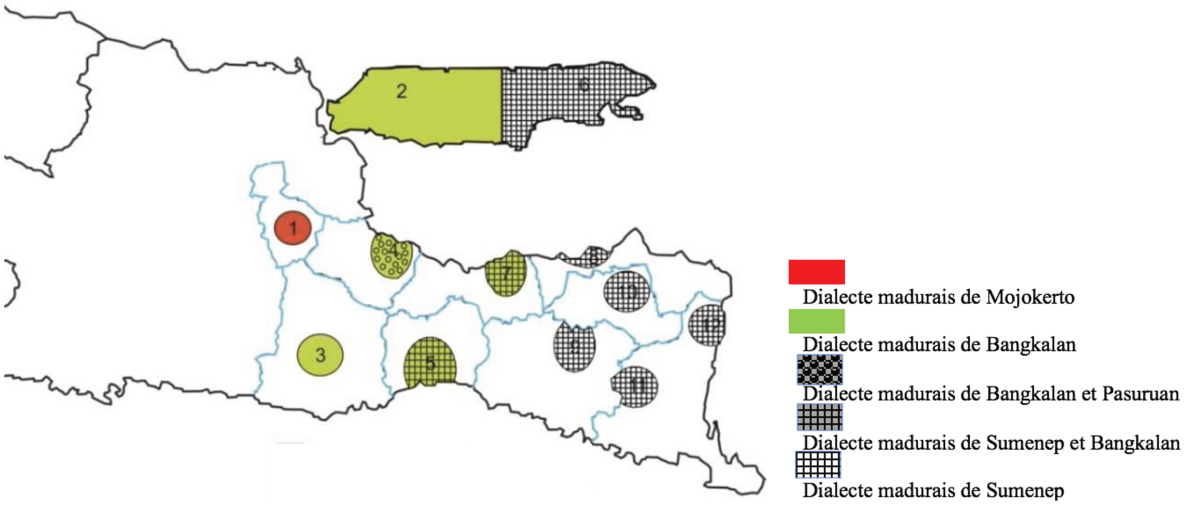


Carte 5 - Carte Linguistique de Java-Est et de Madura en 1980
Source : Husson, 1995 : p. 174

La carte linguistique de Husson montre la vaste zone de recouvrement du javanais et du madourais à Java Est. L'utilisation simultanée du madourais et du javanais dans les conversations quotidiennes est très répandue dans les districts de Pasuruan, Probolinggo, Lumajang, Jember, Bondowoso et Situbondo. Par ailleurs, les dialectes madourais utilisés à Java Est varient en fonction de la région d'origine de Madura. Sur l'île de Madura, il existe quatre dialectes : Sumenep, Pamekasan, Sampang et Bangkalan. Selon Savitri (2009), les dialectes madourais utilisés à Java Est se concentrent dans dix zones précisément identifiées[356]. Les deux dialectes madourais majoritairement présents sont ceux de Bangkalan et de Sumenep. Le dialecte Pamekasan est surtout présent à Jember, Situbondo, Bondowoso et Banyuwangi (Carte 6 *infra* : n° 8 à 12), alors que le dialecte Bangkalan est présent à Pasuruan et Malang. Un mélange de dialectes Pamekasan et Bangkalan est utilisé par les Madourais de Probolinggo et Lumajang (Carte 6 *infra* : n° 6 et 7). La carte de Saviti nous permet, par exemple, d'estimer que le dialecte utilisé dans les représentations du *ludruk Merdeka*-Jember auxquelles nous avons assisté à Lumajang correspond probablement au mélange dialectal Bangkalan-Sumenep[357].

[356] Savitri D. A. (2009). *Bahasa Madura di Jawa Timur*. Tesis Master. Surabaya : Universitas Negeri Surabaya.

[357] Il s'agit seulement d'une hypothèse basée sur une carte de la répartition des dialectes madourais datant de 2009. Les données demanderaient à être actualisées. Mais cet aspect n'a que peu d'influence sur notre travail, puisque le *ludruk* en madourais n'intéresse notre étude que de manière incidente.



Carte 6 - Répartition des dialectes madourais de Java-Est
Source : Savitri D. A. (2009) : p. 5.

La principale différence entre le dialecte Bangkalan et celui de Sumenep réside dans l'intonation placée sur la dernière syllabe du syntagme. Dans le dialecte de Sumenep, l'intonation produit une prononciation plus longue que dans celui de Bangkalan. De plus, le rythme de l'énonciation dans le dialecte de Sumenep est plus lent que dans celui de Bangkalan. Outre ces particularités, il existe des différentes dans l'emploi du vocabulaire. Cependant, ces différences n'empêchent nullement l'intercompréhension entre les locuteurs des deux dialectes. La communication ne présente aucune difficulté[358].

Les variations dialectales sur l'ile de Madura constituent surtout un problème de standardisation pour l'écriture de cette langue. Cette standardisation fut entreprise pendant la période de colonisation[359]. L'écriture du madourais suit aujourd'hui le modèle de Sumenep, en privilégiant les choix historiques de cette région qui était autrefois le

[358] Effendy Moh. H. (2011). Tinjauan deskriptif tentang varian bahasa dialek pamekasan. *OKARA : Jurnal Bahasa dan Sastra.* Vol 5, N° 1: p. 63-74.

[359] La standardisation de l'écriture du madourais en alphabet latin durant la période coloniale a été motivée par la nécessité pour l'administration des plantations de communiquer avec ses travailleurs. Les Néerlandais, en effet, n'ont jamais tenté d'imposer l'usage du néerlandais aux communautés locales. Un guide linguistique madourais a été rédigé pour la première fois par Vreede en 1874-1878, lorsqu'il travaillait dans une plantation de canne à sucre à Pasuruan. La mise à jour de ce guide linguistique a été réalisée par Kiliaan en 1888 avec la publication d'un dictionnaire madourais-néerlandais. À ce jour, les résultats de l'étude de Kiliaan sont restés la principale référence pour les études linguistiques sur le madourais. *Ibid*, Husson, (1995) : p. 181-182.

centre du royaume et celui de la culture dominante de Madura[360]. En revanche, le *ludruk*, prenant sa source dans les pratiques linguistiques et culturelles de l'oralité, n'est pas affecté par la normalisation de la langue régionale écrite. Le *ludruk* en langue javanaise-madouraise ne nourrit d'ailleurs aucunement le débat sur les formes standards de l'écriture madouraise[361]. Cela démontre le caractère profondément oral et populaire de ce théâtre qui ne laisse pas de traces écrites de sa production.

Le ludruk *javanais-madourais dans les districts de Lumajang et Jember*

Les districts de Lumajang et Jember occupent une place privilégiée dans nos enquêtes, compte tenu que le *ludruk* d'expression javanaise et madouraise y est particulièrement populaire. Le nombre estimé de troupes de *ludruk* dans l'ensemble des districts de langues javanaise et madouraise (Probolinggo, Lumajang, Jember, Bondowoso, Situbondo et Banyuwangi) est présenté dans le tableau suivant :

	Districts	**Nb troupes**
1	Probolinggo	10
2	Lumajang	27
3	Jember	—
4	Bondowoso	5
5	Situbondo	9
6	Banyuwangi	1
	Total	52

Tab. 4 - Nombre estimé de troupes de *ludruk* dans les zones de langues javanaise et madouraise en 2017
Source : enquête 2017

On observe que le nombre de troupes de *ludruk* dans les districts de Lumajang et Jember est supérieur à celui des autres districts. Parmi les troupes de ces deux districts, deux sortes de performances peuvent être distinguées : celles qui utilisent alternativement ou conjointement les langues javanaise et madouraise au cours d'un même spectacle et celles qui utilisent uniquement un dialecte madourais. Dans les districts de Lumajang et Jember, nous avons suivi quatre troupes en particulier : *Merdeka*-Jember, *Bangun Trisno*-Lumajang, *Rajawali*-Lumajang et *Sumber Jaya*-Bondowoso. Parmi ces quatre groupes,

[360] Ce standard est enseigné dans les écoles primaires et secondaires (collèges et lycées) de l'île ainsi que dans les régions de locuteurs madourais à Java-Est. La langue madouraise est l'une des matières enseignées dans les écoles.

[361] Savitri D. A. (2015). *Variasi fonologis bahasa Madura di seluruh Jawa Timur*. PhD. Dissertation. Jakarta : Universitas Indonesia : p. 5 et sq.

Sumber Jaya-Bondowoso était le seul à utiliser uniquement la langue madouraise dans ses représentations. Nous avons suivi ce groupe afin de le comparer aux trois autres, qui intéressaient notre étude au premier chef dans cette région[362].

En ce qui concerne les deux sortes de représentations que nous avons signalées (*ludruk* en javanais et madourais et *ludruk* uniquement en madourais), celles alternant dans un même jeu de scène les langues javanaise et madouraise, revêtent un intérêt particulier. Lesus, acteur senior du groupe *Merdeka*-Jember, explique la combinaison des deux langues, à proportions variables dans un même spectacle, par la demande expresse du commanditaire[363]. S'il semble évident que la proportion de l'utilisation de chacune des langues dépende du commanditaire et/ou du public, l'exercice pratique du passage d'une langue à une autre sur scène est directement lié à la sensibilité et à la créativité des acteurs auxquels aucune règle ne s'impose. Tout est affaire en somme de la fluidité des émotions circulant entre les acteurs eux-mêmes et les spectateurs, ces derniers donnant le ton d'une certaine manière par la réaction que suscite chez eux le jeu verbal des acteurs selon la langue qu'ils emploient. Comme nous le verrons, l'art du *ludruk* est celui de la spontanéité et de l'improvisation, aucun texte, dans quelque langue que ce soit, n'étant préalablement écrit[364]. Deux de nos interlocuteurs, *Pak* Sofyan, directeur et acteur du *Bangun Trisno*-Lumajang, et *Pak* Ali, directeur et acteur du *Rajawali*-Lumajang[365], confirment qu'une telle alternance codique (*code-switching*) doit s'entendre dans le cadre des échanges qui ont lieu autant entre les acteurs qu'entre ces derniers et les spectateurs.

Dans les régions de Lumajang et de Jember, le bilinguisme javanais-madourais porté sur scène dans les spectacles de *ludruk* est le reflet des identités linguistique, culturelle et sociale telles qu'elles cohabitent dans la réalité ordinaire de ces communautés régionales. Il nous est arrivé, par exemple, d'accompagner Gunem au marché, une actrice javanaise de *ludruk* ; un commerçant madourais lui proposa sa

---

[362] Sur les quatre groupes que nous avons suivis, nous n'avons pas assisté à toutes les représentations en direct et n'avons interviewé qu'une partie des acteurs de chacun de ces groupes, mais nous avons interrogé les directeurs des quatre les troupes. Les représentations auxquelles nous avons assisté étaient celles du groupe *Merdeka*-Jember et *Sumber Jaya*-Bondowoso. Nous avons visionné les prestations des groupes *Bangun Trisno*-Lumajang et *Rajawali*-Lumajang en DVD. Nous avons mené des entretiens avec les acteurs des groupes *Merdeka*-Jember, *Bangun Trisno*-Lumajang et *Sumber Jaya*-Bondowoso.

[363] « Les représentations des *ludruk* à Lumajang et à Jember mélangent toujours les langues javanaise et madouraise. Seule la proportion de l'utilisation de chacune d'elles est différente. Parfois le madourais domine, parfois le javanais, cela en fonction du commanditaire et du public » (entretien Wibowo et Lesus, le 12/08/ 2015).

[364] Voir *infra* : Partie III - Chapitre 6. Profil des comédiens et improvisation : p. 387.

[365] Entretiens Wibowo et *Pak* Sofyan, 2015 et *Pak* Ali 2016.

marchandise en javanais et annonça le prix en madourais. Reste à savoir si la langue madouraise revêtait aux yeux de ce marchand plus de pertinence pour dire le prix que pour décrire les avantages de la marchandise… Toujours est-il que si le choix de la langue dans la conversation relève sans nul doute de la subjectivité des locuteurs, il procède des nuances qu'il s'agit d'apporter à toutes les interactions sociales, c'est-à-dire à des échanges sociaux, aussi bien économiques que linguistiques, ou d'amabilités. Un commerçant madourais utilisera le javanais pour attirer l'attention d'un consommateur javanais, dont il connaît l'origine ou la devine, tandis qu'un acheteur javanais utilisera le madourais pour se rapprocher de son interlocuteur lors d'un échange marchand ordinaire. D'une certaine façon, une telle alternance codique dans la vie ordinaire démontrerait que quelque chose se joue déjà comme au théâtre.

Le choix de l'utilisation de la langue dans la conversation n'est pas exclusivement lié à des intérêts socio-économiques, il dénote également des aspects politiques et culturels. La conversation sur le marché illustre également une interaction sociale entre la majorité (javanaise) et la minorité (madouraise) pour signaler une identité communautaire. Selon Wibisono et Sofyan (2001), la langue javanaise utilisée par les Madourais constitue un dialecte spécifique, où les vocabulaires javanais et madourais sont mélangés, comme une sorte de créolisation fluide qui se rejoue à chaque interaction[366]. Pour la communauté madouraise qui parle javanais, ce n'est pas la supériorité javanaise qui est reconnue ainsi ; mais la souplesse à surmonter les exclusivités linguistiques témoigne de la capacité à jouer des codes linguistiques et culturels pour continuer à distinguer sans confusion possible ce qui relève respectivement du javanais et du madourais. Ainsi, les Javanais utilisent la langue de Madura pour démontrer leur compréhension du fait madourais à Java.

Pour Lesus,

> « (…) le groupe *ludruk* en madourais intégral se développe dans les régions du nord et de l'est de Jember (notamment les districts de Ledokombo, de Sukowono, de Sempolan, de Kalisat et ses environs) et la région de Bondowoso. (…) Ce *ludruk* présente plus souvent des histoires fantastiques avec des chansons dans le style des films indiens. J'ai refusé la proposition de rejoindre un groupe de *ludruk* madourais, car les histoires et l'humour y sont de mauvaise qualité »[367].

---

[366] Wibison, B. & Sofyan A. (2001). "Latar Belakang Psikologis Pemilihan Bahasa pada Masyarakat Multilingual (Studi Kasus Pemakaian Bahasa oleh Masyarakat Etnik Madura di Jember)". *Jurnal Ilmu - ilmu Humaniora, Vol.III, No.1.* In: Setiawan I. (2016). "Mengapa (harus) Pendalungan? Konstruksi dan kepentingan dalam penetapan identitas Jember". *Seminar : Membincang Kembali Terminologi Budaya Pandalungan*, Jember, 10 Desember 2016.

[367] Entretien Wibowo et Lesus, 2015.

Si Lesus admet que l'usage intégral de la langue madouraise dans le *ludruk* du nord de Jember, où les Madourais forment une communauté très importante, puisse se justifier, il refuse, en revanche, de cautionner le dévoiement de ce *ludruk* qui, selon lui, se soumet à la mode des films indiens. D'autres artistes, comme Lesus, considèrent le *ludruk* madourais comme très éloigné du *ludruk* javanais. Ceci explique, selon eux, qu'aucun représentant du *ludruk* madourais ne soit présent au Conseil Culturel de Jember *(Dewan Kesenian Jember (DKJ))*. Cette institution qui soutient les activités et le développement de la vie artistique dans la région de Jember a nommé Lesus comme coordinateur *ludruk* pour la période 2016-2021[368], ce qui explique sans doute que celui-ci s'autorise un jugement aussi catégorique sur la qualité du *ludruk* madourais.

Nous avons assisté à une représentation de *ludruk* madourais donnée par le *Sumber Jaya*-Bondowoso, dirigé par *Pak* Muin, Madourais lui-même, ancien chef du village de Sukorejo, sous-district de Sumber Wringin, district de Bondowoso[369], à l'occasion d'un mariage javanais-madourais. Le commanditaire s'était adressé au chef du *Sumber Jaya*- Bondowoso parce qu'il le connaissait personnellement, tous deux ayant soutenu le même candidat à la municipalité de Bondowoso en 2018. Le village de Lanas où était donné le spectacle se situait à 50 kilomètres de Bondowoso, siège du groupe de *ludruk*, soit environ à cinq heures de voiture. Tout un convoi devait transporter matériel et personnel de la troupe jusqu'à ce village situé à environ 11 kilomètres de la sucrerie de Prajekan de Bondowoso, sur les flancs du volcan Ijen dont la pente peut atteindre 60 degrés. Une unique route étroite en terre battue permettait d'arriver à la rue principale du village. L'éclairage public était très défectueux, les maisons étaient en mauvaise état et semblaient de facture éphémère.

Tout comme la population du village, le public du *ludruk* était majoritairement madourais. Le *Sumber Jaya*- Bondowoso utilisa ce jour-là les langues javanaise et madouraise. Les *pesinden*[370] du *ludruk* chantèrent en javanais pour réjouir les Javanais à la demande de *Pak* Mojo, le commanditaire. En revanche, comme l'expliqua *Pak* Muin, les séquences dialoguées – le *dagelan* et le *lakon* – étaient données en madourais. Ce

[368] Entretien Wibowo et le président du *DKJ*, décembre 2016.

[369] Le 12 août 2017, au village de Lanas, sous-district de Botolinggo.

[370] *Pesinden* désigne en javanais une chanteuse accompagnée de *gamelan*, le plus souvent, dans le théâtre d'ombres (*wayang kulit*).

choix répondait clairement aux attentes majoritaires des spectateurs[371]. La difficulté à rejoindre ce village explique que les groupes artistiques extérieurs sont rares à s'y produire, mais qu'ils attirent un public nombreux lorsque c'est le cas. *Pak* Amir, Madourais du village, nous disait :

> « Je n'ai jamais assisté au spectacle de ce groupe, le *ludruk* de *Sumber Jaya*. Dans notre village, il y a deux groupes de *ludruk* qui s'expriment en madourais : le *Rukun Sempurna* dirigé par *Pak* Hayati et le *Surya Famili* de *Pak* Saiful Sugito. Ces deux groupes ne sont pas très connus. Le groupe *ludruk* le plus apprécié ici est le *Rukun Karya* de Sumenep, de l'île de Madura. S'il lui arrive de venir ici, il rassemble beaucoup de spectateurs »[372].

Les villageois sont très demandeurs de *ludruk*, ce dont témoigne l'existence de deux troupes locales « peu connues ». L'éloignement du village explique sans doute aussi en partie le goût particulier que les villageois avouent pour les *ludruk* en provenance de l'île de Madura, leur terre d'origine ou celle de leurs parents ou grands-parents. Une nostalgie teintée de condescendance est perceptible dans le commentaire de *Pak* Amir, qui ne porte pas seulement sur la qualité artistique de la troupe, mais renvoie à la question d'une identité madouraise dont le *ludruk* rallumerait la flamme[373].

Les Madourais se réfèrent au *ludruk* sous le nom de « *loddrok* ». Hélène Bouvier a décrit le *loddrok* comme un spectacle de théâtre musical sans masque, dont le développement a été influencé par la performance *adjing* de Madura et celles de Java (*ludruk* et *ketoprak*). Le spectacle de *loddrok* a hérité du caractère comique du spectacle *adjing*. Par ailleurs, la chorale d'ouverture du *loddrok* tient la même place que celle du spectacle *ludruk* javanais[374]. La nature attrayante et les histoires de rois, ou les histoires de la vie familiale quotidienne du *ketoprak* sont des contributions importantes au *loddrok*[375]. Les diverses influences artistiques venant de Java ont donné lieu à des variations dans la désignation des performances du *loddrok*. Bouvier (1995) écrit :

> « Les troupes (directeur, acteurs, musiciens, scénaristes, etc.) emploient généralement l'expression de – *Ketoprak Madura* –, parfois celle de – *ludruk Madura* –. Suivant l'injonction officielle des années 1970, les troupes de Kalianget se font toujour appeler – *Ketoprak Madura* – ou – *Ketoprak versi Madura* –, particulièrement dans les annonces faites au début des spectacles, pour présenter

---

[371] Entretien Wibowo et *Pak* Muin, le 12/08/2017.

[372] Entretien Wibowo et *Pak* Amir, le 12/12/ 2017.

[373] Autre sujet d'orgueil : en été 2014, dans le sous-district de Randuagung à Lumajang, nous avons assisté à une course de vaches (*karapan sapi*) typique des spectacles très populaires à Madura. Des *karapan sapi* sont régulièrement organisés par les Madourais de Probolinggo et de Lumajang. Les participants à cette course viennent de l'île de Madura à la grande joie des Madourais de Java. Toutes les vaches engagées dans ces courses viennent de l'île de Madura.

[374] Voir *infra* : Partie III – Danses et *kidungan* du *ngremo putri* : p. 302.

[375] Bouvier Hélène, La matière des émotions : Les arts du temps et du spectacle dans la société madouraise, Indonésie. Ecole française d'Extrême-Orient, 1995, p. 89-95.

> au public la troupe et le programme qui va suivre. Mais à la fin de leur numéro, invitant à regarder la suite du spectacle, les clowns appellent plus souvent à "aller voir le *ludruk*" avec les mêmes mots et la même prononciation que leur public : *nengghu loddrok*. En effet, dans les discussions courantes, la plupart de mes interlocuteurs, habitants de Banyuputih ou de la région orientale du département de Sumenep, parlent simplement de *loddrok* (parfois aussi *luddruk*), et les acteurs disent qu'ils "jouent du *loddrok*" (*maen loddrok*). C'est pourquoi, conformément à cet usage habituel, j'emploierai dorénavant ce terme *loddrok*, qui, en dehors de toute autre précision, désignera la version madouraise de ce genre de théâtre »[376].

L'auteur montre ainsi que le public, les artistes, les directeurs et même le gouvernement de Madura font peu de différences entre *ludruk* et *loddrok.* Les termes de *loddrok* et *ludruk* étaient utilisés indifféremment lors de nos entretiens avec différents interlocuteurs, qu'ils aient été Madourais ou Javanais. Pour ces derniers, le mot « *loddrok* » fait référence aux mêmes performances que le « *ludruk* », tandis que pour les Madourais le mot « *ludruk* » fait référence au « *loddrok* » de l'ile de Madura. Le fait que le *ludruk* puissent se donner, dans les régions d'expression javanaise et madouraise de Java Est, à la fois en javanais et madourais tend à démontrer que le spectacle *ludruk–loddrok*, qui dans ses articulations scéniques peut être pratiquement identique, manifeste ses principales différences au niveau de ses publics, fussent-ils réunis au sein d'un même parterre devant un même spectacle.

Les deux groupes *ludruk* javanais et madourais que nous avons suivis sont le *Bangun Trisno*-Lumajang et le *Rajawali*-Lumajang. La direction des deux groupes est assurée par un « patron » (*majikan*). Ces deux groupes, bien connus à Lumajang, possèdent leurs propres équipements (*gamelan*, scène, décors, sonorisation, éclairages…). Leurs représentations utilisent simultanément ou alternativement le javanais et le madourais. Les acteurs de ces deux groupes peuvent intervenir dans l'un ou l'autre groupe. Bien que les chefs de ces troupes prétendent que leurs équipes et leurs acteurs sont des permanents attitrés de leur troupe, les personnels, quels que soient leur rôle et fonction, sont souvent interchangeables, dès lors que les plannings respectifs n'entrent pas en conflit.

Les deux troupes ont toutefois des histoires et des caractéristiques différentes. Le *Bangun Trisno*-Lumajang a été fondé en 1952 par un ancien chef de village qui s'occupe aujourd'hui des activités artistiques dans la région de Lumajang. Le milieu des militants des arts traditionnels de Lumajang reconnait avec respect le nom de Sugiono, celui du père de l'actuel patron de la troupe, qui fut créateur du *ludruk* à Lumajang. Ce groupe compte soixante personnes et reçoit en moyenne soixante commandes par an.

---

[376] *Ibid*, Bouvier (1995), p : 94.

Le deuxième groupe, *Rajawali*-Lumajang, est beaucoup plus récent. Il fut fondé en 1980 par *Rohmat*, un ancien militaire, encore actif dans l'armée à cette époque. Ce groupe a reçu le soutien du KODIM (*Komando Distrik Militer*), le « Commandement de district militaire » de la région militaire de Lumajang pendant la période *Orde Baru*. Comme nous l'avons vu, le régime *Orde Baru* (1966-1998) contrôlait, par le biais de l'armée et de la police, toutes les activités artistiques pour soutenir le programme gouvernemental du régime et réprimer toute incartade d'une éventuelle opposition[377]. Ce groupe, semble-t-il, n'a pas reçu de commandes depuis plusieurs années. Les commandes régulières venaient généralement des institutions gouvernementales de Lumajang, Ce qui fait dire à *Rohmat* que l'actuel chef régional de Lumajang ne veut plus faire du *ludruk* un pilier des arts régionaux. Évidemment, cette troupe était davantage en odeur de sainteté sous le régime *Orde Baru*, puisqu'il avait alors priorité sur toutes les demandes officielles de la région.

Dans notre étude, l'information relative aux groupes *Bangun Trisno* et *Rajawali* vient enrichir notre réflexion sur le *ludruk* javanais et madourais, mais nous utilisons de façon plus constante celle fournie par le *Merdeka*-Jember. Le choix de cette troupe repose sur deux raisons : d'abord elle est la plus populaire dans ces deux régions et peut représenter idéalement la situation du *ludruk* dans les régions d'expression javanaise et madouraise de Lumajang et Jember ; ensuite, de l'avis général, sa popularité repose sur les enjeux artistiques qu'elle se fixe, notamment sur les critères dits *kidungan pelok temor*[378]. Ce groupe de référence, nous permettra de faire une description assez complète du *ludruk* comme pratique artistique et sociale dans cette région.

Le siège du *Merdeka*-Jember se situe dans le village de Cakru (sous-district de Kencong, Jember). Fondé en 1977 par Salim, il était déjà actif avant cette date mais n'avait pas reçu de nom et ne donnait que des spectacles itinérants *tobongan* autour de Jember et Lumajang. En 1977, lors d'une représentation dans le village de Cakru, un incendie détruisit tous les biens de la troupe, qui se reforma ensuite sous le nom de *Merdeka*. Les acteurs étaient les mêmes. Ainé d'une fratrie de cinq enfants, Salim est né dans une famille d'artistes. Son père était un comédien local et sa mère une danseuse

---

[377] Voir *supra* : Remarques sur la tutelle policière d'*Orde Baru* (1968-1998) : p. 156-158.

[378] En madourais, *pelok temor* signifie le « ton de l'est ». Le terme est utilisé pour désigner tous les genres musicaux (instrumentaux et vocaux) originaire de l'est de Java. La principale caractéristique des chants de ce genre est l'utilisation de la langue madouraise avec des notes aiguës (sons / voix) et de longues vibrations.

de *tayub*[379]. Artiste *ludruk* autodidacte et polyvalent, Salim maîtrisait le jeu du *kendang* (un tambour javanais à deux faces) et était capable de danser et chanter en exécutant des vibrations madouraises typiques appelées *pelok temor*.

Salim était également un ancien militaire de l'unité '509' de Jember. Comme on a pu le voir, une telle accointance militaire offrait de nombreux avantages pour une entreprise artistique, en particulier pour l'obtention régulière de commandes aussi bien auprès des chefs de village que des personnalités administratives ou politiques. La position militaro-artistique de Salim l'amena également à jouer un rôle, selon certains, dans la définition des « orientations » culturelles et artistiques du régime. Au décès de Salim en 2002, la direction du groupe revint à sa femme *Ibu* Lilik et à celle de son plus jeune fils Marhaen. Mais l'une et l'autre n'ayant que peu de connaissances en matière artistique ou en gestion de spectacle, de personnel, de service clientèle ou de comptabilité, ils reçurent l'aide opportune de Lesus Pribadi, frère cadet de Salim, qui sut maintenir la bonne réputation du *Merdeka*-Jember dans sa région de prédilection.

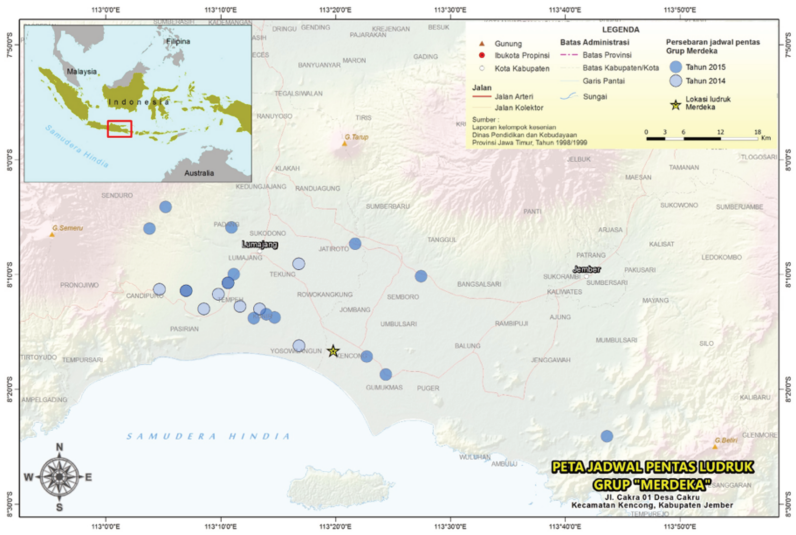
Le groupe *Merdeka*-Jember dispose d'importants équipements techniques et théâtraux[380] qui lui permettraient d'installer simultanément deux scènes en deux lieux différents. Toutefois, même si les demandes simultanées de plusieurs villages ne sont pas rares, notamment durant le mois d'août où de nombreux villages veulent réserver un *ludruk* pour célébrer la fête nationale, le groupe ne peut programmer plus d'un spectacle par jour vu le nombre important d'acteurs et de techniciens à mobiliser à chaque fois. La troupe, en effet, compte 73 membres : 15 *panjak* (musiciens), 17 acteurs, 12 transgenres travestis féminins, 8 *sinden* (chanteuses), 21 personnels techniques. 40 personnes – soit plus de la moitié – sont originaires de Jember et 32 viennent de Lumajang ; une seule personne est originaire de Probolinggo. En 2014-2016, le groupe a réalisé 35 représentations, dont 27 dans la région de Lumajang et 8 dans celle de Jember[381].

---

[379] La danse *tayub* est une danse de couple traditionnelle. La danseuse appelée *ledhek* invite les publics masculins à danser tour à tour. Cette danse se trouve dans presque toutes les régions de Java. Voir *supra* : p. 49-50.

[380] 2 unités d'instruments *gamelan* à blocs *slendro* ; 2 unités de scène mesurant 14 x 12 m ; 16 *kelir* (arrière-plan) de diverses dimensions ; 1 unité de sonorisation de 3000 watts ; 2 unités de groupe électrogène de 5000 watts ; 2 remorques de camion et 1 camion à plateau. *Slendro* est l'une des gammes pentatonique (appelées *laras* en javanais) utilisée par le *gamelan.* L'autre gamme est *pelog*. *Slendro* est composé de cinq échelles tandis que *pelog* en a sept. La gamme *slendro* est beaucoup utilisée dans les compositions *gamelan* typiques de l'est de Java, tandis que la gamme *pelog* est plus dominante dans le centre de Java, Bali et Lombok.

[381] Les statistiques sur le nombre de représentations ont été réalisées à partir des entretiens avec les membres de la troupe. Comme celle-ci ne tient pas d'agenda régulier, nous ne retrouvons que 35

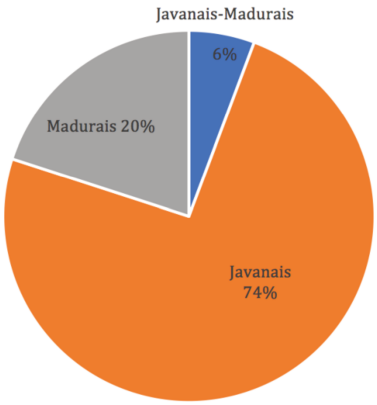


Carte 7 - Représentations du *Merdeka*-Jember dans les régions de Lumajang et Jember de 2014 à 2015. Sources : données d'enquête A. Wibowo, 2014-2015.

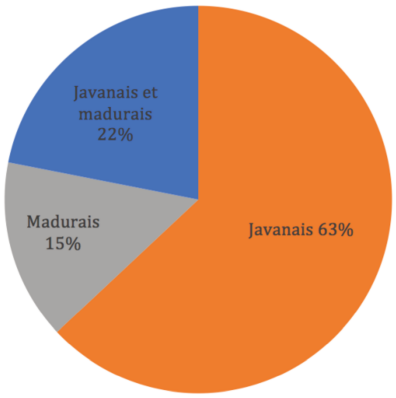
La carte ci-dessus montre que les habitants de la région de Lumajang sont plus demandeurs de *ludruk* que celle de Jember. Cela est sans doute dû à la position géographique du groupe *Merdeka* qui, bien que situé à la frontière des régions de Jember et Lumajang, reste plus proche de celle de Lumajang. Notons que sur 35 représentations, le groupe a joué 26 fois dans des villages à majorité javanaise et 9 fois dans des villages à majorité madouraise. La langue utilisée suivait ce ratio : 74% (soit 26 représentations) en langue javanaise, 20% (soit 7 représentations) en madourais et 6% (soit 2 représentations) utilisaient un mélange de javanais et madourais. La langue n'est toutefois pas considérée comme un marqueur significatif de l'identité javanaise ou madouraise. Les commanditaires javanais reconnaissent la présence madouraise en pays javanais en incluant la langue madouraise dans leurs représentations, la réciproque étant vraie. La capacité à proposer simultanément des représentations en javanais et en madourais est largement déterminée par la capacité en ressources humaines du groupe. Marhen, patron du *Merdeka*-Jember, dit que l'utilisation de madourais dépend aussi bien des demandes des commanditaires et du public que des compétentes linguistiques disponibles dans son groupe. Sur les 73 membres du groupe *Merdeka,* 22% (soit 16 personnes) sont bilingues javanais-madourais, 63% (soit 46 personnes) ne parlant que le javanais et 15% (soit 11 personnes) seulement le madourais. Les locuteurs du madourais dans ce groupe ne sont pas majoritaires. Sur la base de 35 représentations réalisées entre 2014 et 2016, ce groupe a effectué 7 représentations (soit 20%) utilisant uniquement le madourais.

---

représentations, de mémoire d'artistes et autres, alors que beaucoup plus de spectacles semblent avoir été donnés.



Diag. 3 - Langues utilisées par le *Merdeka*-Jember
Sources : données d'enquête, 2014-2015



Diag. 4 - Locuteurs parmi les artistes du *Merdeka*-Jember
Sources : données d'enquête, 2016

Les appartenances communautaires ou linguistiques du personnel du *Merdeka*-Jember ne sont pas très différentes de celles qui apparaissent parmi les membres des groupes *Bangun Trisno* et *Rajawali* de Lumajang. Plusieurs membres du *Merdeka*-Jember admettaient d'ailleurs qu'ils intervenaient souvent pour le *Bangun Trisno* et le *Rajawali.* Mais si les *tandhak* transgenres féminins et d'autres comédiens circulent d'une troupe à l'autre, les acteurs comiques, en revanche, restent attachés exclusivement à un même groupe. Chaque groupe a son propre acteur comique « iconique », que le public associe directement à la troupe de *ludruk*. Cet acteur « vedette » ne peut donc se produire en dehors du groupe dont il devient l'emblème.

Enfin, sur le plan des recettes et des cachets, ces dernières années, le tarif du groupe *Merdeka* variait entre 12 et 18 millions de roupies selon le format de spectacle choisi par le commanditaire. Dans cette région, les troupes proposent des représentations commençant de jour et se terminant au milieu de la nuit ou des représentations uniquement nocturnes. Le tarif du groupe *Merdeka*-Jember est relativement élevé dans cette région où d'autres groupes fixent des tarifs inférieurs à 8 millions de roupies. Les tarifs du *Merdeka*-Jember est sans doute justifié par la popularité du groupe et la qualité supposée de ses performances. Par exemple, les *gamelan* utilisés par ce groupe sont en bronze et produisent un timbre mélodieux alors que d'autres groupes utilisent des *gamelan* métalliques de moindre qualité sonore. Évidemment la réputation des comédiens est déterminante du succès dans telle région ou telle autre. Ce cachet global doit permettre de régler les cachets de tous les contributeurs au spectacle selon un système de rémunération de trois catégories dont la plus élevée correspond au cachet de l'acteur

jouant le rôle principal de la pièce et au comique vedette du *dagelan*[382]. La catégorie A est celle des comédiens et des acteurs comiques, les danseurs *ngremo* et les musiciens de *gamelan*. La catégorie B est celle des acteurs de second rôle, *sinden* (chanteuse), *tandhak* transgenres féminins. La catégorie C est celle des techniciens et régisseurs. Polyvalents, ils ne sont pas qualifiés pour danser ou jouer la comédie, mais peuvent parfois assurer différents rôles mineurs selon les besoins.

La popularité du groupe *Merdeka*-Jember au début des années 1990 a été assurée par la station de télévision locale TVRI. « *Kidung Jenaka* » était l'émission régulière consacrée aux groupes de *ludruk* les plus célèbres de Java Est. Cette émission était devenue incontournable pour assurer la popularité d'un groupe[383]. Dans les années 2000, le groupe *Merdeka*-Jember a collaboré avec une maison de disques de Lumajang. En 2008, Ce groupe a enregistré deux pièces de *ludruk* (*Sawunggaling*[384] et *Maryati Gila*[385]) et une performance de danse de *ngremo*[386]. Aujourd'hui, l'enregistrement vidéo est souvent effectué par le commanditaire lui-même à des fins de documentation personnelle.



Ill. 49 - Production DVD de la troupe *Merdeka*-Jember Source : données d'enquête 2016.

[382] Les groupes de la région *arekan* de langue javanaise, comme le *Karya Budaya*-Mojokerto ou le *Budhi Wijaya*-Jombang, adoptent les mêmes critères de rétribution. Voir *supra* : Dynamiques et stratégies de développement des troupes *ludruk* dans la zone *arekan* : p. 158-166.

[383] *Kidung jenaka* était une émission de la télévision de Surabaya (TVRI *Surabaya*) de 1980 au milieu des années 1990. Elle présentait des groupes *ludruk* populaires de toutes les régions de Java Est. Ce programme télévisé proposait une version condensée des représentations de *ludruk*, diffusée au format d'une heure. Elle retenait surtout la danse *ngremo*, la partie comique et la pièce dialoguée (*lakon*).

[384] L'histoire de *Sawunggaling* reprise dans le DVD est donnée en javanais. Il s'agit d'une histoire empruntée à la *Babad Surabaya* (« La légende de Surabaya »). Sawunggaling ou Joko Berek (son nom de naissance) était l'un des grands notables de Surabaya au début de l'occupation coloniale néerlandaise. Voir *infra* : Partie III – Morphologie scénique du *ludruk*. Chapitre 7 : p. 415-422.

[385] La pièce de *Maryati Gila*, enregistrée sur DVD, est présentée en langue madouraise. Maryati est le nom du personnage principal. Le fond de cette histoire est typique des problèmes classiques des familles urbaines javanaises, des femmes pauvres des villages qui épousent des hommes urbains riches, ce qui entraîne des conflits familiaux liés à l'héritage.

[386] Mais la production de disques n'a pas permis au groupe d'améliorer ses finances, la maison de production n'ayant investi que la modeste somme de 6,5 millions de roupies.

Chapitre 2

ISLAM, SYNCRETISME (*KEJAWEN*) ET ACTION DE GRACE (*SLAMETAN*)

Le *ludruk* fait clairement appel à la dimension religieuse qui accompagne les activités sociales des spectateurs ruraux pour colorer nombre de ses performances. L'obédience islamique, qui reste la plus largement partagée à Java Est, et donc celle la plus répandue parmi les spectateurs et les artistes du *ludruk*, n'exerce pourtant pas de prééminence référentielle ni dans les représentations scéniques ni dans les actes de piété individuels accomplis par les artistes. C'est même le plus souvent, comme nous le verrons, des références et des conduites suspectes d'« associationnisme » (*syirik*) qui semblent favorisées pour garantir le succès du spectacle et la réussite des artistes.

Islam à Java Est et gens du ludruk

L'islam est la religion majoritaire dans la population de Java Est. C'est donc aussi celle du public du *ludruk* et de tous les agents qui contribuent à sa réalisation – acteurs, musiciens, techniciens, régisseurs et commanditaires. Le recensement de 2010 donne 96,36 % de Musulmans à Java Est[387], alors que notre enquête auprès des différents agents du *ludruk* en donne plutôt 99 %. Nous avons interrogé 195 personnes parmi les spectateurs, artistes, techniciens, commanditaires et commerçants ambulants autour du *ludruk*. Selon Koentjaraningrat (1984), la religion constitue une information pertinente parmi d'autres dans le cadre d'une enquête en sciences sociales en Indonésie ne serait-ce que parce qu'elle figure sur la carte d'identité (KTP). De même, pour les Javanais, cette question n'a rien de déplacée, même si la réponse ne suffit à dire le degré d'adhésion à

[387] D'après le recensement 2010, Java Est comptait 37 476 757 habitants. Les six religions officiellement reconnues par le gouvernement indonésien incluent : l'islam, le protestantisme, le catholicisme, l'hindouisme, le bouddhisme, le *Khong Hu Chu* (reconnue comme religion officielle en 2000, sous la présidence de Gus Dur). Cependant, les pratiquants de croyances locales, « *penghayat kepercayaan* », littéralement les « adeptes de croyances (locales) », n'étaient pas reconnus comme sous le régime de *Orde Baru*, mais étaient considérées comme s'adonnant à des pratiques culturelles. Ils relevaient du ministère de l'Éducation et de la Culture, et non de celui du ministère de la religion, qui ne gère que les religions officielles. En 2019, après une longue polémique en Indonésie, la Cour constitutionnelle a finalement décidé que les *penghayat kepercayaan* pouvaient demander à ce que leur foi soit mentionnée par cette locution sur leur carte d'identité.

l'islam et de pratique cultuelle qui y est associée[388]. Par ailleurs, les artistes du *ludruk* affrontent souvent les reproches des musulmans purs et durs qui s'inquiètent des propensions syncrétiques et des mœurs libertines qui semblent s'exprimer dans ce théâtre[389].

Les études historiques sur l'introduction de l'islam dans l'archipel et à Java en particulier reposent le plus souvent sur trois questions principales : outre celle portant sur la période précise de l'arrivée de l'islam, c'est son origine géoculturelle qui est porteuse d'enjeux, autant idéologiques qu'historiques ; enfin, celle relative aux personnages éminents qui sont supposés en avoir permis la diffusion profonde est d'ordre hagiographie et peut donc nourrir l'imaginaire populaire, et donc le *ludruk*. Parmi ces trois questions, celle de l'origine géoculturelle a suscité des débats importants. Une origine directe de la péninsule arabique est le plus souvent défendue, contre une origine indienne, pour affirmer une plus grande proximité avec les enseignements du Prophète. L'origine indienne, pourtant très probable, suggère un intermédiaire et donc un certain éloignement de la source authentique. D'un autre côté, ces différentes hypothèses favorisant une source principale ne parviennent pas à reconstituer la complexité du processus de conversion et d'islamisation qui se produisit dans l'archipel. Azra (1992) indique quatre hypothèses de développement de l'islam et de l'influence de ses partisans. Premièrement, l'hypothèse d'une origine indienne, proposée par Drewes (1978), Snouck Hurgronje (1931) et Mouqette (1912) ; deuxièmement, celle d'une origine du Bengale proposé par Fatimi (1963) ; troisièmement, celle d'une arrivée par la côte de Coromandel et Malabar (Inde du Sud) par Thomas W. Arnold (1913) ; quatrièmement, celle d'une origine arabe proposée par Crawfurd (1820), Keyzer (1859), Neimann (1861), De Hollander et Veth (1878), Naguib al-Attas (1972)[390]. Concernant la période de l'arrivée de l'islam dans l'archipel, deux positions s'affrontent. L'une d'elle soutient que l'islam touche l'archipel dès le VIIIe siècle. Cette hypothèse est celle des historiens indonésiens et malaisiens, notamment Syed Naquid al-Attas, S.Q Fatimi et Uka Tjandrasasmita[391]. Leurs arguments sont basés sur l'existence documentée de prédicateurs musulmans vivant dans l'archipel

[388] Voir Koentjaraningrat (1984). *Kebudayaan Jawa*. Jakarta : Balai Pustaka : p. 311. Voir aussi Ricklet M. C. (2012). *Mengislamkan Jawa: Sejarah Islamisasi di Jawa dan Penentangnya dari 1930 sampai sekarang*. Jakarta : PT Serambi Ilmu Semesta : p. 36.

[389] Voir *infra* : p. 197.

[390] Voir Azra A. (1992). The transmission of Islamic reformism to Indonesia: Networks of Middle Eastern and Malay-Indonesian 'Ulama' in the seventeenth and eighteenth centuries. Ph.D. dissertation, Columbia University : p. 27-45.

[391] *Ibid.*, Azra, A. (1992) : p. 45.

en tant que commerçants, ce qui d'ailleurs est attesté dès le VIIe siècle. Les relations commerciales entre Ceylan et la Chine étaient fortes, ce qui plaçait l'archipel sur ces routes commerciales[392]. L'autre position, proposée par des historiens néerlandais, fait arriver l'islam au XIIIe siècle. L'argument repose sur la conversion des premiers royaumes à l'islam, lesquels entreprirent de propager cette foi[393]. Si l'écart chronologique est important entre ces deux positions, toutes deux suggèrent un rapport direct entre les propagateurs de l'islam et les marchands sur les routes commerciales en provenance de l'Inde et/ou de la péninsule arabique, le monde indien jouissant d'un avantage culturel et religieux auprès des royaumes javanais jusque-là hindouistes et bouddhistes. Selon Graaf et Pigeaud (1985), les ports commerçants de la côte nord de Java Est jouèrent un rôle important dans les échanges commerciaux et culturels avec les mondes chinois, indien et arabe depuis des périodes anciennes. Parmi les idées qui s'échangeaient au même titre que les marchandises convoitées, l'islam put jouir d'une audience particulière. Le port de Tuban notamment joua un rôle déterminant ; mais également Gresik, Surabaya, Madura (Sumenep, Pamekasan, Pasuruan, Probolinggo-Panarukan, Blambangan)[394]. L'existence de tombes musulmanes très anciennes dans certaines parties de Java Est, comme à Gresik et à Mojokerto, plaide en faveur d'une présence précoce de l'islam dans cette région alors que la civilisation hindou-bouddhiste dominait encore à tous les niveaux de la société[395]. La tradition islamique javanaise se réfère également aux tombes des *wali*, « prédicateurs » de l'islam dans cette région. Cinq tombeaux à Java Est sont nommés : *Sunan Ampel* à Surabaya, *Maulana Malik Ibrahim* à Gresik, *Sunan Giri* à Gresik, *Sunan Drajat* à Lamongan et *Sunan Bonang* à Tuban. Le terme *wali* vient de l'arabe qui signifie « ami » et s'entend comme « ceux qui connaissent Dieu », à savoir les « saints ». Dans le

---

[392] Voir, Arnold T. W. (1965). The preaching of Islam: A history of the propagation of the Muslim faith. Lahore: Sh. Muhammad Ashraf: p. 317.

[393] Voir, Syam N. (2005). *Islam pesisir*. Yogyakarta : LKiS : p. 61-62.

[394] Voir Graaf H. J. et Pigeaud T. (1985). *Kerajaan Islam pertama di Jawa : Tinjauan sejarah politik abad XV dan XVI*. Jakarta : KITLV - Pustaka Utama Grafiti : p.163-17. Sur la position stratégique du port de Tuban, de son rôle dans la pénétration de l'islam et de ses liens avec le royaume de Majapahit, voir *Ibid.* : p. 172-194 et p. 195-209.

[395] Une pierre tombale trouvées à Gresik, nommée *Fatimah bint Maimun*, est datée de 1086, une autre, celle de Malik Ibrahim, toujours à Gresik, est datée de 1419. Non loin de Gresik, à Mojokerto, des tombes islamiques ont également été trouvées dans le complexe du cimetière du royaume Majapahit, Troloyo, Trowulan, l'une des pierres tombales datant de 1368 et la tombe de Putri Cempa de 1448. Ces royaumes hindou-bouddhiste comprenaient Janggala (Sidoarjo) (1045-1136), Daha (Kediri) (- 1222), Singhasari (Malang) (1222 - 1292), Mojopahit (Mojokerto) (1293-1527) et Blambangan (Banyuwangi) (1536-1580). Voir Hilmy M. (1999). *Islam and javanese acculturation: textual and contextual analysis of the slametan ritual*. Master Thesis. Canada: McGill University Libraries: p. 9. Voir aussi Zoetmulder P. J. (1974). *"Kalangwan" a survey of old Javanese literature*, Koninklijk Ins- tituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde, The Hague, Martinus Nijhoff: p. 22.

manuscrit de *Negarakertagama* (31, verset 3, le mot signifie « employé » ou « personnalité importante », acception les désignant à la cour de Majapahit[396].

Cette empreinte initiale de l'islam à Java Est, dans la zone de diffusion du théâtre *ludruk*, revêt une certaine importance pour notre étude. Plusieurs auteurs ont souligné, comme on le verra, le rôle des *wali* auprès des autorités du royaume javanais de Mataram et de Majapahit, qui furent à divers degrés des acteurs importants de la propagation de l'Islam. Afin de favoriser la propagation de la nouvelle foi qu'ils proposaient, ces *wali* surent notamment tirer parti de certaines formes de spectacles javanais dont ils avaient observé l'attrait qu'elles exerçaient sur les publics de tout niveau social[397]. Le lien entre arts de la scène et militantisme religieux – mais aussi politique, comme on l'a déjà vu – n'est donc pas à sous-estimer[398].

Pourtant, notre enquête parmi les gens du *ludruk* montre que leur pratique de l'islam est loin de correspondre aux prescriptions des livres saints et du Coran notamment. Ils composent en revanche bien souvent avec bon nombre de croyances de la culture populaire javanaise. Les cinq prières quotidiennes, par exemple, fondamentalement prescrites, ne sont que peu réalisées par la plupart d'entre eux. Lors de l'appel à la prière, qui intervient cinq fois par jour, rares sont ceux parmi ces musulmans déclarés, qui y répondent, et ils sont même nombreux à ignorer les prières du vendredi. On note également que ceux qui accomplissent régulièrement les prières, demeurent discrets dans l'expression de leur foi. Les plus observants se retirent discrètement du groupe quand l'appel se fait entendre. Koentjaraningrat (1984) observe que les Javanais ne pratiquant pas les cinq prières ne sont toutefois pas considérés comme de mauvais musulmans. Ceux-ci, en effet, affirment croire en l'existence d'Allah, et se présentent comme des *muslimin* (musulmans pieux) ordinaires, croyant au prophète Muhammad, au paradis et à l'enfer, aux vertus saintes du Coran, à la parole de Dieu, et peuvent dire à l'occasion la *shahada*, l'adhésion élémentaire à l'islam[399].

---

[396] Selon Lombard (1990), l'expression *Walisanga*, les « Neuf *wali* » suggère une signification symbolique. *Sanga* signifie le chiffre « neuf » en javanais, mais ne désigne pas nécessairement le nombre réel de saints musulmans ayant propagé l'islam à Java. Voir Lombard D. (1990). *Le carrefour javanais. Essai d'histoire globale, II. Les réseaux asiatique*s. Paris : École des hautes études en sciences sociales : p. 124 et note 219. Par ailleurs, le *Babad Tanah Jawi* affirme qu'ils sont huit, de même le *Babad Cirebon* qui en mentionne huit. Ces *wali* développaient une approche de l'islam soufiste et s'appuyaient sur la pratique des *pesantren*.

[397] Voir *infra* : Partie III - Chapitre 7 : Le drame religieux : p. 412-415.

[398] Voir *infra* : *Ludruk* et Islam : p. 197.

[399] Koentjaraningrat K. (1984). *Kebudayaan jawa*. Jakarta : Balai Pustaka : p. 311.

En revanche, tous les participants au *ludruk* pratiquent le *slametan*, offrandes populaires traditionnelles, possèdent des talismans et respectent les pouvoirs surnaturels d'entités qui ne répondent en rien à la foi musulmane. On peut à juste titre parler de syncrétisme entre culture populaire et islam venant véritablement façonner la vie religieuse javanaise. Des traditions antérieures à l'islam, animistes dans une certaine mesure, et des croyances hindoues et bouddhistes cohabitent avec une obédience musulmane déclarée. Koentjaraningrat (1984) fait référence au « syncrétisme javanais », *kejawen*, ou croyances et pratiques *jawi* « javanaises », reposant sur des relations avec des êtres surnaturels, le pouvoir magique de certains objets, des rites religieux et des cérémonies qui ont leur calendrier propre, et se distinguent fondamentalement des cultes des grandes religions reconnues (islam, christianisme, mais aussi hindouisme et bouddhisme)[400]. Selon Magnis-Suseno (1984), un tel syncrétisme permet d'appréhender une réalité non divisée en plusieurs domaines autonomes comme l'esprit occidental peut en concevoir. Le rationalisme occidental établit une distinction entre l'univers naturel, la société et les forces du vivant. La conception javanaise tout au contraire maintient une continuité entre ces dimensions, favorisant ainsi une certaine disposition psychologique d'équanimité[401].

Il nous faut donc décrire à présent le *slametan*, les offrandes, les amulettes et la magie comme une forme de ritualité syncrétique pratiquée par les participants au *ludruk*.

Slametan *et* sesajen *de propitiation*

Le *slametan* est un rituel composé de prières et d'un repas communiel. Des plats spéciaux sont servis, les proches et les voisins sont invités. Les *sesajen*, les « offrandes », sont les éléments essentiels de la cérémonie. Elles sont constituées de nourritures et d'objets d'usage quotidien. Elles sont adressées à l'esprit du gardien des lieux ou à quelque ancêtre. En général, les gens du *ludruk* réalisent des *slametan* et des *sesajen* avant une représentation. Nous avons interrogé 24 contributeurs du *ludruk* dont 54,2% ont déclaré effectuer des préparations spéciales avant la représentation. 83,3% sont convaincus que tous les personnels du *ludruk* font de même. Les *sesajen* ou les s*lametan*

[400] *Ibid.*, Koentjaraningrat K. (1984) : p. 319.

[401] Magnis-Suseno F. (1984). *Etika jawa : sebuah analisa filsafat tentang kebijaksanaan hidup jawa*. Jakarta : Gramedia : p. 82-83.

sont donc des affaires personnelles qui peuvent demeurer discrètes tout en ayant un caractère quasi obligatoire.

Les actes de propitiation ne visent pas à améliorer la mémorisation des dialogues ou le jeu qu'un acteur doit réaliser sur scène ; ils concernent plutôt la « sécurité » physique et mentale de l'acteur dès lors qu'il entre scène. En effet, pour les acteurs du *ludruk*, la scène est un lieu dangereux, plein de perturbations mystiques et magiques venant de l'extérieur, à la fois intentionnellement « envoyées » par quelque personne mal intentionnée ou provenant d'interférences suscitées naturellement par quelque autorité occulte du lieu. Sans anticipation et protection, un événement néfaste peut arriver aux acteurs ou autres personnels lorsqu'ils agissent sur scène. Peacock avait déjà noté ce danger auquel l'acteur s'expose en entrant sur scène[402]. C'est pourquoi la majorité d'entre eux accomplissent de tels préparatifs pour conjurer de possibles accidents ou difficultés inopinées[403]. Les rituels *slametan* et *sesajen* constituent donc des préalables propitiatoires adressés aux esprits par trop susceptibles, qu'ils soient identifiés ou anonymes. Nous avons enquêté sur ces rituels à partir de questions ouvertes. Les réponses varient : certains font des préparatifs appuyés de prières, expression plus « religieuse » selon eux ; d'autres demandent l'aide de quelque tiers, parce qu'ils ne se sentent pas compétents pour s'adresser aux esprits. Lesus, acteur du groupe *Merdeka*-Jember, nous a permis d'assister à un de ces rituels propitiatoires précédant une représentation, réalisé pour l'occasion par sa famille. Selon Lesus, il s'agissait d'un *slametan* « ordinaire » (*biasa*), lors duquel il sollicitait la bénédiction de ses ancêtres pour une représentation devant avoir lieu au *Taman Budaya Malang*[404]. Ce *slametan* nous a toutefois semblé plus solennel que ceux

---

[402] "Ludruk when it is performed inside kampung retains a few animistic elements. Like Besut and Wayang it is performed at passage ceremonies such as circumcisions or on occasions such as sedekah bumi (honoring the guardian spirit of a kampung). As with the performance, yet I have never seen a slametan at comercial ludruk performance in downtown theaters. (….) examples of magic in kampung performances given by lesser ludruk troup: (……) all of this seem to reflect an idea that the stage is a magical place which can be made dangerous by magical force or safe by ritual." Peacock J. L. (1968). *Rites of Modernization; Symbolic and Social Aspects of Indonesian Proletarian Drama*. Chicago: University of Chicago Press: p. 36-37.

[403] Koentjaraningrat indique que les choix du moment et de la fréquence de l'organisation des *slametan* ne répondent pas à une pure croyance religieuse, relative à un sentiment d'inquiétude face aux imprévus ou à la menace de catastrophe, mais relèvent d'une simple question d'habitude, pour se conformer en somme aux coutumes religieuses. Cette interprétation nous semble faible. Voir Koentjaraningrat. (1984) : p. 347.

[404] Le groupe *Merdeka*-Jember était invité par le Bureau des affaires culturelles et du tourisme de la province de Java Est à donner une représentation dans le cadre des représentations mensuelles du *ludruk* donné au Centre culturel de Java Est à Malang. Il s'agit d'un événement important et prestigieux où seuls les meilleurs groupes de *ludruk* ont l'opportunité de se produire. Voir *infra* : p. 124-128, p. 149.

qui précèdent les représentations « ordinaires ». Il eut lieu un vendredi-*kliwon*[405], en fin d'après-midi, après la prière du soir, en présence de cinq personnes de sa famille et de proches, et sans la présence de voisins. Entouré d'une grande discrétion, ce rituel donnait l'impression qu'il était presque dissimulé. Lesus prétexta que les voisins étaient occupés à leurs affaires et que, de toute façon, sa famille préférait ne partager le repas communiel qu'entre proches[406].

La réponse de Lesus concernant la mise à l'écart des voisins soulève une question sur la relation que sa famille entretient avec eux ? Ces derniers étaient-ils vraiment occupés par leur travail, ou leur absence était-elle due à l'éloignement de leur maison ? À 50 m environ de celle de Lesus, une simple cour vide les sépare ; celle des parents de Lesus n'est qu'a 10 m de celle des voisins. Celle de son gendre en revanche est à 100 m de la sienne[407]. La distance entre la maison de Lesus et celle de ses voisins est donc plus d'ordre relationnel que spatial. Il existe en effet un contentieux entre les deux familles qui éclaire des aspects remarquables des interactions familiales et religieuses qui entourent les *slametan* et leurs enjeux. Les choses, en effet, commencèrent par un différend sonore, Lesus se plaignant du mégaphone utilisé par son voisin lors de l'appel à la prière lancé à partir de la salle de prière (*mushola*) que celui-ci venait d'installer. Au volume excessif de l'appareil s'ajoutait une qualité sonore des plus médiocre. Lesus aurait alors adressé un reproche subtil au propriétaire de la *mushola* : « L'appel à la prière est vraiment très beau, lui dit-il, mais il est un peu fort et grinçant. » Ce différent sur les décibels de l'appel à la prière serait donc à l'origine du refus de convier un tel voisin au *slametan*. Mais Gunem, la femme de Lesus, rappela que le mariage de leur fille était de mauvais augure. Le garçon aurait dû épouser leur fille en urgence car celle-ci était enceinte, ce qui obligea à négliger les prescriptions rituelles (*pétungan*) pour calculer la date la plus propice d'un mariage. La mort du beau-père quelques mois après ce mariage a été attribué au non-respect de cette règle. Ce serait donc les voisins, belle famille de Lesus, qui auraient préféré ignorer le *slametan*, ce dont Lesus lui-même ne semblait pas se plaindre.

---

[405] Le mois de *kliwon* correspond au 5e jour de la semaine javanaise de 5 jours. Lui sont associés la couleur noire, réunissant l'ensemble des couleurs, et le centre par rapport aux directions cardinales. Voir *infra* : Calendrier et fêtes javanaises : p. 214.

[406] Seul l'acteur qui devait interpréter le personnage principal du *lakon* (Sogol, dans *Pendekar Sumur Gemuling*) était invité au *slametan* organisé par Lesus.

[407] Concernant les participants au *slametan*, Geertz (1960) la décrit ainsi : « Le maître de la maison, qui est représenté par une personne de confiance, est obligé d'inviter tous les voisins masculins situés aux quatre points cardinaux – pour des raisons purement territoriales – qu'ils soient proches ou pas, amis ou pas, tous doivent venir. Voir Geertz C. (1960). *The Religion of Java.* London: The Free Press of Glencoe: p. 4.

Dans ce rituel, les femmes sont impliquées au premier chef. L'épouse de Lesus elle-même et l'épouse d'un proche, également acteur du *ludruk*[408], étaient assises pour suivre le rituel qui fut bref, silencieux et discret. Lesus dit des prières et brûla des *kemeyan* (encens javanais) dans le salon de la maison. Durant la récitation des prières, les participants au *slametan* restèrent à l'écart, témoins des actions du maître de maison qui priait. Les aliments étaient placés sur la table du salon, recouverts de feuilles de bananier. Sous cette table était placé un brûleur d'encens. Les participants s'étaient assis au hasard sur des chaises disponibles qu'ils avaient trouvées ça ou là dans la maison. Une fois la prière terminée, une partie de la nourriture fut apportée dans la salle principale pour être partagée entre les participants. Nous nous étions assis en tailleur, sur des nattes à même le sol, autour de la nourriture placée au milieu. Les tables et les chaises, qui occupent généralement cet espace, avaient été déplacées à l'extérieur pour laisser place à un tapis, sur lequel les participants étaient assis. L'épouse de Lesus et sa belle-sœur distribuèrent la nourriture. Elle expliqua en javanais que la nourriture était suffisante pour tous les convives : *« ojo royokan, slametan iki ora koyo slametan neng liyane, cukup ngggo kabeh »* (ne vous battez pas, parce que ce *slametan* est différent des autres, il y en a assez pour tous). Elle nous invita à nous servir nous-mêmes en riz et légumes pendant qu'elle coupait le poulet afin que tous les invités aient leur part. L'ambiance était très sympathique et chaleureuse et les conversations informelles allaient bon train.



Ill. 50 - Participants du *slametan* dans la salle centrale de la maison.
Cliché A. Wibowo, 2016.



Ill. 51 - Participants du *slametan* dans la salle d'accueil de la maison.
Cliché A. Wibowo, 2016.

L'épouse de Lesus prépara deux menus. Elle fit le marché de bon matin et cuisina toute la journée. L'un des menus correspondait à des « accompagnements » nécessaires

[408] Seul l'acteur qui devait interpréter le personnage principal du *lakon* (Sogol *: Pendekar Sumur Gemuling*) était invité au *slametan.*

aux offrandes. Il se composait de deux assiettes de riz et d'œufs au plat, deux assiettes de bouillie mixte rouge et blanc, une assiette de bouillie blanche, une assiette de bouillie rouge, deux tasses de café noir, un verre contenant des fleurs de trois couleurs différentes (*telon*) et de l'eau ; enfin, une assiette contenant cinq bouillies de différentes couleurs (blanc, vert, orange, rouge, bouillie de haricots verts) placées dans une feuille de bananier. Elle nous expliqua que ces aliments n'étaient pas destinés aux convives mais aux ancêtres et aux mauvais esprits qui visitaient la maison. Bien que ces aliments n'étaient pas destinés aux hommes, elle les avait préparés avec tout le soin que peuvent attendre des convives exigeants. Le goût et la présentation de la nourriture devaient être aussi parfaits que possible.

Les offrandes furent posées dans le salon, placées sur la table et partiellement sur le sol. Celles posées sur la table étaient destinées aux esprits ancestraux, tandis que la bouillie rouge et blanche placée sur le sol, près de la porte d'entrée de la maison et du coin arrière de la maison, était destinée aux mauvais esprits visiteurs. La nourriture pour les ancêtres était posée au-dessus, tandis que celle destinée aux mauvais esprits était placée au-dessous, exprimant ainsi le rang des entités surnaturelles. Les esprits ancestraux sont placés au-dessus, les mauvais esprits, considérés comme importants pour la sécurité de la famille, sont néanmoins reconnus et respectés de cette manière. Le deuxième menu était destiné au repas communiel des convives : riz et maïs placé dans un grand saladier, dans lequel un poulet rôti est dissimulé dans un tas de riz, nouilles sautées, soupe à la citrouille, pâte de piment, une petite assiette de friandises industrielles, deux petits régimes de bananes plantain.



Ill. 52 - Plats pour les ancêtres.
Cliché A. Wibowo, 2016.



Ill. 53 - Repas pour les convives.
Cliché A. Wibowo, 2016.

Lors d'une autre occasion, les offrandes furent déposées sur les lieux mêmes du *ludruk*, précisément près du vestiaire des acteurs. Les offrandes consistaient en un petit

régime de bananes plantain, en plats de riz et d'accompagnements, de friandises traditionnelles du marché, de fleurs tricolores, de noix de coco, de crackers placés dans un saladier en plastique. À côté du saladier, était posé un *keris*. Au-dessous de la table des offrandes, se trouvaient une cruche d'eau, deux tasses de café et de l'encens qui se consumait.



Ill. 54 - Les offrandes (*sesajen*) pour une représentation du *Karya Budaya*-Mojokerto organisée pour un mariage.
Cliché A. Wibowo, 2014.



Ill. 55 - Les offrandes (*sesajen*) pour une représentation du *Budhi Wijaya*-Jombang organisé pour une circoncision.
Cliché A. Wibowo, 2017.

Le chef du groupe *ludruk* assura que les offrandes étaient généralement préparées par le commanditaire du *ludruk*. La troupe du *ludruk* ne s'en chargeait donc pas, mais savait que cette procédure devait être incluse dans la cérémonie. Parfois le commanditaire demande au chef de la troupe de s'en charger et de facturer le coût des offrandes. Peacock (1963) a abordé le sujet des offrandes dans le *ludruk*. Selon lui, la pratique des rituels et des offrandes est étroitement liée aux spectacles ruraux, notamment dans les préparatifs des spectacles de marionnettes d'ombre *wayang kulit* auxquels le *ludruk* les aurait empruntés. Cet auteur fait clairement la distinction entre les *ludruk* ruraux et urbains, les seconds ayant rapidement abandonné la pratique des offrandes, laquelle continue d'être constitutive du *ludruk* rural par les références *kejawen* qu'elles mobilisent. L'anthropologue néerlandais J. van Baal (1984) précise que les offrandes, qu'il interprète comme des *sedekah* ou aumônes, sont des dons, c'est-à-dire un moyen de réaliser une

communication symbolique en même temps qu'une contribution aux ressources nécessaires, ou une manière d'influencer ou de rendre un service[409]. En tant que modalité du don, l'aumône (*sedekah*) tournée explicitement vers les esprits dans le monde invisible s'adresse implicitement aux participants du rituel.

La plupart des anthropologues spécialistes de Java – Geertz (1960), Mulder (1979), Hefner (1985), Woodward (1988), Beatty (1996) – voient dans les *slametan* et les *sesajen* l'expression forte du *kejawen*, des pratiques syncrétistes javanaises, où peuvent être discernées des éléments animistes, hindoues-bouddhistes et islamistes. Le *slametan* est pratiqué et interprété de diverses manières par les Javanais. Selon les régions de Java, il peut être nommé *kenduri* (banquet), *syukuran* (action de grâce), ou *wilujengan* (repas rituel de propitiation). Les modalités rituelles sont très proches les unes des autres : prière et repas communiel d'aliments spéciaux, présence de proches et de voisins, et se déroulent sur une journée spécialement choisie dans le calendrier javanais pour optimiser les bienfaits attendus par l'organisateur. Le *slametan* est alors supposé créer un état de bien-être, de sécurité et dénouer les tentions quotidiennes et spirituels, pour atteindre un état de *slamet*, de « salut ». Selon Mulder, le *slametan* n'est pas destiné à assurer la prospérité, dans le présent ou le futur, mais cherche à assurer la paix et à prévenir les malheurs ou le mauvais sort[410]. Zoetmulder (1967) qualifie le *slamet* d'« homéostasie » psychologique et sociale. Ainsi, l'individu ne cherche pas à se retirer du monde, mais à accepter au travers d'un partage rituel apaisant sa position dans la hiérarchie familiale et sociale tout en écartant les vicissitudes qui, par définition, échappent à son contrôle[411]. Selon Geertz, le *slametan* est une sorte de forum de partage dans la société, où sont exposés divers aspects de la vie sociale et de l'expérience individuelle, de manière à réduire l'incertitude, les tensions et les conflits[412] . Cet auteur souligne aussi la fonction du *slametan* en tant que maintien de la solidarité entre les participants à la cérémonie. Il livre ainsi l'opinion d'un de ses informateurs sur la signification du *slametan* : « si vous organisez un *slametan*, personne ne se sent différent des autres et donc, ils ne veulent pas se séparer ». Ce point de vue offre une base à l'analyse de Geertz selon laquelle, en pratiquant les *slametan*, personne ne se sent différent ou inférieur aux autres et personne

[409] J. van Baal in Koentjaraningrat K. (1984). *Kebudayaan jawa*. Jakarta: Balai Pustaka: p. 365.

[410] Mulder N. (2001). *Mistisisme Jawa: Ideologi di Indonesia*. Yogyakarta: LKiS: p. 136.

[411] Zoetmulder P. J. (1967). *The cultural background of Indonesian politics*. Columbia, S.C: Institute of International Studies, University of South Carolina. Voir aussi Woodward M. (2011). *Java, Indonesia and Islam*. Dordrecht: Springer Science-Business Media B.V: p. 118.

[412] Geertz C. (1960). *The Religion of Java.* London: The Free Press of Glencoe: p. 3.

n'exclue personne. Woodward (1988) souligne l'incidence psychologique du s*lametan* sur ses organisateurs en permettant le renforcement des liens communautaires. Le rituel favoriserait confiance et solidarité entre l'organisateur et l'ensemble des participants, tous convaincus de la sollicitude des esprits sollicités et honorés[413].

Jimat *(talisman, amulette) et* Kesaktian *(pouvoir magique)*

Si le *slametan* est un rite public et relève en cela d'une ressource religieuse disponible pour tous, d'autres moyens peuvent être recherchés – à titre privé et secret – pour augmenter le charisme d'un comédien, accroître l'admiration du public ou se protéger des forces malveillantes qui tentent des intrusions invisibles sur scène au cours d'une représentation. Nombreux sont ceux, parmi les gens du *ludruk*, qui recourent à quelque agent surnaturel, connu d'eux seuls et de celui qui le leur a transmis. Un bon tiers des artistes m'ont déclaré avoir des talismans ou des amulettes et beaucoup plus encore sont persuadés que tous les autres ont en. Au-delà des déclarations, tout laisse croire que la possession d'amulettes est un secret de Polichinelle et que la plupart des artistes de *ludruk* en possèdent quel que soit le degré d'efficience qu'ils leur accordent. Les artistes sont persuadés que l'amulette favorise le succès et le renom et qu'elle leur permet d'être sollicité plus souvent à se produire sur scène. Les amulettes peuvent être des objets ou des formules ésotériques portées sur le corps. Par exemple, la poudre de maquillage utilisée par les *tandhak* transgenres est réputée avoir des propriétés magiques ; certains anneaux ou colliers chargés de pouvoirs spéciaux sont portés lors des représentations sans se différencier visuellement des parures de scène ordinaires. Ces amulettes sont obtenues à la suite de rituels spéciaux (*ngalap berkah*)[414]. Par exemple, selon Didik, chef du *Budi Wijaya*-Jombang, certaines chanteuses (*pesinden*) de son groupe ont effectué un bain rituel à Made dans le sous-district de Kudu à Jombang. Ce rituel est supposé donner une voix douce, mélodieuse, garder un visage jeune, assurant ainsi de recevoir encore longtemps de nombreuses commandes[415].

---

[413] Woodward M. (1988). The 'Slametan': Textual Knowledge and Ritual Performance in Central Javanese Islam. *History of Religions, 28*(1), 54-89: p. 67.

[414] *Ngalap berkah* signifie en javanais « obtenir une faveur grâce à un rituel ».

[415] Ce rituel, qui aurait été pratiqué dès l'époque du royaume *Airlangga* (XIe siècle), est organisé, depuis 2002, par les autorités du village à des fins touristiques et de valorisation du patrimoine culturel. Auparavant, la pratique du *kungkum* se faisait individuellement. Ce rituel se réalisait à minuit, et seulement certains jours. Aujourd'hui, il s'agit plutôt un simulacre réalisé devant un public de touristes. Il est dirigé par un gardien du lieu sacré qui donne un bain purificateur. Voir http://www.majalahsuarapendidikan.com/2019/02/kungkum-sinden-sendang-made-tradisi.html.

Pour disposer de tels talismans, les gens du *ludruk* s'adressent généralement à des spécialistes des pouvoirs magiques, les *dukun*. S'ils sont réticents à s'adresser à ces « chamans », ils peuvent aussi solliciter une « personne sage », un *kyai,* terme désignant un ouléma musulman ou l'objet sacré javanais dont celui-ci dispose[416]. Le *kyai* propose un *bacaan*, « récitation » faite d'un mélange d'arabe et de javanais. Il suffit alors de réciter ce *bacaan* avant de monter sur scène. Cette récitation s'accompagne de mouvements ou de gestes spéciaux, tels que piétiner le sol. Nous avons observé ce geste chez un danseur de *ngremo* qui s'apprêtait à entrer en scène ; il tapa trois fois le sol avec le pied droit en faisant résonner les grelots (*gongseng*) noués à sa cheville. Ce simple geste permet au danseur de surmonter son trac. Comme nous l'avons vu, la scène est considérée comme un espace dangereux. Il n'est donc pas étonnant de recourir à quelque expédient pour tenter de se protéger des esprits malveillants avant de s'y engager. Le danger peut provenir de puissances occultes naturellement présentes à cet endroit, ou intentionnellement déposé dans le but de nuire. Dans ce dernier cas, c'est la compétition entre les groupes ou acteurs qui est supposée en être la cause. Les conséquences peuvent varier. Par exemple, le groupe électrogène tombe soudainement en panne, le haut-parleur ne fonction plus, le danseur s'évanouit sur scène parce que quelque chose (ombres ou lumières) s'approche soudainement, ou bien la voix d'un chanteur s'éteint soudainement au milieu de son chant.

Que ce soit sous forme de poudre ou de bijoux, les talismans sont les possessions exclusives de celui ou celle qui en a obtenu l'usage. Personne d'autre que le titulaire initial n'est autorisé à les utiliser sur scène. Mais on voit parfois un spectateur, qui connaît et croit aux pouvoirs magiques de ces objets, venir en demander la bénédiction. Certains spectateurs demandent par exemple qu'un peu de poudre des *tandhak waria*, les chanteuses transgenres, soit appliquée sur le visage de leurs enfants. Ils pensent que cette poudre peut les protéger des mauvais esprits (*sawan*)[417]. C'est pourquoi les *tandhak waria* ou le chef de la troupe préparent parfois une poudre spéciale qu'ils donnent aux

[416] Les termes *dukun* et *wong pinter* « sage » sont souvent équivalents. Les deux termes sont utilisés pour désigner une personne dotée de pouvoirs surnaturels pouvant apporter une assistance sur demande. Ces pratiques se distinguent entre « blanches » et « noires », aux connotations respectivement positives et négatives. Le terme *wong pinter* désigne en général les personnes dotées de pouvoirs « positifs ». Voir Sartini S. & Ahimsa-Putra H. (2017). "Redefining the Term of Dukun". *Jurnal Humaniora, 29*(1), 46-60 : p. 51.

[417] *Sawan* se manifeste comme une « maladie » qui affecte les jeunes enfants qui pleurent sans motif. On pense que cet mal est lié à des agissements inconséquents des parents ou de l'enfant lui-même. Il existe différents types de *sawan*, comme *sawan manten* (qui frappe à l'occasion d'un mariage), *sawan barongan*, *sawan mayit*, s*awan wedus*, etc.

spectateurs comme une sorte de placebo à effet magique. La poudre utilisée par les *tandhak* est généralement de bonne qualité et onéreuse, ce qui exclue de la distribuer au public ; une poudre bon marché fait donc aussi bien l'affaire. Les pouvoirs surnaturels se logent également dans les instruments de musique (*gamelan*), souvent dans les *kendang* (tambour à deux faces) ou les gongs. Ce pouvoir est celui d'un esprit, également appelé « gardien » (*penunggu*). Les acteurs du *ludruk* croient que la magie aide à améliorer la qualité de la musique des *gamelans*, dont le son doit attirer et fasciné le public. Des offrandes sont d'ailleurs faites aux instruments. Des fleurs de *telon* (tricolore) sont placées près d'eux. Le *gamelan* impose également certaines règles qu'il convient de ne jamais transgresser, comme celle de ne jamais l'enjamber.

Koetjaraningrat nomme toutes ces pratiques occultes du *ludruk* – amulettes et croyances diverses en quelque pouvoir surnaturel – *ngelmu cemeng*, « pratique occulte noire »[418]. Cependant les pratiquants eux-mêmes, qualifient leur art de magie blanche (*ngelmu petak*). En effet, les pratiques occultes dans le *ludruk* n'ont pas pour but de nuire directement aux autres, mais dans une certaine mesure, de leur ravir les faveurs du public. Les manipulateurs de magies disposent pour cela de différents moyens. Ils n'hésitent pas, dit-on, à se lier à des êtres surnaturels *mahkluk gaib*. On conçoit que leur désir d'attirer à tout prix le public, et de recourir à la magie pour cela, puisse être interprété comme un pouvoir dangereux et nuisible par la rumeur publique[419].

L'antagonisme abangan - santri *(musulman « approximatif - authentique »)*

Peacock rappelle cette accusation portée contre les participants du *ludruk* : « Les participants du *ludruk*, qu'ils soient acteurs, réalisateurs, chefs de groupe, écrivains ou spectateurs, peuvent être qualifiés de *abangan* : hétérodoxes javanais. (...) Les participants sont dits *abangan*, notamment parce que les *santri* (*les pieux* musulmans pratiquants) considèrent le *ludruk* comme un divertissement interdit. »[420] Les *abangan*, dont feraient partie les amateurs et pratiquants du *ludruk*, par opposition aux *santri,*

[418] En Indonésien, la « magie noire » (*ilmu hitam*) a une connotation extrêmement négative. Koetjaraningrat K. (1984). *Kebudayaan jawa.* Jakarta : Balai Pustaka : p. 419.

[419] Koetjaraningrat classe les pouvoirs magiques javanais en quatre catégories : 1) la magie productive, 2) la magie protectrice, 3) la magie destructrice, 4) la magie voyance. Koetjaraningrat K. (1984). *Kebudayaan jawa.* Jakarta : Balai Pustaka : p. 413.

[420] Peacock J. L. (1968). Rites of Modernization; Symbolic and Social Aspects of Indonesian Proletarian Drama. Chicago : University of Chicago Press : p. 19.

forment l'ensemble informel des musulmans dont la ferveur religieuse se portent plutôt sur des pratiques non islamiques. Geertz a observé ces deux groupes que tout oppose[421]. Ricklef (2012) définit les *abangan* ou d'autres groupes de musulmans minimalistes comme ceux qui ne pratiquent l'islam qu'à certaines étapes de la vie. Un *abangan* musulman ne prie que rarement ou jamais, évite de réciter la *shahada* ou de lire le Coran, jeûne rarement ou jamais pendant le Ramadan et n'épargne jamais d'argent en prévision d'un pèlerinage à La Mecque. Cependant, au moment de la naissance et de la mort, un *abangan* accomplit les rituels musulmans, il réalise également les rites de circoncision et de mariage selon les prescriptions de l'islam[422]. Peacock insiste sur la polarisation *abangan-santri* s'inscrivant ainsi dans l'approche analytique d'une histoire politique de l'Indonésie de son époque. C'est ce que souligne également Roff[423]. Cette approche serait motivée par une volonté d'imposer une grille d'analyse des sociétés d'Asie du Sud-Est à partir du fait religieux, notamment islamique pour ce qui est de l'Indonésie. Ainsi, en analysant la culture javanaise, le groupe *santri* serait identifié à l'islam orthodoxe et les groupes *abangan* à un islam hétérodoxe révélateur de la société et la culture javanaise « profonde ».

L'enquête menée dans le monde du *ludruk*, où l'antagonisme *abangan-santri* est souvent évoquée aujourd'hui, permet également de dégager une situation plus complexe. Edy, chef du *Karya Budaya*-Mojokerto, confirme que les polémiques entre les tendances *abangan* et *santri* visent directement l'art du *ludruk* depuis longtemps et se poursuivent aujourd'hui[424]. Une partie de l'enquête a été consacrée à cette question clivante à partir de questionnaires et d'entretiens approfondis auprès de nombreux contributeurs au *ludruk* : artistes, organisateurs, commanditaires, amateurs, publics, etc. Les troupes *Karya Budaya*-Mojokerto, *Budhi Wijaya*-Jombang, *Merdeka*-Jember et *RRI*-Surabaya ont fourni

---

[421] Selon Geertz, la tradition religieuse *abangan*, dominante dans la société paysanne, consiste principalement en cultes animistes se manifestant par la pratique des *slametan*, des croyances sur les esprits, les théories et pratiques de la médecine traditionnelle, la divination et la magie. Les *santri*, en revanche, sont associés à l'islam pur. Ses adeptes étaient particulièrement influents parmi les commerçants et les agriculteurs relativement riches. La pratique religieuse des *santri* repose sur l'application très stricte de toutes les valeurs fondamentales de l'islam et s'appuie sur des organisations caritatives, ou sur un islam politique. Voir Geertz, C. (1960). *The Religion of Java.* London: The Free Press of Glencoe: p. 5-14.

[422] Voir Ricklef M. C. (2012), Mengislamkan Jawa : Sejarah Islamisasi di Jawa dan Penentangnya dari 1930 sampai sekarang. Jakarta : PT Serambi Ilmu Semesta : p. 111-112.

[423] Roff W.-R (1985). "Islam obscured ? Some Reflections on Studies of Islam & Society in Southeast Asia". In *L'Islam en Indonésie I. Archipel,* volume 29, pp. 7-34 : p. 5. Cité par Hefner R. (1987). "Islamizing Java? Religion and Politics in Rural East Java". *The Journal of Asian Studies*, 46(3), 533-554: p. 535.

[424] Entretien Wibowo et Edy, le 12/12/2016.

nos principaux interlocuteurs[425]. De nombreux entretiens montrent que le *ludruk* trouve une bonne part de son public parmi des musulmans qui se disent *santri*. D'une manière générale, le terme *santri* désigne un obédient qui étudie l'islam, à la fois dans une école coranique (*pesantren*) et à la mosquée de leur quartier sous la direction d'un imam. Le *pesantren* est une institution religieuse, éducative et sociale, regardée comme « bastion » des musulmans authentiques et centre de propagation de l'islam. Sur le prosélytisme des *pesantren* javanais[426], Dhofier, à la suite de Soebardi et Johns (1978), affirme que ces « institutions *pesantren* déterminèrent le caractère islamique des empires islamiques et jouèrent le rôle le plus important pour la propagation de l'islam jusque dans des endroits reculées »[427]. Le nombre de *pesantren* à Java Est est le deuxième plus important en Indonésie. L'apprentissage de la lecture du Coran (*ngaji*) dès le plus jeune âge est pris en main par des répétiteurs (pas nécessairement un imam), opérant dans les mosquées ou les salles de prière (*mushola*) de leurs quartiers. Ces lieux d'apprentissage sont appelés *Taman Pendidikan Al-quran* (TPA) ou *Taman Pendidikan Quran* (TPQ), « Jardin d'éducation coranique »[428]. La région de Java Est possède le plus grand nombre de TPA /

---

[425] Les artistes interrogés avaient tous joué dans la plupart des régions de Java Est et avaient une longue expérience du théâtre *ludruk*. Sur les 24 personnes interrogées, 10 seulement avaient moins de 10 ans d'ancienneté dans le *ludruk*, 8 entre 16 et 30 ans, 6 plus de 30 ans. Nous avons aussi interrogé 195 spectateurs en diverses occasions, notamment pendant et après les représentations auxquels nous avons assisté.

[426] On suppose que le mot *pondok* a pour sens « pension de *santri* », qui viendrait du mot arabe *fundug*, qui signifie hôtel, auberge ou internat. Le mot *pesantren* est construit à partir du mot *santri* avec apposition du préfix *pe-* et du suffixe *-an*, et signifie « internat ». Dhofier (1982) souligne que l'origine du mot *santri* est toujours en débat parmi les chercheurs, notamment en ce qui concerne l'origine hindou ou arabo-islamique du concept. Il cite la discussion entre Jhons et CC Berg. Le premier affirme que le terme *santri* vient de la langue tamoule, et désigne le professeur de Coran (oulama) ou un scientifique, alors que le second soutient que le terme vient du sanscrit *shastri* désignant celui qui connait les livres sacrés de l'hindouisme, ou un expert des textes sacrés. Le mot *shastri* est ainsi en rapport avec *shastra* signifiant « livre saint, livre religieux ou scientifique ». Voir Dhofier Z. (1982). *Tradisi Pesantren, Studi tentang Pandangan Hidup Kyai*. Jakarta : LP3ES : p. 18. Les deux origines du mot se réfèrent clairement aux savants religieux. Woodward (2004) montre qu'à Java, quiconque pratique l'islam centré sur la charia ou se prévalant d'une érudition des textes arabes est considéré comme *santri*. Voir Woodward M. R. (2004). *Islam Jawa: kesalehan normatif versus kebatinan*. Yogyakarta: LKiS: p.119.

[427] Dhofier Z. (1982). *Tradisi Pesantren, Studi tentang Pandangan Hidup Kyai*. Jakarta: LP3ES: p. 17. Voir également, Soebardi S. (1976). "The Place of Islam" In Elaine McKay [ed]. *Studies in Indonesian History*. Australia: Pitman Publishing Pty Ltd: p 42. Voir Soebardi S. (1978). "The Pesantren Tarikat of Suralaya" In Udin S. (1978). *Spectrum: essays presented to Sutan Takdir Alisjahbana on his seventieth birthday*. Jakarta: Dian Rakyat: p. 215. Voir Johns A. H. (1980) "From Coastal Settlement to Islamic School and City: Islamization in Sumatra, the Malay Penisula and Java", in Fox J (ed) (1980). *Indonesia: The Making of a Culture*. Camberra: RSPS, ANU: p. 40.

[428] Dhofier (1982) a observé que l'apprentissage de la lecture du Coran commence dès l'âge de 5 ans, par des leçons des parents pour mémoriser des courtes sourates (*Juz*) du Coran. À l'âge de 7 ou 8 ans, les enfants commencent à apprendre l'alphabet arabe tout en lisant progressivement le Coran. Ce programme d'apprentissage s'arrête lorsque l'enfant démontre qu'il peut lire le Coran couramment et correctement. *Ibid*, Dhofier Z. (1982) : p. 20.

TPQ d'Indonésie, avec 31 579 établissements et un total de 1 929 237 élèves[429]. Il s'agit donc d'une activité éducative islamique très importante, une des plus importante sous cette forme en Indonésie.

Les *pesantren*, ont de grandes affinités avec le soufisme[430]. Khasan (2010) mentionne la relation étroite entre *pesantren* et soufisme dans le développement de l'islam à Java. Historiquement, le soufisme s'est développé à la suite du déclin de l'activité intellectuelle islamique au Moyen-Orient aux XIIe et XIIIe siècles, déclin qui se manifesta sur les plans économique, politique, militaire, etc., favorisant l'idéologie de la « préservation de l'âme » propre au soufisme. Des missionnaires musulmans de la région du Bengale ont diffusé ce courant religieux qui rencontra des prédispositions chez les Javanais car il présentait des traits communs avec certaines pratiques religieuses javanaises. Spiritualité javanaise et soufisme purent donc articuler une modalité spécifiquement javanaise de l'islam[431].

Le district de Jombang, où nous avons enquêté sur les rapports du *ludruk* et de l'islam, est présenté comme le foyer majeur des *pesantren* en Indonésie. Dans ce district se trouve les plus grands et les plus anciens *pesantren* de Java, tels que Tebuireng, Denayar, Tambakberas et Rejoso. Établissements d'enseignement islamique, les *pesantren* sont toutefois ouverts aux spectacles de *ludruk* et apprécient plutôt cette forme d'expression artistique. Didik, chef du *Budhi Wijaya*-Jombang, a fait part d'une de ses collaborations avec le *pesantren* de *Nur Alif*-Jombang dirigé par Haji Mahmud Yunus Winarno. Dans ce *pesantren*, la troupe a travaillé avec un étudiant diplômé en arts du spectacle de l'Institut Indonésien des arts de Yogyakarta *(ISI)* pour présenter la pièce « *Besut Kembar* »[432]. Cette collaboration a permis à Didik d'évaluer la réception du

---

[429] http://emispendis.kemenag.go.id/ « Statistik pedataan pondok pesantren dan Tempat Pendidikan Al-Quran 2014/2015 ».

[430] Le soufisme (*tasawuf*) est un courant islamique spiritualiste (*kebatinan*). La méditation y est très importante, ainsi que la récitation (*dzikir*), le jeûne et la prière en continu (*daa'im*), de même que les rites de danse (*riyadhah*). Voir Jamhari (1998). "Islam: An Introduction". In Fox J (1998). *Indonesian Heritage Serie 9: Religion and Ritual*. Singapore : Archipelago Press : p. 111. Dans la tradition des *pesantren*, les concepts de *soufisme* et de *Tarekat* sont souvent utilisés de manière interchangeable. Les deux concepts, en effet, ont presque la même signification. Dhofier (1982) considère que le terme soufisme n'est généralement utilisé que pour indiquer les aspects intellectuels du soufisme, tandis que les aspects éthiques et pratiques, considérés comme plus importants, sont évoqués par le terme *tarekat*. Dhofier Z. (1982).

[431] Voir Khasan M. (2010). "Pesantren, Sufisme dan Tantangan Modernitas". *Dimas - Jurnal Pemikiran Agama untuk Pemberdayaan.* Vol. 10. No. 1. 2010 : 111-132. Semarang : Universitas Islam Negeri (UIN).

[432] La pièce fut donnée le 16 juin 2015. Ce *lakon* porte le nom du personnage principal : Besut. Il est souvent présenté comme la première pièce venue s'associer aux autres performances de chant, danse et

ludruk par le public du *pesantren*, notamment en ce qui concerne la présence de *tandhak* transgenres féminins dans le spectacle. À sa connaissance, jusqu'ici, les élèves du *pesantren*, *santri* par excellence, étaient surtout amateurs des spectacles *gambus misri*[433]. Il s'agit d'une expression dansée née au sein des *pesantren* pour concurrencer le *ludruk*, insuffisamment proche des valeurs islamiques de cette institution, mais auquel Asfandi, élève de KH Hasyim Asyari, fondateur du *Nadatul Ulama* (NU), emprunta des contenus afin de les adapter pour un public *santri*. Depuis lors, le *gambis misri* reçoit les faveurs des *santri*. Cette forme de *ludruk* édulcorée est la représentation théâtrale la plus populaire à Jombang[434].

Nadatul Ulama (NU), la plus grande organisation islamique traditionnelle d'Indonésie, qui souscrit à la tradition *pesantren*, apprécie et ne s'oppose pas à l'existence du *ludruk*. Lors de la célébration de la « Journée nationale des *santri* »[435], par exemple, les élèves et les oulémas du district de Sidoarjo ont invité Kartolo, l'artiste le plus célèbre du *ludruk* dans tout Java, sur la grande place centrale (*alun-alun*) de la ville de Sidoarjo[436]. Kartolo reçut un prix sous la forme d'un *peci* (toque de velours noir traditionnelle des nationalistes musulmans indonésiens), en signe d'admission dans la communauté des *santri* pour son rôle dans la diffusion des enseignements islamiques à travers ses *kidungan* (chansons). Parce qu'ils considéraient que les *kidungan* de Kartolo n'avaient pas de visées sexuelles ou politiques, son art était crédité des vertus

---

dagelan pour compléter le théâtre *ludruk* sous la forme qu'on lui connait aujourd'hui. Voir *infra* : Partie III - Chapitre 7. Fictions et discours du *lakon* : p. 401.

[433] Le *gambus misri* présente divers types de performance tels que danse, chant, comédie, parfois magie et pièce de théâtre. La musique et les costumes imitent le style du cinéma indien. Les chansons sont de type pop ou *dangdut* très en vogue. Il n'y a pas de technique de danse particulière, il suffit simplement de se laisser guider par la musique quelle qu'elle soit. Comme certains éléments étaient empruntés au *ludruk*, ce spectacle a été regardé comme un genre particulier de *ludruk*.

[434] Voir N. Ilahi, "Riwayat Gambus Misri". (http://iconoz.blogspot.com/2010/06/budaya-jombang-gambus-misri.html). Voir aussi Ilahi N. (2019). « Gambus Misri. Kesenian dari Kaum Santri Gagasan Asfandi, Ayah Asmuni ». *JawaPos Radar Jombang*, 2007.
(https://radarjombang.jawapos.com/read/2019/03/04/122980/gambus-misri-kesenian-dari-kaum-santri-gagasan-asfandi-ayah-asmuni)

[435] La Journée nationale des *santri* a été créée en 2015 par le président Joko Widodo en reconnaissance officielle du rôle des *santri* dans la lutte pour l'indépendance de l'Indonésie. La date du 22 octobre est celle de la déclaration appelée « résolution du djihad » par K.H Hasyim Asy'ari (fondateur de NU) en 1945. Tous les responsables du NU ont repris cette déclaration à travers Java pour faire obstacle aux troupes néerlandaises voulant reprendre l'Indonésie après le départ des Japonais. Voir Pratama N. A. et Galih B. (Ed). 2018. *Resolusi Jihad, Makna di Balik Penetapan Hari Santri Nasional*. Jakarta : Kompas. (https://nasional.kompas.com/read/2018/10/22/16271601/resolusi-jihad-makna-di-balik-penetapan-hari-santri-nasional)

[436] Voir *Santri Sidoarjo Lestarikan Kesenian Ludruk*. (http://www.nu.or.id/post/read/72266/santri-sidoarjo-lestarikan-seni-ludruk)

islamiques[437]. Gusdur, intellectuel musulman du NU, a décrit la relation entre *ludruk* et islam dans un article intitulé *Islam, Seni dan kehidupan Beragama*, « Islam, art et vie religieuse »[438]. Il y affirme que les arts séculiers peuvent être un moyen de transmettre des messages religieux. Selon lui, l'islam reconnaît le rôle de l'art dans la religion et dans l'État. Et le *ludruk*, ajoute-t-il, est l'un des arts qui promeut les valeurs démocratiques qui sont aussi les principes de l'État enseignés dans l'islam. Cette opinion reflète la position majoritaire des intellectuels et hommes politiques musulmans qui affirment dans leurs discours défendre des valeurs de tolérance. C'est en général le point de vue des militants du NU qui prétendent adhérer à la culture de Java Est et contribuer à sa préservation au nom d'un « islam traditionnel »[439].

En dehors du *pesantren*, l'acceptation du *ludruk* par les *santri* a également été remarquée par Muji, metteur en scène du *Karya Budaya*-Mojokerto, qui raconte avoir reçu une demande d'un groupe de lecture du Coran (*pengajian*) du village de Kesamben de Mojokerto pour assister à la répétition d'une de leur représentation de *ludruk*. La répétition se déroula après le cours de lecture du Coran. L'invitation le surprit, car à sa connaissance, car personne dans ce village n'avait auparavant organisé un *ludruk*. Selon Muji, ce village est bien connu pour la piété de ses habitants, tous considérés comme *santri*[440]. Il semble qu'aucun accord particulier n'existe entre les santri de Java Est au sujet du *ludruk*. Contrairement aux bonnes dispositions démontrées par certains, d'autres manifestent une méfiance peu fondée. Ainsi, Edy, chef du *Karya Budaya*-Mojokerto, évoqua les raisons pour lesquelles le *ludruk* n'était pas très apprécié de certains milieux *santri* : « J'ai une fois interrogé des chefs religieux musulmans et leur ai demandé pourquoi le *ludruk* devrait être, selon eux, interdit. Leur réponse : lorsqu'un spectacle de *ludruk* conduit à de l'immoralité, par exemple des gens ivres à proximité ou d'autres qui s'adonnent à des jeux d'argent. J'ai objecté alors que ce qui devait être interdit ce n'est

---

[437] Entretien Wibowo et Didik, le 12/06/2016.

[438] Voir Wahid A. (Gus Dur). 1979. *Islam, Seni, dan Kehidupan Beragama.* (https://www.nu.or.id/post/read/39120/islam-seni-dan-kehidupan-beragama)

[439] Ricklef note qu'après l'Ordre Nouveau (*Orde Baru*), le NU a continué à soutenir des expressions artistiques traditionnelles qui contenaient des pratiques spirituelles, dans le respect des valeurs islamiques, à savoir le *slawatan*, le *tahlilan*, le *tambourin*, le *nasyid* et autres. La pratique islamique traditionaliste qui croit à la fois aux pouvoirs surnaturels et à l'exercice des pratiques artistiques performantes et spirituelles, comme celui des arts martiaux, où la croyance en l'invulnérabilité (*kanuragan*) est enseignée par le groupe *Banser* (groupe paramilitaire du NU). Voir Ricklef M. C. (2013). *Mengislamkan Jawa : Sejarah Islamisasi di Jawa dan Penetangnya dari 1930 sampai sekarang*. Jakarta : Serambi Ilmu Semesta : p. 634-635.

[440] Entretien Wibowo et Muji, le 12/06/2016.

pas le *ludruk*, mais ceux qui jouent de l'argent et s'enivrent ! »[441] Dans la région de Jombang où nous avons interrogé 195 spectateurs de *ludruk*, il ressort que si leur famille fait généralement bon accueil au *ludruk*, plus d'un quart avouent que leurs entourages (famille, amis, voisins) désavouent leur goût pour le *ludruk*, au motif qu'un tel spectacle ne serait pas conforme aux valeurs islamiques.

Siti, villageoise trentenaire, explique que ceux qui désavouent le *ludruk* sont insociables et se tiennent généralement à l'écart des activités de la communauté villageoise[442]. Cette remarque montre que le *ludruk* est en somme l'arbre qui cache la forêt des tensions villageoises. Edy, chef du *Karya Budaya*-Mojokerto, ne mâche pas ses mots contre ces groupes musulmans qui tentent de freiner le développement du *ludruk* en dénonçant ce spectacle comme péché (*haram*). Il se rappelle avoir entendu près de chez lui un prêche, diffusé par haut-parleurs, d'un groupe féminin de lecture du Coran. Une prédicatrice influente et zélée, *ibu* Munis, se réjouissait que les gens du quartier étaient devenus prospères et se trouvaient sur la bonne voie puisque pour chaque célébration, ils n'invitaient plus le *wayang* ou le *ludruk*, mais organisaient plutôt une récitation du Coran et invitaient des prédicateurs célèbres. Une autre fois, il assista à un prêche durant un *slametan* organisé à la suite d'un décès non loin du lieu où son groupe donnait un *ludruk* à l'invitation d'un chef de village (*lurah*) qui voulait ainsi célébrer sa réélection. Le prêche, donné par le *kyai* Muh Munik qu'il connaissait bien, lui parut très irritant : « ben oui, dit le *kyai*, il est réélu comme *lurah*, mais cela ne signifie pas qu'il est sur la bonne voie car en invitant un *ludruk* pour le célébrer cela ajoute à ses péchés ». Edy raconte s'être levé pour protester poliment : « désolé, *Pak Kyai*, mais si j'ai un événement à célébrer, moi j'invite un *ludruk* pendant deux nuits ». Le *kyai* en fut, paraît-il, embarrassé. Edy raconte aussi avoir vu à la télévision une célèbre *uztadzah* (prédicatrice), nommée Mama Deden, répondre à un spectateur qui évoquait un *slametan* suivi de plusieurs groupes artistiques, tels que *ludruk, wayang* (marionnettes) et *orkes* (un groupe de *dangdut*), que c'était là un péché[443]. Ce qui peut paraître une séquence médiatique sans portée majeure fut néanmoins relayé par plusieurs grands médias nationaux. Le *ludruk* était clairement en délicatesse avec l'orthodoxie islamique. L'édition en ligne de *Tempo* (grand journal national) en fit état sous le titre suivant : « Considéré comme un péché, le

[441] Entretien Wibowo et Edy, le 12/05/2016.
[442] Entretien Wibowo et Siti, 2016.
[443] Entretien Wibowo et Edy le 05/12/2016.

ludruk de plus en plus incriminé »[444]. Le court article devint un sujet d'importance dans le cyberespace, notamment sur le site *Kaskus*, *grand forum virtuel de discussion*[445]. La plupart des commentaires se prononçait en faveur du *ludruk* comme tradition noble et très ancienne, émettant parfois quelques réserves sur la présence des *tandhak* transgenres, qui pouvaient, selon certains, être avantageusement remplacés par de vraies artistes femmes. Bien que le *ludruk* ait le soutien des musulmans eux-mêmes qui n'y voient aucun péché, la présence de transgenres féminins les pousse parfois à nuancer leur soutien. C'est donc bien le transgenre féminin (*waria*), comme figure à part entière de la société javanaise, qui appelle parfois la réprobation ambigüe des débateurs publics. À la fois reconnu et incompris, le *tandhak waria* est sans doute aujourd'hui la figure la plus troublante du *ludruk*.

La polémique s'invite parfois dans les circonstances les plus anodines. Didik, chef du *Wijaya*-Jombang, qui a essuyé des accusations de péché du même ordre, raconte comment l'organisateur de son quartier pour la prière de l'*Aïd al-Fitr*, connu pour son hostilité à l'égard du *ludruk*, vint lui emprunter les appareils de sonorisation de sa troupe. Didik accéda à sa demande, mais fit remarquer à l'emprunteur que le matériel du *ludruk* était sans doute aussi « impur » (*haram*) que le *ludruk* auquel il servait[446]. Parfois, les ressources proprement théâtrales du *ludruk* sont mobilisées pour résister aux offensives d'un islam immodéré. Ainsi, Lesus, acteur *ludruk* du *Merdeka*-Jember, a quant à lui imaginé une réponse originale aux pressions du groupe islamique qui tentait de marginaliser sa troupe. Il s'exprima sur scène, lors d'une représentation donnée le 23 août 2015 à l'invitation de Tito, un militant du Parti démocratique indonésien, (PDI-P). Dans

---

444 "Dianggap dosa ludruk semakin merana". *Koran Tempo*, 01/03/2017 (https://seleb.tempo.co/read/854931/dianggap-dosa-ludruk-semakin-merana/full&view=ok)

445 *Kaskus*, mot forgé à partir de *kasak-kusuk* « rumeurs », est un forum de discussion virtuel sur des thèmes de l'actualité indonésienne.

https://www.kaskus.co.id/thread/58c45003e0522753728b458b/dianggap-dosa-ludruk-semakin-merana/1/?order=asc.

446 Entretien Wibowo et Didik, 30/11/2016. Un des phénomènes qui illustre le conflit entre militantisme islamique et culture locale est la fatwa du *haram* du MUI. Le Conseil indonésien des oulémas (MUI) est une institution semi-étatique qui milite pour le renforcement d'un islam politique depuis l'effondrement de l'Ordre Nouveau (*Orde Baru*). Cette institution fut créée en 1975 par Suharto pour associer l'islam au contrôle social policier et militaire. Après l'effondrement de l'Ordre Nouveau, cette institution voulut conserver sa capacité d'influence politique et défendre les principes vertueux de la fatwa. En Indonésie, une fatwa est un avis qui se prévaut de la loi coranique pour inciter les musulmans qui en ont le pouvoir d'influencer les décisions du gouvernement. Pendant le mandat présidentiel 2004-2014 de Susilo Bambang Yudoyono, le gouvernement a traité avec le MUI comme si celui-ci disposait d'une assise constitutionnelle. Le MUI a donc joué de sa position pour infléchir nombre de dispositions législatives. Voir Ricklef M. C. (2013). *Mengislamkan Jawa : Sejarah Islamisasi di Jawa dan Penetangnya dari 1930 sampai sekarang*. Jakarta : Serambi Ilmu Semesta : p. 467-470.

la pièce intitulée « *Sarib Tambak Oso* », Lesus jouait le rôle de Sarib, protagoniste principal de l'intrigue, spécialement imaginé pour critiquer l'installation d'un *kyai* près du lieu où se tenaient généralement dans ce village les représentations de *ludruk*. Cette proximité devait permettre au *kyai* de prendre régulièrement pour cible le *ludruk* et l'influence néfaste qu'il était supposé avoir sur les élèves de l'école coranique (*pesantren*) et les habitants des environs. Lesus interpréta avec conviction le rôle de Sarib, un voleur qui osait critiquer le *kyai* du village également chef du village (*lurah*). L'action, toujours très efficace dans les intrigues des *lakon* du *ludruk*, montrait la résistance d'un héros villageois – en l'occurrence Sarib – contre l'occupation hollandaise à laquelle le *kyai* collaborait honteusement. Ce dernier commettait des injustices qui déshonoraient sa fonction. À la fois *lurah* et *kyai*, ce collaborateur sans scrupule des Hollandais était chargé d'extorquer des impôts aux villageois. Sarib parvint à dévoiler les manigances du traître et sut donner l'exemple d'une rébellion légitime[447]. Cette pièce de *ludruk* très populaire est adaptée de l'« histoire vraie » d'un villageois qui affronta seul l'occupation et l'exploitation néerlandaises. Le thème de la collaboration entre Néerlandais et autorités locales pour opprimer la population peut être élargi à celui de toute collusion entre oligarchie locale et pouvoir coercitif et abusif, aujourd'hui celui des groupes religieux islamiques. La question selon laquelle le *ludruk* serait une pratique qui viole les valeurs de l'islam a également suscité un débat dans divers courants islamistes à Java. Ricklef (2013) a montré que les pratiques artistiques, en particulier celles mises en cause par les groupes islamiques fondamentalistes, sont identifiés par ces derniers comme de véritables obstacles à la réalisation d'une réforme islamique à Java[448]. Dans les années 1930, *Muhamadiyah*, organisation islamique réformiste, était souvent en désaccord avec le *Nadatul Ulama* (NU), dont la position traditionaliste est relativement tolérante à l'égard des pratiques culturelles javanaises. Les partisans de *Muhamadiyah* accusent souvent les partisans du NU de protéger les pratiques de la *bid'a*, « innovation » religieuse[449]. Après 2001 et l'effondrement du régime Ordre Nouveau, le *Muhamadiyah* moderne n'était plus

[447] L'entretien avec Lesus suivit la représentation de la pièce le 26/08/2015. Sur une étude postcoloniale de la pièce « *Sarib Tambak Oso* », voir Supriyanto Henri. (2012). *Postkolonial pada lakon Ludruk Jawa Timur*. Malang : Banyumedia Publising.

[448] Ricklef (2013). *Mengislamkan Jawa: Sejarah Islamisasi di Jawa dan Penentangnyan dari 1930 sampai sekarang*. Jakarta: PT Serambi Ilmu Semesta : p. 934-937.

[449] L'islam traditionaliste considère généralement comme *bid'a* acceptable tout ce qui n'est pas explicitement interdit par le Coran et les hadiths. *Ibid.*, Ricklef M. C. (2013) : p. 637.

le principal adversaire du NU. Des groupes islamiques rivaux[450] et des sympathisants salafistes firent leur apparition[451]. Leur doctrine affirmait que toutes les traditions locales sont créées par les humains, et sont donc des traditions *bid'a* interdites par l'islam. Tout ce qui est *bid'a* est un grand péché, puisque, pour les salafistes hostiles à la tradition javanaise, l'islam originel est complet et définitif[452].

Les adeptes du *ludruk* veillent généralement à ne pas entrer en conflit direct avec les groupes de *santri* fondamentalistes. Ils tentent même de se rapprocher des groupes *santri* de différentes façons : ils utilisent par exemple l'expression « *haji* » (*hajj*) pour des personnes importantes de leur troupe (comédiens célèbres ou chefs de groupe), mais aussi l'appellatif « *abah* », homophone en arabe et en indonésien permettant des glissements de sens « politiquement corrects »[453]. Ainsi, lorsque des collègues du *ludruk RRI*-Surabaya s'adressent à *Cak* Kuprit, un de ses comédiennes réputées, ou ceux de *Karya Budaya*-Mojokerto à *Cak* Edy, chef du groupe, ils utilisent l'appellatif *pak haji* ou *bah* (abréviation de *Abah*). Tous deux ont en effet effectué le pèlerinage à la Mecque. L'utilisation de l'appellatif *haji* est courant en Indonésie pour montrer qu'une personne est passé au niveau religieux supérieur que seul le pèlerinage à La Mecque permet d'atteindre. De plus, certains gestes peuvent accompagner également les salutations adressées à un *haji* : on lui serre la main en baissant les yeux ou, signe éminent de respect, on peut lui baiser la main. Pour les gens du *ludruk*, les signes religieux ostentatoires relèvent d'une stratégie nécessaire.

L'effort pour se rapprocher des *santri* peut s'observer à travers différents éléments du spectacle. Certaines chansons (*kidungan*), histoires, scènes comiques ou costumes affichent ostensiblement un respect des valeurs musulmanes. Les *kidungan* et certaines scènes comiques peuvent citer des versets du Coran ; des problématiques musulmanes

---

[450] L'islam revivaliste est un islam qui cherche à sortir de « l'âge sombre ». Ce courant donne la priorité aux enseignements directs liés au prophète en rejetant tout compromis avec la culture locale, prétendant ainsi restaurer la gloire de l'islam en termes politiques et idéologiques. Voir Mubarak Z. H. A. (2019). *Islam Faktual : Ajaran, Pemikiran, Pendidikan, Politik dan Terorime*. Depok : Gending Pusaka : p. 192.

[451] Les salafistes sont des musulmans qui disent suivre l'exemple des premiers musulmans : *Salaf al-Salih*. Il s'agit d'une pratique souvent associée au wahhabisme, dont les adeptes se revendiquent de *Muhammad b. 'Abd al-Wahhab*, qui professait une interprétation doctrinale et puritaine de l'islam rejetant toutes formes d'innovation (*bid'a*).

[452] Argument défendu par le dirigeant d'un *pesantren* de Kediri, qui bénéficie d'une aide financière de l'Arabie saoudite. *Ibid.*, Ricklef M. C. (2013) : p. 639.

[453] *Abah* en arabe signifie « père », tandis qu'en indonésien l'homophone *abah* signifie « destination », d'où un glissement de sens entre le « pèlerinage » (*hajj* en arabe) et la « destination » (*abah* en indonésien, signifiant également « père » en arabe. Pour les Javanais, faire le *hajj* autorise à porter le titre honorifique de *hajj* ou de *abah*.

sont parfois soulevées, comme le port du voile lors des danses *Bedhaya* pour couvrir les parties *awrat*[454] des danseurs. Mais ces initiatives restent timides car, comme le confie Didik : « Les thèmes religieux doivent être très prudemment incorporés dans le *ludruk* pour éviter des erreurs dans l'utilisation des versets du Coran. Il faut aussi tenir compte de la réaction du public qui nous reproche parfois d'être trop « bavards » sur la religion. Selon certains spectateurs, le *ludruk* n'a plus besoin de leur donner des leçons de religion, il y en a assez dans les *pengajian*, les cercles d'étude *coranique* »[455]. Edy confirme les propos de Didik selon lequel la *da'wah*[456] ne se fait pas toujours à partir des *kidungan* mais à travers des messages moraux dans le *lakon*. Les efforts de bienséance religieuse des gens du *ludruk* pour satisfaire les *santri* par des performances scéniques irréprochables demeurent de toute façon dérisoires aux yeux des *santri*. Mais ceux qui suivent ces propos de *ludruk* en *ludruk* considèrent ces exercices comme des variations thématiques intéressantes, typiquement *ludruk*. Une telle réaction nuancée est confirmée par *Cak* Kuprit, qui use aussi du titre de *hajj*. Il reste particulièrement prudent en évoquant les sketchs à thème religieux. Il dit avoir parfois consulter *Cak* Tawar, comique du *Ludruk RRI*-Surabaya, sur les arguments musulmans de ses sketchs. Celui-ci l'incita à se servir des connaissances religieuses qu'il avait acquises lorsqu'il était étudiant d'un *pesantren* pour en exploiter l'originalité sur scène[457].

Notre enquête montre comment *ludruk* et islam entretiennent un dialogue difficile sans le rompre. Les niveaux d'opposition entre *ludruk* et islam correspondent aux contradictions sociales javanaises historiquement forgées et dont le prosélytisme de certains groupes *santri* constitue une expression. Quel que soit leur degré de participation, les gens du *ludruk*, très majoritairement musulmans, tentent de négocier entre leurs dispositions artistiques bien réelles et leur adhésion religieuse consentie qui les oblige à limiter parfois la portée de leurs trouvailles scéniques. La modération calculée de leur imagination créative leur vaut ainsi un bon accueil parmi les groupes *santri* ouverts aux traditions javanaises. Bien que la création *ludruk* soit en constante redéfinition, le ritualisme et les échanges mystiques avec le monde invisible toujours présents dans cet

---

[454] *Aurat* (*awrat*) sont les parties du corps humain qui doivent être couvertes de vêtements. Montrer ces parties, pour certains musulmans est considéré comme une violation de la loi et est puni comme un péché. Le costume en hijab pour les danseuses *bedaya* a été conçu par Totok de *Kopasgat-Malang*. Entretien Wibowo et Edy, le 05/12/2016.

[455] Entretien Wibowo et Didik, le 30 /11/2016.

[456] La *da'wah* est une invitation à écouter et suivre les messages de l'islam.

[457] Entretien Wibowo et Kuprit, le 14/12/2015.

art théâtral constitue un objet d'irritation pour certains groupes islamiques. Toutefois, le soutien influent de personnalités ou d'autorités locales, soucieuse de valorisation touristique ou de cohésion villageoise, contribue à la pérennité du genre. Les groupes religieux fondamentalistes ne manquent donc pas de leur reprocher ce qu'ils interprètent comme une complaisance coupable. Pourtant, à en croire Edy Karya, chef du *Karya Budaya*-Mojokerto, l'existence même du *ludruk* est menacée par des choix politiques qui favorisent de plus en plus l'islamisation de la société javanaise, laquelle est également soumise, regrette-t-il, aux transformations de la modernisation et de la mondialisation.

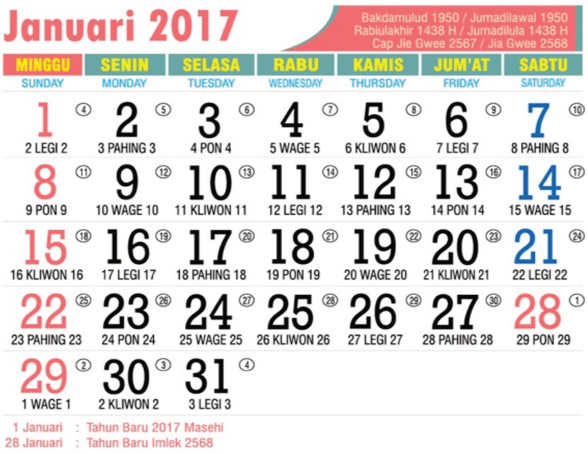
Chapitre 3

CALENDRIERS ET FÊTES JAVANAISES

En dépit des tensions que le *ludruk* entretient avec un islam rigoriste et puritain, ce théâtre se maintient au cœur de la vie sociale parce qu'il s'inscrit à l'intérieur d'un temps fortement organisé autour des activités paysannes de Java Est. Il faut, en effet, un calendrier des tâches agricoles, des rites saisonniers, des événements cérémoniels dans le cycle plus long de la vie humaine, pour demander au *ludruk* de dresser sa scène où évoluent les *tandhak waria*, les clowns et les comédiens.

Le système calendaire javanais

Bien que le calendrier grégorien soit le système officiel utilisé actuellement en Indonésie[458], il n'est pas le seul système adopté dans la vie quotidienne. Les Javanais utilisent un triple système de calendrier. Le calendrier national est présenté en parallèle du calendrier javanais (*Saka*) et du calendrier musulman (*Hijra* : *Hégire*). Le calendrier ci-dessous associe les trois systèmes :



Ill. 56 - Exemple de calendrier combinatoire utilisé à Java.
Source : http://www.ikhsanhidayat.com/2016/11/template-kalender-2017-retro-lengkap.html

[458] Le système de grégorien est venu plus tard, introduit par les Néerlandais à Java avec les contacts commerciaux. Ce système est utilisé également dans la rédaction des documents administratif des sociétés de plantation (Pigeaud, 1967 : p. 31-33). Son utilisation s'est ensuite maintenue après l'indépendance de l'Indonésie en 1945.

Sur ce triple calendrier, le grégorien reste la référence ; il est avantagé par une taille d'écriture plus grande, tandis que les autres systèmes, *Saka* et *Hijra*, sont de plus petite taille. Ces deux derniers revêtent des fonctions différentes pour les Javanais[459]. En effet, l'utilisation actuelle de double calendrier fut imposée par la cour javanaise, à l'époque du sultan Agung (1613-1645), premier roi musulman du second royaume de Mataram. Sous son règne, le royaume utilisait le calendrier *Saka*. Le 8 juillet 1633 fut choisi par le roi comme premier jour de l'année du nouveau calendrier javanais. Ce calendrier proposait déjà la combinaison des deux systèmes *Saka* (Hindou) et *Hijra* (Islam), en mentionnant différents termes des deux systèmes. Ce nouveau système maintient le système annuel *Saka*. L'ère *Saka* compte 78 ans de moins que l'ère grégorienne[460]. Cependant, le nom du mois et le nombre de jours dans une nouvelle année civile javanaise correspond à celui du calendrier *Hijra.* Une année civile comprend 354/355 jours, une semaine fait 7 jours et une année 12 mois[461]. Lombard (1990) note que la décision d'utiliser ce système double permettait de concilier l'organisation des célébrations religieuses appartenant spécifiquement à la tradition javanaise, montrant que si Java était désormais islamisé, son organisation sociale et culturelle préislamique continuait d'opérer[462]. D'autres ajustements et reformulations de l'ancien système de calendrier javanais ont été effectués par Susuhunan Paku Buwana VII (roi de Surakarta) le 22 juin 1856, soit plus de 200 ans après les changements réalisés par le Sultan Agung en 1633. Susuhunan Paku Buwana VII établit un système calendaire qui se référait principalement à l'organisation des activités agricoles. Ce calendrier est nommé *Pranatamangsa*. La mise en œuvre de ce nouveau système revint sur la réforme du sultan Agung qui n'était pas en adéquation avec les activités concrètes des Javanais. Le *Pranatamangsa*, en effet, référait essentiellement

---

[459] À Java circule également un calendrier qui combine le calendrier grégorien et le calendrier chinois. Ce calendrier est produit et utilisé par la communauté sino-indonésienne à des fins culturelles et spirituelles. Les Javanais reçoivent souvent ce calendrier des commerçants, pour la plupart des sino-indonésiens. Le calendrier est distribué gratuitement par les commerçants à leurs clients en fin d'année en cadeau commercial.

[460] L'année javanaise selon la version du Sultan Agung commence le vendredi *Legi*, *1 Sura* dans *Alip 1555 J*, ou *1 Muharram 1043 H,* ou le 8 juillet 1633. Cet événement se trouve sur le *Windu Kuntara Lambang Kulawu* et est marqué par un *sengkala candra* : « *Jemparingen Buta Galak Iku* »

(Fléchez cette bête géante). Voir Calendrier javanais du Sultan Agungan : https://www.kratonjogja.id/ragam/21/kalender-jawa-sultan-agungan.

[461] Le calendrier musulman *Hijriah* (*Hégire*) est basé sur l'événement du *hijrah*, le départ du prophète Mahomet de La Mecque pour Médine en 662 après JC. Pour les musulmans javanais, le calendrier *Hijriah* est utilisé pour marquer les activités du culte musulman, telles que les fêtes religieuses comme le *Ramadan*, l'*Eid al-Fitr*, l'*Eid al-Adha*, le *Muharam* (nouvel an islamique), etc. Voir Sholikhin M., (2010). *Misteri bulan Suro : Perspektif Islam Jawa.* Yogyakarta : Narasi : p. 94.

[462] Voir Lombard D. (1990). *Le carrefour javanais. Essai d'histoire globale, II. Les réseaux asiatique*s. Paris : École des hautes études en sciences sociales : p. 204.

à la vie agricole javanaise. La fonction pratique d'un système calendaire est socialement essentielle, parce que les activités économiques et agricoles d'une société, les rituels et les fêtes qui leur sont associés, s'inscrivent dans un temps cyclique auquel toute la société se réfère. Un calendrier basé sur l'enchaînement des tâches agricoles était donc nécessaire, et d'ailleurs connu des paysans javanais bien avant l'influence indienne à Java. En témoigne les systèmes d'irrigation agricole en usage depuis plus de deux mille ans. Ce système de calendrier est surtout utilisé aujourd'hui dans les régions montagneuses de Merapi et Merbabu au centre de Java. Le 22 juin 1856 correspond au premier jour, premier *mangsa,* de la première année du calendrier *Pranatamangsa*. Sa logique répond à celle des activités agricoles, économiques, administratives et militaires sur le territoire royal de Surakarta[463]. Non seulement le *Pranatamangsa* suit le cycle des activités agricoles mais il est supposé permettre d'anticiper et de prévenir les catastrophes telles que sécheresse, épidémies, ravageurs de cultures, inondations[464].

Cependant à ce calendrier, se substitue souvent aujourd'hui celui plus officiel et mieux à même de tenir compte de situations sociales et écologiques récentes[465]. Certains agriculteurs ou certaines communautés villageoises continuent toutefois à l'utiliser pour marquer formellement le moment de certains rituels ou certaines fêtes en rapport avec la période de plantation ou de récolte, dites *sedekah bumi* (l'aumône de la terre) et *bersih desa* (purification du village). C'est lors de ces célébrations villageoises qu'un groupe de *ludruk* est souvent invité à se produire. D'autres situations politiques peuvent avoir

---

[463] Littéralement, *Pranatamangsa* en javanais signifie « la détermination de la saison ». Le terme de *Pranatamangsa* est mentionné dans le manuscrit *Serat Centini* écrit en 1820-1833 par Paku Buwono V, mais formalisé seulement en 1856 par Paku Buwono VII. Voir Daldhoeni N. (1984). "Pranatamangsa, the Javanese agricultural calendar—Its bioclimatological and sociocultural function in developing rural life", *Environmentalist, 4, pp.15–18*: p. 15. De nombreux Javanais croient que la signification d'un calendrier affecte tous les aspects de la vie, de sorte qu'un système de calendrier influence également toutes les conduites, même en dehors des activités agricoles. Les Javanais consultent fréquemment des devins interprétant des signes articulés aux motifs du calendrier. Cette pratique est connue sous le nom de *petangan jawi*. Voir Clément C et Bazin L. (1985). « Permanence du calendrier pré-islamique. Les *neptu* dans les *primbon* javanais », In : *Archipel, volume 29, L'Islam en Indonésie I*, 1985 : pp. 193-201.

[464] Daldjoeni montre que le *Pranatamangsa* est un système calendérique qui met en dialogue humains et environnement d'un point de vue cosmologique, bioclimatologique afin de régler les activités agricoles de Java. Chaque saison fournit des informations sur toutes sortes de sujets comme la position des étoiles, le comportement des plantes, des animaux, des humains permettant aux agriculteurs de prévoir les écarts saisonniers possibles. *Opus cité* : Daldjoeni N. (1984) : p. 15.

[465] Des nouvelles technologies agricoles et le changement climatique global qui provoquent des perturbations saisonnières erratiques sont les facteurs qui poussent les agriculteurs javanais à oublier ou à quitter ce système de calendrier saisonnier. La revitalisation de l'usage de ce calendrier est poursuivie dans le but principal d'aider les agriculteurs à s'adapter aux changements climatiques rapides et à adopter de nouveaux modèles agricoles. Voir, Anaziva R. D. (2016). "Pemanfaatan Sains Tradisional Jawa Sistem Pranotomongso melalui Kajian Etnosains sebagai Bahan Ajar Biologi", *Jurnal Pendidikan Biologi, Program Pascasarjana, Universitas Negeri,* Yogyakarta, Vol. I, 2016 : pp. 832-838.

justifié la conversion du système calendaire javanais. L'une d'entre elles, comme l'affirme Simuh (1995), était liée au développement de la littérature islamique en Malaisie et à Java. À Java, les rois et les écrivains reconnus étaient très soucieux d'intégrer l'islam à la culture populaire, ou tout au moins à celle des classes moyennes, afin d'assurer une stabilité politique, sociale et culturelle. Ils voulaient donner la priorité aux réformes religieuses et leur donner un pendant plus largement culturel, car le gouvernement colonial néerlandais, profitant de conflits de succession au sein du royaume, avait entériné la division politique de Mataram en reconnaissant la légitimité du royaume de Mangkunegaran par rapport à ceux de Surakarta et Yogyakarta[466].



Carte 8 - Territoires des États javanais après 1830. Source : ZEF Development Studiesedited by Solvay Gerke and Hans-Dieter Evers Center for Development Research (ZEF), University of Bonn: https://www.researchgate.net/figure/Territories-of-Javanese-States-after-1830_fig3_263513401

Le sultan Agung a commencé sa réforme en modifiant le système de calendrier officiel. Au cours du XIXe siècle, des écrivains de cour et des poètes produisirent de nouvelles formes littéraires javanaises. Ceux-ci adaptèrent divers ouvrages classiques de la littérature javanaise, que les couches populaires javanaises ne comprenaient plus, dans des registres de langue javanaise populaire en y intégrant des commentaires islamiques. Dans ces nouveaux textes, les dates mentionnées se conformaient au nouveau système réformé du sultan Agung. Ces nouveaux genres littéraires, faisant usage de références islamiques, se caractérisait par une dimension mystique nouvelle centrée sur le palais[467].

---

[466] Voir Lombard D. (2004). *Le carrefour javanais. Essai d'histoire globale. Notamment tome 3, L'héritage des royaumes concentriques*, Paris : Edition EHESS.

[467] Voir Simuh (1995). *Sufisme Jawa : Transformasi tasawuf Islam ke mistik Jawa.* Yogyakarta : Yayasan Bentang Budaya : p. 60-61.

La diffusion du nouveau modèle calendérique semble avoir très tôt touché les zones rurales comme en témoignent certaines légendes ou contes populaires. Hefner (1990) dans ses études sur les Tengger (Java Est), une communauté hindou-bouddhiste javanaise expulsée du royaume de Majapahit avec l'arrivée de l'islam à Java, a recueilli un conte populaire sur Aji Saka et le prophète Mohammed. La légende, qui aurait circulé à l'apogée de l'empire Majapahit (XIVe-XVIe siècles), décrit comment les références hindoue et islamique se sont subtilement intriqués. Les Javanais connaissent généralement la légende d'Aji Saka comme celle de la création de l'écriture javanaise. Cependant, à Tengger, ce récit, dans sa variante locale, raconte aussi l'origine de la dénomination des jours dans sa forme javanaise et islamique[468]. En bref, la légende raconte l'histoire du Javanais Aji Saka qui va à La Mecque pour devenir un disciple du prophète Mohammed. Au cours de son apprentissage, le Prophète fait d'Aji Saka l'un de ses compagnons et lui dit : « si je marche le jour, tu marches la nuit. Si je marche la nuit, tu marches le jour. Les sept jours de la semaine sont à moi, et les cinq jours de la semaine sont pour toi ». Les sept jours en question correspondent au cycle de sept jours dans le système calendérique de *Hijra*, les cinq jours à ceux du cycle *Saka* du système hindou *pasaran*[469]. Les deux cycles sont utilisés à ce jour par les Tengger comme par tous les Javanais[470].

---

[468] Voir Hefner R. W. (1990). *Hindu Javanese : Tengger tradition and Islam*, Princeton, N.J: Princeton University Press et Sunyoto. Voir aussi Sunyoto A. (1990). *Sejarah perjuangan Sunan Ampel: taktik dan strategi dakwah Islam di Jawa abad 14-15*. Surabaya : LPLI-Sunan Ampel.

[469] « *Pasaran* » est un cycle de cinq jours dans le calendrier javanais, composé de : *Legi*, *Pahing*, *Pon*, *Wagé* et *Kliwon*. Le système de calendrier javanais reconnaît également plusieurs cycles de la semaine, consistant en « *ekawarsa* » (cycle 1), « *dwiwara* » (cycle 2), « *triwara* » (cycle 3), « *caturwara* » (cycle 4), « *pancawara* ou *pasaran* » (cycle 5), « *sadwara* » (cycle 6), « *saptawara* » (cycle 7), « *astawara* » (cycle 8), « *sangawara* » (cycle 9), « *dasawarsa* » (cycle 10). Ce cycle fait partie du calendrier hindou, qui est actuellement encore utilisé par les Balinais dans la tenue de cérémonies religieuses. Voir Theodore G. T., dans Pigeaud (1963). *Java in The Fourteenth Century: A Study in Culture History. Vol. V. Glossary, General Index.* KITLV : p. 23-25. Chaque jour de « *pasaran* » est associés à des directions et des couleurs cardinales. Le « *legi* » pointe vers l'est et représente la couleur blanche, « *Pahing* » pointe vers le sud et représente la couleur rouge, « *Pon* » pointe vers l'ouest et représente la couleur jaune, « *Wagé* » pointe vers le nord et représente le noir et « *Kliwon* » comme point central représente toutes les couleurs (*pancawarna* ou « cinq couleurs »). En outre *pasaran* en javanais signifie littéralement « marché ». Ce qui signifie que les noms de ces jours sont utilisés pour désigner les noms des marchés et les jours d'ouverture des marchés traditionnels à Java. Cependant, ce système n'est presque plus pratiqué. Bien que les noms des jours de marché soient encore utilisés comme noms de plusieurs marchés traditionnels, le jour de leur ouverture ne correspond pas toujours au jour indiqué dans le calendrier *pasaran.*

[470] Les Javanais mentionnent le nom du jour comme dans le cycle de sept jours par semaine dans le calendrier grégorien (du lundi au dimanche) et y ajoutent le nom du jour de *pasaran* (inscrit sur le calendrier sous la date grégorienne en écriture plus petite), par exemple *senin pahing* (lundi *pahing*). Lombard (1990) décrit un cycle de cinq jours par semaine, appelé *pancawarna* ou *pasaran ;* six jours (*sadwara*) et sept jours (*saptawara)* sont des traditions anciennes utilisées avant que la civilisation indienne n'entre dans cette région. À Bali, les cycles de trois semaines sont toujours pratiqués et sont

Toutes ces données historiques, qu'elles soient tirées de la littérature islamo-hindouiste javanaise ou des légendes villageoises, permettent d'observer comment les changements ou réformes du système de calendrier à Java sont devenus un sujet important dans le processus de transformation civilisationnelle. Les éléments de culture islamique ont été bien reçus par les Javanais qui étaient déjà riches des références hindouistes. Si la plupart des Javanais continue d'utiliser aujourd'hui un système de double calendrier, cela montre que le syncrétisme entre islam et représentations javanaises anciennes sollicitait des ressources pratiques et politiques que la culture javanaise a su mobiliser tout au long de son histoire.

Le théâtre *ludruk*, comme forme de divertissement non doctrinal, n'a cessé de s'ajuster aux conditions historiques changeantes de la vie pratique et rituelle de la société rurale javanaise et des régimes politiques successifs. Les représentations de *ludruk*, données en toute occasion festive, qu'il s'agisse de mariage, de circoncision, d'action de grâce, de purification du village (*bersih desa*), d'aumône de la terre (*sedekah bumi*), répondent à des demandes villageoises accordant une grande importance à la lecture des présages et des signes inscrits dans les *primbon*, almanach astrologique indiquant les jours propices ou non pour effectuer des actes ou des rites essentiels, selon la mise en relation d'événements historiques et d'événements biographiques du consultant[471]. Les *primbon* sont élaborés en combinant des aspects oraculaires de l'ancienne culture javanaise et des références de la culture islamique javanisée. Il ne s'agissait tout d'abord que des notes personnelles transmises ensuite de génération en génération au sein des familles, puis, au début du XXe siècle, imprimées et diffusées plus largement dans la société rurale javanaise. Initialement, les *primbon* n'étaient donc pas systématiquement rédigés. Ils portaient sur des questions générales et comprenaient des récits sur l'origine des choses, la spiritualité, les histoires du prophète, les lois, les prières et les mantras. Les thèmes divers et riches de ces almanachs astrologiques leur valurent parfois le nom de « bible ». La plus ancienne version imprimée connue de *primbon* est celle de De Bliksem

---

utilisés pour marquer le moment des rituels religieux, cependant les Javanais ne reconnaissent et ne maintiennent que le cycle de semaine de cinq jours et sept jours. Bien que les noms des jours *pancawarna* ou *pasaran* (*pahing, pon, wagé, kliwon* et *legi*) aient été conservés, les noms des jours de *saptawara* (cycle de sept jours par semaine), qui étaient à l'origine en sanskrit, sont maintenant plus utilisés avec les noms arabes. : *ahad, senén, selasa, rebo, kemis, jemuwah, setu*. Voir Lombard (1990). *Le carrefour javanais. Essai d'histoire globale, III. L'héritage des royaumes concentriques*. Paris : École des hautes études en sciences sociales : p. 102.

[471] Voir Clément C. et Bazin L. (1985). « Permanence du calendrier pré-islamique. Les *neptu* dans les *primbon* javanais », In : *Archipel, volume 29, L'Islam en Indonésie I* : 1985 : pp. 193-201.

en 1906[472]. Dans les années 1930, des *primbon* furent publiés sur des thèmes plus spécifiques. Il ne s'agissait donc plus seulement de notes de famille, mais de compilations servant de guide pratique et spirituel dans la vie des Javanais[473].

Les calculs et règles que suivaient les *primbon* faisaient grand cas des phénomènes naturels comme des événements majeurs de la vie des ancêtres. Des combinaisons numérologiques rigoureuse[474] permettaient de lier les activités quotidiennes à de nombreux signes astraux de façon à déterminer le moment propice ou néfaste à l'organisation d'une fête ou d'une célébration. Ce sont donc des catégories spécifiques de temps et d'espace qui étaient mobilisées. En effet, certaines d'entre elles étaient étroitement associées selon l'influence qu'elles pouvaient avoir sur la vie humaine. Les moments et événements essentiels de la vie individuelle étaient corrélés à des catégories cosmologiques, celles de la nature et des forces spirituelles qui la traverse, pour pronostiquer la réussite ou l'échec des tâches ou des projets envisagées par le consultant[475]. D'une certaine façon, il était ainsi possible d'optimiser les chances de réussite en s'engageant dans la voie des choses naturelles et religieuses dont il était possible de connaître l'articulation en un moment et lieu particulier. Le destin, s'il n'était donc pas tracé d'avance, pouvait être lu et donc anticipé dans le cadre d'une totalité qui dépasse l'ordre des projets individuels[476]. Cette consultation permettait de retenir le meilleur moment pour une célébration.

Les organisateurs d'un événement social doivent d'abord décider du mois au cours duquel la célébration aura lieu. Les Javanais, aussi bien les observants *kejawen*[477] que les musulmans, pensent que leurs projets ont plus de chance d'être couronnés de succès au cours de certains mois de l'année. Bien que la tradition islamique ne fasse pas de

---

[472] Voir Nugroho. E. (1990). *Ensiklopedi Nasional Indonesia, Jilid. 13*, Jakarta: PT. Cipta Adi Pustaka: p. 395.

[473] Voir Yusuf A. B. (2009). *Konsep ruang dan waktu dalam primbon serta aplikasinya pada masyarakat jawa.* Memoire Licence. Jakarta : Universitas Islam Negeri : p. 33.

[474] *Ibid.*, Clément C. et Bazin L. (1985).

[475] Voir Sumarjo Y. (2002). *Arkeologi budaya Indonesia: Pelacakan hermeneutis-historis terhadap artefak-artefak kebudayaan.* Yogyakarta, Qalam: p. 90.

[476] Voir Magnis-Suseno F. (1984). *Etika jawa: sebuah analisa filsafi tentang kebijaksanaan hidup jawa.* Jakarta: Gramedia : p. 151.

[477] Le *kejawen* désigne à Java Est et Centre un ensemble de croyances et de pratiques alliant cosmos et divinités qui assurent l'harmonie sociale. Le terme vient de Jawi, « Java ». Le *kejawen*, même s'il exprime une pensée philosophique et cultuelle répandue en Indonésie, est considéré comme typiquement javanais. Croyances et rituels *kejawen* reposent sur un substrat hindou-bouddhique ancien, dont la période s'étend du VIIIe au XIVe siècle, auquel se sont adjoints des éléments musulmans à partir de l'introduction de l'islam, au cours du XIVe siècle et suivant.

différence de cet ordre, elle reconnaît toutefois l'existence de mois sacrés nommés *haram*. Le Coran distingue quatre mois sacrés : *Muhharam* (1e mois), *Rajab* (7e mois), *Dhu'l Qa'dah* (11e mois) et *Dhu'l Hijjah* (12e mois). Les musulmans doivent veiller à leurs comportements et à ne commettre aucun péché au cours de ces mois. Dans le cas contraire, de multiples punitions sont à redouter ; en revanche, tout le bien réalisé pendant ces mois sera récompensé[478].

La croyance islamique en l'existence des mois sacrés s'accorde donc avec la philosophie javanaise. Cependant, les pratiquants *kejawen* adoptent différentes approches pour déterminer les mois favorables. Certains portent leur choix sur *Sapar* (2e mois), *Rejeb* (7e mois) et *Besar* (12e mois), d'autres sur *Jumadilaki*r (*Bakda Mulud*) (4e mois) et *Ruwah* (8e mois). Toutes ces possibilités se retrouvent dans les *primbon*. Plusieurs types de ces opuscules astrologiques circulent à Java. Chaque *primbon* exploite un fonds de connaissances transmis de génération en génération. Les différents *primbon* peuvent donc conduire à des mois propices différents et à fixer un jour de cérémonie différent. Le jour dans le mois, en effet, fait également l'objet d'un calcul particulier[479]. La complexité des éléments permettant de déterminer le moment propice échappe d'ailleurs souvent aux non-initiés. La connaissance détaillée n'est à la portée que des plus instruits en la matière, et celle-ci est donc très inégalement partagée. Contrairement à la foi musulmane, les *primbon* distinguent des mois de mauvais augure. Désastre ou malchance menacent les organisateurs des cérémonies s'engageant dans un mauvais mois. Il s'agit de la persistance du concept hindou du *Kala.* Dans la mythologie javanaise et balinaise *Batara Kala*, le dieu des enfers, est un personnage récurrent des spectacles *wayang*. Il est le dieu du temps et de la destruction, qui dévore les malchanceux, tout comme il provoque des éclipses en voulant manger le soleil ou la lune[480]. Les mois de *Suro* (1e mois) et *Poso* (9e

---

[478] Le Coran (Sourate *At-Taubah*: 36) indique qu'Allah est le créateur de l'univers. La création du monde dura douze mois, dont quatre sont considérés comme sacrés, parce qu'ils correspondent à ceux durant lesquels Allah a créé le ciel et la terre. Ces quatre mois sont cités dans les *Hadith : HR. Bukhari* no 3197 et *Muslim* no 1679. Il s'agit de *Muharam*, *Rajab*, *Dhu'l Qa'dah*, *Dhu'l Hijjah*. Ces mois sont également liés à l'interdiction de commettre des violences ou de faire la guerre. Voir Riyadhul, *Qur'an. Keutamaan 4 Bulan Haram: Dzulqa'dah, Dzulhijjah, Muharram dan Rajab* : https://riyadhulquran.com/2015/08/keutamaan-4-bulan-haram-dzulqadah-dzulhijjah-muharram-dan-rajab/

[479] Comme nous pouvons l'observer dans le processus de détermination du jour du mariage. Le choix de celui-ci est effectué selon un comput en cycle de cinq jours (*pétungan weton*) à partir du jour de la naissance des mariés. Outre le moment du mariage, ce comput permet de prédire si le mariage connaîtra bonheur et sécurité. Cependant, cette méthode de calcul ne s'applique pas à la détermination du jour d'une fête de naissance, de circoncision ou d'action de grâce (*selamatan*).

[480] Voir Littleton C. S. (2005). *Gods, Goddesses, and Mythology*, Volume 11. New York: Marshall Cavendish : p. 1324.

mois) sont à éviter pour organiser des cérémonies. Ces mois sont des mois sacrés communs aux traditions javanaise et islamique. Toute cérémonie ayant un caractère festif, telles que mariage, circoncision ou action de grâce, ne peuvent se tenir en ces mois, alors que celles à portée plus spirituelles seront possibles au cours de ces mois.



Ill. 58 - *Wyang kulit*, Barata Kala
Source : https://masjiwopogog.wordpress.com/2010/09/05/batara-kala-cerita-wayang-ser-seru/



Ill. 59 - Tête de Kala, *Candi* Jabung, Paiton, Probolinggo, Java Est.
Source : https://www.wikiwand.com/en/Batara_Kala

Limiter l'organisation des fêtes et des cérémonies, notamment au mois de *Suro,* est aussi une forme de respect au palais javanais (*kraton*). Ce mois est également le moment où le *kraton* organise une cérémonie pour célébrer la rencontre du roi de Java avec *Nyi Roro Kidul*, la reine mythique des souverains de la mer du sud, également considérée comme la femme de tous les rois javanais[481]. Au mois de *Suro,* les deux *kraton* existant encore aujourd'hui, ceux de Surakarta et de Yogyakarta, organisent une fête populaire, appelée « célébration nocturne du premier *Suro* ». Il s'agit du nouvel an du calendrier javanais. Une autre grande fête du *kraton*, le *Grebeg mulud* (*Rabi'u lawwal*), commémore au même moment la naissance de Muhammad. Ce rituel comprend une procession (*kirab*) et une onction dite *jamasan pusaka* consistant à toucher et baigner les objets sacrés. Lors de la procession *kirab* tous les objets et les armes sacrés du palais sont portés autour du palais[482]. À l'extérieur du palais, le même rituel est exécuté par les propriétaires d'objets et d'armes sacrés transmis dans les familles[483]. Ils sont baignés et des offrandes leur sont

[481] Voir Sholikhin M. (2010). *Misteri bulan Suro: Perspektif Islam Jawa*, Yogyakarta : Narasi : p. 88.

[482] La procession rituelle a lieu dans l'après-midi, vers 17h30 avant le coucher du soleil, car le changement d'année a lieu au coucher du soleil et correspond à l'appel à la prière du soir pour les musulmans (*magrib*).

[483] Il s'agit généralement de lances, ou seulement de quelques objets anciens, le plus couramment des *keris.*

faites. Car ces objets sacrés sont habités par des esprits avec lesquels un lien doit être entretenu. Une grande ferveur accompagne la nuit du premier *Suro* ; méditer, se tenir à l'écart du bruit de monde et jeûner s'imposent aux plus fervents. Pendant le mois de *Suro*, toutes les célébrations individuelles telles que mariage, circoncisions et actions de grâces sont suspendues. En revanche des cérémonies villageoises, telles que « l'aumône à la terre » (*sedekah bumi*) et « la purification du village » (*bersih desa*), sont souvent prescrites. À cette occasion, une troupe de *ludruk* peut être invitée en guise d'offrande au « gardien du village » devant le *punden* du village (tombe du fondateur du village). C'est une période riche en commandes pour les troupes de *ludruk*. C'est la très attendue « période des récoltes ». Ces mêmes rituels du mois de *Suro* sont également pratiqués pendant le mois de Ramadan. Le jeûne en tant que tradition islamique est conciliable avec les valeurs spirituelles Javanaises. Nombre d'activités religieuses javanaises ont lieu pendant les 29 jours du mois de Ramadan. Les prières en congrégation dans les mosquées, des cours coraniques pour les enfants, la lecture du Coran, sont encouragés pour renforcer l'atmosphère religieuse. Les activités plus profanes sont en revanche ajournées. Bien que l'Islam n'en interdise pas la tenue durant cette période, les Javanais s'en abstiennent. Il s'agit pour eux de ne pas affaiblir la ferveur du Ramadan.

L'organisation des cérémonies suit donc le rythme saisonnier des cultures (*Pranatamangsa*). L'activité agricole entraine la vie rurale tout entière au rythme des saisons. Daldjoeni (1984) souligne que l'essentiel des revenus villageois repose sur les récoltes, entre avril, mai et juin, entre le 10e et le 12e mois du *Pranatamangsa*[484]. L'organisation d'une fête nécessite un financement important, en particulier lorsqu'une troupe de *ludruk* est commandée. Ces fêtes sont généralement financées par les récoltes. Elles reposent parfois sur les économies de plusieurs années. Même ceux qui ne peuvent donner de telles fêtes se doivent de contribuer à leur organisation. Il est d'usage de s'y associer sous forme de dons alimentaires ou d'argent. En tout état de cause, c'est tout le voisinage qui contribue à l'organisation d'une fête. Chacun doit donc savoir ce qu'il est en mesure d'engager dans les fêtes villageoises même lorsqu'il n'en est pas l'initiateur.

Le *primbon* prédit le meilleur moment sur la base de différents calculs appelés *neptu*. Le *Primbon Betaljemur Adammakna*, l'un des *primbon* qui circule largement à

[484] *Ibid.*, Daldjoeni (1984) : p. 17.

Java[485], décrit la configuration des prédictions mensuels basée en premier lieu sur le cycle *windu* de l'année javanaise[486].

	Année	Mois	Conséquences néfastes
1	*Alip*	*Jumadilakir* (6e mois) *Dilkaidah* (11e mois)	*Sinung lara klebon wisa* Maladie, empoisonnement
2	*Ehe*	*Rabungulawal* (3e mois) *Pasa* (9e mois)	*Sinung lara bebalung* Douleur osseuse
3	*Jimawal*	*Mulud* (3e mois) *Besar* (12e mois)	*Bilai, keli ing kali* Mort, noyade dans la rivière
4	*Je*	*Suro* (1e mois) *Sawal* (10e mois)	*Sinung lara barah* Lèpre
5	*Dal*	*Ruwah* (8e mois)	*Sinung lara rumba* Fièvre
6	*Be*	*Sapar* (2e mois) *Rejeb* (7e mois)	*Kena prakara gedhe* Graves ennuis
7	*Wawu*	*Jumadilawal* (5e mois)	*Sinung lara sirah* Maux de tête
8	*Jimakir*	*Suro* (1e mois) *Dulkaidah* (11e mois)	*Sinung lara edan* Folie

Tab. 5 - Mois javanais du cycle *windu* prédisant de mauvaises conséquences pour l'organisation de cérémonies.
Source : *Primbon Betaljemur Adammakna*. Soemodidjojo Mahadewa (1965). Solo : CV Buana Raya. : p. 11.

Le tableau ci-dessus indique les noms des années du cycle *windu*, les mois, les mauvais présages attachés aux cérémonies qui seraient tenues et leurs conséquences funestes. Les prédictions basées sur ce cycle supposent que la vie est une répétition, les douze mois de l'année n'ayant pas de caractère funeste *a priori* si les présages sont respectés. Les conséquences des imprudences ou violations mentionnées dans la prédiction sont très diverses. Cela va de « grands problèmes », à différentes maladies et jusqu'au décès. Toutefois ces conséquences restent générales, aucun détail sur le type précis d'affection n'étant mentionné, ou lorsqu'elles le sont c'est qu'elles ont une portée symbolique reconnue par tous. Les consultants peuvent donc se faire une idée tout à fait subjective de la portée des conséquences encourues, de telle sorte que tout événement est

[485] Il existe dix types de primbon : Primbon Betaljemur Adammakna, Primon Lukmanakim Adammakna, Primbon Atassadhur Adammakna, Primbon Bektijammal Adammakna, Primbon Shahdhatsaahthir Adammakna, Primbon Qomarrullsyamsi Adammakna, Primbon Naklassanjir Adammakna, Primbon Quraisyn Adammakna, Primbon Ajimantrawara-Yogabrata-Yogamantra, Primbon Kunci Beltajemur. Voir Sholikhin M. (2010). *Misteri bulan Suro : Perspektif Islam Jawa. Yogyakarta* : Narasi : p. 87 et note 6.

[486] Le cycle *windu* est un cycle de huit ans dans le calendrier *Saka* (calendrier hindou), toujours en vigueur dans le calendrier javanais.

susceptible d'être corrélé à une prédiction du *primbon*. Évidemment, les décès, qui plus est les plus soudains où n'obtenant pas d'explication « normale », trouve à s'inscrire dans un registre prédictif du *primbon* qui ne leur offre toutefois pas toujours d'explication spécifique. En tout état de cause, le *primbon* a toujours le dernier mot ; un ordre des choses gouverne les hommes et la nature, ce qui engage tout Javanais responsable à des formes diverses de piété.

La deuxième prédiction porte sur le caractère spécifique de chaque mois. Contrairement à la configuration précédente, celle-ci mentionne les aspects négatifs et désastreux du caractère du mois.

	Mois	***Wataking Sasi* - Caractère du mois**
1	*Sura*	*Heru-heru akeh bilahine teka* De nombreux obstacles apparaissent
2	*Sapar*	*Becike samadya* Temps ordinaire
3	*Rabingulawal (Mulud)*	*Apesan, gegaringan, kepaten* Malheur, maladie, mort
4	*Rabungulakir (Bakda Mulud)*	*Slamet samubarang* Tout se déroule bien
5	*Jumadil awal*	*Geringen genti-genti* Souffrance
6	*Jumadil akhir*	*Oleh rahmating wong tuwo* Recevoir la grâce des parents
7	*Rejeb*	*Okeh perkoro* Beaucoup de problèmes
8	*Ruwah, Saban*	*Rahayu slamet, nanging yen wis tiba brahat* Paisible et en sécurité, mais en cas problème, ce sera très grave.
9	*Pasa, Ramelan, Siyam*	*Oleh salaka lan rejeki* Recevoir de l'argent et de la fortune
10	*Sawal*	*Akeh sedya ala* Nombreuses menaces malveillantes
11	*(Dulkangidah) Sela, Dul Kangidah, Apit*	*Kinasihan sedulur* Affection de ses proches et de son entourage
12	*Besar*	*Utama wedi tur slamet* Obéissance et sécurité

Tab.6 – Influence des mois sur l'organisation d'une cérémonie
Source : *Primbon Betaljemur Adammakna*. Soemodidjojo Mahadewa (1965). Solo : CV Buana Raya. : p. 74.

Le tableau ci-dessus informe sur les mois à éviter pour l'organisation d'une cérémonie. Le type de conséquence en cas de non discernement est indiqué pour dissuader les imprudents. Les prédictions ont un caractère oppositionnel : il y a des mois propices et d'autres néfastes, qui s'équilibrent à peu près et semblent alterner. L'organisateur d'une cérémonie donnera bien sûr la priorité aux bons mois, qui d'ailleurs s'étalent avec régularité sur l'ensemble de l'année. Certains moins sont néanmoins plus attractifs que d'autres pour l'organisation des fêtes, si bien que les mois néfastes sont en quelque sorte des mois de repos.

Plus spécifiquement, le *primbon* fournit également des prédictions spéciales en ce qui concerne l'organisation de mariage.

Le mariage est un événement majeur à Java. Sa préparation est très longue et implique l'observance de rites et le respect de signes symboliques, tout comme elle nécessite un important financement et l'aide conséquente de l'ensemble des proches. Un certain faste est de mise. Le *primbon* fournit des informations sur la façon dont un grand mariage doit être célébré. Le tableau ci-dessus, permet d'observer trois types de moments qui affectent différemment la célébration d'un mariage : les mois propices ou recommandés (6, 7, 8, 12) ; les mois ambivalents, l'organisation est autorisée, mais des conséquences néfastes peuvent être redoutées (2, 4, 5, 10) ; les mois dits « non autorisé » stipulant les conséquences funestes. Bien que quatre mois propices soient indiqués – *jumadil Akhir* (6), *rejeb* (7), *ruwah* (8) et *besar* (12) –, le seul choix du mois ne suffit pas à la bonne organisation du mariage. La détermination de la date exacte se poursuit à l'aide d'un calcul numérologique appelé *petungan*. Ces *petungan* peuvent fournir des informations détaillées (heures, jours et mois) sur le moment exact de la procession principale, *temu manten* et *Ijab Kaboul*. Elles sont généralement effectuées par un *dukun*, un chaman guérisseur. Ce calcul est réalisé en associant les *neptu*, les nombres attachés aux dates de naissances des deux futurs époux. Le résultat du calcul donne un nombre dont la signification très large est reprise dans le *primbon*[487].

[487] Le *petungan* est également utilisé pour décider d'autres activités quotidiennes, comme celles des commerçants visant les meilleurs profits ou la limitation de leurs pertes. De même pour les personnes qui construisent une maison. Le *petungan* est utilisé pour déterminer le jour pour poser les fondations de la maison ou pour en surélever le toit. Le *petungan* est également utilisé pour la commémoration d'un défunt, pour déterminer le jour du *slametan* réalisé après le 7e, 40e et 100e jours, puis successivement au terme d'un an (*pendak 1*), 2 ans (*pendak 2*) et au 1000e jour (*pendak 3*, *sewu*). Le système de *petungan* influence également la détermination de la direction géographique, dite *nagadino* (*naga hari*). Il faut, en effet, éviter certaines directions néfastes certains jours. La malchance survient certains jours en lien avec

	Mois	Préconisations et conséquences
1	*Sura*	*Tukar padu, karusakan* Non autorisé, risque de problèmes et conflits
2	*Sapar*	*Tansah kekurangan* Autorisé, même en cas de pénurie ou de dettes
3	*Rabingulawal (Mulud)*	*Mati salah siji* Non autorisé, risque de mort d'un des mariés
4	*Rabungulakir (Bakda Mulud)*	*Oleh ujar olo* Autorisé, en dépit des médisances
5	*Jumadil awal*	*Kerep kelangan, sugih satru* Autorisé, malgré les erreurs et les ennuis passés
6	*Jumadil akhir*	*Sugih mas salaka* Très propice : prospérité.
7	*Rejeb*	*Sugih anak lan slamet* Très propice : paix et nombreuses progénitures
8	*Ruwah, Saban*	*Rahayu sakabehane* Propice : sécurité et paix
9	*Pasa, Ramelan, Siyam*	*Cilaka gedhe* Non autorisé, risque d'accident grave
10	*Sawal*	*Kekurangan, sugih utang* Autorisé, même en cas de pénurie ou de dettes
11	*(Dulkangidah) Sela, Dul Kangidah, Apit*	*Geringan, lerep sulaya kalawan mitra* Non autorisé, risque de maladies ou de disputes entre amis
12	*Besar*	*Sugih, nemu sukaharja* Très propice : richesse et bonheur

Tab. 7 - Mois propices ou non à la célébration d'un mariage
Source : *Primbon Betaljemur Adammakna*. Soemodidjojo Mahadewa (1965). Solo : CV Buana Raya : p. 21.

Les partenaires idéaux du mariage selon le *primbon* s'accordent à une configuration numérique *neptu* appropriée ou synchrone, dite *cocog*. Geertz (1960) compare les partenaires matrimoniaux convenables au rapport d'une clé et d'une serrure ou de la spécificité requise d'un médicament pour une maladie[488]. Le concept de *cocog* revêt une dimension holistique et hiérarchique. L'harmonie cosmique garantit du chaos social. L'adoption des mois, jour et heure du mariage dévoilé par le *primbon* permet de maintenir l'équilibre socio-cosmique.

Mais les mariages n'obéissent pas toujours aux prescriptions du *primbon*. Le *primbon* n'est pas suivi à la lettre pour définir toutes les lignes de conduite. Il constitue davantage aujourd'hui une philosophie directrice pour favoriser le salut (*selamat*) de

certaines directions qui perturbent les esprits. Voir Geertz C. (1960). *The Religion of Java.* London: The Free Press of Glencoe. p: 31.

[488] Geertz (1960) : p. 32.

chacun[489]. S'exprimant dans les rituels *slamatan*, la notion de salut est au cœur de la spiritualité javanaise. Un rituel *slamatan* vient alors pallier l'impossibilité de suivre la date de mariage dévoilée par le *primbon*. Le *slamatan* peut en quelque sorte neutraliser les effets néfastes qui ressortiraient d'une date aléatoire[490]. Par conséquent, les Javanais croient en l'efficience du *primbon* tout en y dérogeant grâce au rituel *slamatan*. Cependant, une célébration qui ne se conforme pas au *primbon* est généralement réalisée sans ostentation ; les festivités sont évitées, peu ou pas de divertissements traditionnels, seule la procession principale est maintenue. Le mariage religieux (*ijab kaboul*) conserve en revanche tout son importance.

Le temps du ludruk *et des célébrations javanaises*

L'organisation d'une célébration ou d'une cérémonie traditionnelle javanaise est déterminée selon les systèmes de significations et de calendrier javanais et islamiques. Nous avons sélectionné trois des huit groupes de *ludruk* que nous avons suivis pour illustrer comment leurs représentations sont étroitement liés aux deux systèmes calendériques mobilisés pour les cérémonies javanaises[491]. Les trois groupes choisis sont *Karya Budaya*-Mojokerto, *Budhi Wijaya*-Jombang et *Merdeka*- Jember. Ces trois groupes ont des particularités qui retentissent sur le style de leurs représentations[492]. À travers différents exemples documentés, nous essaierons de dégager leur organisation respective.

Le tableau suivant présente l'agenda des représentations du *Karya Budaya*-Mojokerto et du *Budhi Wijaya*-Jombang, dont les données sont les plus complètes[493]. Le

---

[489] Voir Sumarjo Y. (2002). *Arkeologi budaya Indonesia: Pelacakan hermeneutis-historis terhadap artefak-artefak kebudayaan.* Yogyakarta, Qalam : p. 90.

[490] Les Javanais croient également au *Batara Kala*, le dieu du temps et de la destruction dans la mythologie hindoue.

[491] Rappelons que les huit groupes de *ludruk* que nous avons suivis comprenaient quatre groupes de la zone de dialecte *arekan* (*Karya Budaya*- Mojokerto, *Budhi Wijaya*-Jombang, *RRI*-Surabaya et *Subur Budaya*-Malang) ; quatre groupes de la région de langue javanaise-madura (*Merdeka*-Jember, *Bangun Trisno*-Lumajang, *Rajawali*-Lumajang et *Sumber Jaya*- Bondowoso). Pour la présentation de chaque groupe voir *supra* : Chapitre 1 - Deux variantes culturelles du *ludruk* : Java Est et Madura : *supra*, p. 153-166 ; 173-183.

[492] Les trois groupes de *ludruk* que nous avons choisis conservent les registres de leurs représentations. Ce fait est assez rare parmi les groupes existants. Ce n'est pas le cas par exemple pour les groupes *Rajawali*-Lumajang et *Subur Budaya*-Malang. Ces deux groupes se souviennent de l'endroit où ils se sont produits, mais n'ont qu'un souvenir approximatif des dates dont ils ne gardent pas de traces écrites, sans doute parce que leur agenda n'est pas aussi chargé que ceux des groupes plus demandés.

[493] Contrairement au *Karya Budaya*-Mojokerto, le *Budhi Wijaya*-Jombang tient un registre rigoureux de ses représentations. Il mentionne le type d'événement, la date et le lieu, les personnels affectés aux différentes parties de la représentation, le thème théâtral et les séquences comiques. Les deux groupes

tableau met en vis-à-vis l'agenda des deux groupes dans le calendrier javanais, ce qui démontre l'association du *ludruk* aux événements cérémoniels qui rythment la vie sociale javanaise.

	Mois	Année javanaise / grégorienne													
		1945 / 2012		1946 / 2013		1947 / 2014		1948 / 2015		1949 / 2016		1950 / 2017		1951 / 2018	
		BW	KB	**BW**	KB	**BW**	KB	**BW**	KB	**BW**	KB	**BW**	KB	**BW**	KB
1	*Sura*			5	1	5	3	10	4	9	5	10	5	12	5
2	*Sapar*			1	2	1	1	2	2	3	5	5	3	6	5
3	*Mulud*									2	1	2	2	4	5
4	*Bakda Mulud*		4			2		1	2	1	1	2	3		3
5	*Jumadil awal*		4	4	1	1		1	1	1	2	1			
6	*Jumadil akhir*		2	1	4	2	2	3	1	1	1	1	2		
7	*Rejeb*	13	6	9		7	3	5	5	7	5	6			
8	*Ruwah*	18	10	13	3	15	2	13	10	15	10	19	14		
9	*Pasa*			7					1	1					
10	*Sawal*	15	9	4	5	9	7	8	9	7	7	10	10		
11	*Sela*	10	3	11	3	15	6	15	9	14	6	9	7		
12	*Besar*	14	10	13	3	6	7	13	10	20	15	9	13		
	Total	**70**	**48**	**68**	**22**	**63**	**31**	**71**	**54**	**81**	**58**	**74**	**59**	**22**	**18**

Tab. 8 - Nombre de représentations *ludruk* du *Budhi Wijaya*-Jombang (BW) et du *Karya Budaya*-Mojokerto (KB) dans le calendrier javanais de 1945 à 1951et grégorien de 2012 à 2017.
Sources : reproduit à partir des registres des groupes (Agung Wibowo, 2018)

Les calendriers javanais et islamique sont des calendriers lunaires dit *qomarniyah*. Bien que les groupes n'ignorent pas que ces calendriers servent à déterminer les dates de leurs représentations, ils ne les utilisent pas dans leurs agendas. Pourtant, comme nous l'avons vu, les Javanais sont très attentifs au caractère propitiatoire de certains mois javanais pour organiser leurs cérémonies. Les groupes *ludruk* communiquent généralement sur leurs programmations en utilisant le calendrier grégorien en vigueur dans l'administration indonésienne.

Le tableau ci-dessus montre que les deux groupes de *ludruk* ne se sont pas produits régulièrement tout au long de l'année. Au total, on peut estimer qu'ils travaillent sept mois par an. Les mois les plus riches en demandes sont les 1e et 2e mois, les 7e et 8e

ont des comptes *Facebook* très actifs qui informent le public de leur programme. Nous avons pu vérifier leur activité sur ces réseaux sociaux.

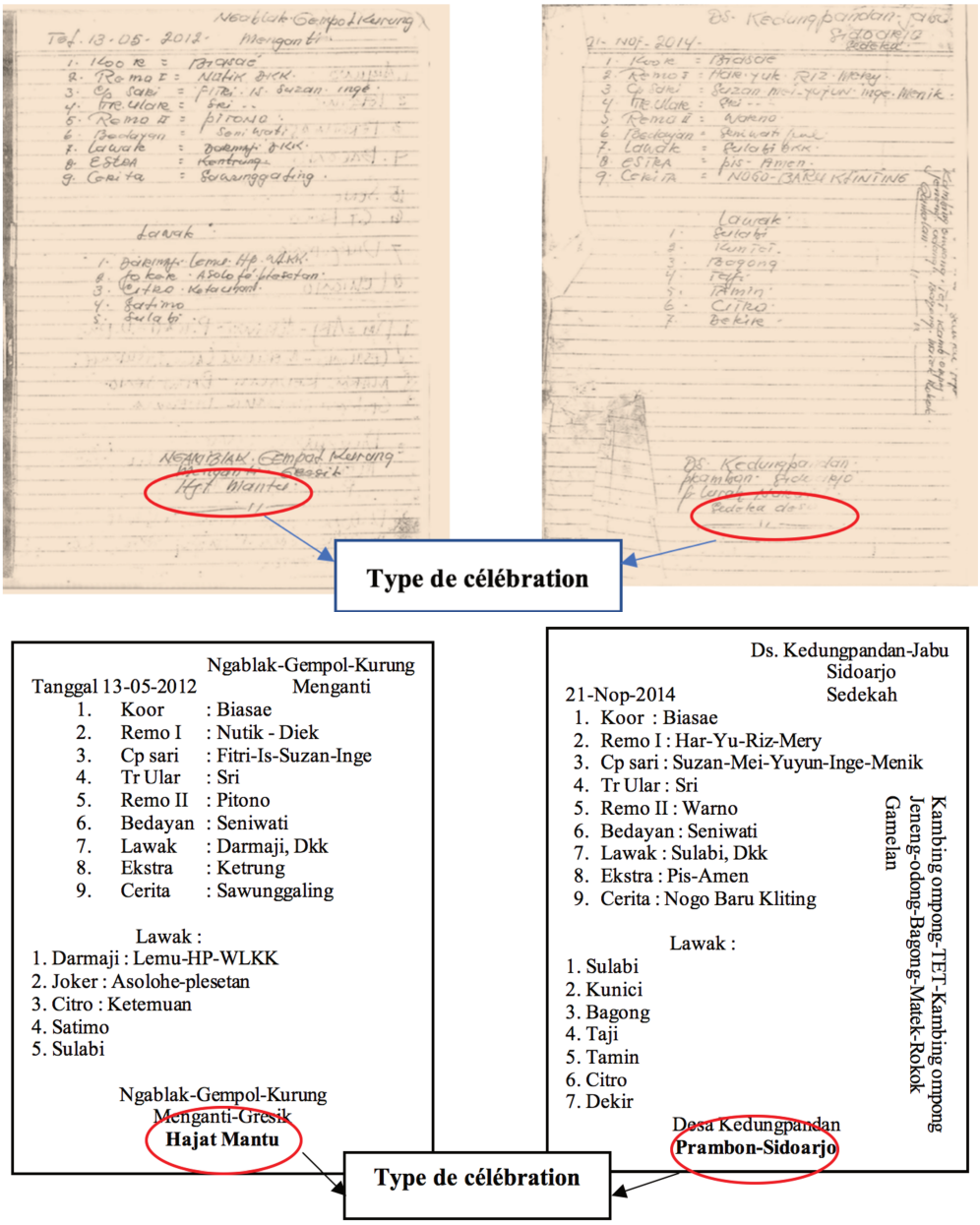
mois et entre les 10e au 12e mois. Ainsi, les membres de ces troupes accèdent à des revenus suffisants en travaillant sept mois par an, notamment grâce aux mois de forte demande. La faible fréquence de représentations survient entre le 3e et le 6e mois. Pendant cette période, il arrive qu'il n'y ait pas de représentation du tout. Cette situation est évidente le 9e mois qui est celui du Ramadan. Notre tableau montre une sévère diminution du nombre de demandes ce mois-là. Pendant le Ramadan, en effet, les Javanais réduisent la plupart de leurs activités pour se consacrer aux activités religieuses. Il arrive toutefois que certaines représentations aient lieu pendant ce mois. En effet, le tableau fait apparaître que le groupe *Karya Budaya*-Mojokerto s'est produit pendant le mois de Ramadan de l'année 1948 javanaise (l'année 2015 grégorienne), le groupe *Budhi Wijaya*-Jombang durant le Ramadan de l'année 1949 javanaise (l'année 2016 grégorienne). L'identité des commanditaires et la durée de la représentation nous éclairent sur ces occurrences exceptionnelles. Les deux commandes proviennent d'institutions laïques et urbaines ; en outre, la durée de la représentation est très courte. Celle du *Karya Budaya*-Mojokerto est insérée dans un séminaire organisé par une organisation non gouvernementale *United States Agency for International Development (USAID)* ; la représentation a eu lieu dans un hôtel de Surabaya et n'a duré que 30 minutes. Celle du *Budhi Wijaya*-Jombang a été commandée par un centre culturel de Yogyakarta (*Bentara Budaya* Yogyakarta) et n'a duré que 2 heures. Rappelons que la durée d'une représentation *ludruk* en milieu rural dure plus de 24 heures parfois le double. En périodes de faibles commandes, les groupes de *ludruk* s'adaptent donc en modifiant le format des représentations pour répondre aux critères de leurs commanditaires atypiques.

Le mois de Ramadan n'est d'ailleurs pas un obstacle formel à l'organisation de cérémonies ou de fêtes et donc à l'accueil de spectateurs. Le *Budhi Wijaya*-Jombang a répondu à sept commandes au cours du Ramadan de l'année 1946 javanaise (ou 2013). Le *ludruk* fut sollicité pour trois mariages, trois « aumône de la terre » (*sedekah bumi*) et une autre dont l'occasion n'est pas précisée. Il faut sans doute y voir une raison impérieuse dévoilée par le *primbon* qui dut fortement inciter à retenir le 9e mois (*pasa*) du Ramadan, lequel d'ailleurs n'est pas strictement interdit pour l'organisation des cérémonies javanaises tant du point de vue *kejawen* que musulman. Après une période de ralentissement entre le 3e et le 6e mois, les commandes augmentent durant le 7e mois et très fortement au cours du 8e mois. Le nombre de représentations varie du simple au double, voire au triple, entre le 7e et le 8e mois. Un groupe de *ludruk* se produit environ

tous les deux jours durant le 8e mois. C'est donc la période la plus faste pour les troupes de *ludruk* qui voient en deux mois le total de leurs appointements annuels revenir à l'équilibre.

La période chargée est liée à la tenue de célébrations personnelles : mariages, circoncisions, actions de grâce ; ou communautaires et villageoises : purification de l'espace villageois, fête des récoltes, début des plantations, et même célébration du 17 août, la fête nationale. Ces célébrations communales ont généralement lieu simultanément dans plusieurs villages. Dans chaque village, un comité d'organisation des célébrations est en place. Il s'agit, en effet, d'accorder les traditions locales aux valeurs nationales, et vice versa. Dans le contexte villageois, ces célébrations communautaires permettent de manifester toutes sortes de liens de solidarité et de réduire la charge financière qui ne saurait être assumée par le seul organisateur ou le commanditaire principal. Tous les villageois, pourrait-on dire, mettent la main à la poche, et cela au rythme soutenu des diverses célébrations organisées. Après les trois derniers mois de l'année, la fréquence des représentations de *ludruk* diminue. Durant les 1e et 2e mois, elles se font plus rares.

Certains types de cérémonie s'inscrivent dans des moments particuliers de l'année, et cela touche, comme nous l'avons vu, des événements individuels (mariages, circoncisions, actions de grâce personnelle, etc.) et d'autres collectifs. Certaines cérémonies ou certains rituels sont plus appropriés que d'autres à l'association du théâtre *ludruk*. Quels sont donc les événements cérémoniels qui voient leur audience s'accroître grâce à l'inclusion du *ludruk*, et quelle est la nature de l'incrément que ce théâtre apporte aux célébrations javanaises ?



Ill. 63 - Exemple de registre du groupe *Budhi Wijaya*-Jombang.
Source : Archive du groupe *Budhi Wijaya*-Jombang, 2017

S'agit-il seulement d'un divertissement interchangeable ou contribue-t-il à la dimension rituelle des célébrations ? Pour dégager les coordonnées où se croisent certains types de célébration et le *ludruk*, nous considèrerons différentes séries de données fournies par les trois groupes de *ludruk* que nous avons suivons. La qualité parfois inégale de l'information d'un groupe à l'autre peut affecter nos observations.

Parmi nos trois groupes de référence, *Budhi Wijaya*-Jombang est celui qui note le plus scrupuleusement l'ensemble de ses activités. Son registre contient les informations précises relatives à la date et au lieu, aux personnels affectés à telle ou telle partie du spectacle, à la pièce et aux thèmes des scènes comiques, ainsi qu'aux types de célébration

pour lesquels le *ludruk* a été sollicité. Ci-dessous un exemple de mentions consignées au registre.

Ce type de document a été défini et systématisé par le chef de la compagnie *Budhi Wijaya*-Jombang – dirigée par *Cak* Didik –, à partir de 2012. Cette date correspond à la mort de son père (en 2011). D'une certaine façon, *Cak* Didik a voulu moderniser la gestion de la compagnie que lui laissait son père. Il voulait ainsi faciliter la distribution des rémunérations des personnels de la troupe. Il pensait aussi utile de consigner régulièrement les différents thèmes abordés sur scène pour varier le répertoire de la troupe au fil des représentations, notamment pour éviter de programmer les mêmes pièces dans des zones proches les unes des autres[494]. Nous n'avons pas retrouver à Java Est une telle utilisation des registres pour la planification des représentations de *ludruk*. En suivant les indications de ce registre, on peut observer les différents types de célébration auxquels les représentations du *Budhi Wijaya*-Jombang ont été respectivement associées de 2012 à 2017 :

	Occasion cérémonielle	2012	2013	2014	2015	2016	2017
1	Mariage	21	9	5	6	-	6
2	Circoncision	4	6	3	1	-	-
3	Action de grâce	1		2		1	1
4	Aumône à la terre	38	37	36	13	4	13
5	Purification du village						1
6	Fête nationale	4	3	12	17	12	1
7	Fête de début de la saison de broyage des cannes à sucre.		1	1			
8	Invitation d'une autorité locale				1		1
9	Centre culturel (*Bentara Budaya*)			1	1	1	1
10	Non mentionnée	8	12	10	33	68	55
	Total	**76**	**68**	**70**	**72**	**86**	**79**

Tab. 9 - Nombre et occasions cérémonielles des représentations du *Budhi Wijaya*-Jombang de 2012 à 2017
Source : reconstitué à partir du registre du *Budhi Wijaya*-Jombang (A. Wibowo, 2018)

Le registre ne mentionne pas toujours l'occasion cérémonielle pour laquelle le *ludruk* est demandé. Les occurrences « non mentionnées » sont assez nombreuses. *Cak* Didik justifie ces manques par le fait qu'à la date mentionnée il ne peut s'agir que d'une occasion connue de tous, comme le 17 août, date de la fête nationale. Il est donc inutile de

[494] Entretien Wibowo et Didik, le 11/12/2015.

noter ce qui est évident[495]. Selon cette explication, en août 2015, 17 représentations furent données dans le cadre de la fête nationale et 12 en août 2016. La fête nationale indonésienne ne constitue pas toutefois l'occasion la plus importante du mois d'août pour le *ludruk*. D'autres cérémonies viennent en quelque sorte s'y agréger opportunément. Ainsi des célébrations villageoises, comme les rituels de purification du village, d'aumône à la terre (*sedekah bumi*) ou même l'inauguration d'une salle de réunions publiques (*balai desa*) s'approprient le *ludruk* du 17 août en temps masqué. L'agenda des représentations dévoile ainsi de nombreuses superpositions de fêtes dont le *ludruk* réalise d'une certaine manière l'unité. Comme on l'a vu, la période du 10e au 12e mois est particulièrement propice à l'organisation de toutes sortes de célébrations, aussi bien individuelles que villageoises. Il s'agit de la période des récoltes à laquelle une grande part de l'économie rurale de Java est suspendue. C'est donc le moment où la communauté, selon des cercles multiples, organise des célébrations. Le spectacle de *ludruk* apparaît comme le commentaire de la vie rurale dont toutes sortes de thèmes viennent nourrir l'inspiration des dramaturges. Nous y reviendrons[496].

Le tableau montre également qu'en 2014, le centre culturel indépendant *Bentara Budaya* a demandé au *Budhi Wijaya*-Jombang d'assurer des représentations de *ludruk* à Jakarta, Yogyakarta et Solo[497]. *Bentara Budaya* est une institution culturelle de type société par actions simplifiée créée par le plus grand quotidien national *Kompas*. L'antenne de *Kompas* à Jombang a su faire la promotion du *ludruk* du *Budhi Wijaya*-Jombang et permettre à cette compagnie de rayonner au-delà des campagnes de Java Est[498]. La confiance accordée par *Bentara Budaya* est une fierté pour le *Budhi Wijaya*-Jombang. *Cak* Didik disait que sa compagnie était plus fière d'être engagée par *Bentara*

---

[495] Entretien Wibowo et Didik, le 11/12/2015.

[496] Hatley a remarqué l'enthousiasme des Indonésiens à célébrer le jour de l'indépendance. Il y perçoit l'opportunité d'associer les valeurs de solidarité et d'harmonie nationales à d'autres valeurs traditionnelles. Cette célébration est d'une certaine manière attelée au « folklore » de la vie des communautés. Voir Hatley B. (1982). National Ritual, Neighborhood Performance: Celebrating Tujuhbelasan, *Indonesia,* (34), 1982: 55-64.

[497] Le centre culturel *Bentara Budaya* est située dans quatre villes : Jakarta, Yogyakarta, Solo et Denpasar (Bali). D'après le registre de *Budhi Wijaya*-Jombang les représentations de *ludruk* pour le *Bentara Budaya* sont assez nombreuses entre 2014 et 2017, dans de grandes villes comme Jakarta (2014), Yogyakarta (2015, 2016, 2017), et Solo (2015).

[498] Cette large audience pour *Budhi Wijaya*-Jombang est due à *Sindhunata*, jésuite et chroniqueur à *Kompas*, spécialiste de football et de diverses questions littéraires et culturelles. Il jouit d'une bonne réputation en tant qu'auteur de poésies et de romans, dont certains sont traduits en français. *Sindhunata* nourrit un grand intérêt pour le *ludruk*, sur lequel il a publié plusieurs articles ainsi que des pièces de théâtre inspirées du *ludruk*. Son soutien au *Budhi Wijaya*-Jombang va de pair avec son projet d'écrire pour le *ludruk* (Entretien Wibowo et Didik, 02/12/2016).

Budaya que par le Conseil culturel de la province de Java Est[499]. Il déclarait être en désaccord avec le mode de sélection des groupes de ce conseil culturel. Selon lui, le système de sélection adopté par l'équipe de *Taman Budaya Jawa Timur* n'était pas transparent. Un des membres du conseil de sélection était le chef du *Karya Budaya*-Mojokerto. *Cak* Didik dénonçait en somme le choix d'un jury juge et partie[500]. Notre deuxième groupe, le *Karya Budaya*-Mojokerto, utilise également un registre où sont consignées les représentations programmées :

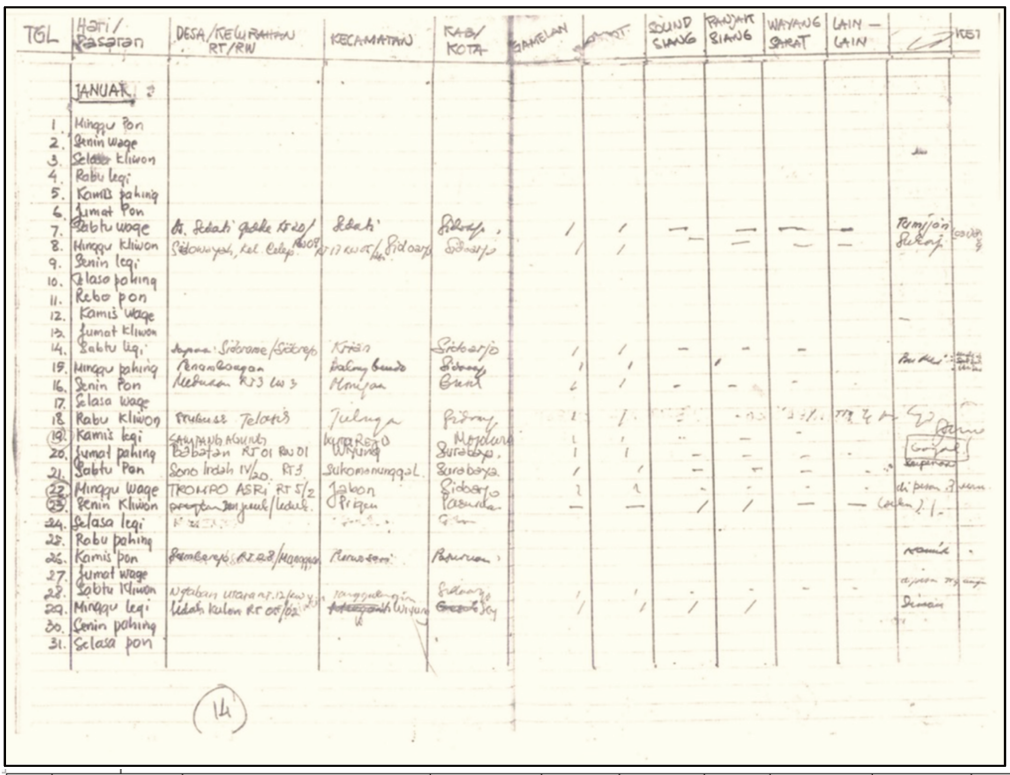
Ce registre de programmation mensuel est tenu par l'épouse du chef de la compagnie sur des feuilles volantes. Une grande variété d'informations y figure : dates (incluant les *pasaran* – le cycle de cinq jours javanais), lieux (village, sous district, district), matériels (orchestre *gamelan*, scène, sonorisation), types de personnel, prestation spéciale (tel un spectacle de *wayang*), « mentions diverses », etc. Un élément remarquable du tableau concerne le *wayang syarat*. Le mot indonésien *syarat* signifie « condition » ou « prérequis ». *Wayang syarat* signifie qu'une version très courte d'un spectacle de *wayang kulit* doit être préalablement donnée. Cette séquence ne dure ici qu'une quinzaine de minutes au tout début du spectacle de *ludruk*. L'histoire porte sur un acte du *Wayang Kulit Purwa*, une forme de théâtre de marionnettes reprenant des thèmes du Ramayana et du Mahabharata. Celui qui organise une fête pour la première fois (*wiwitan*) doit demander un *wayang kulit Purwa* ainsi qu'un orchestre de *gamelan*. On rapporte cet usage depuis le XVIIIe siècle[501]. La présence du *wayang syarat* dans une représentation de *ludruk* montre l'attachement avoué aux formes traditionnelles du *ludruk* et aux usages qui obligent une personne qui, pour la première fois, commande un *ludruk*. Comme le soulignent nos informateurs, notamment *Cak* Edy et *Cak* Didik, les spectacles de *wayang* et l'orchestre de *gamelan* rappelle la dimension rituelle à laquelle appartient le *ludruk*. Nous reviendrons sur cet aspect.

---

[499] Les représentations de *ludruk* périodiques programmées par le Centre culturel de la province de Java Est permettent de faire tourner tous les deux mois un groupe de *ludruk* de cette région, aussi bien de la zone de dialecte *arekan* que de celle de dialecte javanais-madura. Ces représentations périodiques ont lieu à la salle de spectacle du Centre et au Centre culturel de *Cak Durasim* de Surabaya. Entre 2012 et 2017, le groupe *Budhi Wijaya* s'est produit deux fois dans ce cadre, en 2015 et 2017. Voir aussi *supra*: p. 26-27.

[500] Entretien Wibowo et Didik, le 30/11/2016.

[501] Voir Solomonik I. (1980). "Wayang Purwa Puppets: The Language of the Silhouette", *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde*, 136, nº 4, Leiden, 1980: 482–497.



Date	*Hari / pasaran* Jour / marché	*Desa/Kelurahan - RT/RW* Village	*Kecamatan* Sous-district	*Kab/Kota* District	*Gamelan* Orchestre	*Genjot* Scène	*Sound Siang* Sonorisation jour	*Panjak Siang* Musiciens jour	*Wayang Syarat*	*Lain lain* Divers	Keterangan
	Junuari										
1	Minggu Pon										
2	Senin Wage										
3	Selasa Kliwon										
4	Rabu Legi										
5	Kamis Pahing										
6	Jumat Pon										
7	Sabtu Wage	*Sedati gede RT 20 / RW 09*	*Sedati*	Sidoarjo	V	V	-	-	-	-	-
8	Minggu Kliwon	*Sidowayang, kel. Celep RT 17, RW 05*	*Sidoarjo*	Sidoarjo	V	V	-	-	-	-	-
9	Senin Legi										
10	Selasa Pahing										
11	Rabu Pon										
12	Kamis Wage										
13	Jumat Kliwon										
14	Sabtu Legi	*Sidorame, Sidorejo*	*Krian*	Sidoarjo	V	V	-	-	-	-	-
15	Minggu Pahing	*Penambangan*	*Balong Bendo*	Sidoarjo	V	V	-	-	-	-	-
16	Senin Pon	*Meduran RT 03 / RW 03*	*Manyar*	Gresik	V	V	-	-	-	-	-
17	Selasa Wage										
18	Rabu Kliwon	*Trubus Telasih*	*Julingan*	Sidoarjo	V	V	-	-	-	-	-
19	Kamis Legi	*Sampang Agung*	*Kurorejo*	Mojokerto	V	V	-	-	-	-	-
20	Jumat Pahing	*Babatan RT 01 RW 01*	*Wiyung*	Surabaya	V	V	-	-	-	-	-
21	Sabtu Pon	*Sono Indah IV/20 RT 03*	*Sukomanunggal*	Surabaya	V	V	-	-	-	-	-
22	Minggu Wage	*Trompo Asri RT 5 RW 2*	*Jabon*	Sidoarjo	V	V	-	-	-	-	-
23	Senin Kliwon	*Jeruk Leduk*	*Prigen*	Pasuruan	-	-	V	V	-	-	-
24	Selasa Legi										
25	Rabu Pahing										
26	Kamis Pon	*Sumberrejo RT 28/ Manggean*	*Purwosari*	Pasuruan	-	-	-	-	-	-	-
27	Jumat Wage										
28	Sabtu Kliwon	*Ngaban Utara RT 12 RW 04*	*Tanggulangin*	Sidoarjo	V	V	-	-	-	-	-
29	Minggu Legi	*Lidah Kulon RT 05 RW 02*	*Wiyung*	Surabaya	V	V	V	V	-	-	-
30	Senin Pahing										
31	Selasa Pon										

Ill. 61 - Exemple de registre du groupe *Karya Budaya*-Mojokerto.
Source : Registre du *Karya Budaya*-Mojokerto pour l'année 2011.

Le tableau consacre une colonne au matériel de spectacle, au même titre que pour l'orchestre *gamelan*, la scène, le système de sonorisation, etc. Chaque colonne permet de noter les demandes particulières du commanditaire selon qu'il souhaite fournir lui-même le matériel ou confier ce soin à la compagnie. *Cak* Edy, chef du *Karya Budaya*-Mojokerto, prétend que donner ce choix permet d'attirer plus de commanditaires. Nombre

d'entre eux se plaignent de céder à la pression de certains chefs de *ludruk* voulant imposer le matériel du spectacle. *Cak* Edy prétend adopter une autre approche pour favoriser l'intérêt des commanditaires et optimiser le nombre de commandes ; il reste ouvert également aux négociations sur le prix global de la représentation[502]. Notons que certains éléments importants, comme le titre de la pièce ou le thème des scènes comiques, ne sont pas indiqués sur le tableau, contrairement aux pratiques du *Budhi Wijaya*-Jombang. *Cak* Edy explique cela par le fait que le choix de la pièce et les contenus d'une représentation ne sont parfois connues que le jour de la représentation[503]. Ce point permet d'appréhender la capacité d'adaptation immédiate aux *desiderata* du commanditaire et la prouesse d'improvisation théâtrale que cela suppose de la part des acteurs.

L'ensemble de la programmation annuelle n'est pas conservé par le *Karya Budaya*-Mojokerto, les feuilles de chaque programmation mensuelle étant éparpillées et bien vite égarées. De plus, l'absence de données potentiellement importantes montre que la tenue rigoureuse d'un registre n'est pas conçue comme une ressource précieuse permettant d'améliorer l'organisation et la pertinence des spectacles selon l'occasion. Le registre de programmation revêt seulement une utilité pratique immédiate et n'est pas supposé être consulté au-delà de la saison en cours. Récemment, d'ailleurs, le *Karya Budaya*-Mojokerto a abandonné en partie la notation manuscrite de sa programmation, préférant s'appuyer sur les réseaux numériques, essentiellement sur la plateforme *Facebook*, pour conserver l'historique de ses représentations[504]. Pour réaliser cette tâche, un responsable de la communication a été nommé afin de réaliser et actualiser la programmation en ligne. *Cak* Edy a désigné « un jeune », considérant que la nouvelle génération s'adapte rapidement aux évolutions technologiques. Il espère ainsi que la transition numérique de la gestion des activités du groupe sera bientôt entièrement réalisée de cette façon et maîtrisée.

Le groupe possède deux comptes *Facebook* : *Paguyuban Ludruk Karya Budaya*-Mojokerto, créé en avril 2009, et *Ludruk Karya Budaya*-Mojokerto, créé en juillet 2009,

---

[502] Entretien Wibowo et Edy Karya, le 05/12/2015.

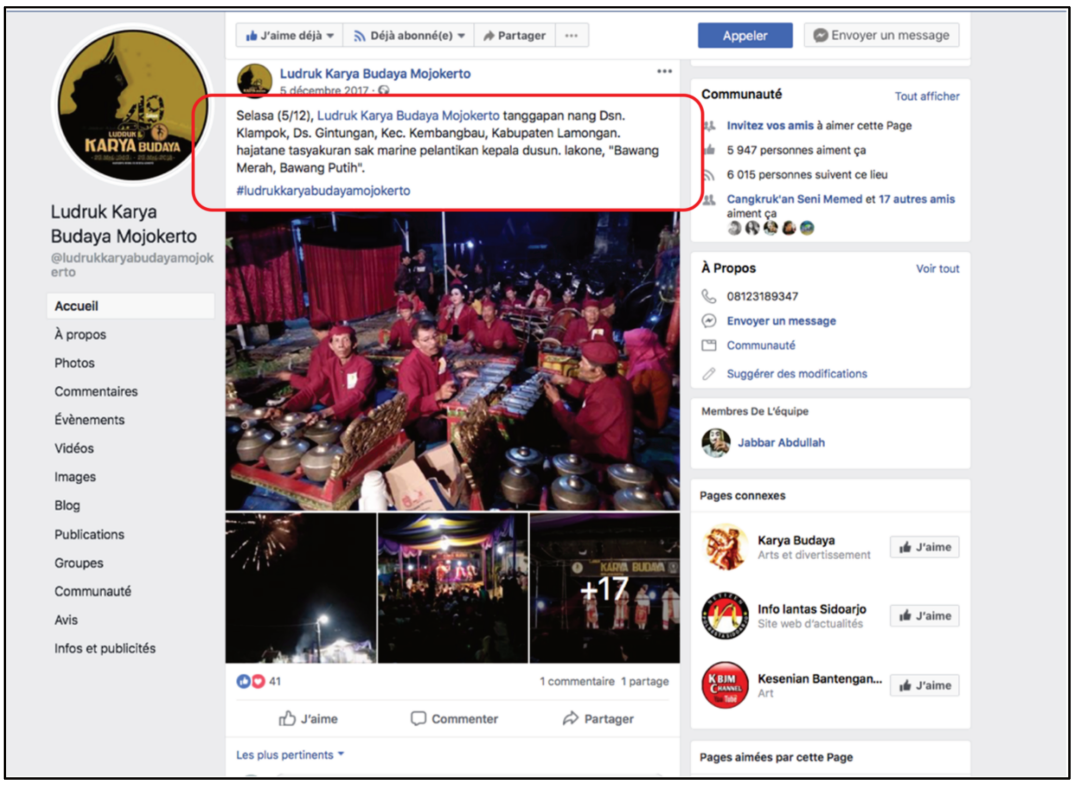
[503] *Idem*. Entretien Edy Karya, 05/12/2015.

[504] « L'enregistrement de nos programmes a été transféré sur les réseaux sociaux (*Facebook*). L'enregistrement sur papier demande de la discipline et de la diligence. L'idée de reporter tous nos calendriers mensuels manuscrits sur une 'machine à écrire' à la fin de l'année a été écartée. Toute notre activité mensuelle est diffusée sur notre compte *Facebook*. Ainsi, le calendrier de nos représentations est numérisé et l'ensemble des informations sont conservées de manière précise et ordonnée. (Entretien, Edy Karya, 05/12/2015).

le plus actif des deux. La première publication sur le compte *Ludruk Karya Budaya*-Mojokerto, le 6 août 2009, affichait trois photographies de représentations : deux scènes comiques et une vue du public. Une brève information sur la tenue de la représentation était également fournie : « Représentation *Ludruk Karya Budaya* au village de Jatisumber, Trowulan-Mojokerto, ce soir (6 août 2009) ». L'information, encore très brève, ne mentionnait que le lieu et la date de la représentation. La publication suivante, le 25 septembre 2009, affichait six photographies de danseurs, comiques, *tandhak* transgenres (*waria*), plusieurs vues du public, ainsi que l'information : « Représentation *Ludruk Karya Budaya*, 25 septembre 2009, au village de Jeruk Seger, Gedeg-Mojokerto *Regency*. Photos : Jabbar Abdullah ». Le groupe était encore à la recherche d'un format de publication adapté aux réseaux sociaux comme *Facebook*. Les éléments d'information étaient les mêmes que ceux figurant auparavant sur la version papier du registre du groupe. Il ne figurait encore aucune information relative à la célébration qui donnait l'occasion du *ludruk*, la pièce programmée ou le sujet des scènes comiques[505]. Depuis l'annonce des spectacles sur les réseaux sociaux en 2009, le groupe a fait évoluer le type et la fréquence des informations en ligne. En 2017, trois niveaux de publication sur *Facebook* pour une même représentation ont été conçus : une dans la rubrique spéciale *ledhang Online*[506], qui invite à ne pas manquer la représentation ; une autre sous forme de photographies et de texte concernant l'ambiance de la préparation ; une troisième également sous forme de photographies et d'un bref compte rendu descriptif de la représentation.

[505] De plus, le long intervalle entre la première et la deuxième publication sur *Facebook* donna l'impression aux abonnés que le groupe ne se produisait qu'une fois par mois, alors que le registre papier montrait une programmation très chargée de juillet à septembre : 19 représentations en juillet 2009, 20 en août 2009 et 6 en septembre.

[506] Il existe plusieurs versions de *ledhang Online.* Cet exemple informe de l'heure, du lieu, du type de célébration auquel la pièce est associée. La photographie est celle de la précédente représentation. Une autre version de *ledhang Online* se présente sous forme de poster. Un agenda mensuel des représentations du groupe est également disponible. L'agenda est publié en fin du mois et est actualisé selon les modifications de programme dans le cours du mois.



Ill. 62 - Publication sur la page Facebook du *Karya Budaya*-Mojokerto, 5 décembre 2017.
Source : Page *Facebook* du *Karya Budaya*-Mojokerto.

L'invitation ouverte en ligne (*ledhang online*), dont nous donnons un exemple ci-dessus, est précédée de distributions de brochures donnant l'agenda des représentations et d'une information diffusée par haut-parleur monté sur une voiture circulant de village en village. Le groupe de *ludruk* considère devoir doubler l'invitation ouverte en ligne d'une seconde faisant intervenir une présence physique de la compagnie dans les villages. « En nous déplaçant de village en village nous nous rapprochons de notre public[507] ». L'invitation en ligne publiée sur *Facebook* donne une information concise mais déjà assez précise sur la représentation[508]. Outre les date, lieu et occasion cérémonielle, le titre de la pièce principale est donné : « Mardi (5/12/2017), le *Ludruk Karya Budaya*-Mojokerto présente « *bawang merah* et *bawang putih* » (Ail et Oignon) au village de Klampok, commune de Gitung, sous-district de Kembangbau, district de Lamongan. Cette

[507] Entretien Wibowo et Memed, humoriste du *Karya Budaya*-Mojokerto, le 05/12/2015.

[508] Quelques rares publications sur *Facebook* mentionnant l'occasion cérémonielle ont été réalisées dès 2010. En voici un exemple : « Une représentation du *Ludruk Karya Budaya* à la sucrerie de Tulangan, Sidoarjo, le 12 mai 2010, est organisée pour la célébration du début de la saison 2010 du broyage des cannes à sucre. Photo : Jabbar Abdullah ; *copyright* : *Karya Budaya* et *Gusti Allah Foundation* ».

représentation célèbre la nomination du nouveau chef du village de Klampok[509] ». Bien que cette annonce *Facebook* développe des informations variées, elle ne répond pas encore au format standard souhaité par le chef de la compagnie. En effet, la langue et le contenu des annonces sur *Facebook* ne sont pas toujours identiques. L'usage de l'indonésien alterne de façon aléatoire avec le javanais tout en étant plus fréquent et le contenu des annonces s'étend de façon très variable. Elles peuvent ou non contenir le plan des actes successifs de la représentation, comme dans cette annonce postée le 15 octobre 2017 :

> Une représentation du *Ludruk Karya Budaya*-Mojokerto, sous la direction de *Cak* Edy Karya (Eko Edy Susanto), aura lieu au terrain de football du village de Sampang Agung, Kutorejo, Mojokerto, samedi (14/10/2017). Une représentation aux séquences inhabituelles mais toujours dans l'esprit des performances du *ludruk*. La représentation commencera par une chorale, sera suivie d'une danse masculine de *ngremo* interprétée par *Cak* Poniran et *Cak* Ma'ruf. Vous pourrez ensuite assister à différents événements, dont une scène comique clôturée par une pièce intitulée « Ballade pour une fille du village ». En raison de la durée imposée, cette représentation ne durera pas toute la nuit. L'invité vedette *Cak* Kartolo Cs donnera la réplique aux humoristes du *Ludruk Karya Budaya* (*Cak* Liwon, *Cak* Otheng, *Cak* Budi, *Cak* Demo)[510].

Ces deux annonces sur *Facebook* montrent que ce média, marketing et publicité obligent, pousse au développement de contenus dont les registres papier ne gardaient aucune trace. Autant d'informations précieuses pour l'étude des répertoires *ludruk* et des pratiques essentielles de prise en compte des attentes des publics, comme des articulations que ce théâtre réalise avec les événements rituels et sociaux. De ce point de vue, l'intrusion du numérique dans la vie du théâtre *ludruk* représente une économie d'enquête sociologique et anthropologique là où la modalité papier « à l'ancienne », ou la mémoire des informateurs, présentait des « trous » difficiles à combler. Les textes et les photographies postés sur la page *Facebook* de la troupe entre 2011 et 2017 permettent une moisson d'informations tant qualitative que quantitative, quoique lacunaire encore sur bien des points :

---

[509] Information cerclée de rouge sur la saisie d'écran de la page Facebook : « Selasa (5/12/2017), Ludruk Karya Budaya-Mojokerto tanggapan nang dusun Klampok, desa Gitungan, kecamatan Kembangbau, kabupaten Lamongan. Hajatane tasyakuran sak marine pelantikan kepala dusun. lakone "Bawang Merah, Bawang Putih". »

[510] Pagelaran Ludruk Karya Budaya Mojokerto, bastir Cak Edy Karya (Eko Edy Susanto), di Lapangan Desa Sampang Agung, Kecamatan Kutorejo, Kabupaten Mojokerto, Sabtu (14/10/2017), berlangsung tidak sebagaimana tanggapan-tanggapan biasanya namun tetap sesuai urutan struktur pertunjukkan ludruk. Pagelaran dibuka dengan koor, yang kemudian dilanjutkan dengan ngremo lanang yang diperagakan oleh Cak Poniran dan Cak Ma'ruf. Serampungnya, hadir peristiwa bedayan, lawakan dan ditutup dengan lakon yang berjudul "Balada Gadis Desa", karena pertimbangan batasan durasi, pagelaran ludruk tidak semalam suntuk. Dalam pagelaran tersebut, panitia penyelenggara menghadirkan Cak Kartolo Cs sebagai bintang tamu dan dalam lawakan berkolaborasi dengan para pelawak Ludruk Karya Budaya Mojokerto (Cak Liwon, Cak Otheng, Cak Budi, Cak Demo).

	Occasion cérémonielle	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
1	Mariage	1	8	2	3	7	20	1
2	Circoncision	3	2	-	-	4	2	-
3	Action de grâce (individuelle ou collective)	-	1	2	3	1	-	1
4	Aumône à la terre	1	5	-	5	5	15	9
5	Purification du village	-	-	-	1	4	1	-
6	Fête de début de la saison du broyage des cannes à sucre	2	-	-	-	-	-	-
7	Fête nationale du 17 août	1	6	5	5	11	9	12
8	Représentation au Centre culturel régional	1	2	-	1	1	2	1
9	Festival	1	2	2	3	4	-	-
10	Campagne de communication gouvernementale	-	-	-	2	3	3	-
11	*Taman Mini Indonesia Indah* Centre Culturel National	1	-	1	2	1	1	-
12	Non mentionnée	77	30	12	8	18	5	43
	Total	**89**	**56**	**24**	**33**	**59**	**58**	**67**

Tab. 10 - Représentations du *Karya Budaya*-Mojokerto et leurs occasions cérémonielles entre 2011 et 2017
Source : reconstitué à partir de l'historique *Facebook* du *Karya Budaya*-Mojokerto (Wibowo, 2018)

Bien que l'information via *Facebook* soit régulièrement mise à jour, les occasions cérémonielles ne sont pas toujours indiquées. Comme on le voit dans le tableau, le nombre d'occurrences « non mentionnée » est important et la tendance ne diminue pas d'année en année. La raison, peu convaincante, avancée par le responsable de diffusion sur *Facebook* est que les annonces postées sur ce média devaient avoir une forme journalistique, c'est-à-dire dans un langage informel, sans thème ni champ spéciaux[511]. Comme on l'a vu plus haut, un certain nombre d'occasions cérémonielles du mois d'août, et même de septembre, « non mentionnée » entrent dans la catégorie « fête nationale »[512]. *Facebook* offre aussi l'intérêt d'une interaction libre avec le public, lequel revient souvent

[511] Entretien Wibowo et Jabbar, responsable de la publication *Karya Budaya*-Mojokerto, le 06/12 / 2015.

[512] Nous incluons des représentations de septembre dans le cadre de la fête nationale, car nombre des photographies publiées sur *Facebook* en septembre montrent la scène décorée de bandeaux de commémoration du 17 août. En effet, le jour de la célébration du jour de l'indépendance de la République d'Indonésie dépend en fait du consensus de tous les villageois. Le mois d'août étant souvent une période très chargée en célébrations religieuses importantes – en 2011 et 2013, par exemple, *Idul Fitri* tombait au mois d'août –, la célébration de la fête nationale était déplacée en septembre.

sur des éléments contextuels que le gestionnaire de l'information de la compagnie théâtrale avait négligés[513].

Selon le contexte de l'événement, nous avons souvent vérifié qu'une représentation n'était pas toujours réservée à une seule célébration. La même observation peut être faite pour d'autres troupes de *ludruk* – comme *Budhi Wijaya*-Jombang, que nous avons suivie. Il n'est pas rare d'observer une telle « économie d'échelle », une même représentation venant à l'appui de plusieurs célébrations tombant plus ou moins à la même date. Ainsi, une célébration commune d'action de grâce pour l'arrivée de l'électricité dans le village et un rituel de purification du village pourront ensemble mobiliser une seule représentation *ludruk*[514] . Nous avons, par exemple, relevé les couplages suivants : purification du village et anniversaire d'une figure religieuse locale [515] ; purification du village et inauguration de la salle des fêtes du village[516] ; fête nationale du 17 août et aumône à la terre[517] ; fête nationale du 17 août et inauguration de la nouvelle salle des fêtes[518] ; campagne de citoyenneté et anniversaire de la ville de Mojokerto[519]. La tenue d'un seul *ludruk* associé à deux célébrations démontre, s'il le fallait, le caractère quasi obligatoire à Java Est de ce que nous pourrions appeler « le spectacle d'honneur », au sens où il s'agit ainsi de réaliser une dépense luxueuse pour rendre honneur sous les yeux du plus grand nombre, ce fût-il selon un modèle économique pragmatique[520].

---

[513] C'est d'ailleurs souvent la question d'un *follower* du *Karya Budaya* portant sur l'occasion cérémonielle du *ludruk* qui permet de diligenter la réponse de l'administrateur du compte.

[514] Ce fut le cas le 8 octobre 2011 au village de Sumbernongko, Ngusikan, *kabupaten* Jombang, où fut donné la pièce *Ratapan Perawan Desa*, « Les lamentations de la vierge du village ».

[515] Le 23 août 2015, au village de Sumari, Duduksampeyan, *Kabupaten* Gresik. Pièce présentée *Raden Said.*

[516] Le 2 septembre 2011, village de Sambikerep RW 04, *Kec.* Laskarsantri, *Kota* Surabaya. Pièce présentée : *Watu Blorok.*

[517] Le 29 août 2015, village de Sadang, *Kec.* Taman, *Kabupaten* Gresik. Pièce présentée : *Joko Sambang Pendekar Gunung Gangsir*, « Joko Sambang, le guerrier du Mont Gangsir ». Le 27 août 2016, village de Tanjung, *Desa* Temuireng, *Kec.* Dawarblandong, *Kab.* Mojokerto ; Le 28 août 2016, *Dusun* Guplang, *Desa* Sooko, *Kecamatan* Wringinanom, *Kabupaten* Gresik. Pièce présentée : *Dalbo Gunung Kendil*, « Dalbo du Mont Kendil » ; Le 03 septembre 2016, village de Watesnegoro, *Kecamatan* Ngoro, *Kabupaten* Mojokerto. Pièce présentée : *Sungging Prabangkara* ; Le 04 septembre 2016, village de Sambikerep, *Kecamatan* Sambikerep, *Kota* Surabaya. Pièces présentées : *Dewi Mayar Putih*, « La déesse Mayar Putih » et *Dalbo Gunung Kendhil* ; Le 15 septembre 2016, village de Mojokusumo, *Kecamatan* Kemlagi, *Kabupaten* Mojokerto. Pièce présentée : *Naga Baru Klinting.*

[518] Le 06 septembre 2016, village de Gemantuk, *Kecamatan* Maduran, *Kabupaten* Lamongan. Pièce présentée : *Warok Suromanggolo (Suminten Edan).*

[519] Le 20 mai 2016, au terrain de football du village de Surodawan, *Kec.* Prajuritkulon, *Kota* Mojokerto. Pièce présentée : *Tragedi Kebon Tebu*, « Tragédie au jardin de la canne à sucre ».

[520] Voir le point de vue de Hatley B. (1982). "National Ritual, Neighborhood Performance: Celebrating Tujuhbelasan", *Indonesia*, 34, 1982: 55-64.

Le tableau montre également la fréquence des représentations liées à des événements sponsorisés par le gouvernement. Il s'agit notamment des représentations périodiques pour le Centre Culturel de Java Est à Malang et Surabaya ; des représentations régionales des art locaux ; celles pour la Campagne de citoyenneté ; celles enfin pour le Centre national culturel à *Taman Mini Indonesia Indah (TMII)*. Ces quatre commandes sont présentées comme des actions de soutien gouvernemental aux arts régionaux. L'influence de *Cak* Edy en tant qu'ancien fonctionnaire a contribué aux nombreux avantages que les agents publics en charge des attributions budgétaires ont su diriger vers cette compagnie théâtrale.

Le premier type d'événement, programmé périodiquement par le Centre Culturel de Java Est, est organisé par le Bureau culturel provincial de Java Est. Ce programme fait tourner tous les deux mois une sélection de groupes *ludruk* de Java Est ; il s'agit de cinq représentations en moyenne chaque année[521]. Les groupes de *ludruk* sont sélectionnés par l'équipe de conseil artistique du Centre culturel sur des critères dits de qualité et d'expérience. Edy Karya est membre de ce conseil artistique. On sait les conflits d'intérêt qui lui sont reprochés[522].

Le deuxième type d'événement est le festival régional des arts de Mojokerto, nommé *Festival Bulan Purnama Majapahit*, « Festival de la pleine lune à Majapahit ». Ce festival rassemble différents types de performance artistique. Il est organisé par le Conseil culturel du district de Mojokerto, dirigé par Edy Karya de 2009 à 2014. Chaque pleine lune au complexe de temples *Waringin Lawang,* Trowulan, Mojokerto, le festival valorise les arts originaires de la région de Mojokerto ; le *ludruk* est l'une des attractions attendues et *Karya Budaya* se taille aussi la part du lion[523].

---

[521] *Karya Budaya* est sélectionné presque chaque année dans le cadre de ce programme : le 23 novembre 2011, à Malang. Pièce présentée : *Misteri Watu Blorok (Ki Wirobastaman)* ; le 02 mars 2012 et le 22 décembre 2012 à Surabaya. Pièce présentée : *Sakerah* ; en 2014, à Malang, à l'occasion du 45e anniversaire de la compagnie, avec lancement du livre de *Cak* Edy Karya intitulé *Mbeber Urip*. Pièce présentée : *Keris Tunjung Biru* ; le 4 avril 2015, à Malang. Pièce présentée : *Joko Repo* ; le 23 avril 2016, à Malang et le 21 mai 2016, à Surabaya, Pièce présentée : *Tragedi Kebon Tebu* ; le 29 juillet 2017, à Malang. Pièce présentée : *Yatimin-Yatimun.*

[522] Le statut de *Cak* Edy en tant que membre du jury de sélection pour le programme périodique de *ludruk* a été critiqué par des groupes concurrents. On se souvient que *Cak* Didik, chef du *Budhi Wijaya*-Jombang, a fait valoir que le statut de chef du *Karya Budaya* était incompatible avec l'objectivité, la neutralité et l'équité d'un système de sélection et d'évaluation des groupes candidats à ce programme. En effet, *Karya Budaya* se représente chaque année et est retenu. (Entretien Wibowo et *Cak* Didik, le 02/12/2016). C'est sans enthousiasme que *Budhi Wijaya* répond à une éventuelle invitation du Centre Culturel Provincial, auquel il préfère le centre culturel indépendant *Bentara Budaya.*

[523] Les représentations de *Karya Budaya* au cours de la période 2010-2015 sont les suivantes : le 29 mai 2010, pour le 41e anniversaire du groupe. Pièce présentée : *Sandal Amoh* ; le 12 octobre 2011. Pièces

Le troisième type d'événement se déroule au pavillon de Java Est au Centre National Culturel de *Taman Mini Indonesia Indah* (TMII) à Jakarta. Ce programme est organisé par la direction du Centre avec la participation de tous les gouvernements locaux de la province de Java Est qui envoient leurs artistes ou groupes artistiques locaux. De 2013 à 2016, le gouvernement local de Mojokerto a envoyé le groupe *Karya Budaya* pour représenter le *ludruk* régional[524].

Le quatrième type d'événement est organisé dans le cadre du programme Campagne citoyenneté. Il s'agit de promouvoir les démarches auprès de l'état *civil* (actes de naissance, cartes d'identité électroniques (E-KTP), livrets de famille, etc.). Des modes d'emploi simplifiés permettant d'accomplir des démarches administratives sont présentés sous forme de *kidungan* (chansons) et de sketchs comiques (procédures, documents requis, durée de traitement, etc.). L'attractivité du *ludruk* est supposé jouer sur l'incitation à accomplir les démarches d'état civil. *Karya Budaya* a obtenu un contrat avec le gouvernement local pour une durée de 3 ans, de 2014 à 2016[525].

---

présentées : *Sakerah* et *Misteri Watu Blorok* ; le 04 juillet 2012. Pièce présentée : *Joko Kendil Nagih Janji* ; le 22 octobre 2012. Pièce présentée : *Maling Caluring* ; le 28 novembre 2013. Pièce présentée : *Maling Caluring* ; le 27 septembre 2014. Pièce présentée : *Prahara Kyai Gobang* ; le 27 novembre 2015, au terrain de football du village Lebaksono, *Kec.* Pungging, Mojokerto. Pièce présentée : *Joko Sambang Pendekar Gunung Gangsir* ; En outre, ce groupe a bénéficié d'une invitation de la coopérative des fonctionnaires de Java Est (*Korpri*) pour se produire au Centre Culturel *Cak Durasim* de Surabaya le 3 janvier 2013. Pièce présentée : *Raden Said* ; le 12 avril 2014, il a été invité à se produire pour les habitants de Mojokerto à l'occasion du 721e anniversaire de district de Mojokerto. Pièce présentée : *Keris Tunjung Biru* ; le 6/12/2014 au Musée *Mpu Tantular* de Sidoarjo. Pièce présentée : *Putri Tumapel* ; le 24 mai 2015 pour le 722e anniversaire du district de Mojokerto, au village Mojodadi, *Kec.* Kemlagi, *Kab.* Mojokerto. Pièce présentée : *Putri Champa* ; le 9 juin 2015, 97e anniversaire de la ville de Mojokerto, au village de Surodinaman, *Kec.* Prajuritkulon, *Kota* Mojokerto, Pièce présentée : *Joko Sambang Pendekar Gunung Gangsir* ; le 12 décembre 2015, invitation de *Perusahaan Listrik Negara (PLN)*, bureau Java Est, dans le cadre du *Festival Bandeng Mangrove*, au village de Gunung Mayar Tambak, *Kec.* Rungkut, *Kota* Surabaya. Pièce présentée : *Sawunggaling.*

[524] Le 6 novembre 2011, Pièce présentée : *Branjangkawat* ; le 5 mai 2013. Pièce présentée : *Maling Caluring* ; le 11 mai 2014 (pour représenter le district de Mojokerto). Pièce présentée : *Nyi Cinde Amoh* ; le 14 décembre 2014 (pour représenter le district de Mojokerto), Besutan. Pièce présentée : *Keris Nogo Sosro* ; le 6 décembre 2015. Pièce présentée : *Sarip Tambak Oso* ; le 8 mai 2016. Pièce présentée : *Tragedi Kebon Tebu.*

[525] Les représentations se sont enchaînées comme suit : le 31 octobre 2014, au terrain de football du village Kedungsari, *Kelurahan* Gununggedang, *Kec.* Magersari, *Kota* Mojokerto. Pièce présentée : *Nyi Cinde Amoh* ; le 8 novembre 2014, au terrain de football du village Pulorejo, *Kec.* Prajuritkulon, *Kota* Mojokerto. Pièce présentée : *Joko Repo* ; le 02 mai 2015, au terrain de football du village de Trenggilis, *Kec.* Prajuritkulon, *Kota* Mojokerto. Pièce présentée : *Balada Juwariah* ; le 30 mai 2015, sur la place du Bureau d'état civil de Mojokerto ; Pièce présentée : *Joko Repo* ; le 6 juin 2015, sur la place du Centre Sportif A. Yani, *Kec.* Magersari, *Kota* Mojokerto. Pièce présentée : *Sawunggaling* ; le 14 mai 2016, sur le terrain de football du village de Wates, *Kec.* Magersari, *Kota* Mojokerto. Pièce présentée : *Dewi Mayar Putih* ; le 25 mai 2016 (en lien avec la célébration du 98e anniversaire de la ville de Mojokerto), sur le terrain de football du village de Surodawan, *Kec.* Prajuritkulon. Pièce présentée : *Tragedi Kebon Tebu* ; le 3 juin 2016, sur la place du Centre Sportif Majapahit, *Kota* Mojokerto. Pièce présentée : *Joko Kendil*.

Le *Karya Budaya*-Mojokerto obtient également des commandes d'entreprises privées et publiques (non portées sur Tab. 10, p. 237), comme la Société nationale d'électricité (*PLN*) ou les fabricants de cigarettes[526]. *PLN* s'engage à fournir une aide financière de 200 millions de rupiah dans le cadre des programmes de responsabilité sociale des entreprises (RSE)[527]. Le *Karya Budaya* utilise cet apport financier pour l'achat et l'entretien de matériels et d'équipements de scène, (éclairage, groupe électrogène, costumes de *pengrawit*, instruments de *gamelan*) ou compléter le cachet des acteurs[528].

Qu'il s'agisse des célébrations villageoises ou des manifestations sponsorisées par le gouvernement et les entreprises, le *ludruk* dispose d'une attractivité populaire qui le constitue comme fort vecteur de communication[529]. La popularité du *ludruk*, qui est toutefois moindre que dans les années 1980-90, convainc toujours les sponsors de recourir aux dispositions imaginaires que ce théâtre éveille pour embarquer des messages divers[530]. Ce théâtre aux performances pluri-modales peut accueillir des projets de communication parfaitement séparés entre eux, d'une action de grâce personnelle à une célébration villageoise, d'une campagne publicitaire à une propagande administrative ou politique. Sous forme de chansons, de sketchs comiques, d'annonces humoristiques ou de drames édifiants, les messages sont délivrés à bon entendeur. L'oralité théâtrale jouit d'une pertinence populaire dont l'effet renouvelé sur le public villageois assure la longévité du *ludruk*.

---

[526] Les contrats avec les fabricants de cigarettes ont évidemment une portée publicitaire. Le contrat est de 25 millions rupiah en 2015. Il inclut des représentations itinérantes dans plusieurs villages et sous-districts (Entretien Wibowo et Edy Karya, le 05/12/2015).

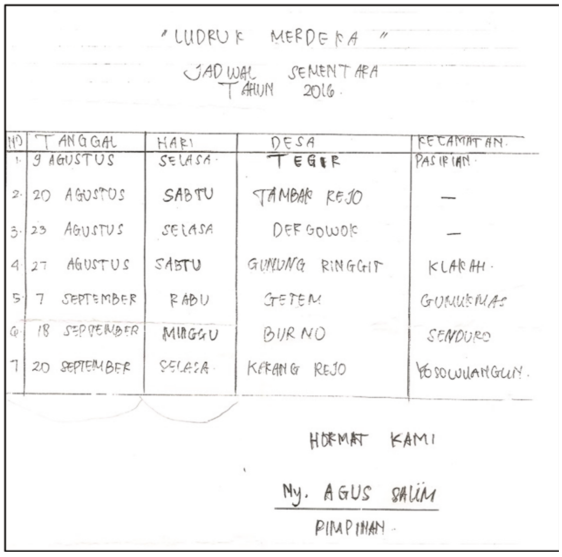
[527] Cette aide a été versée en plusieurs fois, de décembre 2012 à fin 2013. Le bureau de Java Est de la société *PLN* s'engage à soutenir toute forme d'expression artistique traditionnelle indonésienne en apportant assistance aux artistes de Java Est. Outre les aides accordées à ce groupe de *ludruk*, cette société attribuait une aide de 150 millions de rupiah pour le développement du groupe de danse masquée *Reog Ponorogo Singo Mangkujoyo*. *PLN* attribue également une aide financier régulière pour le développement des groupes (Voir *Lestarikan Kebudayaan Agar Tidak Punah, CSR Seni Budaya*. Voir http://www.neraca.co.id/article/27930/lestarikan-kebudayaan-agar-tidak-punah-csr-seni-budaya).

[528] Entretien Wibowo et Edy Karya, le 05/12/2015.

[529] Brandon souligne la fonction communication des spectacles traditionnels. Ce phénomène se retrouve dans presque toute l'Asie du Sud-Est. Après la seconde guerre mondiale, les nouveaux gouvernements de ces régions utilisèrent les spectacles traditionnels comme moyen de propagande pour leurs nouveaux régimes. La popularité des spectacles traditionnels est, comme on l'a vu, également utilisée par le secteur privé comme moyen publicitaire. Voir Brandon J. R. (1967). *Theatre in Southeast Asia*, Harvard Univ. Press: p. 314.

[530] Durant une période d'apogée du *ludruk*, dans les années 80-90, de nombreuses sociétés de phytothérapie (*jamu*) ont sponsorisés des groupes de *ludruk*. Agus Kuprit, comédien du groupe *RRI*-Surabaya, appartenait auparavant à une troupe de *ludruk* itinérante sponsorisée par la société *Jamu Jago*-Semarang. Ce type de sponsoring ne semble plus exister aujourd'hui.

Le dernier groupe *ludruk* que nous présentons est le *Merdeka*-Jember. Le système de registre de ce groupe est très sommaire, surtout par rapport aux deux précédents. L'agenda des représentations est un simple tableau manuscrit de cinq colonnes où sont mentionnés date et lieu. Si l'agenda mensuel est assez chargé, les notes portées dans les colonnes sur une simple feuille sont parfois photocopiées et distribuées à tous les membres du groupe. Les calendriers mensuels ne sont jamais rassemblés, compilés et archivés en fin d'année. Les données de l'activité sur le long cours de ce groupe sont de plus liées à la mémoire de ses membres et sont donc très limitées. Nous avons pu obtenir quelques feuilles volantes des « archives » de cette troupe :



" LUDRUK MERDEKA "

JADWAL SEMENTARA
TAHUN 2016

NO	TANGGAL	HARI	DESA	KECAMATAN
1	9 AGUSTUS	SELASA	TEGIR	PASIRIAN
2	20 AGUSTUS	SABTU	TAMBAK REJO	—
3	23 AGUSTUS	SELASA	DEP GOWOK	—
4	27 AGUSTUS	SABTU	GUNUNG RINGGIT	KLAKAH
5	7 SEPTEMBER	RABU	GETEM	GUMUKMAS
6	18 SEPTEMBER	MINGGU	BURNO	SENDURO
7	20 SEPTEMBER	SELASA	KARANG REJO	YOSOWILANGUN

HORMAT KAMI

Ny. AGUS SALIM

PIMPINAN

" LUDRUK MERDEKA "
PROGRAMME PROVISOIRE
ANNÉE 2016

N°	Date	Jour	Village	Kecamatan (Sous district)
1	9 août	Mardi	Tegir	Pasirian
2	20 août	Samedi	Tambak Rejo	-
3	23 août	Mardi	Gungung Ringgit	-
4	27 août	Samedi	Getem	Klakah
5	7 septembre	Mercredi	Burno	Gumuk Mas
6	18 septembre	Minggu	Karang Rejo	Senduro
7	20 septembre	Mardi		Yosowilangun

Salutation

Ny. Agus Salim
Directeur

Ill. 63 - Exemple de registre du *Merdeka*-Jember.
Source : Archive du *Merdeka*-Jember, 2016.

Comme on le voit, ce registre sommaire sert uniquement à noter la date et le lieu des représentations réservées. Aucune autre information n'est mentionnée. Nos interlocuteurs justifient cette maigreur d'informations écrites par le fait que la pièce ou l'occasion cérémonielle ne sont connues qu'une fois sur place peu avant l'événement. Nos entretiens avec les responsables du groupe se sont de plus heurtés à leur mémoire défaillante.

	Occasion cérémonielle	2013	2014	2015	2016
1	Mariage	N/A	N/A	8	1
2	Circoncision	N/A	N/A	1	N/A
3	Mois de *Suro* (aumône à la terre et purification du village)	0	6	2	N/A

4	Fête nationale	N/A	5	5	7
5	Périodique	N/A	-	1	-

Tab. 11 - Représentations et occasions cérémonielles *Ludruk Merdeka* de 2013 à 2016
Sources : données à partir d'entretiens (A. Wibowo, 2016)

Le chef de la troupe n'était plus en mesure de fournir des informations sur le répertoire de *Ludruk Merdeka*, les langues utilisées ou les lieux des manifestations pendant l'année écoulée[531]. Nous avons toutefois pu reconstituer quelques indications sur le contexte des représentations données par sa troupe[532] :

La mention 'N/A' signifie qu'aucune information n'a été retrouvée. *Cak* Marhen souligna un effondrement des réservations en 2013, notamment au mois de *Suro*. Durant ce mois, les réservations de *ludruk* sont généralement importantes, puisqu'il s'agit des rituels d'aumônes à la terre et de purification du village. Un retour à la normale apparaît en 2014 et 2015. *Cak* Marhen ne cache pas son inquiétude devant la perte d'intérêt du public pour le *ludruk*[533]. Cependant, Lesus – comédien senior du *Merdeka*-Jember, frère cadet du père de Marhen – a tenu à modérer les inquiétudes de son neveu. Selon lui, les commandes de *ludruk* ne sont jamais « automatiques ». Il semblait mettre en cause le manque de dynamisme commercial de son défunt frère. Le chef d'une troupe de *ludruk*, disait-il, doit avoir la capacité de se rapprocher des clients potentiels et de renforcer les liens avec ces précédents commanditaires. Cette relation doit être maintenue grâce à des visites régulières dans les villages traditionnellement amateurs de *ludruk*. Après la mort de son frère Salim, Lesus dit avoir repris en main « le service clientèle »[534]. Il semble exact que le jeune Marhen ne cherche pas à connaître les attentes du public. Lesus insistait sur le fait qu'un bon manageur de théâtre doit savoir sonder de telles attentes afin d'orienter la création de l'ensemble des artistes. Il faut en somme parvenir à deviner le goût changeant du public pour le satisfaire par quelque innovation ou invention ludique

[531] Pour quelques informations sur ces points, voir *supra* : Chapitre 1 - Deux variantes culturelles du *ludruk* : Java Est et Madura : p. 180-183. La quasi-absence de documents rédigés par les organisateurs de *ludruk*, comme d'autres chefs de spectacles, est très fréquente à Java Est. Les groupes *Rajawali* de Lumajang et *Subur Budaya* de Malang ne notent rien, et prétendent s'appuyer uniquement sur leur mémoire. Cela signifie sans doute que leurs agendas ne sont pas très chargés (entretien Wibowo et Rohman, chef du *Rajawali*-Lumajang, le 07/12/2016, et Bu Subur, chef du *Subur Budaya*-Malang, le 15/12/2017).

[532] Nous avons rencontré le groupe *Merdeka*-Jember trois fois, en 2014 et 2015 en été ; 2016 en hiver. Nous avons recueilli quelques informations sur le nombre de représentations et les occasions cérémonielles à partir d'entretiens avec le chef de la troupe, *Cak* Marhen.

[533] Entretien Wibowo et *Cak* Marhen, le 13/12/2016.

[534] Entretien Wibowo et *Cak* Lesus, le 17/12/2016.

comme le théâtre *ludruk* en a la vocation. De ce point de vue les réseaux sociaux constituent un nouveau champ à investir pour le *ludruk*, ce qui confirme ce que d'autres groupes nous ont dit.

Partant des représentations javanaises du temps et des prédictions religieuses et techniques des *primbon*, auxquelles le *ludruk* se conforme pour contribuer aux activités cultuelles villageoises, nous avons rencontré d'autres acteurs sociaux venant investir cet univers théâtral. L'administration publique ou l'entreprise privée, par exemple, se font volontiers commanditaires et sponsors de cet art populaire, comme, sur un autre plan, des modes technologiques récents de communication, comme *Facebook*, imposent leur esthétique digitale et leurs rythmes aux partisans du *ludruk*. Ces remarques nous permettent de souligner combien l'opposition « classique » entre tradition et modernité, dans le cas du *ludruk*, a peu de pertinence. Cette forme de création populaire, comme on l'a vu, répond entièrement à l'attente d'un public villageois, et ce public aujourd'hui utilise *Facebook*. Le théâtre *ludruk* s'accorde donc, par nature pourrait-on dire, aux réalités laborieuses et spirituelles, comme aux progrès et aux gadgets de la vie ordinaire. S'il y a une tradition du *ludruk*, elle se tient dans cette capacité théâtrale à ne se laisser figer dans aucune tradition.

Chapitre 4

L'ECONOMIE DOMESTIQUE ET ASSOCIATIVE DES CELEBRATIONS *AREKAN* ET JAVANAIS-MADOURAISES

Les fêtes javanaises, et les spectacles onéreux qui leur sont associés, qu'il s'agisse d'obligations individuelles ou collectives au niveau du village, appellent la contribution financière et/ou en biens matériels d'un grand nombre de personnes, souvent au-delà du simple cercle familial. Un vaste système de dons se développe pour assurer la réussite des fêtes ou des célébrations et des spectacles qui en accroissent le luxe. Pourtant, l'obligation de contribuer généreusement à l'événement programmé prend une forme très différente dans nos deux aires d'observation, celle de langue *arekan* et celle d'expression javanais-madouraise, au point d'apparaître comme une véritable distinction culturelle.

*Pratique des dons (*sumbangan*) dans l'aire* arekan

Nous pouvons distinguer deux catégories de fêtes javanaises : celles à caractère privé ou individuel et celles à caractère communautaire. La première catégorie comprend l'ensemble des fêtes relatives à certains événements dans le cycle de la vie (mariages, circoncisions et « actions de grâce » *syukuran*), quand la seconde comprend, par exemple, les cérémonies de « purification du village », de « récolte » ou de début de « période des plantations » et certaines célébrations nationales comme la fête de l'indépendance[535]. Chaque célébration est désignée par l'expression javanaise *duwe gawé*, littéralement « avoir du travail ». Magnis-Suseno (1984), se référant à Vink (1941), estime que l'utilisation du mot *gawé* (travail) pour designer l'organisation d'une fête démontre un lien fort entre travail, fêtes et cultes persistants des Javanais anciens. Les paysans javanais, en effet, reconnaissent toujours une dimension religieuse à leur travail agricole.

[535] La catégorisation des types de fête est également liée au type de financement de la fête. Une célébration à caractère personnel montre que les frais d'organisation sont à la charge de l'hôte, l'organisateur de la célébration. Le coût de l'organisation d'une célébration communautaire provient en revanche de la participation des membres de la communauté déposée entre les mains d'un comité *ad hoc* organisateur de la fête.

Dans leurs champs, ils exécutent toujours des *slametan* pour favoriser la réussite de leurs travaux. Le travail des champs d'ailleurs est pour eux l'occasion de manifester des sentiments de joie et de satisfaction. C'est le même état d'esprit pour les activités féminines du quartier (RT) lorsqu'elles s'emploient à préparer une fête (*hajatan*)[536]. Dans son étude ethnographique de la société javanaise, Geertz (1960) souligne cet aspect ludique des activités économiques collectives intriquées dans les fêtes javanaises[537].

Les Javanais organisant les fêtes veillent à créer une ambiance de joie et de luxe. Leur organisation se fait souvent dans une série d'activités qui peut durer plusieurs jours avec des centaines, voire des milliers, de personnes invitées. Le nombre de jours de ces fêtes dépend du rang et de la fortune des commanditaires. On peut estimer que ces fêtes à visée prestigieuse mobilisent un certain esprit de compétition au sein de certains groupes sociaux où dans un voisinage rural ou urbain cohérent. Un spectacle *ludruk* lors d'une fête javanaise est un divertissement particulièrement attendu. Il contribue au caractère luxueux de celle-ci étant donné le coût important qu'il suppose. Suivant la fête, les présentations peuvent aller du simple au double, selon la capacité économique des organisateurs. La connaissance de ce qu'ont fait les autres dans de semblables occasions stimule l'esprit de compétition en la matière : il faut faire autant, sinon mieux que les autres. Nos observations de terrain dans les villes de Lumajang et Jember montrent que l'ensemble d'une représentation *ludruk* lors d'une fête de mariage ou de circoncision peut être répété deux fois, pendant la journée (de 13 heures à 17 heures) et la nuit (de 20 heures à 3 heures), tandis que dans les régions de Jombang et Mojokerto, lors de semblables occasions, la représentation n'est généralement donnée qu'une fois (de 20 heures à 2 heures)[538].

En milieu rural, les contributions du voisinage peuvent sensiblement baisser le coût d'un spectacle, comme le coût global d'une cérémonie à la charge du commanditaire. Les villageois, en effet, ont coutume de fournir une assistance, soit en prêtant main forte pour l'organisation de l'espace dévolu au spectacle et aux spectateurs, ou sous forme de biens ou d'argent puisqu'il faudra aussi nourrir les artistes et les invités. Ces contributions en travail, nature ou espèce constituent des signes forts de l'appartenance au même espace de

---

[536] Vink G. J. (1941). "De grondlagen van het Indonesische landbouwbedriff. Wageningen". In Magnis-Suseno F. (1984). *Etika jawa : sebuah analisa filsafi tentang kebijaksanaan hidup jawa.* Jakarta: Gramedia: p. 89.

[537] Geertz C. (1960). *The Religion of Java.* London: The Free Press of Glencoe: pp. 76-87.

[538] Voir *supra* : Deux variantes culturelles du *ludruk* : Java Est et Madura, p. 158-166.

vie dans le village ou le quartier. C'est le cas dans toutes les zones rurales de Java. Les javanais désignent cette contribution aux célébrations importantes (mariage, circoncision, naissance, etc.) du terme *nyumbang*, dérivé de *sumbangan*, « don d'aide aux cérémonies », dont les plus importantes du point de vue de la cohésion villageoise sont les mariages. Dans la région de Java Est, à Lamongan, Jombang, Mojokerto, Malang, Lumajang, Jember, on utilise le terme *buwuhan*. Ailleurs, comme à Ponorogo, Nganjuk, Tulungagung, Blitar, on dit *mbecek*, tandis que les Madourais installés à Java Est disent *sogukan*[539]. La variété des désignations montre les ancrages locaux de cet usage et souligne son caractère d'obligation réciproque, garantissant ainsi l'appartenance communautaire des individus et des familles impliqués. *Pak* Darso, commanditaire de *ludruk* auprès du *Budhi Wijaya*-Jombang pour le mariage de sa fille, affirme ainsi :

> Un jour avant le mariage, des voisins, surtout des hommes, sont venus à la maison pour aider à installer des tentes (*terop*) et des chaises. Ils aident selon les recommandations de l'hôte car il n'y a aucune répartition spécifique des tâches pour chacun d'eux. Toutes les tâches se font ensemble (entretien 02/12/2016).

Dans la campagne de Java, les activités d'entraide entre voisins se maintiennent aujourd'hui. *Pak* Darso vit au village de Tlatah, Kambangan dans la commune de Lamongan, village assez isolé situé loin de la route principale, seule route d'accès au village, qui ne fut raccordé au réseau électrique qu'en 2011. L'activité principale du village est la riziculture. Pendant la saison des pluies, les terres agricoles sont plantées en alternance (*polowijo*) de riz, de maïs, de piment, et pendant la saison sèche, de tabac. Dans la région à laquelle appartient le village de Tlatah, l'activité d'entraide est également désignée par l'expression *gotong royong* (coopération mutuelle), que Koentjaraningrat (1974) distingue en trois catégories (en dehors de l'entraide agricole) : l'entraide entre voisins pour les tâches d'intérêt collectif, comme creuser des puits d'eau, remplacer les murs de bambou des maisons, nettoyer les toits, dératiser, etc. ; ensuite les activités d'entraide familiales (ou parfois entre voisins proches) pour organiser des circoncisions, des mariages ou des rites de passage dans le cycle de vie individuel tels que les rituels pour les sept mois de grossesse, la naissance, l'attribution du nom au bébé, la séparation du cordon ombilical, le premier contact du bébé avec le sol, sa première coupe

[539] Sogukan vient du mot nyoguk ou nyogok en madourais qui signifie aider pendant l'organisation d'une fête (hajatan). Voir Iswanto I. B. (2017). *Pergeseran Makna Tradisi Sogukan Pada Masyarakat Suku Madura (Studi Pada Masyarakat Desa Sumberkerto Kecamatan Pagak Kabupaten Malang)*. Undergraduate (S1) memoire, University of Muhammadiyah Malang.

de cheveux, etc. ; enfin les activités d'entraide urgente lorsqu'une famille perd un de ses membres ou suite à une catastrophe[540].

Mais aujourd'hui, ces trois types d'entraide n'appellent plus la même spontanéité de la part des membres d'un même village. *Pak* Sudirman, résidant au village de Gunung Gedang, district de Magersari, dans la ville de Mojokerto, s'adressa à la troupe *Karya Budaya* de cette même ville pour le mariage de sa fille. L'entraide qu'il espérait pour la préparation de la cérémonie de ne fut pas au rendez-vous. Les voisins vinrent en tant qu'invités mais n'apportèrent aucune aide ; il dut donc faire appel à un prestataire professionnel pour l'installation des tentes ou des chaises. *Pak* Sudirman n'a pas toujours vécu en zone urbaine. Sa maison se trouve aujourd'hui au beau milieu d'un quartier densément peuplée. Ayant grandi dans un environnement rural où la tradition d'entraide était forte, il explique la faible participation des voisins dans l'organisation du mariage de son fils par le délitement des traditions javanaises en zones urbaines[541]. Les témoignages de *Pak* Darso et *Pak* Sudirman montrent une évolution des investissements d'entraide de voisinage. L'explication de *Pak* Sudirman sur la transformation des solidarités sociales en rapport avec la densification des villages devenant des faubourgs urbains est confirmée par Kartodirdjo (1987), pour qui le recul de la pratique du *gotong royong* ou la réduction de certains types d'entraide est dû à l'augmentation de l'économie monétaire en zones rurales ou semi-rurales. Dans ces zones, les communautés sont de plus en plus dépendantes de l'argent pour subvenir à leurs besoins quotidiens, de sorte que divers échanges de services, en particulier ceux liés aux activités de production agricole, mobilisent le reste des ressources monétaires. Le type d'entraide *gotong royong* qui subsiste toutefois dans de nombreux villages concerne l'organisation des mariages, des circoncisions et des cérémonies funéraires[542], sans doute parce que les contributeurs viennent surtout du large cercle familial.

L'organisation d'une fête permet d'observer combien le statut social de l'organisateur détermine ses liens dans la communauté. Le type d'assistance des voisins et de la famille élargie montre, en effet, le plan des relations sociales différenciées

---

[540] Koentjaraningrat (1974). *Kebudayaan, mentalitas dan pembangunan: Bunga rampai*. Jakarta: Gramedia: p. 56.

[541] Entretien Wibowo et Surdiman, le 05/12/2016.

[542] Kartodirdjo S. (1987). *Kebudayaan pembangunan dalam perspektif sejarah: Kumpulan karangan.* Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

entretenues par l'organisateur, son réseau d'entente harmonieuse en quelque sorte. *Pak* Darso dit ainsi :

> Organiser une fête, en particulier présenter des spectacles *ludruk*, nécessite un grand espace. La cour de ma maison n'est pas assez large pour monter une scène de théâtre. J'ai donc demandé à un voisin la permission d'empiéter sur son terrain, ce qu'il a … (Entretien, le 02/12/2016).

Les bonnes relations de voisinage facilitent la réalisation des projets cérémoniels tout au long de la vie des villageois, et dans une moindre mesure entre voisins de quartier des faubourgs urbains. *Ibu* Tito, commanditaire du groupe *ludruk Merdeka*-Jember, dénonçait la disharmonie de ses relations de voisinage. Son voisin, déplorait-elle, s'était opposé à ce que la scène du *ludruk* déborde sur son terrain. Ce refus était semble-t-il motivé par les désagréments causés lors d'une fête précédente, lors de laquelle une troupe de *wayang kulit* (spectacle marionnettes d'ombre) appelée pour la fête de *suroan* (début du mois de *suro*) aurait dégradé le terrain d'un voisin trop complaisant. *Ibu* Tito a dû ensuite limiter à sa propre cour l'espace nécessaire à l'implantation de la scène du *ludruk*. Les relations sociales d'*Ibu* Tito avec ses autres voisins sont néanmoins plutôt bonnes. Elle se réjouissait de voir les autres voisins mettre un point d'honneur à répondre aux attentes d'entraide familiale et de voisinage, notamment lors du mariage de leur fille.

> Lors de la fête de mariage de ma fille, il y avait environ 70 voisins ; des mères venaient pour aider à cuisiner des plats pour nourrir tous les invités. Même les gâteaux étaient apportés en grand nombre, ce qui m'a dispensé d'en faire beaucoup. » (Entretien, le 17/12/2015).

Ibu Tito ajoute toutefois qu'elle a dû solliciter deux mois plus tôt l'aide des voisins en faisant du porte-à-porte avec son mari. La formule d'usage pour cette sollicitation était à chaque fois la même :

> Tout d'abord, nous venons pour vous adresser un *bersilaturahmi* (visite amicale). Ensuite, nous aimerions demander votre aide. Chez nous, ce dimanche, nous allons faire la fête de mariage de notre fille. Nous vous demandons de venir jeudi pour aider à la préparation de la réception. (Entretien, le 17/12/2015).

Pak Darso dit avoir également procédé de cette manière. Trois semaines avant le mariage de leur fille, lui et sa femme ont parcouru à pied un village voisin, du matin au soir, transmettant oralement l'invitation. *Pak* Darso en profitait pour annoncer le spectacle *ludruk* qui aurait lieu :

> Demain, venez regarder le spectacle *ludruk* chez moi, car j'ai l'intention de marier mon enfant. Priez pour sa bénédiction. » (Entretien, le 02/12/2016).

L'organisation d'une fête mobilise donc des ressources humaines parmi la famille et les voisins inscrits dans un périmètre aussi étendu que possible. Une fête traditionnelle démontre des sociabilités qui dépassent le caractère festif de l'événement. La participation et le soutien des voisins et de la famille mettent à l'épreuve des relations sociales concrètes, et harmonieuses comme le souligne la plupart de nos interlocuteurs. *Ibu* Tito raconte :

> Les gens viennent petit à petit à la maison, le nombre de femmes qui aident en cuisine augmente. Elles se rapprochent du lieu où sont fabriqués les *jenang* (gâteau rituel de *slamatan* à base de farine de riz gluant). Si le mariage se tient le dimanche, dès le mardi précédent, de proches voisins sont là pour aider à frire des *krupuk* (frites) et à la préparation du *srondeng* (base de coco râpé épicé). Le jeudi déjà, de plus en plus de voisins sont venus aider à faire les *jenangs*… (Entretien, le 17/12/2015).

Le jour et l'heure d'arrivée des voisins n'est pas mentionnée en même temps que celle de la fête transmise lors de l'invitation orale. Les organisateurs ne mentionnent que l'ordre chronologique général de la fête elle-même. Les invités dont on attend l'aide s'efforceront d'arriver bien avant selon leur disponibilité et leur volonté de s'investir dans les préparatifs de la fête. Ils n'ignorent pas le besoin en main-d'œuvre, qu'il s'agisse de la mise en place des dispositifs matériels d'accueil des nombreux invités ou de la préparation du banquet. Les activités culinaires féminines lors d'une fête (*hajatan* ou *slametan*) sont appelées *rewang*. Ce terme javanais, qui signifie généralement « aider », est directement associé aux activités des femmes en cuisine. Leur travail consiste à cuisiner le *punjungan*, nourriture sous forme de riz et d'accompagnement destinée aux personnes les plus proches, voisins, amis, notables villageois **(***sesepuh***)**, ainsi qu'à tous ceux et celles qui travaillent à la préparation. Les femmes sont donc des contributrices importantes et déterminent grandement la réussite de la réception. Leur investissement ne doit pourtant pas se réaliser au dépend de celui que leur mari attend également d'elle dans les champs, les rizières ou au marché pour la vente de produits agricoles.



Ill. 64 - Des femmes cuisinent pour la fête chez *Ibu* Tito à Jember.
Cliché A. Wibowo (2015)



Ill. 65 - Des hommes abattent une vache pour la fête chez *Pak* Mojo à Bondowoso.
Cliché A. Wibowo (2017)



Ill. 66 - Des femmes préparent des gâteaux pour la fête chez *Ibu* Tito à Jember.
Cliché A. Wibowo (2015)

L'organisateur de la fête n'attribue pas spécifiquement des tâches aux voisins. *Ibu* Tito dit avoir payé certaines personnes qui se portent volontaire pour des tâches particulières, telles que la cuisson du riz, la cuisson des gâteaux et la vaisselle. Ces personnes ne sont pas des professionnels mais en somme des semi-bénévoles[543]. *Ibu* Tito considère que ces petites rétributions stimulent ces collaborations. Il s'agit, dit-elle, d'une nouvelle habitude dans son quartier. Auparavant, les voisins qui aidaient recevaient souvent de petites récompenses sous forme d'aliments (2 kg de riz et 1 kg de sucre), ce qui répondait à la tradition du *sedekah*, dont le premier sens est celui d'« aumône », mais également de « repas rituel », dans le cas présent celui d'« offrande » faite aux voisins

[543] Les gratifications pour chacune d'elles allaient de 300 000 roupies (20 €) pour les gâteaux à 150 000 roupies (10 €) pour la vaisselle.

solidaires. La distribution du riz et du sucre à ceux ou celles qui ont aidé à préparer la fête a lieu le dernier jour de celle-ci ; elle est effectuée par des officiants spéciaux et non par l'organisateur.

L'organisation d'une fête a donc, comme on le voit, de multiples implications sur le renouvellement des liens sociaux, familiaux et de voisinage, lesquels s'actualisent selon des modalités évolutives concrètes, celles de l'économie monétaire de plus en plus prégnante. La continuité des relations sociales de la vie quotidienne est ainsi mise à l'épreuve. Koentjaraningrat (1974) et Kutanegara (2002) soulignent tous deux le rôle majeur des relations de voisinage dans le monde rural javanais**.** Ces relations ne se bornent pas à celles qu'il est nécessaire d'entretenir au sein de la famille aussi élargie qu'elle puisse être, mais s'étend également à l'espace territorial villageois conçu comme un espace résidentiel homogène au sein duquel les foyers ne s'ignorent pas entre eux. Cet espace résidentiel commun ne relève pas de la simple circonscription administrative mais des liens de solidarité qu'il est possible de solliciter parfois loin du village, pour peu qu'il soit possible de s'y rendre à pied, comme le firent *Pak* Darso et son épouse, vers tous ceux qui sont reconnus, au-delà des frontières villageoises, comme des connaissances. Il n'est pas rare que ces relations sociales soient nourries de plus d'attention et de prévenance que les proches ou certains membres de la famille géographiquement éloignée n'en savent prodiguer. Ce sont le plus souvent ces voisins disponibles qui, dans les villages javanais, se mobilisent entre eux en cas de difficultés et d'événements imprévisibles selon des modes d'organisation dont les fêtes cérémonielles offrent, en temps heureux, en quelque sorte le modèle[544].

Geertz (1960) voit dans l'organisation d'une célébration l'illustration de la notion javanais-musulmane de *rukun*, dont le sens est celui d'« harmonie » lorsque les obligations de chacun sont remplies. Comme Geertz en a fait l'observation, cette harmonie passe par des interactions concrètes entre les différents membres de la société, de la famille aux voisins, à travers l'échange de ressources et de services. Cela implique notamment l'investissement laborieux des hommes et des femmes selon une division sexuelle des tâches comme nous l'avons constatée. C'est la réciprocité, différée mais

[544] Voir Koentjaraningrat. (1974). "Apakah gotong royong itu sebenarnya ?", In *Kebudayaan, Mentalitas dan Pembangunan*, Jakarta: Gramedia : p. 56-61; Voir aussi Kutanegara P. (2002). "Peran Dan Makna Sumbangan Dalam Masyarakat Pedesaan Jawa", *Jurnal Penelitian dan Kebijakaan Kependudukan POPULASI, Volume 13,* Pusat Studi Kependudukan dan Kebijakan - Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta, N° 2, 2002.

effective dans le temps, qui assure l'équilibre « harmonieux » entre les attentes des individus, des familles et des voisins dans le cours de la vie sociale du village.

L'organisation d'une fête prend beaucoup de temps. Par exemple, la préparation d'un mariage peut durer six mois et parfois un an. Les préparatifs en vue d'une circoncision, associées aux « actions de grâce » (*syukuran)*, sont plus courts, généralement pas plus d'un mois. Mais dans tous les cas, les discussions répétées se succèdent au sein de la famille proche, puis s'élargit à la famille éloignée, enfin aux proches voisins, la notion de proximité s'envisageant en fonction des aides attendues et de l'estime à témoigner. Les discussions initiales portent sur la date et le financement de la fête. En déterminant le moment du mariage, les Javanais, comme on l'a vu, prennent en compte les jours et les mois définis comme fastes ou néfastes. De plus, ils doivent tenir compte de la période des récoltes. Pour fixer la date d'une circoncision, la période des vacances scolaires sera également privilégiée. La fête de mariage, dite *mantu*, a un sens plus grave. Son organisation, toujours mise en évidence, revient à la famille de la mariée. Le terme *mantu* est glosé parfois par la formule *dieman-eman metu*, signifiant que « tout ce qui nous est cher et précieux doit s'extérioriser ». Ce terme renvoie aussi à l'idée de laisser partir un enfant. Il est nécessaire de dépenser beaucoup d'argent, de consacrer une grande quantité d'énergie et de temps dans organisation d'une cérémonie conduisant à l'émancipation de son enfant et à son éloignement. *Pak* Darso et *Pak* Sudirman disaient avoir conçus l'organisation du mariage de leur fille alors qu'elle était encore enfant. Cette préparation longuement méditée s'appelle *niat*, « l'intention », ou aussi *nazar*, « la promesse »[545]. De l'autre côté, la fête de mariage organisée par la famille du marié se nomme *ngunduh mantu*. Cette locution signifie littéralement obtenir un(e) *menantu*, une belle-fille ou un beau-fils. La fête *ngunduh mantu* a pour but d'accueillir la mariée dans la famille du marié. Généralement, après le mariage, une femme javanaise vit dans la famille du son mari. L'organisation du *ngunduh mantu* se fait généralement après la fête *mantu* chez la mariée. Elle dépend de la capacité économique et des souhaits de la famille du marié. *Pak* Asindang, qui a fait venir la troupe de *ludruk Merdeka*-Jember, est un riche agriculteur d'agrumes. Il a organisé le *ngunduh mantu* de son fils indépendamment du mariage organisé par la famille de la mariée. Ce *ngunduh mantu* était bien plus luxueux que la fête organisée par la famille de la mariée.

[545] Le mot *nazar* vient de l'arabe, que les Javanais utilisent pour insister sur le sens quasi religieux de leur devoir.

D'une manière générale, une fête nécessite beaucoup d'argent, en particulier une fête qui dure plusieurs jours avec des divertissements tels que le *ludruk. Pak* Sudirman dit avoir dépensé 100 millions de roupies (6700 €). *Ibu* Siti, qui a également fait venir la troupe *Merdeka*-Jember pour la circoncision de son fils, a dû engager 40 millions de roupies (2700 €). Le coût, on le voit, dépend du type de fête, la fête de mariage nécessitant le plus grand investissement. Selon *Pak* Sudirman, 40% du coût total de l'organisation du mariage de son fils, 40 millions de roupies (2700 €), était destiné au spectacle de *ludruk.* Celui-ci a fait appel au *Karya Budaya*-Mojokerto, qui a la meilleure réputation et offre les meilleures performances dans la région de Mojokerto. Le tarif de la troupe était de 18 millions de roupies (1 200 €), mais il dut s'acquitter d'un supplément pour des danseurs *ngremo* et des comédiens extérieurs de la troupe, ce qui a fait grimper la facture, qu'il dut régler avant le jour du spectacle car le producteur du *ludruk* devait, disait-il, engager des frais avant le jour de la représentation.

L'organisateur de la fête doit construire le budget de mariage plusieurs années à l'avance et envisager différentes sources de financement ou contributions en biens, provenant principalement, comme on l'a vu, de la famille, mais aussi des voisins dans une proximité plus ou moins large. Le capital que l'organisateur est en mesure de réunir en rassemblant tous ses soutiens ne suffit pourtant que rarement à envisager l'organisation d'une fête qui puisse correspondre à ce qu'il estime être son rang social et celui de sa famille. Il doit alors s'engager dans des demandes de prêts et voir gonfler une dette qui peut le mener au bord de la ruine ou à des privations difficiles durant les années suivantes. Il s'agit bien, en effet, d'une démonstration de prestige dont le coût est fonction de la volonté de l'organisateur d'élargir le cercle des invités au-delà des contributeurs immédiats – famille proche et lointaine, voisins proches et plus éloignés – en ouvrant les banquets au plus grand nombre, pouvant aller ainsi jusqu'à plusieurs centaines voire milliers de convives, autant de public pour le spectacle qui sera également offert.

L'organisateur compte donc sur toutes les sources de don. Nous avons observé qu'il existe différentes formes d'invitation. Selon qu'il s'agit d'invitation orale ou écrite, les résultats escomptés sont différents. L'invitation orale constitue une sollicitation implicite de contribution matérielle ou financière à la préparation de la fête. La demande d'aide peut même être clairement formulée, comme l'ont fait *Pak* Darso de Lamongan et *Ibu* Tito de Jember. Cette demande est appuyée, par exemple, par le présent d'un paquet de

cigarettes, comme *Pak* Darsono de Lamongan dit l'avoir fait[546]. Il n'avait pas de doute sur le fait que celui à qui il adressait son invitation comprendrait la signification du paquet de cigarettes. Ce geste, accompagné d'une invitation orale peut être également adressé aux habitants des villages voisins, si des connaissances y résident. Le fait d'offrir un présent fait naître chez l'invité un sentiment d'obligation pour contribuer à la célébration ; celui-ci ne manquera pas de venir avec un don le jour de la fête. Ce petit présent fait partie des *tonjokan*, terme qui vient du mot *tonjok* désignant en première acception « un coup direct et brusque », de sorte que ceux qui le reçoivent ne peuvent pas l'éviter. On comprend ce que signifie *tonjokan* lorsqu'il s'agit d'un paquet de cigarettes ou d'un mets – généralement composé de riz, de légumes, de divers accompagnements et de gâteaux : celui qui le reçoit ne peut se dérober à l'obligation de rendre. Les *tonjokan* sont cuisinés par les proches voisins (*rewang*) de l'organisateur.

Les invitations écrites sont imprimées sur de cartes mentionnant toutes les informations relatives à l'événement, ainsi que le lieu et l'heure de la réception. On peut y lire aussi : *mohon do'a restu*, ce qui signifie « nous demandons votre bénédiction ». Tout le monde comprend ainsi que les invités sont « invités » à donner. Ils pourront faire leurs dons sous forme de biens alimentaires, de cadeaux divers ou d'argent. En zones urbaines toutefois, le carton d'invitation peut stipuler le type de dons attendus, ou plutôt le type de dons à éviter : « Sans vous manquer de respect et en nous en excusant, nous n'acceptons pas les dons ou les cadeaux sous forme de marchandises »[547]. Pour être plus clair, sur le carton d'invitation apparaît parfois une image de cadeau rayé à côté d'une image représentant une enveloppe (supposée contenir des billets de banque) insérée dans une cruche[548]. Aujourd'hui, dans les quartiers des faubourgs urbains, la plupart des dons se font en argent et rarement en nature.

Notre enquête auprès de 81 personnes invitées à une célébration avec *ludruk* montre que 80% d'entre elles optait pour des dons en argent, 12% pour une contribution sous forme de nourriture, 5% pour des cadeaux personnalisés et 3% pour d'autres types de dons, sous forme de *arisan* (tontine) et de *titipan* (versement). Les dons d'argent pour répondre à une invitation est une pratique récente à Java. Kutanegara (2002) affirme que

[546] Un paquet de 12 cigarettes de la marque *Gudang Garam Surya* d'une valeur de 15 000 roupies (1 €)) était offert à tous les voisins à qui il a rendu visite.

[547] Dengan tidak mengurangi rasa hormat dan permohonan maaf yang sebesar-besarnya kami tidak menerima pemberian sumbangan/bingkisan dalam bentuk barang.

[548] Voir Lestari S. (2014). *Perempuan dalam Tradisi Nyumbang di Pedesaan Jawa : Potret Dinamika Monetisasi Desa*. PhD. Dissertation. Bogor : Institut Pertanian Bogor: p. 106.

la consommation domestique, reposant sur la circulation de produits locaux telle qu'elle avait cours en zone rurale avant 1970, s'est largement ouverte aux produits industriels de la grande distribution dans les années 1980. Auparavant, les contributions aux fêtes se présentaient sous forme de produits agricoles locaux ou d'élevage et de plats cuisinés réalisés au sein du foyer. Les familles fournissaient des produits tels que le riz, le *tiwul*, la noix de coco, le *tempeh*, le thé, le sucre, etc., des gâteaux tels que le *jenang*, le *jadah*, les chips de banane, etc., du bétail, des poulets, des œufs et des légumes. La plupart des produits rassemblés lors de la fête venait de la région. Aujourd'hui, le choix des dons se porte également sur de nouveaux biens : service de table, petit électroménager, ustensile de cuisine, linge de maison ou produits alimentaires industriels tels que les nouilles instantanées. Ces types de cadeau ont remplacé les produits issus de la production traditionnelles. De plus, puisque la pratique consistait de plus en plus à utiliser l'argent pour acheter les cadeaux contributifs, l'idée s'est imposée de donner directement une somme d'argent que les organisateurs de la célébration pourraient utiliser à leur convenance. Cette transformation des usages s'est accélérée avec la crise économique de 1998 qui a frappé toute l'Indonésie ; l'utilisation de l'argent, comme équivalent général systématique, s'est rapidement étendue aux dons « traditionnels » dans les zones rurales.

L'obligation morale d'apporter un don est toutefois aussi formelle que l'invitation nominative adressée généralement à un couple. Le plus souvent, les hommes apportent des dons sous forme d'argent et de cigarettes, et leurs épouses apportent le leur sous forme de denrées alimentaires. Les dons sont donc individualisés et ne sont plus associés au couple ou au foyer invité. Conformément à la coutume « *umum'é* », il existe également des « normes » liées à la quantité de biens ou à la somme d'argent attendue ; par exemple 3 à 5 kg pour le riz ou 3 kg de sucre ou 2 à 3 boîtes de 40 paquets de nouilles instantanées. La somme d'argent correspond à environ vingt mille roupies (environ 1,3 €) et une cartouche de paquets de cigarettes de marque *Gudang Garam Surya*, d'une valeur de deux cent mille roupies (13 €). Ces cigarettes sont censées faire retour à celles qui ont été reçues en même temps que l'invitation orale même si cela n'est pas toujours le cas. Le présent de cigarettes correspond le mieux à l'idée que l'on se fait de la circulation des dons, chaque don de cette nature étant supposé répondre à une invitation ou préfigurer une occasion à venir ; c'est ce qu'indique le terme javanais *deleh'an.* Ce mot est basé sur *deleh*, qui signifie « mettre, placer, confier », tandis que *-an* est un suffixe de nominalisation. Selon le grand dictionnaire indonésien (*KBBI*), le mot prend plusieurs

significations : 1) argent placé dans les jeux de hasard ; 2) charge, responsabilité, créances ; 3) quelque chose qui est stocké ; dépôt ; 4) le cadeau promis[549]. Comme *Pak* Darso l'expliquait, le sens du mot *deleh'an* est celui d'un don fait en retour d'un précédent. Le terme javanais *deleh'an* s'inscrit dans le même champ sémantique que celui de *keloron* qui signifie « à deux ». Tous deux s'emploient dans des énoncés portant sur les dons, en nature ou argent. Quelle que soit la quantité ou la somme d'argent, il y a une sorte d'accord implicite entre les parties. Généralement, la valeur des biens ou la somme d'argent dépasse la norme *deleh'an* en vigueur. Il n'est pas rare que le don de riz dépasse la tonne ou que le bétail soit amené en quantité très importante, ces deux biens occupant une place majeure dans la préparation de la fête. Le *deleh'an* pratiqué par les femmes semble moins formel que celui des hommes. L'épouse de *Pak* Darso dit pratiquer depuis longtemps le *deleh'an* en donnant une quantité de riz ou de sucre égale à 12 kilogrammes pour chaque invitation qu'elle reçoit, ce qui est supérieur à ce que l'usage semble indiquer. Elle emploie aussi le terme *ngicir* ou *ngecer* pour désigner ses dons. *Ngicir* est un mot javanais signifiant « distribuer ». Elle confirme qu'elle se prête à l'usage des dons (*deleh'an*), parce qu'elle sait que lorsqu'elle organisera une célébration à son tour, ses proches et ses voisins feront de même.

Lorsqu'un invité ne peut pas assister à la célébration en personne, il confie généralement ses dons à quelqu'un de confiance. Le maître de la maison, bénéficiaire du don, enregistrera alors directement ce don en recourant à un *borek*[550]. *Borek* est un terme qui désigne la personne qui enregistre les dons ; elle est choisie par l'épouse du maître de maison pour sa capacité à écrire facilement et parce qu'elle est réputée bien connaître les invités, c'est-à-dire toute la famille et le voisinage. C'est elle qui veillera à ce que tous les dons en argent soient remis directement au maître de maison à la suite du « *salam tempel* », la « salutation collante ». Ce *salam tempel* consiste à venir saluer les mariés installés sur un trône et à glisser une enveloppe contenant la somme d'argent aux parents de la mariée. Souvent une boîte spéciale est prévue à cet effet à l'entrée du lieu de la célébration. L'enveloppe porte le nom du donateur. La boîte est fermée par un cadenas dont la clé est détenue par un proche de l'organisateur. Le résultat des dons, sous forme de biens et d'argent, seront comptés et enregistrés à la fin de la fête. Il n'est pas rare que

[549] Cf. https://kbbi.web.id/taruh.

[550] Le mot *borek* vient du néerlandais qui signifie notateur, celui qui prend note. Cependant, dans le dictionnaire néerlandais, il est noté « *klerk* » (greffier). La prononciation javanaise a transformé celle du néerlandais.

tous les dons en nature (riz, sucre, huile de cuisson, nouilles, etc.) soient revendus au marché à la fin de la fête pour combler d'autres dépenses engagées lors de la préparation de la fête.

Il est important que les dons se compensent entre eux, au fur et à mesure que les célébrations se succèdent, de façon à garantir l'équilibre des dépenses cérémonielles que les familles réalisent en s'invitant à tour de rôle. C'est bien le caractère de réciprocité du don qui permet d'assurer la pérennité des célébrations comme système communautaire villageois ou au sein des quartiers périphériques des grandes villes. Il arrive toutefois qu'un déficit apparaissent sans qu'il ne soit possible de le combler. *Pak* Darso dit avoir reçu 12 tonnes de riz et 1 tonne de sucre pour le mariage de sa fille. Cette quantité demeure très faible à cause des prix fluctuant selon les périodes. *Pak* Sudirman a également exprimé sa déception pour le mariage de sa fille. Les frais qu'il avait engagé ne furent couvert qu'à 40% par les divers dons. Tous deux affirment pourtant n'avoir aucun regret quant aux dépenses faites pour le mariage de leur enfant. Ils remarquent seulement l'absence de plusieurs invités à l'invitation desquels eux-mêmes avaient répondu précédemment, dons à l'appui. Ils disent également avoir constaté que la valeur de certains dons n'égalait pas ce qu'ils avaient eux-mêmes engagé précédemment.

Tous les dons sont enregistrés dans un cahier spécial. Une bonne mémoire du montant des dons de chaque invité permettra d'assurer un niveau de contribution équivalent lorsque qu'une invitation obligera à la réciproque. La femme de *Pak* Darso, indiquait qu'elle possédait deux types de cahier pour noter les dons : un cahier *buwuhan* (don) et le cahier *arisan*[551]. Sur le *buwuhan* sont enregistrés les dons individuels, en argent et en nature, lors des invitations qu'elle et son mari adressent. Grâce à cet enregistrement précis, (quantité de riz ou de sucre, par exemple), on sait ce qu'il faudra rendre le moment venu. Dans le deuxième cahier, dit « *arisan* », les femmes réunies en association de quartier notent les dons spontanés de chacune pour appuyer des initiatives communes. Ces dons *arisan* constituent une part dont il faudra tenir compte lorsque le donateur *arisan* invitera à son tour. Les enregistrements dans ces deux livres distincts n'ont de pertinence que pour celui ou celle qui tient de tels registres. Ils ne peuvent en aucun cas être produits publiquement pour venir à l'appui d'une querelle ou d'un

[551] *Arisan* est une association, créée généralement par des femmes au foyer dans un quartier, qui regroupe des personnes qui vont se prêter et s'emprunter mutuellement. (Traduit en français par « tontine », somme tirée au sort parmi les participants).

reproche. Celui qui dispose de tels registres sait toutefois à quoi s'en tenir sur les dispositions sociales de son voisinage et saura nourrir la rumeur avec quelque argument étayé.

Compter les dons et noter les donateurs constitue une opération prise très au sérieux. L'épouse de *Pak* Darso en témoigne :

> Au début des années 2000, lorsqu'ils ont célébré le mariage de sa sœur, aucune règle d'enregistrement n'avait été établie pour le *buwuhan*. Au début, on n'enregistrait que le nom du donateur, mais maintenant, on enregistre également les bien apportés. Auparavant, pour savoir qui n'apportait qu'une petite quantité de don, les femmes du comité utilisaient une méthode spéciale consistant à mettre de côté le *buwuhan* le plus 'léger', au niveau du poids. Au moment de rendre le sac où était placé le *buwuhan*, le comité peut savoir qui a apporté le moins, car auparavant les dons de riz étaient directement mis en réserve, sans être comptés, mais maintenant le riz *buwuhan* est pesé et enregistré devant le donneur. (Entretien, le 02/12/2016)

La date de 2000 évoquée par l'épouse de *Pak* Dorso suit de peu la grande crise économique de 1998 qui a frappé l'Indonésie et qui semble avoir eu des conséquences sur les comportements comptables des Indonésiens. Les dons, qui dans certaines célébrations n'étaient pas pris en compte auparavant, des cadeaux dont on n'attendait pas un retour particulier, furent dès lors pleinement enregistrés. De même, le montant explicite des dons *buwuhan* n'était pas expressément dévoilé auparavant. L'enregistrement scrupuleux des dons témoigne de l'influence croissante de l'ordre marchand sur l'organisation des rapports sociaux villageois. À tout bien correspond une valeur d'échange quantitative qu'il convient d'étiqueter sur le don. La dénégation de l'intérêt économique et l'euphémisation du prix, tels que Pierre Bourdieu[552] en parle, semblent de moins en moins à l'ordre du jour des célébrations javanaises.

Si l'organisateur d'une fête vise un certain luxe, il doit anticiper les importantes dépenses qu'il devra engager. Il peut donc réduire ses dépenses personnelles pendant plusieurs années ou épargner sur ses gains si ses récoltes sont abondantes. Mais l'intention d'un organisateur de prévoir une troupe de *ludruk* pour la fête qu'il lui revient de donner ne dépend pas strictement de la bonne santé de ses économies. En général, le profil économique d'un organisateur qui commande une représentation de *ludruk* n'est pas celui d'un homme d'affaire fortuné. Il s'agit en revanche de quelqu'un qui déclare un goût prononcé pour ce type de théâtre. *Pak* Karyo, par exemple, fait profession de réparateur de pneus, et ne dispose donc pas de revenus importants. Il a pourtant invité à deux reprises le *Karya Budaya*-Mojokerto, pour célébrer la circoncision de son fils et le

[552] Bourdieu, « L'économie des biens symboliques », *Raisons pratiques*, Paris, Le Seuil, 1994 : p. 183-184.

mariage de sa fille. Il déclare une grande passion pour le *ludruk*. Depuis son enfance, il assiste à des représentations de *ludruk* dans son quartier[553] . Même enthousiasme chez *Pak* Darso, enseignant du primaire, qui a invité le *Budhi Wijaya*-Jombang. Il raconte que dans ses années de jeunesse en 1980, il se rendait à pied dans les villages voisins pour assister aux spectacles de *ludruk* lors de célébrations populaires. Commander un groupe de *ludruk* pour le mariage de sa fille lui semblait évident[554].

*Pratique des dons (*sumbangan*) dans l'aire javanais-madouraise*

À Java Est, dans la zone de *ludruk* où prévaut une mixité linguistique, langue madouraise et javanaise, la pratique des dons lors des fêtes est différente de celle observée dans la zone de *ludruk* de langue javanaise *arekan*. En effet, dans cette zone, intervient un comité d'organisation chargé de récolter les dons de la communauté en vue de la célébration d'un événement familiale au village. Dans la communauté javanais-madouraise, un don en argent ou en nature implique l'obligation explicite d'un retour. Celui qui donne est ainsi pratiquement assuré de recevoir autant le jour venu[555].

Ce don, appelé *buwuh* (prononcé '*bowoh*' par les Madourais), est une sorte d'obligation de rendre le don correspondant au montant du don précédemment reçu. Les personnes qui donnent ou confient leurs dons considèrent ainsi leur don comme une sorte d'épargne. Leur « investissement » peut être retrouvé lorsqu'à leur tour elles organisent une fête. Le donateur peut même signifier au donataire, en se rendant à son domicile ou en lui adressant un courrier, qu'il doit à son tour s'acquitter d'un don d'égale valeur. La personne qui ne rend pas le don de valeur attendue s'expose à une forme de sanction sociale qui consiste en une dégradation de sa réputation, nourrie par une rumeur publique dégradante et conduisant à l'exclusion implicite, mais réelle, de la communauté ; cette personne est considérée comme *matek*, comme « morte » selon l'expression madouraise.

---

[553] Entretien Wibowo et Karyo, le 01/12/2016.

[554] Entretien Wibowo et Darso, le 02/12/2016.

[555] Dans cette zone, nous avons assisté à trois représentations de *ludruk* en langue javanaise-madouraise lors des célébrations organisées par la communauté madouraise. Deux représentations du groupe *Merdeka*-Jember dans le village de Ledoktempuro à Randuagung, district de Lumajang, chez *Pak* Aman pour la deuxième cérémonie de circoncision de ses enfants le 18 août 2014. La deuxième représentation a eu lieu le 20 septembre 2016 lors de la cérémonie de mariage d'un fils de *Pak* Asindang dans le village de Karangrejo à Yosowilangun, district de Lumajang. Le troisième spectacle était la représentation du groupe *Sumber Jaya*-Bondowoso dans le village de Lanas à Botolinggo, district de Bondowoso, chez *Pak* Mojo le 12 août 2017 pour le mariage de sa fille.

Pour prendre acte, avec toute la gravité qui s'impose, de ces engagements réciproques, les dons (argent ou biens) et leurs montants sont enregistrés par un notateur (*juru tulis*)[556] dans un cahier spécial. L'enregistrement se fait devant le donneur et est annoncé au public, soit par haut-parleurs, soit même en direct sur la radio locale[557].



Ill. 67 - Les notateurs de dons lors de la fête organisée chez *Pak* Mojo à Bondowoso.

Cliché A. Wibowo, 2017.

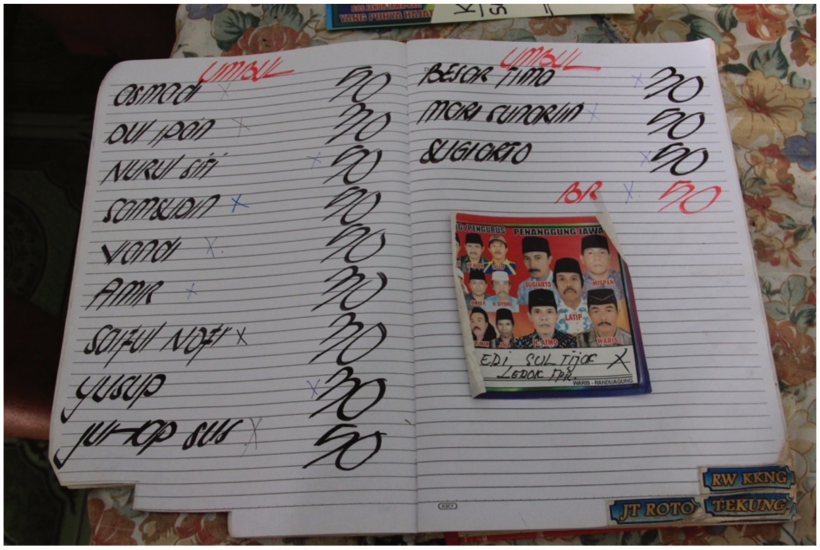
Les personnes qui pratiquent ce type de dons se regroupent en association, dite *terop* ou encore *gunungan* (terme utilisé dans la région de Lumajang). Les membres de cette association contribuent activement à l'organisation des fêtes ou des célébrations. Ils sont souvent recrutés pour leur activité professionnelle reconnue, telles que marchand de bétail, propriétaire de moulin à riz, propriétaires de concession automobile, directeur de troupe artistique, etc. Ce type d'association gère l'organisation des fêtes selon le système *arisan* que nous avons évoqué. Une des caractéristiques principales de ces *terop* ou *gunungan* est l'origine madouraise de ses membres, vivant tous à Java Est, principalement dans les régions de Pasuruan, Probolinggo et Lumajang. Un de nos interlocuteurs indique que l'association de Lumajang s'était contentée d'adopter le système en usage à Probolinggo et Pasuruan, où les Madourais sont les plus nombreux[558]. Le nombre d'associations dans ces trois régions est estimé à plusieurs

[556] Un « notateur » est responsable de tous les dons (argent ou biens) déposés lors d'une fête. Il est choisi par l'organisateur de la fête en considérant ses qualités, particulièrement sa réputation d'honnêteté. Il reçoit la gratification la plus élevée ; environ 300 000 rupiahs (20 €). La gratification dépend de l'importance de la célébration. En général, ce notateur travaille à partir du deuxième jour de la célébration, jour où de nombreux invités arrivent. Il s'installe à l'entrée du lieu de la fête et y reste du matin à minuit accueillant les invités un à un et notant leurs dons.

[557] Nos interlocuteurs javanais considèrent cette pratique comme très vulgaire ; elle ne reflèterait pas selon eux la tradition javanaise. Par conséquent, les Javanais ne souhaitent généralement pas se joindre à des fêtes madouraises, mais y assistent au titre de participants spectateurs.

[558] Entretien Wibowo et Wahyudi, le 19/08/2014.

centaines, comprenant chacune plusieurs centaines de membres. Ce type d'association n'a aucun statut administratif officiel, il n'y a donc pas de données statistiques ni d'indicateurs relatifs à son activité.



Ill. 68 - Cahier d'enregistrement de dons *gunungan* de la fête chez *Ibu* Siti à Lumajang. Cliché A. Wibowo, 2016.

Sur l'île de Madura, notamment dans les districts de Sampang et de Bangkalan, certaines associations collectent les dons selon le système *arisan*, appelé *rèmo* ou *to'-oto*[559]. Ces associations comptent dans leurs rangs des *blatér*, « homme fort »[560] de la région, souvent bien plus fortunés que la moyenne. N'importe qui ne peut satisfaire à cette fonction au sein de l'association. Les fêtes organisées par une association *rémo* donnent souvent lieu à des duels d'honneur sanglants à l'arme blanche, auxquels les Madourais donne le nom de *carok*[561]. Un *carok* se produit lors de conflits impliquant l'honneur ou la rivalité d'influence entre *blatér*. C'est notamment l'organisation d'une

[559] Concernant la pratique des dons à Madura, voir Daud (2012). *Madura dan Otok-Otok : Studi Kasus Tentang Manfaat Budaya Otok-Otok Terhadap Kesejahteraan Masyarakat Desa Gunung Eleh Kecamatan Kedungdung Kabupaten Sampang*. Undergraduate (S1) memoire, UIN Sunan Ampel Surabaya. Voir également, Maharani N. (2015). *Perubahan bentuk pertunjukkan Sandur "Sapo Angen Teratas Madura" di desa Parseh Kecamatan Socah Kabupaten Bangkalan*. Undergraduate (S1) Skripsi. Universitas Negeri Surabaya. Voir aussi Pratiwi A., C. (2016). *Budaya Remo Sebagai Komunikasi Budaya Dikalangan Etnis Madura*. Undergraduate (S1) memoire. Universitas Islam Negeri Sunan Ampel Surabaya.

[560] *Blatér* est un titre donné aux hommes fort qui ont une autorité suffisante pour assurer la sécurité et maintenir l'ordre public contre les délinquants et criminels. En général, un *blatér* est un chef de village. Dans la partie est de Madura (Sumenep et Pamekasan), le *blatér* est appelé *bajingan*, mais les deux termes ont la même signification. Voir Rozaki A. (2004). *Menabur kharisma menuai kuasa : Kiprah kiai dan blater sebagai rezim kembar di Madura*. Yogyakarta : Pustaka Marwa.

[561] Sur la pratique du *carok*, voir Wiyata, A.L. (2002). *Carok : Konflik kekerasan dan harga diri orang Madura*. Yogyakarta : LKiS : p. 72-89.

célébration, prise en charge par une association, qui peut dévoiler un enjeu d'honneur que tel ou tel *blatér* se voit contraint de relever.

Les associations *terop ou gunungan* du district de Lumajang et ses environs ont une organisation bien définie laissant apparaître cinq instances principales : 1) l'organisateur ou commanditaire de la fête ; 2) le responsable général, qui supervise toute la célébration et sa préparation. Il s'agit de quelqu'un au statut social et économique plus élevé que celui de l'organisateur de la fête ; 3) le comité d'organisation, composée de personnes qui veillent à la réalisation de tous les aspects pratiques de la préparation jusqu'après la célébration ; 4) l'adjoint de l'organisateur au moment de l'événement ; 5) Un *pelandang* [562], personne payée par l'organisateur pour distribuer les invitations à l'extérieur du quartier. En général, il occupe une responsabilité administrative au sein de sa circonscription. Parmi ces cinq instances, l'organisateur, le responsable général, et le *pelandang* se concertent dans la préparation et l'organisation de la mise en œuvre de la fête.

Lorsqu'un membre de l'association décide d'organiser une fête, la première étape, qui relève entièrement d'une décision familiale, est celle du choix de la date à laquelle aura lieu la célébration. Les Madourais de cette région croient également aux jours propices pour assurer la réussite d'une célébration. Ils utilisent pour cela le même système de calendrier javanais et demandent généralement à des Javanaises, reconnues pour leur maîtrise des prédictions, de procéder au calcul. Comme les Javanais, les Madourais croient que le mois de *Dzulqa'dah*, le 11e mois du calendrier islamique, également appelé *Selo* dans le calendrier javanais, est un mois néfaste pour organiser des fêtes. Ils préfèrent le mois *Poso* (9e mois dans le système de calendrier islamique/javanais), précédant d'un mois le début du Ramadhan, date qui incite à faire des dons importants. Une fois la date fixée, la famille doit décider du nombre d'invités. Les membres de l'association sont invités d'office, ainsi que tous ceux venant de l'extérieur, famille, proches et moins proches. La deuxième étape consiste à déterminer le menu de fête, la main-d'œuvre requise, les besoins en fournitures et équipement de fête, tels que tentes, tables, chaises, ustensiles de cuisine. En général la fête a lieu à la

[562] Le terme *pelandang* est inspiré par l'un des personnages de spectacle *tayub*, qui a pour tâche de placer un à un les hommes qui souhaitent danser avec des danseuses de *tayub*. Le terme de *pramugari* est également utilisé (ce terme désigne aussi l'hôtesse de l'air). Comme le *pelandang* invite les hommes à danser auprès des danseuses de *tayub*, le *pelandang* de l'association distribue des invitations à la fête.

maison de l'organisateur, souvent en utilisant la cour de la maison ou la route autour de la maison.

Parvenu à un accord au sein de sa famille, l'organisateur fera appel à des personnes extérieures, les personnalités les plus en vue de l'association. Chacune d'elles est donateur. Leur statut économique élevé leur vaut le titre de « personne à craindre » (*orang yang ditakuti)* ou « à respecter » (*orang yang disegani)*. Leur influence dans la communauté est donc importante. L'une d'entre elles sera désignée pour être responsable générale de la célébration. Son charisme incitera les invités donateurs à la générosité. De plus, l'organisateur apposera leur photo à côté de la sienne sur l'invitation. Celle-ci, très semblable à une affiche de campagne électorale, produit ainsi un effet auprès des contributeurs qui dépasse le cadre de la célébration. Un code politique est supposé amplifier la portée de l'appel aux dons.



Ill. 69 - L'invitation (côté verso) du *hajatan*, avec les photographies des organisateurs.
Cliché A. Wibowo, 2014.

L'organisateur veut ainsi montrer au public que sa fête est soutenue par des personnalités importantes et influentes. Non seulement la générosité des donateurs est attendue, mais l'association espère aussi attirer de nouveaux adhérents. Chaque célébration vise ainsi à attirer plus de donateurs, mais elle est aussi l'occasion de déployer des stratégies de développement de l'association elle-même. Dans ce système *gunungan*, l'association cherche donc à attirer des participants au-delà du réseau personnel de l'organisateur. Les dons peuvent venir de personnes étrangères à sa

famille, ou à ses voisins et collègues. L'investissement de personnes plus éloignées est d'ailleurs sécurisé par le registre des dons tenu par le notateur (*juru tulis*), assurant ainsi le retour des dons à tout contributeur. Si l'association donne une invitation à quelqu'un qui a l'indélicatesse de ne pas faire de don, l'association s'engage à combler le déficit qui s'en suit.



Ill. 70 - Invitation (recto) du *hajatan*
Cliché A. Wibowo, 2016.

Une grande fête donnée pour une célébration importante est marquée par la présence de divertissements. Elles sont généralement le fait de personnalités importantes de l'association, fortunées et possédant une grande influence sociale. *Pak* Asindang, riche marchand d'orange (*juragan*) du village de Karangrejo à Yosowilangun, Lumajang, a donné une fête pour le mariage de son fils le 20 septembre 2016 en invitant le groupe *Ludruk Merdeka*-Jember. Pour l'organisation de cette fête, il n'a désigné qu'un seul responsable en la personne de son propre père. Il valorisait ainsi son statut social au travers de celui de son père et de sa famille, supposé plus élevé que celui des autres membres de son association. Sur le seul nom de son père, les invités potentiels devaient être incités à participer généreusement aux dons[563]. Les membres d'une

[563] Une analyse des photographies des personnalités de l'association apposées sur l'invitation est présentée par Handoko I., Adi (2014). *Peran Komunikator dalam Ritual Hajatan (Studi Kasus Tokoh Terop Hajatan Etnis Madura di Desa Karanglo Kecamatan Grati Kabupaten Pasuruan, Propinsi Jawa Timur.* Memoire Master. Universitas Sebelas Maret Surakarta.

association qui n'ont pas des ressources comparables, mais qui souhaitent tout de même organiser une grande fête, regrouperont leur célébration respective en une même fête. Celle-ci est dite fête de « coalition » (*rejengan*). Les différents membres de cette coalition, s'entendent sur le partage des frais d'organisation et sur le mode de répartition des dons entre les organisateurs de la coalition. Par exemple, différentes boîtes dédiées aux dons portent le nom de chaque organisateur, comme sur le carton d'invitation d'*Aman/Siti* ci-dessus (Ill. 69) montrant des boîtes de dons portant mention des différents noms. Chaque donateur doit être sûr que son don va à la célébration à laquelle il a été invité. Lors d'une célébration organisée par *Pak* Aman et *Ibu* Siti du village de Ledoktempur à Randuagung, Lumajang, ceux-ci se sont joints à *Pak* Lasmi, voisin de la famille. Ces célébrations groupées se sont tenues les 19 et 20 août 2014. La famille de *Pak* Aman fêtait une circoncision, tandis que *Pak* Lasmi célébrait la naissance de son fils. Ils commandèrent plusieurs divertissements, dont un orchestre de *dangdut* « d'accueil » (*orkes sambutan*)[564]. Un maître de cérémonie était chargé d'annoncer la présence des donateurs ainsi que la forme de leur don, argent ou bien, dont le montant était annoncé. Des performances de *jaran kencak* « cheval danseur » et de *ludruk* furent également données.

Les divertissements donnés lors d'une célébration ont un caractère très incitatif à répondre à l'invitation. Les genres de spectacle sont indiqués sur le carton d'invitation et, selon la dépense qu'ils supposent, connotent fortement le statut social, plus ou moins haut, des organisateurs et l'importance des dons qui sont attendus. Le prestige en sera plus grand si la fête et ses spectacles se déroulent sur plusieurs jours. Les spectacles seront variés, les invités nombreux, la récolte des dons d'argent importante. La variété des spectacles donnés à l'occasion d'une célébration permet d'assurer la popularité et l'influence de l'organisateur et de sa famille en même temps que l'association voit le nombre de ses adhérents augmenter au fil des célébrations qu'elle organise. Parmi les différents types de divertissement qui animent une célébration, le *ludruk* et le *tayub* sont les plus populaires. Le *tayub* est une danse qui associe des danseuses professionnelles à des danseurs venus du public[565]. Le maître de danse, qui associe danseur et danseuse, est

[564] Cette représentation d'orchestre d'accueil est souvent appelée *lesehan* (assis par terre), car elle n'occupe pas une grande scène. L'orchestre ne se compose que de quelques musiciens et chanteurs. Le maître de cérémonie est également chargé de gérer les invités ou donateurs qui souhaitent être vus sur scène, lorsqu'ils demandent des chansons aux chanteurs. Cette pratique est connue sous le nom de *saweran* ou *tapelan*.

[565] Sur le *tayub*, voir *infra* : Partie III - Chapitre 3 : p. 340-347. D'autres spectacles, qui appellent beaucoup moins d'aficionados, peuvent être donnés, tels que le *Kuda Kencak*. Le *Kuda Kencak* consiste à faire

le *pelandang* ou *pramugari*, dont le nom, on s'en souvient, est également donné à la personne employée par l'organisateur d'une célébration pour distribuer les invitations à l'extérieur du quartier. La référence à cette danse vient donc valoriser l'invitation qui est en quelque sorte une promesse de spectacles et de performances ludiques, et l'organisateur y mettra le prix. Les tarifs des troupes de *ludruk* et de *tayub* sont assez élevés ; ces dernières années, entre 15 millions de roupies (1 000 €) à 24 millions de roupies (1 600 €), selon la durée et la taille de la représentation souhaitée. Un tel tarif est à la mesure de l'attraction que ces divertissements promettent à l'organisateur. Par leur durée importante, de la fin de l'après-midi au petit matin, avec reprise éventuelle le deuxième jour, les représentations de *ludruk* et de *tayub* maintiennent captif un large public et favorisent les échanges entre les invités, l'association et les troupes de spectacle, qui envisagent les prochaines célébrations et les fêtes qui pourront les accompagner. La longue durée des spectacles permet aux invités d'arriver à tout moment selon leur disponibilité, et à l'organisateur d'optimiser les dons attendus. Pour signifier la date et la durée de la fête, les Madourais de Java Est utilisent conjointement les calendriers grégorien et javanais, par exemple en notant *Selasa Kliwon* ou *Rabu Legi*, montrant ainsi que leurs célébrations sont également ouvertes au plus grand nombre et notamment aux Javanais. Il n'est donc pas étonnant que le nombre d'invités affluent surtout à l'heure des spectacles. Les représentations de *ludruk* dans cette zone, par exemple, se déroulent en deux parties : dans la journée de 13 heures à 17 heures et dans la soirée de 20 heures à 3 heures du matin. On observe toujours que le nombre d'invités augmente lors de la danse *ngremo*, danse d'ouverture, qui se déroule entre 13 heures et 15 heures et entre 20 heures et 23 heures. Pendant la danse *ngremo*, le public a la possibilité de monter sur scène pour remettre de l'argent au danseur tout en faisant une annonce personnelle au microphone. Ce moment est appelé *nyawer* ou *napel*[566]. Ce même *nyawer* est également pratiqué durant la danse *tayub*. Hommes et femmes du public sont autorisés à monter sur scène pour danser avec les danseuses professionnelles et les récompenser d'une somme d'argent. *Tayub* et *ludruk* aménagent ainsi des moments où la frontière qui sépare la scène du public est abolie afin que le public en scène éprouve le sentiment de l'acteur qu'il ne sait tenir dans la vie ordinaire.

---

danser un cheval décoré avec son dompteur. Ce cheval est souvent utilisé pour porter des enfants circoncis ou accompagner des mariages. Cet art est très célèbre dans la région de Lumajang.

[566] Sur le *sawer* ou *napel*, voir *infra* : Partie III - Chapitre 1. Du *ngremo* féminin au *tayub* en passant par le *saweran* : p. 340-347.

NOTE CONCLUSIVE

La distinction entre les deux aires linguistiques du *ludruk*, *arekan* et javanais-madourais, correspond à des références communautaires plus ou moins marquées où l'émulation des troupes proprement javanaises s'opposent dans une certaine mesure à l'affirmation identitaire du *loddrok* des immigrés de l'île de Madura. La langue employée suivant le type d'interaction, si elle ne suffit pas à dévoiler un partage affirmé des appartenances communautaires, donne toutefois l'occasion de dialogues où alternent, dans les localités à forte population madouraise, les deux langues de façon subtile. Les acteurs du *ludruk* d'expression javanaise-madouraise disposent ainsi d'une nouvelle flèche à leur arc pour porter à la scène la problématique de leur présence en pays javanais. Cette question ne se pose pas pour les troupes de dialecte javanais *arekan*, qui ne s'aventurent à employer le madourais que pour produire des effets comiques.

Une autre modalité de la division sociale, plus sévère, se retrouve au niveau religieux, mettant en vis-à-vis d'autres interlocuteurs, les *abangan*, musulmans approximatifs, et les *santri*, musulmans rigoristes. Les artistes de *ludruk*, émargeant pour la plupart à la première catégorie, font le dos rond, s'en remettant à des protections secrètes, celles des talismans, et des rites de propitiation *slametan*. Cette forme de religiosité discrète, dont la constance suscite l'ire des musulmans purs et durs, semble bien correspondre à une mesure de protection de l'art du *ludruk* lui-même, qui, dans le cas d'une adhésion entière à l'islam des *santri*, commanderait de sacrifier la plus grande partie de son répertoire, voire, comme le réclament certains de ses contempteurs, d'en finir purement et simplement avec cette pratique « pourrie » (*bosok*)[567].

Si l'on en juge toutefois par les occasions qui sont données au *ludruk* de se produire, ce sont bien les villages javanais qui garantissent l'existence de ce théâtre. C'est d'eux que viennent les commandes régulières de représentations pour rehausser le prestige des cérémonies et célébrations en interrogeant un calendrier javanais qui se prête à de savants calculs de dates, qui une fois validées valent visa pour le *ludruk*.

[567] L'expression est rapportée par certains interlocuteurs d'Hélène Bouvier à Madura à propos du *loddrok*. « Le *loddrok*. Étude des transformations du Théâtre populaire indonésien », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 272 / oct.-déc. 2016 - IV, pp. 67-144 : 131. Ce qu'observait déjà James Peacock dans les années 1960. *Rites of Modernization. Symbolic and social aspects of Indonesia proletarian drama*, Chicago, University of Chicago Press, 1968, p. 46.

PARTIE 3

MORPHOLOGIE SCÉNIQUE DU *LUDRUK*

PROPOS LIMINAIRE

L'adoption de la scène comme plan surélevé de la représentation théâtrale – les tréteaux – apparaît tardivement dans le *ludruk* de Java Est, sans doute sous l'influence du modèle théâtral hollandais introduit à Surabaya dans le courant du XIXe siècle pour la bonne société hollandaise coloniale aspirant à jouir des mêmes divertissements que ceux offerts dans sa lointain métrople. Le mot « scène », *tonil* en indonésien, vient du néerlandais *toneel*. À Surabaya, dans les années 1890, la *Komedie Stamboel*, une compagnie théâtrale s'exprimant en malais, connut un succès monstre[568]. Le théâtre *ludruk*, progressant de la périphérie des *kampung* de Surabaya vers les salles *intra muros* fréquentées par un public de toute origine, adopta ce dispositif de rehaussement spectaculaire, supposé en même temps séparer par un « quatrième mur » la vie ordinaire des spectateurs de celle des acteurs évoluant dorénavant à bonne distance du sol. Dans leur principe, les performances qui se réalisaient sur les planches demeuraient toutefois presque identiques à celles qui avaient cours depuis les temps anciens dans un dispositif scénique et technique plus modeste : il s'agissait toujours de celles d'une (ou plusieurs) danseuse-chanteuse transgenre, d'un clown et d'un (ou plusieurs) musicien. C'est cette forme de représentation ternaire chargée de porter la création théâtrale qui sera ensuite augmentée d'une « pièce », « rapportée » pourrait-on dire, le *lakon* – drame romanesque, mélodrame ou comédie –, à peu près au même moment où, selon la plupart des sources consultées, ce théâtre sur *tonil* est désigné du nom de « *ludruk* ». C'est sous cette forme que ce théâtre fera retour vers les campagnes.

Avec le nom, c'est la typologie théâtrale qui avait évolué. Quelque chose s'était donc passé dans la proposition faite au public, ou il s'était passé quelque chose dans le public qui appelait un réajustement théâtral. L'enquête sur les formes et contenus de cet art de la scène s'est surtout attachée à suivre les troupes itinérantes parmi les villages et les périphéries des villes de Java Est où le *ludruk terop* s'inscrit dans le cadre des occasions cérémonielles qui garantit la présence d'un public populaire nombreux, où les artistes appartiennent à des réseaux professionnels fonctionnels et des corporations informelles où les savoirs et les règles de l'art se transmettent et s'inventent.

[568] Voir Partie I, chapitre 3, p. 59, et Partie III, chapitre 1, p. 283.

Chapitre 1

COMPARAISON DES REPERTOIRES MUSICAUX ET TECHNIQUES SCENIQUES

Le *ludruk* enchaîne performances dansées, chantées (*kidungan*), parlées sous forme de sketchs humoristes (*dagelan*) et pièces de théâtre. Chacune de ces performances est accompagnée par la musique de *gamelan*, instrument traditionnel auquel sont parfois associés des instruments modernes, comme pour accompagner les chanteuses de *dangdut*[569]. L'orchestre de *gamelan* est essentiel tout au long du spectacle pour accompagner les danses, les chansons et l'action dramatique de la pièce présentée. Comme pour d'autres formes de spectacle à Java Est, l'orchestre de *gamelan* s'adapte au répertoire du *ludruk*, au point d'en être le cœur battant, donnant leurs pulsations aux performances et rythmant leurs enchaînements.

La dimension musicale du ludruk

Dans le *ludruk*, les musiciens de *gamelan* portent le nom de *panjak*. Ils sont au nombre de huit à quinze suivant les représentations. Le nombre de musiciens et d'instruments n'est pas le même selon les représentations de *ludruk* ; aucune règle particulière ne prescrit leur nombre. Les *panjak* de l'orchestre de *gamelan* ont pour instruments des métallophones, des gongs frappés à l'aide de baguettes à bout feutré et des tambours à membranes. Dans les spectacles de *ludruk*, cet orchestre comprend le plus souvent un tambour à membrane (*kendang),* trois sortes de métallophones (*saron, gender barung* et *demung)*, un xylophone (*gambang)* et des gongs (*bonang*, *peking* et *slentem*). Les instruments dominants sont le *kendang,* servant à indiquer les variations de nuance et de tempo, le *gambang*, le *bonang* et le *saron* (les deux derniers sont des

[569] La musique *dangdut* utilise les tambours, la guitare, le clavier électronique, les tambourins *dangdut*… Cependant tous ces instruments ne sont pas utilisés tout au long du spectacle ; ils accompagnent seulement les chansons populaires insérées dans les spectacles *ludruk* à proprement parler. La musique *dangdut* intégrée aux spectacles de *ludruk* répond le plus souvent à la demande du commanditaire qui n'ignore pas le goût du public pour ce genre musical très populaire en Indonésie.

métallophones)[570]. Les compositions musicales de *gamelan* typiques jouées au cours des *ludruk* sont caractérisées par des mouvements rapides et des nuances dynamiques fortes.



Ill. 71 - Orchestre de gamelan et ses *panjak* (musiciens)
Sources : enquête 2014

La musique produite au *gamelan* est désignée du nom générique de *karawitan*. Le *karawitan* est constitué de compositions musicales appelées *gending,* comprenant percussions et parties vocales. Le terme *gending* (parfois noté *gendhing*) désigne plus largement le répertoire classique javanais. Dans les performances de *ludruk*, le *karawitan* accompagne aussi bien les danses que les chants (*kidungan*) que les pièces de théâtre. Le *karawitan* contribue fortement à l'atmosphère dramatique d'une scène ou d'un acte du *ludruk*. Il permet de souligner le caractère dramatique ou comique dont les personnages du drame sont porteurs.

L'esprit et la forme du *ludruk* sont assez ouverts pour intégrer d'autres instruments traditionnels, dans la mesure où ceux-ci peuvent correspondre aux goûts musicaux du public concerné. Le groupe *Merdeka*-Jember, par exemple, utilise fréquemment des tambours à membranes typiques de la région de Banyuwangi (*kendang banyuwangian*). Ce groupe répond ainsi aux demandes du public de Lumajang et de Jember amateur du

[570] Ces compositions d'orchestre de *gamelan* sont celles des groupes *Budhi Wijaya*-Jombang, *Karya Budaya*-Mojokerto et *Merdeka*-Jember.

répertoire dit « *banyuwangian* ». La culture régionale de Banyuwangi se distingue dans une certaine mesure de la culture javanaise par une influence assez forte de la culture balinaise géographiquement proche. Les positions géographiques de Lumajang et Jember en communication directe avec Banyuwangi, dont les liens avec Bali ont toujours été importants, expliquent des échanges divers et permanents entre ces villes de l'est de Java Est ; les goûts musicaux en sont un exemple. D'une manière générale, l'orchestre de *gamelan* du *ludruk* est géographiquement référencé : il est souvent appelé *karawitan jawatimuran*, « *karawitan* de style Java-oriental ». Cette dénomination fait ainsi référence à un style de musique de *gamelan* qui s'est développé dans les régions de Surabaya, Mojokerto, Jombang, Sidoarjo, Gresik, Madura et Malang, constituant l'aire de prédilection du *ludruk*. Cependant, on peut observer que le terme « *jawatimuran* » ne s'impose pas partout dans la région de Java Est comme seul style de *karawitan* pour le *ludruk*. Le *ludruk* fait également appel à d'autres styles musicaux s'appuyant sur d'autres instruments que ceux du *gamelan* de type *jawatimuran*[571].

Pour accompagner l'action dramatique de la pièce de théâtre présentée au *ludruk*, le *gamelan* est essentiellement influencé par les performances de *wayang kulit*, le théâtre d'ombres de silhouettes de cuir. Cela peut être observé dans l'usage du concept de *pathet* dans le *karawitan* de ces deux types de théâtre. *Pathet* est un système modal pentatonique utilisé dans la musique de *gamelan (gendhing*), permettant d'adopter différentes tonalités dans l'accompagnement d'une performance théâtrale (*wayang kulit* ou *ludruk*). Un rythme particulier est associé à la gamme *pathet* dans le spectacle de *wayang kulit ;* il est caractérisé par un début en tempo très lent avec une accélération progressive et constante. Dans les spectacles de *wayang kulit* de Java, le mode *pathet* a inspiré une division en

---

[571] Les caractéristiques distinctives de la musique *gamelan* dans le *ludruk* sont aussi confirmées par Anderson Sutton R. qui indiquait en 1991, que la musique *gamelan* à Java Est est plus hétérogène que les traditions *gamelan* du centre de Java (Surakarta et Yogyakarta). Les rythmes de *gamelan* de Java Est sont influencés par la diversité des ethnies javanaises de l'est de Java. Voir Anderson Sutton, R., 1991. *Traditions of Gamelan music in Java: Musical Pluralism and Regional Identity*, Boston: Cambridge University Press. Les caractéristiques distinctives du *gamelan* « *jawatimuran* » peuvent être identifiées par son rythme et sa technique instrumentale, les deux instruments dominants étant le *kendhan*g et le *bonang*. Dans le genre « *jawatimuran* », ces deux instruments sont joués de manière forte, intense et complexe, ce qui donne un rythme plus dynamique par rapport au *gamelan* de Java Centre (Surakarta, Yogyakarta). En outre, les gongs et les *balungan* sont également joués un peu différemment du style Surakarta. Voir Sukesi, "Musikalitats Karawitan Jawatimuran", *Jurnal Lakon,* 2010, vol. VII, n°1, p. 85-107. Un autre instrument distinctif est le *kendhang* typique de Java Est, qui est appelé le *Kendhang Cekdongan*. Ce *kendhang* est de plus grande taille que le *kendhang* utilisé dans l'orchestre de *gamelan* du centre de Java (Surakarta, Yogyakarta). La technique de jeu est également différente de celle des tambours du centre de Java, le son produit par ces tambours est également différent. Voir Aris Setiawan, "Konfigurasi Karawitan Jawatimura", *Gelar : Jurnal Seni dan Budaya*, 2013 a, vol 11, n°1, p. 1-14.

quatre parties de l'action dramatique dans le temps de la représentation théâtrale : 1) *pathet sepuluh* de 21h00 à 22h00, 2) *pathet wolu* de 22h00 à 01h00, 3) *pathet sanga* de 01h00 à 04h00, 4) *pathet serang* de 04h00 à 05h00[572].

Dans les deux types de performances, le mode *pathet* a des fonctions différentes. Dans le *wayang kulit*, il constitue le fil conducteur de la pièce, l'accélération du rythme correspond à une accélération de l'action qui va vers son dénouement, tandis que dans les spectacles *ludruk*, il donne uniquement un cadre musical propre à nourrir l'atmosphère des actions dramatiques exécutées sur la scène. Le changement d'ambiance dans chaque scène est soutenu de façon variable par la musique de *gamelan* qui agit comme un amplificateur d'émotion que la scène en cours suscite déjà chez le public[573]. *Pak* Jono (*panjak* du groupe *Budhi Wijaya*-Jombang) relève trois types de *gendhing* – trois types de formes musicales[574] au *gamelan* – souvent utilisées pour accompagner les pièces de *ludruk* : 1) *gendhing Krucilan* utilisé pour accompagner l'histoire de Sawunggaling[575] ; 2) *gendhing Jula-Juli* pour accompagner des histoires fantastiques ; 3) *gendhing Lancaran* pour accompagner une histoire à la fois fantastique et guerrière ou héroïque[576]. Les *gendhing* accompagnent essentiellement des pièces connues et très appréciées du public du *ludruk*. Parmi les trois types de *gendhing* mentionnés, le *gendhing Jula-juli* est le plus populaire. Il intègre donc souvent le programme d'une prestation de *ludruk.* Pour *Pak* Edy Karya, chef du *Karya Budaya*-Mojokerto, une représentation de *ludruk* sans *gendhing Jula-juli* ne peut pas être considérée comme une vraie représentation de *ludruk*. Cette forme musicale d'accompagnement convient également pour les danses et les sketchs comiques composés pour le *ludruk*. Le *gendhing Krucilan* est réputé donner de la

---

[572] Le *wayang kulit* de Java Est a un caractère différent de celui de la région centrale de Java (Surakarta-Yogyakarta). Le *wayang kulit* style « *jawatimuran* », appelé aussi *wayang kulit jekdong*, est répandu dans les régions de Mojokerto, Jombang, Gresik, Sidoarjo, Surabaya, Lamongan, Malang et Pasuruan. Voir Wisma Nugraha Christanto Rich, "Nyalap-Nyaur: Tatakelola Wayang Jekdong dalam Tradisi Jawa muran", *Jurnal Humaniora Universitas Gadjah Mada,* 2012, vol. 24, n°2, Juni, p. 175-186. Sugiarto en 2009 indique que les compositions de *gamelan* pour accompagner les performances de *wayang kulit* à Java Est ne comportent pas de dispositions standards comme celles qui s'appliquent au *wayang kulit* de style Surakarta ou celui de Yogyakarta. Les *pathet* dans les performances à Java Est n'ont pas de règle standard ; ils sont ajustés au « *balungan lakon* » (la scène dramatique centrale) à chaque représentation. Voir Asal Sugiarto, "Karawitan Pakeliran Gaya Jawatimuran", *Resital: Jurnal Seni Pertunjukkan*, 2009, vol. 10, n°2, p. 106-111.

[573] Voir Asal Sugiarto, *Karawitan Ludruk*. Rapport de recherche, 1995. Yogyakarta : Lembaga Penelitian Institut Seni Indonesia Yogyakarta.

[574] Par forme musicale, nous entendons un procédé de composition, comme le sont dans la musique occidentale le contrepoint ou la fugue.

[575] L'histoire de Jaka Berek 'Sawunggaling' est une légende de la ville de Surabaya. Voir *infra* : Partie III, chapitre 7, p. 415-422.

[576] Entretien Wibowo et Jono 02/12/2016.

vie à la scène dramatique. Son rythme rapide crée une impression grandiose, et si le rythme ralentit, cela crée un effet mélancolique[577]. Le *gendhing Lancaran* est utilisé pour accompagner des scènes de guerre ou de forte tension. Il suffit d'accélérer le rythme et d'aller crescendo, ce qui permet de mettre en évidence certains instruments très sonores, comme les *saron babok*, *saron penerus*, *bonang penerus* et *kendhang*[578].

L'atmosphère scénique du l*udruk* ne repose pas seulement sur le choix du *gendhing*, mais aussi sur le caractère sonore des instruments du *gamelan* qui sont appelés à jouer séparément. Ainsi la frappe de tel ou tel instrument vient souvent accompagner et accentuer les gestes de tel ou tel comédien sur la scène. Le tambour et le gong sont utilisés pour souligner les attitudes comiques d'un personnage et semblent accompagner l'hilarité les spectateurs. Ces effets sonores appartiennent au code comique partagé entre musiciens, comédiens et spectateurs. L'emploi de ce code ne suppose pas une préparation préalable, une répétition ; ici l'improvisation maîtrisée est toujours opportune. L'improvisation dans le *ludruk* correspond à l'état d'esprit profond de tous ceux qui contribuent au jeu théâtral, et c'est sans doute une expertise dans l'improvisation qui fait la réputation des troupes de *ludruk*.

Quelles que soient les pratiques les plus courantes, le *ludruk* ne définit pas à priori l'emploi de catégories spécifiques ou exclusives en ce qui concerne les *gendhing* ou même la musique de *gamelan* en général. Chaque groupe orchestral développe un style de création musicale où musiciens (*panjak*) et metteur en scène collaborent. C'est sur quoi *Pak* Jono (chef de *panjak* du groupe *Budhi Wijaya*-Jombang) insiste. Généralement, le metteur en scène se réfère à des pièces musicales utilisées lors de performances précédentes. S'il estime que les pièces choisies ne correspondaient pas aux effets scéniques attendus, il déclarera simplement : « Je *sens* que la musique ne va pas » (*rasane kurang penak*)[579].

« *Rasa* » – le goût, mais aussi le sentiment ou l'intuition – comme dit *Pak* Jono, est un concept javanais complexe. Cette philosophie du « sentiment intime » influence tous les aspects de la vie javanaise, qu'il s'agisse de croyance, de morale, d'esthétique… Dans le cas des émotions liées à la musique du *gamelan,* les dimensions du *rasa* sont très larges et dépendent du contexte dans lequel un orchestre est appelé à produire sa musique. Benamou (2010) distingue trois significations dans le *rasa* en rapport avec l'esthétique du

[577] Voir Aris Setiawan, *op. cit.,* 2013a., p. 1-14.
[578] Voir Asal Sugiarto, *Karawitan Ludruk*, *op. cit.*, p. 62.
[579] Entretien Wibowo et Jono, 02/12/2016.

gamelan javanais : la qualité de perception, la maîtrise d'interprétation et la finesse d'expression. La première porte sur la compréhension musicale en rapport avec la pièce, la deuxième porte sur les qualités d'interprétation fidèles à l'esprit de la pièce (lyrique, dramatique…), la troisième porte sur la sensibilité du musicien, sur sa musicalité[580]. Le *rasa* est essentiel dans la maîtrise d'improvisation et demeure le principal critère d'évaluation de la performance d'un *panjak* dans sa contribution au *ludruk*. La notion de *rasa* couvre tout le champ d'expression et de réception de l'art des *panjak* et du metteur en scène dans leur association en vue de la réussite musicale et dramatique de la pièce.

Bien sûr, la maîtrise instrumentale et musicale d'un *panjak* augmente avec les années d'expérience. *Pak* Jono reconnaît avoir développé sa capacité musicale en autodidacte et sous l'influence de ses parents. Ceux-ci, également musiciens de *gamelan*, ont encouragé sa vocation en lui montrant l'exemple. En effet, dit-il, « c'est en écoutant le jeu d'autres musiciens (*nguping*) que j'ai développé ma sensibilité de musicien »[581]. Notre enquête sur les personnels de *ludruk*, toutes spécialités confondues, montre que 67% d'entre eux n'ont pas de formation artistique initiale spécifique pour participer à telle ou telle performance au sein du *ludruk*. 33% déclarent avoir étudié auprès d'associations théâtrales, dans le cadre d'activités périscolaires, dans des classes artistiques de lycée (SMKI) ou dans des formations supérieures d'études artistiques.

Nguping – traduit littéralement par « tendre l'oreille » ou « être à l'écoute » – est une méthode d'apprentissage qui caractérise la transmission orale. C'est la manière d'apprentissage pratique la plus couramment suivie par les *panjak*. Le geste technique n'est pas dissocié du bel effet recherché par imitation des artistes confirmés. Tous les modèles peuvent être suivis par observation directe sur la scène du *ludruk* ou par quelque média que ce soit : radio, cassettes, DVD ou leçon ponctuelle prise auprès d'un aîné. Cette approche par l'autoformation produit des résultats très différents d'un musicien à un autre. Ainsi, une composition de *karawitan*, comme le *garap*, peut dévoiler une importante variété de techniques instrumentales et de styles musicaux. À ces empreintes musicales individuelles multiples s'ajoute la diversité des styles régionaux de *karawitan*, tels le *jombangan*, le *malangan*, etc.[582].

---

[580] Voir Marc Benamou, *Rasa: Affect and Intuition in Javanese Musical Aesthetics*, New York: Oxford University Press, 2010, p. 44-52.

[581] Entretien Wibowo et Jono, 02/12/2016.

[582] Voir Aris Setiawan, *op. cit*., 2013a., p. 3.

Dans les années 1970, grâce aux actions associatives de nombreux artistes de Java Est, le *gamelan* a été reconnu comme art musical patrimonial avec la création d'une structure académique à Surabaya nommée Conservatoire de *Karawitan* d'Indonésie (*Konservatori Karawitan Indonesia* - KOKARI). Dans ce conservatoire, les étudiants s'engagent dans un apprentissage relativement standardisé du *gamelan* dont le modèle est celui de Java Centre des années 1950. KOKARI a permis la création d'établissements d'enseignement artistique publics à Java Est, notamment un Lycée des Arts et *Karawitan* (*Sekolah Menengah Karawitan Indonesia* - SMKI) à Surabaya et une Grande École des Arts Wilwakita (*Sekolah Tinggi Karawitan Wilwakita* - STKW) également à Surabaya. Dans ces établissements, la méthode non écrite et audio-orale demeure en usage pour l'apprentissage des instruments de percussion (*kendang*) spécifiquement utilisés dans la danse *ngremo*. Cette méthode d'enseignement est toujours utilisée car le jeu de *kendang* de style *Jawatimuran* est réputé impossible à transcrire[583].

L'espace scénique

Deux types de scène sont dressés pour accueillir les performances *ludruk* : la scène dite « *tonil* », qui désigne la scène de théâtre classique (Ill. 72, Ill. 73, Ill. 74) et la scène en forme de « ring » (Ill. 75). La scène *tonil* est utilisée dans nos deux zones d'étude ; l'estrade en « ring » n'est utilisée que dans les *ludruk* de la région de Mojokerto-Jombang[584]. L'origine du mot *tonil* témoigne de l'influence du théâtre occidental, notamment néerlandais, sur le théâtre traditionnel javanais. Ce mot indonésien vient du néerlandais *toneel*. Dans le grand dictionnaire indonésien, *tonil* correspond aussi à *sandiwara* qui signifie « pièce de théâtre », « théâtre » ou « drame ». Le terme *sandiwara* a été introduit par Mangkunagoro VII (1889-1944). Le souverain du royaume de Mangkunegaran de Java Central était réputé pour son érudition et son goût pour la littérature et les arts[585]. L'influence du théâtre occidental à Java Est apparaît à partir de

---

[583] Voir Aris Setiawan, "Diyat Sariredjo: Sebuah Biografi". *TEROB: Jurnal Pengkajian dan Penciptaan Seni*, 2013b, vol. 4, n° 1, Oktober.

[584] Les représentations qui utilisent la scène *tonil* dans la région de Mojokerto-Jombang sont très rares. Le groupe *Karya Budaya*-Mojokerto et le groupe *Budhi Wijaya*-Jombang possèdent ce type de scène, mais elle est rarement utilisée.

[585] En indonésien, le mot *sandiwara* est composé des mots *sandi* et *wara*. *Sandi* signifie « code » ou « secret » tandis que le mot *wara* signifie « information » ou « message ». Cependant, dans la langue javanaise, le mot *wara* vient de *wewarah* qui signifie « conseil » ou « enseignement ». Ainsi, *sandiwara* désigne la transmission de messages, d'informations, d'enseignements ou de conseils selon certains codes. Voir Albertus Rusputranto P.A. « Sandiwara ». Chronique journalistique, 2019.

1891 avec l'apparition d'un théâtre populaire appelé *Komedie Stamboel* à Sidoarjo, près de Surabaya, compagnie théâtrale fondée par August Mahieu, auteur d'origine javanais-hollandaise. Cette compagnie était sponsorisée par Yap Goan Thay, lui-même sino-javanais natif de Surabaya. Les représentations étaient données en malais, *lingua franca* dans le vaste espace nousantarien qui précéda la forme nationale standardisée à l'indépendance de l'Indonésie.

La *Komedie Stamboel* présentaient des pièces de théâtre aussi diverses que « Les contes des mille et une nuits », « Hamlet » de Shakespeare, ou des contes javanais tels que « Nyai Dasima », « Si Conat », « Rencong Aceh », « Anak Tion », « Bercerai kasih », etc. Certains des dialogues étaient chantés comme dans les opéras occidentaux. D'autres performances étaient également produites : chants, scènes comiques, danses… Les représentations de la *Komedie Stamboel* déployaient toutes les fantaisies appréciées du public. La riche décoration de la scène et les costumes chatoyants des comédiens étaient particulièrement goûtés. Le public javanais était friand de ce qu'il imaginait comme typique de l'art européen, ou prétendu tel[586].



Ill. 72 - La scène *tonil* du groupe *Merdeka*-Jember.
Source : enquête 2015.

https://www.solopos.com/sandiwara-1032357?utm_source=terkini_desktop. Voir aussi *supra* : p. 69, note de base de page 117.

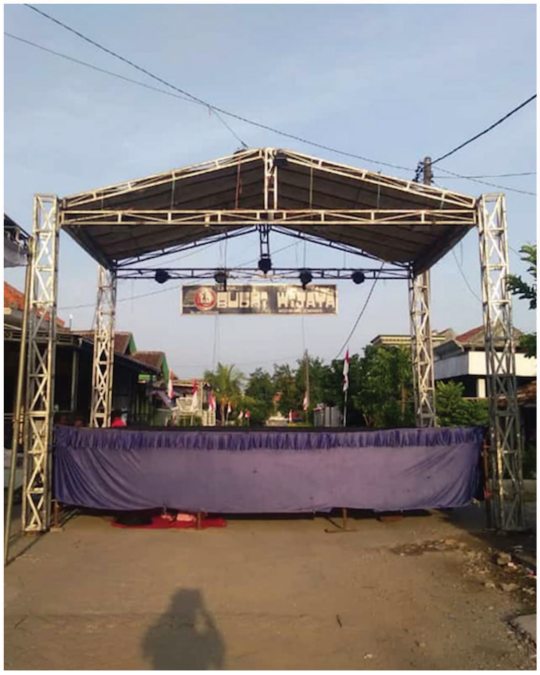
[586] Matthew Isaac Cohen, *Komedie Stamboel: Popular Theater in Colonial Indonesia, 1891-1903,* 2006. Athens: Center for International Studies, Ohio University.



Ill. 73 - La scène *tonil* du groupe *Sumber Jaya*-Bondowoso.
Source : Agung Wibowo, 2017.



Ill. 74 - La scène *tonil* du groupe *Wahyu Budaya*-Ponorogo.
Source : Agung Wibowo, 2017.



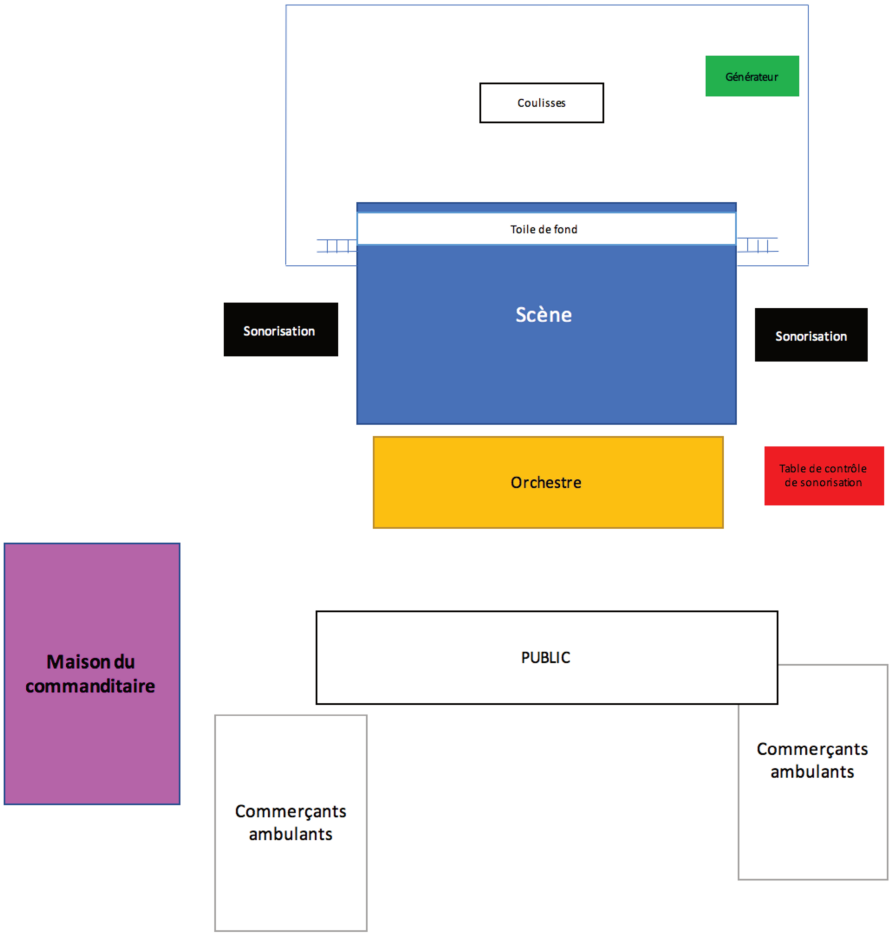
Ill. 75 - La scène en « ring » du groupe *Budhi Wijaya*-Jombang.
Source : Agung Wibowo, 2016.

La scène *tonil* sur laquelle évoluent les artistes du groupe *Merdeka*-Jember représente une dimension de 14 mètres x 12 mètres x 2 mètres. Elle est plus grande et plus haute que la scène en « ring » qui mesure 6 mètres x 8 mètres x 1 mètre (comme celle du groupe *Ludruk Karya Budaya*-Mojokerto). Les représentations de *ludruk* sur la scène *tonil* ont donc plus d'amplitude que l'autre, ce qui confère plus de vie et de majesté à la gestuelle des acteurs comme plus de brio aux décors. Dans les deux cas pourtant, le spectacle *ludruk* semble rencontrer le même enthousiasme du public. *Pak* Sulabi, du *Ludruk Budhi Wijaya*-Jombang, affirme que la scène *tonil* dans les représentations liées aux célébrations a été introduite par des groupes de *ludruk* de Malang parce qu'elle était conforme à la disposition scénique du *ludruk tobong*[587]. *Pak* Totok, président de l'association *Ludruk* à Malang, confirme cette information et précise que cette scène était réclamée par les commanditaires des célébrations. C'est donc à la demande des commanditaires, et donc du public, que les groupes de *ludruk* ont adopté ce type de scène et l'ont conservé[588].

Il faut cependant souligner une différence importante entre ces deux types de scène : l'installation et l'utilisation du *kelir* (la toile de fond). La configuration de la scène *tonil* reflète sur ce point le plan de scène du *ludruk tobong* (voir Ill. 72) : le public est installé en face de la scène et, derrière les acteurs en action, une ample toile illustrée est dressée sur le fond. Des motifs ou des paysages en rapport avec l'histoire de la pièce ou des danses y sont peints. Cette toile décor (*kelir*) peut être tirée manuellement rapidement et remplacée par une autre. En contrebas, au pied de la scène, l'orchestre de *gamelan* est installé. La proximité entre musiciens et acteurs facilite l'accord entre les jeux respectifs et les réponses improvisées que les uns font aux autres. Les musiciens sont en effet très attentifs à l'interprétation et à l'improvisation des acteurs et des danseurs.

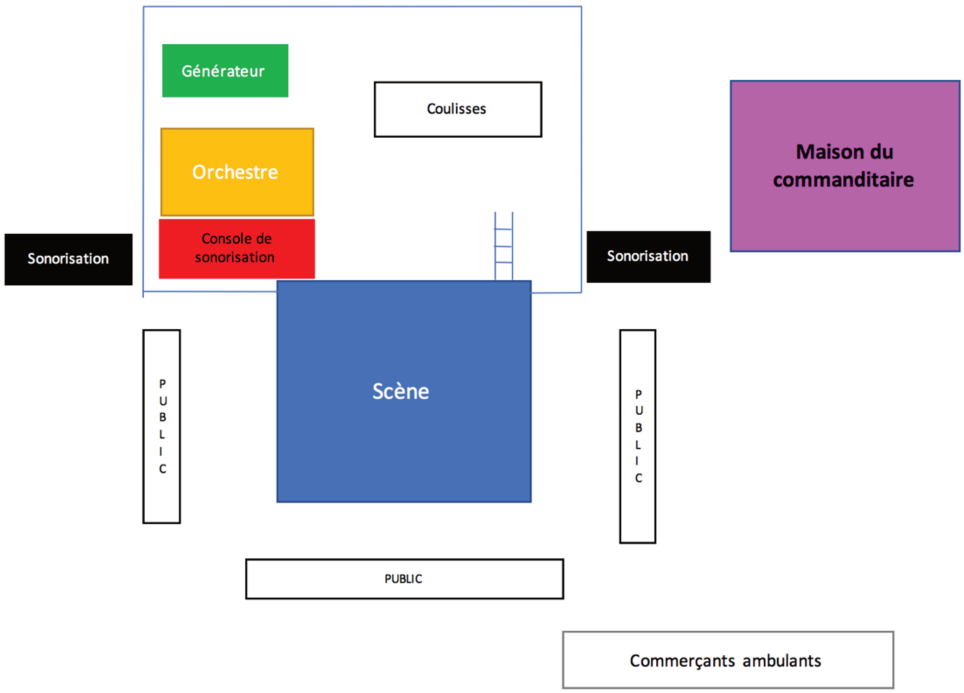
[587] Entretien Wibowo et Sulabi, 01/12/ 2016.

[588] Entretien Wibowo et Totok, 13/12/2016.



Ill. 76 - Plan 1 : Disposition de la scène *tonil*
Source : enquête 2015.

En revanche, la scène en « ring » n'utilise pas de toile de fond *kelir*. Parfois, promotion oblige, une simple banderole noire est placée au-dessus de la scène pour indiquer le nom du groupe et les coordonnées du chef de la troupe. L'emplacement de l'orchestre est variable. Il est parfois installé sur le côté qui apparaît comme le mieux exposé, et parfois sur la scène elle-même, orientée du côté où le public est supposé être le plus nombreux. La scène est ainsi très semblable à celle qui accueille les concerts de *dangdut*. Le groupe *Budhi Wijaya*-Jombang privilégie ce type de scène. La scène en « ring » est souvent adoptée lorsque l'espace disponible est peu étendu. Si le décor est nécessairement plus sommaire, la répartition du public autour de la scène encourage les échanges entre le plateau où évoluent les artistes et le public qui l'encercle et se déplace à sa guise.



Ill. 77 - Disposition de la scène en « ring ».
Source : enquête 2015.

La scène en « ring » est utilisée depuis presque deux décennies dans la région de Mojokerto. L'utilisation de matériels techniques modernes a privilégié ce dispositif. *Pak* Edy, chef du groupe *Karya Budaya*-Mojokerto déclare ainsi :

> « Avant les années 1960, j'ai vu mes beaux-parents danser le *ngremo* dans un spectacle de *ludruk* qui se produisait à même le sol (sans scène). Puis, avec le nombre croissant de spectateurs, la danse *remong* fut représentée sur une petite scène dressée sur des poteaux en bambou. Ensuite, le changement s'est poursuivi avec l'utilisation de fûts métalliques pour soutenir la scène. Depuis, les décors de scène n'ont cessé d'évoluer[589] ».

Les groupes de la région de Mojokerto-Jombang utilisent encore une scène *tonil* avec sa toile de fond *kelir*. Cependant, cette scène n'est dressée que lorsque le commanditaire en fait explicitement la demande. Il s'agit donc d'une prestation spéciale qui implique un coût plus élevé que celle d'une scène en « ring ». Dans la région de Lumajang-Jember, c'est au contraire la scène *tonil* qui est la norme. *Pak* Sulabi, du *Ludruk Budhi Wijaya*-Jombang, indique :

[589] Entretien Wibowo et Edy, 13/12/2015.

> « Dans les années 1960, la scène et tous les matériels pour un spectacle de *ludruk* étaient entièrement fournis par le commanditaire. Le groupe de *ludruk* avec tous ses personnels n'avait qu'à venir sur le lieu du spectacle. Le *gamelan* était également fourni par le maître de la maison. Le gong, l'instrument le plus lourd du *gamelan*, était généralement porté par les jeunes du village qui participaient aux célébrations. La scène était construite le même jour. La dimension de la scène était d'environ 4 m^2, faite de bambous tressés, des lampes à pétrole assuraient l'éclairage, la sonorisation était réalisée à partir d'un porte-voix accouplé à un micro fixé au milieu de la scène. Comme il n'y avait pas encore d'électricité, on utilisait des batteries rechargeables[590].

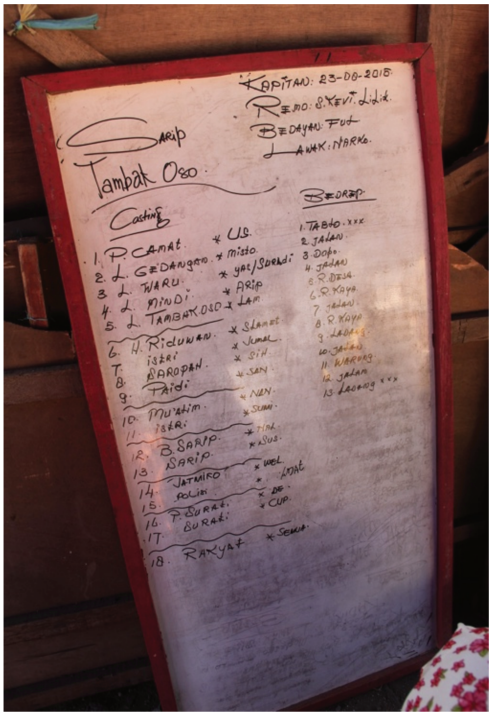
Pak Edy et *Pak* Sulabi témoignent ainsi des changements qu'ils ont pu observer durant leur vie. Avec l'intégration régulière de technologies modernes permettant de disposer d'équipements scéniques visant à augmenter les effets recherchés de ses performances, le théâtre *ludruk* s'adapte à la marche des transformations matérielles de la société.

Tableau de répartition des rôles : papan lakon

Une représentation de *ludruk* est organisée depuis les coulisses à l'aide d'un tableau de répartition des tâches. Ce tableau d'affichage permet de communiquer efficacement pour coordonner une soixantaine de personnes. L'intensité de l'activité durant la représentation, en coulisse et sur le plateau, rend difficile la communication entre les artistes et les régies du *ludruk*. Ce tableau, placé bien en vue derrière la scène, généralement non loin de l'espace où les comédiens se costument et se maquillent, doit donc être accessible à tous les personnels du *ludruk*.

Le tableau sert de guide à tous les personnels de *ludruk*, danseurs, comédiens, stylistes, régisseurs et musiciens, pour connaître les séquences successives des performances et les actes de la pièce présentée. Il mentionne le titre de la pièce, la répartition des rôles pour chaque comédien (codé avec un numéro), la succession des scènes et des actes de la pièce.

[590] Entretien Wibowo et Sulabi, 01/12/2016.



Kapitan 23-08-2015
Remo : S.Kevi – Lilik
Bedayan : Ful
Lawak : Narko

SARIP TAMBAK OSO

Casting

1. P. Camat : US
2. L. Gedangan : Misto
3. L. Waru : Yat/Subardi
4. L. Mindi : Arip
5. L. Tambakoso : Lam

---

6. H. Ridwan : Slamet
7. Istri : Jumal
8. Saropah : Sih
9. Paidi : San

---

10. Mualim : Nan
11. Istri : Sumi

---

12. B. Sarip : Nal
13. Sarip : Sus

---

14. Jatmiko : Wel
15. Polisi : Mat

---

16. P. Surat : De
17. Surat : Cup

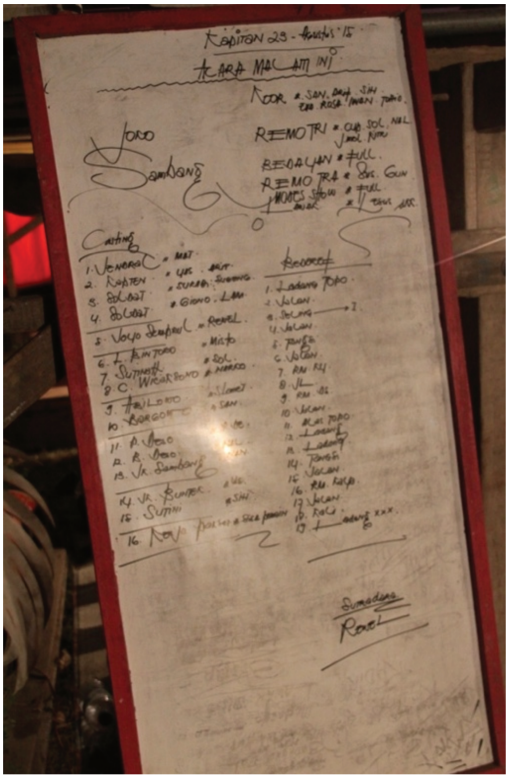
---

18. Rakyat : Semua

BEDREP

1. Tablo XXX
2. Jalan
3. Dopo
4. Jalan
5. R. Desa
6. Rumah Kayu
7. Jalan
8. Rumah Kayu
9. Ladang
10. Jalan
11. Warung
12. Jalan
13. Ladang XXX

Ill. 78 - Tableau de répartition des rôles pour une représentation diurne du groupe *Merdeka*-Jember. Source : enquête 2015



Kapitan 23-08-2015

ACARA MALAM INI

KOOR : San, Drif, Sih, Eko, Rosa, Iwan, Torio
Remo Tri : Cup, Sol, Nal, Jmol, Fitri
Bedayan : Full
Remo Tra : Sos, Gun
Modes Show : Full
Lawak : Lesus dkk.

JOKO SAMBANG

Casting

1. Jendral : Mat
2. Kapten : Yas, Drit
3. Soldat : Sukadi, Sugeng
4. Soldat : Giono, Lam

---

5. Joyo Semprul : Rewel

---

6. L. Bintoro : Misto
7. Sutinah : Sol
8. C. Wicaksono : Narko

---

9. Abilowo : Slamet
10. Bargowo : San

---

11. P. Desa : P. De
12. B. Desa : Nul
13. Joko Sambang : Nan

---

14. Joko Buntek : Us
15. Sutini : Sih

---

16. Kerja Paksa : Sisa Pemain

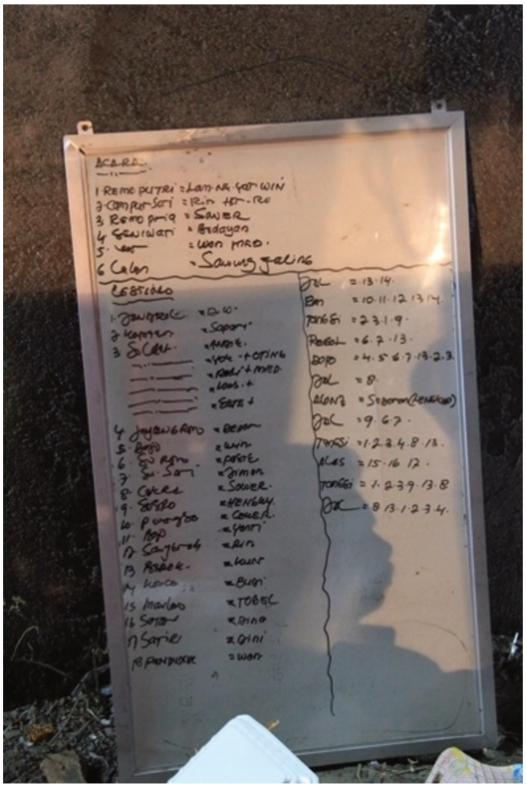
BEDREF

1. Ladang Topo
2. Jalan
3. Seling → I
4. Jalan
5. Tangsi
6. Jalan
7. Rumah Kayu
8. Jalan
9. Rumah Desa
10. Jalan
11. Alas Topo
12. Ladang
13. Ladang
14. Tangsi
15. Jalan
16. Rumah Kayu
17. Jalan
18. Kali
19. Ladang

Sutradara

Rewel

Ill. 79 - Tableau de répartition des rôles pour une représentation nocturne du groupe *Merdeka*-Jember. Source : enquête 2015



ACARA

1. Remo Putri : Lam-NK-Yat-Win
2. Campursari : Ririn – Hos - Ro
3. Remo Pria : Sawer
4. Seniwati : Bedayan
5. Voor : Won - Yoko
6. Lakon : Sawunggaling

CESTING

1. Jendral : Dila
2. Kapten : Sapari
3. Soldat : Andik
   Soldat : Yok + Oting
   Soldat : Rodi + Med
   Soldat : Leus +
   Soldat : Sete +
4. Jayengrono : Depor
5. Bojo : Win
6. Sw Roro : Pasre
7. Sw Sari : Jimon
8. Cakra : Sower
9. Sosro : Hengky
10. Pawangso : Ceker
11. Bojo : Yanti
12. Sangkrah : Ririn
13. Bedek : Kun
14. Konco : Budi
15. Maulas : Tobel
16. Setan : Dina
17. Santri :Dini
18. Penduduk : Won

1. Jalan : 13, 14
2. Ras : 10, 11, 12, 13, 14
3. Tangsi : 2, 3, 1, 9
4. Regol : 6, 7, 13
5. Dopo : 4, 5, 6, 7, 13, 2, 3
6. Jalan : 8
7. Alun-Alun : Soldat (Lengkap)
8. Jalan : 9, 6, 7
9. Tangsi : 1, 2, 3, 4, 8, 13
10. Alas : 15, 16, 17
11. Tangsi : 1, 2, 3, 9, 13, 8
12. Jalan : 8, 13, 1, 2, 3, 4

Ill. 80 - Tableau de répartition des rôles du groupe *Karya Budaya*-Mojokerto.
Source : enquête 2016.



Ill. 81 - Personnels du groupe *Merdeka*-Jember consultant le tableau de répartition des rôles.
Source : enquête 2015.

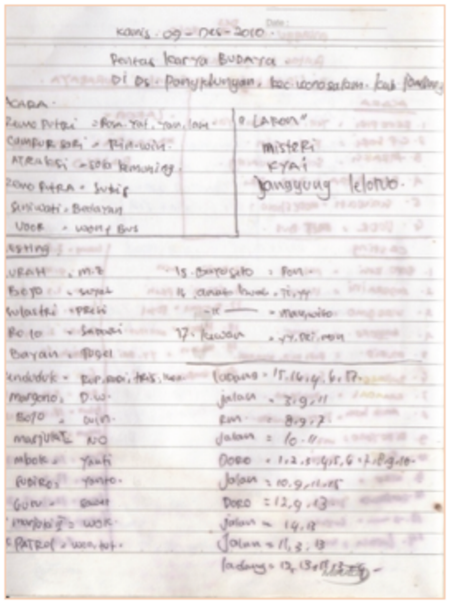
Le terme désignant le tableau de répartition des rôles reçoit une prononciation différente selon les régions. Dans la région de Mojokero-Jombang, par exemple, ce tableau est appelé *bedrip* ou *gedrip*, tandis que dans la région de Lumajang-Jember on prononce *bedrep* (cf. Ill. 78 et Ill. 79). Ce terme a été reçu oralement et a suivi les adaptations de la prononciation locale. En effet, le terme *bedrep* ou *bedrip* ou *gedrip* vient du néerlandais *begrif* qui désigne un acte dans une tragédie classique en cinq actes. L'origine néerlandaise de ce mot s'explique, selon *Pak* Edy Karya, chef du groupe *Karya Budaya*-Mojokerto, par le fait que le découpage en séquences ou en actes a été adopté bien avant l'indépendance de l'Indonésie, lorsque les Hollandais contrôlaient encore Surabaya, la capitale de Java Est, et y donnaient des spectacles dont s'inspira dans une certaine mesure le *ludruk* javanais. Cet emprunt démontre à nouveau la vocation du *ludruk* à se nourrir de toutes les formes nouvelles qui investissent la vie sociale, et à les digérer dans sa matrice vernaculaire.

Sur ce tableau, le metteur en scène peut également exprimer ses idées sur la pièce qu'il dirige et rappeler ou dispenser des consignes. Il peut ainsi associer à chaque scène (*bedrif*) un code, sous forme de chiffre, que les comédiens savent interpréter. Une pièce de *ludruk* se compose généralement 7 à 15 *begrif,* qui peuvent être modifiés au besoin. Plus la durée du spectacle est courte, moins il y a de *begrif*[591]. Le tableau suffit à informer tous les comédiens sur leur rôle respectif, lesquels peuvent s'entretenir préalablement s'ils interviennent dans la même scène.

Le scénario est souvent établi le jour même de la représentation. Le metteur en scène, appelé *tonil direksi* (en abrégé TD), planifie le déroulement du spectacle et distribue les tâches et les rôles à ce moment-là. Le choix de la pièce est celui du commanditaire. Si celui-ci ne formule pas de demande particulière, le metteur en scène décide avec le chef du groupe ou certains acteurs du choix de la pièce la plus appropriée à l'événement célébré. Leur choix peut se porter sur une pièce issue du répertoire classique, bien maîtrisée par le groupe, ou sur une pièce contemporaine créée par le réalisateur lui-même. Souvent, une pièce de *ludruk* est une création originale du réalisateur, laissant une part d'improvisation, variable mais souvent importante, aux acteurs. Même avant le début du spectacle, ou entre deux scènes, le réalisateur entretient des échanges avec les acteurs, surtout s'il s'agit de jeunes acteurs. Cette concertation s'appelle *tedean* : consulter le

[591] Entretien Wibowo et *Pak* Edy Karya, 12/05/2015.

metteur en scène sur les dialogues et les gestes qui permettent d'affiner le rôle[592]. Les conseils des seniors sur le jeu de scène sera toujours très utile au jeune acteur qui est immédiatement appelé à improviser. Les conseils des seniors et le tableau des rôles n'offrent cependant qu'une information ponctuelle qui n'est utile qu'à la représentation sur le point d'être donnée. Kukun, un jeune comédien du groupe *Karya Budaya*-Mojokerto, diplômé du département théâtre d'une école d'art de Surabaya, considère qu'il ne suffit pas d'observer et de reproduire l'enseignement oral qu'il reçoit, ni de se fier totalement au tableau des rôles ; selon lui, la mémoire humaine peut être défaillante[593]. C'est pourquoi il a recopié et conservé plusieurs tableaux de rôles du groupe *Karya Budaya*-Mojokerto auquel il a appartenu de 2010 à 2012. Il dit avoir archivé 66 tableaux, ce qui lui a permis de repérer plusieurs pièces identiques mais dont le nombre d'actes (*begrif*) était inégal. Certaines étaient courtes, d'autres longues. Kukun prétendait qu'en gardant à l'esprit l'ensemble des représentations d'une même pièce mais de durée variable, il pouvait envisager des improvisations plus pertinentes. Il utilisait un cahier pour ajouter des fragments de dialogue qu'il trouvait intéressant de mémoriser[594].



Kamis, 09-Des-2010
Pentas Karya Budaya
Di Desa Pangklungan, Kec Wonosalam, Kab Jombang

ACARA
Remo Putri : Rosa Yat, Yan, Lam
Campursari : Rin – Win
Atraksi : Solah Kemuning
Remo Putra : Sukis
Seniwati : Bedayan
Voor : Wan + Bus

LAKON :
MISTERI
KYAI
JANGKUNG

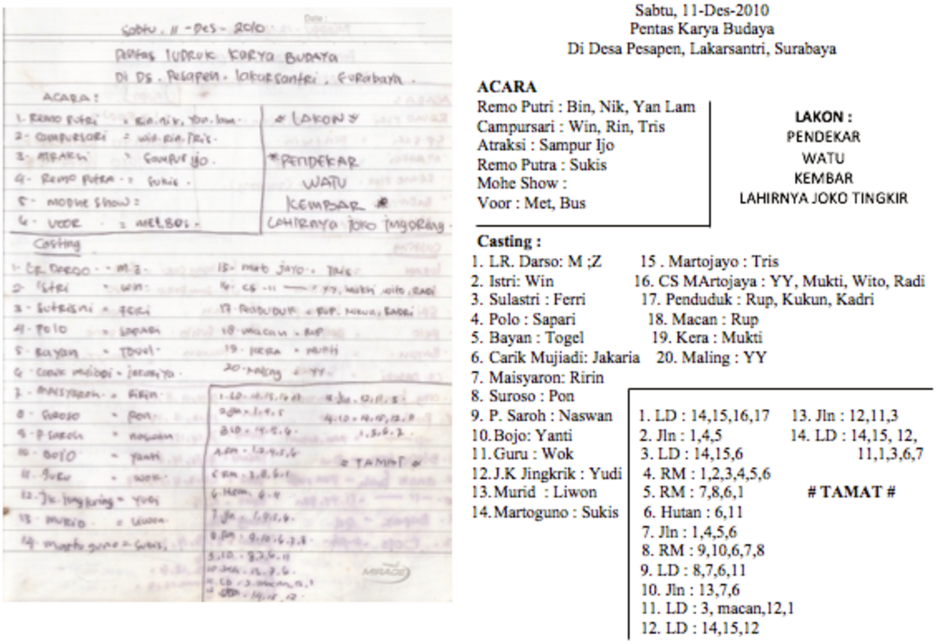
Cesting :

1. Lurah : M, Z
2. Bojo : Suyat
3. Sulastri : Preti
4. Polo : Sapari
5. Bayan : Togel
6. Penduduk : Rup, Radi, Tris, Kun
7. Margono : D.W
8. Bojo : Win
9. Marjuki I : No
10. Mbok : Yanti
11. Sudiro : Yanto
12. Guru : Sawer
13. Marjuki II : Wok
14. Patrol : Won ; Tut
15. Bayusito : Pon
16. Anak buah : Ti, YY
17. Kawan : YY, Dri, Mon

Ladang : 15, 16, 4, 6, 17
Jalan : 3, 9, 11
RM : 8, 9, 7
Jalan : 10, 11
Doro : 1,2,3,4,5,6,7,8,9,10
Jalan : 10,9,11,15
Doro : 12,9,13
Jalan : 14,13
Jalan : 11,3,13
Ladang : 12,13,11,3,4

Ill. 82 - Notes de Kukun sur les tableaux des rôles du groupe *Karya Budaya*-Mojokerto 2010.
Sources : Archives personnelles Kukun et entretien 2016.

[592] Entretien Wibowo et *Pak* Edy Karya, 23/08/2014.
[593] Entretien Wibowo et *Pak* Kukun, 12/04/2016.
[594] *Idem.*



Sabtu, 11-Des-2010
Pentas Karya Budaya
Di Desa Pesapen, Lakarsantri, Surabaya

ACARA
Remo Putri : Bin, Nik, Yan Lam
Campursari : Win, Rin, Tris
Atraksi : Sampur Ijo
Remo Putra : Sukis
Mohe Show :
Voor : Met, Bus

LAKON :
PENDEKAR
WATU
KEMBAR
LAHIRNYA JOKO TINGKIR

Casting :
1. LR. Darso: M ;Z
2. Istri: Win
3. Sulastri : Ferri
4. Polo : Sapari
5. Bayan : Togel
6. Carik Mujiadi: Jakaria
7. Maisyaron: Ririn
8. Suroso : Pon
9. P. Saroh : Naswan
10. Bojo: Yanti
11. Guru : Wok
12. J.K Jingkrik : Yudi
13. Murid : Liwon
14. Martoguno : Sukis
15 . Martojayo : Tris
16. CS MArtojaya : YY, Mukti, Wito, Radi
17. Penduduk : Rup, Kukun, Kadri
18. Macan : Rup
19. Kera : Mukti
20. Maling : YY

1. LD : 14,15,16,17
2. Jln : 1,4,5
3. LD : 14,15,6
4. RM : 1,2,3,4,5,6
5. RM : 7,8,6,1
6. Hutan : 6,11
7. Jln : 1,4,5,6
8. RM : 9,10,6,7,8
9. LD : 8,7,6,11
10. Jln : 13,7,6
11. LD : 3, macan,12,1
12. LD : 14,15,12
13. Jln : 12,11,3
14. LD : 14,15, 12, 11,1,3,6,7

 # TAMAT #

Ill. 83 - Notes de Kukun sur les tableaux des rôles du groupe *Karya Budaya*-Mojokerto 2010
Sources : Archives personnelles Kukun et entretien 2016.

Durée du spectacle ludruk*, temps rural et urbain*

D'une région à une autre, il existe des variations dans la durée mais aussi quant aux types de performance réalisée dans un spectacle de *ludruk*. Dans la région de langue javanais-madouraise (Lumajang-Jember), le spectacle se déroule en deux séances, de jour et de nuit. La séance diurne se déroule de 13 heures à 17 heures, la suivante de 20 heures à 3 heures du matin. Dans la région de Bondowoso, le spectacle peut même se dérouler sur deux jours et en trois séances. Le premier jour, deux séances sont données, de 13 heures à 17 heures et de 20 heures à 3 heures du matin ; le lendemain, entre 11 heures et 14 heures, a lieu une troisième séance. L'usage est différent dans la région de langue javanaise (Mojokerto-Jombang) où une seule séance est donnée, de 20 heures à 3 heures du matin.

De telles différences dans la durée allouée au spectacle *ludruk* s'explique selon nous par la nature très différente des activités de production et d'emploi professionnel des habitants de ces régions. Dans les zones rurales, presque entièrement soumises aux activités agricoles, comme à Lumajang, Jember et Bondowoso, les paysans disposent d'une plus grande liberté pour organiser leur travail. Les travaux agricoles dans les rizières et les champs, en effet, n'obligent pas à obéir à des horaires rigoureux ; les

paysans peuvent différer certaines tâches d'un jour ou deux. Les spectacles de *ludruk* auxquels nous avons assisté dans certains villages éloignés des centres urbains de cette région constituent des événements extrêmement attractifs dont personne ne veut être privé. L'arrivée d'une troupe de *ludruk* et l'installation de la scène est en soi un spectacle qui réjouit les enfants et rassemble déjà les premiers spectateurs.

Les tableaux suivants montrent la durée variable du spectacle global, diurne et nocturne, selon les troupes de *ludruk* se produisant dans nos deux zones d'étude :

Séquence	**Troupe *Merdeka*-Jember**	**Durée** (minutes)	**Troupe *Sumber Jaya*-Bondowoso** (Représentations à Situbondo et Bondowoso)	**Durée** (minutes)
1	Danse de *ngremo*	45	Danse de *ngremo*	45
2	Danse de *Bedayan*	30	Défilé de mode (*kontes*)	30
3	Séquence comique	30	Séquence comique	30
4	Pièce historique/dramatique	90	Pièce historique/dramatique	90

Tab. 12 - Séquence et durée des représentations diurnes selon les troupes régionales (13:00 à 17:00) – durée 240 minutes
Source : enquête 2017

Séq.	**Troupe *Karya Budaya*-Mojokerto et *Budhi Wijaya*-Jombang** (à Surabaya, Gresik, Mojokerto, Jombang)	**Durée** (minutes)	**Troupe *Merdeka*-Jember** (à Lumajang-Jember)	**Durée** (minutes)
1	Chorale (occasionnellement)	15	Chorale	15
2	Danse *ngremo* féminine	45	Danse *ngremo* féminine	60
3	Musique *Campursari/monosuko*	60	Danse *Gambyong-Bedayan*	30
4	Divers danse (danse du serpent etc)	15	Danse *ngremo* masculin	60
5	Danse *ngremo* masculin	30	Défilé de mode	15
6	Défilé de mode ou danse *Bedayan*	15	Séquence comique	90
7	Séquence comique	90	La pièce historique/dramatique	120
8	La pièce historique/dramatique	120		

Tab. 13 - Séquence et durée des représentations nocture selon les troupes régionales (20 :00 à 03:00) – durée 420 minutes
Source : enquête 2017

Les représentations diurnes dans la région Lumajang-Jember par le groupe *Merdeka*-Jember, offraient danse *ngremo*, *bedayan*, séquence comique et pièce historique/dramatique à la fin (cf. tableau des rôles, Ill. 79 et Ill. 80, et celui des représentations diurnes, Ill. 78). Les représentations nocturnes offraient chorale, danse *ngremo* féminine, *bedayan*, danse *ngremo* masculine, défilé de mode, séquence comique et pièce historique/dramatique au final (cf. le tableau du spectacle nocturne ci-dessus,

Tab. 13). Le groupe *Sumber Jaya*-Bondowoso, dans la région de Situbondo et Bondowoso, proposait en représentation diurne : danse *ngremo*, défilé de mode, séquence comique et pièce historique/dramatique à la fin (cf. tableau du spectacle diurne ci-dessus, Tab. 12) ; en soirée, il donnait danse *ngremo*, défilé de mode, spectacle de lumière, séquence comique et pièce historique/dramatique en final. Les performances du deuxième jour ne présentaient que des spectacles musicaux de *campursari* ou *gending.*



Ill. 84 - en coulisse avant le spectacle du groupe *Merdeka*-Jember, une chanteuse donne des airs connus alors que d'autres se maquillent encore avant de monter sur scène.
Source : enquête 2015

Pak Didik, chef du groupe *Budhi Wijaya*-Jombang, recourt à une œuvre particulière de *gamelan* pour l'ouverture de ses spectacles en fonction de certaines célébrations ; il s'agit d'une sorte de prélude dit « *gending giro* ». Il relie ces pièces musicales à une tradition ancestrale, qu'il dit être très ancienne, et qu'il tient à observer[595]. Il existe au moins quatre formes principales de *gending* connues à Java Est, et qui ont pour nom *gending giro*, *gending dashan*, *gending tawangan* et *gending gede*. Le prélude *gending giro*, riche de différentes pièces *gending*, appartient au répertoire traditionnel *karawitan* du *gamelan*. Lors d'une célébration, il est offert en forme de bienvenue pour accueillir les invités[596]. Pour certaines célébrations, les commanditaires

[595] Entretien Wibowo et Didik, 02/12/2016.

[596] Cf. *Ensiklopedi seni musik dan seni tari Jawa timur*, 1977, p : 20.

demandent expressément aux *panjak* de d'interpréter une pièce particulièrement prisée de *gending giro* : le g*ending giro balen*. Ce *gending* est joué le matin, avant toutes activités de célébration. Ce même *gending* peut également servir de musique d'accompagnement pour la présentation des *tumpengan* (offrandes) au *punden*[597]. Il existe trois types de *gending giro* : le *giro endro*, le *giro balen (Corobalen)* et le *giro loro-loro*. Le *gending giro* est dans une tonalité *slendro* et un tempo dynamique semblable à celui du *gending lancaran* de Java Centre[598]. La place du *gamelan* est centrale lors d'une célébration ; il accroît la dimension solennelle d'un rituel ou d'une célébration en accompagnant son ouverture.

Après plusieurs chansons et le *gending* d'ouverture, alors que les premiers danseurs ont fini de se maquiller, derrière la scène, un maître de cérémonie, à la voix grave et forte portée par des haut-parleurs, fait un discours d'introduction en indonésien alternant parfois en javanais. La langue indonésienne utilisée n'est pas celle du registre trivial ; un niveau de langue soutenu doit attirer le public par l'excellence de sa forme. Voici un extrait de discours d'introduction d'une représentation diurne du groupe *Merdeka*-Jember[599] :

--- iringan musik gamelan---	--- musique d'ouverture *gamelan* ---
« Ludruk Merdeka dari Kabupaten Jember ! »	« *Ludruk Merdeka* du district de Jember ! »
---- iringan musik gamelan ----	---- musique d'ouverture du *gamelan* ----
« Selamat siang dan selamat berjumpa bersama keluarga besar kami, maka kini akan mengawali jumpa kita yang pertama tari ngremo gaya pria dengan diiringi pangkur surabaya. Selamat menonton ! »	« Bonjour et bienvenue au spectacle de notre grande famille. Maintenant pour commencer notre rencontre, tout d'abord une danse *ngremo* masculine accompagnée de *Pangkur* Surabaya. Bon spectacle ! »
--- iringan musik gamelan ---	--- musique d'ouverture du *gamelan* ---

Sources : enquête 2015

Tout au long du spectacle, le rôle du maître de cérémonie est d'introduire chaque séquence par un bref discours. Entre le moment où la toile de fond se baisse et se relève, il improvise quelques paroles de transition. Ce type de rôle oratoire est propre aux groupes de la région Lumajang-Jember de langue javanais-madouraise. Le maître de cérémonie est devenu un animateur du *ludruk* comme dans les spectacles urbains ou les émissions de télévision dont le style « moderne » est supposé séduire les spectateurs.

---

[597] *Punden* est le tombeau du fondateur ancestral du village. Il est souvent situé dans un endroit isolé, à côté de grands arbres et de sources sacrées pour les habitants. Entretien Wibowo et Didik, 02/12/2016.

[598] *Ensiklopedi seni musik*, op. cit., 1977, p. 148, et Aris Setiawan, *"Konfigurasi Karawitan Jawatimuran"* op. cit., 2013a. p .11.

[599] Extrait du discours introductif lors de la représentation du groupe *Merdeka*-Jember au terrain de plantation Kaliduren à Jember, le 22/08/2015 pour la commémoration de l'indépendance de l'Indonésie.

La scène d'ouverture du spectacle nocturne est plus « spectaculaire » et plus animée que celle du spectacle diurne. L'ouverture déploie des effets de scène spectaculaires, tels que jeux de lumière, machine à fumée ou effets sonores assourdissants, pour accompagner l'apparition du symbole national, l'Aigle royal (*Garuda*), sur la poitrine duquel sont inscrits les cinq préceptes de la devise nationale : *Bhineka Tunggal Ika*, « Unité dans la diversité ». La tête articulée de l'Aigle royal s'agite grâce à un mécanisme dissimulé.



Ill. 85 - Danse du *Garuda*, « Aigle Royal ».
Sources : enquête 2015.

Lorsque le *Garuda* apparaît sur scène, le maître de cérémonie rappelle les vertus de ce symbole de l'État indonésien et des cinq préceptes du *Pancasila ;* il ne manque pas ensuite de réciter la proclamation d'indépendance pour stimuler le patriotisme des spectateurs. De telles ouvertures ne sont pas seulement offertes pour la fête de l'indépendance nationale ; des célébrations individuelles, telles que les mariages ou les circoncisions, en font grand usage. *Pak* Lesus, comédien du groupe *Merdeka*-Jember, nous a confié que la lecture du *Pancasila* et de la proclamation d'indépendance a été adoptée dès la naissance de sa troupe en 1977. La présentation du *Garuda*, en revanche, n'est intervenue qu'à partir des années 2000.

Nous ne trouvons pas l'attraction « Garuda » en ouverture du spectacle *ludruk* dans la région de Mojokerto-Jombang où la scène en forme de ring prédomine. En effet,

cette attraction nécessite une scène *tonil* permettant l'installation d'une toile de fond derrière laquelle est caché un décor qui, le moment venu, doit surprendre les spectateurs. Muji, metteur en scène du groupe *ludruk Karya Budaya*–Mojokerto, déclare qu'au début des années 1970 jusqu'au milieu des années 1990, la scène *tonil* était la plus répandue à Surabaya, Malang, Mojokerto et Jombang dans le *ludruk tobong*[600]. Aujourd'hui, les organisateurs de *ludruk* en zone urbaine ne disposent pas de lieu dans l'espace public pour installer la scène *tonil*. Les autorités municipales ne concèdent pas d'espace pour l'installation d'une telle scène autour de laquelle le public viendrait s'agglutiner.



Ill. 86 - Discours d'ouverture de l'organisateur du spectacle.
Source : photographie A. Wibowo, 2015.

Le discours d'ouverture prononcé par l'organisateur d'un spectacle *ludruk* ne peut donc avoir lieu qu'en milieu rural, lors de cérémonies de « nettoyage du village », de « récolte », de début de « période des plantations » ou de certaines célébrations nationales comme la fête de l'indépendance. Sur scène, le représentant de l'organisateur remercie tous ceux qui ont contribué grâce à leurs dons sous forme de biens et d'argent. Son discours évoque les recettes et les dépenses de l'événement, souligne sa fierté d'avoir

[600] Le *ludruk tobong* est une forme de *ludruk* qui prend place dans un espace clos généralement payant. La troupe vend des billets au public pour couvrir les coûts de production du spectacle.

mené à bien cette rencontre qui contribue à préserver la culture locale et rappelle l'intérêt que la jeunesse porte au spectacle *ludruk* et ainsi à ses racines.

La décoration de la scène pour la célébration de l'indépendance nationale est dominée par les couleurs du drapeau indonésien (rouge et blanc) afin de flatter le nationalisme des spectateurs[601]. S'il s'agit des cérémonies de « nettoyage du village », de « récolte » ou de début de « période des plantations », la décoration de la scène revêt un caractère particulier. On prépare un *sedekah gunungan* qui consiste en nombreux fruits et légumes récemment récoltés et assemblés sous forme de montagne face à la scène (Ill. 87) ; d'autres types d'offrandes (fruits et légumes) sont accrochés autour de la scène (Ill. 88). Le spectacle est ainsi directement corrélé à la cérémonie villageoise qui en donne l'occasion.



Ill. 87 - *Gunungan*, assemblage de fruits et légumes récoltés disposés en forme de montagne. Groupe *Budhi Wijaya*-Jombang.
Source : photographie A. Wibowo, 2016.



Ill. 88 - *Sedekah*, fruits et légumes accrochés autour de la scène. Groupe *Karya Budaya*-Mojokerto.
Source : photographie A. Wibowo, 2016.

Par ailleurs, pour l'ouverture du spectacle, des pétards et des feux d'artifice accompagnent souvent la musique des *gamelan* pour inciter le public à s'approcher immédiatement de la scène. Un tel procédé d'ouverture de la représentation est également utilisé pour les spectacles *Jaranan*[602] très répandus en Java-Est. Edy explique ainsi la présence des pétards et des feux d'artifice au spectacle *ludruk* :

---

[601] Notes de terrain sur la performance du *Ludruk Merdeka*-Jember au *Kaliduren* (champ de la plantation), Jember, représentation le 22/08/2015.

[602] Le spectacle de *Jaranan* est très lié à la mythologie javanaise et aux croyances locales anciennes et très vivaces à Java Est. Le mythe qui est à la base de ce spectacle est celui du royaume *Majapahit*, XIVe-XVIe siècle qui s'est effondré après l'arrivée de l'Islam. Le *Jaranan*, « La danse du cheval » est constitué d'un ensemble de danses exécutées en état de transe. Les danseurs y apparaissent d'abord masqués. Le rythme très soutenu des *gamelan* est central pour ce type de performance. Les danseurs entrent en scène sur des chevaux de bambou tressé et exécutent une chorégraphie soignée. Viennent ensuite les danseurs porteurs des masques *Barongan*. Ces masques représentent des animaux mythiques, combinant les attributs de divers animaux, comme ceux du serpent et du tigre. La danse des *Barongan*

« Au début des années 1970, la représentation du *ludruk* commençait par une salve d'armes à feu tirée par plusieurs policiers ou militaires. Cette action symbolisait le contrôle des militaires sur l'organisation du *ludruk*. Ce spectacle, en effet, ne devait comporter aucune critique du régime du Nouvel Ordre (*Orde Baru*). À la chute du régime en 1998, pour le goût du public du *ludruk*, les détonations furent maintenues, mais une autre signification lui fut donnée ; il ne s'agissait plus de détonations d'armes à feu, mais de celles de pétards indiquant festivement le début du spectacle »[603]. Les détonations inoffensives prirent ainsi le relais de celles voulues par l'Ordre Nouveau qui exerçait un strict contrôle sur toutes les formes d'expression populaire. Entre 1965 et 1967, ce régime voulut modifier les formes anciennes des spectacles de *ludruk*, qui étaient soupçonnées véhiculer des sympathies avec les communistes qui furent traqués et tués à travers tout le pays. La présence des militaires armés fut donc imposée pour toutes les représentations de *ludruk*, et les salves détonantes en début de spectacle annonçaient clairement le traitement auquel les artistes pouvaient s'attendre s'ils laissaient libre cours à leur inspiration.

---

s'oppose fortement à la danse chorégraphiée du cheval qui la précède. Lorsque les masques sont retirés aux danseurs, ceux-ci semblent hors de contrôle, en proie aux esprits venus les dominer. Leur transe se termine par une perte de conscience. Cette danse est toutefois encadrée par des modérateurs (*bapa*) armés de fouets censés pouvoir contrôler les excès des forces invisibles qui ont pris possession des danseurs. C'est la partie est la plus attendue du public, fasciné par les danseurs en transe qui vont jusqu'à dévorer des poules vivantes, des serpents, ou jusqu'à marcher sur des braises ou sur du verre pilé. Voir V. M. C Groenendael, *Jaranan: The horse dance and trance in East Java*. Leiden: KITLV Press, 2008 ; D. E. Mauricio, *Jaranan of East Java : An Ancient Tradition in Modern Times*, Master Thesis of University of Hawaii at Manoa, 2002 ; P. Christensen, "Modernity and Spirit Possession in Java Horse Dance and It's Contested Magic", *DORISEA* Working Paper, issue 2, 2013, ISSN : 2196-6893.

[603] Entretien Wibowo et Edy Karya, Chef du groupe *Karya Budaya*-Mojokerto, 05/12/2015.

Chapitre 2

DANSES ET *KIDUNGAN* DU *NGREMO PUTRI* (FEMININ)

Le *ngremo* combine les arts du chant et de la danse selon des règles qui lui sont propres. La composition du *kidungan* répond à différents types métriques et prosodiques, dont la complexité ne s'oppose pas à l'improvisation inhérente à la pratique de ces chants. Aux yeux du public du *ludruk*, la figure du *tandhak*, dont la voix et les mouvements du corps sont toujours rigoureux, libres et chatoyants, demeure aussi familière que mystérieuse.

La chorale d'ouverture

Le chœur est composé de 4 à 9 chanteurs : hommes, femmes et travestis. Ils sont alignés face aux spectateurs, les hommes aux extrémités. Le nombre de choristes est commandé par la dimension de la scène ; plus la scène est grande, plus il y a de choristes. Ceux qui se tiennent au centre du chœur dansent en faisant semblant de chanter. La chorale du groupe *Bangun Trisno* de Lumajang est composée essentiellement de travestis. La chanson d'ouverture est interprétée par une chanteuse dite *sindhen*, assise au bas de la scène à côté des musiciens. Elle danse en restant sur place, seule et de manière raffinée, en décrivant des figures avec les bras et les mains.



Ill. 89 - Composée d'hommes, femmes et travestis, la « chorale » du groupe *Merdeka*-Jember.
Cliché : A. Wibowo, 2015.



Ill. 90 - Chorale de *tandhak* transgenres féminin du groupe *Bangun Trisno*-Lumajang.
Cliché : A. Wibowo, 2016.

Les chanteurs portent des costumes traditionnels *jawatimuran* « au style de Java Est ». Les chanteurs masculins portent un *udeng*, la coiffe traditionnelle des hommes, un costume et un pantalon, et sont ceints d'un *sarong* en *batik*. Les chanteuses maquillées portant chignons, sont vêtues de *kebaya* (chemisier féminin brodé) et de longues jupes en *batik*, et sont parfois pourvues d'un *selendang*, un châle de couleurs. Dans le groupe *Merdeka*-Jember, les costumes des hommes et des femmes adoptent les mêmes motifs colorés. Ces costumes chatoyants sont très prisés du public.

Les paroles des chansons portent sur le nom et l'histoire du groupe ; ce sont aussi des paroles de bienvenue et de remerciement au public. Des remerciements en forme de propagande sont souvent adressés au gouvernement pour les efforts accomplis en faveur du maintien du *ludruk*. Dans ces chants la langue utilisée est généralement l'indonésien, mais le groupe *Merdeka*-Jember utilise volontiers le javanais ou le madourais selon le cas pour répondre aux attentes locales. Chaque groupe de *ludruk* possède sa propre chanson d'ouverture composée par un artiste du groupe ou par un artiste extérieur. Lesus, comédien du *Merdeka*-Jember, dit que Kirun, un grand comédien d'un *ludruk* de Madiun, a composé la chanson d'ouverture de son groupe. Les paroles de cet air d'ouverture sont désormais attachées à l'identité du groupe. Lorsque la propriétaire du groupe a voulu remplacer ces paroles par celles d'une chanson populaire de *dangdut,* Lesus s'y est opposé arguant d'une atteinte à l'esprit subtile du *ludruk*[604].



Ill. 91 - Chorale féminine du groupe *Budhi* Wijaya-Jombang.
Source : photographie A. Wibowo, 2016.

[604] Entretien Wibowo et Lesus, Comédien du groupe *Merdeka* – Jember, 21/8/2015.

Dans la région de Mojokerto-Jombang, la mise en scène de la chorale est différente de celle de la région de Lumajang-Jember. Celle du groupe *Budhi Wijaya*-Jombang est présentée par des femmes en costume traditionnel javanais ; une chanteuse *sindhen* au pied de la scène accompagne les chanteuses qui se tiennent sur la scène. Dans le groupe *Karya Budaya*-Mojokerto, la chorale intervient avant les détonations de pétards et le feu d'artifice, qui sont suivis immédiatement d'un coup de gong et de jeux de lumière spectaculaires. Les mêmes procédés sont mis en œuvre que les chansons soient en javanais ou en indonésien. Il faut noter également que la chorale d'ouverture n'est pas présente dans toutes les régions de Java Est. Sulabi, comédien du *Budhi Wijaya*-Jombang, dit que la chorale n'apparaît dans le *ludruk* qu'au début des années 1970. Il affirme qu'avant 1968 la chorale n'avait aucune place dans le *ludruk*. Avant cette date, le spectacle était introduit par un maître de cérémonie, suivi d'une danse d'ouverture *ngremoputri*[605]. Une évolution assez profonde des formes du spectacle distingue le *ludruk* actuel de celui des années 1960.

Le ngremo *féminin*

C'est seulement avec la danse *ngremo* que le public considère que le spectacle commence vraiment. Il existe deux types de danse *ngremo* : le *ngremo putri* féminin et le *ngremo putra* masculin. Le terme *ngremo* fait référence à la manière de mettre le châle (*sampur*) sur les épaules des danseurs, féminins ou masculins ; il renvoie aussi à deux gestes particuliers pour peigner les cheveux (*ngore rekma*) dans la chorégraphie de cette danse ; *rekma* signifie « cheveux » en javanais[606]. Yanti, danseuse travestie au *Karya Budaya*-Mojokerto, explique que le *ngremo* tout entier repose sur la symbolique de la gestuelle de communication des danseurs et danseuses.

Les danseuses du *ngremo* féminin sont des transgenres travestis ou des femmes dont le nombre varie entre quatre et neuf danseurs. Nous n'avons jamais vu de danseur solo dans la présentation de cette danse. Les danseuses ont des maquillages très épais et très contrastés. Elles portent un *kondé* (chignon), un *mekak* (corsage court), un *rapak* (sur-jupe longue) ; *mekak* et *rapak,* en tissu de velours noir, sont décorés de paillettes dorées et de motifs divers (fleurs, papillons, paons, etc.). Les danseurs portent des chaussettes de

[605] Entretien Wibowo et Sulabi, comédien sénior du groupe *Budhi Wijaya*-Jombang, 01/12/2016.

[606] Voir Wahyudiyanto, *Kepahlawanan Tari Ngremo Surabayan: Refleksi Cita, Citra dan Politik Identitas dalam ruang publik*. Surakarta: ISI Press, 2008, p. 12-13.

couleurs unies jusqu'aux genoux. La cheville droite du danseur est pourvue d'un *gongseng* (bracelet de clochettes) qui permet de marquer le rythme de la danse. Le long châle *sampur* est de rigueur, il est un élément central de la chorégraphie. Sulabi, comédien senior au *Budhi Wijaya*-Jombang, rappelle que les maquillages et les costumes des danseuses du *ngremo* étaient très simples dans les années 1960. Les danseuses portaient le *jarik* (étoffe de *batik*) et le *kerudung* (voile)[607]. Aujourd'hui, les costumes et accessoires du *ngremo* sont beaucoup plus élaborés. On trouve facilement des accessoires sur le marché pour en rehausser la beauté. Gunem, danseuse de *ngremo* au *Merdeka*-Jember, confectionne ses propres costumes et reçoit parfois des commandes d'autres danseurs. Elle s'inspire des costumes existants dont elle aime changer tel ou tel détail.



Ill. 92 - *Ngremo* féminine du groupe *Karya Budaya*-Mojokerto.
Source : photographie A. Wibowo, 2014.



Ill. 93 - *Ngremo* féminine du groupe *Merdeka*-Jember.
Source : photographie A. Wibowo, 2015.

La musique de la danse *ngremo* est différente dans nos deux zones d'étude. Dans la région de Lumajang-Jember, les percussions sont particulièrement fortes et vigoureuses dans le style du *kendang banyuwangi*, le « tambour de Banyuwangi ». Kasemin (1999) mentionne deux types de musique de *gamelan gendhing* qui accompagnent généralement la danse *ngremo* à Java-Est : *gendhing jula-juli* et *gendhing tropongan*. Cependant, certaines régions de Java-Est privilégient d'autres styles comme le *gendhing krucilan* à Malang ; les *gendhing alas kobong* et *gendhing pekalongan* sont plus fréquents à Jombang. Pance Mariati et Nanik Sri Prihatini soulignent qu'il s'agit principalement de tempos différents. Le tempo *gendhing jula-juli* appliqué au *ngremo jombangan* est rapide et plus dynamique que celui adopté en général pour le *ngremo* de Surabaya et de

[607] Entretien Wibowo et Sulabi, comédien senior du groupe *Budhi Wijaya* – Jombang, 01/12/2016.

Malang[608]. La danse *ngremo,* présente dans tous les spectacles *ludruk* à Java Est, connaît donc de nombreuses variantes qui sont surtout liées à la musique par les rythmes particuliers et la place spéciale accordée à certains instruments. Les publics locaux sont rarement informés de cette diversité orchestrale et manifeste un engouement qui ne se dément pas pour l'expression musicale qui domine dans leur région.

Le *ngremo* est une danse simple, les figures et gestes sont peu nombreux et assez répétitifs. Le vocabulaire appliqué aux gestes dansés est spécifique mais peu fourni. On trouve en substance le *gedruk* « coup de pied », le *iket* « geste de la main vers de l'oreille », le *sabet* « lancé de *sampur* » (châle), le *ukel* « mouvement circulaire de la main », les *tanjak* et *adeg*, deux positions du pied en accord chorégraphique. Il arrive que les danseuses novices ne connaissent pas les gestes techniques ; elles n'ont toutefois aucune difficulté à imiter spontanément leurs partenaires de danse. Il est important que le corps des danseuses évolue gracieusement et avec sensualité afin de séduire le public masculin[609]. Lorsqu'elles entrent en scène une à une au son du *gamelan*, marchant en écartant leur *sampur* de leur corps, le silence gagne tout le public. Elles se positionnent aux quatre coins de la scène et se regroupent ensuite au centre de celle-ci pour se tenir face à face. Elles évoluent en cercle à trois reprises, se déplacent en tapant du pied droit dans un mouvement appelé *gedrug*, faisant ainsi sonner leur *gongseng*, une petite cloche ficelée à leur cheville droite, au rythme du *gamelan*. Ce mouvement, très caractéristique de la danse *ngremo*, est décrit par deux expressions : *gedruk-gedruk* « piétinement » et *gela-gelo* « secouer la tête », lesquels, selon une étymologie populaire (à prendre avec prudence), auraient donné naissance au mot *ludruk*[610]. La danse *ngremo* en tant que danse d'ouverture du *ludruk* trouve son origine dans des performances dansées anciennes très ritualisées. Parmi ces formes plus anciennes, on cite le *ludruk bandan*[611], le *ludruk lerok*[612] et le *ludruk besut*[613]. La danse d'ouverture du *ludruk besut* est proche de celle qui

---

[608] Voir Pance Mariati & Prihatini Nanik Sri, "Konsepsional Ali Markasam dalam Penciptaan Tari Remo Jombangan", *GELAR: Jurnal Seni Budaya*, 2015, vol.13. n°1, Juli, p. 32-38. Surakarta: Institut Seni Indonesia.

[609] Entretiens Wibowo et Roro, travesti, danseuse du group *Karya Budaya*-Mojokerto, 13/12/2016.

[610] Voir Henri Supriyanto, *Lakon Ludruk Jawa Timur*, Jakarta: Grasindo, 1992, p. 11.

[611] Le *ludruk bandan* est un théâtre sans pièce, proposant une variété d'attractions qui mettent en valeur la magie, la force corporelle *kanuragan* et montrent également des pouvoirs magiques ou mystiques pouvant soigner les malades. Voir Suripan Sadi, *"Kidungan Jawa Timuran: Perkembangan", Kritik Sosialnya dalam Kasenian,* 1993; Kesiman Kasiyanto, *Ludruk Sebagai Teater Sosial: Kajian Kritis Terhadap Kehidupan, Peran dan Fungsi Ludruk sebagai Media Komunikasi*, Surabaya: Airlangga University Press, 1999, p. 13.

[612] Le *ludruk lerok* présente des attractions autour des puissances magiques ou mystiques. Les chants *kidungan* (chansons javanaises) distinguent ce type de *ludruk* du *Ludruk Bandan*. Les comédiens se

se pratique aujourd'hui. Cette danse a fait l'objet d'une reconstitution à la demande du gouvernement par des étudiants en art dans le but de préserver la culture[614].

Les kidungan *du* ngremo *féminin*

Au milieu de la danse, les danseurs s'arrêtent pour chanter des *kidungan*[615] ou des chansons folkloriques populaires accompagnées de *gamelan*. Les chansons traditionnelles dans la danse *ngremo* s'appellent *parikan*, poèmes lyriques accompagnés de *gendhing jula-juli*, typique de Java Est. Dans la région de Lumajang-Jember, l'une de nos deux zones d'étude, les danseuses de *ngremo* n'incluaient pas toujours dans leur répertoire les *kidungan* de *jula-juli*. Cette partie est souvent remplacée par des chansons folkloriques populaires en javanais ou en madourais. La danse *ngremo putri* sans *kidungan* est souvent donnée dans les représentations diurnes. Le chef du groupe *Merdeka*-Jember indique que cette suppression vise à raccourcir la durée du spectacle, étant donné qu'une représentation diurne ne dure que 4 heures, contre 7 heures en nocturne, ce qui ne modifie pas la structure des représentations des deux spectacles. L'absence de chant sur le *jula-juli* est parfois liée au manque de danseurs *ngremo* capables de chanter le *parikan* de *jula-juli*. Une enquête quantitative auprès de 24 comédiens montre que les compétences artistiques sont inégalement réparties parmi les artistes du *ludruk*. Le chant et la danse sont ainsi les arts et techniques les moins partagés parmi eux.

---

maquillent exagérément (*coretan*) pour provoquer l'hilarité du public. *Coretan* vient du javanais *lorek* ou *lerok* dont la prononciation est supposée renvoyer au mot *ludruk*. Cf. Suripan Sadi Hutomo, 1993; Kesiman Kasiyanto. 1999, p. 13 & Henri Supriyanto, 1992, p. 9.

[613] « Besut » est le nom du personnage principal de la pièce. Trois personnages y interviennent : Besut, Asmunah (l'épouse de Besut) et Jamino (l'oncle de Besut). La pièce de Besut ne se donne pas sur scène mais au sol, dans le jardin de la maison du commanditaire. Le spectacle commence par un *slametan* (des offrandes). Ensuite, Besut danse en exécutant divers mouvements, il porte un masque, comme pour les danses *wayang orang* ou *ketoprak*, autres types de représentation théâtrale javanaise. La danse d'ouverture, appelée « danse joyeuse », est dédiée à *Sang Murbeng Dumadi* (« Le Créateur » en javanais). Les danseurs se placent au centre de l'espace, saluent dans les quatre directions – *kiblat papat* – dans le sens des aiguilles d'une montre. Cf. Henri Supriyanto, *op. cit*. 1992, p. 15.

[614] On estime que le *Besutan* est apparu à Jombang et s'est répandu dans la région de Malang au début des années 1900 jusqu'aux années 1930. Durant cette période, les troupes *Besut* présentaient un spectacle ambulant dit *ngamen* pour répondre aux commandes de divertissements lors des mariages, des circoncisions ou d'actions de grâces diverses. Voir Henri Supriyanto, 1992, p. 9. Nous avons visionné un enregistrement de Besut réalisé par le groupe *Budhi Wijaya*-Jombang dans le cadre du projet de fin d'étude d'un étudiant de l'école d'art de Surakarta.

[615] *Kidungan* vient du mot *kidung*. Dans le dictionnaire de la langue javanaise *Bausastra Jawa*, le mot *kidung* signifie simplement « chanson ».

Compétence artistique	%
Jouer la comédie	79,2
Interpréter un rôle comique	75
Chanter	45,8
Jouer d'un instrument de musique	45,8
Danser	33,3
Kidungan ou *parikan*	33,3
Autres (mise en scène, costumier)	8,3

Tab. 14 - Compétences artistiques possédées par les artistes de *ludruk*
Source : données d'enquête A. Wibowo, 2016.

Seulement 33% des artistes déclarent avoir des compétences en danse et en chant *kidungan*. Ce rapide repérage montre que le *ludruk* connaît une crise des vocations, notamment en ce qui concerne les compétences artistiques et techniques spécifiques à cet art de la scène. Il faut souligner que l'art de la danse et du chant *kidungan* est particulièrement attaché à la figure du *tandhak,* le danseur travesti. La maîtrise du *kidungan* est l'atout majeur d'un *tandhak*. Holt (1967) indique que la maîtrise de la danse et du chant des *tandhak* est connue depuis l'époque du royaume de Majapahit au XIVe siècle. Cette information est portée dans le manuscrit de *Negarakertagama* rédigé au XIVe siècle, qui mentionne une personnalité appelée Jurwiyanin, connue aussi comme *Juru I Angin*, danseur et chanteur humoristique qui se produisait à la cour de Majapahit. On voit donc la longévité de cette figure du *tandhak* dans l'aire culturelle de Java Est, qui articule autour d'elle la plus grande partie du spectacle *ludruk*. Cependant, Holt (1967) suppose également que la présence de *pesindhén* (chanteur) dans les représentations de *wayang kulit* ou les concerts de musique de *gamelan* (*klenengan*) est un phénomène récent. Auparavant, ces deux types de performances n'impliquaient pas de *pesindhén* comme on en trouve aujourd'hui dans la région de Java central (Surakarta-Yogyakarta). Leur présence dans des représentations de *wayang* ou *klenengan* à Java Est n'est intervenue que dans les années 1980. Contrairement au *pesindhén* du *wayang* ou du *klenengan* de Java central (Surakarta-Yogyakarta), celui de Java Est chante généralement des *kidungan* typiques comme ceux présentés dans les représentations de *ludruk*[616].

[616] Voir C. Holt, *Art in Indonesia: Contuninuities and Change*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1967, p. 143-144. Voir aussi, Sukesi. (2010) Musikalitas Karawitan Jawa Timur. *LAKON : Jurnal Pengkajian dan Penciptaan Wayang*, Juli 2010, vol. VII, n°1, Surakarta : Institut Seni Indonesia). Voir aussi *supra* : p. 41-42.



Ill. 94 - *Kidungan* de *ngremo* féminin du groupe *Merdeka*-Jember.
Cliché : A. Wibowo, 2014
.



Ill. 95 - *Kidungan* de *ngremo* féminin du groupe *Karya Budaya*-Mojokerto.
Cliché : A. Wibowo, 2014.

Edy Karya, chef du groupe *Karya Budaya*-Mojokerto, souligne que le *kidungan jula-juli* est inséparable de la danse *ngremo ;* l'un et l'autre sont au cœur du *ludruk*. Dans le *ludruk*, la danse *ngremo* ne peut être dissociée du *kidungan jula-juli*[617]. Nos observations dans la région de Mojokerto-Jombang confirment que les *kidungan jula-juli* sont toujours associés à la danse *ngremo*. Au-delà du seul *ludruk*, les danses *ngremo* peuvent apparaître dans presque tous les types de spectacle de la région de Java Est. C'est le cas pour le *wayang kulit*, le *jaran kencak*, le *tayub* ou même les danses d'ouverture d'événements officiels organisés par le gouvernement (assemblées générales, colloques, etc.) ou pour tout divertissement organisé dans des zones urbaines, comme à Surabaya. Mais contrairement aux représentations *ludruk*, la danse d'ouverture *ngremo* est représentée sans *kidungan* et n'est pas accompagnée de *gamelan ;* un enregistrement audio peut suffire.

Dans un spectacle *ludruk*, la danse *ngremo* féminine est exécutée alors que d'autres *tandhak* chantent les *kidungan ;* les *tandhak* qui chantent ne dansent pas et *vice versa*. Les danseuses s'alignent derrière la première chanteuse qui avance vers le micro accroché au centre de la scène (voir Ill. 95). La chanson est interprétée d'une voix très aiguë et stridente, accompagnée par le *gendhing jula-juli*, qui appartient au répertoire de *gamelan* associé aux danses et *kidungan* du *ludruk*. Les chanteurs de *kidungan* doivent maîtriser une technique spécifique où le ventre contrôle la voix afin de montrer le plus

[617] Entretien Wibowo et Edy Karya, chef du groupe *Karya Budaya*-Mojokerto, 12/05/2015.

haut possible dans les aigus. Souvent, malheureusement, la qualité vocale d'une bonne chanteuse est perturbée par la médiocre qualité de la sonorisation technique, rendant inaudibles les paroles du *kidungan* qui ressemblent alors à des cris disgracieux[618].

Le *kidungan* d'ouverture

Le *kidungan* d'ouverture de la danse *ngremo* féminine est composé généralement de mots de bienvenue, d'une présentation du groupe, d'une invitation au public à profiter du spectacle, des demandes de critiques et suggestions et des traditionnelles excuses au nom des membres de la troupe pour les erreurs involontaires ou imprévus qui se pourraient se produire pendant la représentation. Voici un exemple de *kidungan* d'ouverture :

Kidungan	
***Kidungan* 1 (*tandhak* 1)**	**Chant 1 (*tandhak* 1)**
Salam kula dumateng para pamirsa *Samya amirsani paguyuban kula* *Seni ludruk karya budaya saking Mojokerto* *Langkung proyogi amaringana* *Wawasan miwah pemangge ingkang prayoga.*	Meilleures salutations au public Vous êtes venus regarder le spectacle de mon groupe Espérons que cette représentation *ludruk* du *Karya-Budaya* de Mojokerto vous inspirera quelque réflexion et vous donnera à penser.
***Kidungan* 2 (*tandhak* 2)**	**Chant 2 (*tandhak* 2)**
Sugeng dalu piatur kula *Mangga pinarak engkang sekeca – engkang sekeca* *Mangga mirsani kesenian kulo* *Seni ludruk karya budaya keparingan nama.*	Je vous souhaite une bonne soirée Installez-vous confortablement Pour assistez à la représentation de *ludruk* du *Karya-Budaya* de Mojokerto.
***Kidungan* 3 (*tandhak* 3)**	**Chant 3 (*tandhak* 3)**
Sampun dados tata lan cara bak menawi lepat kulo nyuwun gung'e lak pangasokma *Menika watak lan pendiriane kesenian ludruk kagemaran kula - kagemaran kula* *Langkung prayogi amaringana* *Kritik saha penanggih ingkang prasaja.*	C'est devenu une coutume de s'excuser pour les maladresses que nous pourrions commettre Avec notre groupe de *ludruk* préféré N'hésitez pas à nous adresser vos critiques et vos suggestions appropriées.

Kidungan d'ouverture du groupe *Karya Budaya*-Mojokerto.
Source : Recueilli auprès des *tandhak* de la troupe *Karya Budaya*-Mojokerto, 27/07/2017

Ce *kidungan* de bienvenue est chanté par trois *tandhak* différents. D'autres versions moins complètes sont possibles. Yanti, travesti, danseur de *ngremo* du groupe *Karya Budaya*-Mojokerto, confirme qu'il n'y a pas de règles précises pour aborder les

[618] Sukesi, musicologue indonésien décrit la technique particulière du *kidungan* comme suit : « Le *Kidungan* a des caractéristiques particulières. Le chant commence généralement par une note haute et se termine par une note basse avec une diminution très soudaine. […] L'interprète chante d'une voix quelque peu forcée, qui ressemble parfois à une voix de fausset. Au début d'une phrase notamment, le chanteur commence sur une note très haute et une attaque très forte (*marcato*), et chaque syllabe est ensuite très accentuée dans l'aigu. L'articulation s'adoucit ensuite peu à peu, puis augmente rapidement en volume. Chanter des *kidunga*n demande beaucoup de contrôle vocal ». Cf. Sukesi, 2010, p. 102-103.

différents points du *kidungan* d'ouverture. Les *tandhak* en nombre variable les interprètent comme ils l'entendent[619]. Ils peuvent en proposer une version plus ou moins complète en exécutant la danse *ngremo putri*. Bien souvent, l'improvisation est complète, n'importe quel *tandhak* prenant l'initiative de chanter la première strophe du *kidungan* suivi d'une autre, etc. Il existe parfois une préséance d'aînesse, le plus âgé d'entre eux commençant suivi de tel autre puis de tel autre. La plupart des *tandhak* estiment que cela n'affecte pas l'esthétique du spectacle, et les nouveaux *tandhak* qui ne connaissent pas encore le contenu du *kidungan* d'ouverture du groupe remplacent les paroles habituellement prononcées par celles qui leur viennent à l'esprit sans que personne ne s'en émeuve.

Le *kidungan wangsalan*

Lors du *kidungan* auquel est associé le *ngremo putri*, un mouvement dansé particulier accompagne le chant. Ce mouvement se nomme *ngandang*[620] : un *tandhak* se place au centre de la scène, s'approche du microphone en faisant danser son écharpe et frappe de son pied droit pour faire sonner le grelot (*gongseng*) noué à sa cheville. Les *tandhak* qui ne chantent pas réalisent les mêmes mouvements d'écharpe. Nous n'avons trouvé ce mouvement dansé que dans le *ngremo putri* du groupe *Karya Budaya*-Mojokerto. Les groupes *Merdeka*-Jember et *Budhi Wijaya*-Jombang ne méconnaissent pas ce mouvement de danse et le type de chant qui l'accompagne, mais leurs *tandhak* hésitent à l'interpréter tant l'exécution technique ne souffre pas d'approximation aux yeux du public. La coordination entre les danseuses qui ne chantent pas et le *tandhak* qui chante tout en dansant doit être parfaite. Le groupe *Budhi Wijaya*-Jombang développe une chorégraphie particulière lui permettant de pallier cette difficulté. Un *tandhak* chante sans danser un *kidungan* accompagné de *sindhen* et de *gamelan* au bas de la scène. Le mouvement de coordination est donc transféré sur le chant. Sur scène, les danseuses exécutent seules le *ngremo putri* sans devoir se coordonner avec la *tandhak* chanteuse[621].

---

[619] Entretien Wibowo et Yanti, travesti, danseur de *ngremo* du groupe *Karya Budaya*-Mojokerto, 04/12/2016.

[620] *Ngandang* ou *gandang* signifie « voix forte » en javanais. Ce mot est spécifiquement appliqué au chant du grillon. Les grillons, réputés pour leur voix mélodieuse et forte, sont nommés *gandang* en javanais. Ce même terme désigne ensuite la voix des *tandhak* de *ludruk* qui interprètent un *kidungan*.

[621] Entretiens Wibowo et Riska, travesti, danseuses de *ngremo* du groupe *Budhi Wijaya*-Jombang, 02/12/2016 et Kincup, travesti, danseuses de *ngremo* du groupe *Merdeka*-Jember, 11/12/2016.



Ill. 96 - Danse et chant : geste du *kidungan* dans la danse *ngremo putri.*
Cliché : A. Wibowo, 14/01/2016.

Selon Yanti, *tandhak* au *Karya Budaya*-Mojokerto, le *kidungan* dans cette partie développe un contenu différent de celui du *kidungan* d'ouverture. Ce *kidungan*, dit *wangsalan*, aux paroles énigmatiques mélangées à des messages moraux, s'exprime souvent dans un vocabulaire littéraire javanais assez complexe. Yanti dit avoir acquis sa compétence dans ce type de *kidungan* en écoutant les *tandhak* anciens, dont elle a mémorisé le style et dont elle reproduit la manière[622]. Voici un exemple de *kidungan wangsalan* interprété par Yanti :

***Kidungan wangsalan* 1**	
Jarweng janma, janma kan koncatan jiwa	Réincarnation, un humain a perdu son âme
Wong prawiro, mati alabuh negara	Les chevaliers sont morts pour défendre leur pays
***Kidungan wangsalan* 2**	
Witing klapa, klapa kang mase muda	Cocotiers, jeunes cocotiers.
Sak lugune, wong mardi pikiraharja	Comme les gens qui cherchent simplement la paix
***Kidungan wangsalan* 3**	
Ujung jari, balung randane kelapa	Bout des doigts, nervure des feuilles de cocotier.
Kawengkua, sayekti dadya usada	La sincérité sera récompensée

Kidungan wangsalan du groupe *Karya Budaya*-Mojokerto.
Source : Recueilli auprès des *tandhak* du *Karya Budaya*-Mojokerto, 27/07/2017.

La solution de l'énigme d'un poème *wangsalan* reste implicite. Le lecteur ou l'auditeur doit deviner le sens de chaque mot et reconnaître les indices qui conduisent au message dissimulé dans la forme poétique. Ce genre poétique occupe une place de choix

[622] Entretien Wibowo et Yanti, travesti, danseuse de *ngremo* du groupe *Karya Budaya*-Mojokerto, 04/12/2016.

dans la littérature javanaise (*cangkriman*). Nous pouvons tenter d'analyser le *wangsalan* 1 :

gatra 1	*gatra* 2
Jarweng janma,	*janma kan koncatan jiwa*
Wong prawira,	*mati alabuh negara*

Ce *wangsalan* se compose de deux vers, chacun composé de deux parties appelées *gatra*. Le premier vers contient une énigme, le deuxième la réponse. Chaque vers possède le même nombre de syllabes, quatre dans le premier *gatra*, huit dans le deuxième. La deuxième syllabe *ma* du mot *janma* se prononce /mo/ avec un /o/ ouvert. Ce mot du premier *gatra* est répété au début du deuxième *gatra* et permet une rime de part et d'autre de la césure et avec la dernière syllabe du vers : *[...] janma, janma [...] jiwa*. Dans la poésie javanaise, il s'agit d'une forme prosodique spécifique appelée *purwa kanti* ou la rime porte soit sur la voyelle : *purwa kanthi swara ;* soit sur la consonne : *purwa kanthi sastra*. Ce type de *wangsalan* est nommé *wangsalan edi-peni*[623], « beau *wangsalan* ».

Dans l'ancienne langue javanaise (*kawi*), dans laquelle s'exprime souvent la littérature javanaise, le mot *janma* signifie « humain ». Ce mot est répété dans le deuxième *gatra* : *janma kan kocatan Jiwa*, « l'homme qui a perdu son âme », qui est une périphrase se substituant au mot « mort », qui n'apparaît que dans le deuxième *gatra* du deuxième vers : *mati*. Alors que le mot *negara* à la fin du deuxième vers rime avec le mot *jiwa* à la fin du premier vers, le mot *wong* du première *gatra* dans ce même vers est synonyme du mot *janma* dans le premier vers avec lequel il ne rime pas. L'absence de rime est ici comblée, si l'on peut dire, par la synonymie entre *wong* qui signifie « humain » en javanais *ngoko* (registre trivial) et qui se dit *janma* en javanais ancien. On voit ainsi que le procédé du poème consiste à jouer sur les registres de langue du javanais : le passage du registre très soutenu (*kawi*) au registre populaire (*ngoko*) fait le lien entre culture lettrée et culture populaire. Sur le plan du message, la relation sémantique entre le premier vers et le deuxième n'est pas explicite mais demeure prégnante grâce au jeu de rimes qui les traverse. Le premier vers indique seulement la direction signifiante que le lecteur ou l'auditeur doit suivre pour reconnaître le message

[623] Subroto, Edi D, et all, *Kajian Wangsalan dalam Bahasa Jawa*, 2000, Jakarta: Pusat Bahasa, Departemen Pendidikan Nasional, 2000, p. 19-24; Padmosoekotjo, *Ngengrengan Kasusastran Djawa.* Yogyakarta: Penerbit Hien Hoo Sing, 1960, p. 6.

du *wangsalan* qui s'affiche dans le deuxième vers. Le message de ce *wangsalan* peut alors être entendu comme suit :

Jarweng janma : Réincarnation humaine [promise]
Janma kan koncatan jiwa : [pour] l'homme [qui] perd [la vie]
Wong prawiro mati alabuh negara : [si, comme] les chevaliers [il] meurt pour défendre son pays.

Le message porte donc sur les valeurs héroïques des Javanais. Le *wangsalan* 2 montre des caractéristiques différentes du premier :

gatra 1	*gatra* 2
Witing klapa,	*klapa kang mase muda*
*Sak lu**gu**ne*	*wong mardi pi**kir**aharja*

Les deux *gatra* du premier vers semblent à première vue très énigmatiques. Le premier : *witing klapa*, signifie « quel est le nom du cocotier ? ». Tout le monde connaît la réponse, c'est *glugu*. Puis, le deuxième : *klapa kang mase muda*, signifie « quel est le nom de la jeune noix de coco ? ». Tout le monde connaît également la réponse, c'est *cengkir*. La dernière syllabe de ces deux mots – *glu**gu*** et *ceng**kir*** –, qui ne sont pas prononcés, se retrouvent à l'intérieur des mots *lu**gu**ne* et *pi**kir**aharja* qui appartiennent respectivement au premier et deuxième *gatra* du second vers. La rime, *in abstentia* pourrait-on dire, est intra-lexicale et constituée d'indice caché de la réponse aux deux questions du *wangsalan*. On peut aussi noter que la voyelle /a/ appartenant doublement au mot *klapa* (cocotier) dans le premier *gatra* du premier vers court sur tout le *wangsalan* dans lequel elle résonne harmonieusement, comme pour maintenir le signe du « cocotier » comme celui sous lequel le *wangsalan* est composé :

*[…] kl**a**p**a**, kl**a**p**a** […] m**a**se mud**a** / S**a**k […], […] m**a**rdi pikir**a**h**a**rj**a***

Le message du *wangsalan* pourrait se formuler ainsi : Comme les noms du cocotier et de la jeune noix de coco sont connus de tout le monde, la paix intérieure est accessible pour tous ceux qui la recherchent.

Le troisième *wangsalan* fonctionne comme le précédent.

gatra 1	*gatra* 2
Ujung jari,	*balung randane kelapa*
*Kaweng**ku**a,*	*sayekti dadya u**sada***

Le premier vers pose la périphrase *ujung jari* « bout des doigts » en lieu et place de *kuku* « ongle » et la métaphore *balung randane kelapa* « nervure des feuilles de cocotier » qui reprend l'image du cocotier du deuxième *wangsalan*. Le deuxième vers élucide le rapport qu'il entretient avec le premier du seul point de vue de certaines sonorités. Si la périphrase *ujung jari* masque le mot *kuku* « ongle », l'indice de celui-ci apparaît dans le mot *kawengku**a*** au premier *gatra* du deuxième vers ; de même, la métaphore *balung randane kelapa* prend la place du mot *sada* (que nous rendons par « rachis ») qui a le même sens, et dont l'indice apparaît dans le mot ***usada*** au deuxième *gatra* du deuxième vers. Ainsi, la traduction du *wangsalan* est la suivante :

Ujung jari ? Kuku ! Balung randane kelapa ? Sada !	Bout des doigts ? Ongle ! Nervure de feuille cocotier ? Rachis !
Kawengkua sayekti dadya usada	La sincérité sera récompensée

Nous pouvons comprendre que le message de ce *wangsalan* se trouve sur le deuxième vers : la sincérité, comme valeur morale, est cachée dans le premier vers sous forme de fragments sonores dans des images – « ongle » et « rachis » – sans rapport sémantique apparent.

Outre les correspondances sonores dans ce *kidungan wangsalan*, nous pouvons souligner la régularité du nombre de syllabes (*guru wilangan*) dans chaque vers. Dans chaque *wangsalan,* les premier et deuxième vers se composent chacun de quatre syllabes pour le premier *gatra* et de huit syllabes pour le deuxième. Une telle métrique est caractéristique du *kidungan wangsalan*.

Par ailleurs, nous voyons combien les figures de style sont surprenantes, les petites énigmes ne pouvant d'ailleurs être devinées par des auditeurs peu familiers de la poésie javanaise. Le public du *ludruk* peut parfois être dérouté par le niveau soutenu de langue javanaise utilisé. La plupart des *tandhak* tiennent leur connaissance et leur maîtrise des *kidungan wangsalan* du théâtre d'ombres *wayang kulit*, auquel ils participent parfois en tant que chanteurs, ce qui n'est pas le cas de tous les *tandhak*. Dans le théâtre *wayang kulit*, les règles comportementales entre les artistes sont d'ailleurs beaucoup plus formelles que dans le *ludruk*. Ainsi, le *dalang* (maître de marionnettes) recourt au *wangsalan* pour demander implicitement aux musiciens (*pengrawit*) un *gendhing* particulier (accompagnement de *gamelan*). Toute demande directe de la part d'un *dalang* aux musiciens au cours d'un spectacle de *wayang kulit* serait considérée comme irrespectueuse ; c'est pourquoi un *dalang* communique avec les musiciens en recourant à

telle ou telle pièce poétique chantée. Par exemple, un des *wangsalan* utilisés par un *dalang* pour solliciter les musiciens a pour titre *Yuda kenaka*. *Yuda*, dans l'ancienne langue javanaise (*kawi*), signifie « guerre » et *kenaka* signifie « ongles ». Ce *wangsalan* suggère ainsi aux musiciens le mot *kuku* évoquant la scène de combat *kukur-kukur* « gratter avec les ongles ». Les musiciens comprennent que le *dalang* leur demande le *gendhing pangkur*, un standard des représentations de *wayang kulit*. Le mot *kukur* a la même terminaison que le mot *pangkur* dans la locution *gendhing pangkur*. Ce type de code prosodique reposant sur des assonances est donc en usage dans différentes formes de spectacle à Java et appelle l'intuition et l'art des chanteurs pour accentuer « la syllabe efficace »[624].

Le *kidungan asmaradana*

Le *kidungan* est également influencé par les œuvres littéraires javanaises classiques, comme le montre le *kidungan asmaradana*. Celui qui suit est emprunté au *tandhak* Suyatmi, travesti danseur de *ngremo* du *Karya Budaya*-Mojokerto[625] :

Aja turu sore kaki	Évitez de dormir trop tôt
Ana dewo nglanglang jagad	Des dieux qui entourent l'univers
Nyangking bokor kencanané	Portent le bol en or
Isine dunga tetulak	Qui contient une prière pour éloigner le mal
Paring sandang kelawan pangan	Offrent des vêtements et de la nourriture
Ya iku bageyan nipun	Réservés à
Wong melek sabar narima	Ceux qui pratiquent la méditation nocturne, sont patients et sincères

Kidungan asmaradana composé par la *kidungan ngremo putri* du *Karya Budaya*-Mojokerto.
Source : Recueilli auprès des *tandhak* du*Karya Budaya*-Mojokerto, le 27/07/2017.

L'*Asmaradana* est une célèbre œuvre littéraire javanaise classique qui s'est développée dans les palais javanais entre le XVIIe et XIXe siècles[626]. Ce poème a un caractère triste, méditatif, nostalgique et intime. Sous forme de chanson, il est souvent utilisé pour plonger les auditeurs dans une atmosphère intime et bienveillante[627]. Comme

[624] Entretiens Wibowo et Yanti, travesti et danseur de *ngremo* du *Karya Budaya*-Mojokerto, (12/04/2016) et Gunem, danseuse de *ngremo* du groupe *Merdeka*-Jember (12/08/2016). Voir Edi Subroto et al, *Kajian Wangsalan dalam Bahasa Jawa*, Jakarta: Pusat Bahasa Departemen Pendidikan Nasional, 2000, p. 23-24.

[625] Représentation du 27/07/2017.

[626] Cf. T. G. T. Pigeaud, *Literature of Java. Synopsis of Javanese Literature 900-1900 A.D.*, volume 1, The Hague: Nijhoff et Zoetmulder, P. J. (1974). *Kalangwan: A survey of old Javanese literature*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1967.

[627] *Asmaradana* vient des mots *asmara* et *dana*. Asmara est le nom du dieu de l'amour ; *dana* vient de *dahana* qui signifie « feu ». Le nom *Asmaradana* est tiré de la scène où le dieu Asmara est brûlé par le

on le voit dans l'extrait présenté par Suyatmi, le message a souvent une portée morale et religieuse en référence à la culture hindou. Ce poème est souvent accompagné de *gamelan*, aussi bien dans les performances de *klenengan* (concerts de *gamelan* sans spectacle associé) que dans les spectacles de *wayang kulit.* Dans le *ludruk*, il n'y a pas de règle spécifique appliquée au *kidungan asmaradana*. Yanti, *tandhak* au *Karya Budaya*-Mojokerto, précise que l'accompagnement musical d'un poème chanté *asmaradana* n'est pas aussi libre que celui d'un *wangsalan*. Par exemple, un *gending walang kekek*, « chant de la mante religieuse *kekek* », ou autre, ne peut en aucun cas accompagner un *kidungan asmaradana*, alors qu'un *kidungan wangsalan* le peut. Le *kidungan asmaradana* est donc associé à des conditions d'adaptation plus restrictives que celles appliquées au *wangsalan*.

Le *kidungan parikan*

Un autre type de *kidungan* est le *parikan*. Le *parikan* est un genre de poésie qui se compose de deux ou quatre vers. Il est divisé en deux parties : le *sampiran* ou *gatra purwaka* « vers d'introduction » et le *gatra tembusan* « vers à message ». Dans la littérature javanaise, le *parikan* se reconnaît à sa dimension esthétique, caractérisée par la recherche d'une forte harmonisation sonore (*purwakanthi guru swara*). Ce genre de poésie est répandu dans presque toutes les régions d'Indonésie sous des noms différents. Voici deux exemples de *kidungan parikan* accompagnant la danse *ngemo putri* :

1.

Sampiran* ou *purwaka	**Introduction**
*Godong jar**ak**, ombo-omb**o***	Les feuilles de l'arbre *jarak* (ricin, Euphorbiacées) sont larges
*Kintir kal**i**, ndang tutut on**o***	Elles vont au fil de l'eau, dépêchons-nous de les rattraper
Tembusan	**Message**
*Ngajar aw**ak**, mumpung isih mud**o***	Entraînons-nous tant que nous sommes jeunes
*Seneng at**i**, ndang turut ton**o***	D'un cœur joyeux, allons

2.

Sampiran* ou *purwaka	**Introduction**
*Asem cempa**luk**, sambel keman**gi***	Jeunes fruits de tamarin, pâte de piment aux feuilles de basilic
*Lek ngeduk liw**et**, nok njero bal**e***	Si vous faites cuire du riz sur la terrasse

troisième œil du dieu Shiva, comme mentionné dans le *Kakawin Smaradahana* d'*Empu Darmaja.* Voir Laginem *et al.*, *Macapat tradisional dalam bahasa Jawa*, Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1996, p. 18.

Tembusan	**Message**
*Sing tak ja**luk**, rino lan wen**gi***	Tout ce que je demande, jour et nuit
*Supaya slam**et**, sing duwe gaw**e***	Le salut du maître de maison (qui organise la fête)

Kidungan Parikan interprété sur un *ngremo putri* du *Karya Budaya*-Mojokerto.
Source : Recueilli auprès des *tandhak* du *Karya Budaya*-Mojokerto, le 29/04/2018.

Dans le premier *kidungan parikan*, tous les seconds *pedhotan* riment à la voyelle finale ***-o ;*** tous les premiers *pedhotan* sont en rimes alternées : la syllabe finale du premier *pedhotan* du premier vers du *sampiran* rime avec la syllabe finale du premier *pedhotan* du premier vers du *tembusan* : *jar**ak** / aw**ak*** ; la voyelle finale du premier *pedhotan* du second vers du *sampiran* rime avec la voyelle finale du premier *pedhotan* du second vers du *tembusan* : *kal**i** / at**i*** .

Dans le second *kidungan parikan*, on observe la même exigence de la rime, mais selon un autre choix. Tous les seconds *pedhotan* sont en rimes alternées : *-gi* / *-e* / *-gi* / *-e* ; de même pour les premiers *pedhotan* : *-luk* / *-et* / *-luk* / *-et*. Ces deux formules de rimes sont typiques du *parikan*, lequel confère au *kidungan* le raffinement littéraire recherché par les chanteurs du *ludruk*. L'auditeur, quant à lui, sait qu'il doit soutenir son attention pour gouter l'harmonie sonore du poème mais également saisir les allusions et le message délivrés par le *pakiran*. Les métaphores qui apparaissent dès le *sampiran* mobilisent immédiatement la perspicacité de l'auditeur. Ainsi, le premier *parikan* s'adresse spécifiquement aux jeunes qui sont invités à redoubler d'effort sans renoncer à leurs désirs. Le deuxième *parikan* est adressé au commanditaire du *ludruk*, qui est remercié et salué. L'idée de « salut » (*slamet*) est ici à prendre au sens fort, celui d'une vie spirituelle apaisée à laquelle les Javanais accordent une grande importance. Cette sérénité souhaitée doit se transmettre à toute l'organisation de la fête, qu'aucune perturbation ou survenue imprévisible ou invisible ne doit venir troubler.

Le *kidungan tretek jombangan*

Une autre forme de *kidungan* de danse *ngremo* est identifiée sous le nom *kidungan tretek jombangan*. Le mot *tertek* fait référence au son produit par l'instrument en bambou utilisé pour accompagner ce *kidungan*. La mélodie accompagnée au *tretek* était autrefois très populaire dans la région de Jombang, d'où le nom de *kidungan jombangan*. La particularité de ce *kidungan* repose sur le dialogue entre les *tandhak* qui exécutent la

danse *ngremo*. Ce *kidungan* est également connu sous le nom de *kidungan dol-tinuku* « achat et vente », nous verrons pourquoi une telle dénomination.

Voici un ensemble de trois *kidungan tretek jombangan* donné lors d'une représentation du groupe *Karya Budaya*-Mojokerto :

***Kidungan* 1**	***Kidungan* 1**
Suyatmi: *Hamula pring sinigar dik Har di gawe gal**ar***	**Suyatmi :** C'est pourquoi le bambou est fendu *dik* Har, pour faire du *galar* (gaule au manche de bambou)
Yanti: *Ditata rapi yo mbakyu aja nganti ud**ar***	**Yanti :** Il devrait être soigneusement arrangé, *mbakyu*, ne le lâche pas
Suyatmi: *Senajan ana pengaruh lo Yanti jo digawe buy**ar***	**Suyatmi :** Même s'il y a beaucoup des perturbations qui surviennent, Yanti, ne nous laissons pas séparer.
Yanti: *Senajan ana pengaruh sing ampar-ampar yu Suyatmi, Karya Budaya ora nganti buy**ar***	**Yanti :** Même s'il y a des dangers qui nous guettent, *Yu* Suyatmi, le groupe *Karya Budaya* ne se dissoudra jamais
***Kidungan* 2**	***Kidungan* 2**
Suyatmi: *Hamula yen goyang-goyang lo dik Har kelopo lim**a***	**Suyatmi :** Quand les cinq cocotiers se balancent, *dik* Har
Hartatik: *Mulane nyenggek randu lo nduk apa wat<u>ange</u> (senggek/genter)*	**Hartatik :** C'est pourquoi nous prenons les fruits de *kapok* au *galar*
Suyatmi: *Amula yen girang-girang lo adik ditinggal lung**a***	**Suyatmi :** Donc si tu es heureux, on te laissera
Hartatik: *La nek mapan turu lo nduk gak nok rew<u>ange</u>*	**Hartatik :** Mais, je n'ai pas de compagnon de lit
***Kidungan* 3**	***Kidungan* 3**
Suyatmi: *Amula bot-abot Yanti ha wong mikul jamb**e**-jamb**e***	**Suyatmi :** C'est pourquoi, Yanti, c'est aussi lourd que de porter un aréquier.
Yanti: *Mulo yen lugur siji lo Mbakyu lak gelun<u>dungan</u>*	**Yanti :** Donc, si l'un tombe, *mbakyu*, on s'enroulera
Suyatmi: *Mulo bot-abote Yanti wong nyambut gaw**e**, gaw**e***	**Suyatmi :** C'est pourquoi, Yanti, qu'aussi durement les gens travaillent
Yanti: *Mulo sakben dino tak rewangi dodol kid<u>ungan</u>*	**Yanti :** Ainsi, chaque jour, j'aide en vendant du *kidungan*

Kidungan tretek jombangan de danse *ngremo* féminine.
Source : Représentation du groupe *Karya Budaya*-Mojokerto, 27/07/2017.

Ces *kidungan* ont à peu près la même structure que le *kidungan parikan*. Ils sont composés de quatre vers, les deux premiers correspondant à l'introduction (*sampiran*), les deux suivants au message (*tembusan*). Tous les vers du premier *kidungan* riment en *-ar* ; ceux du deuxième et troisième sont en rimes alternées, respectivement *-a / -ange / -a / -ange et -e / -dungan / -e / -dungan*. À noter que dans le troisième *kidungan*, le premier et le troisième vers riment doublement en finale grâce à la réduplication lexicale *jambe-*

jambe / *gawe, gawe*. Ces *kidungan* sont chantés en duo, les deux chanteurs s'interpelant tour à tour par leur prénom ou par un vocatif bienveillant (*dik*, *mbakyu*). L'exercice chanté demande une bonne coordination entre les deux *tandhak* qui chantent en alternance sous forme d'appel et de réponse. Le premier donne le départ, il est le *sing ngedoli*, ce qui signifie en javanais « celui qui vend », le second répond, il est le *sing tuku*, l'« acheteur ». Le « vendeur » a un rôle prépondérant. Dans les trois *kidungan* il s'agit de Suyatmi, le rôle de l'« acheteur » pouvant être tenu successivement par différents *tandhak*. Le « vendeur » doit veiller à équilibrer le jeu entre les différents interprètes qui peuvent être sollicités à l'improviste. Selon Yanti, *tandhak ngremo* au *Karya Budaya*-Mojokerto, celui qui est choisi pour donner le départ est souvent le plus ancien *tandhak* du groupe, celui-ci étant le plus expérimenté dans cet exercice difficile. L'expérience en la matière est tout à fait essentielle si l'on considère que le plus souvent il n'y a pas de répétition ou de concertation entre les *tandhak* participant au *kidungan tretek jombangan*. Les plus jeunes *tandhak* moins expérimentés peuvent éventuellement s'enquérir auprès du plus vieux ou le solliciter ainsi : *Mbakyu, mengko aku di dol'i kidungan iki yo…*, « *Mbakyu*, tu me lanceras avec ce *kidungan*, s'il te plait… »[628].

La présentation de ce type de *kidungan* nécessite une grande cohésion entre les *tandhak* et une bonne maîtrise technique du *kidungan*. Lors de nos enquêtes, le *kidungan tretek jombangan* n'était pratiqué que par le groupe *Karya Budaya*-Mojokerto. Le groupe *ludruk Budhi Wijaya*-Jombang, originaire de la région où ce type de *kidungan* a été inventé (Jombang), avait renoncé à le produire. Riska, *tandhak* travesti au *Budhi Wijaya*-Jombang, prétextait que ce type de *kidungan* n'était plus d'actualité et nécessitait plus de compétences que n'en avaient aujourd'hui les *tandhak*. Le groupe, en effet, se heurte aujourd'hui de réelles difficultés de recrutement d'artistes. La plupart des nouveaux *tandhak* ne maîtrise pas la technique du *kidungan*, de sorte que le groupe renonce à inclure cette séquence réputée du *ludruk* dans son programme[629].

Le *kidungan dangdutan*

La difficulté à trouver de nouveaux *tandhak* compétents dans l'art du *ngremo* a obligé le *Budhi Wijaya*-Jombang à remplacer le *kidungan tretek jombangan* par un autre type de *kidungan*. Le groupe a adopté le *kidungan dangdutan*, un *kidungan* chanté sur de

[628] Entretien Wibowo et Yanti, danseuse *ngremo* du groupe *Karya Budaya* – Mojokerto, 12/04/2016.
[629] Entretien Wibowo et Riska, *tandhak* travesti du *Budhi Wijaya*-Jombang, 02/12/2016.

la musique *dangdut*. Ce genre, plus facile et à la mode, est bien accepté du public. Voici un *kidungan dangdutan* donné lors d'une représentation du *Budhi Wijaya*-Jombang le 05/10/2017 :

*Aku duwe mas cerito luc**u***	J'ai une drôle d'histoire
*Duwe pacar jenenge Ba**yu***	J'ai un petit ami nommé Bayu
*Malam minggu aku diajak met**u***	Samedi soir, il m'a invité à sortir
*Aku dirangkul, ati seneng nguya-ngu**yu***	Il me serrait dans ses bras, j'étais très heureuse.
*Malam minggu aku diajak met**u***	Samedi soir, il m'a invité à sortir
*Aku macak kayak dadi ra**tu***	Je me suis habillée comme une reine
*Aku ndelok mas, arek nguya-ngu**yu***	J'ai vu un jeune homme souriant timidement
*Mbareng tak cedak'I mas ndadak arek bis**u***	Mais quand je l'ai approché, il s'est tu.
Ayo-ayo joget sampai pagi	Allons, dansons jusqu'au matin
Ayo-ayo bergoyang awan nganti wengi	Allons, dansons jour et nuit
Kidungan kami mas sampai disini	Notre chanson se termine là
Lain hari kita bertemu lagi	Un autre jour nous nous retrouverons.

Kidungan dangdutan
Source : *Budhi Wijaya*-Jombang, représentation 05/10/2017.

Ce *kidungan dangdutan* possède les mêmes caractéristiques que le *kidungan parikan*. Il se compose de trois strophes de quatre vers qui riment à la voyelle finale, souvent à la syllabe finale. Il est interprété par un *tandhak* pendant que d'autres dansent au rythme du *dangdut*. Selon Riska, *tandhak* du *Budhi Wijaya*-Jombang, ce *kidungan* s'inspire d'un *ngremo* féminin souvent représenté dans la région du sud de Malang. Riska l'a emprunté pour son rythme amusant et parce que c'était une nouveauté qui ne pouvait pas décevoir le public de Jombang[630]. Riska a pris l'initiative de cette innovation en se dispensant de l'accord du propriétaire du groupe, qui, selon elle, n'avait ni la capacité ni l'autorité de juger de la qualité d'une performance de *ngremo* féminin. Elle tenait à se prévaloir d'une connaissance et d'une expérience en matière de *kidungan* et de *ngremo* l'autorisant à modifier les chants et danses du spectacle.

Lors de nos enquêtes, le style *kidungan dangdutan* adopté par le *Budhi Wijaya*-Jombang était aussi fréquemment interprété dans des spectacles de *ludruk* dans la région sud de Malang par le groupe *Armada* de Dampit. Roro, *tandhak* du *Karya Budaya*-Mojokerto, originaire de Turen (sud Malang), participe également aux représentations de ce groupe. Dans le programme de celui-ci, le *kidungan dangdutan* vient clôturer la partie de danses *ngremo*. Lorsque le *kidungan* « un autre jour nous nous reverrons » (*lain hari*

[630] Entretien Wibowo et Riska, *tandhak* travesti du *Budhi Wijaya*-Jombang, 02/12/2016.

kita bertemu lagi) est entamé, tous les *tandhak* comprennent que la série de danses *ngremo* et de *kidungan* est bientôt terminée[631].

Yanti, *tandhak ngremo* du *Karya Budaya*-Mojokerto, se souvient que l'insertion des *kidungan dangdutan* en clôture des danses *ngremo* féminines est assez récente, ce qui n'était pas l'usage dans les années 1970 lorsqu'elle débutait comme *tandhak*. Le *kidungan dangdutan*, aujourd'hui intégré en fin de *ngremo*, permet, selon elle, d'élargir l'éventail du répertoire des *kidungan* du groupe. Il s'agit ainsi, dit-elle, de convenir aux goûts du plus grand nombre et de satisfaire le public[632].

La plupart des groupes de *ludruk* disposent d'une variété de *kidungan* de ce type dans la séquence de danses *ngremo* feminines. Edy Karya, chef du *Karya Budaya*-Mojokerto, dit ainsi que « dans le *kidungan ludruk*, il existe quatre *cengkokan* (styles mélodiques) en rapport avec leur région de prédilection : les *cengkokan* de Jombang, de Malang, de Surabaya et de Madura. Chaque fois que mon groupe est invité par un centre culturel régional, dit-il, nous essayons toujours de mettre en valeur ces quatre styles »[633]. Edy insiste sur l'attention portée aux types de *kidungan* selon les régions de Java Est. Notre enquête sur les formes littéraires des *kidungan* confirme également cette remarque. Supriyanto (1992) partage également ce point de vue. Il constate, sans apporter toutefois d'exemples précis, que les artistes reconnaissent généralement les différents styles de chaque région[634]. Setiawan (2013) explique comment ces quatre types de *kidungan* se singularisent. La répartition des quatre zones de style mélodique (*cengkokan*) correspond essentiellement à des traditions régionales d'accompagnement au *gamelan*, leur *gendhing jula-juli*. En général, les *panjak*, musiciens de *gamelan ludruk*, affirment que leur capacité à interpréter tel ou tel *gendhing* ne repose pas sur un apprentissage formel mais sur le bagage technique dont tout *panjak* dispose pour reproduire ce qu'il a entendu. Cette méthode autodidacte assure à chacun d'eux de grandes possibilités d'improvisation individuelle. Une telle flexibilité musicale leur permet de maîtriser sans difficulté les principaux jeux de *gendhing jula-juli* : *cengkokan Jombangan*, *Malangan*, également de Surabaya ou de Madura, et de répondre immédiatement aux goûts particuliers des publics locaux[635].

---

[631] Entretien Wibowo et Roro, *tandhak* du *Karya Budaya*-Mojokerto, 13/12/2016.

[632] Entretien Wibowo et Yanti, danseuse *ngremo* du *Karya Budaya*-Mojokerto, 04/12/2016.

[633] Entretien Wibowo et Edy Karya, chef de la troupe *Karya Budaya* - Mojokerto, 05/12/2015

[634] Henri Supriyanto, *Lakon Ludruk Jawa Timur*, Jakarta: Grasindo, 1992, p. 29-30.

[635] Voir Aris Setiawan, Konfigurasi Karawitan Jawa Timuran. *GELAR: Jurnal Seni dan Budaya*, 2013, vol. 11, n°1 (1-14), Institut Seni Indonesia Surakarta, p. 5.

Chapitre 3

LE CHAMP ÉTENDU DES PERFORMANCES DES *TANDHAK* ET AUTRES DANSEUSES

Dans la région de Mojokerto-Jombang, après la présentation de la danse *ngremo putri*, la deuxième partie du spectacle de *ludruk* est appelée *campursari* ou *monosuko*. Il s'agit de chansons populaires en langue javanaise dites *tandhak-tandhak ludruk* « les *tandhak* du *ludruk* », interprétées à la fois par des femmes et des transgenres féminins. Les chanteuses portent des vêtements traditionnels javanais féminins. Un *kebaya* pour le haut et un *sarong batik* (*jarik*) avec des petits plis (*diwiru*) pour le bas. Elles portent également des sandales à talons d'environ cinq centimètres. Les chanteuses se maquillent et se coiffent d'un chignon typiquement javanais (*konde*). Le nombre de chanteuses varie entre deux à six et chacune d'elles porte un costume différent. La durée du spectacle varie entre 1 heure et 1 heure 30, et présente cinq à huit chansons. Le nombre de chanteuses influe sur la durée de la représentation, chacune devant chanter à tour de rôle.

*Mélanges chantés (*campursari*) et bonus (*saweran*)*

Pendant cette partie du spectacle, le public est autorisé à monter sur scène. Il peut demander des chansons, qu'il s'agisse de chansons anciennes ou récentes. Leurs performances peuvent être accompagnées par des instruments traditionnels ou occidentaux (claviers ou guitares). La combinaison des *gamelan* et des instruments occidentaux a donné naissance au terme *campursari*[636]. Dans les spectacles *campursari*, le public danse ou chante souvent ensemble sur scène. Le terme *monosuko* en javanais, qui signifie « coup de cœur », fait référence aux chansons préférées du public, que celui-

[636] *Campursari* en javanais signifie une combinaison de deux formes. Dans ce cas, il s'agit de la combinaison de deux types d'instruments de musique, à savoir les instruments de musique traditionnels javanais, *gamelan*, et les instruments de musique électroniques occidentaux (claviers, guitares électriques, etc.). Ce type de musique a été popularisé pour la première fois par Anton Sugihartono ou Manthous (son nom de scène) à Gunung Kidul (au sud de Yogyakarta) vers la fin des années 1980. Dans les années 1990, son style musical s'est répandu dans tout Java, qui est finalement devenu connu au niveau national. Voir Joko Tri Laksono, "*Menelusuri Karya dan Karsa Manthous sebagai Seniman dan Pencipta Campursari*", *RESITAL : Jurnal Seni Pertunjukan*, vol. 9, n°2, décembre 2008, p. 87-93.

ci peut demander aux chanteuses ou aux *panjak* (joueurs de *gamelan*) d'interpréter. Dans cette session, le public donne de l'argent à la chanteuse et aux *panjak* en guise de remerciement.

Saweran, terme qui désigne le fait de donner de l'argent sur scène aux artistes, est un phénomène courant que l'on retrouve aussi dans les spectacles de *dangdut* à travers toute l'Indonésie. Edy Karya, chef du *Karya Budaya*-Mojokerto, estime que le *saweran* lors du *campursari* a pour but de marquer une césure au cœur des spectacles du *ludruk*. C'est un moment de relâchement entre des performances qui appellent plus de rigueur et de formalisme[637]. Lors de la session *campursari*, c'est aussi le moment de brouiller la frontière qui sépare les artistes du public, lequel est invité à monter sur scène. Il s'agit donc d'une situation qui ne peut se produire qu'une seule fois et qui doit être mesurée.



Ill. 97 - Une spectatrice danse sur scène avec des *tandhak*, transgenres féminins, dans une session *campursari* du *Karya Budaya*-Mojokerto.
Cliché : A. Wibowo 2014.

[637] Entretien Wibowo et Edy Karya, 12/05/2015.



Ill. 98 - *Pak* Marli, un spectateur fidèle de la troupe *Budhi Wijaya*-Jombang, fait un don *saweran* à la chanteuse (femme) durant la session *campursari* de la troupe.
Cliché : A. Wibowo, 2016.

La session de *campursari* du *Budhi Wijaya*-Jombang est réalisée uniquement par des *tandhak* femmes (non transgenres), dont le nombre est entre cinq et six. La durée de la performance est plus longue que la précédente danse *ngremo putri* qui durait entre 1 heure et 1 heure 30, avec une moyenne de cinq à six chansons. Didik, le chef de la troupe, a décidé d'accorder plus de temps au *campursari* qui est, dit-il, très apprécié du public. Outre les spectacles de *ludruk*, Didik organise également des concerts de *dangdut*. L'équipement de scène et les systèmes de sonorisation pouvant être utilisés pour les deux types de spectacles, il peut laisser la séquence *dangdut* empiéter sur celles du *ludruk*, en laissant les artistes de *dangdut* venir chanter pendant le *campursari* du *ludruk*.

Pour éviter les conflits entre les artistes du *ludruk*, principalement à cause de l'argent du *saweran*, Didik a pris l'initiative d'établir des règles pour distribuer les revenus liés à cette séquence. Depuis 2013, il gère les montants récoltés lors des *saweran* en les divisant en trois parts égales entre les *tandhak*, les *panjak* et les musiciens de *dangdut*. La part des *tandhak* leur sera remise directement selon un système de répartition tenant compte du niveau d'ancienneté. La *tandhak* senior obtiendra plus que la *tandhak* junior. La première obtiendra 40 mille roupies indonésiennes (3,50 €) tandis que la seconde recevra 25 mille (1,50 €). Didik et sa femme se chargent du décompte et de la distribution de l'argent du *saweran* pour éviter les jalousies entre les *tandhak*. La part des

musiciens est gardée en caisse, alors qu'on propose aux *tandhak* de confier une partie des gains qui leur revient sous forme d'épargne pour qu'elle soit gérée par la femme de Didik. Les *tandhak* peuvent définir la somme d'argent qu'elles souhaitent réserver à cette épargne. Certaines économisent 10 mille (80 centimes) à 50 mille roupies (3 €) à l'issue de chaque *campursari*. L'argent collecté pour cette épargne sera récupéré par les *tandhak* une fois par an, généralement avant la célébration de l'*Aïd al-Fitr*. À cette occasion, 2,5% de la valeur totale de l'épargne seront reversés en faveur des orphelins, une pratique de l'aumône qui s'accorde aux enseignements de l'Islam. La gestion de cette épargne est approuvée par tous les membres du *ludruk*. En 2014, chaque membre du *ludruk* a récupéré son épargne à hauteur moyenne de 2,5 millions de roupies (165 €). Ces économies équivalent à peu près à six fois les honoraires versés pour un spectacle à un artiste de classe élevée du *ludruk*. Didik estimait que ce modèle aidait à gérer les finances des membres de la troupe, lesquels sont tentés de dépenser rapidement l'argent gagné au titre de leur prestation au *ludruk*. Les membres du *ludruk* peuvent ainsi utiliser cette épargne pour des projets importants ou des dépenses impérieuses[638].

Bien que le *dangdut* et le *campursari* occupent une place marginale dans le *ludruk*, ce type de musique est apprécié dans chaque représentation pour son aspect coloré et festif.

La danse gambyong-bedayan

Dans la région de Lumajang et de Jember, après la danse *ngremo putri*, le *ludruk* propose la danse *gambyong-bedayan*, connue sous le simple nom de *bedayan* dans la région de Mojokerto-Jombang. Dans cette région, la danse *bedayan* est présentée en sixième partie de spectacle[639] . La danse *gambyong-bedayan* et la danse *bedayan*, observées sur nos deux terrains d'étude, constituent deux danses ayant fondamentalement les mêmes éléments structurels et visuels (chorégraphie et mouvement). Ce sont des danses librement interprétées par un certain nombre de *tandhak*, transgenres féminins et de femmes. Les *tandhak* dansent sur une musique de *gamelan* et chantent des *kidungan* ou des chansons traditionnelles javanaises. La danse *gambyong* ou *bedayan* n'ont aucun

[638] Entretien Wibowo et Didik, 11/12/2015.

[639] Voir le tableau 13, p. 294, des représentations nocturnes de *ludruk* des groupes *Karya Budaya*-Mojokerto et *Budhi Wijaya*-Jombang.

rapport avec les danses *gambyong*[640] et *bedaya*[641] originaires de Java Centre. En effet, elles ne présentent pas la même chorégraphie. La danse *gambyong-bedayan* est l'occasion d'observer les mouvements gracieux des danseuses, la finesse et la subtilité experte de leurs gestes, en somme la pure beauté des danseuses est ainsi présentée au public.



Ill. 99 - Danse *Gambyong-Bedayan* de groupe *Merdeka*-Jember
Cliché : A. Wibowo, 2014.

Les vêtements utilisés par les *thandhak* pour ces danses sont les *kebaya*, vêtements féminins traditionnels de Java, composés d'une étoffe de *batik* pour le bas et d'une étoffe unie pour le haut. Les danseuses portent sur la tête une bobine de cheveux terminée en chignon. Elles portent aussi un châle noué autour de la taille. Chaque groupe applique des règles différentes concernant les costumes des danseuses. Le groupe *Merdeka*-Jember

[640] La danse *gambyong* est une danse de Surakarta (Java central). Les danseuses peuvent être seules ou en groupe, mais le plus souvent en groupe. Cette danse représente une adolescente démontrant sa beauté. À Java Est, cette danse est connue dans la partie ouest de Java Est, comme Madiun, Kediri, Nganjuk, Ngawi, Bojonegoro, Pacitan et ses environs, et donnée comme ouverture d'un spectacle. Voir *Ensiklopedi seni musik dan seni tari Jawa timur* (*Encyclopédie des arts de la musique et de la danse de Java Est*), 1977, p. 233-234.

[641] La danse *bedaya ketawang* est une danse classique javanaise qui s'est développée dans les palais de Java Centre (Surakarta et Yogyakarta). C'est une danse de groupe, composée de neuf danseuses (toujours en nombre impair) spécialement sélectionnées par le palais. Cette danse a une fonction sacrée dans le couronnement du roi de Java. Elle exprime la relation amoureuse du roi javanais avec la reine *Nyi* Roro Kidul, une déesse de la mythologie javanaise qui règne sur la mer méridionale de Java.

privilégie des costumes uniformes pour l'ensemble des *tandhak*, alors que les groupes *Budhi Wijaya*-Jombang et *Karya Budaya*-Mojokerto laissent la liberté aux danseuses de choisir les couleurs et les motifs de leurs costumes.

La chorégraphie commence par le mouvement d'entrée en scène des danseuses. Les *tandhak* entrent une à une, parfois à deux, sur la musique des *gamelan*. Elles arrivent de l'arrière vers le centre de la scène, s'approchent du micro, baissent la tête devant le public en geste de salutation. Ensuite, elles dansent un moment, donnant de l'amplitude aux mouvements de leurs poignets, *ukel*, puis chacune recule sur la scène pour permettre aux autres danseuses d'entrer à leur tour. Cette chorégraphie des entrées en scène dure environ dix minutes, selon le nombre de danseuses. La longueur de ce prélude dépend du nombre de danseuses. Chaque troupe possède un nombre différent de danseuses. Les troupes *Merdeka*-Jember et *Karya Budaya*-Mojokerto ont chacune une vingtaine de *tandhaks*. Plus il y a de *tandhak*, plus la qualité de la troupe est supposée être grande. L'occupation maximum de la scène par les *tandhak* contribue à l'idée de luxe festif attendu par le public.

Certaines chorégraphies d'entrée en scène peuvent être différentes. La danse *bedayan* du groupe *Budhi Wijaya*-Jombang, par exemple, les *tandhak* entrent en scène toutes ensemble. Elles sortent du rang tour à tour en dansant et saluent le public en réalisant des mouvements de poignet.



Ill. 100 - La danse *bedayan* de la troupe *Budhi Wijaya*-Jombang (*tandhak* transgenres à droite, *tandhak* femmes à gauche).
Cliché : A. Wibowo, 2015.

Sur scène, les *tandhak* transgenres et les *tandhak* femmes du *Budhi Wijaya*-Jombang se positionnent respectivement sur la partie droite ou gauche. Les positions des *tandhak* transgenres et des *tandhak* femmes sont ainsi clairement séparées. Ces occupations respectives de l'espace scénique, tel qu'il est investi par les membres du groupe *Budhi Wijaya*-Jombang, traduit les « tensions morales » évoquées précédemment par *Pak* Didik.

Le gambyong-bedayan*, ou l'art délicat du* kidungan

Après que toutes les *tandhak* soient entrées en scène, celles qui maîtrisent le *kidungan* prennent le microphone placé au milieu de la scène pour chanter tour à tour. Pendant le *kidungan*, les autres *tandhak* qui ne chantent pas se tiennent tranquillement au dernier rang sans mouvements particuliers. La durée de la danse *bedayan* est comprise entre 25 et 30 minutes, le nombre de *kidungan* interprétés tour à tour par les *tandhak* est entre huit et douze. Lors de ces chants, la calme atmosphère du spectacle permet de goûter le jeu des instruments, flûte et cithare dont le son est très doux. Les *tandhak* essaient de donner le meilleur de leur registre vocal, à la fois doux et aiguë. La qualité vocale d'une bonne chanteuse, dite *cengkok*, doit être différente pour chaque *tandhak*. Le chant doux des *kindungan* lors des danse *gambyong* ou *bedaya* tirent parti d'une poésie souvent sensuelle ou morale comme dans les exemples qui suivent.



Ill. 101 - Yanti chantant un *kidung* durant la danse *bedayan* du *Karya Budaya*-Mojokerto.
Cliché : A. Wibowo, 2014.

Kidungan – Bedayan 1

Ayune wanita rak sangka ngapa	La beauté d'une femme, d'où vient-elle ?
sangka ales kelawan mata, kelawan mata	Du sourcil jusqu'aux yeux
Majune negara rak sangka ngapa	L'avancement d'un pays, d'où vient-il ?
Rakyate pinter nulis lan maca	De son peuple capable d'écrire et de lire

Kidungan – Bedayan 2

Wis wayah'e parak isuk	Voilà le jour se lève
Unine jago pating kemluruk	Le son des coqs qui chantent
Golek'o ilmu nganti kepetuk	Instruisez-vous jusqu'à ce que vous gagniez (la vie)
Kanggo sangu yen tuwo mbesok	Pour votre vie plus tard (lorsque vous serez vieux)

Kidungan – Bedayan 3

Esuk nyuling sore yo nyuling	Jouer à la flute le matin, et le soir aussi
Sing nyuling arek Suroboyo	Celui qui y joue est un Surabayanais
Esuk eling, sore yo eling	Il me manque le matin et le soir aussi
Sing dieling-eling ora rumongso	Mais celui qui me manque ne ressent rien

Kidungan – Bedayan 4

Awan-awan kok mega mendhung	Dans la journée, le ciel est gris
Ana trenggiling amba sisik'e	Il y a un pangolin avec ses grosses écailles
Tega nyawang nggak tega nundhung	Agréable à voir mais ça fait de la peine de l'éloigner
Eling-eling kebecikane	N'oublions pas de ses gentillesses

Source : Recueilli auprès des *tandhak* de la troupe *Merdeka*-Jember, 2017.

Kidungan – Bedayan 5

Cipta rasa langane ndriya	Les sentiments sont l'expressions de (5) sens
Duwarawati bethara Kresna	Duwarawati bethara Kresna
Sapa ae sing tindake ala	Celui qui agit mal
Tembe mburi bakale cilaka	A l'avenir rencontrera le malheur

Kidungan - Bedayan 6

Mojokerto mbobol tretek Terusan	Mojokerto démolit le pont de canal
Kali gede dalane prahu	Le grand fleuve ou navigue le bateau
Mumpung isih muda aja adol kebagusan	Jeune, ne vous préoccupez pas que de l'apparence
Yambuto gawe, sing paling perlu.	Travaillez, c'est le plus important

Kidungan – Bedayan 7

Kerikil kecemplung sumur	Les cailloux tombent dans le puits
Bisane jupuk selurupana	On peut les ramasser en plongeant dedans
Negarane adil rakyate makmur	Un pays juste, les gens sont prospères
Adedasar Pancasila.	Avec Pancasila comme fondement

Kidungan – Bedayan 8

Surabaya kampung Seratus Kalianak	Surabaya le village de Seratus Kalianak
Banter miline	Le courant est fort
Nek wong tua mitutur bagus supaya anak	Les parents donnent de bons conseils pour que les
Bener lakune	enfants
	Aient des bons comportements

Source : Recueilli auprès des *tandhak* de la troupe *Karya Budaya*-Mojokerto, 2018.

Les *kidungan* présentés proviennent des répertoires de la troupe *Merdeka*-Jember et *Karya Budaya*-Mojokerto. Ils appartiennent également au répertoire de troupes de *ludruk* que nous n'avons pas retenu pour notre étude. Nous avons observé une circulation des chants parmi les troupes de *ludruk* de Java Est. Yanti, *tandhak* transgenre féminin au *Karya Budaya*-Mojokerto, pense que la circulation des *kidungan* parmi les troupes de *ludruk* est favorisée par la pratique du *nguping* « écoute » entre les *tandhak*. Cette méthode était autrefois largement pratiquée par les *tandhak*, car la plupart des anciens *tandhak* étaient analphabètes[642]. Toutefois, nous n'avons trouvé aujourd'hui aucune *tandhak* ne sachant pas lire.

La circulation des *kidungan* et la culture du *nguping* sont plutôt liées à la mobilité des *tandhak* de *ludruk*. Suyatmi, *tandhak* transgenre féminin au *Karya Budaya*-Mojokerto, est originaire du district d'Ambulu, région de Jember (à environ 180 km de Mojokerto, siège de la troupe). Suyatmi a rejoint la troupe *Karya Budaya*-Mojokerto en 2007 en tant que membre permanent. Elle y est chargée de chanter en madourais, la langue parlée tous les jours à Jember. Les *kidungan* madourais de Suyatmi ont ainsi enrichi le répertoire de la troupe *Karya Budaya*-Mojokerto. Soleh, une autre *tandhak* transgenre féminin au *Merdeka*-Jember, qui habite à Banyuwangi (siège du *Merdeka*-Jember), accepte occasionnellement de participer au *ludruk* du *Karya Budaya*-Mojokerto (la distance Banyuwangi-Mojokerto est de plus de 200 km). Soleh chante alors à Mojokerto des chansons qui sont couramment entendues par le public de Lumajang et Jember. Toutefois, Soleh n'a pas de liens particuliers avec la troupe. Elle accepte pourtant volontiers de se produire loin de chez elle. Ces échanges montrent combien les spectacles *ludruk* sont à la recherche de nouveauté et peuvent faire leur miel de tous les emprunts.

Les chants *kidungan* n'appartiennent pas à une *tandhak* ni à une troupe de *ludruk* en particulier. Il s'agit au contraire d'un fonds commun dans lequel toutes les *tandhak* peuvent puiser dès lors qu'elles découvrent de nouveaux *kidungan* interprétés par d'autres *tandhak*. Aucune *tandhak* ne reconnait avoir créé un texte de *kidungan ;* toutes avouent tenir les *kidungan* qu'elles interprètent de *tandhak* précédentes[643].

---

[642] Entretien Wibowo et Yanti, 12/04/2016.

[643] Le livre des *kidungan ludruk* compilées par Henri Supriyanto (2004) propose 450 transcriptions de chansons. Ce livre est une collection des *kidungan ludruk* qui, selon lui, étaient données des années 1930 à la fin des années 1990. Ces chants sont également enregistrés. Voir Henri Supryanto, *Kidungan Ludruk*, Surabaya: Pemerintah Provinsi Jawa Timur, en collaboration avec Widya Wacana Nusantara (Wicara), 2004.

Les *kidungan bedayan* présentés précédemment sont composés de 4 vers caractérisant les *kidungan parikan* que nous avons rencontré dans la plupart des spectacles de *ludruk* précédents. Les messages édifiants des *kidungan bedayan* portent sur des thèmes assez larges : les strophes 1 et 7 contiennent des allusions à la réussite des programmes de développement menés par le gouvernement dans le domaine de l'éducation et de la constitution de l'État ; les 2 et 6 contiennent des conseils pour que les jeunes restent désireux de s'instruire et de travailler, ce qui est utile pour soutenir les programmes de développement promus par le gouvernement ; la 3 porte sur l'amour, alors que les 4, 5 et 8 portent sur les valeurs morales de la vie.

La performance des *tandhak* transgenres lors de la session de danse de la troupe *Budhi Wijaya*-Jombang comprend une brève scène humoristique avant la séquence dévolue aux chansons. Cette scène a pour but d'établir un contact entre les chanteuses de *kidungan* et le public auquel elles s'adressent directement. Voici un extrait de cette scène :

Une *tandhak* travestie : « *Je me présente madame et monsieur. J'ai deux prénoms…* » (bruit de déglutition et de toux pour attirer l'attention du public, puis elle se met à parler d'une voix féminine aigüe)
Le public : « *Comment ?* » (Très fort)
La *tandhak* travestie : « *Mon visage est apparemment celui d'une fille, mais le bas de mon corps….* » (toujours d'une voix féminine aigüe)
Le public : « *Un garçon !* » (dans des éclats de rire)
La *tandhak* travestie : « *Comment le savez-vous ?* » (d'une voix basse masculine)
Le public : (éclats de rires)
Quand le silence revient, la *tandhak* commence à chanter ses *kidungan*.

Source : Transcription de l'enregistrement du spectacle de *Budhi Wijaya*-Jombang, 30/06/2018.

Le comportement du public qui se manifeste autour du genre de la chanteuse participe de la qualité particulière du spectacle *ludruk*. La session de *bedayan* dévoile les facettes troublantes de la *tandhak* transgenre. Sa beauté, la douceur de sa voix et son aisance étrange et naturelle à évoluer sur la scène forment un spectacle équivoque que le public, bien que familier du monde des *waria* connu dans toute l'Indonésie, accueille toujours avec excitation. Les cris, les acclamations, les applaudissements et les sifflets sont autant d'expressions bruyantes et agitées qui répondent aux performances scéniques d'une *tandhak*. Il serait d'ailleurs intéressant d'analyser plus avant le rire plein d'ambigüité que suscite l'étrangeté non scandaleuse de la figure professionnelle de la *tandhak* telle qu'elle s'affirme sur la scène du *ludruk*. Les *tandhak* travesties, authentiques transgenres, jouent avec assurance et humour de l'anomalie que leur genre

impose sur scène. Leurs sourires larges et imperturbables accompagnent le rire souvent grossier du public qu'elles savent provoquer.

Une fois la courte scène humoristique terminée, une atmosphère calme et silencieuse s'empare presque aussitôt du public. Les *tandhak* se sont recueillies un instant avant de chanter les *kidungan*. Le public répond aussi soudainement à l'attitude posée de la *tandhak* en observant le silence et attendant le début de son chant. Cet intervalle de silence quasi religieux montre à quel point la *tandhak* sait tenir son public et orienter les émotions de celui-ci.

Les *kidungan* sont de deux types : ceux composés de deux vers et ceux de huit. Voici un exemple de ces deux types présentés lors d'une session de *bedayan* de la troupe *Karya Budaya*-Mojokerto à laquelle nous avons assisté, ces deux types de *kidungan* furent donnés :

- *Kidungan* en deux vers

*Riwayate Bengawan Solo Raden Suprapto iku crit**ane**,*	C'est l'histoire de Bengawan Solo Raden Suprapto.
*Mulo akibate rabi wayuh akhire rusak rumah tangg**ane**.*	La conséquence d'épouser plusieurs femmes au lieu d'une seule est que sa famille finit par se briser.

Source : *Tandhak* de la troupe *Karya Budaya*-Mojokorto, 2018.

- *Kidungan* en huit vers

Jawa timur lan kota indah	À Java-Est, les villes sont belles
Kunjungan wisata makin bertambah	Les visites touristiques s'accroissent
Pembengunan nyoto katon megah	Le développement est réel et semble gigantesque
Mulo persatuan kita jaga ojo nganti goyah	D'où l'importance de garder l'union pour ne pas s'affaiblir
Mulo kita ojo ketinggalan	Il ne faut donc pas se laisser dépasser
Kesenian kita seni paguyuban	Notre art est celui qui nous rassemble
Seni ludruk ayo di uri-uri	Préservons donc le *ludruk*
Ben iso maju lan biso lestari	Pour qu'il soit pérenne

Source : *Tandhak* de la troupe *Karya Budaya*-Mojokorto, 2018.

Dans le *kidungan* en deux vers, le premier vers est un *sampiran* (ouverture) et le second constitue le contenu. Ce *kidungan* est chanté rapidement. Ce type de *kidungan,* comme d'autres type de *kidungan*, met l'accent sur les associations sonores à la fin des deux vers. Enfin, le son ***-ne*** dans le mot *critane* (au premier vers) rime avec le son ***-ne*** dans le mot *Tanggane* (au second vers). Le message ou la moralité de la chanson se trouve au second vers qui contient des conseils pour vivre en famille. Les *kidungan* des

tandhak dans cette session de *bedayan* contiennent souvent des messages moraux ou des conseils d'actions normatives.

Si l'on considère le caractère normatif des messages moraux contenus dans ces *kidungan*, on ne peut ignorer l'antithèse que constitue la condition sociale de celles qui semblent prodiguer de tels conseils : les *tandhak* elles-mêmes, figures de « l'anormalité tolérée » mais loin de constituer un modèle socialement valorisé en Indonésie. Le *ludruk* offre donc au public de s'exprimer contradictoirement en dirigeant d'une part leur moquerie contre les *tandhak* et en recevant d'autre part de leur bouche les conseils de bonne conduite et de civilité.

Le *kidungan* en huit vers que nous avons retranscrit est différent de la plupart des autres *kidungan,* notamment des *kidungan parikan,* puisqu'il ne contient pas de *sampiran* (ouverture) et se consacre entièrement au message édifiant portant sur le succès du développement réalisé par l'État et une invitation à soutenir son action. Notons toutefois que ce type de *kidungan* en huit vers est souvent chanté lors de la session suivante qui fait une grande part à l'humour.

La présentation de la danse *gambyong-bedayan* de la troupe *Merdeka*-Jember est différente suivant qu'il s'agit du spectacle de jour ou de nuit. Le *kidungan* est interprété dans les représentations de jour uniquement. Le maître de cérémonie, se tenant derrière la scène, annonce au microphone que la danse *gambyong-bedayan* sera exécutée sans le *kidungan jula-juli.* Cette suppression, qu'il est nécessaire d'annoncer, est imposée par la durée du spectacle. Le rôle du maître de cérémonie veille ainsi au déroulement chronologique du spectacle dont il annonce les étapes au public.

Le dangdut*, ou la liberté du style*

Le *dangdut* est un genre de musique très populaire dans toute l'Indonésie. Il est apparu vers la fin des années 1960, peut-être sous l'influence des comédies musicales indiennes. Son nom serait construit à partir des onomatopées *dang* – son produit par les doigts frappant le bord d'un tambour long à deux faces, le *kendang* – et *dut*, son produit par le frottement de la paume au centre de la peau du même tambour. C'est dire que le genre est caractérisé par son rythme dansant. La danse exécutée sur de la musique

dangdut porte le même nom[644]. L'introduction du *dangdut* dans le *ludruk* de Java Est démontre encore combien ce théâtre populaire s'empare de toutes les manifestations ludiques, quelle qu'en soit l'origine, pour renouveler ses contenus et répondre à l'attente de son public.

La musique de *dangdut* dans les spectacles *ludruk* occupe une place de plus en plus importante, modifiant la présentation du *kidungan* et remplaçant même parfois la musique de *gamelan* pour accompagner la danse *bedayan.* C'est le cas lors du *bedayan* offert en spectacle nocturne par la troupe *Merdeka*-Jember. Le maître de cérémonie annonce au public que la danse *bedayan* sera exécutée dans « un style libre ». Cette expression signifie que la danse ne sera pas accompagnée de *gamelan ;* de fait, les chansons populaires *dangdut* s'imposeront, comme par exemple, le « tube » *Juragan empang*. Les paroles en javanais de cette chanson racontent l'histoire d'amour d'un homme qui aime les femmes *juragan empang*, littéralement en javanais « propriétaire de l'étang » ou « pisciculteur ». Voici un extrait des paroles de cette chanson[645] :

Urip sun lagi ketiban lintang *Gemerlap cahya sinare terang* *Dasar nasib sun lagi kaberan* *Di demeni ning juragan empang*	Ma vie est pleine de surprises Lumière brillante Que je suis chanceuse D'être aimée par le propriétaire de l'étang
Rasa seneng sun ora kejagan *Duwe demenan macem sampean* *Uwonge boral bli perhitungan* *Ngupai sewakan bandeng se-empang*	Ma joie est infinie Être l'élue d'un bien-aimé comme toi Qui ne comptes pas Et me donne la pêche de tout l'étang

Source : *Dangdut* du *Ludruk Merdeka*-Jember, 2017.

La chanson *Juragan empang* évoque les espoirs d'un homme de classe sociale inférieure. La femme, propriétaire de l'étang poissonneux, est amoureuse de lui. Les paroles rappellent la promesse d'une vie comblée, pleine de bonheur. L'image de l'élément liquide où frétillent les poissons qu'il suffit de pêcher est une allusion érotique bien comprise par le public. De plus, l'amour d'une femme riche et du mariage promis constituent les conditions suffisantes de la réussite sociale et du bonheur. On peut encore

[644] Voir A. N. Weintraub, *Dangdut Stories. A Social and Musical History of Indonesia's Most Popular Music*, Oxford University Press, 2010.

[645] La chanson *Juragan empang* a été créée en 2016 par Nono Tondrol, guitariste d'un groupe de musique *dangdut* itinérant de Cirebon (littoral nord de Java). Cette chanson a été popularisée dans toute l'Indonésie par Tini Joshep (épouse de Nono Tondrol). A Java-Est, cette chanson est entrée dans le répertoire de Nella Kharisma, une chanteuse *dangdut* régionale très populaire. Voir https://musikpantura.com/duh-sayang-pencipta-lagu-juragan-empang-tak-merasakan-fenomenal-kehebohan-karyanya/

souligner toute l'ambigüité de la situation chantée par un transgenre *tandhak* qui s'adresse à l'amoureux comblé que tout spectateur peut envier d'être.

Le nombre de chansons de *dangdut* varie de trois à quatre. Elles sont le plus souvent interprétées par des *tandhak* qui dansent aussi sur la scène, mais une éventuelle chanteuse femme de *dangdut* peut se tenir en dessous de la scène, assise en tailleur à côté des *panjak* (musiciens de *gamelan*). Les troupes *Budhi Wijaya*-Jombang et *Karya Budaya*-Mojokerto présentent le spectacle de *dangdut* à la fin de la session *bedayan.* La troupe *Budhi Wijaya*-Jombang fait plus grand usage de la musique *dangdut*. Elle autorise le s*aweran* du public envers les *tandhak*, alors que les troupes *Merdeka*-Jember et *Karya Budaya*-Mojokerto l'interdisent pendant le *dangdut*. Ce point est d'autant plus remarquable que lorsque le *saweran* est autorisé, il peut atteindre, comme nous l'avons constaté, le niveau record de deux millions de roupies (1300 €) en une seule session. Les sommes du *saweran* sont réparties en trois parts qui vont aux *panjak* (musiciens), aux *tandhak* et aux chanteuses femmes. Les *tandhak* reçoivent la part la plus importante du *saweran,* car c'est pendant que celles-ci chantent et dansent le *dangdut* que les dons de *saweran* affluent.

Le caractère érotique du *dangdut* est évident si l'on rappelle que les chansons très populaires de *dangdut* sont toutes des chansons d'amour aux paroles très explicites, comme on peut en juger dans les extraits proposés ci-dessous. Il s'agit de chansons *dangdut* qui furent interprétées au cours d'une session *bedayan* de la troupe de *Karya Budaya*-Mojokerto au village de Ngepung, district de Pungging, à Mojokerto, à l'occasion d'un rituel d'« aumône de la terre » :

(1) *Gubuk Asmara* : « Cabane de l'amour », auteur inconnu

Yen liwat aku kelingan	Quand je passe (devant la cabane de l'amour), ça me rappelle
Gubuk kae biyen tak nggo leren	Que c'était une cabane où je me reposais.
Ning cagak kebak tulisan	Les piliers étaient remplis de mots
Warno abang tondo isih perawan	Dont la couleur était rouge, signe de virginité.
Jenenge gubuk asmoro	C'est ce qu'on appelle la cabane de l'amour
Biyen kae aku andum tresno	Quand je tombais amoureuse (ou je faisais l'amour)
Tanpo bantal tanpo kloso	Sans oreillers ni matelas
Bot-abote ke taman asmoro	Juste bercée par l'amour

Source : *Dangdut Karya Budaya*-Mojokerto, 2018.

(2) *Kembang Probolinggo* : « La fleur de Probolinggo », auteur Jithul S.

Mendung peteng arep udan	Les nuages sombre signes de pluie imminente
Pupus klopo podo jejogetan	Les cimes des cocotiers s'agitent
Sumilak'e kukus bromo	On aperçoit la fumée du Mont Bromo
Ambarengi tumurune tresno	Avec le déclin de tes sentiments
Aku mung tansah ngenteni	Je ne fais qu'attendre
Tumetese tresno kang sejati	La naissance de ton véritable attachement
Wedi yen kelangan kowe	J'ai peur de te perdre
Ayo enggal polokromo wae	Marions-nous donc

Source : *Dangdut Karya Budaya*-Mojokerto, 2018

(3) *Kangen Bojo* : « Mon mari me manque », Chanson populaire du spectacle de *Tayub*

Ketawang suwaramu	J'entends ta voix
Kelingan manise esemmu	Je pense à ton sourire
Kang tansah ngeridu	Qui me manque
Gawe kangen roso atiku	Qui manquent à mon cœur
Loro nelongso	Ça me fait mal,
Roso kebak ning jero dodo	Triste à mourir
Sepine uripku	Ma vie est tellement vide
Ora endhah tanpo sliramu	Sans toi pour l'embellir

Source : Chanson populaire du spectacle de *Tayub*

À la fin de la séance de la danse *ngremo* féminin, le *ludruk Merdeka*-Jember interprète des chansons de *dangdut* que nous n'avons pas retrouvées dans d'autres groupes de *ludruk*.

Dans le *ludruk* du *Merdeka*-Jember, ces chansons, qui ne sont donc pas des *kidungan*, ont remplacé le *kidungan tretek jombangan* et le *kidungan dangdutan* qui apparaissent généralement lors des représentations de *ludruk* dans les régions de Mojokerto et Jombang. Elles sont interprétées par des *tandhak* de *ngremo*. Voici les paroles de deux chansons de *dangdut* au répertoire du groupe. La première a pour titre *Kembang rawe* « Fleur d'ortie », la seconde *Pepeling* « Rappel » :

Kembang rawe	Fleur d'ortie
Caritane wong seneng tunggal sak bale	C'est l'histoire de ceux qui vivent ensemble
Wiwitane lungguh jejer sabendinane	Initialement assis côte à côte tous les jours
Soyo suwe saben jejer nyekel tangane	Au fil du temps, toujours se tenant la main
Banjur ngomong mas aku tresno kowe	Se disant alors des « je t'aime »

Kembang kenongo atiku digawe loro	Fleur de cananga (*Canangium odoratum*), mon cœur meurtri
Kembang melati agawe lorone ati	Fleur de jasmin, mon cœur rompu
Kembang kecubung agawe atiku bingung	Fleur de métel (*Datura*), mon cœur soucieux
Kembange mawar tresnaku wis katon Buyar	Fleur de rosier, mon amour sera brisé
Mulo wong tresno ora keno nggo sembrono	C'est pourquoi les amoureux ne devraient pas être négligents
Ora becik kanggone poro wanito	Ce n'est pas bon pour les filles
Kembange rawe iku paribasane	Fleur d'ortie dit le proverbe
Tinimbang rame Luwih becik tak tinggalne	Plutôt que des problèmes, mieux vaut être oublié

Parole d'une chanson *dangdut* pour un *ngremo* féminin.
Source : groupe *Merdeka*-Jember, 09/04/2017.

Pepeling	Rappel
Wis wancine tansah dielingake	Il est temps de ne pas être rappelé
Wis wancine podo nindaake	Il est temps de pratiquer
Adzan wus kumandhang wayahe sembahyang	L'appel à la prière a retenti, il est temps de prier
Netepi wajib dawuhe pangeran	Exécuter les ordres obligatoires de Dieu
Sholat dadi cagak ing agomo	La prière est le pilier de la religion
Limang wektu kudu tansah dijogo	Cinq fois doivent toujours être gardés
Kanthi istiqomah lan sing tuma'ninah	Fait avec *istiqomah* (attitude ferme et toujours cohérente avec religion) et *tuma'ninah* (un geste particulier de salât –prière islamique)
Luwih sampurno yen berjama'ah	Plus parfait fait ensemble
Subuh Luhur lan 'Asar	*Dhuhr* (lorsque le soleil est au zénith) et *Asr* (au milieu de l'après-midi)
Sholat sayekti ngadohke tindak mungkar	*Salat* (les prières islamique) éloigne les actes méprisables
Maghrib lan 'Isya' jangkepe	Compléments *Maghreb* (au crépuscule) et *Ichâ* (au soir)
Prayogane ditambah sholat sunate	Il vaut mieux ajouter des prières de la *sunna*
Jo sembrono iku printah agomo	Ne soyez pas négligent, c'est un ordre religieux
Ngelingono neng ndonya mung sedelo	Rappelez-vous que ce monde n'est que temporaire
Sabar lan tawakal pasrah sing kuoso	Soyez patient et abandonnez-vous au pouvoir
Yen kepengin mbesok munggah suargo	Si vous voulait aller au paradis demain

Parole d'une chanson *dangdut* pour un *ngremo* féminin.
Source : groupe *Merdeka*-Jember, 09/04/2017.

La chanson *Kembang rawe* raconte le chagrin profond d'une femme qui aime un homme engagé auprès d'une autre partenaire. Sa tristesse s'aggrave parce qu'elle doit renoncer à l'objet de son amour. Aucune fleur ne console le cœur déçu, seule demeure une fleur d'ortie. L'oubli seul permet d'échapper à la mélancolie. Dans un autre registre, la chanson *Pepeling* « rappelle » aux obligations religieuses impérieuses. Cette chanson s'adresse à de pieux musulmans. Dans l'islam, l'invitation à exécuter des ordres religieux

s'appelle *da'wah*[646]. À travers cette chanson, le *ludruk* reprend simplement le discours consensuel sur les vertus musulmanes auquel le public est habitué.

Dans le *ludruk* du *Merdeka*-Jember, le genre *dangdut* combine des registres discursifs fort différents, de la complainte amoureuse à la leçon de bonne conduite religieuse. Dans les deux cas, l'art poétique est beaucoup moins exigeant que celui du *parikan* par exemple. On peut noter, en effet, la médiocrité des rimes, un nombre de pieds irréguliers d'un vers à l'autre, etc. L'ajout du *dangdut* explique peut-être la longueur de l'ensemble du *ngremo* féminin, où le nombre de *kidungan* chantés par les *tandhaks* varie de 6 à 9. La durée de chacun d'eux est également variable. Ceux du *ludruk Merdeka*-Jember, *dangdut* inclus, peuvent durer 1 heure 30, alors que ceux du *Karya Budaya*-Mojokerto durent entre 45 et 60 minutes. Toutefois, l'exécution du *ngremo* féminin du *Karya Budaya*-Mojokerto semble beaucoup plus rigoureuse et plus raffinée que celle du *Merdeka*-Jember, ce qui peut aussi expliquer la différence de durée. Là comme ailleurs, la qualité artistique ne s'évalue pas en quantité.

Ces chansons de *dangdut* se font entendre sur la scène du *ludruk*, mais aussi à la radio et dans les concerts spécifiques de *dangdut*, très nombreux à Java Est[647]. Les thèmes de *dangdut* sont ceux de la vie quotidienne des Javanais, ou de nature érotique, comme celui de *Gubuk Asmara*, « La cabane de l'amour », qui évoque la première expérience sexuelle d'une jeune femme. Les chansons de *dangdut* ne sont pas seulement des créations nouvelles, mais reprennent aussi des airs populaires javanais présents dans les spectacles de *tayub*, comme *Kangen Bojo* (« mon mari me manque »). Le *dangdut* et le *tayub* touchent le même public et le *ludruk* intègre ces deux genres populaires dans son répertoire.

Du ngremo *féminin au* tayub *en passant par le* saweran

La durée du *ngremo* féminin dans le *ludruk* de la région de Lumajang-Jember est allongée par l'invitation faite au public de monter sur scène pour donner de l'argent aux

[646] *Da'wah* est une invitation à écouter les enseignements islamiques. Le *da'wah* est souvent prononcé par des oulémas, mais ce prêche peut être aussi effectuée par un simple musulman. Pour les musulmans, prêcher relève des bonnes actions qui favorisent des récompenses divines et assurent une place au paradis. Par conséquent, nombre de musulmans saisissent toute occasion d'accomplir cette tâche qui témoigne de leur ferveur. Le *ludruk* ne fait pas exception à cette règle.

[647] Les groupes de *dangdut* itinérants de Java oriental sont connus du public comme des groupes capables de populariser les chanteurs et leurs chansons à l'échelle nationale. Parmi ces chanteurs, les plus connus sont Inul Daratista, Via Vallen, Nella Kharisma.

tandhak. Nous n'avons pas observé une telle contribution du public dans la région de Mojokerto-Jombang.



Ill. 102 - Don d'argent du public (*Saweran*) lors du *ngremo* féminin du *Merdeka*-Jember.

Source : A. Wibowo, 2016.



Ill. 103 - Le public masculin se joint à la danse *ngremo* féminin du *Merdeka*-Jember.

Source : A. Wibowo, 2016.



Ill. 104 - Le public masculin se joint au *ngremo* féminin sur la scène du *Budi Baru*-Jember.

Cliché : A. Wibowo, 2015.

Alors qu'un *tandhak* est en train de chanter un *kidungan*, des spectateurs, un ou deux à la fois, montent sur scène pour donner directement quelques billets aux *tandhak* ou les déposer dans une boîte spéciale placée en évidence. Cette pratique, répondant au nom de *saweran* en indonésien, est également nommée *tembelan* en javanais ou *tapelan* en

madourais[648]. Sur scène, les spectateurs gagnent ainsi le privilège de devenir acteur pour un moment en dansant ou en chantant avec les *tandhak*. C'est pour eux également l'occasion de délivrer un message personnel au micro. Les plus timides se contentent de déposer leur don et de redescendre aussitôt. Les paroles prononcées au microphone par les spectateurs sont très diverses, le plus souvent en javanais ou en madourais. Elles consistent en général en remerciements pour la générosité de l'hôte, organisateur du *ludruk*, à saluer leurs parents décédés, leur famille, leurs amis et à encourager d'autres spectateurs à monter sur scène pour contribuer au *saweran*. L'ambiance est souvent très animée et chaleureuse et gagne en euphorie au fur et à mesure que les spectateurs montent et descendent comme s'ils se livraient à un concours ou un match. Le public devant la scène souvent se lève pour répondre aux adresses du spectateur qui est sur les planches.

Il y a différentes façons d'offrir le *saweran*. Le spectateur peut directement tendre son don au *tandhak* ou, pour les plus audacieux, le glisser dans le corsage de celui-ci qui l'accepte de bonne grâce ou malicieusement, ou encore, comme on l'a dit, le déposer simplement dans une boîte placée sur une chaise au bord de la scène. Ce geste peut être réalisé par n'importe quel spectateur, âges et sexes confondus. Parfois une famille entière – père, mère, enfants… – monte ensemble sur scène, chacun saluant les *tandhak* et donnant de l'argent. L'enthousiasme des spectateurs pour la séquence du *saweran* provoque parfois un embouteillage sur les marches qui conduisent à la scène.

Avec cette participation du public, la durée de ce dernier *ngremo* féminin peut aller de 30 à 60 minutes, le *saweran* empiétant sur le *kidungan* à proprement parler, qui ne peut être chanté dans son intégralité. Il arrive que certains spectateurs fassent savoir qu'ils regrettent de ne pouvoir profiter plus pleinement du *kidungan*. Si tout le monde peut participer au *saweran*, les hommes sont les plus nombreux à monter sur scène, trop heureux de danser en couple avec un *tandhak*. Dans la région de Lumajang-Jember tous les *tandhak* sont des transgenres travestis. Certains spectateurs masculins vont jusqu'à glisser leur *saweran* dans la bouche du *tandhak*, qui peut mordre les billets ou les saisir avec ses lèvres. Une certaine fièvre érotique s'empare des spectateurs quelle que soit leur identité sexuelle.

[648] *Napel* à Madura, signifie donner quelque chose sur la scène et *tapel* signifie accepter quelque chose sur la scène. Ces deux expressions ne sont utilisées que dans le contexte de la scène et non dans la conversation de tous les jours. La scène *napel*, en effet, n'est pas seulement celle d'un spectacle mais plus largement un espace symbolique différencié selon le contexte, comme celui d'un mariage, d'une circoncision ou d'un événement rituel.

Gunem, *tandhak* du *Merdeka*-Jember, explique que cette pratique dansée à l'occasion du *sarawan* par des spectateurs masculins a son origine dans la danse traditionnelle *tayub*, autrefois très populaire à Lumajang. Dans les années 1970, elle prenait part elle-même à cette danse parmi d'autres danseuses de *tayub* qui étaient toutes de la campagne. Il s'agit d'un rare témoignage d'un *tandhak* pratiquant la danse *tayub* qui, plus généralement, n'est pratiquée que par des femmes. Gunem se rappelle que lorsqu'elle participait à la danse *tayub* lors de mariages, de circoncisions ou de purification de villages, elle pouvait danser toute la nuit avec des hommes invités à la célébration. Les danses alors s'accompagnaient toujours d'une gratification en argent. Parmi les danses *tayub* prenaient place également du *ngremo* féminin nommé *ngremo tembel*[649]. Gunem confirme ainsi les conclusions de Cristina Sunardi (2007) sur l'influence de la danse *tayub* dans les spectacles de *ngremo* féminin dans la région de Malang[650]. Cette influence est sensible dans diverses régions. Comme dans le *ludruk*, la participation du public masculin à la danse *ngremo* d'un *tayub* commande toujours un don monétaire aux danseuses.

Rohman, ancien militaire et chef du *ludruk Rajawali*-Lumajang, pense que la tradition du *tayub* à Lumajang explique que ses habitants apprécient également le *ludruk*. Il lie aussi cet intérêt pour le *ludruk* à la diminution du nombre de spectacles de *tayub* à Lumajang depuis les années 2000. La police, dit-il, rend plus difficile l'obtention d'un permis pour l'organisation d'un spectacle de *tayub*. À Lumajang, le *tayub* est actuellement organisé par des associations afin de répondre aux commandes. Le coût d'un spectacle est très important, jusqu'à 60 millions de roupies (4000 €), et les membres de l'association doivent assumer le paiement de la licence légale et organiser eux-mêmes la sécurité des spectacles[651]. Cette question de sécurité a offert aux autorités régionales un prétexte pour réduire le nombre de spectacles de *tayub* fautifs d'attirer les consommateurs d'alcool, ce qui provoque des bagarres entre spectateurs jetant leur dévolu sur la même

---

[649] Entretien Wibowo et Gunem, danseuse *ngremo* du groupe *Merdeka*-Jember, 07/12/2015. Il est plaisant de noter que *tembel* en javanais signifie « boucher une fuite ou un trou » avec un tampon ou une « rustine ». Si le *saweran* associé au *ngremo* féminin à quelque rapport avec cette technique artisanale, on appréciera l'humour et l'imagination…

[650] Christina Michelle Sunardi en 2007 et Henri Supriyanto en 1992 soutiennent que le *ngremo* féminin de la région de Malang est également influencée par la danse *beskalan*. Cette danse, donnée à l'occasion d'événement saisonniers ou rituels, a été introduite dans les spectacles de *tayub* et de *ludruk* de cette région. Actuellement, la danse est présentée en ouverture d'un événement. Voir Christina Michelle Sunardi, *Gendered dance modes in Malang, East Java : music, movement and the production of local senses of identity*. Thesis (Ph. D. in Music), University of California, Berkeley, Fall 2007, p. 338-343; voir aussi, Henri Supriyanto, *Lakon Ludruk Jawa Timur*. Jakarta: PT. Grasindo, 1992, p. 46.

[651] Entretien Wibowo et Rohman, chef du *Rajawali*-Lumajang, 07/12/2016.

partenaire de danse. Le *tayub* est également condamné par les religieux musulmans qui dénoncent, au nom de la morale religieuse, les attitudes lascives et provocantes des danseuses. Une accusation de cet ordre s'attaque, en effet, au goût et à la motivation la plus forte du public de *tayub*. Si le *ludruk* développe aussi une séquence *ngremo* propre à offenser parfois la bienséance musulmane, du moins développe-t-il, comme on l'a vu, dans ses nombreuses autres parties, un discours qui encourage les vertus civiques et religieuses, ce qui convient au plus grand nombre et modère la critique moraliste. En assistant au spectacle *ludruk*, les amateurs de *tayub* retrouvent ainsi dans la dernière séquence de *ngremo* féminin ce qu'ils voient sans conteste comme « le clou du spectacle ».

Les régions de Lumajang et Jember développent ainsi un *ludruk* marqué par la tradition du *tayub*. Le public masculin ne danse pas avec des « danseuses femmes » comme dans le spectacle original du *tayub*, mais avec des transgenres féminins. Et il faut reconnaître que lors de cette séquence de *ngremo* féminin de type *tayub*, les hommes alcoolisés, voire réellement ivres, montrent souvent leur impatience à monter sur scène pour danser avec les *tandhak*. Les « exercices de *tayub* » ont d'ailleurs tendance à ressurgir à d'autres moments que celui du *ngremo* féminin. Dans les pièces de comédie ou de drame prévues au programme du *ludruk*, un *tandhak* peut interpréter un *ngremo* de style *tayub* en dansant avec un comédien masculin jouant le rôle d'un spectateur. Le *tayub* peut ainsi trouver des opportunités interstitielles pour investir le spectacle de *ludruk* sans en corrompre l'esprit général.

Lesus, danseur de *ngremo* masculin au *Merdeka*-Jember, protestait contre la participation de spectateurs masculins au *ngremo* féminin du *ludruk*. Il remettait en cause la distribution des tours de danse assurée par un *peladhang* (ou *pramugari*), personne chargée de désigner au spectateur le *tandhak* avec lequel il peut danser. Selon lui, sous prétexte d'éviter le désordre sur la scène, le recours au *peladhang* détruit l'authenticité et la liberté des acteurs de *ludruk* d'évoluer sur scène comme ils l'entendent[652]. Mais il n'est pas impossible que la position de Lesus soit motivée par d'autres raisons. En tant que danseur *ngremo* masculin, célèbre dans la région Lumajang-Jember et à ce titre bénéficiaire de gains substantiels lors des *saweran*, Lesus a tendance à considérer le *ngremo* féminin de style *tayub* et le succès qu'il rencontre comme une concurrence presque déloyale. Il s'agit, en effet, du même public qui est appelé à contribuer au

652 Entretien Wibowo et Lesus, danseur du *ngremo* du groupe *Merdeka* – Jember, 11/12/2016.

saweran du *ngremo* qu'il soit féminin ou masculin ; mais comme en général le *ngremo* féminin précède le masculin, la récolte de *saweran* a déjà bien vidé les poches des spectateurs quand le *ngremo* masculin commence. Le conflit – qui le plus souvent n'éclate pas ouvertement entre les intéressés – ne repose donc pas sur les « règles de l'art » mais sur les conditions objectives de sa rétribution. L'arbitrage entre les intérêts de ceux qui font le même métier au sein d'un même groupe de *ludruk* est donc difficile.

L'introduction de la danse *tayub* dans le *ludruk* est attestée dans d'autres régions. Didik, chef du *Budhi Wijaya*-Jombang, se souvient d'une demande de danse *tayub* venant du comité d'organisation de l'« aumône à la terre » (*sedekah bumi*) et de « purification du village » (*bersih desa*) à Bongso Wetan, village de Pengalangan du district de Megatti, Gresik. La danse *tayub* devait être exécutée devant le *punden* du village (tombe du fondateur du village).



Ill. 105 - Représentation d'une danse devant le *punden* du *dusun* de Bongso Wetan, village de Pengalangan, district de Meganti, Gresik, lors d'une « aumône à la terre » (*sedekah bumi*), 2014.
Source : http://mbakpotrehkoneng.blogspot.com/2014/11/hindu-madura-di-tanah-jawa.html

Le *tayub* conserve un statut important dans certaines zones rurales. Katiman, chef du comité d'organisation et commanditaire du *ludruk* pour la commune de Bongso Wetan, insista sur le fait que la danse devant le *punden* était dédiée aux ancêtres fondateurs du village. Bien qu'il n'y ait pas de danse spécifiquement désignée pour les rituels, le *tayub* s'inscrivait parmi les expressions dansées les plus populaires, même à l'occasion des rituels d'« aumône de la terre ». En revanche, les spectacles de théâtre d'ombres (*wayang kulit*) en étaient proscrits, au prétexte que les ancêtres du village de

Bongso Wetan étaient à l'origine du *wayang kulit* dit *patokkane wayang*, et qu'à ce titre ils n'avaient pas besoin qu'on leur offre de tels spectacles, et pouvaient même se courroucer d'une telle initiative. Katiman se rappelait que son grand-père avait été puni pour avoir transgressé cet interdit. Sa mort précoce était attribuée à son entêtement à vouloir organiser des spectacles de *wayang kulit*[653].

Dans les *dusun* Bongso Wetan et Bongso Kulon, deux hameaux associés au village de Pengalangan, district de Meganti, Gresik, les cultes locaux sont fortement entretenus. L'« aumône de la terre » qui se déroule à grande échelle appelle des séries de prière et de nombreux divertissements collectifs pendant plusieurs jours. La majorité des habitants de ces deux hameaux sont d'origine madouraise[654]. Le *tayub* y est à l'honneur. Dans d'autres villages de Gresik, comme Lamongan, Bojonegoro, Probolinggo et Pasuruan, Didik a également reçu une demande analogue. La représentation de la danse *tayub* devant le *punden* du village devait avoir lieu à midi parmi d'autre danses, comme le *ngremo*. Les danses devaient précéder les prières et le repas rituel de riz *tumpeng* préparé par les villageois. Le soir, la danse *tayub* fut de nouveau exécutée sur la scène du *ludruk*, installée cette fois devant bureau chef du village (*kantor desa*), mais ne devait être présentée qu'après la danse *ngremo* féminine dans le cadre du *campursari*[655].

Sur nos deux zones de référence, notre enquête a permis d'observer la grande flexibilité et la grande capacité du *ludruk* à intégrer des formes d'expressions d'origines diverses. Les dispositions pragmatiques et ludiques de ce théâtre « traditionnel » lui permettent de jouer avec des enjeux sociaux parfois contradictoires : il peut ainsi concilier les attentes des partisans nostalgiques du *tayub* et celles de ses adversaires, défenseurs de l'ordre public ou du respect des bonnes mœurs musulmanes. Sans doute le *ludruk* dispose-t-il du crédit indispensable auprès de publics très différents grâce aux objets culturels qui trouvent encore une résonnance puissante dans l'esprit des villageois de Java Est : la musique de gamelan *gendhing* et les danses *ngremo* associées aux chants *kidungan*, dont la poésie raffinée touche encore le cœur des spectateurs érudits. De même,

---

[653] Entretien Wibowo et Katiman, chef du comité d'organisation des événements cérémoniels à Bongso Wetan, 03/12/2016.

[654] Deux religions s'y rencontrent : l'hindouisme et l'islam. Riyaman, un hindou du *dusun* Bongso Kulon, raconte que les hindous sont arrivés dans ce village vers 1969, après les répressions de 1965 contre les communistes. A cette époque, le gouvernement obligeait les villageois à choisir l'une des religions officiellement reconnues. La forte tradition du culte des ancêtres à Pengalangan a conduit certains à choisir l'hindouisme, tandis que d'autres ont embrassé l'islam. Entretien Wibowo et Riyaman, Hindou du *dusun* Bongso Kulon 03/12/2016.

[655] Entretien Wibowo et Didik, chef du *Budhi Wijaya*-Lumajang, 02/12/2016. Voir, partie III, chap. 4 : Chants et danses des *tandhak*. À la demande du public : *monosuko* et *campursari,* p : 324.

la vocation du *ludruk* à s'inscrire dans le calendrier des fêtes villageoises et des événements cérémoniels a-t-elle permis d'institutionnaliser sa contribution festive. La pratique scénique du *saweran* vient ainsi prolonger les échanges nombreux qui ont cours pendant les divers rituels villageois ou les célébrations familiales sans divulguer le caractère économique auquel elle répond pour les artistes du *ludruk*. Ces observations sur les rapports que le théâtre *ludruk* entretient avec la société de Java Est trouvent une confirmation dans l'analyse que Jean Duvignaud développe sur le rapport entre la vie sociale et le théâtre, quelles que soient les formes qu'il adopte : « Les multiples aspects de la pratique sociale du théâtre forment donc une totalité vivante, puisqu'ils mettent en branle dans certains cas la totalité de la société et des institutions, comme ces phénomènes d'échange dont parlait Marcel Mauss. Ils permettent sans doute d'établir ce lien tant cherché entre l'esthétique et la vie sociale, la création artistique et la trame de l'existence collective[656] ».

La métamorphose des tandhak

Le *ludruk* ne recule donc pas devant le mélange des genres. À la suite des danses *ngremo* dont la dignité « traditionnelle » est hautement affirmée, la scène est livrée aux défilés de mode occidentale exposant une image féminine donnant lieu, dans la société indonésienne « à la ville et au village », à tous les commentaires.



Ill. 106 - Spectacle de mode dans le *ludruk Merdeka*-Jember
Cliché : A. Wibowo, 2015

[656] Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Sociologie des ombres collectives*, Paris, PUF, 1965. (Quadrige :13).

Ce spectacle est assuré par les *tandhak*, les artistes transgenres féminin. Certains y voient une performance moins féminine que *banci-bancian*, autrement dit « à la manière des transsexuels féminin »[657]. Les *tandhak* portent des robes de soirée ou des vêtements très chics, des jupes de style européen souvent très courtes et des chaussures à talons. Elles sont maquillées comme le sont les mannequins des magazines de mode et portent souvent des perruques. Le contraste est total avec les figures présentées lors de la séquence *bedayan* ou *gambyong* où les *tandhak* portent toutes des vêtements féminins traditionnels : le *kebaya*. Si le spectacle de mode fait toujours partie du programme *ludruk* proposé par la troupe *Merdeka*-Jember, cette session n'est pas toujours inscrite au programme de *Karya Budaya*-Mojokerto qui considère qu'elle pourrait faire doublon avec celle du *bedayan*. *Karya Budaya*-Mojokerto considère en effet que le *bedayan* vise le même but que le spectacle de mode, puisqu'il s'agit dans les deux cas de montrer la beauté des *tandhak* et celle de leur voix. Seul « le discours vestimentaire et cosmétique » viendrait les distinguer.

Le spectacle de mode est guidé par un MC, un *master of ceremony*. Il porte un costume européen. Le MC monte sur scène avant les *tandhak* qu'il appelle une à une afin de toutes les présenter nommément. La présentation des *tandhak* est toujours facétieuse. L'animateur semble prendre un malin plaisir à nommer les *tandhak* par leur prénom masculin, prénom qu'elles n'utilisent encore qu'au titre d'un état civil, à leurs yeux, inopportun. Cela suffit à provoquer le rire général des spectateurs, que l'étrange beauté des *tandhak* ne cesse pourtant de troubler.

Quand toutes les *tandhak* du *ludruk* sont sur scène, l'une d'entre elles interprète un premier air de *dangdut*. La performance est réalisée sur le principe du karaoké ; l'accompagnement musical est enregistré. Cette partie dure entre 15 à 30 minutes. Quand une *tandhak* chante, les autres restent à l'arrière et dansent. Les jeux de lumières accroissent les effets ondulants des danseuses et de la chanteuse et produisent les réactions attendues du public. L'ambiance est à son comble. La danse des *tandhak* et les airs de *dangdut* conjuguent leur caractère érotique. Les spectateurs fascinés ne retiennent plus leurs cris d'enthousiasme devant un tel spectacle. Certains leur lancent des offrandes : souvent des paquets de cigarettes nommés *sawatan* pour l'occasion, textuellement des « lancés ». La nuit tombe et les esprits sont très échauffés.

[657] Les *banci* sont les « travestis ». L'expression *banci-bancian* signifie « se comporter comme un travesti ».

La danse du serpent

Les troupes de *ludruk* dans la région de Mojokerto-Jombang intègrent des danses particulières dans le cadre d'une séance d'attraction spéciale. Cette séance prend place le plus souvent en quatrième partie de spectacle, après l'interprétation des chansons *campursari*, parfois en cinquième partie, après les danses de *ngremo* masculin. Ces nouvelles danses incluent souvent la danse du serpent, les danses *mayang rontek*, s*ampur ijo*, *waru doyong* ou *solah kemuning*. Dans certains lieux de notre zone d'étude, dans la région Lumajang-Jember par exemple, on ne trouve pas ce type d'innovation. Celle que nous avons le plus souvent observée est la danse du serpent[658].



Ill. 107 - Sri Devi Lestari, danseuse au serpent de la troupe de *Budhi Wijaya*-Jombang.
Cliché : A. Wibowo, 2018.

La danse du serpent est un spectacle de danse libre sur de la musique moyen-orientale diffusée par des enceintes acoustiques. La danseuse porte un costume de style indien, souvent coiffée d'un diadème. Peu vêtue, elle doit évoquer par les mouvements de son corps l'exotisme et la volupté des palais indiens ou arabes. Elle joue en dansant avec un python qui s'enroule autour de son corps au rythme de la musique. Une ambiance de

[658] Alors que les autres types de danses (*mayang rontek*, *sampur ijo*, *waru doyong*, *solah kemuning*) ne nous sont connus qu'à partir des enregistrements réalisés par ces troupes.

mystère entoure cette danse grâce à des jeux d'ombres et de lumières et des bruitages inquiétants. Des spectateurs s'approchent souvent de la scène pour ne rien perdre du dialogue dansé avec le reptile. Il n'est pas rare que le public ébloui donne de l'argent en *saweran* à la danseuse. D'autres, effrayés s'éloignent en courant. Certaines danseuses cherchent dans le public les spectateurs craintifs pour s'approcher d'eux et leur présenter le serpent à bout de bras. À la frayeur de quelques-uns répond le rire du reste du public.

La danse du serpent est devenue un moment très prisé dans les spectacles *ludruk*. Les amateurs sont nombreux et leur impatience ne laisse pas de doute sur le plaisir qu'ils y prennent. Cependant, certains organisateurs de *ludruk* jugent cette danse trop érotique. *Pak* Muklis, par exemple, du comité d'organisation de l'« aumône de la terre » au hameau Bongso Wetan, du village de Pengalangan (sous-district de Meganti, région de Gresik), dénonce le costume indécent des danseuses au serpent et s'oppose à ce que de tels spectacles soient donnés dans les *ludruk* organisés dans son village[659].

La danse du serpent a été introduite dans le *ludruk* dans les années 1980. Yanti, *tandhak* travestie de *Karya Budaya*-Mojokerto, a vu cette danse beaucoup évoluer depuis cette époque. Selon elle, les danseuses au serpent disposaient d'un important charisme, danseuse et serpent démontrant une grande complicité de mouvements. Les danseuses semblaient posséder l'expertise des charmeurs de serpents. Ces danses sont aujourd'hui réalisées par des artistes moins doués. Les danseuses au serpent de *Karya Budaya*-Mojokerto sont souvent des amies des *tandhak* travesties sans grand talent. Le mouvement dansé avec l'animal a perdu de son agilité et de son originalité ; la seule compétence semble reposer sur l'audace à toucher des reptiles. Les danseuses ne sont d'ailleurs plus propriétaires de leur serpent, qu'elles louent à quelque marchand animalier[660].

En plus de la danse du serpent, la troupe de *Karya Budaya*-Mojokerto inscrit à son répertoire les danses *mayang rontek*, *sampur ijo*, *waru doyong* et *solah kemuning*. Ces danses sont toutefois rarement toutes présentées aujourd'hui. Ce sont, en effet, des chorégraphies et des mouvements dansés techniquement difficiles, demandant qui plus est un accompagnement musical très spécifique. Les danseuses et musiciens doivent avoir été spécialement formés pour ces performances. Les danseuses compétentes n'ont pas toujours été remplacées au fil du temps et toutes ces danses ne peuvent donc plus être

[659] Entretien Wibowo et Muklis, 03/12/2016.
[660] Entretien Wibowo et Yanti, 04/12/2016.

assurées dans une même représentation de *ludruk*. *Karya Budaya*-Mojokerto tente de répondre à la demande de l'une ou plusieurs d'entre elles lorsque celle-ci est explicitement formulée par un commanditaire. Une préparation spéciale est toutefois nécessaire. La troupe répond ainsi en partie à la demande en organisation une rotation de ces danses pour maintenir une variété de danses possibles. À chacune d'entre elles, la danse du serpent, toujours prête à être exécutée, est le plus souvent associée.





Ill. 108 - La danse *Mayang Rontek* (20/09/2010) **Ill. 109 -** La danse *Solah Kemuning* (20/12/2010)
Source : photographie A. Wibowo, troupe *Karya Budaya*-Mojokerto, 2010.

La danse *Mayang Rontek* est un nouveau style de danse créé par des artistes originaires de Mojokerto vers 1993. Elle a été conçue comme divertissement pour des fêtes de mariage à Mojokerto. Elle reproduit la procession nuptiale (*temu manten / bedhol manten)*, et se nomme *manten Mojoputri*, du nom d'une procession nuptiale en usage au royaume de Majapahit (XIIe-XVe siècles). Depuis 1996, le gouvernement de Mojokerto a mis cette danse à l'honneur pour rappeler que Majapahit était le centre de la culture javanaise qui rayonnait à partir de la région de Mojokerto. Le *Ludruk Karya Budaya*-Mojokerto présente donc cette danse chaque fois qu'il se produit.

Inspirée de la danse *banjar kemuning* de Sidoarjo[661], la danse *solah kemuning*a été créée en 2008 par Sunawan, un artiste militant très actif de Mojokerto. *Pak* Edy, chef de la troupe *Karya Budaya*-Mojokerto, l'a accueilli parmi ses créateurs pour enrichir son répertoire de danses et augmenter ces attractions. Mijil, diplômé en théâtre de l'Institut

[661] La danse *Banjar Kemuning* a été créée par Agustinus, un instituteur de Sidoarjo, inspiré par la vie d'une femme de pêcheur du village de Banjar Kemuning, Sidoarjo. Cette danse a été élue meilleure danse au festival national de danses en 2002 et a été reconnue comme danse régionale par le gouvernement de Sidoarjo.

d'art de Yogyakarta, a également rejoint l'équipe chorégraphique de la troupe *Karya Budaya*-Mojokerto. C'est désormais à ce titre qu'il enseigne aussi la danse des *tandhak* telle que la troupe *Karya Budaya*-Mojokerto la pratique.



Ill. 110 - La danse *Sampur* (02/10/2015)



Ill. 111 - La danse *Waru Doyong* (30/09/2010)

Source : photographie A. Wibowo, *Karya Budaya*-Mojokerto, 2010.

Enfin, signalons deux autres types de danse : *Sampur Ijo* et *Waru Doyong*. Le nom *sampur ijo* vient du mouvement de danse qui utilise le *sampur* (châle) ; celui de *waru doyong* vient du *gending* (chanson), de type *waru doyong*, utilisée pour accompagner la danse. Yanti, *tandak* travestie au *Karya Budaya*-Mojokerto, mentionne d'autres types de création dansée qui ont maintenant disparues des spectacles *ludruk*. La danse *Sunda Tani*, par exemple, très prisée dans les années 1990, ne se rencontre plus sur la scène du *ludruk*[662].

[662] Entretien Wibowo et Yanti, 12/04/2016.

Chapitre 4

LA DANSE *NGREMO PUTRA* (MASCULINE)

La danse *ngremo putri* féminine donnée au commencement du spectacle *ludruk* a pour contrepartie la danse *ngremo putra* masculine qui généralement suit aussitôt la première. Comme on peut s'y attendre, ces danses genrées se distinguent en tous points, sauf peut-être en ce qui concerne la recherche de l'excellence et de la séduction du public, qui suscite, comme on va le voir, la compétition du *saweran*.

L'atelier du ngremo *parfait*

Le *ngremo putra* présente des caractéristiques que l'on peut immédiatement identifier à partir des mouvements et de la musique. Entre nos deux zones d'étude, on constate plusieurs différences, notamment entre les chorégraphies, les musiques, les costumes et les maquillages des danseurs. Cette danse connaît des variantes de style de mouvement désignées diversement selon les régions : style *surabayaan,* style *jombangan*, style *malangan* ou style *maduraan*[663]. Wibisono, danseur et professeur de danse *ngremo* de l'Institut des Arts de Java-Est (2016), pense que les différences d'attitude corporelle et de posture entre les différentes danses *ngremo* sont très faibles ; il s'agit surtout de la flexion des jambes (*kuda-kuda)* et de la position des doigts[664]. Ces aspects passent souvent inaperçues du grand public, de sorte que les différences entre les styles de *ngremo* sont surtout débattues entre personne averties. Le public en général n'est pas sensible à ces différences.

---

[663] Les styles de danse *ngremo* se distinguent également par le nom de leur créateur, par exemple : *ngremo* Surabayan *Cak* Munali Pattah ; *ngremo* Jombangan *Cak* Bolet ; *ngremo* Malangan *Cak* Khatam ; *ngremo* Maduraan *Cak* Anwar. Cependant, les danseurs de *ngremo* ne mentionnent jamais à la fois le nom de la région et le nom du créateur pour distinguer chaque type de danse. Les observateurs de la danse *ngremo* reconnaissent immédiatement le style de chaque créateur en rapport avec la région d'élection de la danse. Selon Wahyudiyanto (2018), c'est l'augmentation des compétitions et des festivals de danse ngremo au début des années 1970 à Java Est qui a favorisé l'émergence de nombreux styles de danse ngremo. Le jury du concours de danse *ngremo* se sont mis à distinguer les types régionaux pour évaluer les prestations. Voir Wahyudiyanto, *Busana Tari ngremo Surabayan: Implikasi Nilai Kepahlawanan*, Surabaya: PT. Revka Petra Médias, 2018.

[664] Voir Tri Broto Wibisono, *Teks Koreografi Ngrema dalam buku: Tari ngremo di Surabaya: dari Terob, Tobong menuju Kelas*, Sidoarjo: Satu Kata Book Art, 2016, p. 69-102.

Si les danseurs peuvent être des hommes et/ou des femmes, les danseurs masculins sont les plus nombreux. On peut donc trouver des femmes – non transgenres – qui dansent le *ngremo* masculin. Nous n'avons jamais trouvé de danseurs transgenres féminin (*waria*) travestis en homme parmi les troupes que nous avons suivies. Bien que la danse *ngremo* masculine soit le plus souvent exécutée par un homme seul, elle peut également être exécutée par plusieurs danseurs (deux à quatre) ; elle est alors appelée *ngremo kembar*[665].

Dans la région de Lumajang-Jember, la danse *ngremo* masculine est toujours exécutée après la danse *gambyong-bedayan* (en quatrième partie). Dans une autre région, celle de Jombang-Mojokerto, la danse *ngremo* masculine n'apparaît qu'à la fin du spectacle dansé (dans la cinquième partie). Les danses *ngremo* masculines précèdent généralement les autres danses, même si le planning les mentionne parfois après. La position de la danse *ngremo* masculine dans l'ensemble du spectacle dansé ne semble pas s'inscrire dans un ordre constant. Si les danseurs ont terminé de se maquiller et sont prêts, ils peuvent se présenter sur scène. Cela sans doute parce que, présents dans plusieurs parties du *ludruk*, les danseurs doivent quitter leurs précédents costumes, revêtir leurs costumes de danse, se démaquiller et se remaquiller avant de retourner sur scène.

La danse *ngremo* masculine est très attendue du public du *ludruk.* Chaque groupe a son danseur star et chaque spectateur a son danseur préféré. Un grand groupe de *ludruk* est également connu pour sa vedette masculine de *ngremo*. Un grand groupe de *ludruk* dispose d'ailleurs de plusieurs danseurs de *ngremo*. La renommée d'un danseur s'entend dans les déclarations enthousiastes du public qui emploie le terme *pengreman* pour désigner spécialement un danseur vedette de *ngremo*. On entend ainsi : *Cak Sukis pengreman ludruk Karya Budaya* : « *Cak* Sukis est le danseur *ngremo* du *ludruk Karya Budaya* », ou *Cak Misdi pengreman ludruk Budhi Wijaya*, ou *Cak Lesus pengreman ludruk Merdeka*.

Les commanditaires peuvent choisir leurs danseurs préférés, même s'ils sont extérieurs à la troupe. Il n'est pas rare que les danseurs de *ngremo* viennent d'une région relativement éloignée. Ce qui ne va pas sans frais supplémentaires pour financer leur déplacement. Pour répondre à cette demande spéciale, les organisateurs peuvent contacter directement leur danseur de *ngremo* préféré, ou demander au chef de la troupe de faire

[665] *Kembar* en javanais signifie jumeaux. Le mot *kembar* ici fait référence à la chorégraphie harmonieuse et la tenue des danseurs.

venir le danseur qu'ils veulent. Le terme utilisé pour faire venir des artistes extérieurs à la troupe de *ludruk* est *ngebon*[666]. Ce mot javanais signifie « emprunter ». Il est utilisé dans le *ludruk* pour signifier qu'il est fait appel à un ou plusieurs artistes célèbres (danseurs de *ngremo* ou comédiens) extérieur à la troupe. Le fait qu'il existe un mot spécial pour dire cette pratique montre l'importance accordée à l'exigence du commanditaire, à l'excellence attendue pour certaines prestations du *ludruk*. Pendant la période *ludruk tobong*[667], lorsque les spectacles *ludruk* pratiquaient la vente de billets dans les années 1970-1980, l'emprunt ou le prêt d'artistes entre les troupes *ludruk* étaient formalisé par une sorte de contrat. Le transfert d'artistes était accompagné d'un certificat portant la signature et le tampon du chef de la troupe d'origine de l'artiste. Il faut souligner que ce système a été introduit par l'armée (*komando militer*) qui jouait à cette époque un rôle de « conseil » – en fait, de contrôle – sur la mobilité des artistes de *ludruk* à Java Est. Actuellement, cette procédure n'est plus appliquée, ce qui ne va pas sans produire parfois de vifs différends entre les troupes de *ludruk* dans leur compétition pour les artistes les plus réputés. Les artistes de *ludruk* les plus connus évitent ainsi de se lier à une troupe de *ludruk* particulière, de sorte qu'ils peuvent rester maîtres de leur agenda et répondre à la commande du plus offrant. Les artistes vedettes peuvent également mieux faire valoir leurs conditions sur l'élaboration du programme.

La danse masculine *ngremo* dispose ainsi d'un statut particulier au sein de l'ensemble du spectacle *ludruk*. Lors de son exécution, des effets de scène spéciaux tels que l'éclairage, l'utilisation de pétards et de feux d'artifice sont employés. Le *gamelan* résonne très fortement pour signaler au public le commencement du spectacle. Avant que les danseurs *ngremo* n'entrent en scène, les lumières principales de la scène sont réduites. Celle-ci est plongée dans une pénombre, des projecteurs de lumière colorée de faible intensité éclairent la scène principale pour attirer les regards du public. Souvent, les amateurs inconditionnels de *ngremo* s'approchent rapidement de la scène principale.

[666] Entretien Wibowo et *Pak* Muji, directeur de la troupe *Karya Budaya*-Mojokerto, 06/12/2016.

[667] Voir partie II, chap. 1 : Deux variantes culturelles du *ludruk* : Java Est et Madura, p : 148.



Ill. 112 - Ouverture de la danse *ngremo* masculine de la troupe *Merdeka*-Jember.
Cliché: A. Wibowo, 2015.

Des effets spéciaux particulièrement spectaculaires sont réalisés par la troupe *Merdeka*-Jember pour cette danse *ngremo*. La régie dispose donc d'un équipement performant qui ne se borne pas à des jeux de lumières, de fumée ou de feux d'artifice ; les danseurs sont placés sur une planche à roulettes montée sur un rail au fond de la scène et sont tirés par une corde pour donner l'impression qu'ils volent dans les nuages formant le décor de fond. Le danseur *ngremo* en équilibre sur la planche doit exécuter le mouvement dansé sans trahir la position statique à laquelle il est contraint. Ces effets de scène, de l'aveu des metteurs en scène, vient en quelque sorte remotiver les spectateurs qui, après 2 heures de spectacle, entre 22 heures et 22 heures 30, seraient tentés de rentrer se coucher. Le son fort et dynamique du *gamelan* marque également le début du spectacle de danse *ngremo*.

Lors d'un spectacle de *ngremo* masculin de la troupe *Karya Budaya*-Mojokerto, durant l'été 2014 dans la région de Mojokerto, Jabbar Abdullah, metteur en scène de la troupe, précisa que le nom du *pengreman* était Setiawan, connu comme un danseur de *ngremo* de style typiquement *Jombangan*. En donnant le nom du danseur, tout le public pouvait comprendre que le *ludruk* de Mojokerto présentait un *ngremo* de style *jombangan*, le style de la danse étant, en effet, celui de la région d'origine du danseur.



Ill. 113 - Danse *ngremo* de style *jombangan* de la troupe *Karya Budaya*-Mojokerto.
Cliché : A. Wibowo, 2014.

Setiawan, familièrement appelé *Cak* Sete, aime parfois sortir de scène en boitant, imitant la démarche d'un vieil homme qui contraste avec la technique experte de la danse *ngremo* qu'il vient d'exécuter, comme si tout cela l'avait beaucoup fatigué. Cette claudication, accompagnée des mimiques amusantes du danseur, déclenchent des cris et des rires dans le public. L'ambiance comique est soutenue par plusieurs instruments de *gamelan*, des *kenong* (petit gong) et *kendang* (tambours), pour répondre aux gestes espiègles du danseur qui quitte la scène. Cet aspect *gecul* (drôle) est bientôt interrompu par le jeu fort et dynamique des *kendang* (tambours). D'autres danseurs ont immédiatement pris place en exécutant des mouvements de mains « cassées » qui font penser au mouvement du *pencak silat*, l'art martial de Java. Accompagnant les mouvements fermes de la main, des coups de pied énergiques du danseur au *sampur* (châle) renforce l'impression de combat. Les percussions du *gamelan* suivent les gestes brusques des danseurs. De tels gestes sont utilisés dans la danse de *jaranan*, spectacle de transe très éloigné du *ludruk*, mais souvent donné en des occasions comparables. Le style fort et viril de cette danse est ainsi combiné aux expressions parfois comiques des danseurs. Le terme javanais *kendho-kenceng* rend compte de cette ambivalence[668]. Cette

[668] *Kendho-kenceng* en javanais signifie « desserré-serré », expression utilisée pour décrire la réalisation d'un nœud.

danse montre des personnages expressifs, dynamiques, bruyants, à d'autres moments doux, drôles et précieux.

Setiawan est né et vit à Jombang dans le district du même nom, à l'ouest de celui de Mojokorto. Il fait partie de la troupe *Karya Budaya*-Mojokerto depuis 2013 en tant que danseur *ngremo*, deuxième en titre dans le spectacle. Il n'est donc pas le danseur principal[669]. Setiawan danse lorsque Sukis, principal danseur *ngremo* de la troupe, est absent, notamment lorsqu'il a préféré répondre à la demande spéciale d'un *ngremo* de style *jombangan* d'un autre commanditaire. Le *panjak kendang* (batteur de tambour) éprouve quelque difficulté à accompagner Setiawan dont les mouvements improvisés dans le style *jombangan* ne sont pas bien connus de lui, le danseur ayant tendance à mélanger les styles de Surabaya et *jombangan*[670]. *Cak* Misdi, par exemple, établit une distinction scrupuleuse entre ces deux styles dans sa performance. Les gestes exécutés par celui-ci s'accordent harmonieusement à la musique, ce que tout public connaisseur admire. Ce dialogue entre les mouvements improvisés des danseurs et les musiciens, constitue un intérêt spécial du spectacle. Et cela n'empêche pas le public d'apprécier l'humour des gestes des danseurs dont l'improvisation et les expressions du visage suscitent rires et commentaires admiratifs.

Cak Misdi est principalement associé à la troupe *Budhi Wijaya*-Jombang depuis le début des années 1990. Le style *jombangan* dont il est expert est surtout associé au danseur Ali Markasa, né à Jombang en 1942. Il serait l'un des plus grands maîtres du *ngremo* de Jombang, qui tenait son art de Sastra Bolet Amenan (1907-1987), également connu sous son nom de *Mbah* Bolet. Celui-ci aurait créé son style *ngremo* vers 1942-1943, qui n'est devenu célèbre que vers les années 1963-1964, peu avant la répression anti-communiste qui sévit dans toute l'Indonésie. La danse *ngremo* de *Mbah* Bolet a un caractère très burlesque. Le mot javanais *bolet* lui-même est synonyme de *sudrun* qui veut dire « humour », que l'on retrouve dans l'autre nom de cette danse : *nyudrunan*. Cette caractéristique est devenue plus tard l'identité de la danse *ngremo* de style *jombangan*. D'autres danseurs *ngremo* de Jombang utilisent d'autres mouvements de danse,

[669] Né en 1952, Setiawan a rejoint une troupe de *ludruk* au début des années 1970, en tant que *tandhak* (danseur travesti). Ses activités au sein du *ludruk* ont cessé en 1983 après son mariage. De 1983 jusqu'en 2013, Setiawan s'est reconverti dans l'agriculture du tabac car les revenus du *ludruk* n'étaient plus suffisants pour subvenir aux besoins familiaux. Cependant, sa passion pour la danse ne s'est pas éteinte. Il a alors secrètement appris à danser le *ngremo* à l'aide de cassettes et a suivi l'exemple et les conseils d'autres danseurs de *ngremo*, pour revenir sur scène trente ans après l'avoir quittée (Entretien Wibowo et Setiawan, 24/08/2014).

[670] Entretien Wibowo et Edy Karya, chef de la troupe *Karya Budaya*-Mojokerto, 05/ 12/2015.

notamment pour les positions des jambes (*tajekan*) « droites » (*jejek*), le mouvement des mains « cassées » (*ceklekan*) et les coups de pieds (*sadukan*) dans le châle (*sampur*). Ces mouvements et ces gestes dansés illustrent le caractère rythmique, agile, flexible et gracieux de la danse *ngremo*[671]. Le style de *Mbah* Bolet inspire encore de nombreux danseurs *ngremo* de Jombang et Surabaya. Ali Markasa affirme avoir une autorité spéciale sur le style de *Mbah* Bolet, notamment le mouvement de coup de pied dans le châle (*sadukan sampur*), qu'il aurait reçu par testament de son inventeur. En 2009, Il prétendait au droit d'auteur pour sa danse dite *Dewan Kesenian Jakarta*, « Le conseil culture de de Jakarta »[672]. La danse *ngremo* de style *Jombangan* a été grandement influencée par ces deux créateurs. En 1967, Ali Markasa, marqué par le style de *Mbah* Bolet, développa ensuite sa propre danse *ngremo*.



Ill. 114 - Danse *ngremo* de style s*urabayan* de la troupe *Karya Budaya*-Mojokerto
Cliché : A. Wibowo, 2015.

Lors d'une autre occasion, en décembre 2015, la troupe de *Karya Budaya*-Mojokerto à Surabaya confia l'interprétation de la danse *ngremo* masculine dans le style

[671] Voir Fahrudin Nasrulloh, *Melacak Ludruk Jombang*. Jombang: Badan Perencanaan Pembangunan Daerah (BAPPEDA) Kabupaten Jombang, 2011, p. 48-52.

[672] *Ibid.*, p. 67-72.

surabayaan à *Cak* Sukis[673]. Le danseur avait particulièrement étudié son entrée en scène. Il avança dans une attitude détendue, une extrémité du châle dans chaque main, sa tête d'un port altier face au public. Les autres danseurs entrèrent ensuite sur une musique de *gamelan*, des *kendang* rythmant leurs pas progressant vers le centre de la scène. Au milieu de celle-ci, Sukis inclina la tête, les mains jointes comme dans un geste de déférence adressé au public, élevant les deux mains jointes sous le menton, inclinant la tête pour que ses pouces touchent le bout du nez. Chacun reconnaissait là le signe du respect, adressé comme une demande de permission pour commencer le spectacle. Ensuite, le rythme des *gamelan* accéléra et monta rapidement en intensité. Le danseur mit ses jambes en position ouverte, les mains au niveau de la poitrine, ouvertes également, les deux bouts du châle entre les doigts. Sa tête tourna à gauche puis à droite. D'un mouvement du pied droit, le danseur faisait sonner au rythme du *gamelan* un bracelet de clochettes qu'il portait à la cheville (*gongseng*). Ce dialogue musical et dansé avec le *gamelan* est typique de la danse *ngremo*. Le mouvement de danse de style Surabaya reflète le caractère autoritaire, vaillant et calme d'un chevalier javanais. Wahyudiyanto (2008) associe la figure de ce personnage héroïque à celle du chevalier des épopées javanaises classiques (*Ramayana, Mahabharata* et *Panji*). Ce même chevalier se retrouve dans le théâtre traditionnel javanais, le *wayang orang* ou le *ketoprak*, théâtre de danses et de masques. D'autres histoires héroïques (comme *Cakraningrat*, *Branjang Kawat*, *Sakerah*, *Pangeran Situbondo*, *Untung Suropati*, *Jayanegara* et *Sawunggaling*) marquent l'évolution du *ludruk* dans la période précédant l'indépendance de l'Indonésie, vers les années 1920, en développant l'image patriotique du résistant et les combats contre les colonisateurs[674].

Les costumes portés par les deux danseurs de *ngremo* de la troupe *Karya Budaya*-Mojokerto (Ill. 114) correspondent à ceux des personnages du théâtre javanais, comme le *wayang orang* et le *ketoprak*, où les acteurs sont torses nus et portent de gros colliers et bracelets. Il faut y voir l'influence des personnages des marionnettes d'ombre (*wayang kulit*). Les danseurs *ngremo* de la troupe *Merdeka*-Jember préfèrent revêtir un plastron

[673] Sukis est né en 1953, vit à Sidoarjo. Il est danseur *ngremo* dans la troupe *Karya Budaya*-Mojokerto depuis 1990. Sukis a également reçu des offres d'autres troupes de *ludruk* dans les régions de Surabaya, Gresik, Sidoarjo et Jombang. Ces offres extérieures entrent parfois en conflit avec la programmation de *Karya Budaya*-Mojokerto, à laquelle Sukis ne donne pas toujours la priorité. (Entretien Wibowo et Sukis, 12/12/2015).

[674] Voir Wahyudiyanto, *Kepahlawanan Tari Ngremo Surabayan : Refleksi Cita, Citra dan Politik Identitas dalam ruang publik*. Surakarta: ISI Press, 2008, p. 70-75.

brodé. Wahyudiyanto (2008) pense que le danseur de *ngremo* torse nu (*ngligo*), tel qu'il apparaît dans certaines troupes de *ludruk*, est inspiré du personnage Sawunggaling, le héros tutélaire de la ville de Surabaya. Lorsque des représentations de *ludruk* sont données dans cette région, les artistes utilisent le costume de Sawunggaling, car les habitants de Surabaya et de ses environs lui vouent un véritable culte. Dans la danse *ngremo* où il apparaît, le danseur doit être un jeune homme musclé sachant exprimer des émotions intenses. Ce style *ngremo* est souvent appelé *sawunggalingan*[675].



Ill. 115 - Costumes de danse *ngremo*, Lesus et Gunem de la troupe *Merdeka*-Jember.
Cliché : A. Wibowo, 2015.

Dans la région de Lumajang-Jember, nous avons assisté à une danse *ngremo* interprétée par Lesus et Gunem de la troupe *Merdeka*-Jember. Ils portaient des chemises en velours noir ou rouge. Sur leurs épaules et leur poitrine, des motifs circulaires ornaient un gilet (*ther*) brodé incluant des sortes de sequins dorés. Wahyudiyanto (2008) appelle ce genre de costume *Cakraningrat*, nom d'un titre royal madourais attribué par le Sultan Agung (1593-1646), souverain du second royaume de Mataram. Ce costume a été

[675] *Ibid.* Wahyudiyanto, 2008, p. 92-93.

introduit pour la première fois en 1968 par le studio de danse *Candra Wiwatikta*[676], et fut ensuite adopté par le gouvernement provincial de Java Est le 20 mai 1978 comme costume de danse *ngremo* pour l'inauguration du *Taman Budaya Jawa Timur* (Parc culturel de Java Est) à Surabaya[677]. Cette décision politique a favorisé la standardisation des éléments de danse *ngremo* dans tout l'est de Java. La plupart des danseurs adoptèrent ce costume ou l'imitèrent en partie[678].

En tant que centre politique et culturel de la région de Java-Est, Surabaya a eu une influence majeure sur le développement du *ludruk* dans la région. Lesus a appris la danse *ngremo* par lui-même à partir des années 1970. Il a ensuite approfondi cet art auprès de *Cak* Tekle, danseur *ngremo* de la troupe *Irama Budaya*-Surabaya, au Taman Hiburan Rakyat (THR) de Surabaya en 1980. Gunem, l'épouse de Lesus, a appris la danse *ngremo* masculin avec Lesus[679]. La qualité de son travail lui a valu la deuxième place au concours national de danse *ngremo* de Surabaya en 1989. Gunem confectionne ses propres costumes de danse, et reçoit parfois des commandes de d'autres danseurs *ngremo*. Les motifs et formes de ces costumes sont le fruit de son imagination ; elle s'inspire de costumes *ngremo* de Surabaya et de Malang du Sud[680].

---

[676] Yayasan Candra Wiwatika est une association artistique de Surabaya, fondée en 1961. Cette association a été encouragée par l'armée. Elle a ensuite donné naissance à la *Sekolah Menengah Seni* et à l'*Institut Seni* à Java-Est. L'association est basée à Pandaan-Pasuruan, où elle occupe une superficie de 12,5 ha. Le site comprend studio de danse et lieu de spectacle en plein air avec le mont Penanggungan en arrière-plan. Cet espace est équipé de plusieurs halls de spectacle d'une capacité de 500 personnes, de plusieurs salles de réunion pouvant accueillir une centaine de personnes, des salles d'exposition, ainsi que de quatorze villas, et un pavillon d'une capacité de 150 personnes. Voir https://jatim.antaranews.com/berita/91318/candra-wilwatikta-pandaan-kembali-bersinar.

[677] *Ibid*, Wahyudiyanto. 2008, p. 94-98.

[678] L'information concernant le changement des costumes des danseurs *ngremo* est attestée dès la fin des années 1930 par Supriyanto (1992) : les danseurs portent des pantalons noirs ; ils portent une chemise blanche unie avec un nœud papillon noir ; ils portent un bandeau rouge ou une casquette noire ; sur l'oreille gauche une boucle d'oreille ; ils portent des chaussettes unies de couleur blanche jusqu'aux genoux et un *gongseng* (petit battant en cuivre) sur le pied gauche. Voir, Supriyanto. 1992. *Lakon Ludruk Jawa Timur*. Jakarta : Grasindo, p : 21.

[679] Voir partie III, chap. 2 : Danse et *kidungan* du *ngremo putri* (féminin). p : 302.

[680] Entretien Wibowo et Lesus et Gunem, 17/12/2015. Voir aussi p. 116.



Ill. 116 - DVD *Ngremo* Lesus et Gunem



Ill. 117 - Lesus et Gunem dansant le *ngremo gandrung*

Source : Documentation DVD de Manfaat Record, 2013.

Lesus affirme que le style Surabaya et les costumes de sa danse ont influencé les danseurs *ngremo* des régions de Lumajang et Jember. Il mentionne notamment les *udeng* (couvre-chef) et *empok* (tissu couvrant le devant de la taille), éléments originaux de ses costumes, souvent copiés par d'autres danseurs *ngremo*. Le duo de danse *ngremo* qui réunit Lesus et Gunem, appelé danse jumelle *ngremo*, a également était emprunté, selon Lesus, par plusieurs troupes *ludruk* des régions de Jember et Lumajang. Dans la danse *ngremo* de couple, Gunem, épouse et partenaire de danse de Lesus, porte des costumes *ngremo* masculin et se maquille comme un danseur masculin portant moustaches. Lesus dit être très soucieux de maintenir son haut niveau de danseur *ngremo* dans la région de Lumajang-Jember en faisant évoluer son style de danse et ses costumes. En 2013, il a reçu une offre de Manfaat Record, maison de production locale de DVD d'arts traditionnels, pour enregistrer et distribuer la danse *ngremo gandrung* qu'il a créée.

Cette danse a pour thème le sentiment amoureux. Le danseur poursuit la fille qu'il aime. Lesus affirme que le mouvement de sa danse lui a été inspiré par diverses danses, comme la danse *ngremo* féminine de la troupe *Ludruk RRI*-Surabaya et la danse *tayub* appréciée des habitants de Lumajang et Jember. La danse *ngremo gandrung* veut exprimer la séduction. Elle s'ouvre à tous les registres d'improvisation sans cadre chorégraphique particulier. Les deux danseurs semblent communiquer par les mouvements respectifs de leur corps, tandis que les *panjak* (joueurs de *gamelan*) suivent leurs gestes et mouvements en cherchant à les influencer par leur propre inspiration

musicale. Le batteur de tambour a un rôle important dans la régulation du rythme à la fois musicale et du mouvement dansé. Pour cette danse, Gunem s'habillait et se maquillait comme une femme. Elle portait une coiffe (*konde*), des habits de danseuse *ngremo*, une longue écharpe sur l'épaule. Lesus quant à lui s'habillait en danseur *ngremo*, portant couvre-chef (*udeng*), maquillage épais et boucle à l'oreille gauche. Mais Gunem ne choisit pas toujours le costume de princesse pour exécuter la danse *ngremo gandung*. Elle adopte parfois, comme on l'a vu, un déguisement entièrement masculin, costume et maquillage compris. Ces changements de rôle genré témoigne d'une tentation de franchissement des séparations traditionnelles et socialement attendues. Ainsi, en combinant les mouvements des danses *ngremo gandrung* et *ngremo kembar* dans une même danse, Lesus et Gunem font montre également d'une audace créative à laquelle leur public ne semble pas insensible.

Le kidungan *de bon aloi*

La danse *ngremo* masculine dure généralement entre 15 et 30 minutes. Elle se compose de deux actes : chaque tour de danse *ngremo* durant plus ou moins 5 minutes, tandis que les chants *kidungan* durent entre 10 et 15 minutes. Dans la région de Jember et Lumajang, la danse *ngremo* peut durer presque 1 heure 30. Cela est lié à la participation du public qui monte sur scène pour donner de l'argent aux chanteurs (*sawer*). Les *kidungan* prennent donc généralement une grande importance dans la séquence de *ludruk* dévolue au *ngremo* masculin. Avant d'entamer le *kidungan*, le danseur adopte la position *tancep* : debout, les deux jambes ouvertes, la main gauche posée sur la taille, le bras droit relevé au niveau de la poitrine, le *sampur* (châle) tenu de la main droite. Le danseur regarde les spectateurs, tournant parfois les yeux de gauche à droite pour balayer tout le public. La position *tancep* correspond à l'attitude fringante et calme d'un chevalier typique du théâtre *wayang*. Dans cette position, le danseur se prépare à chanter en reprenant son souffle et en plaçant sa voix. En effet, les mouvements de danse très dynamiques nécessitent une grande énergie. Bien que la danse ne dure que cinq minutes environ, elle peut épuiser le danseur. Celui-ci reprend donc position au milieu de la scène pour retrouver son souffle sans rendre visible son éventuelle fatigue.

Le tempo du *gamelan* décroit lorsque commence le *kidungan*. Progressivement, le son du *kendang* (tambour) s'éteint pour être remplacé par les notes liquides du *gambang* (xylophone en bambou) et celles plus vibrantes du *siter* (instrument à cordes). Les deux

instruments créent une atmosphère calme, le danseur s'approche du micro suspendu au centre de la scène et se met à chanter. La première danse *ngremo* masculine est suivie d'un *kidungan* de bienvenue. Il en va de même pour la danse *ngremo* féminine où le *kidungan* a la même forme et le même contenu. Toutefois, le *kidungan* du *ngremo* masculine est chanté par une seule personne. Le *kidungan* d'ouverture consiste à transmettre prosaïquement un message de bienvenue, à présenter la troupe et à inviter le public à profiter du spectacle. Le public est également invité à émettre des critiques et des suggestions, et reçoit par avance les excuses de tous les membres de la troupe pour les imperfections qui pourraient apparaître[681].

Les *kidungan* associés à la danse *ngremo* masculine montrent des différences avec ceux qui accompagnent la danse *ngremo* féminine. Nous n'avons pas trouvé un type de *kidungan* tel que le *Wangsalan*[682] ou l'*Asmaradana*[683]. Après l'ouverture (*sampiran*), le chanteur enchaîne avec le *parikan*, puis le *tretek* et enfin le *dangdutan.* Les paroles y sont plus longues que ne le sont celles des *kidungan* de la danse *ngremo* féminine. Dans ceux-ci, en effet, les *tandhak* chantent à tour de rôle un *kidungan* composé de quatre lignes de texte[684]. Le passage du *kidungan* d'ouverture au suivant n'est pas marqué par des changements musicaux. Seul le choix du thème chanté est important. Nous présentons ci-dessous un extrait des paroles de *kidungan*, qui sont souvent chantées après le *kidungan* d'ouverture.

Kesenian ludruk kegemaran kito *Sampun semebyar kutho lan deso.*	L'art du *ludruk* est notre passion Il se diffuse déjà dans les villes et les villages.
Menehi tulodo kayani mistro *Sampun tumindak nah prayogo.*	Il donne un exemple de bonté Se comporter comme un homme (chevalier).
Ludruk ngono melu berjuang liwat cerito lan kidungan *Kanggo penerangan dulur, tujuane dulur ningkatno pembangunan.*	À travers les récits et les chants (*kidungan*), Le *ludruk* participe à la lutte pour illuminer et faire réussir le développement.

Source : Misdi, troupe *Budhi Wijaya*-Jombang, 2016.

[681] De telles excuses sont courantes dans tous les actes quelque peu solennels de la vie sociale indonésienne. Les *kidungan* lors de la première partie de la danse *ngremo* masculine ne sont pas soumis à des règles littéraires strictes, c'est-à-dire qu'ils ne comportent pas de *sampiran*, d'ouverture (*gatra purwaka*) ou de contenu définis (*gatra tembusan*) comme c'est le cas pour les *kidungan parikan.*

[682] Voir *supra* : p. 311 dans ce chapitre.

[683] Voir *supra* : p. 316 dans ce chapitre.

[684] Voir partie III, chap. 2 : Danse et kidungan du *ngremo putri* (féminin), p : 307.

Kesenian ludruk kegemaran kito *Sampun semebyar kutho lan deso*	L'art du *ludruk* est notre passion Il se diffuse déjà dans les villes et les villages
Mulo kito ojo maido tumrappe konco yo mas *Yo sing kang iseh bodo,* *mulane nek iso amaringono* *pitutur manut aliran yo jaman kang kanggo.*	Ne nous moquons pas de nos amis Qui sont dans l'ignorance Il vaut mieux leur donner des conseils Selon nos connaissances.
Engko lek eling rikolo semono poro perjuangane *Jare jaman bongso Indonesia sing direbut bumi* *persada tinggalane nenek moyang kito* *Mulane ojo kelalen.*	Pensez à une époque, celle des combattants Lorsqu'on luttait pour l'indépendance de l'Indonésie, L'héritage de nos ancêtres Ne les oublions pas.

Source : Gunem, troupe *Merdeka*-Jember, 2015.

Dans ces deux exemples, les deux premières lignes mentionnent le *ludruk* comme manifestations artistiques populaires dans les zones rurales et urbaines. Ensuite, le mot « lutte » associe le *ludruk* à la révolution indonésienne ; le mot « développement » rappel un point de la « propagande » gouvernementale indonésienne, déjà en vigueur sous le régime *Orde Baru*, l'« Ordre Nouveau » instauré par le président Suharto, et qui constituait aussi un mot d'ordre de la colonisation hollandaise. La référence demeure dans ces *kidungan* comme une sorte de fil conducteur qui traverse l'histoire contemporaine indonésienne. La popularité du *ludruk* permet ainsi de véhiculer des messages hautement idéologiques auprès de nombreux publics. Le *kidungan* suivant développe le thème en faisant un parallèle allégorique avec un épisode glorieux de l'histoire légendaire javanaise :

Perang Baratayuda pandawa lima *Iku putrane kunthi iku cacahe lima* *Perang mati-matian dulur mbelani negara* *Manuju ngamarta menyang ngastino.*	Dans l'épopée des « Cinq gerriers de Batarayuda » La Reine Kunthi avait cinq enfants Qui menaient des guerres pour défendre la patrie Vers le palais Ngamarta au Palais Astina.
Sing nomor loro Barontosena *Satria gede duwur gagah perkasa* *Pembangunan ayo diutamakna* *Supaya maju negara kita.*	Le deuxième est Barontasena Un grand chevalier plein de forces Privilégions le développement Pour que prospère notre pays
Sing nomer telu, Raden Janaka *Satria bagus sakti mandraguna* *Keluarga Berencana lo cak mula wis nyata* *Kanggo ngatur kesejahteraan keluarga.*	Le troisième est le Prince Janaka Un beau chevalier fort inégalable Le programme *Keluarga Berenacana* est incontestable Pour gérer le bien-être des familles
Sing nomer papat lan lima Nakula, Sadewa *Satria kembar rupane pada* *Bapak Tani uripe sampurna* *Pembangunane ayo di terusna.*	Le quatrième et le cinquième sont Nakula et Sadewa Deux chevaliers jumeaux, ils se ressemblent Les paysans sont prospères Continuons donc le programme du développement.

Source : Misdi, *Budhi Wijaya*-Jombang, 2016.

Les thèmes du *kidungan* d'ouverture portent donc sur les valeurs morales de la culture javanaise, associées à l'idée de « développement » promouvant le travail, sur l'harmonie de la vie sociale, mais également sur l'importance de la déférence religieuse, comme les *kidungan* suivant le montrent :

Budi luhur kanggo nggone wong jowo *Tumindakke jujur sabar lan narimo* *Kapiran dulur kawan wong tuwo* *Tansah muji syukur marang gusti kang moho kuwoso.*	Nobles les Javanais Qui font preuve d'honnêteté, de patience et de reconnaissance Envers les parents, la famille Et toujours reconnaissants envers le Dieu Tout Puissant.
Sifat'e wong jowo tansah rendah diri *Amarang sopo wae tansah ngajeni* *Andap lan asor ora mergo wedi* *Tansah tenggang rasa lan sawung adi.*	Les Javanais sont modestes Ils respectent tous les autres Modestes mais pas peureux Apprécions et respectons ceux qui sont plus forts.

Source : Setiawan, *Karya Budaya*-Mojokerto, 2014.

Pituture wong tuwo biyen, nek nyambut gawe *Ojo nganti kekiren, marakne yo ati sentimen.*	Les conseils de nos parents jadis, pour le travail, nous interdisent d'être jaloux, la jalousie est un mauvais sentiment.
Urip nang ndonyo yo gak kepilangan *Nek sifat sing murko* *Sifat sing murko ojo nemen-nemen* *Barek koncone cak, ijik seneng gumen ketoro nek batine jahat, lahir'e meneng.*	Quand on vit sur terre Et que l'on a mauvais caractère, faites-en sorte qu'il ne soit pas trop mauvais Ainsi, entre amis, on aime médire. Ainsi, celui qui a le cœur mauvais semble calme.

Source : Gunem, *Merdeka*-Jember, 2015.

Ainsi, le *kidungan* en tant qu'œuvre littéraire a une fonction morale et politique. L'engouement du public du *ludruk* pour la poésie du *kidungan* est exploité en faveur de valeurs qu'il s'agit de « diffuser à la ville et au village », donc de valeurs affirmées comme « civiques », étroitement associées aux mots d'ordre gouvernementaux.

Mais le rappel de quelque valeur civique n'exclut pas celui de la valeur pécuniaire, puisqu'une telle recherche de l'excellence mérite salaire. La durée des danses *ngremo* masculines lors des représentations de *ludruk* dans les régions de Lumajang et Jember peut s'étendre de 1 heure 30 à 2 heures. Cette longue séquence du spectacle *ludruk* est due, comme nous l'avons déjà signalé[685], au fait que le public monte sur scène pour gratifier les artistes d'une somme d'argent. Ces gratifications se nomment *saweran*. Lesus affirme que le public madourais est particulièrement généreux dès qu'il s'agit de manifester son enthousiasme pour les *kidungan*. En effet, les sommes collectées peuvent

[685] Voir *supra* : Le *tayub*, p. 340, et *Campursari*, p. 324.

atteindre 1 million de roupies (80 euros). Ce montant équivaut au double du cachet d'un artiste de *ludruk* de catégorie la plus élevée, lequel ne dépasse pas 400 mille roupies (25 euros).

Lesus et Gunem ont une longue expérience de la séquence du *ludruk* dévolue à la danse *ngremo* et aux chants *kidungan*. Étant également cofondateurs de la troupe *Ludruk Merdeka*-Jember, leur renommée est grande en ce domaine. Ils jouissent à ce titre d'un grand respect de la part du chef de la troupe et des autres artistes qui la composent. Personne ne s'opposa donc à leur décision d'accorder plus de temps au *saweran*. Lesus et Gunem peuvent ainsi augmenter substantiellement les revenus des chanteurs, ce qui ne va pas sans entraîner la jalousie de certains membres de la troupe. C'est pourquoi une part du *saweran* est également distribué aux percussionnistes et aux techniciens de la régie, puisque ces derniers contribuent à la performance globale de cette partie du spectacle. L'importance du *saweran* repose néanmoins sur la renommée de Lesus et Gunem, et certains admirateurs entretiennent avec eux des relations personnelles, justifiant qu'ils leur fassent directement des dons en nature (sacs de sucre, de riz, etc.). Le passage des dons monétaires *saweran* aux dons distinctifs en nature témoigne du lien personnel, non monétarisé, que certains admirateurs veulent nouer avec leurs idoles. Ces dons, en effet, ne sont pas sans rappeler les *sumbangan*, ces contributions présentées lors de quelque célébration villageoise[686].

[686] Voir Partie II, chapitre 4 : p. 246-268.

Chapitre 5

LE *DAGELAN* : LA SAYNETE BURLESQUE

Le *dagelan* est une saynète qui commence avant minuit, entre 22 heures et 22 heures 30. La durée de cette partie varie entre 45 et 90 minutes selon le contenu des sketches interprétés par 4 à 8 joueurs qui interviennent l'un après l'autre. Ce spectacle est toujours complet, les spectateurs affluent autour de la scène. Les spectateurs sont assis par terre, utilisant tapis ou papier journal apporté avec eux, beaucoup sont debout pour pouvoir se rapprocher de la scène. Ceux qui n'ont pu s'approcher assistent de loin assis parfois sur un scooter garé tout près. Le grand enthousiasme du public pour cette séance fait d'elle le point culminant du spectacle.

Depuis les coulisses, à l'aide d'un haut-parleur, le maître de cérémonie annonce le premier comédien du *dagelan*.



Ill. 118 - Un comédien du *dagelan* en costume *beskap*
Cliché : A. Wibowo, 2016



Ill. 119 - Un comédien du *dagelan* en chemise *batik*
Cliché : A. Wibowo, 2014

Celui-ci, habillé avec soin, porte un costume strict et un couvre-chef. Il existe deux types de vêtements souvent utilisés par les comédiens de cette saynète : le premier est le costume *beskap*, sans col, de couleur unie, sur un pantalon de même couleur, assorti d'un *sarong* à carreaux, ou d'une étoffe *batik*, enroulé autour de la taille et couvrant les genoux ; le second est constitué d'une chemise et d'un pantalon *batik* de couleurs assorties. Ces vêtements sont également portés par les hommes lors d'événements officiels, telles que les célébrations de la fête nationale ou autres. Ces deux types de costume sont complétés par un couvre-chef traditionnel. Il peut s'agir d'un *peci*, également nommé *songkok,* un bandeau comme celui utilisé par les danseurs *ngremo,* ou d'un *blangkon*, couvre-chef traditionnel des régions de Surakarta et Yogyakarta. Ce premier comédien porte un maquillage assez simple. Kartolo, comédien de *ludruk* le plus célèbre de Java Est, affirme que le costume doit refléter l'identité de chaque comédien de *ludruk*[687].

Le premier comédien fait son entrée sur scène sur une musique de *gamelan* en saluant le public d'un geste de la main et en souriant. Lorsqu'il quitte la scène, il n'est pas rare d'entendre des sifflets ou des acclamations du public. En effet, ce comédien est souvent considéré comme la star de la troupe et peut être traité comme une idole par le public. Il est désigné comme le *pur-puran*, le chauffeur de salle. Il ouvre le spectacle et peut chanter des *kidungan* et faire des monologues amusants sur l'actualité. Ce monologue, dit *ngudarasa* « estimer, penser » en javanais, qu'il donne en alternance avec des *kidungan*, porte sur des thèmes divers et dure environ 15 minutes. Le *pur-puran* peut s'inspirer d'anecdotes de la vie quotidienne ou se moquer de l'organisateur de la fête ; il veut ainsi mettre celui-ci à l'honneur tout en plaisantant amicalement à ses dépens.

Vedette de la troupe et seul en scène, le *pur-puran* doit conquérir le public dès le début du spectacle. Sa longue expérience du métier ne le dispense pas de préparer ses sketchs avec le plus grand soin. Le traitement humoristique dont témoignent ses chroniques de la vie politique et sociale connue des spectateurs exploite habilement les paroles des *kidungan* et les expressions à la mode médiatisées par les journaux et la télévision. Il fait montre aussi d'une grande capacité d'improvisation, puisque ses blagues viennent répondre aux réactions du public. Il peut ainsi, par exemple, interpeler un spectateur qui passe devant la scène ou se moquer de la façon dont le public rit.

[687] Entretien Wibowo et Kartolo, 12/06/2016.

L'interaction permanente du *pur-puran* avec son public est ainsi une condition essentielle de son succès.

Kidungan *et monologue dans le* dagelan

Les comédiens *pur-puran* interprètent des *kidungan* dits *pos-posan*. Ce type de *kidungan* fait grand usage d'expressions humoristiques pour susciter le rire du public. Lesus, comédien du *Merdeka*-Jember, affirme que le succès du *kidungan pos-posan* ouvrant le spectacle est proportionnel aux rires du public. Ce *kidungan*, dont la portée humoristique est évidente, obéit à une composition formelle, comme le montrent les exemples suivants :

Exemple 1 : Ludruk *Budhi Wijaya*-Jombang

Ono kayu kok malang-malang *Jenang gaplek dicampur waluh* *Rabi ayu bolak-balik ilang* *Rabi elek ngak kenek dijak buwuh*	1	Il y a une branche en travers Le *jenang gaplek* mélangé de fruits Épouser une jolie fille, celle-ci est absente Épouser une femme laide, on ne peut pas l'emmener à la fête
Wong rabi ojo nontok rupo	2	**Ne vous fier pas à l'apparence pour épouser une femme**
Tuku gaplek neng Lamongan *Rabi elek pokok pinter ngolek utangan*	3	Acheter du *gaplek* à Lamongan Épouser une femme laide mais intelligente, capable de trouver à qui emprunter

Source : Recueilli auprès des comédiens de la troupe *Budhi Wijaya*-Jombang, 2016.

Exemple 2 : Ludruk *Karya Budaya*-Mojokerto

Rupiah arane duwik *Nyumet geni neng tengah sawah* *Durung dibukak kok meteng disik* *Nek ditakoni jare amal jariah*	1	La roupie est le nom d'une monnaie Allumer le feu en pleine rizière On ne la touche pas encore mais elle est déjà enceinte On l'interroge, elle dit que c'est une aumône
Tapi gak opo-opo bro saiki dadi bojone	2	**Mais ce n'est pas grave si elle devient sa femme**
Ngampur pari dowo gagang'e *Prawan Balongsari bokong'e gedhe-gedhe*	3	Lors des récoltes, les pailles de riz sont longues Les pucelles du village Balongsari ont de grosses fesses

Source : Recueilli auprès des comédiens de la troupe *Karya Budaya*-Mojokerto, 2016.

Exemple 3 : Ludruk *Merdeka*-Jember

Tuku permen kok bedug-bedug *Wong awan-awan kok dolan neg damenan* *Wong pak Senen wis bola-balek nanggap ludruk* *Pancen pak Senen*[688] *seneng kesenian*	1	Acheter des bonbons de bon matin Jouer dans la paille en plein jour Monsieur Senen organise les spectacles de *ludruk* Ce monsieur Senen aime l'art

[688] *Pak* Senen a commandité la troupe *Merdeka*-Jember pour le mariage de son fils.

Pak Senen memang gak kenek dipengaruhi	2	**Monsieur Senen n'est pas vraiment influençable**
Kembang turi ditaleni tampar *Mulo sing ati-ati dik dadi kemanten anyar*	3	Les fleurs de *turi* attachées à une corde Soyez prudents, les nouveaux mariés

Source : Recueilli auprès des comédiens de la troupe *Merdeka*-Jember, 2016.

Comme on le voit, le *kidungan pos-posan* se compose de trois parties. La première correspond à la forme du *kidungan parikan* en quatre vers, la deuxième comporte seulement un vers, la troisième en a deux[689]. La première et la troisième partie sont des *kidungan parikan*. Le caractère humoristique apparaît à la fin des vers qui riment et soulignent ainsi le sens contradictoire des mots mis en relation. L'effet comique résulte aussi des coups de tambour (*bonang*) de l'orchestre *gamelan* accompagnant les gestes burlesques des comédiens. La deuxième partie en un seul vers constitue le message moral, ou supposé l'être, de ce *kidungan*. Les paroles sont livrées de manière abrupte, ce qui souligne l'opposition avec les deux autres strophes de type *kidungan parikan*. Cette composition permet d'isoler et de souligner le message moral du *kidungan* dont le caractère laconique accentue l'effet comique.

Une fois le *kidungan pos-posan* terminé, le spectacle se poursuit en enchaînant les *kidungan lombo* et *kidungan bacokan*. Ces deux *kidungan* sont accompagnés par une musique de *gamelan* à tempo lent. La ligne mélodique du *kidungan bacokan* est plus aigüe que celle du *kidungan lombo*. La différence est subtile, et seul l'artiste ou l'amateur éclairé peut apprécier les écarts recherchés. Ce qui suit est un exemple de *kidungan lombo* et *bacokan* :

[689] Parfois un *pur-puran* décide de ne chanter que la première partie appelée demi *kidungan pos-posan.* Les spectateurs rient alors de ce demi-*kidungan pos-posan* volontairement « bâclé ».

Kidungan Lombo[690] (de portée générale)

Pinarak ingkang sekeco Mirengaken kidungan kulo	Asseyez-vous confortablement et écoutez mon *kidungan*
Adik-adik sekolah dadi pelajar sing ati-ati	Aux enfants qui sont déjà à l'école, soyez prudents
Pendidikan iku penting gawe putra lan putri	L'éducation est importante pour les garçons et les filles
Memperdalam ilmu iku paling nomer siji	Approfondir vos connaissances est primordial
Supaya masa depanmu cek isa mandiri	Pour votre futur, pour que vous soyez indépendants
Dadi wong tuwo pancen abot sanggane	Devenir parents, comporte de grandes de responsabilités
Mikirna anak, gizi lan sekolahe	Penser aux enfants, à leur besoin nutritionnel, leur éducation
Anak ditinggali donya dulur jelas pasti entek'e	Les enfants, héritiers de biens, ceux-ci s'épuisent
Tapi nek ditinggali ilmu kanggo sak lawas'e	Mais s'ils héritent des connaissances, c'est pour l'éternité
Sebalik'e pihak sekolah ojo mempersulit soal pendidikan	L'école ne devrait pas compliquer l'éducation
Nek ono murid kurang mampu kekono keringanan	Si un élève a un problème financier, aidez-le
Sebab anak-anak kita kabeh dulur calon generasi masa depan	Car nos enfants portent l'avenir
Mulane kudu dibekali ilmu lan pengetahuan	Il faut donc leur assurer les connaissances

Source : Recueilli auprès des comédiens de la troupe *Budhi Wijaya*-Jombang, 2016.

Kidungan Bacokan (implication personnelle)

Aku biyen yo duwe cita-cita	J'ai fait un rêve
Ambek wong tuwaku di kongkon kuliah	Mes parents voulaient que j'aille à l'université
Dasar aku ndableg geleg mbolos sekolah	Mais j'étais rebelle et je séchais les cours
Seneng kelayapan gak eling wayah	Je jouais et je ne voyais pas le temps passer
Akhire saiki aku getun dewe	J'ai fini par regretter
Ternyata dadi wong pinter tibakno larang regane	Les gens éduqués sont respectés
Konco-koncoku sukses podo nyambut gawe	Mes camarades ont réussi et ont un travail
Tumpakane mobil mewah gede bayarane	Des voitures de luxe et de bons salaires
Tapi kula dulur wis gak nersula	Mais moi je ne me plains plus
Sebab nasib'e uwong kabeh gak pada	Car on n'a pas la même destinée
Enak nyambut gawe ngludruk saben bengi nampa	Faire du *ludruk* me fait du bien, chaque soir je suis payé
Bayaran wolongatus dibagi wong limo	Cinq cent mille pour cinq personnes
Tapi aku mene jik nutukno tanggapan	Mais moi demain je continue mon spectacle
Kulo ditanggap nok Surabaya kebon binatang	Je suis invité au zoo de Surabaya
Seket juta langsung dibayar kontan	Cinquante millions payés en cash
Tapi mari ngudruk dipakakno macan	Mais le spectacle terminé, un tigre m'avalera

Source : Recueilli auprès des comédiens de la troupe *Budhi Wijaya*-Jombang, 2016.

Le *kidungan lombo* et le *kidungan bacokan* sont des *kidungan* longs. Ils peuvent atteindre 8 strophes. Chaque strophe se compose de quatre vers et contient une moralité vantant les programmes de développement promus par le gouvernement, tels que le tourisme, l'agriculture, la planification familiale, l'éducation, les élections, etc. Le *kidungan lombo* ci-dessus fait l'éloge de la campagne d'éducation. La première strophe est destinée aux élèves, la deuxième est pour les parents et la troisième pour les écoles. Le message est grave pour convaincre d'adhérer à la politique éducative des programmes

[690] *Lombo* signifie *lent* en javanais ; le terme est employé pour le *kidungan* et dans le domaine musical du *gamelan* pour désigner un rythme lent.

gouvernementaux. Ce *kidungan* semble avoir été créée avant 2004, le thème de l'éducation correspondant à celui prôné sous le régime de Suharto[691].

On peut noter combien le *kidungan* suivant, dit *bacokan*, s'oppose au *kidungan lombo* précédent. Il est fortement humoristique et s'interprète sur un registre plus aigu. L'utilisation du mot *aku* (pronom de la première personne du singulier dans un registre de langue familier) place le *pur-puran* en position de témoin direct venant en quelque sorte valider le message hautement idéologique du *kidungan bacokan* précédent tout en rompant avec la gravité de celui-ci en pratiquant l'auto-dérision. Ce *kidungan* suscite immanquablement le rire du public en raison de sa nature « *nggletek* », terme utilisé uniquement à Java Est pour caractériser le jeu d'un comédien dépassant par sa trivialité ce à quoi le spectateur pouvait s'attendre. Le *pur-puran* racornit ainsi par la dérision le pouvoir moralisateur du *kidungan* précèdent. En effet, le comédien *pur-puran* ou le chanteur du *kidungan* se fait dévorer par le tigre ! Les spectateurs ne s'attendaient pas à cette chute.

Un sondage auprès de 179 spectateurs montre que la « critique du gouvernement » était le thème le plus apprécié dans une session de *dagelan* (83,6 %). Deux autres thèmes humoristiques viennent ensuite : la critique de la bourgeoisie et celle de la pauvreté[692]. Ces données indiquent que le public n'ignore pas que l'humour du *ludruk* met en lumière des situations réelles. L'humour qui se déploie dans le *ludruk* lors du *dagelan* autorise une critique populaire à plusieurs niveaux des rapports sociaux et des institutions sans activer les tensions sociales qui leur sont associées. Le *pur-puran* semble ainsi jouir du privilège de « tout dire » en prétextant forcer exagérément le trait et attirer alors le ridicule sur lui-même. Le thème de la critique des riches illustre une sorte de consensus du public *ludruk* issu en majorité des milieux ruraux défavorisés ou peu argentés. Les thèmes religieux ne viennent qu'ensuite, sans doute parce que, à Java Est comme ailleurs, la distinction entre humour et blasphème peut disparaître sans que l'on puisse se prévaloir d'une « liberté d'expression ». Les *pur-puran* et autres comédiens de *ludruk* choisissent donc les thèmes religieux, qu'ils ne sauraient ignorer sans perdre leur réputation

[691] On le voit à travers la troisième strophe qui porte sur le coût de l'éducation. Sous l'administration du président Susilo Bambang Yudhoyono, à partir de 2004, le gouvernement a lancé un programme de gratuité de l'enseignement jusqu'au collège (SMP). Le coût de l'éducation est devenu un thème récurrent de la politique éducative de cette époque.

[692] 1/ Critiques du gouvernement : 83,6 ; 2/ Critiques de la bourgeoisie : 80,5 ; 3/ Critiques de la pauvreté : 77,9 ; 4/ Critique des questions religieuses : 76,4. Sources : données d'enquête A. Wibowo, 2016.

d'humoristes audacieux, pour en faire une critique très nuancée pour éviter de heurter les sensibilités des imams ou de leurs adeptes.

L'art de la nuance se prête d'ailleurs à l'ensemble des jeux scéniques du *ludruk* qui répugne à la grossièreté. Comme une enquête quantitative le montre, l'humour du *dagelan* doit l'adhésion du public au fait qu'il n'utilise presque aucun mot grossiers (80 %), très peu de propos à caractères sexuelles (77,4%) et très peu d'actes brutaux (69,7%)[693]. Ces données contredisent l'idée que ces spectacles populaires viendraient flatter les comportements grossiers des couches sociales peu éduquées et amateurs d'humour de « mauvais goût ». Bien au contraire, comme nous l'avons vu, la complexité presque savante du *kidungan* qui alterne avec l'humour critique, qui réjouit les villageois demandeurs de *ludruk*, semble montrer une articulation forte entre cultures urbaine et rurale, valeurs bourgeoises et paysannes, patrimoine et innovation culturelle. L'humour du *dagelan*, critique, raffiné, nuancé, tout comme les formes propres aux autres séquences du *ludruk*, interrogent les relations sociales problématiques en jouant sur plusieurs tableaux. Ce sont sans doute ces changements de points de vue typiques du *ludruk* qui garantissent l'intérêt des spectateurs et donnent au *ludruk* son caractère de spectacle vivant.

Les *kidungan lombo* et *bacokan* se succèdent. Le contenu moral des deux *kidungan* est très proche, tous deux soutenus par la structure littéraire du *kidungan*. Le comédien qui interprète le *kidungan lombo* veut inviter le spectateur du *ludruk* à tourner son regard vers une question sociale particulière. Dans le *kidungan bacokan*, en utilisant le pronom personnel *aku* il applique à son propre cas les conclusions auxquelles les préceptes énoncés du *kidungan lombo* conduisent. Mais contrairement au *kidungan lombo* moralisateur, le *kidungan bacokan* le fait avec humour, signifiant ainsi qu'une certaine dérision est inhérente à tout système de valeurs et que le rire constitue en dernier lieu un secours fondamental pour tolérer les aléas de la condition humaine. Ces deux *kidungan* mettent en évidence ce que les javanais appellent *tontonan* (spectacle), *tuntunan* (guide) et *tatanan* (ordre/règle/système). Ces paronymes s'articulent entre eux en un jeu sonore qui rend compte du système de valeurs sociales javanais d'où le spectacle n'est jamais absent.

[693] Goût pour les gros mots : 20% ; Goût pour les scènes ou allusions sexuelles : 22,6% ; Goût pour les actes violents : 30,3. Sources : données d'enquête A. Wibowo, 2016.

Le monologue n'est qu'un divertissement sans prétention édifiante. Une fois terminé, il est suivi d'un *kidungan* accompagné de *gamelan* au tempo rapide appelé *rangkep* (double). Le rythme de tempo rapide le plus souvent adopté à cette occasion est le *dangdutan* (sur un rythme *dangdut*). Voici un exemple de double chant sur un rythme *dangdutan* :

Jaman maju teknologi canggih *Desa kutha akeh wong duwe hape* *Telpun genggam cilik bentuk'e* *Gampang di gawa mrono-mrene* *Luweh-luweh arek sing pacaran* *Wis gak tau surat-suratan* *Duwe hape telpun-tempunan* *Nek kirim surat cukup sms'an*	**Discours de portée générale**	A l'ère avancée de la technologie de pointe On possède déjà un portable au village comme en ville Les portables sont de petite taille Faciles à transporter De plus les amoureux Ne s'écrivent plus de lettres Ils utilisent leur portable pour s'appeler S'ils veulent s'envoyer un message, un texto suffit
Aku dewe yo gak ketinggalan *Tuku hape nggak golek sing larang* *Pokok'e kenek tak gawe hubungan* *Ambek pacarku wong wedok simpenan* *Hapeku kartune ora siji* *Isine loro iso gonta-ganti* *Nek telpun bojoku ngawe kartu simpati* *Sing kartu halo khusus nganggo ngatemi* *Hapeku elek tapi apik model'e* *Kesing'e coklat gak ono merek'e* *Nek dipijet ngatemi gak metu sinyale* *Nek dipijet nemen iso ngetar dewe*	**Implication personnelle**	Je ne suis pas démodé J'achète un portable mais pas celui qui coûte cher Ce qui compte, c'est pouvoir communiquer Avec ma copine et ma maîtresse Mon portable n'a pas qu'une seule carte Il en a deux, je peux les substituer Pour appeler ma femme, j'utilise celle de *Simpati* Celle de *Halo* est juste pour Ngateni Mon portable est laid, mais il est bien fichu Sa housse marron ne porte pas de marque Si Ngateni le touche, il ne capte pas de réseau Mais si elle appuie fort, il vibre tout seul

Source : *Dangdut* du *Ludruk Budhi Wijaya*-Jombang, 2016.

Le *kidungan* ci-dessus est accompagnée d'une musique joyeuse et parfois le *pur-puran* esquisse quelques figures de danse, bougeant ses pieds ou ses mains de gauche à droite. Ce *kidungan* se compose de deux parties ; la première dégage le contexte et la portée générale du thème abordé, la deuxième est consacrée à l'implication personnelle du chanteur sur le même thème. Cette opposition correspond à celle des *kidungan lombo* et *bacokan* : un discours de portée générale suivi d'un discours où le *pur-puran* témoigne de son expérience personnelle.

Sur le rythme *dangdutan*, le *kidungan* évoque l'actualité des avancées technologiques. Le mot « ère » souligne le changement d'époque que constitue le bouleversement des pratiques contemporaines qui n'affecte toutefois pas l'actualité du *ludruk* et la pertinence du genre *kidungan*. Celui-ci, en effet, offre toujours l'occasion de recueillir le témoignage des expériences individuelles de la modernité, et la prise de parole qui s'exprime par « *aku* », sujet lucide et blagueur qu'aucune technologie ne

saurait démoder. D'une certaine façon, quels que soient les progrès rapides de la science et des techniques, tant qu'il y a de l'humour, rien ne change. L'expérience de vie que le *pur-puran* dévoile dans le *kidungan* n'est pas soumise à « la fatalité du progrès ». Sindhunata (2004) montre que les blagues de Kartolo – sans doute le plus célèbre des comédiens *ludruk* de Java – sont étroitement liées au parcours de vie atypique et tragique qui est le sien, dans lequel il puise inspiration et ressources ironiques pour élaborer ses performances au *ludruk*[694].

Une fois le *kidungan rangkep* (double) terminé, il est immédiatement suivi du *kidungan* de clôture du *dagelan* composé de seulement deux vers :

Sampun cekap kidungan	Voilà mon *kidungan*,
Kulo menawi lepat nyuwun ngapuro	Si j'ai fait quelque erreur, je vous demande pardon

Source : Recueilli auprès des comédiens de *Budhi Wijaya*-Jombang, 2016.

Les riposteurs du dagelan *: le « cadre » et le « pendu » (*kenceng */* gembleh*)*

Le *kidungan* de clôture n'est pas la fin du spectacle. Le *pur-puran* revient à son monologue (*ngudarasa*). Un deuxième comédien apparaît alors. Il peut entrer en scène de deux manières différentes : soit soudainement alors que le premier comédien déroule encore son monologue, ce qui ne manque pas de produire quelque effet comique, soit parce qu'il est appelé par le *pur-puran*. L'entrée en scène d'un premier comédien est appelée *totolan*, celle d'un deuxième est appelée *totol satu*[695].

Le deuxième comédien est accoutré de manière différente du premier. Il porte des vêtements colorés souvent plus grands que sa taille et un maquillage très visible et grossier. La poudre est épaisse et mal repartie, la coiffure est excentrique, il est affublé d'accessoires ridicules, telle une fausse moustache ajustée de travers, de grosses lunettes qui débordent du visage, un chignon de femme, etc. Ce personnage est assurément extraordinaire. Sulabi, comédien du *Budhi Wijaya*-Jombang, qualifie ce personnage de « clown », et, en effet, tout le désigne comme tel. Sa fonction comique correspond au rôle de *mbadut*[696]. Il ne se confond pas avec le *pur-puran*. Gunem, comédienne du *Merdeka*-Jember, caractérise ce clown par le terme *gembleh*. *Gembleh* signifie « se pendre » en

[694] Voir Sindhunata, *Ilmu Ngglethek Prabu Minohek*, Yogyakarta : Boekoe Petruk, 2004.

[695] *Totol* en javanais signifie « point ». Le mot *totol* possède ici le sens « donner un point ». Le deuxième comédien apparaît pour réagir aux blagues et en susciter de nouvelles. Il devient alors l'interlocuteur du premier.

[696] Entretien Wibowo et Sulabi, 01/12/2016.

javanais, « se balancer dans l'air ». Le mot *gembleh* dans cette terminologie implique une position subordonnée. Le partenaire du *gembleh* est le *kenceng*. *Kenceng* signifie « carré, fixe » en javanais. Ces notions antithétiques cadre / balancement renvoient au registre du théâtre javanais sous toutes ses formes, celui du *wayang*, allant du théâtre d'ombre (*kulit*), de marionnettes (*golek*), d'acteurs (*orang*) ou par déroulé de scènes picturales (*beber*)[697]. L'opposition *kenceng / gembleh* repose sur la relation des deux comédiens dans la création de scènes humoristiques comme s'il s'agissait de corps évoluant selon des dynamiques contraires et complémentaires, l'un plus statique, et se proposant comme objet stable au regard du spectateur, l'autre en mouvement « dans l'air », plus volatile, réservant les surprises de ses mouvements aléatoires. Les situations burlesques proviennent de l'interaction des comédiens entre ces deux pôles contradictoires et solidaires. Le comédien *gembleh*, dans son emploi clownesque, est supposé être subordonné au premier, le *pur-puran*, personnage également burlesque mais étendant sa performance à l'art hautement considéré du *kidungan*. Le rôle du *gembleh* est de renforcer les blagues du premier comédien. Le *mbadut gembleh*, le « clown volatile », semble donc intervenir pour donner plus d'amplitude à l'humour dont le *pur-puran* est capable, mais en dépassant les bornes que celui-ci s'impose. Le *pur-puran*, bien que facétieux, serait une sorte de « châssis » (*kenceng*), auquel le *mbadut* se « suspend » pour se balancer (*gembleh*)…



Ill. 120 - *Mbadut* du *dagelan* donné par la troupe *Merdeka*-Jember.
Source : photographie A. Wibowo, 2014.

[697] Entretien Wibowo et Gunem, 17/08/2015.

Les performances de *dagelan* ne sont pas seulement présentes dans les spectacles de *ludruk*. Lesus, comédien du *Merdeka*-Jember, déclare que de tels sketchs humoristiques faisaient partie de différentes représentations théâtrales à Java Est, telles que le *wayang kulit*, le *kuda kencak* et le *tayub*[698]. Cependant, selon lui, le comédien *ludruk* se distingue de ceux de ces autres spectacles. Les *dagelan* de *ludruk* peuvent être proposés indépendamment des autres séquences du *ludruk*, parce qu'ils disposent d'une unité de contenu, d'une autonomie narrationnelle en quelque sorte. Par exemple, Kartolo, artiste de *ludruk* bien connu, a créé un groupe de *dagelan* que le public considère comme un petit groupe *ludruk*[699].

En ce qui concerne le théâtre d'ombres *wayang kulit*, le personnage comique principal s'appelle *punakawan*, ou *panakawan*[700]. Il s'agit du serviteur du chevalier et héros de l'histoire. Le *panakawan* se décline en quatre personnages : Semar, Gareng, Petruk, Bagong[701]. Ils apparaissent lorsque leur maître est mis en difficulté. Les *punakawan* surgissent dans les *wayang* lorsque que le chaos menace le monde en raison de quelque catastrophe naturelle ou guerre imminente. Le *punakawan* dialogue alors avec son maître pour lui prodiguer des conseils absurdes, évidemment très comiques.

Keeler (1987) mentionne que les personnages de *punakawan* sont une représentation parfaite du concept de marginalité selon Victor Turner (1969). Le *panakawan* représente une société antihéroïque et contre-structurale, qui critique et rejette

---

[698] Lesus soutient que le *dagelan* donné dans un *kuda kencak* ou un *tayub* est quelque chose de récent qui fait concurrence au *dagelan* des *ludruk*.

[699] Entretien Wibowo et Lesus, 17/08/2015.

[700] Le mot *panakawan* est forgé à partir de deux mots : *pana* et *kawan*. Le mot *pana* signifie compréhensif, intelligent, observateur, *kawan* signifie ami. *Panakawan* signifie donc qu'il s'agit d'un ami intelligent, digne de confiance, faisant preuve d'une vision ouverte et d'une grande attention. Les différents personnages *punakawan* appartiennent à la même famille où Semar est le père. Voir Sunarto, "*Panakawan Wayang Kulit Purwa* : *Asal-Usul dan Konsep Perwujudannya*", *Jurnal Seni dan Budaya*, Panggung: Institut Seni Budaya Indonesia (ISBI) Bandung, 2012, tome 22 n°3, p. 242-254. Voir aussi Sumastuti Sumukti, *An Analysis of Semar Through Selected Javanese Shadow Play Stories*. Master thesis University of Hawaii, 1990.

[701] Les personnages *punakawan* ont des silhouettes et attributs différents selon les types de *wayang* existant à Java. Cependant, le personnage de Semar est toujours présent. Dans le spectacle de marionnettes *wayang golek* à Java-Ouest, les *panakawan* comprennent les personnages de Semar et ses trois enfants qui portent les noms de Cepot (Bagong), Dawala (Petruk) et Gereng. A Java Est, spécifiquement dans la région de Mojokerto et Gresik, on trouve trois personnages *panakawan* : Semar, Bagong (fils de Semar) et Besut (fils de Bagong). Les épopées racontées dans le spectacle *wayang purwa* sont celles du Ramayana et du Mahabharata. Les quatre personnages *panakawan* sont les serviteurs des protagonistes principaux des deux épopées. Par ailleurs, les serviteurs Togog et Bilung ainsi que Limbuk et Cangik tiennent les rôles de rivaux au sein du binôme qu'ils forment. Dans une autre épopée de Panji Asmarabangun, le serviteur de Panji est Bancak-Doyok, personnage comique ; deux personnages de ce type, Sabdapalon et Nayagenggong, apparaissent dans l'épopée de Damarwulan. Dans les spectacles de danse *Jaranan* et *Reyog Ponorogo*, deux personnages comiques sont représentés par des danseurs masqués appelés Pentul et Tembem.

les différences hiérarchiques qui sont la base de la structure du pouvoir de la société. Voici l'interprétation que Keeler propose des caractères *panakawan* du *wayang kulit* :

> *They are non-structural in that they wield no official power, but they are not anti-structural. They do not affirm pan-human or pan-social values in conflict with heroic ideals and strictures. They simply present a contrast with them, an alternative rendering that does not put the normatively dominant one into question. The punakawan "know their place." They speak respectfully to their masters (although some jokes hinge on their forgetting themselves and responding too casually to a superior's remark). Among themselves, they engage in are laxed, unself-conscious, and spontaneous mode of interaction that Javanese society only occasionally permits an adult, particularly an adult male. The price the punakawan pay is their autonomy, in that they are servants, but what they gain is freedom from responsibility*[702].

Cette interprétation nous semble rejoindre celle que nous venons de proposer sur l'opposition *kenceng* / *gembleh* dans le *dagelan* du *ludruk*. Peacock (1968) mentionne que les personnages de *dagelan* du *ludruk* ont des caractères différents des personnages *punakawan* dans les spectacles de *wayang kulit*. En effet, les personnages du *ludruk* sont des gens ordinaires ; ils n'ont ni origine divine ou ni pouvoirs surnaturels, comme le *punakawan* Semar dans les représentations de *wayang*. Peacock affirme qu'un personnage de *ludruk* est considéré par le public comme « l'un des nôtres ». Les comédiens de *dagelan*, en effet, jouent des rôles subalternes, tels que ceux de femme de chambre, d'ouvrier ou de simple promeneur. Ils parlent en langue javanaise « triviale » (*ngoko*) dans le dialecte *suroboyoan*, de Surabaya. Ils portent des vêtements simples, sont superstitieux et campagnards et n'ont pas d'argent. Ils aiment suivre leurs maîtres, s'asseoir par terre et discuter sans formalisme avec le public[703].

Les histoires de dagelan *et la drôlerie obligée*

Le sketch humoristique sur quelque thème se prêtant à un jeu de scène burlesque est typique du *ludruk*. Chaque troupe crée des histoires, inspirées du folklore ou d'une actualité villageoise. Les archives des enregistrements des performances de la troupe *Budhi Wijaya*-Jombang de 2012 à 2016 montrent 38 titres. Chacun d'eux est différent selon les lieux de spectacle. Les histoires de *dagelan*, qui peuvent être réutilisées d'un spectacle à un autre, sont toutefois modifiées sous différents aspects pour éviter que les spectateurs ne reconnaissent une histoire que la troupe aurait donnée ailleurs. Cependant,

---

[702] Voir Ward Keeler, *Javanese Shadow Plays, Javanese Selves*, Princeton, N.J: Princeton University Press, 1987, p. 210.

[703] Voir James L. Peacock, *Rites of Modernization. Symbolic and social aspects of Indonesia proletarian drama*, Chicago, University of Chicago Press, 1968, p. 69.

l'organisateur de la fête peut commander un *dagelan* sous un titre particulier. Voici 11 histoires de *dagelan* le plus souvent mises en scène de 2012 à 2016 par la troupe *Budhi Wijaya*-Jombang :

	2012	2013	2014	2015	2016	Total
Pis / Amen	1	5	24	31	18	79
Kentrung	19	5	9	16	-	49
Tinju	14	8	-	1	18	41
Mati Kramas ; Mati puket ; Mati jompangan ; Matek/Nganten, Matek	2	14	6	2	2	26
Bayi	1	7	5	3	7	23
Kondangan/Tumpeng	8	7	2	-	-	17
Reco/Patung	10	2	-	-	-	12
Tir Tur	-	2	1	4	-	7
Tonggo Tunggal Gedek	2	-	3	1	1	7
Ande-Ande Lumut	-	1	5	-	-	6

Tab. 15 - Sketches de *dagelan* du *Budhi Wijaya*-Jombang, 2012-2016.
Source : reconstitué à partir du registre de *Budhi Wijaya*-Jombang, 2018

Les sketchs humoristiques sont décidés par les comédiens de *dagelan* avant le spectacle au cours d'une rapide réunion appelée *spellan.* Dans les coulisses, ils se mettent d'accord sur le contenu de leurs sketchs de manière détendue tout en plaisantant, souvent autour d'une tasse de café. Ils s'efforcent de composer leur sketch à partir de ceux qu'ils ont déjà interprétés et dont ils peuvent peaufiner les effets pour avoir précédemment remarqué la réaction des spectateurs. Les comédiens ont toutes sortes de codes pour coordonner leurs jeux pendant le spectacle.

Le contenu des sketchs est en général sous l'entière responsabilité des comédiens. Cependant, Didik, leader de la troupe *Budhi Wijaya*-Jombang, demande à être impliqué dans la recherche des idées. Pour échanger sur les contenus des blagues, Didik réunit les comédiens chez lui ou ailleurs lorsque ceux-ci sont disponibles. Les discussions sont décontractées et peu formelles, autour d'une tasse de café. C'est dans cette ambiance que les idées fusent et sont évaluées aux rires qu'elles déclenchent parmi les comédiens. Didik est persuadé que ces rencontres permettent d'améliorer la qualité de l'humour recherché pour le *dagelan*[704].

Les occasions créées par Didik sont assez remarquables si l'on considère que les comédiens de *ludruk* ne répètent jamais leurs scènes et n'interagissent que sur scène ou

[704] Entretien Wibowo avec Didik et les comédiens de la troupe *Budhi Wijaya*-Jombang, 01/12/2016.

par un rapide échange avant d'entrer en scène. L'improvisation est une caractéristique de l'inspiration qui règne dans le *ludruk*. Nul doute que la nouvelle approche de Didik contribue à transformer quelque chose de cette inspiration. Dans le *ludruk*, celle-ci relève du « climat de la troupe ». Pendant la période du *ludruk tobong*, un *ludruk* prenant place en milieu urbain dans un espace clos avec ticket d'entrée payant, tous les membres du *ludruk* (joueurs et musiciens) vivent ensemble pendant plusieurs jours dans les logements mis à disposition par l'organisateur. Cela laisse beaucoup de temps libre aux comédiens pour discuter sur toutes sortes de sujets et, bien sûr, sur diverses questions relatives au spectacle. Lorsqu'il s'agit de spectacles commandités à l'occasion d'une fête particulière, dans la plupart des cas, cette occasion n'est pas donnée, et les comédiens doivent rapidement « se jeter dans l'arène ». Ainsi, les efforts de Didik pour réunir les comédiens en dehors des représentations sont liés à la différence qualitative qu'il a pu observer dans le cadre des *ludruk* en période *tobongan*.



Ill. 121 - Scène du sketch *Pilihan Lurah*, « le choix du *lurah* », par la troupe *Karya Budaya*-Mojokerto
Source : photographie A. Wibowo, 2014.

Le scénario de *dagelan* débute le plus souvent par une scène de bavardage entre passants dans la rue. Le hasard est donc supposé jouer un grand rôle dans la situation d'interlocution. L'histoire ne commence à se dessiner qu'après l'entrée en scène du

troisième comédien (*totolan 2*) ou du quatrième (*totolan 3*). Le scénario comique de cette partie comprend des devinettes (*bedek-bedekan*), qui opposent les personnages dans une sorte de combat de perspicacité, des chansons dont les paroles sont modifiées de manière comique, il s'agit que « la langue fourche » (*kesleo lidah*), des scènes de gesticulations, souvent une bagarre inoffensive et ridicule entre deux personnages. Le caractère typique du scénario est lié à un personnage en situation d'infériorité. Il est toujours ridiculisé, moqué et harcelé par les autres. Il tente de résister habilement mais il échoue toujours. Il joue le rôle d'un individu rusé qui tente de se jouer de ses adversaires. Ce scénario présente des similitudes avec la fable du *kancil* « cerf nain », ou « cerf souris », le petit chevreau malais (*Tragulus javanicus*). Cette fable est très populaire dans la société javanaise. Elle développe le thème de la ruse, de la tromperie, appelant l'intelligence d'un *kancil*, qui, en dépit de sa vulnérabilité, parvient à tromper ses ennemis. Ceux-ci sont souvent des prédateurs (tigre, crocodile, etc.). *Kancil* est une représentation du peuple dominé de Java qui a le courage d'affronter des gens puissants et cruels[705]. À la fin de l'histoire, généralement un des personnages résume ce qui s'est passé, donne la moralité de l'histoire et proclame parfois la devise « Unis nous restons, divisés nous tombons » (*bersatu kita teguh, bercerai kita runtuh*). Il s'agit d'une devise patriotique invitant à toujours être fidèle à la République. Cette invitation voudrait inciter le public à ne pas s'en tenir la légèreté du *dagelan*, pour saisir le message moral et édifiant.

À la fin de cette partie, tous les comédiens quittent la scène. Quelques *tandhak* reviennent sur scène pour répondre aux demandes de chansons *dangdut* de certains spectateurs. Comédiens et chanteurs dansent en exécutant des mouvements amusants associés au style propre de chaque personnage du *dagelan*. Fin du *ludruk*, les spectateurs s'en vont.

[705] Elle est transmise par la tradition orale mais aussi par écrit et elle est également présentée en dessin animé pour enfants. Dans les années 1980, la troupe RRI-Surabaya avait un comédien célèbre dont le nom de scène était *Cak* Kancil. Il est décédé en 2012. Kancil est un animal endémique d'Asie du Sud-Est (*Tragulus javanicus*). Son physique est chétif. Voir Philip Frick McKean, "The Mouse-deer ('Kantjil')" in *Malayo-Indonesian Folklore: Alternative Analyses and the Significance of a Trickster Figure in South-East Asia. Asian Folklore Studies*, 1971, 30 (1), p. 71-84. Romain Bertrand voit dans l'histoire de Kancil une invitation à préserver les mœurs de la société rurale. Cf. *Indonésie : la démocratie invisible : violence, magie et politique à Java*, Paris : Karthala, 2002, p. 133-138.

Chapitre 6

LE *LAKON* : LA PIECE FINALE DU *LUDRUK*

Pigeaud mentionne Carel Poensen qui a recueilli un *lakon* de *ludruk* non titré en 1866 auprès de ses informateurs près de Kediri, dont le texte en javanais semble complet[706]. Il s'agit d'un dialogue entre quatre personnages dans lequel tout l'exercice poétique consiste à trouver des rimes à tout prix, même si le sens en devient scabreux. C'est exactement à ce type d'exercice que se livre le *pur-puran* du *dagelan* en se risquant dans des *kidungan* presque trop subtiles pour être compris de tous[707]. Au niveau plus narratif du *lakon*, les audaces des acteurs sont d'un autre ordre.

La pièce finale, dite *lakon*, est la dernière partie du spectacle de *ludruk*. Le terme *lakon* désigne aussi le nom du personnage principal de la pièce. Celle-ci porte le nom de son *lakon*. Elle dure 2 à 3 heures et se joue toujours à minuit. Sulabi, comédien du *Budhi Wijaya*-Jombang, fait remarquer que jadis le spectacle de *ludruk* se terminait plus tard qu'aujourd'hui. Autrefois, il pouvait prendre fin peu avant l'appel à la prière de l'aube (vers 4 heures 30). Sulabi ajoute que le public ayant progressivement perdu le goût des veillées prolongées, le réalisateur a choisi de raccourcir la durée de la pièce finale[708]. Pourtant, le public du *ludruk* n'est pas constitué des seuls résidents des alentours du lieu du spectacle[709]. Ce sont souvent des fidèles de la troupe ou des admirateurs d'un ou plusieurs de ses comédiens. Ces aficionados suivent en groupe la tournée de leur troupe préférée[710]. Un sondage montre toutefois que le *lakon* n'est pas la partie préférée du

---

[706] Ce *lakon*, noté en javanais par Poensen, est traduit par nous en indonésien et en français et présenté en annexe 5. Pigeaud commente ainsi un aspect du témoignage de Poensen : « La déclaration de M. Poensen au sujet de la performance *talèdék* est remarquable, car elle mentionne, en plus du déguisement en femme, la performance en quatuor. Se déguiser en femme est, semble-t-il, la particularité des *talèdék*, ailleurs également. La performance dans un quatuor est propre aux spectacles de danse de garçon ; l'attention a déjà été attirée sur cela plus haut dans la description des danses *djatil* à Ponorogo. La déclaration de M. Poensen cadrerait bien avec les anciens *gandroeng* du côté est [de Java Est] » (1938 : p. 322-323) Notre traduction. Mais la plupart des sources montre que, aussi loin qu'il est possible de remonter, le travestissement féminin est une constante dans toutes les variétés de formation théâtrale itinérante, aussi bien à Java Est qu'à Java Centre, le *ludruk* ne faisant pas exception à cette « règle ».

[707] Voir *supra* : Partie III, Chapitre 5 : *Dagelan : la saynète burlesque*, p. 370.

[708] Entretien Wibowo et Sulabi, 01/12/2016.

[709] Une enquête quantitative auprès de 172 spectateurs de *ludruk* a montré que 88% d'entre eux déclaraient ne pas être gênés par l'heure tardive de la fin du spectacle.

[710] Certains disent aussi être rassurés par les éclairages publics qui se sont multipliés ces dernières années dans les zones rurales, ce qui facilite et sécurise les trajets s'ils décident de rentrer chez eux durant la

public. 11% des spectateurs se disent intéressés par la pièce, alors que la majorité d'entre eux (46%) avoue sa préférence pour le *dagelan*. Si le public se déplace beaucoup tout au long des séquences du *ludruk*, on note en effet qu'un nombre assez important de spectateurs décide de rentrer dès la fin du *dagelan*. Ceux qui restent tard dans la nuit pour le *lakon* forment donc un noyau d'inconditionnels du *ludruk* sous toutes ses expressions.

Sans doute pour ne pas rompre avec l'ambiance du *dagelan*, le *lakon* final du *ludruk* met en scène également des situations fortement humoristiques. Le comique de situation ou de dialogue forme un curieux mélange avec des scènes de guerre, des drames tragiques ou des états mélancoliques ou mélodramatique. Sur une toile de fond bucolique, les effets burlesques sont assumés par toutes sortes de rôles, le plus souvent quelque domestique, serviteur ou servante, patrouilleur (*katrol*), gardien de prison, soldats coloniaux (*upas-upas*)[711]. D'ailleurs, bien que l'humour soit réservé à quelques scènes particulières, les comédiens sont souvent tentés de blaguer dans presque toutes les scènes. Ainsi, le *lakon* final du *ludruk* s'éloigne souvent du scénario initial – qui apparaît souvent comme « prétexte » – pour donner à chaque représentation une version originale improvisée. Muji, metteur en scène du *Karya Budaya*-Mojokerto, de même Edy, chef de cette même troupe, ou Lesus, comédien du *Merdeka*-Jember, attribuent tous trois à cette émulation humoristique une perte de sens du *lakon*, son caractère souvent abscons et sa durée incontrôlable. Les comédiens ont une opinion bien différente. Ils soutiennent pour la plupart que seule l'introduction du comique permet de garder le public jusqu'à la fin du spectacle.

Profil des comédiens et improvisation

Les comédiens de la pièce sont les mêmes que ceux qui sont intervenus dans les parties précédentes. Il existe deux catégories de comédiens, bien distinctes en termes de statut professionnel au sein de la troupe et supposées rendre compte des compétences et de la réputation des artistes. Les comédiens de *dagelan* et certains danseurs de *ngremo* sont ceux qui occupent les rôles de protagonistes importants dans la pièce. Leur expérience reconnue leur assure l'attribution des rôles en vue, c'est pourquoi ils sont les mieux rémunérés de la troupe. Ceux qui assurent les rôles secondaires sont souvent de

---

nuit. D'aucuns prétendent que le manque d'éclairage public encourageait il y a peu les agressions nocturnes en milieu rural. Entretien Wibowo et quelques spectateurs, 2017.

[711] Entretien Wibowo et Muji, metteur en scène du *Karya Budaya*-Mojokerto, 06/12/2016.

jeunes comédiens, des *tandhak* travestis ou parfois des agents techniques autorisés à interpréter de petits rôles[712]. Ne contribuant pas ou peu aux dialogues, ces comédiens remplissent des rôles de figurant, chargés seulement d'esquisser quelques gestes. C'est pourquoi les artistes du *ludruk* les appellent *gontok*, mot javanais qui signifie « combat », terme générique visant à souligner l'expression corporelle ostentatoire qu'ils adoptent selon les scènes, sans proférer un mot.

Notre enquête auprès de 24 artistes du *ludruk* montre que leurs dispositions pour ce métier s'inscrivent dans un contexte familial. L'environnement familial et social favorise l'épanouissement d'une vocation, dont l'éveil repose le plus souvent sur l'exemple des aînés et le désir de les imiter[713]. Néanmoins, le *ludruk* ne représente qu'une part de leurs investissements professionnels. Si la majorité d'entre eux (58%) disent tirer l'essentiel de leurs revenus de leur activité artistique, 42% estiment leur contribution au théâtre *ludruk* comme un loisir. Mais même lorsque le théâtre *ludruk* leur permet d'assurer l'essentiel de leurs revenus, ceux-ci demeurent insuffisants et irréguliers. Ils doivent donc s'investir également dans d'autres activités artistiques comme le *wayang kulit*, le chant *sinden*, la danse *jaranan*, la musique d'orchestre *dangdut*, ou encore la confection de costumes traditionnels ou les soins des salons de beauté. Le spectre de leurs compétences artistiques est une condition de leur capacité à vivre de leur art. Ce n'est toutefois pas le cas pour certains d'entre eux qui doivent s'engager dans d'autres secteurs d'activité pour assurer leur subsistance ; ils se font alors agriculteurs, commerçants, ouvriers, chauffeurs, praticiens de médecine traditionnelle ou autres… La majorité des artistes du *ludruk* (54%), d'ailleurs, tout rôle et fonction confondu, déclarent appartenir à plusieurs troupes de *ludruk*. En effet, si 3 à 5 *tandhak* travestis participent au *lakon* final dans un rôle secondaire, leur nombre moyen pour l'ensemble du spectacle *ludruk* est de 15 à 20. Beaucoup d'entre elles proposent donc leurs services à d'autres groupes de *ludruk* pour multiplier leurs cachets et s'assurer des revenus viables. Mais les programmations pouvant évoluer d'un jour sur l'autre en fonction des commandes, tous les artistes doivent éviter que leur engagement auprès d'une troupe ne les contraigne, autant que faire se peut, à décliner la sollicitation d'une autre. La fidélité de l'artiste allant

[712] Concernant la catégorisation et la rémunération des joueurs du *ludruk*, Voir : Deux variantes culturelles du *ludruk* : Java Est et Madura, p : 161, 165 .

[713] 58% d'entre eux ont des membres de leur famille pratiquant des activités artistiques en dehors du théâtre *ludruk*, tels que le *dangdut*, le *ketoprak*, le *wayang kulit* ou le *jaranan*. 92% des artistes affirment que leur famille a encouragé leur vocation et 79% disent que leur métier d'artiste contribue à l'estime que leur portent leurs voisins.

à l'employeur principal ne doit pas compromettre les relations de confiance avec un autre, potentiellement pourvoyeur de cachets à venir. Le *ludruk* recrute ainsi dans un vivier d'artistes constitué en réseau très actif permettant de pallier les impondérables du métier. On perçoit combien seule la maîtrise de l'improvisation qui est au cœur d'un tel métier permet de rendre opérationnel un artiste disponible sollicité à la dernière minute.

Improvisation et apprentissage autodidacte sont d'ailleurs les deux faces d'une adaptabilité qui caractérise les dispositions des artistes du *ludruk*. 62,5% d'entre eux s'affirment autodidactes. Ils disent avoir senti leurs dispositions pour la comédie du *ludruk* dès qu'ils assistèrent à de tels spectacles, que cela fut devant la scène ou devant l'écran de télévision qui en diffusait les représentations. Ils se mirent à imiter le jeu des comédiens qu'ils admiraient. Apprendre en imitant signifie aussi apprendre à improviser tant il vrai qu'un comédien en herbe s'instruit toujours auprès d'un improvisateur dont les réussites scéniques ne manquent de provoquer l'admiration. L'esprit inventif, en effet, est requis pour qui découvre la pièce et le rôle qui lui est confié peu de temps avant d'entrer en scène. Pas moins de 67% des comédiens du *ludruk* affirment qu'ils ne leur arrivent jamais de reprendre deux fois le même rôle. Ils prennent connaissance de la pièce le jour du spectacle et improvisent leurs répliques en prenant connaissance des différents personnages inscrits sur le tableau de répartition des rôles (*papan lakon*) et l'enchaînement des scènes telles qu'elles sont inscrites sur ce même tableau[714].



Ill. 122 - Attribution des rôles (*papan lakon*) au *Budhi Wijaya*-Jombang
Source: A. Wibowo, 2016

[714] Voir la discussion du tableau de répartition des rôles (*papan lakon*) : p. 288-293.

Les comédiens et le metteur en scène discutent des dialogues de chaque scène dans les coulisses. Ils appellent ce type d'échange préparatoire « *spellan* ». Il s'agit d'une démarche créative permettant aux joueurs de trouver du « *sanggit* », du sens « juste » ou « pertinent » pour chaque scène. Setu, comédien au *Karya Budaya*-Mojokerto, affirme que le mot *sanggit* vient du javanais *anggit* qui signifie « pensée » ou « idée ». Le metteur en scène distribue ainsi du *sanggit*, des « éléments clés » pour chaque scène à chaque joueur au cours du *nyanggoni*, terme javanais signifiant « munir » et synonyme du *spellan* : « échange préparatoire » entre metteur en scène, comédiens expérimentés et novices.

Les acteurs ne sont pas tenus de mémoriser les éléments de dialogue proposés par le metteur en scène. Ils doivent toutefois les garder à l'esprit quelle que soit l'évolution des improvisations de la scène. Il s'agit en quelque sorte pour l'acteur de respecter la doctrine narrative du metteur en scène qui agit comme le cadre dans lequel l'inventivité dialogique du comédien peut s'exercer[715]. Hengky, comédien au *RRI*-Surabaya, affirme que le terme *sanggit* a été repris de la terminologie du *dalang* du *wayang kulit*. Un *dalang* est un marionnettiste qui crée un dialogue unique pour chaque pièce et scène qu'il interprète. Le mot *sanggit* ferait référence à l'expression javanaise « *gesanging ringgit* » qui signifie « faire vivre ». Dans le *wayang kulit*, le *dalang* manipule et fait dialoguer les marionnettes qui doivent paraître vivantes[716].

La quête de *sanggit* dans le *lakon* final du *ludruk* est au centre de l'apprentissage et de l'imitation que les jeunes comédiens recherchent auprès de leurs aînés plus expérimentés. Ce que ces derniers transmettent à leurs cadets est le sens du *sanggit*. Comme au sein de la famille où les relations hiérarchiques demeurent bienveillantes, les jeunes comédiens attentifs à l'expérience des aînés sont désignés comme *ngemong*, c'est-à-dire ceux qui sont « nourris ». Henky, comédien au *RRI*-Surabaya, explique que lorsqu'à ses débuts il jouait avec un comédien expérimenté, celui-ci agissait comme un parent guidant sa progéniture. Il savait mettre en valeur les répliques lancées par le jeune comédien tout en veillant à ne pas laisser le dialogue s'écarter du fil conducteur fixé initialement pour la pièce, risque auquel succombent bien souvent les novices trop enthousiastes[717]. L'entente des comédiens commence donc dans les coulisses lors du

[715] Entretien Wibowo et Setu, 05/12/2015.
[716] Entretien Wibowo et Hengky, 05/12/2015.
[717] Entretien Wibowo et Hengky, 05/12/2015.

spellan et se poursuit sur scène par la bonne influence des anciens envers les *ngemong* et le sens partagé du *sanggit*.

Les comédiens du *ludruk* disent aussi que leur expérience du théâtre *ketoprak*, lorsqu'ils peuvent s'en prévaloir, a été profitable au développement de leur sens du *sanggit* pour le *ludruk*. Sulabi, comédien au *Budhi Wijaya*-Jombang, explique cela par la rigueur des dialogues dans le *ketoprak*, dont la structure stylistique est hautement plus exigeante que celle du *ludruk*. Le cadre culturel du théâtre *ketoprak* repose essentiellement sur des références de cour. Les dialogues utilisent un registre de langue javanaise soutenu, le *krama inggil*, langage subtil et aristocratique. Le registre de langue du *ludruk*, en revanche, est celui des relations ordinaires et triviales, le *ngoko*. L'écart de complexité entre les deux niveaux de langue est considérable, et ceux qui n'ont pas une bonne maîtrise des circonstances de l'emploi de chacun d'eux préfèrent s'en tenir au registre populaire *ngoko*. C'est un tel écart de langue qui séparent les dialogues du *ludruk* de ceux du *ketoprak*. C'est pourquoi les comédiens ayant exercé l'art du *ketoprak* trouvent une liberté d'autant plus grande lorsqu'ils passent au *ludruk* qu'ils peuvent jouer sur les deux registres avec une agilité qui ne manque pas de susciter l'admiration du public populaire[718].

Les principaux types de drame du lakon

Le scénario du *lakon* est généralement simple, et le public en percevoir aisément les lignes principales. La fiction s'inspire le plus souvent de la littérature orale et populaire dont elle exploite certaines séquences. La majorité des spectateurs du *ludruk*, plus de 75% dans l'enquête que nous avons menée, pense que les pièces du *ludruk* proviennent d'histoires vraies survenues dans telle ou telle région de la société javanaise. 88 % déclarent que les pièces du *ludruk* adressent un message moral positif ; 80 % disent apprendre quelque chose d'important de ces pièces. Toujours selon le jeu lexical paronymique : « *tontonan, tuntunan, tatanan* »[719], le public relie fiction théâtrale et valeurs réelles. Le jeu théâtral expose des interactions entre des personnages que les spectateurs reconnaissent comme celles du jeu social ordinaire auquel ils se livrent eux-mêmes dans la vie courante ; seules les situations proprement dramatiques soulignent

[718] Entretien Wibowo et Sulabi, 01/12/2016.

[719] Voir *supra* : p. 376.

l'importance des choix que doivent accomplir les personnages. Le *lakon* du *ludruk* développe trois catégories principales d'événement, ce qui donne lieu à trois types dramatiques principaux : le drame historique ; le mélodrame *nangis* (« pleurer ») et le drame martial *gelut* (« combat »). Les drames historiques sont inspirés du folklore, des légendes et des récits de lutte pendant la période coloniale. Elles mettent à l'honneur des personnages locaux et les lieux où ils se sont illustrés. Le mélodrame *nangis*, comme son nom l'indique, est dominée par des scènes tristes et tragiques, racontant la perte, la misère, la souffrance. Le drame martial *gelut* est dominée par des scènes de combat et traite souvent d'amitié, de loyauté, de trahison, de vengeance, de lutte pour le pouvoir. La compétition entre guerriers prend le plus souvent place au sein d'une école de *silat* (*padepokan*) ou répond à la rivalité de plusieurs d'entre elles. Mais le public se dit aussi intéressé par les pièces à sujet religieux, comme celles racontant l'histoire des *wali*, les propagateurs de l'Islam à Java. Quel que soit le type de pièce mentionné, la vie familiale y est évoquée afin de questionner ses valeurs pérennes et ses conflits générationnels : amour parental, éducation, héritage, pauvreté et solidarité, romance pré-conjugale, rivalité amoureuse, conflit entre familles, esprits tutélaires ou errants, pouvoirs surnaturels, etc.

Ces différents types de drames recouvrent toutes les pièces auxquelles nous avons assisté, qu'il s'agisse de celles données par le *Budhi Wijaya*-Jombang ou le *Karya Budaya*-Mojokerto. De 2012 à 2016, le *Budhi Wijaya*-Jombang a mis en scène 102 pièces, dont 47 mélodrames, 27 drames martiaux, 25 drames historiques ou folkloriques et 3 pièces religieuses. À peu près sur la même période, de 2011 à 2017, *Karya Budaya*-Mojokerto a mis en scène 76 pièces, dont 33 drames historiques ou folkloriques (43%), 21 drames martiaux (28 %), 18 mélodrames (24 %) et 4 pièces religieuses (5 %)[720].

Ces deux troupes ont des préférences différentes pour les types de drames. Le *Budhi Wijaya*-Jombang interprète plus souvent des mélodrames (46 %), quand le *Karya Budaya*-Mojokerto propose surtout des drames historiques ou folkloriques (43 %). Ces préférences dramatiques sont supposées répondre aux goûts des spectateurs de telle ou telle région que la troupe a appris à connaître à la suite de ses différents passages.

[720] Nous avons réalisé ce classement quantitatif (tous les titres des pièces sont sur les registres des troupes) en visionnant des enregistrements DVD réalisés par les troupes elles-mêmes et dont certaines sont disponibles sur You Tube. Celles dont les enregistrements n'étaient pas disponibles nous ont été décrites et racontées par les metteurs en scène, les comédiens ou les chefs de troupes. Nous avons pu ensuite comparer et vérifier des correspondances entre les titres des pièces des deux troupes et les 60 pièces recensées par Henri Supriyanto, *Ludruk Jawa Timur : Pemaparan Sejarah, Tonel direksi, Manajemen dan Himpunan Lakon,* 2001.

	Titre des *lakon*	Types de drame	2012	2013	2014	2015	2016	Total
1	*Jeritan Hati Seorang Istri / Ibu / Lodang Datuk (Pulo Sepapat)*	Mélodrame	3	4	12	20	8	47
2	*Riwayat Sunan Kali Jaga*	Religieux	8	-	1	8	3	20
3	*Sawunggaling*	Folklorique	6	4	4	3	2	19
4	*Gendruwo Gunung Lawu / Setan Gunung Lawu / Perawan Kembang Gunung Lawu*	Mélodrame	7	9	-	1	-	17
5	*Sarip Tambak Oso*	Folklorique	1	1	2	1	8	13
6	*Misteri Gunung Lawu / Lumpur Gunung Lawu / Ampak-Ampak Gunung Lawu*	Martial	-	11	1	1	-	13
7	*Tetesan Air mata Kekasih / Ibu*	Mélodrame	1	2	-	7	2	12
8	*Gladak Tuban*	Folklorique	11	-	-	-	-	11
9	*Labuh Trisno Sabaya Pati / Goro - Goro Labu Tresno*	Mélodrame	-	-	5	-	6	11
10	*Babat Suroboyo / Pangeran Situbondo*	Folklorique	2	3	1	1	2	9

Tab. 16 - Les 10 pièces les plus souvent jouées par le *Budhi Wijaya*-Jombang entre 2012 et 2016
Source : A. Wibowo, enquête 2018.

Comme on le voit, le *Budhi Wijaya*-Jombang a une prédilection pour les mélodrames. Didik explique que cette préférence pour les mélodrames est due au grand intérêt que les jeunes portent aux histoires de chasse aux trésors ou de richesses avec l'aide de rituels *pesugihan*[721]. Dayat, comédien du *Budhi Wijaya*-Jombang, dit avoir pratiqué le rituel *pesugihan* dans sa jeunesse et s'en être inspiré pour un *lakon*. Mais au-delà du recours au merveilleux, ces mélodrames abordent des histoires de vie ordinaires dans lesquelles les spectateurs se reconnaissent volontiers. À Java Est comme ailleurs, le merveilleux est assurément une dimension de l'imaginaire ordinaire.

Dans le tableau ci-dessus, plusieurs pièces sont très proches les unes des autres. Sous des titres légèrement différents et de nouveaux noms de personnages, l'intrigue est souvent reprise sans changements essentiels, si l'on excepte une modification de l'enchaînement des scènes. Le thème central identique des pièces suivantes apparaît dans la comparaison des titres : *Gendruwo Gunung Lawu* ; *Setan Gunung Lawu* ; *Perawan*

[721] Le rituel javanais *pesugihan* permet d'acquérir instantanément des richesses. Ce rituel maléfique comprend des métamorphoses animales, expressions de pouvoirs surnaturels accordés à un contractant qui met en gage son âme.

Kembang Gunung Lawu. Ces trois *lakon* traitent des efforts d'un jeune villageois pour obtenir l'aide des puissances surnaturelles (*gendruwo / setan*) gardiennes du mont Lawu pour conquérir l'amour d'une jolie fille du village. Didik, chef du *Budhi Wijaya*-Jombang, explique ces doublons par la souplesse créative du *ludruk* à générer des variantes qui attestent des différences substantielles. C'est, dit-il, le travail du metteur en scène que de modifier un *lakon* par de multiples détails et effets esthétiques et de permettre surtout le renouvellement des dialogues. Sous un titre à peine différent, la curiosité du public est d'autant mieux suscitée qu'il s'agit ainsi d'une promesse du metteur en scène et des comédiens de présenter une création originale. Le terme *carangan* « singularité » utilisé pour les performances de *wayang kulit* peut rendre compte également de cette originalité renouvelée du *lakon* du *ludruk*. *Carangan* s'oppose ainsi à *pakem* appliqué aux histoires dont on ne doit jamais modifier la forme et le contenu comme le *Mahabharata* ou le *Ramayana* dans les spectacles de *wayang kulit*. Dans les *lakon* du *ludruk*, toutes les histoires sont *carangan*.

	Titre du *lakon*	Type de drame	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	Total
1	*Joko Sambang / Pendekar Gunung Gangsir / Joko Sambang Kembar*	Folklorique	-	-	-	-	4	3	4	11
2	*Raden Said / Sunan Kalijogo*	Religieux	-	-	2	-	6	2	-	10
3	*Sawunggaling*	Folklorique	2	1	-	2	3	-	2	10
4	*Dewi Mayar Putih*	Folklorique	-	-	-	-	-	8	1	9
5	*Wahyu Sejati*	Folklorique	-	1	2	-	3	2	-	8
6	*Misteri Watu Blorok (Ki Wirobastaman)*	Folklorique	6	-	1	-	-	-	-	7
7	*Joko Kendil*	Folklorique	-	2	-	-	-	2	3	7
8	*Maling Caluring*	Mélodrame	-	2	4	-	-	-	-	6
9	*Kyai Jangkung Lelono*	Religieux	1	-	-	-	1	3	-	5
10	*Nogo Baru Klinting*	Folklorique	1	-	-	-	-	4	-	5

Tab. 17 - Les 10 pièces les plus souvent jouées par le *Karya Budaya*-Mojokerto entre 2011 et 2017
Source : A. Wibowo, enquête 2018.

À chaque public son ludruk

Edy, chef du *Karya Budaya*-Mojokerto, attache une grande importance aux aspects historiques des *lakon* qu'il met en scène. Il est convaincu qu'un *lakon* peut beaucoup apprendre au public, aussi bien sur l'esprit politique des personnages historiques que sur les valeurs nationales actuelles. Edy est titulaire d'un diplôme de master et a travaillé comme fonctionnaire de l'éducation et de la culture. Sa formation et son parcours ont donc une influence importante sur le choix des pièces qu'il propose à sa troupe. De plus, le *Karya Budaya*-Mojokerto reçoit souvent des commandes de l'agence pour la culture de la province de Java Est (*Dinas Kebudayaan Propinsi Jawa Timur*) pour des événements promouvant culture et patrimoine. C'est alors l'occasion pour lui d'adapter tel ou tel *lakon* en fonction de la demande.

Compte tenu de ce que nous avons dit sur le statut créatif de l'improvisation dans le *ludruk* en général et du *lakon* en particulier, la préparation d'un spectacle à la demande d'une telle instance officielle est tout à fait particulière. Celle d'un *lakon* inscrit au répertoire de la troupe est en fait une recréation, ou une création originale, fruit d'un travail collectif auquel participe chef de troupe, metteur en scène, comédiens et musiciens. Les échanges aboutissent à l'écriture d'un synopsis et d'éléments de dialogues, à la définition très discutée des costumes, des décors de scène et des compositions musicales. Contrairement aux représentations ordinaires, cette préparation s'effectue bien avant le jour fixé pour le spectacle, souvent 2 mois plus tôt. On le voit, pour ce type d'occasion, l'improvisation est réduite à la portion congrue. Cette longue préparation permet au *Karya Budaya*-Mojokerto d'éditer un programme sous forme de dépliant et de le diffuser avant la représentation. Ce programme imprimé présente un synopsis de la pièce, la liste des comédiens et des indications permettant de mieux suivre le *lakon*. Comme il s'agit de ne rien laisser au hasard, la phase préparatoire comprend également des répétitions requérant la participation de tous. Plusieurs séances ont lieu au domicile du chef de la troupe qui pourvoit au transport et aux repas de tous. De tels dépens dissuadent souvent les troupes de s'engager dans de telles préparations. Pour Edy, le jeu en vaut la chandelle, la réputation de sa troupe doit être à la hauteur d'un public de statut social élevé. Les pièces ainsi profondément retravaillées seront ensuite prêtes pour d'autres occasions festives plus ordinaires telles que mariages, circoncisions, actions de grâces, ou lors de fêtes communautaires telles que purification de village, aumône à la terre, célébration de la fête de l'indépendance.

Lorsque le spectacle commence, les représentants de l'instance officielle commanditaire sont installés aux premiers rangs, le reste du public populaire prenant place derrière, assis par terre ou sur des nattes, certains spectateurs restent debout. Le *ludruk* se produit cette fois pour des personnalités éminentes qui font l'objet d'un traitement spécial ; toute faute d'impréparation serait préjudiciable à la réputation de la troupe. L'enjeu du spectacle n'est plus seulement la distraction d'un public amateur de *ngremo*, de *dagelan* ou de *lakon*, mais la présentation officielle d'un patrimoine en œuvre. La valeur du *ludruk* s'est donc fortement transformée en fonction de la nature du public auquel il est destiné. Dans sa forme et dans son contenu, le spectacle *ludruk* est ainsi largement défini par ce que l'organisateur, le metteur en scène et les artistes savent des spectateurs. Aux villageois, l'improvisation plus ou moins heureuse et la spontanéité humoristique des artistes dans le vif de l'action scénique, aux dignitaires politiques de la province, les scènes réglées, les dialogues recherchés et les messages attendus. Deux cultures semblent ainsi se relayer sur une même scène et être portées par les mêmes acteurs. La position d'ancien fonctionnaire d'Edy, aujourd'hui professionnel du spectacle, n'est d'ailleurs pas étrangère à sa capacité à se situer des deux côtés, à articuler deux mondes que tout semble éloigner : le peuple des villages ou des périphéries urbaines et les effectifs d'une administration détenant une part de l'autorité politique régionale.

Là ne s'arrête pas la métamorphose du *ludruk*. Le format spécialement calculé pour les notables politiques fut suivi d'une réalisation sous un nouveau format pour une « clientèle d'un troisième type ». En effet, un nouveau canal de diffusion du *ludruk* est apparu vers la fin des années 1990, celui des enregistrements vidéo des spectacles dans leur version la plus formalisée, obéissant à des critères plus normés… *Karya Budaya*-Mojokerto a produit plusieurs de ses *lakon* en enregistrement vidéo. Parmi les 21 titres enregistrés en DVD, on trouve notamment : *Joko Sambang*, *Raden Said / Sunan Kalijaga*, *Misteri Watu Kosek*… Chaque titre a été produit à environ 2000 exemplaires par 7 maisons de production : *Global* (Jakarta), *YNT* (Surabaya), *Rizki Records* (Surabaya), *Lokananta* (Solo), *Perdana* (Surabaya) et *CHGB* (Surabaya), *Chandisc* (Lamongan). Une maison de production acquiert les droits d'auteur pour Rp. 16 millions (1000 €) par titre sous contrat « *buy out* ». Edy a délégué à Muji, le metteur en scène, la responsabilité des ventes, car, dit-il, il ne veut pas s'impliquer personnellement dans cette forme de commercialisation. Il croit toutefois que le DVD permet de présenter le *ludruk* à un plus large public, lequel sera ensuite curieux d'assister au *ludruk in situ* et pour certains de

commander une représentation de *ludruk* à l'occasion d'une fête. Edy dit ne voir aucun profit économique significatif pour le *ludruk* dans l'industrie numérique. Pourtant, les ventes de cassette des *lakon* et des *dagelan* ont connu un assez grand succès vers la fin des années 1970 à la fin des années 1980.



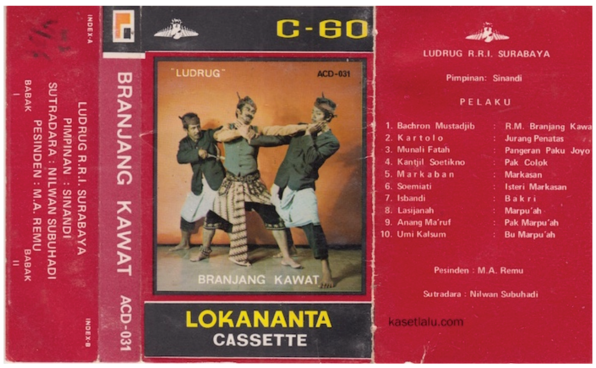
Ill. 123 - Pochette DVD du *lakon Joko Sambang pendekar gunung gangsir* du *Karya Budaya*-Mojokerto.
Source : Production CHGP - Surabaya. 2012.



Ill. 124 - Pochette DVD du *lakon Misteri Watu Blorok* du *Karya Budaya*-Mojokerto.
Source : Production Global - Jakarta. 2012.



Ill. 125 - Pochette DVD du *lakon Maling Caluring* du *Karya* Budaya-Mojokerto.
Source : Production CHGB - Surabaya. 2013.



Ill. 126 - Pochette de cassette VHS du *lakon Branjang Kawat* du groupe *RRI*-Surabaya. Production Lokananta - Solo, 1970.
Source : kaset lalu.com



Ill. 127 - Pochette de cassette VHS du *lakon Sarib Tambak Yoso* du groupe *RRI*-Surabaya. Production Champion - Surabaya, 1970.
Source : kaset lalu.com

Edy accorde un intérêt mineur à la production de vidéo, ou aujourd'hui à sa diffusion via les plateformes internet comme You Tube. Comme la plupart des chefs de troupe, il sait que le spectacle *ludruk* prend tout son sens dans le contact direct du spectateur avec la scène. Le *ludruk*, en effet, prend le sens d'une rencontre villageoise réunissant des familles entières qui se mobilisent pour une fête ou une célébration inscrite dans le calendrier javanais ou pour un événement familiale d'ampleur. La foule qui forme

l'effectif des spectateurs du *ludruk* ne trouve aucun équivalent lorsqu'il s'agit d'emprunter un canal numérique. C'est une société rurale entière qui converge vers la scène du *ludruk* et qui s'installe tout autour en formant des groupes informels d'affinités : vieux amis, hommes et/ou femmes assis par petits groupes, jeunes-femmes avec brassées de rejetons, bandes de garçons se déplaçant sans cesse, enfants turbulents, petits marchands de casse-croutes et de boissons, notables titulaires de chaises devant ou sur le côté de la scène… Tout ce monde interagit avec la scène par sa seule présence bruyante et contribue au spectacle lui-même par les sifflets et les cris qu'il adresse aux *tandhak* du *ngremo* féminin, par l'interpellation des clowns du *dagelan* ou par le très encouragé *saweran* lors duquel quelques spectateurs généreux peuvent monter sur scène et se joindre aux danseuses qu'ils gratifient de billets de banque. Ce va-et-vient entre la scène et le parterre de spectateurs trouve parfois dans une danseuse aux serpents sa plus audacieuse expression lorsque celle-ci descend pour aller se trémousser littéralement sous leur nez de quelques spectateurs masculins afin de stimuler leur générosité monétaire.

Chapitre 7

FICTIONS ET DISCOURS DU *LAKON*

Un *lakon* semble avoir un statut particulier dans l'histoire du *ludruk*. « Besut », le titre de la pièce, est le nom de son personnage principal. Supriyanto (1992) et Hefner (1994) pensent que cette pièce fut créée par le *ludruk* itinérant (*ngamen*) de la région de Jombang, entre la fin du XIXe siècle (1890) et le début du XXe siècle (1920)[722] avant de figurer au répertoire régulier de différentes troupes. Aujourd'hui, ce *lakon* n'est pratiquement plus repris par les troupes de *ludruk*. Par son ouverture solennelle, cette pièce était sans doute très appropriée à l'occasion des mariages, circoncisions ou autres circonstances cérémonielles. L'introduction du spectacle *besut* nécessite des offrandes pour les ancêtres (*sesajen*) : feuilles de bétel (*pipet betle*, *daun sirih*), régime de bananes (*latundan*, *pisang raja*), étoffe blanche (*lawe*) et billets de banque (*duwit saren*). Ces offrandes sont placées aux points cardinaux et au milieu de la scène. L'atmosphère est calme et sombre. Deux personnes portant des torches éclairent Besut qui avance au centre de la scène. *Gamelan* et *kidungan* (chant) accompagnent ses pas lents. Les yeux de Besut sont fermés, il tient des feuilles de tabac dans la bouche. Au milieu de la scène, il s'accroupit, salue dans les quatre directions (*kiblat-papat*) et embrasse la terre (*pancer-lima*). Ses yeux s'ouvrent lentement. Il retire le tabac de sa bouche, se lève, écarte lentement les bras au rythme de la musique montante, et commence à danser. Les torches s'éteingnent, Besut danse seul, ses mouvements rappellent la danse *ngremo* d'ouverture du *ludruk*. Le rythme des tambours et le son des cloches suivent les mouvements de sa danse. Besut s'arrête de danser, fait le clown, puis salue le public. Les spectateurs applaudissent en riant. Puis, Besut commence son chant, un *kidungan jula-juli*, chanson habituellement chantée par un *tandhak* lors du *ngremo* dans le *ludruk*. Quelques instants plus tard, Rusmini, travesti en femme, s'avance sur la scène pour joindre sa voix à celle de Besut. Séduit et troublé par ce duo étrange, le public rit.

[722] Voir H., Supriyanto, *op. cit.*, 1992, p. 8-9.



Ill. 128 - Ouverture du spectacle *Besut* : Torches et attitude d'adoration.
Cliché : A. Wibowo, 2015.

Les acteurs sont en scène, l'intrigue du *lakon* peut commencer. Les protagonistes sont Besut, protagoniste comique épris de Rusmini ; Rusmini, (travesti féminin que se disputent deux prétendants) ; Sumo Gambar, rival de Besut épris de Rusmini. D'autres personnages peuvent intervenir selon les besoins de l'histoire, comme Man Gondo Jamino, l'oncle de Rusmini, qui appuie Sumo Gambar pour obtenir Rusmini. Ces trois rôles sont tous interprétés par des hommes. Le rôle de Rusmini est interprété par un transgenre féminin (*waria*) qui est un artiste incontournable dans les spectacles de *ludruk*.



Ill. 129 - Besut (à gauche) et Bagong (père de Besut), *Wayang Jekdong*
Source : http://wayangjekdongkediri.blogspot.com/2017/01/album-kedua.html



Ill. 130 - Besut, par le *Budhi Wijaya*-Jombang
Cliché : A. Wbowo. 2015

Besut porte des nattes sous un chapeau rouge, il est torse nu avec une écharpe sur les épaules, son corps est ceint d'une étoffe blanche (*bebed putih*). Son visage est maquillé d'une épaisse poudre blanche. La physionomie et les démêlés de Besut se réfèrent étroitement à la figure de *panakawan* dans le *wayang jekdong* ou les *wayang kulit* des régions de Jombang, Mojokerto et Gresik. Il correspond aussi au personnage de Buyut dans le spectacle *raket* donné au palais de Majapahit au XIVe siècle tel que le *Nagarakertagama* le décrit. Le *panakawan* du *wayang kulit jekdong* apparaît sous trois figures différentes : Semar ; Bagong, fils de Semar ; Besut, fils de Bagong. Besut appartient donc la troisième génération, celle où s'affirme les qualités burlesques et intelligentes qui sont étroitement associées à la figure du *panakawan*. La rencontre de Besut avec une femme digne de son amour correspond à celle de Buyut et de Jurwiyanin, alias *Juru i Angin*, du *Nagarakertagama*. On peut donc suivre le fil qui, partant des spectacles du XIVe siècle, conduit au Besut du *ludruk* du début du XXe siècle.

L'intrigue porte sur les menées du chef de village (*lurah*) Sumo Gambar pour séparer Rusmini de Besut, endetté auprès de son rival. Man Gondo intervient pour corser cette situation. Le *ludruk* incluant le *lakon* de Besut se nomme aussi *ludruk besutan* ou *ludruk besep*. Pour les instances gouvernementales de Java Est (*Dinas pendidikan dan kebudayaan Jawa Timur*), le genre dramatique de cette pièce et de ses variantes constituant une métaphore du « voyage de la vie humaine » (*perjalanan hidup manusia*) répond à l'expression « Besut-Besutan-Besep »[723]. Besut décrit l'enfance de ce personnage, Besutan raconte sa vie d'adulte et Besep sa vieillesse. Supriyanto (1992) prétend que le mot Besut est une déformation de *mbekta maksut*, « intention, porteur de but ». Quelle que soit l'exactitude de ce rapprochement lexical, il s'agit d'un commentaire sur la portée philosophique des aventures dans lesquelles Besut est engagé.

Le *lakon* inaugural de Besut a cédé la place à un genre dramatique sécularisé, plus libre dans ses formes, favorisant la création de fictions multiples, mais reposant sur un petit nombre de types. Nous présentons ici quatre types de *lakon* créés par les deux principales troupes que nous avons suivies. Nous avons retenu une ou deux pièces pour chaque type de *lakon*.

[723] « Proyek Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah ». *Ensiklopedi seni musik dan tari daerah Jawa Timur*, 1977, p. 267-270.

Le mélodrame

Le mélodrame est un genre de *lakon* très apprécié. En 1962-1963, Peacock a identifié 36 des 82 pièces auxquelles il a assisté, soit 44 %, comme des pièces mélodramatiques. Ces pièces racontent le plus souvent des histoires d'arrangement matrimonial entre famille de statut social différent, l'amour étant supposé transcender l'écart entre classes inférieure et supérieure. Mais les mélodrames ne renvoient pas toujours aux contextes familiaux actuels, qu'il s'agisse de la ville ou du village, mais plus souvent à ceux du passé, notamment à ceux de la période coloniale hollandaise. Les deux pièces mélodramatiques que nous proposons d'examiner mettent en avant des situations familiales différentes.

La première s'intitule *Jeritan Hati Seorang Ibu*, « Le cri du cœur d'une mère », par le *Budhi Wijaya*-Jombang. Cette pièce a été jouée 47 fois entre 2012 et 2016, le plus souvent à l'occasion de célébrations, telles que mariages, circoncisions, aumônes pour la terre, purification de village ou commémoration de l'indépendance nationale. Le succès de cette pièce a incité Didik, chef du *Budhi Wijaya*-Jombang, à la présenter à un public urbain, lors du vernissage de l'exposition de peinture *Bentara Budaya*-Solo en mars 2015 et lors des représentations de *ludruk* périodique au *Taman Krida Budaya*-Malang, en septembre 2015. La pièce fut ensuite produite en DVD.



Ill. 131 - Couverture de DVD du *Jeritan Hati Seorang Ibu* par le *Budhi Wijaya*-Jombang, 2015.

Selon les occasions, cette pièce peut s'intituler différemment : « *Jeritan Hati Seorang Istri* » ou « Lodang Datuk (*Pulo* Seprapat) ». L'intrigue évoque la pratique mythique du *pesugihan* dont l'origine est à *Pulau* Seprapat, une île située sur la côte nord de Java Central, à 250 km de Jombang. Elle met en scène une famille rurale que la pauvreté pousse à se diviser. Deux des enfants ont quitté le village natal pour vivre à la ville dans l'espoir d'y faire fortune, laissant la famille au village sans nouvelles[724]. La scène initiale est celle de la rencontre de Barjo, premier enfant d'une famille pauvre, avec Lodang Datuk, créature mythique, mi-homme mi-singe, aux pouvoirs surnaturels. La figure du singe est fréquente dans les représentations javanaises. Au-delà du *ludruk*, elle apparaît dans les spectacles de *wayang kulit*, *wayang orang*, *ketoprak*, où elle est mise en opposition avec celle de Hanuman, le singe blanc royal dans l'épopée du *Ramayana*. Toutes ces références javanaises implicites sont bien comprises par le public du *ludruk*. Dans le *lakon*, le singe est décrit comme une créature laide, maléfique et effrayante par opposition au personnage d'Hanuman pourvu de toutes les vertus héroïques. Le comédien interprétant Lodang Datuk ne porte pas de costume particulier et se maquille légèrement pour ressembler à un singe, mais ses pouvoirs surnaturels sont aussi extraordinaires que ceux d'Hanuman. Dès le début du *lakon*, le public comprend facilement que la rencontre de Barjo avec Lodang Batuk donne lieu à une alliance maléfique, celle du *pesugihan*, même si la mise en scène reste très allusive sur les offrandes ou les mantras exigées lors du rituel. Le but principal de cette première scène est d'établir le caractère négatif du *pesugihan*. Les Javanais considèrent une telle pratique comme un acte maudit et fortement répréhensible. Dans l'intrigue, la réprobation du voisinage à l'égard de Broto repose sur des soupçons de magie en vue de son enrichissement. De telles accusations ne sont pas rares dans les villages et dans les quartiers populaires des villes, entraînant parfois la foule au lynchage d'un malheureux « sorcier ». Gunem, comédien du *Merdeka*-Jember, avoue avoir lui-même dénoncé un de ses voisins qui pratiquait le *pesugihan* à Banyuwangi, cela avec l'aide de Grandong, une créature mythique ressemblant à un chien. Sa situation financière et sa sécurité, disait-elle, était menacée par les agissements occultes de son voisin. Elle craignait que la créature maléfique de son voisin ne le vole ou ne l'agresse. Public et artistes du *ludruk* prennent donc très au sérieux de telles histoires. Romain Bertrand (2002) a été attentif à la pratique du *pesugihan* dans la région de Yogyakarta. La notion de « répertoire mystique du politique » qu'il propose « n'est pas

[724] Voir synopsis détaillé en annexe 1.

seulement un vocabulaire de l'action, au sens restreint d'un ensemble d'expressions permettant de transcrire ou "coder" verbalement une vision du monde. [… Il s'agit plutôt] d'un "discours-pratique", fait de gestes autant que de mots, enraciné dans un riche terreau de fantasmes et de réflexes corporels »[725]. Autrement dit, la croyance en quelque entité invisible et agissante ne s'accompagne pas d'un simple acte de langage, mais inclut un jeu d'actions volontaires, suscitées le plus souvent par quelque conflit plus ou moins ouvert, aux conséquences toujours concrètes, comme, par exemple, des accusations de sorcellerie peuvent en avoir. Le rapport à l'invisible s'étaye sur des valeurs incorporées, donc largement partagées, qui se traduisent en actes autant qu'en commentaires.

Broto est également connu de ses voisins pour proposer des prêts usuraires (*rentenir*). Il est un des agents financiers informels populaires en zones rurales à Java. Ceux-ci prêtent de l'argent aux personnes en butte à des difficultés pécuniaires pour faire face aux frais d'organisation d'une fête ou d'un événement familial ou collectif[726]. Les frais importants qu'il est nécessaire d'engager en certaines occasions obligent un individu désargenté à solliciter un emprunt auprès d'usuriers qui consentent des procédures simplifiées et rapides contrairement à celles en vigueur dans le système bancaire. En revanche, le taux d'intérêt qu'ils pratiquent est très élevé, presque prohibitifs (environ 20% pour une période de crédit). En entrepreneurs déterminés, ils appliquent souvent la stratégie du *jemput bola*, littéralement « ramasser la balle », en allant directement proposer leur « aide » à ceux dont ils apprennent les besoins. Les Javanais les appellent *lintah darat*, littéralement des « sangsues de terre ». La métaphore des sangsues qui sucent le sang de leurs proies jusqu'à les laisser exangues ne laissent pas de doute sur la réputation de ses pourvoyeurs. Ces derniers, en effet, savent entretenir la dépendance de leurs obligés en exigeant le paiement des intérêts avant le remboursement du capital de la dette, qui pourra être payé plus tard avec la mise en place de nouveaux intérêts. On voit le

[725] Romain Bertrand, *Indonésie : la démocratie invisible : Violence, magie et politique à Java*, Paris, Karthala, 2002, p. 27.

[726] Que ce soit au village ou à la ville, les Javanais considèrent la dette comme une pratique sociale négative qu'il est souvent tabou d'évoquer. La société considère que plus les gens sont endettés, plus leur statut social est bas. Par conséquent, la dette sera contractée en secret, et les voisins surtout ne doivent pas savoir qu'on y a recours. Dans ce contexte culturel, la dette est une pratique presque infâmante à laquelle on se résoud après de longues hésitations. Pour ce qui concerne le financement des fêtes et des dons, voir page : 246-268.

piège dans lequel nombre de familles modestes tombent au fur et à mesure des obligations sociales dans lesquelles elles ne peuvent éviter de s'engager[727].

Ce *lakon* évoque donc deux types de contrats néfastes qui hantent la société javanaise rurale : celui qui repose sur l'usure au même titre que celui qui recourt au *pesugihan*. Le public du *ludruk* appartient aux classes modestes, voire pauvres, de Java Est. L'espoir crédule d'un enrichissement instantané ne manque pas de nourrir des rêves inconséquents dont le *lakon* rappelle qu'ils conduisent à la ruine de l'ordre harmonieux (*rukun*) que la société javanaise conçoit comme valeur collective suprême. Revenant sur la figure du Singe blanc et celle de *thuyul* à Yogyakarta, Bertrand (2002) observe que les changements sociopolitiques en Indonésie, allant de la période de l'Ordre Nouveau à la *Reformasi*, ont suscité un commentaire moral sur la « modernité », entendue comme un ensemble de comportements sociaux inédits, lié à l'urbanitation et au salariat :

> « Le *thuyul*, en somme, n'est autre que le démon de l'inégalité sociale. Il aide à donner un sens à la répartition inique de la richesse sur laquelle reposait l'Ordre Nouveau, et que la *Reformasi* n'a pas encore réussi à rectifier. Il résume aussi les menaces qui pèsent sur les foyers du fait des dilemmes moraux entourant l'activité productive. C'est, d'une certaine façon, une métaphore des effets nocifs de l'argent : la concupiscence, la cupidité qui conduit à négliger ses devoirs sociaux et à sacrifier le bien-être de la cellule familiale »[728].

Dans le *lakon* examiné, Broto et Sarah sont frappés de folie. Didik, chef du *Budhi Wijaya*-Jombang, explique que la folie est la punition des cupides coupables d'avoir obéi à leur *hawa nafsu* « passions mauvaises ». Le discours moral javanais entretient l'idée hindouiste et bouddhiste d'une loi du *karma* qui lie le destin individuel aux actions humaines antérieures. Les scènes du *lakon* évoquant des ententes maléfiques du *pesugihan* et les conséquences subies par ceux qui s'y compromettent illustrent un rapport de cet ordre et actualisent la réprobation sociale générale d'une tentation de pactiser avec des forces surnaturelles.

Dans son traitement des passions aveugles, le *lakon* illustre aussi les conséquences contradictoires des investissements amoureux. Efendi et Broto sont de jeunes citadins fortunés vouant un amour sincère à Sarah qu'ils veulent tous deux épouser. Ses soupirants ne se soucient pas de l'indigence de Sarah, laquelle en revanche ne semble motivée que par la richesse que son mariage peut lui assurer. Sa convoitise et son avidité la poussent à dissimuler sa basse extraction et à nier tout lien de parenté avec sa sœur Parni et son frère

---

[727] Concernant les usuriers et les pratiques d'endettement à Java, voir Heru Nugroho, *Uang, Rentenir dan hutang piutang di Jawa.* Yogyakarta : Pustaka Pelajar, 2001.

[728] Romain Bertrand, Indonésie : *la démocratie invisible : violence, magie et politique à Java*, Paris, Karthala, 2002, p. 81-82.

Pardi. Les spectateurs semblent pris à témoin des agissements iniques de Sarah qui maltraite violemment et chasse sa sœur et son frère qui ont fini par la retrouver. Faut-il voir un goût immodéré des publics du *ludruk* pour les scènes pathétiques lorsque vient, par exemple, la nouvelle de la mort du père de cette malheureuse fratrie, terrassé par la maladie et l'extrême pauvreté, ou les scènes montrant Pardi et sa mère errant sans sans-abri et réduits à la mendicité… C'est sans doute qu'il s'agit dans le *lakon* de montrer la longue trajectoire que le destin karmique est susceptible de décrire : du malheur extrême au dénouement heureux, en contrepoint de jouissances illusoires de richesses mal acquises, afin d'administrer la démonstration d'une rétribution juste et infaillible des comportements les plus opposés. Les membres de la famille divisés sont de nouveau réunis, mais la vie de Barjo et Sarah faite de cupidité et d'égoïsme se termine tragiquement : Barjo trouve la mort et Sarah devient folle. Pendant ce temps, Parni, villageoise pleine d'innocence et de sincérité, trouve un mari riche et aimant. Parni et Pardi, son fils aveugle, reçoivent l'hospitalité de Broto qui les prend à son service. En termes de justice immanente, que pourrait demander de plus le peuple du *ludruk* ?

Le deuxième *lakon* mélodramatique que nous proposons d'examiner s'intitule *Tragedi Kebon Tebu*, « Tragédie dans une plantation de canne à sucre », par le *Karya Budaya*-Mojokerto. Le scénario de cette pièce a été écrit par Edy et présenté pour la première fois le 23/04/2016 au *Taman Krida Budaya*, Malang, Java-Est, lors des représentations saisonnières de *ludruk ;* le 21/05/2016, elle fut représentée au *Gedung Cak Durasim*, *Taman Budaya Jawa Timur* à Surabaya ; elle fut également présentée le 25/05/2016 à Mojokerto à l'occasion du 98e anniversaire de la ville. Le 05/08/2016, à l'invitation spéciale du gouvernement, la pièce fut produite au *Taman Mini Indonesia Indah* à Jakarta ; elle fut ensuite reprise lors d'une fête de mariage.



Ill. 132 - Brochure pour la première représentation de la pièce *Tragedi Kebon Tebu* du *Karya Budaya*-Mojokerto, 2016.

Ce *lakon* raconte l'histoire d'un conflit familial et d'une lutte anticoloniale[729]. Les parents de Sukarsih regrettent toujours le choix de celle-ci qui, contre leur avis, a épousé Sukandar par amour. Un tel conflit entre générations autour des questions de valeurs familiales est encore d'actualité dans la vie des Javanais de toute condition. Les choix matrimoniaux de la jeune génération, dont le critère principal est l'amour, relèvent pour la génération des parents de l'immaturité et de l'irresponsabilité. Le mariage arrangé est un thème récurrent dans les mélodrames du *ludruk*. Dans « Tragédie dans une plantation de canne à sucre », la période coloniale constitue le cadre historique dans lequel Edy a voulu situer l'intrigue amoureuse et prodiguer un message patriotique aux spectateurs du *ludruk*. Edy affirme que cette histoire est basée sur un événement réel, celui du meurtre d'un enfant près de l'usine sucrière de Gempolkrep, nom de Mojokerto à l'époque de la colonisation hollandaise. La mort de Khotib, l'enfant unique de Sukandar et Sukarsih, n'est pas le fait direct des colons, mais celui d'un collaborateur zélé plus cruel que ses maîtres. Bajuri est un javanais à la solde les Hollandais. Il représente le traître honni, celui qui, plus que les coloniaux, constitue la menace sournoise contre la Nation que la résistance populaire à la domination étrangère veut faire émerger. L'intrigue développe l'idée que les choix matrimoniaux et la fidélité conjugale permettent de révéler le vrai visage des individus et leurs capacités à se vouer à des causes plus grandes que l'amour des époux, celles qui conduisent, par le combat, fût-il sanglant, à la libération nationale. On comprend que cette pièce ait été retenue par les autorités politiques de grandes villes d'Indonésie (Malang, Surabaya, Mojokorto, Jakarta) pour être présentée dans des espaces publics prestigieux. Le *ludruk*, dont l'aire de diffusion initiale est celle de Java Est, trouve donc une reconnaissance nationale en dressant sa scène au *Taman Mini Indonesia Indah* de Jakarta, loin de sa terre d'origine.

Le drame politique

Les vertus du *ludruk* en matière d'éducation civique et politique sont attestés par d'autres *lakon*, dont certains n'hésitent pas à se référer à une personnalité publique de l'actualité politique pour vanter les réformes du gouvernement. Il en va ainsi de *Susi Duyung* « Susi la Sirène ». Cette pièce fut présentée pour la première fois le 11 décembre 2014 à Jakarta, puis le 9 septembre 2015 à Yogyakarta sur invitation du *Bentara Budaya*

[729] Voir synopsis détaillé de la pièce en annexe 4, *lakon* 2.

pour le vernissage de l'exposition de peintures *Asam Garam Bentara*[730]. Elle fut écrite par Sindhunata, un jésuite né à Malang (Java-Est), responsable des activités culturelles du *Bentara Budaya*, lié au groupe *Kompas Gramedia*, l'un des plus importants groupes de médias indonésiens. Au travers des activités des centres culturels *Bentara Budaya*, le groupe soutient le développement des cultures locales et les productions multiculturelles indonésiennes.

La pièce *Susi Duyung* de Sindhunata s'inspire de la figure de Susi Pujiastuti, ministre de la pêche et des affaires maritimes dans le gouvernement de Joko Widodo - Yusuf Kalla, de 2014 à 2019[731]. L'attribution à Susi Pujiastuti d'un portefeuille ministériel est l'une des concrétisations de la promesse de campagne de Joko Widodo de nommer à de tels postes clés des professionnels non issus du sérail politique mais qui se sont illustrés par leurs compétences. Joko Widodo a voulu un *kabinet kerja*, « cabinet de travail », voué aux intérêts et à l'amélioration des conditions de vie du peuple indonésien. Le recours à des professionnels issus de la société civile était jusque-là inédit dans les pratiques gouvernementales en Indonésie. Joko Widodo prétendait ainsi dépasser les clientélismes pour faire place à la compétence et à l'expertise. Sur les 34 postes ministériels qui composaient son gouvernement, 19 étaient supposés répondre directement à ces critères. La trajectoire biographique de Susi Pujiastuti est remarquable en ce que l'interruption précoce de sa scolarité n'a pas empêché son exceptionnelle réussite entrepreneuriale dans les secteurs de la pêche et des liaisons aériennes. Devenue ministre de la pêche et des affaires maritimes, elle est celle qui, avec le feu vert présidentiel, a donné l'ordre de couler les navires de pêche étrangers entrés illégalement dans les eaux indonésiennes[732].

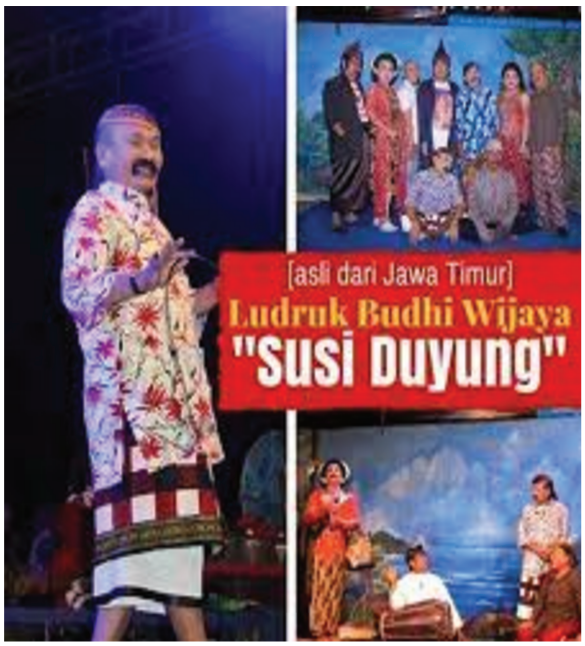
---

[730] Cinq peintres furent mis à l'honneur par cette exposition. Ceux-ci sont aussi des responsables au *Bentara Budaya* et à *Kompas*. Le thème maritime imposé correspondait au programme du Président Joko Widodo, qui voulait promouvoir le secteur maritime, atout économique de l'Indonésie. Hari Budiyono, l'un des exposants, a présenté 3 peintures qui s'inspiraient de la figure de Susi Pujiastuti : *Susi Duyung* (2014), *Kesurupan di Air* (2014) et *Pantai Petani* (2014).

[731] En juillet 2014, l'Indonésie a tenu sa troisième élection présidentielle directe. Deux paires de candidats se sont affrontées : Joko Widodo - Jusuf Kalla (ancien vice-président 2004 - 2009) et Prabowo Subianto (ancien officier militaire [Kostrad-1998]) - Hatta Rajasa (ancien ministre coordinateur de l'économie 2004-2009). Joko Widodo a été élu avec 53,15% des voix. Avec son élection, on considère qu'un nouveau chapitre de la démocratisation de l'Indonésie s'est ouvert. Ce président est le premier à n'être pas issu de l'élite politique et militaire indonésienne. Il est connu pour son style de gouvernance populaire, approche qui fit sa réputation lorsqu'il était maire de Surakarta de 2005 à 2012 puis gouverneur de Jakarta de 2012 à 2014. La lutte contre la corruption fut un de ses grands thèmes de campagne. Il était le candidat du *Partai Demokrasi Indonesia Perjuangan* (*PDI-P*) « Parti démocratique indonésien de la lutte », parti nationaliste hérité du président Soekarno.

[732] Cette action fut très populaire, même si le vice-président Yusuf Kalla proposa de vendre les bateaux de pêche aux enchères plutôt que de les couler. Sous le ministère de Susi Pujiastuti, 556 navires de pêche

« Susi la Sirène », mise en scène pendant le premier mandat de Joko Widodo montre la volonté du jeune président de s'engager auprès des artistes, qui en retour souhaitent s'impliquer dans le renouvellement démocratique en contribuant désormais au débat politique. L'élection présidentielle de 2014 a montré le fort soutien des artistes à Joko Widodo et leur rejet des candidats liés de l'oligarchie militaire comme Prabowo, qui s'appuyait sur des alliances avec des groupes islamistes. Ils mirent en garde contre le *golput* (*golongan putih*) « vote blanc », et nombre d'entre eux déclarèrent ouvertement accorder leur suffrage à Joko Widodo[733].



Ill. 133 - *Susi Duyung*, par le *Budhi Wujaya*-Jombang, 2014.
Cliché : A. Wibowo, 2014.



Ill. 134 - *Susi Duyung* (2014), Hari Budiyono, Huile sur toile 150 X 200 cm.
Source : catalogue de l'exposition « Asam Garam Bentara », 2014 : p. 16.

La scène initiale du *lakon* est celle d'une rivalité électorale pour le pouvoir dans un village[734]. Didik, chef du *Budhi Wijaya*-Jombang, était particulièrement motivé pour

illégaux étrangers ont été coulés, vietnamiens, philippins, malaisiens, thaïlandais, chinois, nigériens, bélizien, et même indonésiens. Voir, https://bisnis.tempo.co/read/1256775/jelang-akhir-period-susi-musnahkan-556-kapal-asing-pencuri-ikan.

[733] Un pic de tension entre les partisans des deux camps fut atteint entre le 4 juin et 5 juillet 2014. Les candidats tinrent à tour de rôle des meetings de masse à *Gelora Bung Karno* à Jakarta. Les partisans de Prabowo étaient vêtus de blancs, ceux de Widodo arboraient des pancartes « Révolution mentale » et faisaient le « salut des deux doigts » en signe d'adhésion à la candidature numéro 2 dans l'ordre alphabétique des bulletins de vote. Nombre d'artistes prirent part à ses événements.

[734] Voir synopsis détaillé de la pièce en annexe 4, *lakon* 3.

produire ce *lakon*, parce que le thème traité était en rapport direct avec l'expérience malheureuse qu'il fit de la politique. En effet, celui-ci a jadis présenté sa candidature à une élection de chef de village, mais a essuyé un échec sévère. Son rival avait su mobiliser plus de ressources financières que lui. La victoire de son adversaire, dit-il, a été obtenue grâce à la distribution d'argent qu'il fit aux électeurs. Didik regrette cette velléité électorale, car il avait engagé une partie des recettes du *ludruk* pour financer sa campagne. On ne l'y reprendrait plus, car, disait-il, la politique est un « sale jeu ». Il consacre désormais son énergie aux spectacles de *ludruk*.

Selon Didik, tout l'intérêt de cette pièce repose sur la vie sociale d'une communauté de pêcheurs. Celle-ci tient une place particulière dans le répertoire des *lakon* de sa troupe, qui dans l'ensemble porte sur la vie des villages paysans plutôt que sur celle des villages de pêcheurs. L'intrigue évoque la rencontre de Susi, villageoise indépendante et intrépide, avec Nyi Roro Kidul, la déesse souveraine de la mer de Java. Pour les Javanais qui vivent loin des côtes, prêts à reconnaître toutefois les pouvoirs de la déesse, cette histoire de pêcheurs n'est pas dépourvue de charme exotique. Leur crédulité sur les pouvoirs de Susi n'en est que plus grande. La scène du don à Susi d'un *pusaka*, objet sacré de Nyi Roro Kidul, trouve une résonnance dans des croyances largement partagées à Java. Susi est ainsi capable de restaurer l'ordre social harmonieux grâce à ce *pusaka*, ce que la ministre « réelle » Susi Pujiastuti n'a pu réaliser, sa carrière politique ayant tourné court lors du second mandat de Joko Widodo qui lui a préféré Edhy Prabowo, soutien de son ex-rival à la course présidentielle, Prabowo Subianto. Edhy Prabowo jouissait pourtant d'une mauvaise réputation liée à des affaires de corruption. Les résolutions anti-clientélistes du président Widodo avaient fait long feu. Susi Pujiastuti est retournée à ses anciennes affaires, comme ce fut le cas, à une autre échelle, pour Didik.

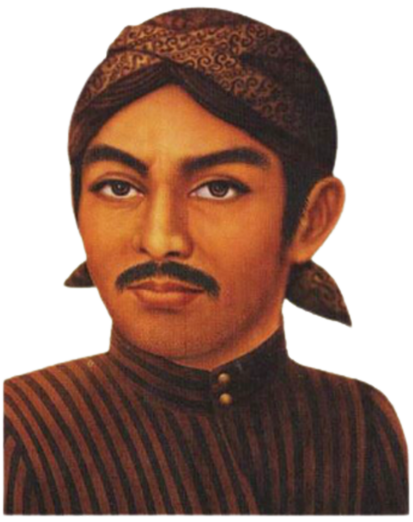
Susi Pujiastuti est devenue une source d'inspiration pour le *ludruk*, mais également pour les peintres engagés comme Hari Budiyono, qui présente Susi Pujiastuti en super-héroïne à la manière des bandes dessinées populaires. Son tableau intitulé *Susi Duyung* (2014), comme le *lakon* du *ludruk*, la montre en sirène belliqueuse au sourire rayonnant (Ill. 134). Arme au poing, épée au fourreau dorsal, allégorie martiale de sa politique de défense des zones marines nationales et de ses ressources halieutiques. Sirène ailée qui plus est, la peinture évoque aussi ses réussites dans les affaires d'aviation – elle fut à la tête de la compagnie *Susi Air* – autant que celles de la mer. L'art pictural et le

ludruk se sont ainsi employés à produire le mythe politique de « *Susi Duyung* », comme Hollywood a produit les siens.

Le drame religieux

Deux des troupes que nous avons suivies – le *Budhi Wijaya*-Jombang et le *Karya Budaya*-Mojokerto – donnent régulièrement des drames religieux. Les principaux *lakon* de ce type ont pour titre le nom du *wali* qui les inspire : *Sunan* Kalijaga, *Sunan* Giri, *Kyai* Jangkung, *Sunan* Kudus, *Sunan* Muria. Les *wali* sont les premiers propagateurs de l'islam à Java. Les chroniques de leur prosélytisme, transmises oralement, ont ensuite donné lieu à des textes classiques de la littérature javanaise, tels que *Babad Tuban*, *Babad Cirebon* ou *Babad Tanah Jawi*.

La pièce *Sunan Kalijaga* est sans doute celle qui est la plus souvent mise en scène par les deux troupes. Le titre de ce *lakon* peut varier d'une troupe à l'autre, parfois Raden Said, parfois Brandal Lokajaya. En changeant le titre, il s'agit de souligner une qualité particulière du protagoniste principal. Pour les Javanais, Sunan Kalijaga occupe une place spéciale parmi les propagateurs de l'islam à Java. Son portrait est souvent arboré sur toutes sortes d'affiches, à but commercial ou politique, où il est représenté en jeune homme costumé à la mode javanaise. Son apparence contraste avec celle des autres propagateurs, le plus souvent représentés comme de vieux hommes portant turban à la mode moyen-orientale.



Ill. 135 - Portrait de Sunan Kalijaga en costume javanais.
Source : https://www.kompas.com/skola/read/



Ill. 136 - Affiche du *lakon* « Raden Said », par le *Karya Budaya*-Mojokerto.

Dans son étude de la vie de Kalijaga telle que les récits du *Babad Tanah Jawi* permettent de la suivre, James Fox (1997) souligne le rôle de conseiller spirituel de ce *wali* auprès des autorités du royaume javanais de Mataram, lesquels furent des acteurs importants de la propagation de l'Islam à Java[735]. On lui attribue, ainsi qu'à d'autres *wali*, la promotion de certaines formes de spectacles javanais, comme le *wayang kulit*, la danse des masques, le *barongan*, la danse de *ronggeng* et la création d'instruments de *gamelan*[736]. Compte tenu du puissant attrait qu'il exerce, et exerçait sans doute déjà, sur les publics de tout niveau social, il n'est pas étonnant que l'art de la scène javanais, sous toutes ses formes, ait été perçu par les premiers militants de l'islam comme un canal pouvant favoriser la propagation d'une nouvelle idéologie.

Kalijaga est connu dans toutes les régions de Java, mais à Demak, sur la côte nord de Java, où se trouve sa sépulture, il est devenu la figure tutélaire de la ville. La grande mosquée de Demak, l'une des plus anciennes de Java, fut construite en 1479, à la fin du royaume hindou-bouddhiste de Majapahit. Kalijaga est le nom donné à l'un des piliers de la mosquée. Les musulmans javanais réalisent un pèlerinage au tombeau de Kalijaga et prient à la grande mosquée pour obtenir des bénédictions. La *lakon* Sunan Kalijaga intégré au *ludruk* rend hommage à celui qui œuvra à la propagation de l'islam à travers l'art javanais.

Le *lakon* met en scène les étapes de la vie de Raden Said, qui connut différentes identités avant d'accéder à la sainteté. Il fut ainsi tour à tour fils de grand notable, justicier masqué, proscrit errant, bandit d'honneur affrontant criminels de grands chemins, nommé Lokajaya à la suite de ses exploits, détrousseur mal avisé de voyageurs, enfin disciple de *Sunan* Bonang et *wali*, saint propagateur de l'islam[737]. Sa dérive criminelle initiale ne lui conserve pas moins la sympathie du public tout au long du *lakon*. Le public de *ludruk* est volontiers complice de ceux qui défendent les petites gens, même s'il faut désobéir à ses parents, ce que l'opinion commune à Java désapprouve vivement au point d'estimer légitime de lancer quelque *kualat*, « malédiction », sur la tête d'une progéniture rebelle.

---

[735] J. J. Fox, "Sunan Kalijaga and the Rise of Mataram a Reading of the Babad Tanah Jawi as a Genealogical Narrative" in P. G. Riddell, T., Street & A. H. Johns, *Islam: essays on scripture, thought, and society: a festschrift in honour of Anthony H. Johns*, Leiden, Brill, 1997, p. 187-218.

[736] H. J. D. Graaf, & T. G. T. Pigeaud, *Kerajaan-kerajaan Islam pertama di Jawa: kajian sejarah politik abad ke-15 dan ke-16*. Jakarta, Grafitipers, 1989. H. Spiller, *Gamelan: the traditional sounds of Indonesia*. Santa Barbara, Calif, ABC-CLIO, 2004, p. 57-59; K. Foley, *"The Ronggeng, the Wayang, the Wali, and Islam*: Fem, 2015, 32, p. 356-386.

[737] Voir synopsis détaillé de la pièce en annexe 4, *lakon* 4.

Une légende javanaise, par exemple, rapporte la transformation d'un enfant désobéissant en noix de cajou. Sur la branche de l'anacardier (*Anacardium occidentale*), la noix de cajou ressemble à un enfant suspendu la tête en bas. C'est donc ce qui est susceptible d'arriver à l'enfant indiscipliné. Tout manquement à la piété filiale attendue entraîne *ipso facto* une punition. Raden Said est ainsi jugé par son propre père pour un crime dont il est injustement accusé et qui lui vaudra le bannissement.

La scène finale rétablit bien plus que la justice qui fut un temps bafoué par l'autoritarisme paternel et les menées criminelles d'individus sans foi ni loi ; elle installe *in fine* Raden Said, alias Lokajaya, dans son identité sublime, celle de Kalijaga, ainsi dénommé par Sunan Bonang, *wali* révéré, qui intronise son *alter ego* au rang de propagateur de la foi et de neuvième *wali* (*Wali Sanga*). Cette métamorphose spirituelle s'accomplit dans la forêt, au bord du fleuve, après la longue méditation du novice. Le dialogue[738], qui puise aux sources du Coran, est toutefois traversé de nombreuses références à la spiritualité *kejawen*[739].



Ill. 137 - Dialogue entre Sunan Bonang (gauche) et Raden Said (droite)
Source : archive du *Karya Budaya*-Mojokerto, 05/10/2015.

[738] Voir en annexe 4, dialog 6, l'intégralité du dialogue, tel que nous l'avons transcrit et traduit d'après le *lakon* du *Karya Budaya*-Mojokerto.

[739] Un ensemble de références et de valeurs, d'attitudes et de rites forme la culture javanaise dite *kejawen*, expression construite sur le mot *Jawi*, « Java ». Il s'agit d'évoquer ainsi le fonds culturel javanais préislamique, constitué de croyances et rituels datant de la période hindou-bouddhique de Java Centre et Java Est, entre le VIIIe et XIVe siècle de notre ère.

Le personnage de Sunan Bonang est celui d'un vieil homme, vêtu d'une robe blanche et d'un turban. Il porte un bâton et un chapelet qui sont des attributs de piété islamique. Le personnage de Raden Said est celui d'un jeune homme javanais, portant des vêtements simples en tissu *batik* et coiffé d'un *blangkon*, couvre-chef traditionnel javanais. Ces accoutrements respectifs symbolisent la confrontation de l'islam à la culture javanaise. Sunan Bonang récite des versets du Coran en intégrant des éléments de la sagesse javanaise à son discours pour faire tomber les résistances de Lokajaya. La conversion à l'islam de celui-ci n'est pas obtenue par la simple récitation de la *shahada*[740], mais par la mise en perspective de références spirituelles javanaises et coraniques. La métaphore de la feuille de bananier séchée (*klaras*), celle de la chute des feuilles et du fruit du *kolang-kaling* (le fruit du palmier à sucre) reposent sur des jeux poétiques propre à la langue et à la rhétorique javanaises. Le *lakon* use de métaphores tirées du fonds philosophique javanais, comme le *ngremo*, on l'a vu, y recourt dans les *kidungan*[741]. Par ce long dialogue, le public est invité à reconnaître la compatibilité de l'islam avec la pensée javanaise.

On notera que, si sous l'influence du *dagelan*, comme nous l'avons vu, les comédiens du *lakon* sont prompts à improviser sur le mode de l'humour, ceux-ci s'abstiennent de toute fantaisie lorsqu'il s'agit de drames religieux. Comme le montrent l'histoire de Raden Said et le long dialogue que celui-ci entretient avec le vénérable Sunan Bonang, la religion – qui comble les défaillances d'un père mal avisé et transforme une piété filiale mal récompensée en dévotion inconditionnelle pour un père divin de substitution –, ne souffre ni dérision et ni plaisanterie.

Le drame historico-légendaire

L'histoire de Sawunggaling est mise en scène dans les deux zones linguistiques du *ludruk* identifiée à Java Est, l'une d'expression javanaise, l'autre madouraise. Cette pièce satisfait le « patriotisme régional » des spectateurs des deux cultures, Madourais et Javanais s'alliant contre les occupants hollandais et leurs collaborateurs javanais.

---

[740] La *shahada* est la profession de foi dont la récitation est nécessaire pour devenir musulman : *« ašhadu ʾalā ʾilāha ʾilla -llāhu, wa-ʾašhadu ʾanna muḥammadan rasūlu –llāh »*, ce qui signifie « J'atteste qu'il n'y a pas de divinité en dehors de Dieu et j'atteste que Mahomet est le Messager de Dieu. »

[741] Voir l'analyse du *parikan* dans le *ngremo*, p. 366.

Nous avons décrit ce *lakon* à partir d'une représentation du *Karya Budaya*-Mojokerto qui offrait des scènes plus originales et plus développées que celles du *Budhi Wijaya*-Jombang[742]. Comme l'histoire de Sawunggaling est connue et populaire, la performance des troupes de *ludruk* repose sur la hardiesse des improvisations qui permettent de renouveler les scènes. Suivant la durée envisagée, les comédiens peuvent s'engager dans des digressions plus ou moins importantes et essayer les trouvailles qu'ils leur sont venus à l'esprit depuis la précédente représentation. Toutefois, quels que soient les méandres ou les raccourcis empruntés, l'intrigue de ce *lakon* est trop connue pour permettre des modifications trop importantes qui pourraient susciter l'incrédulité des spectateurs[743]. Même si chaque troupe à chaque représentation relève le défi de la nouveauté, qui constitue une sorte de promesse sans cesse reconduite au public du *ludruk*, la mise en scène de personnages historiques connus doit éviter de trop amplifier la légende, déjà fort substantielle par toutes sortes de recours au merveilleux, au point que le contexte historique s'y trouve noyé. Il s'agit donc toujours de veiller à un équilibre entre renouvellement scénique et respect de l'intrigue connue, l'enjeu étant l'adhésion du public à ce « double jeu ».



Ill. 138 - Pochette du DVD du *lakon* Sawunggaling, par le *Budhi Wijaya*-Jombang.

[742] Voir synopsis détaillé de ce *lakon* en annexe 4, *lakon* 5.

[743] En ce qui concerne le déroulement de la pièce de *ludruk*. Voir partie III, chap. 1 : tableau de répartition des rôles (*papan lakon*), p : 288-293.

Sawunggaling est le héros d'une légende de Surabaya. Il est connu comme l'un des *adipati* de cette ville, notable local disposant d'une autorité administrative. Son histoire est transmise oralement depuis nombre de générations. L'existence historique de Sawunggaling n'est pas confirmée par des sources probantes. On montre toutefois sa tombe au village de Lidah Wetan, district de Lakarsantri, près de Surabaya, découverte par hasard en 1901. On affirme localement qu'il s'agit bien de la tombe de Sawunggaling, dont l'histoire est rapportée aux visiteurs par le gardien qui s'occupe des lieux.

Cette sépulture se trouve au milieu d'une zone résidentielle densément peuplée. Elle a été reconnue comme patrimoine culturel par la ville de Surabaya en 2013. Quatre autres tombes forment avec elle un complexe funéraire : outre celle de Sawunggaling, on peut voir celle de Raden Ayu Pandan Sari (amie de Sawunggaling), celle de Dewi Sangkrah (mère de Sawunggaling), celle de Mbah Buyut Suruh (soignante de la mère de Sawunggaling), celle de Raden Karyosentono (cocher de Sawunggaling, considéré comme un descendant de Sunan Giri, un propagateur de l'islam à Java). Tous les jeudis soir, des pèlerins s'y rassemblent pour prier. Le pèlerinage le plus important a lieu chaque année le jour de *malam satu suro* (veille du nouvel an javanais). Le *lakon* de Sawunggaling dans le *ludruk* est très proche de l'histoire racontée à Lidah Wetan lors d'une visite à la tombe du héros[744].

Didik, chef du *Budhi Wijaya*-Jombang, dit que son *ludruk* est souvent invité à se produire à Lakarsantri et Sambikerep, deux quartiers proches l'un de l'autre à Surabaya, pour célébrer des fêtes privées ou communautaires[745]. Les spectacles de *ludruk* dans cette région sont organisés par un comité local *Rukun Warga* (RW) composé d'environ 400 foyers, ce qui, selon Didik, démontre une initiative forte pour une petite communauté. Selon lui, le comité chargé d'organiser les spectacles est formé au niveau du village (composé de 3 à 6 RW) ou au niveau du *kelurahan* (composé de 3 à 6 villages). Les habitants de cette région sont très fiers de leurs initiatives en faveur du *ludruk* et sont même en rivalité pour organiser le plus de *ludruk* au sein de leur comité respectif. Un homme fortuné comme *Pak* Marli par exemple est prêt à utiliser son argent personnel

[744] On donne trois versions de l'histoire de Sawunggaling au sein de la communauté villageoise. Les différences portent surtout sur les noms de lieu où se passe telle ou telle scène, de manière à renvoyer à tel ou tel groupe local ainsi mis à l'honneur. Voir Nur Raja Agam Yousri, *Sawunggaling Tokoh Legendaris Surabaya Tempo Dulu.* https://rajaagam.wordpress.com/2008/11/29/temenggung-mas-ngabehi-sawunggaling/. Voir aussi, *Makam Sawunggaling.* https://bappeko.surabaya.go.id/ecobis/wisata/kategori-detail/24.

[745] Les registres de la troupe montrent que celle-ci était présente dans ces quartiers 9 fois en 2012, 6 fois en 2013, 13 fois en 2014, 16 fois en 2015, 13 fois en 2016, 10 fois en 2017.

pour organiser de tels spectacles même s'il ne s'agit pas d'une fête personnelle. Le *lakon* de Sawunggaling n'est pourtant pas conçu spécialement pour le public de cette région[746].

L'intrigue du *lakon* montre la résistance que les habitants de Java Oriental opposent à l'occupation coloniale et à la collaboration des dirigeants de Mataram (Java Central), ce qui inscrit cette pièce parmi celles que Supriyanto (2012) qualifie de postcoloniales[747]. Le contexte historique de cette pièce est celui de du XVIIe siècle après l'arrivée de la Compagnie néerlandaise des Indes Orientales (VOC - *Vereenigde Oost-Indische Compagnie*) à Java qui marque le déclin de l'autorité des royaumes musulmans dans la région du nord de Java. Les nouveaux souverains de Mataram tentèrent de prendre le contrôle des centres économiques et politiques de Java-Est. Ricklef (2001) mentionne trois acteurs principaux dans les luttes de pouvoir des années 1680-1754 : les souverains de Mataram (Java Central et Java Oriental), ceux de Madura et la VOC. Cette dernière sut largement s'impliquer pour arbitrer dans les rivalités des prétendants princiers javanais et consolider son propre *leadership* économique autant que politique à Java. La configuration définitive des royaumes javanais fut plus tard obtenue sous la houlette des Hollandais par le traité de Giyanti signé en février 1755[748].

Selon les *lakon* des *ludruk* et les légendes locales, Sawunggaling est le fils illégitime de Jayengrono, souverain de Surabaya. Deux Jayengrono sont historiquement connus : Jayengrono I, mort en 1693, et Jayengrono II, son fils qui lui succéda jusqu'en 1709. Ils entretenaient une alliance avec Cakraningrat II, souverain de Madura (1680-1707) contrôlant également la partie nord du fleuve Brantas à Java Est. Dans le *lakon*, les indications généalogiques relative à Sawunggaling font référence à la légende historique rapportée autour du complexe funéraire où il est supposé reposer. Le père de Sawunggaling serait Jayengrono III, le frère de Jayengrono II. Les comédiens et le public du *ludruk* ne se demandent pas quel Jayengrono est le père de Sawunggaling, ni s'il faut faire la part de l'histoire et de la légende. Dans l'histoire des luttes de succession au trône de Mataram, le nom de Jayengrono II revêt une grande importance. En 1703, la mort

---

[746] Entretien Wibowo et Didik, chef du *Budhi Wijaya*-Jombang, 02/12/2016.

[747] Supriyanto en 2012 qualifie de postcoloniale toute pièce de *ludruk* dont le thème est la lutte pour l'indépendance nationale. Il cite notamment les *lakon* suivants : Sawunggaling, Untung Suropati, Tuan Tanah Kedawung, Nyai Dasimah, Sarib Tambakyasa, Jaka Sebung, Jaka Sambang, Trunajaya, Supriyadi Pahlawan Blitar Pageran Diponegoro : Voir Henri Supriyanto, *Postkolonial Pada Lakon Ludruk Jawa Timur*. Malang: Banyumedia.

[748] Voir M. C. Ricklefs, "Jawa, Madura dan VOC 1680-1754" dans Sejarah *Indonesia modern. 1200-2004*. Jakarta, PT Serambi Ilmu Semesta, p. 186. En ce qui concerne la Guerre de Java, consulter aussi, Peter B. R. Carey, *Asal-usul Perang Jawa: Pemberontakan Sepoy dan Lukisan Raden Saleh*, 2012.

d'Amangkurat II, roi de Mataram et fondateur de Kartasura, a déclenché un conflit pour la succession royale entre le prince Puger, son frère cadet, et Sunan Mas, dit Amangkurat III, son fils naturel. Le prince Puger, soutenu militairement par la VOC, monte sur le trône sous le nom de Pakubuwana I[749]. Amangkurat III dut fuir vers l'est de Java pour rejoindre Suropati, ennemi acharné de la VOC. Dans sa fuite, il emporta les régalia de la royauté de Kartasura. Jayengrono II et Cakraningrat II, ainsi que d'autres leaders de Java Est rivaux de Suropati, s'allièrent contre Amangkurat III[750]. En 1706, à la mort de Suropati dans la guerre contre la VOC à Bangil, Amangkurat III et les fils de Suropati furent contraints de s'enfuir vers Malang. En 1708, Amangkurat III dut se rendre à la VOC. Il fut exilé à Ceylan jusqu'à sa mort en 1734. Mais en 1709, après l'opération réussie de la VOC à Java Oriental, Jayengrono II, invité au palais de Kartasura, fut tué pour sa trahison. Cet événement décida Cakraningrat III, successeur de Cakraningrat II, et ses frères à rompre l'alliance avec Kartasura et la VOC. Plus tard, leur initiative fut suivie par les dirigeants locaux d'autres régions qui cessèrent de fréquenter le palais de Kartasura, dont les princes et les hauts dirigeants étaient accusés d'organiser des beuveries avec les Hollandais. En 1717, le souverain de Surabaya, et ses alliés Balinais, se révoltèrent contre Kartasura et la VOC. Celle-ci ne réussit à reprendre le contrôle de Surabaya qu'en 1718, mais sans venir à bout des groupes rebelles qui fuirent dans l'intérieur de l'est de Java, d'où ils poursuivirent leur résistance contre Kartasura et la VOC.

Cette esquisse historique des événements politiques et militaires des XVIIe et XVIIIe siècles montre le cadre général des conflits qui animent l'aristocratie javanaise et le rôle décisif de la VOC pour favoriser la réussite du parti le plus à même de garantir son

---

[749] L'alliance entre Pakubuwana I et la VOC a permis d'annuler toutes les dettes de la dynastie javanaise avant 1705 en contrepartie de plusieurs concessions : reconnaissance des limites de Batavia, y compris Priangan ; reconnaissance de Cirebon comme zone sous l'autorité de la VOC ; remise d'une partie orientale de Madura à la VOC ; reconnaissance de l'autorité de la VOC sur Semarang devenant siège de la région côtière en 1709 ; droit d'édifier des forts en différents lieux de Java ; droits illimités sur les transactions de riz ; monopole sur l'importation de l'opium et de textiles ; livraison gratuite de 800 *koyan* (environ 1 300 tonnes métriques) de riz par an pendant 25 ans ; installation d'une garnison de la VOC dans le Palais aux frais du roi ; interdiction aux Javanais de naviguer au-delà de Lombok vers l'est, de Kalimantan vers le nord, de Lampung (Sud Sumatra) vers l'ouest. En 1709, après la reddition d'Amangkurat III, Pakubuwana I accorda à la VOC des concessions supplémentaires, comme le monopole sur le commerce mondial de produits tels que le riz, le bois, l'indigo et le café. Ces concessions ont donné lieu à des rébellions dans diverses régions, obligeant Pakubuwana I à se dédire envers la VOC alors en mesure d'exiger le remboursement de l'énorme dette contractée. Voir M.C. Ricklefs, *Sejarah Indonesia Modern. 1200-2004*. Jakarta, PT Serambi Ilmu Semesta, 2001, p. 196-197.

[750] Cokroningrat II se serait rangé du côté de la VOC pour soutenir Pakubuwana I par crainte que l'alliance de Amangkurat III et Suropati ne contrarie ses ambitions d'étendre ses territoires dans l'est de Java. Voir M.C. Ricklefs, *Sejarah Indonesia Modern*. 1200-2004, op.cit. p. 194.

projet d'exploitation des ressources du pays. C'est dans ce cadre que le *lakon* de Sawunggaling inscrit son intrigue. Le nom de Sawunggaling ne figure pas dans ces faits historiques, mais, dans la région de Surabaya, il est devenu synonyme de la résistance de Java Est à la domination des souverains de Kartasura et de la VOC.

Dans cette histoire, le statut de *tumenggung* conquis par Sawunggaling repose sur trois qualités : l'hérédité, le charisme lié à des forces surnaturelles et la légitimité des buts. En effet, s'il est né d'une relation adultérine, Sawunggaling n'en est pas moins le fils reconnu du grand notable dirigeant de Surabaya. Son statut d'enfant illégitime l'oblige à de grands exploits pour combler le fossé qui le sépare de la position statutaire de son père. Jaka Bereg, villageois simple et peu éduqué, parti en quête de son père, révèlera les qualités valeureuses qui permettront de le transformer en Sawunggaling, digne de succéder à son père et de venger la trahison dont celui-ci fut victime. Le charisme de Sawunggaling vient de plusieurs forces surnaturelles qui favorisent ses entreprises : la récitation d'un mantra, l'aquisition de *pusaka*[751] et l'intervention de *dayang*, dames de la forêt. Jaka Bereg récite un mantra avant de décocher sa flèche lors de la compétition ; il obtient un *pusaka* qui lui permet d'ouvrir la forêt ; son corps est habité par des *dayang* de la forêt lui conférant ainsi une immense puissance. Malgré son statut d'enfant illégitime, Sawunggaling parvient à conquérir des droits plus importants que les enfants légitimes de son père en remportant un concours de tir à l'arc. Il est ainsi désigné pour prendre sa placer de *tumenggung* de Surabaya. Grâce à ces trois éléments, la légitimité de Sawunggaling s'impose clairement dans l'esprit du public qui reconnaît les qualités idéales d'un dirigeant.

Cette histoire renvoie également à d'autres contes javanais très populaires. Jaka Bereg, le nom initial de Sawunggaling, apparaît dans l'histoire de Cindelaras, une légende de Java Est dont le personnage principal possède un coq de combat invincible. Les références historiques du *lakon* ne sont pas présentées de manière chronologiques, mais sont traitées en parallèle de traditions orales, pour démontrer ainsi la permanence d'une logique historique. Aucun metteur en scène ni aucune troupe de *ludruk* ne prétendent être créateurs de cette pièce. Ils diront que ce *lakon* existe depuis fort longtemps. L'auteur

[751] L'histoire dit qu'Amangkurat III s'est enfui à Java oriental avec tous les *pusaka* de la famille, régalia symboles de la grandeur dynastique, et les a confiés à ses partisans. Ce point d'histoire est restitué dans le *lakon* par la scène portant sur la possession des *pusaka* de Sawunggaling.

anonyme de cette pièce est supposé rapporter ce que le public, féru de traditions locales et fertile en imagination, connaît en somme depuis toujours.

Supriyanto (2012) défend l'idée que la création de pièce comme Sawunggaling est étroitement liée à la nécessité de galvaniser le sentiment national dans les premières années de l'indépendance de l'Indonésie[752], de s'enorgueillir de figures héroïques dans les spectacles de *ludruk*, tout en recherchant une standardisation des costumes des danseurs de *ngremo* masculin. Ainsi, le 20 mai 1978, la mairie de Surabaya organisa un spectacle de danse *ngremo* pour l'inauguration du parc culturel de Java oriental à Surabaya. Le type de costumes utilisé à cette occasion s'est ensuite imposé lors de toutes les représentations de cette danse dans tout Java Oriental, et cela jusqu'à aujourd'hui[753]. Les autorités locales prirent donc part à la définition du costume devenu depuis « classique ». Mais l'ingérence du politique dans l'art du *ludruk* s'étend également aux choix dramaturgiques. En effet, le *lakon* de Sawunggaling contient plusieurs scènes de meurtre, notamment celle de Jayengrono par Sosodiningrat et celle de Sosrodiningrat et du général néerlandais par Sawunggaling. L'acte de tuer sur scène a suscité les réserves des autorités locales qui voulut qu'on élimine de telles scènes. En octobre 2015, les chargés des affaires culturelles du gouvernement régional de Java Oriental organisèrent un atelier de trois jours pour « former » les créateurs de *ludruk* à l'écriture des scénarios. Les participants de l'atelier étaient des représentants des troupes de tout Java Oriental. L'un des objectifs de l'atelier était le remplacement les scènes de meurtre dans le *ludruk*, et notamment toute scène de meurtre commis sur la personne d'un policier. Plusieurs *lakon* de *ludruk*, en effet, telles *Sarib Tambakyoso* ou *Sogol Pendekar Sumur Gumuling*, mettent en scène le meurtre d'un agent de police commis par le protagoniste principal. Le gouvernement, persuadé de l'adhésion, ne fût-ce qu'imaginaire, des spectateurs aux thèses du *ludruk*, voyait dans le spectacle du meurtre d'un agent de police par des gens suscitant l'admiration une incitation possible à reproduire de tels actes criminels. Ils proposaient donc de remplacer le spectacle du meurtre par une scène sonore de détonation ou d'explosion ou tout simplement d'éluder la scène. Lesus, chef du *Merdeka*-Jember, ne voyait pas l'intérêt de la suggestion, car il savait le goût du public pour les scènes de meurtre. Il défendait plutôt la thèse que la scène du meurtre d'un policier, comme celui commis par Sogol, personnage principal de *Sogol Pendekar Sumur Gumuling* ou celui commis par Sarib,

[752] H. Supriyanto, 2012, *Postkolonial Pada Lakon Ludruk Jawa Timur*, op. cit.

[753] Voir partie III, chap. 3 : La danse *ngremo* masculine, p. 362

personnage principal de *Sarib Tambakyoso*, constitue une forme de justice qu'on ne peut attendre de la police elle-même qui, dans ces pièces, ne manifeste aucune empathie à l'égard du peuple[754]. Mais s'agit-il seulement de condamner le déni porté au monopole de la violence que l'État délègue à ses agents de terrain ? Le meurtre théâtral d'un policier semble plutôt reposer sur l'idée cathartique que les responsables des malheurs des gens ordinaires, ceux même parfois supposés les défendre, puissent trouver, fût-ce sur scène, un héros criminel à qui parler.

[754] Entretien Wibowo et Lesus, comédien du *Merdeka*-Jember, 10/12/2016.

NOTE CONCLUSIVE

Sur la musique délicate ou assourdissante du *gamelan* installé au pied de la scène, les séquences bien connues du théâtre *ludruk* se succèdent dans un ordre constant. Mais cet ordre est le plus souvent bousculé par le surgissement intercalé de quelque performeur que le metteur en scène ou le chef de troupe a récemment découvert et qu'il a souhaité inclure dans son *ludruk*. Il se peut aussi qu'il réponde ainsi à la demande particulière du commanditaire. *Dangdut*, *tayub*, défilé de mode, danseuse au serpent, artistes portant costumes chatoyants et convoquant des musiques en vogue, ces spectacles contrastés venant s'agréger au « noyau classique » du *ludruk* contribuent à un effet music-hall qui donne au village un air nocturne de petite cité licencieuse.

Mais le *ludruk* conserve ses droits intangibles au *ngremo* et au *kidungan*, qui offrent aux troupes les plus réputées de rivaliser d'excellence dans cet art. Outre le perfectionnisme dansé des *ngremo* masculin et féminin qui pousse les chefs de troupe à attirer les meilleurs danseurs par de juteux cachets, c'est la « science » du *kidungan* à dépasser les messages moraux obligatoires et politiquement corrects par de subtiles trouvailles prosodiques qui ne cesse de surprendre. Ce qui est perdu en moralisme et langue de bois est récupéré par le jeu complexe des rimes et des allitérations ou, sur un autre plan, par les allusions et clins d'œil qui font mouche. D'ailleurs, le travail d'improvisation sur la rime semble bien reléguer le sens du poème au second plan jusqu'à produire parfois un texte abscond, surréaliste dans le plus pur style. En somme, une façon irréprochable de monnayer un bien pour un mal. C'est à ce « prix », si l'on peut dire, que *ngremo* et *kidungan* appellent d'autres dépenses généreuses, celles des *saweran* des spectateurs qui s'identifient à leurs idoles en montant sur scène à leur tour.

C'est également à un autre coût, caustique celui-là, que les clowns du *dagelan* retiennent leur public. Il s'agit, en effet, de rire de tout, ou presque. Très attendues des spectateurs, qui parfois ne se déplacent que pour elles, ces vedettes, attachées à la troupe à prix d'or que sont les *pur-puran* et *pelawak*, n'ignorent pas la puissance et le risque du rire, jamais gagné d'avance. Ils doivent, en effet, offrir au peuple la revanche qu'il attend contre les forces multiformes qui le gouvernent. Il est ensuite bien tard pour retenir dans la nuit les derniers inconditionnels du théâtre par un *lakon* aux objectifs édifiants et moraux, que seules à nouveau les improvisations des comédiens enveloppent d'un brouillage salutaire.

CONCLUSION GÉNÉRALE

À n'en pas douter, le théâtre *ludruk* est un lieu où sont exposés les violences ou les accidents de la vie sociale, où sont représentées, dans la plupart des *lakon*, des situations sociales insolites ou remarquables que certains personnages singuliers doivent ou sont réduits à affronter seuls. Hors du commun ou le devenant par leur détermination ou leur prédestination, ils engagent de manière édifiante le public à compatir à leur sort ou à honnir leurs choix. De tels récits portés à la scène javanaise ne diffèrent pas beaucoup de ceux qui sont donnés sur les planches occidentales, même si les protagonistes évoluent dans une mise en scène et un univers culturel et historique fort différents. Cette observation sur les ressorts universels des fictions narratives ne signifie pas qu'il s'agit là d'une « fonction » du théâtre, comme voulut un temps le suggérer Peacock de manière réductrice, celle d'engager le peuple à adhérer à la modernisation de l'Indonésie. Une telle fonction est celle sur laquelle comptaient et comptent encore les instances de propagande des partis politiques et des ministères successifs pour diffuser du haut vers le bas les messages idéologiques chargés de garantir leur contrôle des esprits et des corps laborieux. Le *ludruk*, s'il est parfois donneur de leçons dans certains *kidungan* ou *lakon* – surtout pour délivrer les gages attendus de bonne conduite sociale, qu'elle soit citoyenne, patriotique ou religieuse –, s'administre aussitôt, comme s'il s'agissait d'un antidote, l'indécence de certaines *tandhak waria* et les dérapages dialogiques de ses clowns. Le présupposé théorique d'une « fonction » rendrait presque vain le projet d'en savoir plus, notamment sur cette prédilection du rire à prendre pour cible les formes rigides d'autorité, sur ce pouvoir du rire à traverser l'invisible mur qui est supposé séparer la scène du parterre des spectateurs. Ce rire, en effet, n'est pas une simple propriété des gorges des spectateurs, il appartient à tout l'espace du théâtre, puisqu'il résonne jusque dans les coulisses et parfois jusqu'aux abords de la mosquée, de l'école ou du poste de police. Pour susciter cette jubilation, les clowns du *ludruk* convoquent sur les planches les figures locales ou nationales connues grâce aux médias intrusifs. Ces figures, qui évoluent dans d'autres sphères que celle du peuple des *kampung*, disposent de positions *en vue* et du pouvoir de réglementer tout en la déréglant la vie sociale des communautés ou de populations entières. Pour cela, le *dagelan* a forgé un concept relatif à sa nature

incorrigible à jouer sur deux tableaux à la fois. L'idée du « cadre et du pendu » (*kenceng* / *gembleh*), on s'en souvient[755], exprime le jeu de forces entre un pôle caustique toutefois sous contrôle, et un autre, source de vérités ingénues, et pour cela, hors de contrôle. Il semble ainsi que, pour bien connaître les limites de la bienséance, il soit possible de s'en affranchir un moment, avant un rappel à l'ordre qui, en toute logique théâtrale, arrive trop tard.

Dans un monde qui change, comment faire pour rester dans la course ? L'horizon d'attente que l'on scrute à Java Est, selon qu'on appartient aux *kampung* ou aux beaux quartiers de Surabaya, de Malang ou de Mojokerto, n'est pas porteur des mêmes promesses. Ce constat, qu'il est bien sûr possible de faire ailleurs, prend une signification particulière pour le *ludruk*. Comme c'est sans doute le cas de tous les types de spectacle, *a fortiori* pour ceux qui reçoivent l'épithète de « vivants », il compte sur le flux des émotions charriées par l'ensemble des interactions sociales pour dire son mot à sa manière. La manière du *ludruk* est « composite », pour reprendre l'expression d'Hélène Bouvier à propos du *loddrok* madourais. Un exemple d'ailleurs est donné par le *ludruk* de l'aire javanaise-madouraise, où ce spectacle, à la mode madouraise de Java Est, semble agir comme un véhicule permettant de porter une culture à la rencontre d'une autre. Une telle rencontre s'était déjà préparée sur l'île même de Madura avec la transformation du théâtre *ajhing* en *loddrok* inspiré de Java Est. La scène était déjà le théâtre de transactions culturelles lors desquelles les emprunts au *ludruk* proprement javanais préfiguraient une relative insertion dans le pays javanais tout en maintenant les principales références sociales et culturelles du pays d'origine. La langue madouraise en premier lieu, que les linguistes classent parmi les langues malayo-sumbawiennes, n'est pas un dialecte du javanais et possède donc des propriétés structurales qui agissent comme autant de contraintes sur la prosodie des *kidungan* madourais, qui ne peuvent donc séduire que des locuteurs confirmés de cette langue. Les *kidungan* de l'aire javanaise *arekan* sont pour ces mêmes raisons d'une toute autre facture. C'est pourquoi seuls les messages explicites et consensuels, messages politiques ou religieux, peuvent être partagés au-delà du fait de langue. De tels messages d'ailleurs débordent largement l'aire théâtrale sur laquelle rivalisent les troupes de *ludruk*. Ils concernent tous les Indonésiens sans qu'ils n'aient besoin de se constituer en spectateurs de théâtre. Avec l'élargissement du discours théâtral, que les *lakon* prennent en charge avec tous les risques de rechute dans les travers

[755] Voir *supra* : Partie III, chapitre 5, p. 370.

régionalistes ou villageois que les metteurs en scène et les comédiens improvisateurs portent en eux, c'est néanmoins le vaste monde qui s'invite sur la scène du *ludruk*.

Matière est ainsi donnée aux *pur-puran* et *pelawak* pour bavarder sur à-peu-près tous les sujets, pourvu qu'ils tiennent leurs promesses de spontanéité irrespectueuse pour le faire, à la plus grande joie des spectateurs, dont beaucoup ne se déplacent que pour eux. Ne venant qu'après de tels performeurs volubiles, les comédiens de *lakon* sont en dette d'imagination pour retenir des spectateurs jusqu'à une heure avancée de la nuit. Nombre d'entre eux en fait l'aveu, les *lakon* longs et moralisateurs ont moins la faveur du public, ce qui les oblige à trahir les consignes reçues du chef de troupe ou du metteur en scène. Au détour d'une scène de mélodrame, il s'agit de faire rire, quitte à prendre le contre-pied du scénario prévu. Les troupes et les artistes jouent parfois leur réputation sur quelques traits d'esprit improvisés. Telle est une des conditions à la fidélité des commandes des villages qui, il y a quelques années encore, n'avaient que l'embarras du choix parmi les nombreuses troupes de *ludruk*.

Il est probable que le désamour relatif dont souffre aujourd'hui le *ludruk* ait commencé dès le début du régime *Orde Baru* du général Suharto. Période obscure du *ludruk* placé sous la tutelle étroite des casernes, alors protectrices de cet art de la scène comme de toutes les pratiques artistes d'Indonésie, après qu'elles furent débarrassées *manu militari* du « fléau communiste » (*bencana komunis*). En amont de l'Indépendance, le *ludruk* était déjà pris très au sérieux pour servir de forum de propagande aux occupants néerlandais et surtout japonais, qui mirent en place des dispositifs de contrôle, très coercitifs pour les seconds, ce qui convainquit surtout les mouvements nationalistes qu'il y avait là du grain à moudre pour leurs militants. Parmi ces étreintes politiques, dont la plus sévère qu'aient connue les artistes de *ludruk* est sans doute celle de l'*Orde Baru*, il faut compter celle, dans une moindre mesure, parce que plus adoucie de valeurs progressistes et d'intentions patrimoniales, des ministères qui, avant l'*Orde Baru* et depuis la *Reformasi*, comprirent que la liberté d'expression d'un théâtre populaire devait avoir des cadres. L'autorité souveraine, d'une tout autre portée il est vrai, se manifestait déjà lorsque le roi Hayam Wuruk de Majapahit se produisait en personne lors d'un *raket* pour exécuter des danses et interpréter des *kidung* sous les yeux éblouis de la cour et du peuple.

Ces dernières années, mon enquête vient confirmer que le *ludruk* n'est pratiquement plus apprécié que des gens des campagnes et dans une moindre mesure par

celui de certains faubourgs qui disposent d'une offre plus large de divertissements. En 2019, la dernière salle de Surabaya à donner du *ludruk tobong* lui a fermé ses portes. Ce type de *ludruk*, avec ticket d'entrée dans des salles dévolues aux arts populaires de la scène, n'est plus représenté à ma connaissance que dans trois petites salles de Ponorogo, qui jouaient presque encore à guichet fermé au début des années 1990. J'ai eu l'occasion en juillet 2015 et août 2017 d'assister à un *ludruk tobong* dans l'une de ces salles située au *desa* de Tungur. Pour 3000 roupies (0,20 €), elle offrait un *ludruk* quotidien qui n'attirait que quelques chats, mais qui connaissait encore une certaine affluence le week-end.

La salle de cet établissement fut construite au début des années 2000 en élevant des murs de parpaings autour de la scène et du parterre des spectateurs déjà posés en plein air au beau milieu d'un terrain vague. À l'intérieur, plusieurs box furent aménagés pour installer des vendeurs de mets et de boissons à consommer sur place, contribuant ainsi à l'attractivité du lieu. Les bancs des spectateurs, parsemés de quelques habitués en semaine, était exclusivement masculins. Le week-end apportait un peu plus de mixité. Preuve d'un retour à l'essentiel, le *lakon* était abandonné, car il s'agissait de ne pas ennuyer les derniers résistants du *ludruk tobong*. Les parties qui conservaient leurs faveurs étaient celles correspondant au cœur du spectacle, avant que le *lakon* de Besut, encore ritualiste, ne viennent s'y agréger au début du XXe siècle, puis que *Cak* Durasim, que Soekarno considérait comme le héros national du *ludruk*, sécularisa les contenus de ce *lakon*, pour disposer d'un genre « moderne » spécialement consacré aux discours nationalistes[756]. On se souvient que le *ludruk teropan* fut fortement encouragé à Ponorogo par la propagande gouvernementale en 1951[757]. D'une certaine façon, dans cette petite salle de *ludruk tobong* de la périphérie de Ponorogo, il était clair que la fièvre de la Révolution nationale et de l'Indépendance glorieuse était définitivement retombée. Restait l'art des *tandhak*, toutes *waria*, des clowns du *dagelan* et la musique du *gamelan*. Mais les *tandhak*, figures actualisées de leurs aïeules *telèdek* et *ronggeng*, s'y transforment volontiers en chanteuses de *dangdut*, sans l'appui d'instruments occidentaux mais seulement du *gamelan*, composé de six *panjak* en semaine et de neuf le samedi. Outre les danses *ngremo* sur des *kidungan parikan*, les *tandhak* s'adonnent aussi au *kidungan dangdutan*, « à la manière du *dangdut* », ou au *campursari*, pour stimuler les

[756] Voir *supra* : Partie I, chapitre 2, p. 61.

[757] Voir *supra* : Partie I, chapitre 3, p. 86.

donneurs de *sawer*, cet hommage en espèces des *aficionados* venant incrémenter le cachet des artistes.

Tous les artistes de ce *ludruk tobong* ne sont pas exclusivement rattachés à cette salle. Ils obtiennent aussi des cachets auprès d'autres troupes itinérantes *terop* qui se produisent dans les villages à l'occasion de quelque cérémonie individuelle ou collective. Ils exercent donc dans les deux types de *ludruk*, *tobong* et *terop*. Le *ludruk tobong* de Ponorogo connaît ainsi une rotation d'artistes, qu'il s'agisse des *tandhak*, des *pur-puran* et même des *panjak*. Or, de l'avis même des artistes, l'ambiance de la salle *tobong*, et celle de ses coulisses, est infiniment plus stimulante que celle des *ludruk terop*. En effet, la relative mais bien réelle réserve, qui est attendue de ceux venant de l'extérieur pour conférer plus d'ostentation aux cérémonies villageoises, ne s'y impose pas. Les spectateurs eux-mêmes ne sont pas rassemblés dans le même mouvement qui ordonne les cérémonies villageoises ; ils ont simplement payé leur ticket. Pour cette raison, l'ambiance qui règne dans la salle *tobong* est très comparable à celle d'un cabaret. Les mœurs s'y relâchent avec bonheur.

Nul ne saurait pronostiquer la longévité de ce *ludruk tobong*, préservant à contre-courant « les fondamentaux » du théâtre itinérant *nganem – telèdek*, *mbadut*, *panjak* –, dans ces dernières petites salles de Ponorogo pour des spectateurs aux passions d'un autre temps… Deux remarques peuvent toutefois venir éclairer le cas spécial que constitue le *ludruk tobong* de Ponorogo. Cette ville est située à l'ouest de Java Est non loin de Java Centre, à l'extérieur de l'aire javanaise-madouraise et très loin de l'aire *arekan*. Elle se situe à la limite de nos zones d'enquête puisque les troupes de *ludruk terop* ne s'y déploient pas ou plus. Ponorgo est également la seule ville de Java Est où soient donnés les spectacles de *reog*, des danses aux masques monumentaux à tête en peau de tigre pourvue d'un immense diadème en plumes de paon. Il semble que Ponorogo constitue un milieu, géographique et historique, où se maintiennent des formes endémiques, ou très circonscrites, de spectacle. Ce qui est aujourd'hui un hapax dans le monde du *ludruk*, et qui se situe pour cela en marge de nos enquêtes sur un spectacle populaire hybride, composite, empruntant à la disparité des images du monde qui lui parviennent, dévoile en fin de compte la composition élémentaire d'un genre de théâtre inusable à Java Est, celle permettant la rencontre troublante des danseuses et chanteuses transgenres, des logorrhées insolentes des clowns et des variations sonores et percutantes du *gamelan*.



La nuit tombée, quatre *tandhak* du *Karya Budaya*-Mojokerto.
Cliché : Agung Wibowo, 2016

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

DICTIONNAIRES, ENCYCLOPEDIES

Ensiklopedi Nasional Indonesia, Jilid. 13, Jakarta: PT. Cipta Adi Pustaka, 1990.

GERICKE, J. F. C., et T. Roorda. Javaansch-Nederduitsch woordenboek, vermeerderd door T. Roorda. [With] Suppl. door T. Roorda en J.J. Meinsma. 1847.

JANSZ, P., et J. F. C. Gericke. Vervolg op dr. J. F. C. Gericke's Javaansch-Nederduitsch woordenboek. Van Dorp, 1868.

LABBERTON, D. H. Het Javaansch van Malang-Pasoeroehan. Albrecht, 1900.

PIGEAUD, Th. *Javaans-Nederlands handwoordenboek*. J.B. Wolters, 1928.

PROYEK Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah. *Ensiklopedi seni musik dan tari daerah Jawa Timur*, 1977.

W. J. S. Poerwadarminto. BAOESASTRA DJAWA. Batavia: J.B. Wolters Groningen. 1939.

LOIS ET DÉCRETS

Ministère de l'Information de la République d'Indonésie. *Djawatan Penerangan Propinsi Djawa Timur*. 1953.

Ministre de l'éducation, de l'enseignement et de la culture. *Annexe du décret du ministre de l'éducation, de l'enseignement et de la culture*. 1er février 1950 n° 89/K.

Ministre de l'éducation, de l'enseignement et de la culture. *Un règlement sur l'octroi de subventions aux organismes*. 24 avril 1948 n° 3557/D, Djuni No. 4665/D 1948.

Ministre de la Défense et de la Sécurité de la République d'Indonésie. *L'application de l'octroi de licences conformément à l'article 510 du code pénal et de la notification.* 153 de 1995 et n° Kep/12/XII/1995.

MPRS Indonèsien. Dissolution du PKI et des organes et groupes communistes. MPRS indonésien n° XXV/MPRS/1966.

Président d'Indonèsie. *Activités politiques*. 5/PNPS/1963.

Président d'Indonèsie. Décret présidentiel aux personnes impliquées dans le groupe C du G30S/PKI. No 28 de 1975.

Stipule l'engagement politique de l'Indonésie à sauvegarder le PCIB. Le décret présidentiel n° 78/2007.

OUVRAGES

AHMADI Mukhsin, *Aspek kesastraan dalam seni ludruk di Jawa Timur*. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1987.

ARNOLD Thomas Walker, The preaching of Islam: A history of the propagation of the Muslim faith. Lahore: Sh. Muhammad Ashraf, 1965.

BAAL J. Van in KOENTJARANINGRAT Koentjaraningrat, *Kebudayaan jawa*. Jakarta: Balai Pustaka, 1984.

BENAMOU Marc, *Rasa: Affect and Intuition in Javanese Musical Aesthetics*, New York: Oxford University Press, 2010.

BERNET Kempers, August Johan. Ageless Borobudur: Buddhist Mystery in Stone, Decay and Restoration, Mendut and Pawon, Folklife in Ancient Java. Servire, 1976.

BERTRAND Romain, *Indonésie : la démocratie invisible : Violence, magie et politique à Java*. Paris, Karthala, 2002.

BOURDIEU Pierre, « L'économie des biens symboliques », *Raisons pratiques*, Paris, Le Seuil, 1994.

BOUVIER Hélène. La matière des émotions : Les arts du temps et du spectacle dans la société madouraise, Indonésie. École française d'Extrême-Orient, 1995.

BRANDON James R., *Theatre in Southeast Asia*, Harvard Univ. Press, 1967.

CAREY Peter B. R., *Asal-usul Perang Jawa: Pemberontakan Sepoy dan Lukisan Raden Saleh*. Yogyakarta: LKiS, 2012.

CASPARIS, Johannes Gijsbertus de, *Indonesian palaeography: A history of writing in Indonesia from the beginnings to c. A.D. 1500*. Leiden, The Netherlands: Brill, 1975.

COHEN Matthew Isaac, *Komedie Stamboel: Popular Theater in Colonial Indonesia, 1891-1903,* Athens: Center for International Studies, Ohio University, 2006.

COHEN, Matthew Isaac. Inventing the Performing Arts: Modernity and Tradition in Colonial Indonesia. University of Hawaii Press, 2016.

CRIBB, Robert. *Historical Atlas of Indonesia*. 0 éd., Routledge, 2000.

DHOFIER Zamakhsyari ; Tradisi Pesantren, Studi tentang Pandangan Hidup Kyai. Jakarta: LP3ES, 1982.

DINAS Pendidikan dan Kebudayaan. *Buku seni tradisi budaya daerah: data organisasi kesenian daerah se-Jawa Timur*. Surabaya: Dinas P dan K Daerah Propinsi Daerah Tingkat I Jawa Timur, 1998.

DONIGER, Wendy, éditeur. *Hindu Myths: A Sourcebook*. Penguin, 1975.

DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre. Sociologie des ombres collectives*, Paris, PUF, 1965. (Quadrige : 13).

FASSEUR, Cornelis, et al. *The Politics of Colonial Exploitation: Java, The Dutch, and the Cultivation System*. Édité par R. E. Elson, Cornell University Press, 1994.

GEERTZ Clifford, *The Religion of Java.* London: The Free Press of Glencoe, 1960.

GRAAF Hermanus Johannes de & PIGEAUD Theodoor Gautier Thomas, Kerajaan Islam pertama di Jawa : Tinjauan sejarah politik abad XV dan XVI. Titre original : De Eerste moslime vorstendomm op Java, studien over de staatkundige geschiedenis van de 15de en 16de eeuw. Jakarta: KITLV - Pustaka Utama Grafiti, 1985.

GROENENDAEL Clara van (V. M. C.), *Jaranan: The horse dance and trance in East Java*. Leiden: KITLV Press, 2008.

HANDINOTO. *Perkembangan kota dan arsitektur kolonial Belanda di Surabaya, 1870-1940*. Ed. 1., cet. 1, Diterbitkan atas kerjasama Lembaga Penelitian dan Pengabdian kepada Masyarakat, Universitas Kristen PETRA Surabaya dan Penerbit ANDI Yogyakarta, 1996.

HEFNER Robert W., Hindu Javanese: Tengger tradition and Islam, Princeton, N. J: Princeton University Press et Sunyoto1990.

HOLT Claire, *Art in Indonesia: Contuninuities and Change. Ithaca,* New York: Cornell University Press, 1967.

HUSSON Laurence, *La migration maduraise vers l'est de Java : Manger le vent ou gratter la terre ?* Éditions L'Harmattan. Association Archipel, 1995.

ISMAIL, Yahya. Pertumbuhan, perkembangan, dan kejatuhan Lekra di Indonesia: satu tinjauan dari aspek sosio-budaya. Dewan Bahasa dan Pustaka, 1972.

JONES, Tod. Kebudayaan dan kekuasaan di Indonesia: kebijakan budaya selama abad ke-20 hingga era Reformasi. Edisi pertama, KITLV-Jakarta : Yayasan Pustaka Obor Indonesia, 2015.

KARTODIRDJO Sartono, *Kebudayaan pembangunan dalam perspektif sejarah: Kumpulan karangan*. Yogyakarta : Gadjah Mada University Press, 1987.

KASEMIN, Kasiyanto. Ludruk sebagai teater sosial: kajian kritis terhadap kehidupan, peran, dan fungsi ludruk sebagai media komunikasi. Cet. 1, Airlangga University Press, 1999.

KELLER Ward, *Javanese Shadow Plays, Javanese Selves*, Princeton, N. J: Princeton University Press, 1987.

KOENTJARANINGRAT Koentjaraningrat, *Kebudayaan Jawa*. Jakarta: Balai Pustaka, 1984.

KURASAWA, Aiko. *Mobilisasi dan kontrol: studi tentang perubahan sosial di pedesaan Jawa, 1942-1945*. Diterbitkan atas kerja sama Yayasan Karti Sarana dengan Penerbit PT Gramedia Widiasarana Indonesia, 1993.

LAGINEM Sri Yanto (et al) *Macapat tradisional dalam bahasa Jawa*. Jakarta : Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1996.

LAKSONO Paschalis Maria, Tradisi dalam struktur masyarakat Jawa kerajaan dan pedesaan : Alih-ubah model berpikir Jawa. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1985.

LITTLETON C. Scott, *Gods, Goddesses, and Mythology*, volume 11. New York : Marshall Cavendish, 2005.

LOMBARD Denys, Le carrefour javanais : essai d'histoire globale. III l'héritage des royaumes concentriques. Paris : Éd. L'École des hautes études en sciences sociales, 1990.

MAGNIS-SUSENO Franz, Etika jawa: sebuah analisa filsafi tentang kebijaksanaan hidup jawa. Jakarta : Gramedia, 1984.

MAHSUN M. S. Mahsun, FERNANDEZ Inyo Yos *et al.* (Éds.), *Bahasa dan Peta Bahasa di Indonesia*. Jakarta : Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa, Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan, 2017.

MUBARAK Z. H. A. Zaki, Islam Faktual: Ajaran, Pemikiran, Pendidikan, Politik dan Terorime. Depok: Gending Pusaka, 2019.

MULDER Niels, *Mistisisme Jawa : Ideologi di Indonesia*. Yogyakarta: LKiS, 2001.

MULJANA, Slamet. *Nagarakretagama dan tafsir sejarahnya*. Jakarta : Bhratara Karya Aksara, 1979.

NASRULLOH Fahrudin, *Melacak Ludruk Jombang*. Jombang: Badan Perencanaan Pembangunan Daerah (BAPPEDA) Kabupaten Jombang, 2011.

NUGROHO, Heru, *Uang, Rentenir dan hutang piutang di Jawa*, Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2001.

PADMOSOEKOTJO S. Dening, *Ngengrengan Kasusastran Djawa.* Yogyakarta: Penerbit Hien Hoo Sing, 1960.

PEACOCK James L., *Rites of Modernization. Symbolic and social aspects of Indonesia proletarian drama*, Chicago, University of Chicago Press, 1968.

PIGEAUD Theodore Gautier Thomas, Java in The Fourteenth Century: A Study in Culture History. Vol. V. Glossary, General Index. KITLV, 1963.

PIGEAUD Theodore Gautier Thomas, *Literature of Java. Synopsis of Javanese Literature 900-1900 A.D.*, The Hague: Nijhoff, 1967.

PIGEAUD, T.G.T. Java in the 14th Century: Commentaries and recapitulation. M. Nijhoff, 1962.

PRANOTO Suhartono W., *Apanage dan bekel*. Yogyakarta: Tiara Wacana, 1991.

RAFFLES, T. Samford. *The History of Java*. Oxford University Press, ([1817] 1965.

RICKLEF Merle Calvin, Mengislamkan Jawa: Sejarah Islamisasi di Jawa dan Penentangnya dari 1930 sampai sekarang. Jakarta: PT Serambi Ilmu Semesta, 2012.

RIYADI, Soeprapto, *Makna simbolik legenda Aji Saka*. Yogyakarta: Balai Bahasa Yogyakarta Pusat Bahasa Departemen Pendidikan Nasional, 1997.

ROOSA John, *Dalih Pembunuhan Massal Gerakan 30 September dan kudeta Suharto*: Jakarta: Institut Sejara sosial Indonesia dan Hasta Mitra, 2008.

ROZAKI Abdur, Menabur kharisma menuai kuasa: Kiprah kiai dan blater sebagai rezim kembar di Madura. Yogyakarta : Pustaka Marwa, 2004.

SANTIKO, Haryani, et D. S. Nugrahani. *Adegan dan ajaran hukum karma pada relief karmawibhangga*. Cetakan 1, Balai Konservasi Borobudur, 2012.

SEDYAWATI, Edi. Pengaruh India pada kesenian Jawa: suatu tinjauan proses akulturasi. Proyek Javanologi, 1984.

SHOLIKHIN Muhammad, *Misteri bulan Suro: Perspektif Islam Jawa.* Yogyakarta: Narasi, 2010.

SIMUH Simuh, *Sufisme Jawa : Transformasi tasawuf Islam ke mistik Jawa.* Yogyakarta : Yayasan Bentang Budaya, 1995.

SINDHUNATA Gabriel Possenti. *Ilmu Ngglethek Prabu Minohek*, Yogyakarta : Boekoe Petruk, 2004.

SOEDARSONO, Soedarsono ; SOEKIMAN, D., et R. Astuti. *Pengaruh India, Islam dan Barat dalam proses pembentukan kebudayaan Jawa.* Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Nusantara (Javanologi), Direktorat Jenderal Kebudayaan, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1985.

SOELIAS, Norman Joshua. *Pesindo, Pemuda Sosialis Indonesia, 1945-1950*. Cetakan pertama, Jakarta: Marjin Kiri, 2016.

SOEPARTA, Soerja., et R. Wirawangsa. Serat Tjenṭini: Babon asli saking kiṭa Leiden ing negari Nederland. Ruygrok & Company, 1915.

SPILLER Henry, *Gamelan: the traditional sounds of Indonesia*. Santa Barbara, Calif, ABC-CLIO, 2004.

STEVENS Alan. M. Madurese phonology and morphology. American Oriental Society. In BOUVIER Hélène, La matière des émotions : Les arts du temps et du spectacle dans la société madouraise, Indonésie. École française d'Extrême-Orient, 1995.

SUBROTO Edi et al., *Kajian Wangsalan dalam Bahasa Jawa*. Jakarta : Pusat Bahasa Departemen Pendidikan Nasional, 2000.

SUDARSONO, Soedarsono. *Seni pertunjukan dari perspektif politik, sosial, dan ekonomi*. Cet. 1, Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2003.

SUGIARTO Asal, *Karawitan Ludruk*. Rapport de recherche, Yogyakarta : Lembaga Penelitian Institut Seni Indonesia Yogyakarta, 1995.

SUKARNO, Sukarno. Tjapailah bintang-bintang di langit / (tahun berdikari) : Pidato Presiden Sukarno pada hari ulang tahun ke 20 Republik Indonesia 17 Agustus 1965. B.P. Prapantja, 1965.

SUMARJO Jakob, Arkeologi budaya Indonesia : Pelacakan hermeneutis-historis terhadap artefak-artefak kebudayaan. Yogyakarta, Qalam, 2002.

SUNYOTO Agus, Sejarah perjuangan Sunan Ampel : taktik dan strategi dakwah Islam di Jawa abad 14-15. Surabaya : LPLI-Sunan Ampel, 1990.

SUPRIYANTO Henri, *Lakon Ludruk Jawa Timur*. Jakarta: Gramedia Widiasarana Indonesia, 1992.

SUPRIYANTO Henri, *Postkolonial Pada Lakon Ludruk Jawa Timur*, Malang: Banyumedia Publishing, 2012.

SUPRYANTO Henri, *Kidungan Ludruk*, Surabaya: Pemerintah Provinsi Jawa Timur, en collab. avec Widya WACANA NUSANTARA (Wicara), 2004.

SURYADINATA Leo, ARIFIN Evi Nurvidya. & ANANTA Aris, *Indonesia's population ethnicity and religion in a changing political landscape*. Singapore: Institute of Southeast Asian Studies, 2003.

SUTARTO Ayu, *Pemetaan kebudayaan di provinsi jawa timur: sebuah upaya pencarian nilai-nilai positif*. Surabaya: Biro Mental Pemerintah Provinsi Jawa timur bekerjasama dengan Kompyawisda Jatim-Jember, 2008.

SUTTON R. Anderson, *Traditions of Gamelan music in Java: Musical Pluralism and Regional Identity*. Boston: Cambridge University Press, 1991.

SYAM Nur, *Islam pesisir*. Yogyakarta: LKiS, 2005.

TASHADI, Tashadi et al. Partisipasi seniman dalam perjuangan kemerdekaan di Propinsi Jawa Timur: studi kasus kota Surabaya tahun 1945-1949. Ed. 1999, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan RI, 1999.

WAHYUDIYANTO, Wahyudiyanto, *Busana Tari ngremo Surabayan: Implikasi Nilai Kepahlawanan*. Surabaya: PT. Revka Petra Médias, 2018.

WAHYUDIYANTO, Wahyudiyanto, *Kepahlawanan Tari Ngremo Surabayan: Refleksi Cita, Citra dan Politik Identitas dalam ruang publik*. Surakarta: ISI Press, 2008.

WEINTRAUB Andrew N., *Dangdut Stories. A Social and Musical History of Indonesia's Most Popular Music*, Oxford University Press, 2010.

WIBISONO Tri Broto, *Teks Koreografi Ngrema dalam buku: Tari ngremo di Surabaya: dari Terob, Tobong menuju Kelas*. Sidoarjo, *Satu Kata Book Ar*t, 2016.

WIBISONO, Bambang, & SOFYAN Ahmad. "Latar Belakang Psikologis Pemilihan Bahasa pada Masyarakat Multilingual (Studi Kasus Pemakaian Bahasa oleh Masyarakat Etnik Madura di Jember)". *Jurnal Ilmu - ilmu Humaniora,* vol. III, n°1. In: SETIAWAN, Ikwan, *Mengapa (harus) Pendalungan? Konstruksi dan kepentingan dalam penetapan identitas Jember*. Seminar: Membincang Kembali Terminologi Budaya Pandalungan, Jember, 10 Desember 2016.

WIYATA Abdul. Latief, *Carok: Konflik kekerasan dan harga diri orang Madura*. LKiS Yogyakarta, 2002.

WOODWARD Mark R. *Java, Indonesia and Islam*. Dordrecht: Springer Science-Business Media B.V., 2011.

WOODWARD Mark R., Islam Jawa: kesalehan normatif versus kebatinan. Yogyakarta: LKiS, 2004.

YULIANTRI, Rhoma Dwi Aria, et Muhidin M. Dahlan. *Lekra tak membakar buku: suara senyap lembar kebudayaan Harian rakjat, 1950-1965*. Cet. 1, Yogyakarta: Merakesumba, 2008.

ZOETMULDER Petrus Josephus, *Kalangwan: A survey of old Javanese literature*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1974.

ZOETMULDER Petrus Josephus, *The cultural background of Indonesian politics*. Columbia, S.C: Institute of International Studies, University of South Carolina, 1967.

ZULKIFLI, Arif (édt). *Lekra dan geger 1965*. Cetakan pertama, Kepustakaan Populer Gramedia bekerjasama dengan Majalah Tempo, 2014.

CHAPITRES D'OUVRAGES

BERTRAND, Romain. « 2. Un rêve de vie ascétique. La constitution de la classe morale priyayi ». *Etat colonial, noblesse et nationalisme à Java*, Karthala, 2005, p. 103-76.

FOX James J., "Sunan Kalijaga and the Rise of Mataram a Reading of the Babad Tanah Jawi as a Genealogical Narrative". p. 87-218, in RIDDELL Peter G., STREET Tony & JOHNS Anthony Hearle, 1997, *Islam: essays on scripture, thought, and society: a festschrift in honour of Anthony H. Johns*. Leiden, Brill, 1997.

HATLEY Ron V., *Other javas away from the kraton*. Centre of Southeast Asian Studies. Monash University, 1984.

HAYUNTA, Aquino W., et John Roosa. « Riungan dan Tegar Hati: Bekal bertahan di tengah kegilaan ». *Tahun yang tak pernah berakhir: memahami pengalaman korban 65: esai-esai sejarah lisan*, édité par John Roosa et al., Cet. 1, Lembaga Studi dan Advokasi Masyarakat (ELSAM) bekerja sama dengan Tim Relawan Untuk Kemanusiaan [dan] Institut Sejarah Sosial Indonesia, 2004, p. 113-37.

JAMHARI Makruf, "Islam: An Introduction". In FOX James J., *Indonesian Heritage Serie 9: Religion and Ritual*. Singapore: Archipelago Press, 1998.

JASSIN Hans Bague, « The Young Indonesian Literature ». *Voice of Free Indonesia1*, 1945.

IYER, Alessandra. *Prambanan: sculpture and dance in ancient Java: a study in dance iconography*. White Lotus Co, 1998.

JOHNS Anthony H., "From Coastal Settlement to Islamic School and City: Islamization in Sumatra, the Malay Penisula and Java", in FOX James J. (ed). *Indonesia: The Making of a Culture*. Camberra: RSPS, ANU, 1980.

KAYAM Umar, *Pertunjukan Rakyat Tradisional Jawa dan Perubahannya* in AHIMSA-PUTRA Heddy Shri, *Ketika orang jawa nyeni*. Yogyakarta: Yayasan Galang, 2000.

KOENTJARANINGRAT, Koentjaraningrat. "Apakah gotong royong itu sebenarnya?", In *Kebudayaan Mentalitas dan Pembangunan: Bunga rampai.*, Jakarta: Gramedia, 1974.

LIEM, André. « Perjuangan Bersenjata PKI di Blitar dan Operasi Trisula ». *Tahun yang tak pernah berakhir: memahami pengalaman korban 65: esai-esai sejarah lisan*, édité par John Roosa et al., Cet. 1, Lembaga Studi dan Advokasi Masyarakat (ELSAM) bekerja sama dengan Tim Relawan Untuk Kemanusiaan [dan] Institut Sejarah Sosial Indonesia, 2004, p. 163-200.

MOLEN, Willem van der, "Tulisan Jawa" In: CHAMBERT-LOIR Henri., Sadur: sejarah terjemahan di indonesia dan malaysia. Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia, 2009.

NA'IM Akhsan & HENDRY Syaputra et al. « Kewarganegaraan, Suku Bangsa, Agama, Dan Bahasa Sehari-Hari Penduduk Indonesia » In *Hasil Sensus Penduduk 2010*. Jakarta : Badan Pusat Statistik, 2011.

POENSEN, Carel. Bijdragen tot de kennis van den godsdienstigen en zedelijken toestand des Javaans [Contributions à la connaissance de la condition religieuse et morale des Javanais]. *Mededeelingen van wege het Nederlandsche Zendelinggenootschap*. 1866. 10 : 24–80.

RICKLEFS Merle Calvin, "Jawa, Madura dan VOC 1680-1754" dans Sejarah Indonesia modern. 1200-2004. Jakarta, PT Serambi Ilmu Semesta, 2001.

RIFAI Mien Achmad, "Perlukah bahasa madura dicendekiakan ?" In ENDRIATI SUKAMTO Katharina & DARDJOWIDJOJO Soenjono (eds.). Kelana Bahana Sang Bahasawan: Persembahan Untuk Prof. Soenjono Dardjowidjojo, Ph. D. Dalam Rangka Ulang Tahunnya Yang Ke-70. Penerbit Universitas Atma Jaya, 2008.

SOEBARDI, Soebakin, "The Pesantren Tarikat of Suralaya" In UDIN S., *Spectrum: essays presented to Sutan Takdir Alisjahbana on his seventieth birthday*. Jakarta: Dian Rakyat, 1978.

SOEBARDI Soebakin, "The Place of Islam" In Elaine McKay [ed]. Studies in Indonesian History. Australia: Pitman Publishing Pty Ltd, 1976.

SOFYAN Ahmad, *Variasi, keunikan, dan penggunaan bahasa Madura*. In: RIFAI Mien Achmad, "Perlukah bahasa madura dicendekiakan?", Balai Bahasa Surabaya, 2008.

STOCKER, Joel F. « Manzai: Team Comedy in Japan's Entertainment Indistry ». *Understanding humor in Japan*, édité par Jessica Milner Davis, Wayne State University Press, 2006, p. 51-74.

STUTTERHEIM, W. F. « A Thousand Years Old Profession in the Princely Courts on Java ». *Studies in Indonesian Archaeology*, par W. F. Stutterheim, Springer Netherlands, 1956, p. 91-103.

VINK G. J. Gerard, "De grondlagen van het Indonesische landbouwbedriff. Wageningen". In MAGNIS-SUSENO Franz. *Etika jawa: sebuah analisa filsafi tentang kebijaksanaan hidup jawa*. Jakarta : Gramedia, 1984.

TRAVAUX UNIVERSITAIRES

ARIFAH, Alamanda Fitri. *Dinamika Taman Hiburan Rakyat (T.H.R) Surabaya Tahun 1975-2003*. Undergraduate thesis (S1), Universitas Diponegoro, 2019.

AZRA Azyumardi, The transmission of Islamic reformism to Indonesia: Networks of Middle Eastern and Malay-Indonesian 'Ulama' in the seventeenth and eighteenth centuries. Ph. D. dissertation, Columbia University, 1992.

COOPER, Nancy. The sirens of Java: gender ideologies, mythologies, and practice in central Java. Ph. D. dissertation, University of Hawai'i, 1994.

DAUD BISRIi WD Hasan, Madura dan Otok-Otok : Studi Kasus Tentang Manfaat Budaya Otok-Otok Terhadap Kesejahteraan Masyarakat Desa Gunung Eleh Kecamatan Kedungdung Kabupaten Sampang. Undergraduate (S1) Skripsi, UIN Sunan Ampel Surabaya, 2012.

FREDERICK, William. *Indonesian urban society in transition: Surabaya, 1926-1946*. Ph. D. dissertation, University of Hawai'i, 1978.

HANDOKO *Adi* Inggit, Peran Komunikator dalam Ritual Hajatan (Studi Kasus Tokoh Terop Hajatan Etnis Madura di Desa Karanglo Kecamatan Grati Kabupaten Pasuruan, Propinsi Jawa Timur. Memoire Master. Universitas Sebelas Maret Surakarta, 2014.

HARYONO, Timbul. *Sejarah seni pertunjukkan dalam perspektif arkeologi*. Balai Kajian Sejarah dan Nilai Tradisional, 2006.

HEFNER, Carl J., Ludruk Folk Theatre of East Java: Toward a Theory of Symbolic Action. Ph. D. dissertation. University of Hawaii,1994.

HILMY Masdar, Islam and javanese acculturation: textual and contextual analysis of the slametan ritual. Master Thesis. Canada: McGill University Libraries, 1999.

ISWANTO Imam Basuki, Pergeseran Makna Tradisi Sogukan Pada Masyarakat Suku Madura (Studi Pada Masyarakat Desa Sumberkerto Kecamatan Pagak Kabupaten Malang). Undergraduate thesis (S1), University of Muhammadiyah Malang, 2017.

LESTARI Soetji, Perempuan dalam Tradisi Nyumbang di Pedesaan Jawa: Potret Dinamika Monetisasi Desa. Ph. D. Dissertation. Bogor: Institut Pertanian Bogor, 2014.

MAHARANI Nenny Roselia Ayu, Perubahan bentuk pertunjukkan Sandur "Sapo Angen Teratas Madura" di desa Parseh Kecamatan Socah Kabupaten Bangkalan. Undergraduate (S1) Skripsi. Universitas Negeri Surabaya, 2015.

MAURICIO, David E., *Jaranan of East Java: An Ancient Tradition in Modern Times*, Master Thesis of University of Hawaii at Manoa, 2002.

PRASISKO Gigih Yongky, *Padalungan: orang-orang perantauan di Ujung Timur Jawa*. Seminar: Membincang Kembali Terminologi Budaya Pandalungan, Jember, 10 decembre 2016.

PRATIWI Choirunisa Anggih, *Budaya Remo Sebagai Komunikasi Budaya Dikalangan Etnis Madura.* Memoire Licence. Universitas Islam Negeri Sunan Ampel Surabaya, 2016.

SAVITRI Agusniar Dian, *Bahasa Madura di Jawa Timur*. Master thesis. Surabaya: Universitas Negeri Surabaya, 2009.

SAVITRI Agusniar Dian, Variasi fonologis bahasa Madura di seluruh Jawa Timur. Ph.D. Dissertation. Jakarta: Universitas Indonesia, 2015.

SEDYAWATI, Edi. Pengarcaan gaṇeśa masa Kaḍiri dan Siṇhasāri: sebuah tinjauan sejarah kesenian. Ph.D. Dissertation. Jakarta: Universitas Indonesia, 1986.

SETIAWAN Ikhwan, "Mengapa (harus) Pendalungan? Konstruksi dan kepentingan dalam penetapan identitas Jember". Seminar: Membincang Kembali Terminologi Budaya Pandalungan, Jember, 10 decembre 2016.

SETIAWAN, Aris. *Kidungan Jula-Juli: Cultural Expression as Propaganda and Critic Medium Case Study Song in East Java*. Mahasarakham University, Thailand: Proceeding conférence ; The 18th International Conference of the Asia-Pasific Society for Ethnomusicology College of Music. 2014, p. 219-31.

SUDARSONO, Soedarsono. *Wayang wong : the state ritual dance drama in the court of Yogyakarta*. PhD Disertation. USA: The University of Michigan, 1983.

SUMUKTI Sumastuti, *An Analysis of Semar Through Selected Javanese Shadow Play Stories*. Master thesis University of Hawaii, 1990.

SUNARDI Christina Michelle, *Gendered dance modes in Malang, East Java: music, movement and the production of local senses of identity*. Thesis (Ph.D. in Music), Berkeley, University of California, fall 2007.

WAHYUNINGSIH, Anggik Ika. Propaganda Pemerintah Pendudukan Jepang di Jawa Timur : Studi Kasus Penggunaan Ludruk sebagai Media Mobilisasi Tahun 1942-1945. Undergraduate thesis (S1), Universitas Negeri Malang, 2015.

YUSUF Ali Bayu, *Konsep ruang dan waktu dalam primbon serta aplikasinya pada masyarakat jawa.* Memoire Licence. Jakarta : Universitas Islam Negeri, 2009.

JOURNAUX

« De viering van Heldendag Duizenden hamen eraan deel ». *De vrije pers / ochtendbulletin*, 11 novembre 1949.

Annonce du *Jaarmarkt* dans la presse. *Pewarta Soerabaia*, 27 avril 1923.

Annonce du *Jaarmarkt* dans la presse. *Bintang Soerabaia*, 2 juillet 1923.

Annonce du *Jaarmarkt* dans la presse. *De Indische Courant*, 17 juillet 1923.

Annonce du *Jaarmarkt* dans la presse. *Pewarta Soerabaia*, 30 juillet 1923.

Annonce du *Jaarmarkt* dans la presse. *Viribus Unitis*, 4e, août 1923.

Annonce du *Jaarmarkt* dans la presse. *Jaargang* n°8, août 1923.

Annonce du *Mulya Sejati* de Pak *Dul* dans la presse. *Nieuwe courant*, 26 juin 1951.

Annonce du *Mulya Sejati* de Pak *Dul* dans la presse. *De vrije press*, 26 juin 1951.

HARYONO, Haryono. « Sandiwara untuk Penerangan ». *Mimbar Penerangan*, Tahun IV, N°3, mars 1953.

HUTOMO, Suripan Hadi. « Anelusur Asal lan Tegese Tembung Ludrug ». *Majalah Panyebar Semangat*, No. 18, 29 avril 1989.

ISWOJO Iswojo. « Tontonan loedroek doeloe dan sekarang ». *Setahoen soera Asia: Dalam soesana Djawa baroe*, 1943, p. 97-99.

Sur la création de l'association *Persalu*. *Pewarta Soerabaia*, 28 février 1952.

Sur la création de l'association *Persalu*. *Java Post*, 15 mars 1952.

Sur la création de l'association *Persalu*. *Trompet Masjarakat*, 20 juillet 1953.

« Majalah Mimbar Kota Praja Pasuruan ». *Majalah Mimbar Kota Praja Pasuruan*, vol. Tahun ke I, n° n°3-4, mars 1951, p. 12-13.

"Mobiele voorlichting". De vrije press: ochtendbulletin. [Soerabaia], 8 juillet 1950.

MOELJADI, David. « Djapen Djawa Timur. Pidato pembukaan konferensi dinas Djawaan Penerangan se-Jawa Timur di Madiun ». *Majalah Mimbar Penerangan*, vol. tahun ke IV, n° n°2, février 1953.

« Ouverture du Chineesche Societeit Lien Huan She ». *Nieuwe Courant*, 9 juillet 1946.

Siap tindak lanjuti protes para seniman THR. Jawapos, 20 mai 2019.

Soutien à la d'une figure nationaliste féminine. Nieuwe courant, 21 avril 1950.

THOLE, Joko. *Slamet Hariyono Pamain Ludruk*. Zaman no 44, 26 juillet 1981, p. 53.

REVUES

BERTRAND, Romain. « La « politique éthique » des Pays-Bas à Java (1901-1926) ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 93, n° 1, 2007, p. 115.

BOUVIER Hélène, « Le *loddrok*. Étude des transformations du Théâtre populaire indonésien », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 272 / oct.-déc. 2016 - IV, pp. 67-144.

CHRISTANTO RICH, Wisma Nugraha, "Nyalap-Nyaur: Tatakelola Wayang Jekdong dalam Tradisi Jawa muran*", Jurnal Humaniora Universitas Gadjah Mada,* Juni 2012, vol. 24, n°2.

CHRISTENSEN Paul, "Modernity and Spirit Possession in Java Horse Dance and It's Contested Magic", *Dorisea Working Paper*, issue 2, 2013.

CLEMENT Christine, Bazin Louis, "Permanence du calendrier pré-islamique. Les *neptu* dans les *primbon* javanais", In : *Archipel,* volume 29*, L'Islam en Indonésie I* : 1985.

COHEN, Matthew Isaac. « On the origin of the Komedie Stamboel. Popular culture, colonial society, and the Parsi theatre movement ». *Bijdragen tot de taal-, land- en volkenkunde / Journal of the Humanities and Social Sciences of Southeast Asia*, vol. 157, n° 2, 2001, p. 313-57.

DALDHOENI Nathaniel, “Pranatamangsa, the Javanese agricultural calendar—Its bioclimatological and sociocultural function in developing rural life”, *Environmentalist*, 4, 1984.

DONIGER O’Flaherty, Wendy. « La bisexualité dans la mythologie de l’Inde ancienne ». *Diogène*, vol. 208, nº 4, 2004, p. 58.

EFFENDY Moh Haris, “Tinjauan deskriptif tentang varian bahasa dialek pamekasan”, *Okara: Jurnal Bahasa dan Sastra*, vol 5, nº 1, 2011.

FOLEY, Kathy. « The Ronggeng, the Wayang, the Wali, and Islam: Female or Transvestite Male Dancers-Singers-Performers and Evolving Islam in West Java ». *Asian Theatre Journal*, vol. 32, nº 2, 2015, p. 356-86.

HATLEY Barbara, “National Ritual, Neighborhood Performance: Celebrating Tujuhbelasan”, *Indonesia*, 34, 1982.

HEFNER Robert H., “Islamizing Java? Religion and Politics in Rural East Java”, The Journal of Asian Studies, 1987, 46 (3), 533-554.

Hefner, Robert W. « The Politics of Popular Art: Tayuban Dance and Culture Change in East Java ». *Indonesia*, vol. 43, avril 1987, p. 75.

HUTOMO, Suripan Sadi, “Kidungan Jawa Timuran: Perkembangan”, *Kritik Sosialnya Dalam Kasemin,* 1993.

KHASAN Moh, “Pesantren, Sufisme dan Tantangan Modernitas”. *Dimas - Jurnal Pemikiran Agama untuk Pemberdayaan.* vol. 10. n°1, 2010: 111-132. Semarang: Universitas Islam Negeri (UIN), 2010.

KUTANEGARA Pande Made, Dan Makna Sumbangan Dalam Masyarakat Pedesaan Jawa”, *Jurnal Penelitian dan Kebijakaan Kependudukan Populasi, volume 13,* Pusat Studi Kependudukan dan Kebijakan-Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta, n°2, 2002.

LAKSONO Tri Joko, “Menelusuri Karya dan Karsa Manthous sebagai Seniman dan Pencipta Campursari”, Resital : Jurnal Seni Pertunjukkan, Desember 2008, vol. 9, n°9, p. 87-93. Yogyakarta: Faculty of Performing Arts, Institut Seni Indonesia

MARIANTI Pance Made; PRIHATINI Nanik Sri, “Konsepsional Ali Markasam dalam Penciptaan Tari Remo Jombangan”, *Gelar: Jurnal Seni Budaya*, Juli 2015, vol. 13, n°1, p. 32-38. Surakarta: Institut Seni Indonesia.

McKEAN, Philip Frick, “The Mouse-deer (‘Kantjil’)” in *Malayo-Indonesian Folklore: Alternative Analyses and the Significance of a Trickster Figure in South-East Asia, Asian Folklore Studies*, 1971, n°30 (1).

NOVA ARTIKA, Desty. « JAARMARKT DI SURABAYA MASA PEMERINTAHAN HINDIA-BELANDA ». *AVATARA: E-Jurnal Pendidikan Sejarah Universitas Negeri Surabaya (UNESA)*, vol. 1, nº 2, Mei 2013, p. 1-8.

ROFF William R, “Islam obscured? Some Reflections on Studies of Islam & Society in Southeast Asia”. In *L’Islam en Indonésie I. Archipel,* volume 29, 1985.

SAMIDI, Samidi. « Identitas Budaya Masyarakat Kota: Teater Tradisi di Kota Surabaya Pada Awal Abad XX ». *Indonesian Historical Studies*, vol. 3, nº 1, juillet 2019, p. 1.

SARTINI Sartini. & AHIMSA-PUTRA Heddy Shri, “Redefining the Term of Dukun”. *Jurnal Humaniora,* 2017, *29* (1), 46-60.

SETIAWAN Aris, “Diyat Sariredjo: Sebuah Biografi”. *Terob: Jurnal Pengkajian dan Penciptaan Seni*, 2013, vol. 4, n° 1, Oktober, 18-51.

SETIAWAN Aris, “Konfigurasi Karawitan Jawatimuran”, *Gelar: Jurnal Seni dan Budaya*. 2013, vol 11, nº 1. Institut Seni Indonesia Surakarta, 1-14.

SETIAWAN, Ikwan et Sutarto Sutarto. « Transformation of Ludruk Performances: From Political Involvement and State Hegemony to Creative Survival Strategy ». *Humaniora*, vol. 26, nº 2, 2014.

SHOLEKAH, Imroatul, et NURHADI Sasmita. « Djawa Baroe sebagai Media Propaganda Jepang di Jawa (1943-1945) ». *Historia*, vol. 4, nº 1, juillet 2021, p. 25.

SOFYAN Ahmad “Dialek dan Tingkat Tutur dalam Bahasa Madura”. Jurnal Medan Bahasa vol I, n°1 Juni 2007.

SOLOMONIK Inna, “Wayang Purwa Puppets: The Language of the Silhouette”, Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde, 136, nº 4, Leiden, 1980.

SUGIARTO Asal, “Karawitan Pakeliran Gaya Jawatimuran”, *Resital: Jurnal Seni Pertunjukkan,* 2009, *v*ol. 10, n°2.

SUKESI, Sukesi, “Musikalitas Karawitan Jawa Timur”, Lakon: Jurnal Pengkajian dan Penciptaan Wayang, 2010, vol. 7, n°1, Juli. Surakarta: Institut Seni Indonesia.

SUNARTO Sunarto, “Panakawan Wayang Kulit Purwa: Asal-Usul dan Konsep Perwujudannya”, Panggung: Jurnal Seni dan Budaya, 2012, tome 22, n°3. Institut Seni Budaya Indonesia (ISBI) Bandung.

SUTTON, R. Anderson. « Who Is the Pesindhèn? Notes on the Female Singing Tradition in Java ». *Indonesia*, vol. 37, avril 1984, p. 118.

VAN NAERSSEN, F. H. « Twee Koperen Oorkonden Van Balitung In Het Koloniaal Instituut Te Amsterdam ». *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde van Nederlandsch-Indië*, vol. 95, nº 3, 1937, p. 441-61.

WOODWARD Mark R. The ‘Slametan’: Textual Knowledge and Ritual Performance in Central Javanese Islam. History of Religions, 1988, 28 (1), 54-89.

YAMPOLSKY, Philip. « Forces for change in the regional performing arts of Indonesia ». *Bijdragen tot de taal-, land- en volkenkunde / Journal of the Humanities and Social Sciences of Southeast Asia*, vol. 151, nº 4, 1995, p. 700-25.

ZUHRIYYAH, Munifatuz. « Kelompok Ludruk Cak Durasim (Ludruk Organisatie) di Surabaya Tahun 1933-1945 ». *KAGANGA : Jurnal Pendidikan Sejarah dan Riset Sosial-Humaniora*, vol. 1, nº 2, décembre 2018, p. 93-106.

DOCUMENTS EN LIGNE

___. (2017). *Perbincangan waria ludruk haram*. https://kask.us/inZtI. (Consulté le 29.11.2020)

« Profile du ministère du Tourisme et de l’Économie Indonèsien ». *Profile du ministère du Tourisme et de l’Économie Indonèsien*, https://kemenparekraf.go.id/profil/profil-lembaga.

Administrateur/ Éditeur. (2015). « *Statistik pendataan pondok pesantren dan tempat pendidikan Al-Quran 2014/2015* ». In Site Éducation islamique, Ministre Indonésien des Affaires Religieuses. http://emispendis.kemenag.go.id/. (Consulté le 21.09.2017)

Administrateur/Éditeur. (2017). “*Duh Sayang Pencipta Lagu Juragan Empang Tak Merasakan Fenomenal Kehebohan Karyanya”*. https://musikpantura.com/duh-sayang-pencipta-lagu-juragan-empang-tak-merasakan-fenomenal-kehebohan-karyanya/. (Consulté le 26.07.2018)

Administrateur/Éditeur. (2019). *Kalender Jawa Sultan Agungan*. In: Site Kraton Yogyakarta, 02/04/2019. https://www.kratonjogja.id/ragam/21-kalender-jawa-sultan-agungan/. (Consulté le 13.05.2019)

Badan Perencanaan Pembagunan Kota Surabaya. (2020). *Makam Sawunggaling*. https://bappeko.surabaya.go.id/ecobis/wisata/kategori-detail/24. (Consulté le 6.10.2021)

DJOEN, Oey Hay. « Kongres LEKRA, Solo, Jawa Tengah, Januari 1959 ». https://sejarahsosial.org/kongres-lekra-solo-jawa-tengah-januari-1959/.

EKO, Aditya. (2019). “*Kungkum Sinden Sendang Made Tradisi Warisan Raja Airlangga*”. In : *Majalah Suara Pendidikan*, le 26.02.2019. http://www.majalahsuarapendidikan.com/2019/02/kungkum-sinden-sendang-made-tradisi.html. (Consulté le 07.06.2019)

https://kbbi.web.id/taruh. (Consulté le 15.01.2021)

ILAHI Nasrul, (2009). "*Riwayat* Gambus *Misri*". (http://iconoz.blogspot.com/2010/06/budaya-jombang-gambus-misri.html). (Consulté le 03.12.2019)

ILAHI Nasrul, (2019). "*Gambus Misri. Kesenian dari Kaum Santri Gagasan Asfandi, Ayah Asmuni.* In : *JawaPos Radar Jombang*, le 04/03/2019. https://radarjombang.jawapos.com/read/2019/03/04/122980/gambus-misri-kesenian-dari-kaum-santri-gagasan-asfandi-ayah-asmuni). (Consulté le 11.09.2021)

KHOLIDUN, Moh et ALAWI, Abdullah Santri. (2016). *Santri Sidoarjo Lestarikan Seni Ludruk*. In: site Nahdatul Ulama. (http://www.nu.or.id/post/read/72266/santri-sidoarjo-lestarikan-seni-ludruk). (Consulté le 05.11.2020)

NASHIRULHAQ, Muhammad. *BTI dan Warisan-Warisannya*. 2018, https://islambergerak.com/2018/11/bti-dan-warisan-warisannya/.

NEWS Writer. *Seni Ludruk Irama Budaya, Berupaya Gaet Penonton Muda*. 23 avril 2017, https://surabaya.bisnis.com/read/20170423/531/761721/seni-ludruk-irama-budaya-berupaya-gaet-penonton-muda.

NUGRAHA, K. Muhammad. (2017). « Dianggap Dosa Ludruk Semakin Merana ». In : *Koran Tempo*, 01.03.2017. https://seleb.tempo.co/read/854931/dianggap-dosa-ludruk-semakin-merana. (Consulté le 02.05.2017).

PAHLEVI, Aseanty et HIDAYAT, Noor, Ali, Akhmad. (2019). « *Jelang Akhir Periode, Susi Musnahkan 556 Kapal Asing Pencuri Ikan* ». In *Tempo Bisnis*, le 07.10.2019. https://bisnis.tempo.co/read/1256775/jelang-akhir-periode-susi-musnahkan-556-kapal-asing-pencuri-ikan. (Consulté le 27.10.2020)

PRATAMA Nanda Aswab et GALIH Bayu (Ed). (2018). *Resolusi Jihad, Makna di Balik Penetapan Hari Santr Nasional*. Kompas, le 22.10.2018. (https://nasional.kompas.com/read/2018/10/22/16271601/resolusi-jihad-makna-di-balik-penetapan-hari-santri-nasional). (Consulté le 8.05.2019)

Profil du groupe *Ludruk* Karya Budaya-Mojokerto. (2017). In : Site groupe ludruk Karya Budaya – Mojokerto : http://ludrukkaryabudaya.multiply.com. (Consulté le 05.04.2017)

Profil du groupe *Ludruk* RRI Surabaya. (2009). In : Site groupe *ludruk* RRI-Surabaya : http://ludrukrrisby.blogspot.com. (Consulté le 05.04.2017)

REDAKSI. Ludruk Tobong Benteng Terakhir Budaya Jawa Timur. 21 avril 2019.

ROHMANTO, (2015). *« Keutamaan 4 Bulan Haram: Dzulqa'dah, Dzulhijjah, Muharram dan Rajab ». In : Riyadhul Quran,* le 24.8.2015, https://riyadhulquran.com/2015/08/keutamaan-4-bulan-haram-dzulqadah-dzulhijjah-muharram-dan-rajab/. (Consulté le 19.06.2018)

RUSPUTRANTO P. A. Albertus. (2019). " *Sandiwara*". Chronique journalistique, Solopos, le 25/11/2019. https://www.solopos.com/sandiwara-1032357?utm_source=terkini_desktop. (Consulté le 07.09.2021)

SATYA Yuansyah. (2013). *Lestarikan Kebudayaan Agar Tidak Punah - CSR Seni Budaya.* In *Harian Ekonomi Neraca* le 04.05.2013. http://www.neraca.co.id/article/27930/lestarikan-kebudayaan-agar-tidak-punah-csr-seni-budaya). (Consulté le 08.11.2017)

Seniman Jatim kehilangan Induk. 14 janvier 2009, https://surabaya.tribunnews.com/2009/01/14/seniman-jatim-kehilangan-induk.

SETIAWAN Andri. « Dua Legenda Ludruk Indonesia ». *Historia*, 10 avril 2020, https://historia.id/kultur/articles/dua-legenda-ludruk-indonesia-Dpgrl/page/1.

Site Youtube de Budhi Wijaya TV. https://www.youtube.com/@budhiwijayatv2274.

Site Youtube de Wijaya Record. https://www.youtube.com/@ludrukbudhiwijaya.

WAHID Abdurrahman. (Gus Dur). (1979). *Islam, Seni, dan Kehidupan Beragama*. In : site Nahdatul Ulama. (https://www.nu.or.id/post/read/39120/islam-seni-dan-kehidupan-beragama). (Consulté le 17.02.2020)

YOUSRI Nur Raja Agam, (2008). *Sawunggaling Tokoh Legendaris Surabaya Tempo Dulu*. https://rajaagam.wordpress.com/2008/11/29/temenggung-mas-ngabehi-sawunggaling/. (Consulté le 22.11.2021)

TABLES DES ILLUSTRATIONS, TABLEAUX ET DIAGRAMMES

ILLUSTRATIONS

Ill. 1 - Panneau n° 39, bas-relief *Karmawibhangga.* Temple de Borobudur - Java Central.

Ill. 2 - Panneau n° 48, bas-relief *Karmawibhangga.* Temple de Borobudur - Java Central.

Ill. 3 - Panneau n° 52, bas-relief *Karmawibhangga.* Temple de Borobudur - Java Central.

Ill. 4 - Panneau n° 53, bas-relief *Karmawibhangga.* Temple de Borobudur - Java Central.

Ill. 5 - Panneau n° 72, bas-relief *Karmawibhangga.* Temple de Borobudur - Java Central.

Ill. 6 - Panneau n° 117, bas-relief *Karmawibhangga.* Temple de Borobudur - Java Central.

Ill. 7 - Punakawan (à gauche) et sa danseuse, bas-relief temple Tegowangi, 1400 ap. JC, Kediri, Java Est.

Ill. 8 - Ardhanari (XIVe siècle), musée Trowulan Majapahit - Mojokerto, Java Est.

Ill. 9 - Danseuse entourée d'hommes. Bas-relief de Borobudur, niveau 1.

Ill. 10 - Représentation payante d'un *wayang wong* à Batavia (Jakarta), 1900.

Ill. 11 - Publicité pour l'organisation du *Jaarmarkt* de Surabaya en 1937.

Ill. 12 - Schouwburg « bâtiment du théâtre ». Surabaya, 1854.

Ill. 13 - La troupe *Komedie Stamboel* (1891-1905).

Ill. 14 - Peinture sur toile, *Cak* Durasim par M. Saufan, Centre des arts de Java Est.

Ill. 15 - Publicité mentionnant une représentation du *Ludruk* de *Cak* Durasim sur un marché nocturne à Sidoarjo en 1933.

Ill. 16 - Avis d'interdiction des pièces de théâtre *Pangeran Diponegoro*, *Untung Suropati* et *Sawunggaling*.

Ill. 17 - Liste d'artistes publiée dans le journal *Asia Raya*, 15 juillet 1943, p. 2.

Ill. 18 - Concours d'écriture dramatique annoncé dans le journal *Asia Raya*, 20 janvier 1943.

Ill. 19 - Concours de « blagues courtes » annoncées dans le *Asia Raya*, 5 juin 1943.

Ill. 20 - Statue de *Cak* Durasim devant le Centre des arts de Java Est à Surabaya. Sur le socle sont écrits deux vers de son chant contre la propagande japonaise : « *Pagupon iku omahe doro, Melok Nipon tambah sengsoro* ».

Ill. 21 - Annonce de plusieurs spectacles – dont un *ludruk* – lors d'un *fancy fair* au théâtre Lien Huan She de Surabaya, en 1946.

Ill. 22 - Vues extérieur et intérieur du Deutscher Verein (1930), devenu ensuite théâtre Lien Huan She (1946), au Gentengkali n° 89-95, Surabaya.

Ill. 23 - Annonce un spectacle du *ludruk* à la foire de Surabaya en 1947.

Ill. 24 - Annonce de spectacles au *Pasar Malam*, avec *ludruk* au programme. Surabaya, 1950.

Ill. 25 - *Gedung Nasional Indonesia* (GNI) à Boeboetan, où le *ludruk* de *Cak* Doerasim (1930) et le *ludruk* Marhen (1950) se sont produits.

Ill. 26 - La scène en plein air d'un théâtre, Ministère de l'Information (*Kempen*).

Ill. 27 - Théâtre itinérant (sur un camion), Ministère de l'information (*Kempen*).

Ill. 28 - Représentation d'un *lakon*.

Ill. 29 - *Sandiwara* du Ministère de l'information. *Lakon* « Pénétrer le village Tulungagung de Java Est ».

Ill. 30 - La scène de *dagelan* du *Ragara Sandiwara* du ministère de l'Information.

Ill. 31 - Inauguration du monument *Cak* Gondo Durasim, au complexe du cimetière public de Tembok Gede à Surabaya, 27-12-1956.

Ill. 32 - Inscription sur la pierre tombale de *Cak* Durasim.

Ill. 33 - Soekarno assistant à une représentation de *ludruk* par le groupe *Marhaen* au Palais d'État, le 11 avril 1958.

Ill. 34 - *Ludruk* et son public lors de la semaine culturelle du Congrès du LEKRA I, Solo, 24-28 janvier 1959.

Ill. 35 - Carte d'identité de Sukiman, artiste *ludruk*, sympathisant communiste dans le sud de Blitar.

Ill. 36 - Autorisation de police accordée au *ludruk Karya Budaya*-Mojokerto, 2-5 décembre 2008.

Ill. 37 - Chant composé en soutien au gouvernement par *Cak* Kuprit, 1991.

Ill. 38 - Concours de *kidungan* et de danse *ngremo* organisé par le ministère de l'éducation et de la culture à Surabaya en 1989. *Cak* Kuprit a été lauréat de cette compétition.

Ill. 39 - Couverture du programme *Kidung Jenaka* de TVRI dans les journaux régionaux.

Ill. 40 - Composition d'Agus Kuprit avant l'élection du 7 juin 1999.

Ill. 41 - Affiches pour le spectacle de *ludruk* au Taman Budaya Java Est.

Ill. 42 - Salle '*Cak* Durasim', où sont donnés les spectacles de *ludruk* au Taman Budaya Jawa Timur de Surabaya.

Ill. 43 - Mention du *ludruk* comme patrimoine culturel immatériel indonésien.

Ill. 44 - Extérieur et intérieur de la salle du Taman Hiburan Rakyat (THR) Surabaya.

Ill. 45 - Article rapportant la fermeture du Taman Hiburan Rakyat de Surabaya, mai 2019.

Ill. 46 - Étal de DVD/VCD d'une échoppe ambulante à Lumajang.

Ill. 47 - Les *tandhak* de la troupe *Budhi Wijaya*-Jombang.

Ill. 48 - *Wijaya Record* sur YouTube.

Ill. 49 - Production DVD de la troupe *Merdeka*-Jember.

Ill. 50 - Participants du *slametan* dans la salle centrale. de la maison.

Ill. 51 - Participants du *slametan* dans la salle d'accueil de la maison.

Ill. 52 - Plats pour les ancêtres.

Ill. 53 - Repas pour les convives.

Ill. 54 - Les offrandes (*sesajen*) pour une représentation du *Karya Budaya*-Mojokerto organisée pour un mariage.

Ill. 55 - Les offrandes (*sesajen*) pour une représentation du *Budhi Wijaya*-Jombang organisé pour une circoncision.

Ill. 56 - Exemple de calendrier combinatoire utilisé à Java.

Ill. 57 - Territoires des États javanais après 1830.

Ill. 58 - *Wayang kulit*, Batara Kala.

Ill. 59 - Tête de Kala, *Candi* Jabung, Paiton, Probolinggo, Java Est.

Ill. 60 - Exemple de registre du groupe *Budhi Wijaya*-Jombang.

Ill. 61 - Exemple de registre du groupe *Karya Budaya*-Mojokerto.

Ill. 62 - Publication sur la page Facebook du *Karya Budaya*-Mojokerto, 5 décembre 2017.

Ill. 63 - Exemple de registre du *Merdeka*-Jember.

Ill. 64 - Des femmes cuisinent pour la fête chez *Ibu* Tito à Jember.

Ill. 65 - Des hommes abattent une vache pour la fête chez *Pak* Mojo à Bondowoso.

Ill. 66 - Des femmes préparent des gâteaux pour la fête chez *Ibu* Tito à Jember.

Ill. 67 - Les notateurs de dons lors de la fête organisée chez *Pak* Mojo à Bondowoso.

Ill. 68 - Cahier d'enregistrement de dons *gunungan* de la fête chez *Ibu* Siti à Lumajang.

Ill. 69 - L'invitation (côté verso) du *hajatan*, avec les photographies des organisateurs.

Ill. 70 - Invitation (recto) du *hajatan.*

Ill. 71 - Orchestre de gamelan et ses *panjak* (musiciens).

Ill. 72 - La scène *tonil* du groupe *Merdeka*-Jember.

Ill. 73 - La scène *tonil* du groupe *Sumber Jaya*-Bondowoso.

Ill. 74 - La scène *tonil* du groupe *Wahyu Budaya*-Ponorogo.

Ill. 75 - La scène en « ring » du groupe *Budhi Wijaya*-Jombang.

Ill. 76 - Plan 1 : Disposition de la scène *tonil.*

Ill. 77 - Plan 2 : Disposition de la scène en « *ring* ».

Ill. 78 - Tableau de répartition des rôles pour une représentation diurne du groupe *Merdeka*-Jember.

Ill. 79 - Tableau de répartition des rôles pour une représentation nocturne du groupe *Merdeka*-Jember.

Ill. 80 - Tableau de répartition des rôles du groupe *Karya Budaya*-Mojokerto.

Ill. 81 - Personnels du groupe *Merdeka*-Jember consultant le tableau de répartition des rôles.

Ill. 82 - Notes de Kukun sur les tableaux des rôles du groupe *Karya Budaya*-Mojokerto 2010.

Ill. 83 - Notes de Kukun sur les tableaux des rôles du groupe *Karya Budaya*-Mojokerto 2010

Ill. 84 - en coulisse avant le spectacle du groupe *Merdeka*-Jember, une chanteuse donne des airs connus alors que d'autres se maquillent encore avant de monter sur scène.

Ill. 85 - Danse du *Garuda*, « Aigle Royal ».

Ill. 86 - Discours d'ouverture de l'organisateur du spectacle.

Ill. 87 - *Gunungan*, assemblage de fruits et légumes récoltés disposés en forme de montagne. Groupe *Budhi Wijaya*-Jombang.

Ill. 88 - *Sedekah*, fruits et légumes accrochés autour de la scène. Groupe *Karya Budaya*-Mojokerto.

Ill. 89 - Composée d'hommes, femmes et travestis, la « chorale » du groupe *Merdeka*-Jember.

Ill. 90 - Chorale de *tandhak* transgenres féminin du groupe *Bangun Trisno*-Lumajang.

Ill. 91 - Chorale féminine du groupe *Budhi* Wijaya-Jombang.

Ill. 92 - *Ngremo* féminine du groupe *Karya Budaya*-Mojokerto.

Ill. 93 - *Ngremo* féminine du groupe *Merdeka*-Jember.

Ill. 94 - K*idungan* de *ngremo* féminin du groupe *Merdeka*-Jember.

Ill. 95 - *Kidungan* de *ngremo* féminin du groupe *Karya Budaya*-Mojokerto.

Ill. 96 - Danse et chant : geste du *kidungan* dans la danse *ngremo putri* (féminin).

Ill. 97 - Une spectatrice danse sur scène avec des *tandhak*, transgenres féminins, dans une session *campursari* du *Karya Budaya*-Mojokerto.

Ill. 98 - *Pak* Marli, un spectateur fidèle de la troupe *Budhi Wijaya*-Jombang, fait un don *saweran* à la chanteuse (femme) durant la session *campursari* de la troupe.

Ill. 99 - Danse *Gambyong-Bedayan* de groupe *Merdeka*-Jember.

Ill. 100 - La danse *bedayan* de la troupe *Budhi Wijaya*-Jombang (*tandhak* transgenres à droite, *tandhak* femmes à gauche).

Ill. 101 - Yanti chantant un *kidung* durant la danse *bedayan* du *Karya Budaya*-Mojokerto.

Ill. 102 - Don d'argent du public (*Saweran*) lors du *ngremo* féminin du *Merdeka*-Jember.

Ill. 103 - Le public masculin se joint à la danse *ngremo* féminin du *Merdeka*-Jember.

Ill. 104 - Le public masculin se joint au *ngremo* féminin sur la scène du *Budi Baru*-Jember.

Ill. 105 - Représentation d'une danse devant le *punden* du *dusun* de Bongso Wetan, village de Pengalangan, district de Meganti, Gresik, lors d'une « aumône à la terre » (*sedekah bumi*), 2014.

Ill. 106 - Spectacle de mode dans le *ludruk Merdeka*-Jember.

Ill. 107 - Sri Devi Lestari, danseuse au serpent de la troupe de *Budhi Wijaya*-Jombang.

Ill. 108 - La danse *Mayang Rontek* (20/09/2010).

Ill. 109 - La danse *Solah Kemuning* (20/12/2010).

Ill. 110 - La danse *Sampur* (02/10/2015).

Ill. 111 - La danse *Waru Doyong* (30/09/2010).

Ill. 112 - Ouverture de la danse *ngremo* masculine de la troupe *Merdeka*-Jember.

Ill. 113 -Danse *ngremo* de style *jombangan* de la troupe *Karya Budaya*-Mojokerto.

Ill. 114 - Danse *ngremo* de style s*urabayan* de la troupe *Karya Budaya*-Mojokerto.

Ill. 115 - Costumes de danse *ngremo*, Lesus et Gunem de la troupe *Merdeka*-Jember.

Ill. 116 - DVD *Ngremo* Lesus et Gunem.

Ill. 117 - Lesus et Gunem dansant le *ngremo gandrung*.

Ill. 118 - Un comédien du *dagelan* en costume *beskap.*

Ill. 119 - Un comédien du *dagelan* en chemise *batik.*

Ill. 120 - Mbadut du dagelan donné par la troupe Merdeka-Jember.

Ill. 121 - Scène du sketch Pilihan Lurah, « le choix du lurah », par la troupe Karya Budaya-Mojokerto.

Ill. 122 - Attribution des rôles (papan lakon) au Budhi Wijaya-Jombang.

Ill. 123 - Pochette DVD du *lakon Joko Sambang pendekar gunung gangsir* du *Karya Budaya*-Mojokerto. Production CHGP - Surabaya. 2012.

Ill. 124 - Pochette DVD du lakon Misteri Watu Blorok du Karya Budaya-Mojokerto. Production Global - Jakarta. 2012.

Ill. 125 - Pochette DVD du *lakon Maling Caluring* du *Karya Budaya*-Mojokerto. Production CHGB - Surabaya. 2013.

Ill. 126 - Pochette de cassette VHS du *lakon Branjang Kawat* du groupe *RRI*-Surabaya. Production Lokananta - Solo, 1970.

Ill. 127 - Pochette de cassette VHS du *lakon Sarib Tambak Yoso* du groupe *RRI*-Surabaya. Production Champion - Surabaya, 1970.

Ill. 128 - Ouverture du spectacle *Besut* : Torches et attitude d'adoration.

Ill. 129 - Besut (à gauche) et Bagong (père de Besut), *Wayang Jekdong.*

Ill. 130 - Besut, par le *Budhi Wijaya*-Jombang.

Ill. 131 - Couverture de DVD du *Jeritan Hati Seorang Ibu* par le *Budhi Wijaya*-Jombang, 2015.

Ill. 132 - Brochure pour la première représentation de la pièce *Tragedi Kebon Tebu* du *Karya Budaya*-Mojokerto, 2016.

Ill. 133 - *Susi Duyung*, par le *Budhi Wujaya*-Jombang, 2014.

Ill. 134 - *Susi Duyung* (2014), Hari Budiyono, Huile sur toile 150 X 200 cm.

Ill. 135 - Portrait de Sunan Kalijaga en costume javanais.

Ill. 136 - Affiche du *lakon* « Raden Said », par le *Karya Budaya*-Mojokerto.

Ill. 137 - Dialogue entre Sunan Bonang (gauche) et Raden Said (droite).

Ill. 138 - Pochette du DVD du *lakon* Sawunggaling, par le *Budhi Wijaya*-Jombang.

CARTES

Carte 1 - Territoire de Majapahit à Java Est au XIVe siècle.

Carte 2 - Diffusion géographique du *ludruk* à Java-Est - 1967-2015 (carte A. Wibowo).

Carte 3 - Carte de répartition des représentations du *Karya Budaya*-Mojokerto dans la région *arekan* (2005-2006).

Carte 4 - Provenance et destination des migrants madurais vers Java Est.

Carte 5 - Carte Linguistique de Java-Est et de Madura en 1980.

Carte 6 - Répartition des dialectes madurais de Java-Est.

Carte 7 - Représentations du *Merdeka*-Jember dans les régions de Lumajang et Jember de 2014 à 2015.

Carte 8 - Territoires des États javanais après 1830.

TABLEAUX

Tab. 1 - Fréquence des représentations des troupes de *ludruk* à Taman Budaya Jawa Timur (TBJT) Surabaya et Taman Krida Budaya (TKB) Malang. Année 2013-2019.

Tab. 2 - Nombre estimé de troupes de *ludruk* dans la région de dialecte *arekan* en 2017.

Tab. 3 - Lieux et nombre de représentations du *Karya Budaya* entre 2005 et 2017.

Tab. 4 - Nombre estimé de troupes de *ludruk* dans les zones de langues javanaise et madouraise en 2017.

Tab. 5 - Mois javanais du cycle *windu* prédisant de mauvaises conséquences pour l'organisation de cérémonies.

Tab. 6 - Influence des mois sur l'organisation d'une cérémonie.

Tab. 7 - Mois propices ou non à la célébration d'un mariage.

Tab. 8 - Nombre de représentations *ludruk* du *Budhi Wijaya*-Jombang (BW) et du *Karya Budaya*-Mojokerto (KB) dans le calendrier javanais de 1945 à 1951et grégorien de 2012 à 2017.

Tab. 9 - Nombre et occasions cérémonielles des représentations du *Budhi Wijaya*-Jombang de 2012 à 2017.

Tab. 10 - Représentations du *Karya Budaya*-Mojokerto et leurs occasions cérémonielles entre 2011 et 2017.

Tab. 11 - Représentations et occasions cérémonielles *Ludruk Merdeka* de 2013 à 2016.

Tab. 12 - Séquence et durée des représentations diurnes selon les troupes régionales (13h00 à 17h00) – durée 240 minutes.

Tab. 13 - Séquence et durée des représentations diurnes selon les troupes régionales (20h00 à 03h00) – durée 420 minutes.

Tab. 14 - Compétences artistiques possédées par les artistes de *ludruk*.

Tab. 15 - Sketches de *dagelan* du *Budhi Wijaya*-Jombang, 2012-2016.

Tab. 16 - Les 10 pièces les plus souvent jouées par le *Budhi Wijaya*-Jombang entre 2012 et 2016.

Tab. 17 - Les 10 pièces les plus souvent jouées par le *Karya Budaya*-Mojokerto entre 2011 et 2017.

DIAGRAMMES

Diag. 1 - Origine des membres du *Budhi Wijaya*-Jombang en 2016.

Diag. 2 - Niveaux des rémunérations au *Budhi Wijaya*-Jombang en 2016.

Diag. 3 - Langues utilisées par le *Merdeka*-Jember.

Diag. 4 - Locuteurs parmi les artistes du *Merdeka*-Jember.

RÉSUMÉ

En prise constante sur l'actualité de la vie villageoise, des instances administratives régionales, des discours politiques et militants qui s'affrontent sur les médias nationaux, le *ludruk*, théâtre populaire de Java Est, démontre une capacité générique à corriger, réviser, rénover sans cesse ses contenus ludiques comme si sa survie en dépendait. De telles initiatives, potentiellement transgressives des discours dominants, ont depuis l'indépendance du pays, et auparavant durant l'occupation néerlandaise puis japonaise, convaincu les autorités des champs politiques et religieux d'imposer une surveillance étroite des artistes et organisateurs de spectacles. L'armée indonésienne, notamment pendant la période de l'*Orde Baru* de Suharto, a pris le contrôle de la plupart des troupes circulant à Java Est. À l'heure de la *Reformasi*, ce fut au ministère de l'Éducation et de la Culture d'engager un vaste programme de standardisation d'un théâtre trop protéiforme dans ses inspirations, ses trouvailles scéniques et ses scénarios sommaires livrés à l'improvisation des acteurs. Mais le *ludruk* dispose de manière latente d'une possibilité dissidente, celle des incartades de l'humour et de la dérision qui le définisse intrinsèquement. Le *ludruk*, dont l'inventivité faite de bric et de broc conserve le cadre épuré du théâtre de cour, aligne toujours les figures fondamentales de la « chanteuse-danseuse transgenre » (*tandhak*) et du « clown à la langue déliée » (*badut*), tous deux porteurs des dissonances entre les idéaux sociaux et politiques et les réalités de la vie ordinaire.

MOTS CLÉS : Ludruk. *Java Est. Théâtre populaire. Politique de la scène. Histoire de l'Indonésie*.

ABSTRACT

Constantly in touch with the current events of village life, regional administrative bodies, political and militant discourses that clash on the national media, *ludruk*, a popular theater of East Java, demonstrates a generic capacity in correcting, revising, and renewing its playful content as if its survival depended on it. Such initiatives, potentially transgressive of the dominant discourses, have since the country's independence, and before that during the Dutch and then Japanese occupation, convinced the authorities in the political and religious fields to impose close surveillance of artists and show organizers. The Indonesian army, especially during the period of Suharto's *Orde Baru*, took control of most of the troupes circulating in East Java. At the time of the *Reformasi*, it was the Ministry of Education and Culture, to engage a vast program of standardization of a theater too protean in its inspirations, its scenic finds and its sketchy scenarios left to the improvisation of actors. But the *ludruk* has in a latent way a dissident possibility, that of the breakthrough of humor and derision which defines it intrinsically. The *ludruk*, whose inventiveness made of bits and pieces preserves the purified framework of the court theater, always aligns the fundamental figures of the "transgender singer-dancer" (*tandhak*) and of the "clown with a sharp tongue" (*badut*), both carriers of the dissonance between social and political ideals and the realities of ordinary life.

KEYWORDS: Ludruk. *East Java. Popular theater. Politics of the stage. History of Indonesia.*

ABSTRAK

Senantiasa bersinggungan dengan peristiwa terkini kehidupan desa, perangkat pemerintahan daerah, wacana politik dan militan yang berbenturan di media nasional, ludruk, teater rakyat Jawa Timur, menunjukkan kepiawaiannya dalam mengoreksi, meninjau kembali, dan memperbaharui muatan jenakanya, seolah-olah kelangsungan hidupnya bergantung padanya. Inisiatif semacam ini, berpotensi melanggar wacana dominan, sejak kemerdekaan negara ini, dan sebelumnya selama pendudukan Belanda dan Jepang, dan bahkan meyakinkan pihak berwenang di bidang politik dan agama untuk melakukan pengawasan ketat terhadap seniman dan penyelenggara pertunjukan. Militer Indonesia, khususnya pada masa Orde Baru Suharto, menguasai sebagian besar rombongan yang berkeliling di Jawa Timur. Pada masa Reformasi, Kementerian Pendidikan dan Kebudayaanlah yang terlibat dalam program besar-besaran standardisasi teater yang sangat beragam dalam inspirasinya, penciptaan tata panggungnya dan skenario samar yang diserahkan kepada improvisasi para aktor. Tetapi ludruk secara laten memiliki kemungkinan pembangkangan, yaitu selubung humor dan ejekan yang mendefinisikannya secara intrinsik. Ludruk, yang penciptaannya dibuat dari serpihan-serpihan mempertahankan kerangka murni teater keraton, selalu menyejajarkan figur-figur fundamental dari "penyanyi-penari waria" (*tandhak*) dan "pelawak berlidah lepas" (*badut*), keduanya pembawa disonansi antara cita-cita sosial dan politik dan realitas kehidupan biasa.

KATA KUNCI: Ludruk. *Jawa Timur. Teater popular. Politik pertunjukan. Sejarah Indonesia*

La Rochelle Université - École doctorale n°618-Euclide
Centre de recherche en histoire internationale et atlantique (CRHIA)

Thèse sous la direction de Monsieur le professeur Charles ILLOUZ
en vue de l'obtention du grade de docteur
en Anthropologie historique, sociale et culturelle,
présentée et soutenue publiquement par Agung WIBOWO,
le 10 mars 2023

LUDRUK :
Théâtre et société à Java Est (Indonésie)
Étude d'un genre ancien dans ses usages contemporains

JURY

Pascal BOUCHERY, MCF HDR (rapporteur),
Université de Poitiers

Cécile CHANTRAINE-BRAILLON, PR,
La Rochelle Université

Charles ILLOUZ, PR, (directeur de thèse),
La Rochelle Université

Monique JEUDY-BALLINI, DR, (rapporteur)
Laboratoire d'anthropologie sociale CNRS, Paris

Rémy MADINIER, CR HDR,
Institut d'Asie orientale, CNRS, Lyon

Chandra NURAINI, MCF,
La Rochelle Université

VOLUME 2

La Rochelle Université - École doctorale n°618-Euclide
Centre de recherche en histoire internationale et atlantique (CRHIA)

Thèse sous la direction de Monsieur le professeur Charles ILLOUZ
en vue de l'obtention du grade de docteur
en Anthropologie historique, sociale et culturelle,
présentée et soutenue publiquement par Agung WIBOWO
le 10 mars 2023

LUDRUK :
Théâtre et société à Java Est (Indonésie)
Étude d'un genre ancien dans ses usages contemporains



Bu Gunem : chanteusse et chansonnier (*pelawak*)
Ludruk du *Merdeka*-Jember. Cliché : Agung Wibowo, 2017

VOLUME 2

ANNEXES

TABLE DES ANNEXES

Annexe 1 : Glossaire

Annexe 2 : Troupes de *ludruk* et compagnies théâtrales citées

Annexe 3 : Questionnaire aux spectateurs

Annexe 4 : Synopsis de cinq *lakon*

Annexe 5 : *Lakon* de C. Poensen

Annexe 1

GLOSSAIRE

Abangan : ensemble informel des musulmans très peu pratiquant, par opposition à *santri*.

Abañol : drôle, amusant, en javanais ancien.

Abañol salahan : plaisanter, faire des jeux de mots, en javanais ancien.

Aïd Al-Fitr : fête musulmane, premier jour de la nouvelle année du calendrier musulman (*hijriah*).

Alaga : combat, en javanais ancien.

Alus : doux, délicat, poli, gracieux… Porte sur tout ce qui est raffiné, renvoie aux manières et aux usages de la cour javanaise, par opposition à *kasar*, « trivial, vulgaire, grossier, populeux … ».

Amen : spectacle itinérant, en javanais ancien.

Arekan : dialecte javanais de l'est de Java, couvrant la région de Surabaya, Jombang, Sidoarjo, Gresik, Lamongan et Malang.

Badut : clown, désigne en javanais le chansonnier du *dagelan* dans le *ludruk*.

Banci-Bancian : à la manière d'un transgenre féminin.

Bangsawan : le théâtre *Bangsawan* est un genre théâtral répandu dans la région malaise à la fin du XIXe siècle.

Barisan Serbaguna (*Banser*) : brigade polyvalente de l'organisation musulmane indonésienne *Nahdlatul Ulama* (NU).

Barisan Tani Indonesia (BTI) : front paysan d'Indonésie, organisation paysanne liée au PKI

Barongan : masque de créature mythiques composé de diverses parties d'animaux.

Bedhaya, *bedhayan* : danse et chant de certaines *tandhak* transgenres du *ludruk* ; généralement après la danse *ngremo* d'ouverture.

Bedrif, *Bedrip*, *Gedrip*, *Bedrep*, *Begrif* : tableau de répartition des rôles que les comédiens consultent avant la représentation.

Bersih Desa : rituel de la purification du village.

Besutan Jombang : Le Besut de Jombang. Forme initiale du *lakon* dans le *ludruk*.

Bintara pengawas (*banwas*) : agents militaires de supervision des troupes de *ludruk*.

Boedi Oetomo : première organisation de la jeunesse indonésienne, créée en 1908.

Bolet, *Sudrun* ou *Nyudrunan* : en langue javanaise synonyme de « faire rire ». Caractéristique devenue l'identité de la danse *ngremo* de style *jombangan*.

Bonang, *Bonang Penerus* : instrument de *gamelan.* Série horizontale de petits gongs sur une ou deux rangées.

Bumiputra : « fils de la terre/du sol », autochtone.

Bung : « camarade », appélatif familier pour un homme.

Buwuh, *Buwuhan* : contribution aux cérémonies, sous forme d'argent ou de nourriture.

Buyut : vieil homme, en javanais.

Cak : appellatif familier pour un homme adulte en dialecte javanais de Surabaya (*arekan*).

Campursari : type de musique populaire javanaise qui combine des instruments de *gamelan* et des instruments occidentaux.

Carangan : terme pour une pièce du théâtre pouvant être modifiée.

Cengkokan : style mélodique propre à une région. Par exemple, *cengkokan* de Jombang, de Malang, de Surabaya ou de Madura.

Cikal-bakal : autre nom du *punden*, tombe sacrée du fondateur du village.

Da'wah : invitation à écouter et suivre les messages de l'islam.

Dagelan : saynète burlesque, numéro de clown dans le *ludruk* très prisé du public.

Dalang : marionnettiste d'un spectacle de *wayang*, théâtre d'ombres javanais.

Dangdut, *Dangdutan* : genre musical dansé très populaire en Indonésie.

Dayang : « dames de la forêt », créature mythique javanaise.

Demokrasi terpimpin : période politique entre 1959 et1965, présidence de Soekarno.

Dukun : personne dotée de pouvoirs magiques prêtant assistance sur demande.

Dusun : circonscription administrative au-dessous du village *desa*.

G30S/PKI : « Mouvement du 30 septembre » ; la mention PKI qui suit indique la responsabilité imputée au Parti communiste indonésien dans la tentative de coup d'État.

Gambyong, *Gambyong-Bedayan* : danse des *tandhak* travestis dans le *ludruk* dans les régions de Lumajang et Jember.

Gamelan : instrument de musique traditionnel javanais, en bronze, laiton, fer ou bronze.

Gandrung : « tomber amoureux », en javanais. Danse d'ouverture du *ludruk* exécutée en duo homme-femme (danse *ngremo*).

Gecul ou *Mbadut* : gestes comiques dans la danse *ngremo*.

Gedrag-gedrug : piétinement sonore dans la danse *ngremo*. Terme entrant dans l'étymologie populaire du mot *ludruk*.

Gela-gelo : agitation de la tête dans la danse *ngremo*. Terme entrant dans l'étymologie populaire du mot *ludruk*.

Gembleh : « se pendre », « se balancer dans l'air », en javanais. Idée d'une position subalterne.

Gending, *Gendhing* : chant accompagné au *gamelan*. Par exemple, *Gending Jula-Juli* pour accompagner la danse *ngremo* d'ouverture d'un *ludruk*.

Gendruwo : puissances surnaturelles néfastes. Également *Setan*.

Gerakan Wanita Indonesia (*Gerwani*) : mouvement des femmes indonésiennes lié au Parti communiste indonesien à partir de 1950.

Golongan Karya (*Golkar*) : parti fondé en 1964 qui soutiendra le régime *Orde Baru.*

Gongseng : bracelet de clochettes porté au pied gauche par les danseurs permettant de marquer le rythme de la danse.

Gotong Royong : conception javanaise de la coopération mutuelle.

Grup papan nama : Troupe de *ludruk* à « plaque signalétique ».

Gunungan : groupes de personnes contribuant activement à l'organisation de fêtes ou de célébrations dans la région de Lumajang.

Guru Wilangan : nombre de syllabes dans chaque vers d'un poème chanté javanais (*kidungan*).

Hajatan : « fête », en javanais.

Jaarmarkt : « marché annuel », en néerlandais.

Jaran Kencak, *Kuda Kencak* : spectacle de chevaux danseurs, typique de Lumajang.

Jaranan : danse du cheval et des masques *Barongan*, suivie de transes.

Jarik : étoffe de *batik*.

Jawatimuran : désigne les types d'art de la région de Java-Est.

Jenaka : drôle, burlesque, en javanais.

Jimat : talisman, amulette, permettant d'augmenter le charisme d'un comédien, accroître l'admiration du public ou se protéger des forces malveillantes qui tentent des intrusions invisibles sur scène au cours d'une représentation.

Jombangan : désigne le style de danse et de chant de *ludruk* dans la région de Jombang.

Jula-Juli : nom d'une forme musicale populaire à Java-Est, dominante dans les performances de *ludruk*, en particulier dans la danse d'ouverture (dance *ngremo*) et le chant (*kidungan*).

Juragan : employeur, proprietaire d'une troupe de *ludruk*.

Kampung : village, désigne aussi bien les bourgs semi-urbains que les quartiers populaires des grandes villes dont la population conserve des liens forts avec une parenté rurale.

Kancil : « cerf nain » ou « cerf souris », le petit chevreau malais (*Tragulus javanicus*), héros de fable populaires.

Karawitan : musique produite par le *gamelan* javanais.

Karmawibhangga : panneaux bas-relief du temple de Borobudur. Le *Karmawibhanga* décrit le flux ou les vagues de vies qui s'enchaînent en fonction des comportements durant les vies précédentes.

Kebaya : costume de femme javanaise, chemisier féminin brodé, porté par les *tandhak* transgenres du *ludruk*.

Kejawen : syncrétisme javanais, reposant sur des relations avec des êtres surnaturels, le pouvoir magique de certains objets, des rites religieux et des cérémonies qui ont leur calendrier propre. Le *kejawen* se distingue fondamentalement des cultes des grandes religions reconnues (islam, christianisme, mais aussi hindouisme et bouddhisme).

Kelir : toile peinte en fond de scène servant de décors à l'action.

Kemeneg Kominfo : ministère de la communication et de l'Information d'Indonésie (2005 à aujourd'hui).

Kempen : ministère de l'Information d'Indonésie (1950-1965).

Kenceng, *Kenceng / Gembleh*, *Kendho-Kenceng* : « desserrer-serré », en javanais, pour désigner la réalisation d'un nœud. Métaphore de la relation entre les deux clowns du *dagelan*.

Kendang, *Kendhang* : instruments de percussions associés au *gamelan*.

Keris : poignard à lame serpentiforme. Arme javanaise utilisée comme talisman ou amulette par les comédiens du *ludruk*.

Kesaktian : pouvoir magique.

Kethoprak, *Ketoprak* : théâtre javanais originaire de Java Centre, sur la vie du palais.

Ketiban sampur : soirée animée par la danse *tayub*. Une danseuse invite les spectateurs masculins à danser avec elle.

Kidung, *Kidungan* : poésie javanaise chantée accompagnée au *gamelan*.

Kidungan Pelok Temor : chanson typique de Java Est, à tonalité aiguë influencée par la culture madouraise.

Komedie Stamboel : troupe créée à la suite du passage à Surabaya en 1888 d'une troupe de théâtre parsi. Elle utilisait la langue malaise, *lingua franca* sur l'ensemble de l'archipel, des chansons européennes et des références moyen-orientales.

Kondé : chignon de femme javanaise porté par les danseuses du *ludruk*.

Krama, *Krama inggil* : registre très soutenu de la langue javanaise.

Kyai : titre pour une personne compétente en connaissance islamique.

Lakon : « personnage » d'une pièce de théâtre, signifiant également « pièce de théâtre ». Les *lakon* du *ludruk* sont des mélodrames, des drames politiques, des drames religieux ou des légendes historiques.

Laskar Jihad : milice islamique indonésienne.

Lelucon : sketch comique.

Lembaga Kebudayaan Rakyat (LEKRA) : Institut culturel populaire. Organisation d'artistes de 1945 à 1965, qui développa le concept de « culture populaire » qu'elle opposait à « culture anti-peuple, féodale et impérialiste ».

Lembaga Seniman Budayawan Muslimin Indonesia (LESBUMI) : Institut culturel des artistes musulmans indonésiens, créé en 1962, affilié au Parti *Nahdlatul Ulama* (NU).

Loddrok : version madouraise du *ludruk* emprunté à Java Est.

Loedroeg : orthographe Ophuijsen, selon les normes néerlandaises, pour *ludruk*.

Luddruk : orthographe initiale du mot ludruk.

Ludruk bandan : pour désigner la forme initiale du *ludruk* à dimension ritualiste au XIIIe siècle selon Poerbokoesoemo et Kisoemadji.

Ludruk Besut : *ludruk* où apparaît le personnage de Besut.

Ludruk lerok : évolution de la forme *Ludruk bandan*, avec mise en scène de magie et d'actions thaumaturgiques.

Ludruk ngamen : spectacle de *ludruk* itinérant.

Ludruk teropan ou *Ludruk tanggapan* : représentations de *ludruk* données dans le cadre de célébrations ou de cérémonies diverses : mariage, circoncision, anniversaire, fête de village ou d'indépendance nationale.

Ludruk tobong, *Tobongan* : représentation du *ludruk* dans un espace clos, salle de spectacle ou polyvalente. Ludruk investissant les zones semi-urbaines ou les faubourgs des grandes villes, représentations généralement payantes.

Mahabharata : épopée sanskrite de la mythologie hindoue.

Malangan : styles de danse et de chant du *ludruk* de la région de Malang.

Mayang Rontek : danse créée vers 1993 par le *Karya Budaya*-Mojokerto.

Monosuko ou *Campursari* : performance chantée lors de laquelle des spectateurs sont autorisés à monter sur scène pour se joindre aux chanteuses.

Mpu : « maître », titre prestigieux en javanais.

Nagarakertagama : épopée rédigée en vieux-javanais (1365 après JC) décrivant la vie politique, religieuse et culturelle du royaume de Majapahit.

Nahdlatul Ulama (NU) : grande organisation islamique traditionnelle d'Indonésie.

Ngoko : registre inférieur de la langue javanaise.

Ngremo : danse d'ouverture du *ludruk* de différents styles : *ngremo Gandrung* (duo masculin- féminin), *ngremo Putra* (masculin), *ngremo Putri* (féminin).

Ngudarasa : « estimer, penser », en javanais. Monologue d'ouverture du *dagelan.*

Nguping : « tendre l'oreille » ou « être à l'écoute ». Méthode d'apprentissage qui caractérise la transmission orale.

Nyumbang, *Sumbangan* : don d'aide aux cérémonies, notamment pour les mariages, les plus importantes du point de vue de la cohésion villageoise.

Orde Baru : régime politique de 1967 à 1998, du général Suharto.

Orkes : concert de musique.

Pak : particule respectueuse devant un nom d'homme adulte.

Pancasila : Les cinq principes philosophiques fondamentaux de l'État indonésien.

Panjak ou *Pengrawit* : musicien de *gamelan*.

Panji : prince à la recherche de sa fiancée dans la mythologie javanaise.

Pantun : poésie en quatre vers, répandue dans le monde malais.

Papan lakon : tableau de répartition des rôles servant de guide à tous les participants du *ludruk* – danseurs, comédiens, stylistes, régisseurs et musiciens –, pour repérer chaque intervention d'acteur dans un scénario sommaire.

Parikan : poésie qui se compose de deux ou quatre vers, divisée en deux parties : introduction et message.

Partai Komunis Indonesia (PKI) : Parti Communiste Indonésien.

Pasar malam : « marché nocturne », lors duquel jeux et spectacles sont donnés au milieu des vendeurs de nourriture.

Pasar pemain ludruk : « marché aux joueurs de *ludruk* ». Lieu où les artistes de *ludruk* viennent chercher des contrats auprès de certains organisateurs de spectacles.

Pasemon : allusions critiques dans un poème de *kidungan*.

Peci : toque de velour noir, exprimant une dignité toute masculine.

Pembinaan : « encadrement » d'une autorité pour surveiller les artistes et leurs activités.

Pemuda Rakyat : « Jeunesse populaire ». Organisation créée le 12 novembre 1950 en soutien au Parti communiste indonésien (PKI).

Pencak Silat : arts martiaux indonésiens.

Pengidung : chanteuse de *kidungan*.

Pengreman : danseuse ou danseur de *ngremo*.

Peranakan : descendants des premiers immigrants chinois.

Perantara : « intermédiaires » avisé démarchant une troupe de *ludruk* pour un comité d'organisation de commémoration ou de fête de village.

Persatuan Bangsa Indonesia (PBI) : organisation de jeunesse nationaliste de Surabaya, active dans les années 1930.

Perserikatan Oesaha Sandiwara Djawa (POSD) : organisation regroupant toutes les troupes de théâtre recensées et contrôlées par les services japonais d'occupation.

Pesindhén, *Pesinden*, *Sinden* : chanteuse restant près de l'orchestre de *gamelan* et non sur la scène dans le théâtre *wayang kulit* ou le *ludruk*.

Pesugihan : rituel javanais permettant d'obtenir des richesses. Ce rituel maléfique est réalisé au bénéfice d'un contractant qui met en gage son âme.

Primbon : almanachs javanais.

Priyayi : notable javanais.

Punakawan ou *Panakawan* : personnage burlesque, serviteur espiègle et intelligent du théâtre javanais.

Punden : tombe sacrée du fondateur du village.

Pur-puran : personnage persifleur et plein d'humour dominant toute l'action du *dagelan* dans le *ludruk*.

Pusaka : objet aux pouvoirs magiques entrant dans un patrimoine familial.

Raket : spectacle donné au palais de Majapahit au XIVe siècle.

Ramayana : une des deux épopées mythologiques hindou de langue sanskrite.

Reformasi : période de « réformes » à partir de 1998, après la chute de Suharto.

Reog : danse de Ponorogo. Le danseur porte un masque monumental fait d'une peau de tigre et des plumes de paon.

Ronggeng : danse de spectacles itinérants, comprenant une danseuse et deux musiciens.

Ronggeng lanang : danseur masculin travesti en femme.

Sampur Ijo : danse créée par le *Karya Budaya*-Mojokerto.

Sandiwara : « théâtre », en javanais et en indonésien. Ce terme est composé à partir des mots javanais, *sandi* signifiant « profond, secret » et *wara* signifiant « propos », renvoyant ensemble à l'idée d'un spectacle transmettant les significations profondes de la vie sociale.

Santiaji : encadrement spécial des personnes soupçonnées d'intelligence avec le communisme.

Sarekat Islam : Union Islamique. Association de commerçants musulmans fondée en 1911.

Sawan : « maladie » qui affecte les jeunes enfants qui pleurent sans motif.

Sawer, *Saweran* : don d'argent aux chanteuses ou chanteurs par des spectateurs invités à monter sur scène.

Sawunggaling, *Sawunggalingan* : figure légendaire de Surabaya, qui a donné son nom à une pièce de théâtre très connue.

Sedekah : « aumône », en argent ou nature pour contribuer aux ressources nécessaires à un événement.

Selamatan, *Slametan* : sur la racine de « salut », ce rituel de propitiation est suivi d'un repas communiel.

Serat Centhini : ouvrage du début XIXe siècle rédigé par divers auteurs pour le souverain Paku Buwana V de Surakarta souhaitant préserver les connaissances du royaume.

Sesajen : « offrandes » essentielles aux cérémonies javanaises.

Sima : détermination d'une zone exemptée d'impôt par les fonctionnaires royaux au XIIIe-Xe siècles.

Slendro : système de réglage des instruments de *gamelan*.

Spellan : discussion dans les coulisses avant le spectacle entre comédiens et metteur en scène pour convenir des dialogues de chaque scène.

Sunan : titre honorifique pour un propagateur de l'islam à Java, également nommé *wali*.

Suro, *Suroan* : premier mois du calendrier javanais. Mois sacré.

Tandhak : danseuse du théâtre *ludruk*, le plus souvent un travesti féminin, parfois aujourd'hui une femme.

Tayub, tayuban : danse féminine très sensuelle, connue aussi comme *ronggeng*. La danseuse peut attirer un spectateur pour poursuivre sa danse de façon intime avec lui, qui glissera des billets de banque dans son corsage.

Tedean : affiner le rôle en prenant l'avis du metteur en scène sur les dialogues et les gestes.

Telèdek : dénomination javanaise ancienne de la danseuse, travestie ou non, équivalent de la *ronggeng* ou de la *tandhak*.

Telèdek lanang : dénomination javanaise ancienne du danseur masculin.

Tembang : chant javanais.

Tonil : scène surélevée, mot emprunté au néerlandais *tooneel*.

Tonil Direksi (TD) : metteur en scène.

Tooneel : « scène », en néerlandais, désigne également la performance scénique.

Tumpeng : riz servi en monticule de forme conique, lors les fêtes javanaises.

Wali, *walisanga* : saint, premiers propagateurs de l'islam à Java.

Wangsalan : poésie *kidungan* contenant des énigmes.

Waria : transgenre féminin. Mot composé à partir des mots *wa(nita)* « femme » et *(p)ria* « homme ».

Wayang kulit : théâtre d'ombres javanais, manipulant des marionnettes faites de silhouettes de cuir.

Wayang wong, en javanais, *wayang orang*, en indonésien : spectacle de cour comparable à celui des marionnettes d'ombre dans lequel des acteurs et des actrices jouent le rôle de marionnettes.

Wayang purwa : *wayang* « premier ». Le *wayang kulit purwa* est le nom du *wayang kulit supposé* authentique.

Wayang Syarat : version très courte d'un spectacle de *wayang kulit* donnée en préambule du *ludruk*.

Wiwitan : « première fois », en javanais.

Annexe 2

TROUPES DE *LUDRUK* ET COMPAGNIES THÉÂTRALES CITÉES

Armada-Dampit : groupe *ludruk* du sud de Malang.

Arum Dalu-Jombang : groupe *ludruk* soutenant le Parti communiste. *Arum Dalu* signifie « Parfum de nuit », en javanais.

Bangsawan : groupe théâtral se produisant dans la toute région de langue malaise à la fin du XIXe siècle. Son nom signifie « noblesse ».

Bangun Trisno-Lumajang : groupe *ludruk* de Lumajang, fondé en 1952. Son nom signifie « éveiller l'affection ».

Budhi Wijaya-Jombang : groupe *ludruk* de Jombang, a été fondé en 1987.

Dardanella : théâtre de Java Est, remporta de grands succès lors de ses tournées en Indonésie, Malaisie, Singapour, en Asie centrale, Europe et Amérique, entre 1926 et 1930.

Djawa Timur : groupe *ludruk* de Surabaya, dirigé par *Cak* Satari. Appréciées du public pour la beauté des décors. Toutefois, ses représentations ne reflètent pas la propagande de « l'illumination » dans la période 1950-1965.

Duta Budaya : groupe *ludruk* appartenant à la police de Sidoarjo dès 1968.

Gema Tribrata : groupe *ludruk* appartenant à l'armée de terre de Sidoarjo dès 1968.

Irama Budaya-Surabaya : dernière groupe *tobong* à Surabaya. *Irama Budaya* signifie « Rythme de la culture », en javanais.

Kartika Nada : groupe *ludruk* attaché à l'unité militaire 512 de Kediri dès 1968.

Kartika Sari et *Setia Bukura* : deux groupes qui fusionnèrent peu avant 1965 pour devenir le *Karya Budaya*-Mojokerto. Ces deux groupes avaient des liens trop étroits avec trois organisations liées au Parti communiste indonésien (PKI) : *Pemuda Rakyat*, *Barisan Tani Indonesia* (BTI) et *Lembaga Kebudayaan Rakyat* (LEKRA).

Komedie Stamboel : compagnie théâtrale créée à la suite du passage à Surabaya en 1888 d'une troupe de théâtre parsi. Ce groupe connut un immense succès jusqu'en 1903. Il utilisait la langue malaise, *lingua franca* sur l'ensemble de l'archipel nousantarien, et introduisit des chansons européennes et des références moyen-orientales.

Ludruk Kopasgat : groupe *ludruk* appartenant à l'armée de l'air de Madiun de 1968 à fin des années 1970.

Ludruk Organisatie : groupe *ludruk* de Surabaya fondé en 1931. Dirigé par *Cak* Durasim. A rejoint une organisation de jeunesse défendant un nationalisme indonésien.

Lukisan Masa : groupe *ludruk* dirigé par Nursewan. Très connu dans la période 1950-1965 pour appliquer à la lettre les critères du département de la propagande. Il fut classé dans groupe I des groupes de *ludruk* dits *penerangan* « lumineux », prodiguant des messages « lumineux » au grand public.

Marhaen : groupe *ludruk* engagé comme socialiste-marxiste et soutenant le président Soekarno de 1950-1965.

Masa Baru : groupe *Ludruk* de Mojokerto. Avait des liens avec le Parti communiste indonésien (PKI). *Masa Baru* signifie « la nouvelle foule », en javanais.

Merdeka-Jember : groupe *ludruk* de Jember, en 1977.

Mulya Sejati : groupe *ludruk* dirigé par *Pak* Dul, dans la période 1950-1965. Il apparaissait souvent dans les annonces de presse néerlandaise publiée à Surabaya.

Rajawali-Lumajang : groupe *ludruk* fondé en 1980 par *Rohmat*, ancien militaire, encore actif dans l'armée à cette époque. Ce groupe a reçu le soutien du KODIM, le « Commandement de district militaire » (*Komando Distrik Militer*) de la région militaire de Lumajang pendant la période *Orde Baru.*

RRI (Radio Republik Indonesia) : Radio d'État fondée en 1957, spécialisée dans les retransmissions de représentation de *ludruk*.

Sekar Mulya : groupe *ludruk* de Surabaya. Dissout après la reconnaissance de la souveraineté indonésienne par les Pays-Bas après 1949.

Subur Budaya-Malang : groupe *ludruk* fondé en 1980 par un marionnettiste proche des militaires.

Sumber Jaya-Bondowoso : groupe *ludruk* javano-madourais, fondé en 1990 par un chef de village.

Tresno Enggal : groupe *ludruk* de Surabaya, dirigé par le metteur en scène Klowor de 1932 à 1964.

Wahyu Budaya-Ponorogo : groupe de *ludruk tobong* se produisant à Ponorogo.

Warna Jaya et *Budi Jaya* : deux groupes *ludruk* de Jombang, dirigé par Sahid, fondateur groupe *Budhi Wijaya*-Jombang en 1987.

Warna Sari : groupe *ludruk* de Surabaya. Dirigé par Tan Tjeng Bok, un Sino-Indonèsien. Bien connu pour la qualité de ses dialogues dans la période 1950-1965.

Wijaya Kusuma Unit I et *Wijaya Kusuma Unit IV* : groupe *ludruk* sous tutelle du Commandement militaire de Java Est (*Kodam VIII Brawijaya*) à partir de 1968.

Annexe 3

1. QUESTIONNAIRE AUX SPECTATEURS

Ttraduit de l'indonésien.

Nom de l'intervieweur : .....

Numéro de questionnaire : .....

Evénement : .....
1. Mariage .....
2. Circoncision .....
Lieu de l'interview :.....

Date de l'interview :.....

Résultat de l'interview :.....

a. Terminé.....
b. Partiellement terminé, raison : .....

PARTIE 1. GÉNÉRALITÉ (veuillez cochez la réponse)

No		
1.1	Sexe	1. Homme
		2. Femme
		3. Travesti
1.2	Adresse (domicile)	
1.3	Lieu de naissance	1. Java Est
		Java central et Jogja
		Java Ouest
		Madura
1.4	Groupe d'âges	< 24 ans
		25 - 34 ans
		35 - 44 ans
		45 - 54 ans
		> 55 ans
1.5	Situation de famille	Celibataire
		Marié(e)
		Divorcé(e)/séparé(e)
		Veuf/veuve
1.6	Origine ethnique de l'épouse / du mari	Sans choix
		Java Est
		Java Central et Jogja
		Java Ouest
		Maduranais
		Autre
1.7	Nombre d'enfants	
1.8	Religion	Musulman
		Hindou
		Protestant

		Catholique
		Bouddhiste
		Confucianisme
		Kejawen
		Autre
1.9	Degré de scolaritation	Jamais à l'école
		École élémentaire
		Collège
		Lycée
		Licence
		> licence
1.10	Ethnique	Javanais
		Madourais
		Autre
1.11	Langue Indonésienne/ Javanais/ Maduranais/ d'autre langue	Quotidiennement
		Occasionnellement
		Jamais
1.12	Langue la plus utilisée	Indonésienne
		Javanais
		Madourais
		Autre
1.13	Origine ethnique du père	Java Est
		Java Central et Jogja
		Java Ouest
		Madourais
		Autre
1.14	Origine ethnique de la mère	Java Est
		Java Central et Jogja
		Java Ouest
		Madourais
		Autre
1.15	Emploi principal	
1.16	Emploi secondaire	
1.17	Durée du travail par jour	Ne travaille pas
		< 4 heurs
		4 - 8 heurs
		> 8 heurs
1.18	Estimation du salaire (principal et secondaire)	Aucun revenu
		< Rp. 500.000
		Rp. 500.000 - - Rp. 1.000.000 -
		Rp. 1.000.000,- - Rp. 1.500.000 -
		Rp. 1.500.000 - - Rp. 2.000.000 -
		> Rp. 2.000.000 -
1.19	Appartenance à une organisation religieuse	Oui Non

1.20	Appartenance à un parti politique	Oui Non
1.21	Possède d'une télévision	Oui Non
	Regarde le journal de la télé (JT)	Fréquemment Parfois Jamais
	Regarde une émission variété (*Gosip*)	
	Regarde une émission culturel (divertissement)	
	Regarde une séries TV (*sinetron*)	
	D'autre émission	
	Regarde la télévision le matin	Jamais
1.22		Parfois
		Fréquemment
	Regarde la télévision le midi	
	Regarde la télévision l'après midi	
	Regarde la télévision le soir	
1.23	Nombre d'heures passées à regarder la télévision	< 2 heures
		2 - 5 heures
		> 5 heures

1.1 Posséder un lecteur DVD
   a. Oui .....
   b. Non .....
1.2 Posséder un portable
   a. Oui .....
   b. Non .....
   Numéro de téléphone : .....
1.3 Utilisez-vous Internet ?
   a. Oui .....
   b. Non .....
1.4 Utilisez-vous les réseaux sociaux
   a. Oui .....
   b. Non .....

PARTIE 2: EXPÉRIENCES ET CONNAISSANCES

2.1 Expériences

2.1.1 Comment avez-vous pris connaissance de cette représentation du *ludruk* ?

   a. Amis .....
   b. Voisins .....
   c. Annonce.....
   d. Invitation.....
   e. Parents .....
   f. Famille.....
   g. Troupe/membres de la troupe .....
   h. Autres .....

2.1.2 Souvenez-vous de votre premier spectacle le *ludruk* ?

a. Oui .....

b. Non .....

→ 2.1.3

Quand	a. A vos plus 30 ans b. Entre vos 10 – 30 ans c. A vos moins de 10 ans
Où (ville):	
A quel événement :	
Avec qui :	a. Parents b. Famille c. Amis d. Voisins e. Autres, …._____
Qui vous a invité ?	a. Parents b. Famille c. Amis d. Voisins e. Autres, …
Racontez :	

2.1.3 Dernièrement avez-vous assisté à spectacle de *ludruk* ?

a. Oui .....

b. Non .....

→ 2.1.4

Quand :	a. Il y a plus d'un an b. Il y a entre 6 mois – 1an c. Il y a moins de 6 mois
Où (ville):	
A quel événement :	
Avec qui :	a. Parents b. Famille c. Amis d. Voisins e. Autres, …
Qui invite :	a. Parents b. Famille c. Amis d. Voisins e. Autres,
Racontez :	

2.1.4 Avez-vous invité quelqu'un d'autre à assiter à ce spectacle de *ludruk* ?

a. Oui .....
b. Non .....
Raison : .....
.....

2.1.5 Regardez-vous aussi le *ludruk* à la télévision ?
a. Oui .....
b. Non .....
Raison : .....
.....

2.1.6 Regardez-vous aussi le *ludruk* en VCD ?
a. Oui .....
b. Non .....
Raison : .....
.....

2.1.7 Quel est votre avis sur le *ludruk* d'aujourd'hui par rapport à d'autres ?
a. Aucune idée .....
Raison : .....
.....
b. Avant : .....
.....
c. Maintenant : .....
.....

2.1.8 Avez-vous déjà organisé une fête ? .....
a. Oui .....
b. Non .....
→ **2.1.10**

2.1.9 Quels divertissements y étaient proposés ? .....
.....

2.1.10. À quels autres spectacles avez-vous assisté à part le *ludruk* ? ?
Mentionnez lesquels : .....
(wayang / ketoprak / dangdut / campursari / jaranan / reyog / lainnya...) .....
.....
.....

2.1.11 Achetez-vous quelque chose sur le lieu où se déroule le spectacle?
a. Oui .....
b. Non .....
Lesquels .....
→ **2.1.13**

2.1.12 Essayez vous de vous rendre dans les coulisses ?
Raison .....
Dites ce que vous avez vu .....
.....

2.1.13 Avez-vous assisté à un *ludruk tobong* ?

a. Oui .....
b. Non .....

2.1.14 Allez-vous assister à un *ludruk* même s'il a lieu est loin de chez vous ?.

a. Oui .....
b. Non .....
Dites dans quelle ville (estimation de distance) .....

2.1.15 Connaissez-vous les personnes qui ont commandé cette troupe ?

a. Oui .....
b. Non .....

2.1.16 Avez-vous reçu une invitation pour cette fête ?

a. Oui .....
b. Non .....

2.1.17 Offrez-vous un don à l'organisateur de la fête ?

a. Oui .....
b. Non .....
→2.1.19

2.1.18 Ce que vous offrez

a. De l'argent
b. Des aliments pour la fête
c. Un cadeau
d. Autres, lequel ?

2.1.19 Le spectacle vous a-t-il diverti lors de la fête ?

a. Oui .....
b. Non .....

2.2 CONNAISSANCES

2.2.1 Comment avez-vous connu le *ludruk* ?

a. Amis .....
b. Voisins .....
c. Parents .....
d. Famille .....
e. Comédiens de *ludruk* .....
f. Autres, lesquels ? .....

2.2.2 Connaissez-vous quelqu'un (comédien ou autres membres) de la troupe ? .....

a. Oui .....
b. Non .....

2.2.3.Avez-vous un comédien ou une comédienne de *ludruk* préféré(e) ?

a. Oui, dites qui .....
b. Non .....

2.2.4.Quelle histoire préférez-vous ?

N°		Vous aimez	Indifférent	Vous n'aimez pas
a	Les légendes			
b	Les folklores			
c	Histoires divertissantes (fictives/adaptées)			
d	Histoires religieuses			
e	Autres			

2.2.5.Quelle scène préférez-vous dans le *ludruk* ? (remong / kidungan / sketch / pièce / bedaya / musique / autres, dites lesquels) .....
.....

2.2.6. Á votre avis, quel(le) comédien(nne) est le / la plus célèbre ? .....
.....

2.2.7. Á votre avis, quelle troupe de *ludruk* est la plus célèbre ? .....
.....

2.2.8. Qu'en pensez-vous ? .....
.....

2.2.9.

	Désaccord	D'accord	Aucune idée
En ce moment, le nombre de représentations de *ludruk* est plus important qu'auparavant			
En ce moment, le nombre des troupes est moins important qu'auparavant			
En ce moment, les représentations sont meilleures qu'auparavant			

PARTIE 3 : AVIS SUR LE DERNIER SPECTACLE DE *LUDRUK* AUQUEL VOUS AVEZ ASSISTÉ

3.1 Que pensez-vous de chacun des points suivants ? (avis positif et négatif)

1	Travestis	
2	Comédiens / Clowns	
3	Acteurs	
4	Chansons	
5	Décoration	
6	Musique	
7	Autres	

3.2 Approuvez-vous les membres de votre famille regardent souvent les spectacles de *ludruk* ?
a. Oui.....
b. Non .....
Raison

3.3 Approuveriez-vous qu'un membre de votre famille exerce un métier du *ludruk* ?

a. Oui .....
b. Non.....
Raison: .....
.....

3.4 A votre avis, le langage utilisé lors des représentations *luduk* est-il grossier ?

a. Oui .....
b. Non.....
Raison.....
.....

3.5. Selon vous, *ludruk* est-il démodé ?

a. Oui.....
b. Non.....
Raison.....
.....

3.6.. A votre avis, les gens de votre entourage aiment-ils le *ludruk* ?

a. Oui
b. Non
Raison

3.7. Selon vous, l'activité de comédien ou comédienne de ludruk constitue

a. Un travail
b. Un loisir
Raison :

3.8. Aimeriez-vous qu'on ajoute un autre divertissement à la représentation de *ludruk* ?

a. Oui
b. Non
Raison

3.9. Que pensez-vous de l'idée d'ajouter d'autres spectacles à une représentation de *ludruk* ?

		Désaccord	**D'accord**	**Aucune idée**
a	Dangdut			
b	La danse du serpent			
c	Campursari			
d	Tayub			
e	Jaranan			
f	Kuda Kencak			
g	Autres _____			

3.10. Pensez-vous que le *ludruk* nous transmet des valeurs positives ?

a. Oui.....
b. Non.....
Raison .....
.....

3.11. Avez-vous le sentiment d'apprendre quelque chose en regardant le *ludruk* ?
a. Oui.....
b. Non.....
c. Aucune idée .....
Raison : .....
.....

3.12. Pensez-vous que les histoires de *ludruk* renvoient à la réalité sociale ?
a. Oui.....
b. Non.....
c. Aucune idée .....
Raison : .....

PARTIE 4: ATTITUDE ET INTÉRÊT

4.1. Á quelle heure venez-vous ? .....
a. Oui.....
b. Non.....
c. Aucune idée.....
Raison : .....
.....

.
4.2. Á quelle heure rentrez-vous ? .....
Raison :.....
.....

4.3 Avez-vous vu un spectateur donner un *sawer* lors du spectacle ?
a. Oui.....
b. Non.....
→ 4.11

4 4.Qu'a-t-il donné ?
a. Argent .....
b. Objet .....
c. Autres, lesquels ? .....
.....

4.5. Avez-vous vous-même participé au *sawer* ?.....
a. Oui.....
b. Non.....

4.6. Combien de fois avez-vous donné un *saweran* en une seule représentation .....
a. Oui.....
b. Non.....
Quelle somme avez-vous donné ? Rp. .....
Raison : .....
.....

4.7. Êtes-vous embarrassé si on vous sollicite pour donner un *sawer* ?
a. Oui.....
b. Non.....
Raison : .....
.....

4.8. Connaissez-vous d'autres personnes qui donnent de l'argent ?.....
a. Oui.....
b. Non
.....
4.9. Quel en est le but selon vous ? .....
.....

4.10 Avez-vous une relation familiale avec

L'une des personnes donnant de l'argent ?

a. Oui.....
b. Non.....

L'un des comédiens

a. Oui.....
b. Non.....

L'organisateur de fête

a. Oui.....
b. Non.....

3.5 Quelle langue préférez-vous entendre dans une représentation de *ludruk* ?
Indonésien .....
Javanais .....
Madurais.....

3.6 Vous déplacez-vous pendant le spectacle de *Ludruk* ?
a. Oui .....
b. Non.....
Raison : .....
.....

4.13 Cela vous dérange-t-il de rentrer tard après le spectacle ?
a. Oui .....
b. Non.....
Raison : .....
.....

4.14 Selon vous, pour quelle raison les spectateurs viennent ?.....

Respecter l'organisateur de la fête
a. Oui.....
b. Non.....
c. Aucune idée .....

Voir des amis .....
a. Oui .....
b. Non .....
c. Aucune idée.....

Rencontrer les comédiens .....
a. Oui .....
b. Non .....
c. Aucune idée.....

Voir des travestis .....
a. Oui .....
b. Non .....
c. Aucune idée .....

Regarder la pièce .....
a. Oui .....
b. Non .....
c. Aucune idée .....

Regarder les sketchs
a. Oui .....
b. Non .....
c. Aucune idée .....

Écouter des chansons *kidungan*
a. Oui .....
b. Non .....
c. Aucune idée .....

Se divertir
a. Oui .....
b. Non .....
c. Aucune idée .....

Préserver la tradition
a. Oui .....
b. Non .....
c. Aucune idée .....

Autres :
a. Oui .....
b. Non .....
c. Aucune idée .....

4.15. Croyez-vous que les travestis soient liés à la prostitution ?
a. Oui .....
b. Non .....
c. Aucune idée .....
Raison : .....
.....

4.1.6. Quel thème de sketch préférez-vous ?

Avec des actes physiques
a. J'aime .....
b. Je n'aime pas.....

Avec des propos sexuels
a. J'aime .....
b. Je n'aime pas.....

Avec des gros mots
a. J'aime .....
b. Je n'aime pas .....

Parler du gouvernement
a. J'aime .....
b. Je n'aime pas .....

Parler des riches
a. J'aime .....
b. Je n'aime pas .....

Parler de la pauvreté
a. J'aime .....
b. Je n'aime pas .....

Parler de la corruption
a. J'aime
b. Je n'aime pas .....

Parler de la question des femmes
a. J'aime .....
b. Je n'aime pas .....

Parler de questions religieuses
a. J'aime .....
b. Je n'aime pas .....

PARTIE 5 : POUR QUELLE RAISON INVITER UNE TROUPE DU *LUDRUK*

5.1 Avez-vous envie d'inviter une troupe de *ludruk* ?
a. Oui .....
b. Non .....
Raison : .....
.....

5.1 Iriez-vous assister à un spectacle de *ludruk* payant ?
a Oui .....
b. Non .....
Raison : .....
.....

Merci pour votre participation

2. SYNTHÈSE DES ENQUÊTES QUANTITATIVES AUPRÈS DES SPECTATEURS DE *LUDRUK*

Les caractéristiques sociodémographiques des spectateurs

Le nombre de répondants : 195

Enquête menée en décembre 2016

Lieux : Jombang, Mojokerto, Surabaya, Lumajang, Jember, Malang

Les caractéristiques sociodémographiques du public de *ludruk* sont classées en fonction du sexe, de l'âge, du lieu de naissance, de l'origine des parents (père et mère), de l'état civil et de l'origine du conjoint ; du niveau d'éducation, de la langue la plus fréquemment utilisée, du type d'emploi principal et secondaire, de la durée de travail, du revenu mensuel, ainsi que de l'affiliation à des organisations religieuses et politiques.

Sexe : 67,2 % (131) d'hommes
31,8 % (62) de femmes ;
1 % (2) de transgenres (*waria*)

La plupart des spectateurs de *ludruk* sont des hommes. Le pourcentage de spectateurs masculins est de 67,2 % (131) alors que celui des spectatrices est à 31,8 % (62). Le fait que les hommes soient plus nombreux que les femmes est lié aux horaires des spectacles. Ceux-ci ont lieu généralement le soir. En effet, les hommes ont plus de facilité à sortir de chez eux le soir et ont également une plus grande autonomie pour rentrer tard. Parmi les spectateurs et les spectatrices, on trouve également des transgenres en nombre modeste. La présence de ces *waria* est liée à la présence d'artistes transgenres sur la scène du *ludruk*. Elles restent généralement ensemble un peu à l'écart non loin de la scène.

Âge des répondants : 27,7 % (54) > 55 ans
22 % (44) < 24 ans
20, 5 % (40) 45 – 54 ans
15,4 % (30) 35 – 44 ans
13, 8 % (27) 25 – 34 ans

À partir d'un certain nombre de spectacles de *ludruk* auxquels nous avons assisté, on constate que les spectateurs sont issus de toutes les tranches d'âge. Les enfants y sont même présents. Ces enfants, qui habitent à proximité du lieu de spectacle, viennent avec leur famille ou avec leurs camarades du même âge. Mais cette enquête ne couvre pas la catégorie du public enfantin. Les plus jeunes parmi les personnes interrogées avaient de 19 ans.

La majorité des spectateurs de *ludruk* sont âgés de plus de 55 ans, soit 27,7 % (54). Le jeune public (moins de 24 ans) occupe une place juste en dessous du public senior qui est de 22% (44). Ces deux catégories d'âge (senior et jeune) montrent l'attractivité du *ludruk*. Les spectateurs âgés de 45 à 54 ans est de 20,5 % (40) ; ceux de 35-44 ans est de 15,4% (30) et ceux de 25-34 ans de 13,8% (27). La gratuité des spectacles de *ludruk* encourage un grand nombre d'habitants des *kampung* à sortir la journée et/ou le soir.

Lieu de naissance : 96,4 % (188) Java Est ;
3,6 % (Java Central dan Yogyakarta)

Ethnie : 96,4 % (188) de Javanais ;
0,5 % (1) de Madourais
3,1 % (6) mixtes

Origine du père : 90,8 % (177) Java Est
3,1 % (6) Java Central et Yogyakarta
2,6 % (5) Madura et hors Java (Sumatra, Bornéo, Papouasie)
1 % (2) Java Ouest

Origine de la mère : 93,8 % (183) Java Est
2,6 % (5) hors Java (Sumatra, Bornéo)
2,1 % (4) Java Central et Yogyakarta
1 % (2) Madura

Le public du *ludruk* est essentiellement javanais, plus précisément Java Est. La plupart sont nés à Java Est et issus d'un couple également né à Java Est. 96,4% (188) des spectateurs de *ludruk* nés dans la ville natale de leurs parents à Java Est : père 90,8% (177) et mère 93,8% (183) sont dans une ville de cette région.

État civil : 66,7 % (130) de personnes mariées
29,7 % (58) de célibataires
3,6 % (7) de veufs

Origine du conjoint : 100 % (137) Java Est

Le *ludruk* est surtout un spectacle pour Javanais adultes, soit plus de 17 ans selon l'état civil indonésien. 69,3 % (137) des spectateurs de *ludruk* sont mariés, dont 3,6 % (7) sont veufs ou veuves. Leur conjoint vient tous de la région Java Est. Le *ludruk* est bien un spectacle ancré dans la société à Java Est, et n'attire presque aucun touriste même indonésien.

Niveau d'éducation : 46,2 % (90) Lycée
10,3 % (20) S1 (équivalent au licence)
1 % (2) > inférieur à S1 (équivalent au BTS ou IUT)
15,4 % (30) Collège
21 % (41) École Primaire
6,2 % (12) non scolarisé

En 1994, le gouvernement indonésien a instauré la scolarité obligatoire pendant 9 ans, jusqu'au collège (SMP). Selon les données statistiques de la province de Java Est en 2016, le taux de scolarisation de la population âgée de 7 à 12 ans (personnes scolarisées dans les écoles primaires et collèges) à Java Est était de 99,46 %. Ces données statistiques indiquent que presque tous les habitants de Java Est sont scolarisés. Les spectateurs de *ludruk* qui répondent aux critères de scolarité obligatoire de 9 ans représentent 72,9 % (142 personnes) parmi lesquels 46,2 % (90 personnes) ont fait des études au lycée ; 15,4 % de spectateurs (30 personnes) des études jusqu'au collège ; 10,3 % (20 personnes) jusqu'en en licence et 1 % de spectateurs (2 personnes) ont fait des études au-delà de la licence. Les spectateurs de *ludruk* peu scolarisées (moins de 9 ans d'enseignement obligatoire) représentent 27,2 % (53 personnes), dont 21 % de spectateurs (41 personnes) ont fait l'école primaire ; 6,2 % (12) n'ont jamais fréquenté l'école. Parmi les spectateurs de *ludruk* ayant un niveau d'éducation faible certains ne savent ni lire ni écrire. Le public de cette catégorie est composé de personnes âgées, et constitue néanmoins pour cette raison un public ayant une longue et bonne connaissance de ce théâtre. Les données statistiques confirment qu'il y a très peu de déscolarisation précoce à Java Est.

LANGUES UTILISÉES :

Indonésien : 66,7 % (130) parfois
19 % (37) tous les jours
14,4 (28) jamais

Javanais : 88,7 % (173) tous les jours
8,2 % (16) parfois
3,1 % (6) jamais

Madourais : 88,7 % (173) jamais
8,7 % (17) parfois
2,6 % (5) tous les jours.

Les langues les plus fréquemment utilisées :

88,2 % (172) javanais
6,2 % (12) indonésien
4,6 % (9) mélange entre le javanais, l'indonésien et le madourais
1 % (2) madourais

La majorité des spectateurs de *ludruk* sont des utilisateurs actifs de la langue javanaise. 88,7% de spectateurs (173 personnes) utilisent le javanais comme langue de communication quotidienne. Alors que l'indonésien, en tant que langue nationale, n'est utilisé que par 6,2% de spectateurs (12 personnes) comme langue de communication quotidienne ; seulement 1% de spectateurs (2 personnes) utilisent le madourais comme langue de communication quotidienne. Cependant, d'autres observations de terrain, en particulier dans les zones éloignées des villes, montrent qu'il existe encore des spectateurs de *ludruk* qui ne parlent pas l'indonésien et ne maîtrisent que le javanais ou le madourais. Ils constituent un public de personnes âgées connaisseur assidu du *ludruk*.

Les métiers principaux :

19,5 % (38) étudiants 14,4 % (28) agriculteurs 9,7 % (19) commerçants 9,2 % (18) entrepreneurs 6,2 % (12) employés dans le privé 5,6 % (11) femmes au foyer 5,1 % (10) vendeurs de nourriture de rue	5,1 % (10) service de rue 4,1 % (8) ouvriers 4,1 % (8) enseignants 4,1 % (8) retraités 2,6 % (5) chômeurs 2,1 % (4) chauffeurs

Le métier d'appoint : 90,3 % (195) n'en exercent pas, 9,7 % (19) y recourent

La majorité des spectateurs de *ludruk* sont des élèves ou des étudiants, soit 19,5 % de spectateurs (38 personnes). Ces données montrent que le taux de participation des spectateurs éduqués est assez élevé, non seulement de niveau du premier cycle du secondaire en accord avec l'obligation gouvernementale, mais également de niveau universitaire.

Les chiffres montrent que nombre d'emplois relèvent du secteur informel. Ces profils professionnels constituent une part importante des spectateurs de *ludruk*. Le *ludruk* s'adresse donc bien aux catégories défavorisées de la société de Java Est.

Cependant, les métiers des spectateurs qui figurent dans la catégorie « employé » (du privé ou du public, donc fonctionnaire pour la plupart constituent 10,3% (20 personnes) des spectateurs, parmi lesquels 6,2% (12) sont des employés du secteur privé et 4,1% (8) sont des professeurs. Le pourcentage des entrepreneurs est de 9,2% (18) alors que celui des retraités est de 4,1% (8). 90,3% de spectateurs (soit 195 personnes) déclarent ne pas avoir de métier d'appoint.

La durée quotidienne du travail :

41,5 % (81) 4 à 8 heures
25,6 % (50) plus de 8 heures
22,6 % (44) ne travaillent pas
10,3 % (20) moins de 4 heures

Estimation de revenu mensuel :

24,1 % (47) 1,5 million de roupie à 2 millions de roupies
19,5 % (38) sans revenu (étudiant pour la plupart)
15,4 % (30) 1 million à 1,5 million de roupies
14,9 % (29) > 2 millions de roupies
13,8 % (27) 500 mille à 1 million de roupies
12,3 % (24) < 500 mille roupies

Il ressort des résultats de l'enquête que la plupart des spectateurs de *ludruk* ne disposent pas de beaucoup de temps libre quotidien. Le spectacle de *ludruk* qui a lieu de 20h00 à 03h30 constitue un loisir qu'ils ne ratent sous aucun prétexte lorsqu'une troupe dresse ses tréteaux sur une place du *kampung*.

Si l'on considère les revenus et leur répartition, les spectateurs gagnant plus de 1 500 000 roupies (39% ou 76 personnes) se situent dans la moyenne, leur salaire étant supérieur au salaire minimum à Java Est en 2016. En effet, dans le secteur de l'industrie

et du commerce les revenus évoluent autour de 3 045 000 roupies et autour de 1 283 000 pour le secteur agricole. 41,5% de spectateurs (81 personnes) touchent toutefois un revenu inférieur à 1 500 000 de roupies et appartiennent au groupe économique dont les revenus sont inférieurs au salaire minimum établi par le gouvernement.

Religion : 100 % (195) Islam

Adhésion à une organisation religieuse (islam) : 69,7 % (136) non
30,3 % (59) oui

Adhésion à un parti politique : 95,4 % (186) non

D'après le recensement de la population de 2010, 96,36% des habitants de Java Est déclaraient être musulmans. Notre enquête auprès des spectateurs de *ludruk* donne 100% de musulmans, 30,3 % d'affiliés à une organisation religieuse et 4,6 % à un parti politique. Le public de *ludruk* n'est donc pas représentatif des investissements religieux et politiques de l'ensemble de la population de Java Est.

Usage des médias

93,8 % (183) possèdent la télévision
57,4 % (112) possèdent un lecteur DVD
79 % (154) possèdent un téléphone portable
38,5 % (75) utilisent Internet
39 % (76) utilisent les réseaux sociaux (*facebook*)

La télévision et le DVD sont des outils de communication qui permettent de visionner des spectacles à la maison. Pour Kayam (1985), Supriyanto (1990) et Kasiman (1994), la télévision est l'un des raisons qui explique la baisse d'audience du *ludruk*. De plus, elle diffuse également les spectacles de *ludruk*. Certaines chaînes locales, comme TVRI Surabaya et JTV en diffusent régulièrement.

Moments privilégiés pour regarder la télévision :

Matin : 9,7 % (19)
Début de l'après-midi : 5,1 % (10)
Fin de l'après-midi : 17,9 % (35)
Soir : 56,9 % (111)

Le soir est le moment préféré des téléspectateurs de *ludruk*. 56,9% de spectateurs de *ludruk* (111 personnes) déclarent regarder souvent les *ludruk* le soir. Cependant, la fin et le début de l'après-midi ainsi que le matin la fréquentation de la télévision baisse, alors que 17,9 % de spectateurs (35 personnes) regardent souvent la télévision enfin d'après-midi, contre 9,7 % (19 personnes) le matin et 5,1 % (10 personnes) au début de l'après-midi.

Les émissions fréquemment regardées :

Information : 58,5 % (114)
Divertissements (culturels) : 36,9 % (72)
Feuilletons : 25,1 % (49)
People : 12,3 % (24)

Les émissions télévisées d'information ou d'actualité sont préférée du public. 58,5 % (114) de notre public du *ludruk* affirme les regarder souvent. Avec 36,9 % de spectateurs (72 personnes), les spectacles de divertissement culturel occupent la deuxième place après l'actualité. Les feuilletons télévisés occupent la troisième place avec 25,1% spectateurs (49 personnes), tandis que les émissions « people » font moins d'émules avec 12,3% (24). Les goûts télévisuels des spectateurs de *ludruk* se porte donc surtout sur l'actualité et l'information, qui nourrissent aussi l'inspiration du *dagelan*.

Par ailleurs, la popularité des cassettes VCD, piratées et à bas prix, explique la réticence des spectateurs de *ludruk* à se déplacer pour assister à des spectacles vivants. Plusieurs troupes de *ludruk* voient positivement le développement de la technologie VCD, comme nous l'ont confié plusieurs chefs de troupe (*Karya Budaya*-Mojoketo, *Budhi Wijaya*-Jombang, *Merdeka*-Jember). Internet, technologie de communication de pointe, n'est pas largement utilisé par les spectateurs de *ludruk*. Seulement 39 % de spectateurs (76 personnes) l'utilisent, alors qu'avec les réseaux sociaux comme *Facebook*, l'Internet est utilisé par plusieurs troupes comme moyen d'information sur leurs programmes auprès de leur public.

Annexe 4

SYNOPSIS DE CINQ *LAKON*

Synopsis de 5 *lakon* interprétés par les troupes *Budhi Wijaya*-Jombang et *Karya Budaya*-Mojokerto, et un dialogue par le *Karya Budaya*-Mojokerto.

1. *Jeritan Hati Seorang Ibu*, « Le cri du cœur d'une mère », par le *Budhi Wijaya*-Jombang,

Cette pièce commence par la scène du monologue de Barjo, un célibataire du village, perdu dans la forêt, pleurant en se lamentant sur ses problèmes personnels et familiaux. Les exigences de la famille et la pauvreté deviennent une souffrance trop pesante dans sa vie. Soudain, Lodang Datuk, un être surnaturel ressemblant à un singe lui parle et lui propose son aide. Le singe lui donnera une fortune illimitée sous une condition. Lodang Datuk lui demande de ne pas refuser quiconque qui vienne chez lui pour lui demander de l'aide le jour où il sera riche. Barjo promets au singe de répondre à cette condition.

Dans une maison, Efendi, un jeune employé de bureau qui vient d'une ville, pense à Sarah, une fille dont il est épris, qu'il va bientôt épouser. Efendi s'interroge toujours sur la sincérité de sa future épouse. Il se demande si Sarah l'aime sincèrement ou en raison de sa richesse. Efendi lui demande à plusieurs reprises d'être honnête sur ses origines, et de lui dire où demeure sa famille. Cependant, Sarah a toujours évité de répondre à la question. Pourtant, Efendi avait promis à Sarah qu'elle accepterait la réalité sur l'origines de sa famille.

Ses doutes sur l'honnêteté de Sarah refont surface lorsqu'une fille du village, Parni, vient chez lui, prétendant être la sœur de Sarah. Sarah, furieuse, nie sa relation consanguine avec Parni, puis l'expulse violemment. Efendi rompt sa relation avec Sarah. Celle-ci, se sentant humiliée, t jure de trouver un autre homme plus riche qu'Efendi.

Le père et la mère de Parni se tourmentent pour la souffrance de leurs enfants : Pardi, le cadet, est aveugle. Barjo et Sarah, deux autres enfants ont quitté leur maison il y a des années et n'ont pas donné de nouvelles. Pendant ce temps, Parni, leur troisième enfant quitte la maison pour chercher des nouvelles de Sarah, qui ne rentre toujours pas. Soudain, Parni rentre en pleurant chez ses parents, l'informant qu'elle avait rencontré Sarah, mais sa sœur a nié tout lien avec elle. Le père et la mère de Parni sont de plus en plus attristés par l'état de leur famille, puis demandent à Parni d'emmener leur fils aveugle pour retrouver Barjo, leur premier enfant.

Barjo est devenu riche, grâce à son accord avec Datuk Lodang, la créature mystérieuse ressemblant à un singe. Sa grande richesse ne lui apporte toutefois pas le bonheur. Il mène une vie de célibataire avec un serviteur pour traiter toutes ses affaires. Barjo a le sentiment que sa vie est monotone et il est irrité par le nombre croissant de personnes qui viennent chez lui demander une aide financière. Le serviteur le persuade d'ajouter des intérêts sur les prêts accordés à ses invités. Barjo adopte cette idée. Depuis lors, Barjo se fait une réputation de *rentenir* (usurier, prêteur à taux d'intérêt élevés) par la population locale. Barjo devient cruel et cupide. Il s'empare des biens des personnes incapables de rembourser leurs dettes et chasse les pauvres qui viennent lui demander de l'argent.

Sarah rencontre Broto, un riche homme d'affaires bien connu dans la communauté. La rumeur circule sur l'origine de sa richesse due à la pratique du *pesugihan*.

Broto aime Sarah sincèrement. Cependant il n'a jamais evoqué sa vie passée. Aux yeux de Broto, Sarah est une femme parfaite : douce et très pieuse. Un jour, sa femme de chambre lui dit que Sarah a

maltraité et expulsé une fille du village (Parni) et un garçon aveugle (Pardi) qui étaient venus à la maison. Cette attitude serait due au fait que ces deux visiteurs importuns déclarent être le frère et la sœur de Sarah. Cet incident suscite les soupçons de Broto à l'égard de Sarah. La question sur les origines de Sarahse repose. Broto dit à Sarah qu'elle ne peut rester si elle refuse de lui présenter sa famille.

Parni et Pardi sont très tristes d'avoir été chassés par leur sœur Sarah. Tous deux poursuivent leur recherche de Barjo, leur frère aîné. En chemin, l'aveugle Pardi est séparé de Parni par accident. Il vit désormais dans la rue. Il subvient à ses besoins alimentaires par la mendicité et la générosité des passants. Parni est tourmentée par l'absence de son frère, s'inquiétant des difficultés que celui-ci doit affronter seul.

Parmi rencontre par hasard Efendi, futur mari de sa sœur. Celui-ci, ému de voir Parmi souffrir, décide de l'aider en lui proposant de vivre et de travailler chez lui. Parmi accepte l'offre. Bientôt, Efendi tombe amoureux de Parmi et lui demande de l'épouser.

Les conditions de vie des parents de Parmi s'agravent après que de leurs enfants les ont quittés. Le père de Parmi décéde d'une maladie ancienne. La mère de Parmi décide de quitter la maison pour chercher ses enfants. Plus tard, elle retrouve Pardi et tous les deux vivante dans la rue de mendicité.

Deux musiciens de rue compatissent au sort de Pardi et de sa mère et leur proposent de chanter avec eux de maison en maison. Un jour, ils chantent chez Broto, le mari de Sarah, qui s'apitoie sur eux. Il leur propose de les engager comme domestiquse et de les héberger chez lui.

Efendi rend visite à Broto pour l'informer des bénéfices croissants des affaires dont il lui a confié la gestion. Il compte aussi lui présenter sa future épouse Parmi. La visite donne lieu aux retrouvaillesémouvante entre Parmi, sa sœur et sa mère. À l'extérieur de la maison, Sarah, prise d'un accès de folie, hurle pour être reconnue. Survient le pauvre Barjo, toujours malade, pour demander l'aumône chez Broto, et s'étonne de voir les membres de sa famille chez Broto. Il meurt dans les bras de sa mère, après lui avoir raconté être victime de la malédiction du singe magique pour avoir violé leur accord maléfique. Le spectacle se termine par une scène larmoyante où les membres de la famille, longtemps séparés, se retrouvent.

2. *Tragedi Kebon Tebu,* « Tragédie dans une plantation de canne à sucre », par le *Karya Budaya*-Mojokerto.

Khotib, le seul enfant de Sukarsih et Sukandar, vole avec ses amis de la canne à sucre dans une plantation contrôlée par les Hollandais. Ils sont surpris par Waker Bajuri, un Javanais à qui les Hollandais font confiance pour superviser leur plantation. Les amis de Khotib parviennent à s'échapper, mais Khotib se fait attraper par Waker Bajuri. En bon serviteur de ses maîtres, Waker Bajuri n'a aucune pitié pour l'enfant qu'il tabasse mortellement.

Apprenant la mort de leur enfant unique, Sukarsih et Sukandar sont dévastés. Sukandar cherche à rencontrer Waker Bajuri pour avoir une explication. Waker Bajuri se vante avec arrogance d'avoir la confiance des Hollandais, et assure qu'aucune indulgence ne sera accordée à quiconque viole les règles, même s'il s'agit d'un enfant.

Une bagarre s'en suit entre les deux hommes, et Sukandar tue Waker Bajuri. La nouvelle du meurtre parvient au policier qui est aussi le bras droit des Hollandais. L'officier de police et ses troupes recherchent Sukandar et l'interpellent à son domicile. Celui-ci n'oppose aucune résistance et assume la responsabilité de ses actes. Sukandar conseille à Sukarsih de l'attendre et de prier pour son retour. Il confie Sukarsih à Sumadi, son jeune frère, pour qu'il veille sur elle pendant sa détention. Sukarsih pleure en voyant Sukandar emmené en prison.

Peu de temps plus tard, le père de Sukarsih rend visite à sa fille. Celle-ci essaie de retrouver son calme devant son père pour ne pas l'accabler. Le père connaît la situation d'infortune dans laquelle sa fille se trouve depuis des années. Il veut profiter de l'occasion pour convaincre sa fille de demander le divorce. À contrecœur, Sukarsih signe en sanglotant les documents que lui présente son père. Celui-ci marie ensuite sa fille à Gunandir, un fonctionnaire de l'usine sucrière appartenant aux Hollandais dans laquelle Sukarsih travaille.

Sumadi décide d'aller informer Sukandar en prison. Apprenant les faits de la bouche de son frère, Sukandar refuse d'y croire, certain de la fidélité de Sukarsih. Sumadi et Sukandar mettent au point un plan d'évasion, qui est un succès. Sukandar se rend immédiatement auprès de Sukarsih qui habite désormais chez ses parents.

C'est ce même jour que son beau-père doit donner impérativement confirmer à Gunandir sa proposition de mariage avec sa fille, sous peine d'être renvoyé de son travail. Sukarsih en larmes prie Dieu pour l'épargner d'un nouveau malheur. Sukandar arrive alors et convainc Sukarsih d'exprimer sa volonté devant son père, mais celui-ci entend la forcer à accepter l'époux qu'il lui désigne. Sukarsih refuse. Furieux, le père de Sukarsih prévient la police. Sur les conseils de Sukarsih, Sukandar s'enfuit, poursuivi par l'officier de police. Des coups de feu et des bruits de combat se font entendre. Aidé par la population, Sukandar parvient à vaincre la troupe de policiers. Sukandar invite les habitants à lutter contre les envahisseurs et à s'unir pour l'indépendance de l'Indonésie ».

3. *Susi Duyung*, « Susi la Sirène », par le *Budhi Wijaya*-Jombang

La pièce *Susi Duyung* raconte l'histoire du processus électoral d'un chef de village à Ngilyep (Malang Sud), un village situé sur la côte sud de l'île de Java. Les candidats à cette élection sont Broto et Darmo. Broto vient d'une famille aisée et était auparavant un *Carik* (chef adjoint de village). Son adversaire, Darmo, est un villageois ordinaire au caractère honnête et sage. L'ambition de Broto le pousse à toutes sortes de malversations, notamment à tenter d'acheter les votes des villageois. Mais le décompte des voix le donne perdant avec un faible écart de voix. Broto n'accepte pas sa défaite et cherche un stratagème pour s'emparer du pouvoir de Darmo.

Broto et Tarji (son suiveur dévoué) font courir la rumeur qu'un *pageblug* (*bj*), une maladie inexplicable, est en train de se répendre parmi les villageois. Cette « peste » ne peut être éradiquée qu'avec le sang d'un crocodile blanc vivant sur la côte sud de Java. Broto espère ainsi contraindre Darmo à quitter le village pour chercher ce remède comme sa responsabilité de chef de village est censée l'y obliger. En effet, Darmo quitte le village en quête du remède et délègue ses pouvoirs à Broto en son absence.

Les villageois deviennent alors la proie des extorsions de Broto. En vertu de son pouvoir administratif, celui-ci oblige les les petits pêcheurs du village à lui vendre leurs pêches à bas prix, recourt aux services de bandits pour faire régner la terreur et racketter les villageois pour récupérer les fonds qu'il a investi dans sa campagne électorale.

Susi, une fille du village, incite les habitants à se révolter contre Broto, mais échoue face à la détermination de Broto et de sa bande. Elle est jetée sans force sur les rivages de la côte sud de Java. Dans son exil, elle rencontre Nyi Roro Kidul, déesse souveraine de ses rivages. Nyi Roro Kidul donne à Susi les pouvoirs d'une sirène. Les pouvoirs de Susi constituent une métamorphose assure à Susi une force magique.

La nouvelle Susi veut revenir au village pour renverser Broto. En chemin, elle croise Darmo et s'allie à lui pour combattre Broto et sa bande. Leur entreprise est couronnée de succès. Darmo retrouve sa position de chef de village. Pour remercier et reconnaître la puissance de Susi, Darmo lui confie le poste de responsable des affaires maritimes du village. L'harmonie revient au village et les pêcheurs retrouvent les conditions d'un commerce serein et prospère.

4. *Sunan* Kalijaga, par le *Karya Budaya*-Mojokerto

De mauvaises récoltes plongent les habitants de Tuban dans la famine. Ils sont de plus obligés de payer l'impôt à Tumenggung Wilatikta, *Adipati*, « chef local » de la région de Tuban. Les hommes de main de celui-ci sont chargés des encaissements en usant pour cela de violences et en confisquant récoltes et biens des récalcitrants. Voyant la souffrance du peuple, Raden Mas Said, le fils de l'*Adipati,* veut mettre un terme à cette injustice.

Il décide de voler les biens des riches, de s'emparer de la nourriture stockée dans l'entrepôt de son père et de tout distribuer secrètement aux pauvres. La nouvelle de ces libéralités se répand, mais l'identité du bienfaiteur demeure inconnue car Raden Mas Said dissimule son visage avec un foulard pour accomplir ses actions.

L'*Adipati* est bientôt informé de ces agissements. Prenant au sérieux la menace qui pèse sur l'ordre qu'il veut faire régner dans la région, il ordonne à ses soldats de capturer le malfaiteur mort ou vif.

Pendant ce temps, sur une route déserte, Loka et Jaya, voleurs impitoyables accomplissant leurs méfaits dans toute la région, agressent une jeune villageoise qu'ils tentent de violer. Les cris de celle-ci, luttant de toutes ses forces pour échapper à ses agresseurs, parviennent jusqu'à Raden Mas Said qui se porte à son secours. Le combat est féroce, mais Raden Mas Said réussi à repousser les deux malfrats.

Les villageois ont également entendu les cris de la jeune-fille et se précipitent sur les lieux, où ils découvrent la jeune fille en larmes auprès d'un homme masqué. Ils se jettent alors sur l'inconnu masqué qu'ils croient être l'auteur de l'agression, le neutralisent, lui retirent son foulard et reconnaissent Raden Mas Said, fils de l'*Adipati* de Tuban. Ils l'emmènent au *Kadipaten*, centre du gouvernement local et où réside l'*Adipati*, pour le faire juger.

Le procès de Raden Mas Said se déroule en public, dirigé par l'*Adipati* Tumenggung Wibawata en personne, père de l'accusé. Raden Mas Said est condamné à quitter le *Kadipaten* et tous ses privilèges en tant qu'héritier de l'*Adipati* lui sont retirés. Par cette punition, son père veut montrer la justice implacable qui s'applique à tous. Raden Mas Said est banni sous les sanglots de sa mère qui refuse la décision de son époux. Le frère cadet de Raden Mas Said, également opposé à cette décision, décide de suivre son frère dans l'exil.

La nouvelle vie de Raden Mas Said est très dure. Son caractère se durcit. Sa réputation de combattant se répand dès lors que sa seconde victoire sur les impitoyables Loka et Jaya est connue. Après les avoir tués, Raden Mas Said est désormais surnommé Brandal Lokajaya, du nom des deux bandits vaincus. Il est alors connu comme le tueur le plus impitoyable de la région.

Lokajaya poursuit son projet de s'emparer des biens des voyageurs sur le territoire qu'il contrôle. Sa victime fut un jour un vieil homme appuyé sur une canne, portant un turban et vêtu d'une robe blanche. Lokajaya croyait le bâton du vieil homme en or pur. Voulant s'en emparer, il surprend au loin une lueur plus vive qu'il croit être de l'or et se lance après elle pour la saisir.

Lakojaya revient furieux de sa course chimérique. Il n'a trouvé que des feuilles de bananier séchées (*klaras*), des jeunes pousses de cocotier (*pupus*) et des fruits du palmier à sucre (*kolang-kaling*). Le vieil homme livre à Lokajaya le sens de ces symboles, mais Lokajaya refuse d'entendre la leçon du vieux qui essaye selon lui de le tromper. Il tente de le tuer, mais sa tentative échoue.

Lokajaya comprend alors qu'il fait face à Sunan Bonang, un grand *wali* de Java, lui baise les pieds, et lui demande de le prendre comme disciple. Plein d'indulgence, Sunan Bonang l'envoie méditer à la rivière avant de le prendre comme élève. Bientôt, Sunan Bonang interrompt la méditation de Lokajaya et lui donne un nouveau nom : Kalijaga, « gardien du fleuve ». Kalijaga devint alors l'un des neuf propagateurs de la foi islamique à Java (*walisongo*).

5. Sawunggaling, par le *Karya Budaya*-Mojokerto.

Un groupe de soldats hollandais court en tirant des coups de feu. Ils pénètrent dans une forêt à la poursuite de Jayengrono (*adipati*, « chef local » de Surabaya). Jayengrono parvient à leur échapper grâce à son pouvoir magique *jimat*. Les Hollandais quittent la forêt promettant d'organiser une battue pour le capturer.

À la rivière de la forêt, Dewi Sangkrah lave un châle (*cinde*), qu'elle perd ensuite par inadvertance. Elle promet une récompense à qui le lui rapportera : « Si cette personne est une femme, je la considérerai comme ma sœur ; si c'est un homme, je l'épouserai » C'est Jayengrono qui trouve et ramène le châle. Il lui apprend être un *tumenggung* de Surabaya. Dewi Sangkrah s'incline et se déclare prête à l'épouser. Jayengrono accepte et la prie de rentrer chez elle.

Les parents de Dewi Sangkrah attendent leur fille qui tarde à rentrer. Elle arrive enfin en pleurant et refuse de répondre à ses parents qui la pressent de questions. Elle ne cesse de pleurer en se tenant le ventre. Ses parents comprennent qu'elle est enceinte et exigent de savoir qui est le père de l'enfant qu'elle porte. Avant que leur fille ne réponde, Jayengrono apparaît et avoue être le géniteur. Jayengrono est obligé de partir, mais offre un châle aux parents de Dewi Sangkrah en signe de reconnaissance de paternité.

Dewi Sangkrah donne naissance à un fils qu'elle nomme Jaka Bereg. En grandissant, l'enfant est souvent la risée de ses camarades qui le traitent de fils bâtard. Il interroge sa mère et ses grands-parents, mais reçoit pour toute réponse que son père est un chef de la sécurité (*tumenggung*) à Surabaya. Plus tard, elle l'incite à rechercher son père en lui montrant le châle lui ayant appartenu. Jaka Bereg part à Surabaya avec le coq que son grand-père lui a donné.

À Surabaya, Sawungsari et Sawungrono, frère et sœur, et enfants de Jayengrono et de son épouse officielle, organisent un combat de coqs. Ils invitent tous les propriétaires de coqs de la région à y participer. Jaka Bereg décide d'inscrire son coq à cette compétition. Celui-ci bat les coqs de Sawungsari et Sawungrono. Mauvais joueurs, le frère et la sœur s'emparent du coq de Jaka Bereg et l'emmènent à la résidence du *tumenggung* de Surabaya.

Jaka Bereg les rattrape et rencontre Jayengrono qui, s'intéressant au garçon, lui demande ce qu'il fait à Surabaya. Jaka Bereg répond dans le langage peu châtié de la campagne qu'il est à la recherche de son père naturel en lui montrant le châle que sa mère lui a confié**.** Reconnaissant le châle qu'il donna autrefois à Dewi Sangkrah, Jayengrono dit à sa femme que Jaka Bereg est le frère de Sawungsari et Sawungrono. Ces derniers n'acceptent pas Jaka Bereg comme son frère, sauf s'il accepte d'être leur palefrenier (*pekathik*). Jaka Bereg accepte et se réjouit même de retrouver sa famille.

Sosrodiningrat, le souverain du palais de Kartasura, vient rencontrer Jayengrono à Surabaya. Il met en doute la loyauté de Jayengrono, car ce dernier ne lui a pas envoyé de tribut depuis longtemps. Sosrodiningrat le démet de son poste de *tumenggung*. Il déclare que son successeur sera le vainqueur de la compétition de tir à l'arc qui aura lieu sur la grand-place de Kartasura. Les enfants de Jayengrono sont autorisés à participer à la compétition.

Cokrodiningrat, le chef de Sampang sur l'île de Madura, monologue en madurais sur son projet de se rendre à Kartasura pour assister à la compétition. Il soupçonne que cette compétition cache un complot de Sosrodiningrat et des Hollandais pour se débarrasser de Jayengrono, qui est hostile aux Hollandais.

À Kartasura, un public nombreux vient assister à la compétition. Les participants sont Sosrodiningrat, Jayengrono, Cakrodiningrat et des soldats hollandais. Sawungsari et Sawungrono sont également compétiteurs mais ne parviennent pas à atteindre le châle servant de cible au sommet de la tour de la place Kartasura.

Aucun vainqueur ne se dégageant de cette partie, le général néerlandais demande à Cakrodiningrat d'en ouvrir une seconde. Jaka Bereg, qui n'était là que pour accompagner son père, décide de participer à la compétition. Avant de tirer, il demande la bénédiction de ses ancêtres et des maîtres de l'univers, pour qu'ils l'aident à décrocher le châle de sa flèche.

Son tir atteint le châle qui tombe de la tour. Il est couronné vainqueur, mais les généraux néerlandais et Sosrodiningrat ne le nomment pas immédiatement *tumenggung* de Surabaya comme promis. Sosrodiningrat confie d'abord à Jaka Bereg la tâche de défricher la forêt de Babad Alas près de Surabaya. Cette forêt est connue pour être sacrée et hantée. Avant son départ, Sosrodiningrat lui donne le nom de Sawunggaling Kulmak Sosro Negoro.

Sawungsari et Sawungrono sont jalous de Joko Bereg. Ils conspirent avec les Néerlandais, dont ils soutiennent les programmes et complotent pour s'emparer du pouvoir de leur frère.

Jaka Bereg rend visite à sa famille au village, lui révèle avoir trouvé son père auquel il va bientôt succéder en tant que *tumenggung* de Surabaya. Sa famille hésite à reconnaître ce nouveau Sawunggaling Kulmak Sosro Negoro. Celui-ci leur dit devoir défricher la forêt avant d'être nommé *tumenggung* de Surabaya par les Hollandais et Sosrodiningrat. Sa mère le bénit et son grand-père lui donne une lance magique, arme et outil permettant d'abattre les arbres.

Il se rend ensuite dans la forêt et commence à abattre des arbres, jusqu'à ce que des esprits protecteurs de la forêt se montrent sous l'apparence de deux femmes. Celles-ci l'autorisent à poursuivre sa tâche s'il consent à les épouser. Sawunggaling accepte et les deux esprits féminins

entrent soudainement dans son corps. Il devient surpuissant et ouvre aussitôt la forêt. Il se présente auprès de Sosrodiningrat et des généraux hollandais afin qu'ils tiennent leur promesse.

Au palais de Kartasura, Sosrodiningrat, Jayengrono, Cokrodiningrat et le général néerlandais festoient. Sosrodiningrat et le général néerlandaent en profitent pour empoisonner Jayengrono. Cokrodiningrat les soupçonne du crime.

Sosrodiningrat félicite Sawunggaling pour son travail en forêt et lui offre une boisson. Mais Cokrodiningrat fait tomber le verre de Sawunggaling et quitter la fête, poursuivi par Sawunggaling furieux. Cokrodiningrat lui fait part de ses soupçons sur un complot de Sosrodiningrat et des Hollandais en vue de l'empoisonner, comme ce fut le cas pour Jayengrono. Jaka Bereg veut se venger avec l'aide de Cokrodiningrat.

Celui-ci se rend à Kartasura avec Sawunggaling dont il a lié les mains. Il remet son prisonnier à Sosrodiningrat et aux Hollandais. Ceux-ci veulent l'abattre, mais Sawunggaling est immunisé contre les armes à feu. Il tue les généraux néerlandais et Sosrodiningrat.

La fin du *lakon* est burlesque. Sawunggaling interroge des Javanais devenus soldats pour les Hollandais. Il leur fait ôter leurs uniformes en les rédiculisant comme traîtres à la nation. Ceux-ci promettent de ne plus travailler pour les Hollandais.

6. Dialogue entre Sunan Bonang et Lokajaya dans le *lakon* Raden Said / Sunan Kalijaga / Brandal Lokajaya, par le *Karya Budaya*-Mojokerto.

Sunan Bonang

« Lailahaillallah wahdahula syarikalah lahul mulku walahul hamdu yuhyi wayumitu wahuwa ala kulli syai-in Qadir » – (Hadis Riwayat Tirmidzi 3428)

(monolog)
« Il n'y a pas d'autre divinité qu'Allah, l'unique sans associé, à lui la Royauté et la Louange, et il est capable de toute chose » (Hadith rapporté par Tirmidhi 3428).

Jebul'e anggonku mlaku wis tekan tengah'e alas Jatiwangi, kang kamisuhur alas Jatipeteng. Sing kondang'e gawat kaliwat-liwat, jalmo moro jalmo mati, mung bot-bot'e ngetuk'e dawuh soko romo sunan Ampel sesepuh'e poro kadang sunan neng tanah jawa. Aku kudu biso golek jangkep'e wali songo. Ing kamongko romo sunan Ampel wis dawuh : « ngih nak Ibrahim sunan Bonang, ojo pisan-pisan bali menyang pondok pesantren Ampel Denta yen durung entuk jangkep'e wali songo ». Neng tak rewang'i deso ma deso, gunung ma gunung, ora ono siji-siji'o tondo pertondon'e menungso sing keno tak jago minangko jangkep'e wali songo. Iki yen to nganti aku bali neng pondok pesantren ora ngowo jangkep'e wali songo pedah wirang opo sing tak lakoni,

Il paraît que mon voyage m'emmène au milieu de la forêt de Jatiwangi (« Parfum pur »), également connue sous le nom de forêt de Jatipeteng (« Obscurité totale »), une forêt connue pour être très dangereuse ; quiconque y entre mourra. J'assume la tâche de Sunan Ampel, le chef des sunans javanais. Il faut que je trouve un *wali* pour compléter les neuf *wali* à Java. Pourtant, Sunan Ampel m'a dit : « Ibrahim, sunan Bonang mon fils, ne retourne jamais à l'internat islamique Ampel Denta si tu ne trouves personne pour compléter les neuf *wali* de Java ». J'ai essayé de le chercher de village en village, à travers les montagnes, mais rien n'indique que quelqu'un puisse être candidats pour être l'un des *wali* de Java. Si je retourne à l'internat islamique sans être accompagné d'un wali, ce sera une honte pour moi.

« wa lammā dakhalụ min ḥaiṡu amarahum abụhum, mā kāna yugnī 'an-hum minallāhi min syai`in illā ḥājatan fī nafsi ya'qụba qaḍāhā » Surat Yusuf Ayat 68

« Puis ils sont entrés par là où leur père leur avait commandé. Mais cela n'a pas fait disparaître ce qui venait d'Allah (ne leur a pas apporté de bien). Cependant, Jacob a pu réaliser le souhait de son âme » Sourate Youssef verset 68

« wa may yatawakkal 'alallāhi fa huwa ḥasbuh, innallāha bāligu amrih, qad ja'alallāhu likulli syai`ing qadrā » QS At-Talaq Ayat 3.

« Et quiconque place sa confiance en Allah, Il [Allah] lui suffit. Allah atteint ce qu'Il Se propose, et Il a assigné une mesure à chaque chose. » Sourate At-Talaq verset 3

Senajan angel koyo ngopo, yen Gusti Allah ngresakne neng tanah jawa kudu ono wali songo tetep ono wali songo, Bismillah Hirroh Manirohim

Bien qu'il soit très difficile de le réaliser, si Dieu veut qu'il y ait neuf wali au pays de Java, cela sera accordé, au nom de Dieu clément et miséricordieux.

Lokajaya — *Hei, wong tuwek, koen mlaku sak mono adoh'e, kowe ora ngetokke kringet, neng aku nututi awakmu, kringetku nganti sing koyo ngene iki, ambekanku mengos-mengos, awakmu kok penak-penak'an nek mu mlaku, duwe ilmu opo koen wong tuwek ?*

(Entrée de Lokajaya)
Hé vieil homme, tu viens de loin, tu ne transpires pas, je t'ai suivi et je transpire beaucoup, je suis à bout de souffle, mais tu marches tranquillement, quel savoir (magie) possèdes-tu, vieil homme ?

Sunan Bonang — *Aku mlebu alas Jatiwangi iki mau jebule kowe ngerti ?*
Alors, tu sais que je suis entré dans la forêt de Jatiwangi ?

Lokajaya — *Aku ngerti, pancene aku ngetutno lakumu.*

Je sais, je t'ai suivi.

Sunan Bonang — *Gene ngak mok adang neng pinggire alas mau ?*

Pourquoi ne m'as-tu pas arrêtré à la lisière de la forêt ?

Lokajaya — *Aku rumongso kabotan nututi lehmu mlaku.*

J'avais de la peine à suivre tes pas.

Sunan Bonang — *Aku mlaku lumrah, aku mlaku biasa.*

J'ai marché normalement.

Lokajaya — *Neng kanggomu, aku nututi ora iso. Nganti kowe tak dang soko ngarep iki mau*

Et pourtant, je n'ai pas réussi à te rejoindre. C'est pourquoi je t'arrête ici.

Sunan Bonang — *Banjur wis sapes jagung ono ning madyane alas Jatiwangi, kepriye karepmu ?*

Que veux-tu donc? Je suis déjà au milieu de la forêt de Jatiwangi.

Lokajaya — *Aku butuh barang sing mbok gowo !*

Je veux quelque chose que tu amènes !

Sunan Bonang — *Opo sing tak gowo ?*

Quelle chose ?

Lokajaya — *Tekenmu*

Ta canne

Sunan Bonang — *Sing mbok butuh ake opo ?*

Que veux-tu de ma canne ?

Lokajaya — *Tekenmu sing mbok plipet nganggo emas iki.*

La canne que tu as emballé avec de l'or.

Sunan Bonang — *Oh, mung wujud'e teken iki ?*

Oh, c'est son apparence qui compte ?

Lokajaya	*Teken iki sing tak butuhno.* C'est cette canne que je veux.
Sunan Bonang	*Ngger, teges'e kowe iki begal ?* Cher enfant, tu es donc un voleur ?
Lokajaya	*Iyo* Oui
Sunan Bonang	*Trus, yen sodagar sing kok begal kuwi pantes, mergo akeh ndonyan'e, duwit'e akeh, mas-mas'ane akeh. Wong koyo aku mung wong tuwo sawantah, dapuran'e yo mung koyo ngen'e, duwen'e mung barang setitik. Umpan'e emas iki kok dol mung payu piro mbok nggo mangan yo kurang, soyo-soyo mok nggo nyandang mesti bakalan cingkrang, mbok liyan'e aku sing dibegal.* Tu aurais dû voler les marchands, car leur fortune en cemonde est très grande. L'argent et l'or sont abondants. Cependant, un vieil homme comme moi n'a que très peu d'objets de valeur. Si tu vends mon or, ce ne sera pas suffisant pour manger, encore moins pour acheter des vêtements. Les vêtements que tu acheteras ne seront pas nombreux. Tu ferais mieux de voler les autres.
Lokajaya	*Ora, aku kepingin njaluk tekenmu. Akeh sodagar sing dadi korban neng papan kene, ono alas Jatiwangi kene. Nek barang'e tak jaluk ora oleh, mesti mati, ora bedo awakmu wong tuwek, tekenmu tak jaluk ora oleh, iki nyowomu gantin'e, ngerti ? tak pateni.* Non, je veux ta canne. De nombreux marchands ont été mes victimes ici dans la forêt de Jatiwangi. S'ils ne me donnent pas ce que je demande, ils périssent assûrement. C'est aussi le cas pour toi, vieil homme. Si tu ne me donnes pas ta canne, je prends ta vie, compris ? Je te tue.
Sunan Bonang	*Ing kamongko aku isih butuh urip* Pourtant, je souhaite encore vivre.
Lokajaya	*Yen isih butuh urip, kene tekenmu, serahno karo aku* Si tu veux vivre encore, donne-moi ta canne.
Sunan Bonang	*Aku teges'e iki kok ora wedi mati, iki ora. Neng mung aku timbangan'e, aku gawe gelan'e atimu, nek wong sing koyo aku ki ora bakal wedi mati, rino kelawan wengi tansah sesanti marang Gusti ingkang Moho Suci.* Au fond, je n'ai pas peur de mourir. De plus, je ne veux pas décevoir quiconque. Jour et nuit, j'adresse toutes louanges à Dieu Le Très Saint.
	« inna ṣalātī wa nusukī wa maḥyāya wa mamātī lillāhi rabbil-'ālamīn ». Bacaan Doa Iftitah Surat Al-An'am 162 «En vérité, ma Salât, mes actes de dévotion, ma vie et ma mort appartiennent à Allah, Seigneur de l'Univers ». Sourate Al An-aam verset 162
	Ing sak temen'e : sholat lan ibadah, urip lan mati iku hak'e Gusti Alloh, dadi ora keno dimoh'i, ora keno diweden'i, nanging, nanging yen ono wong koyo kowe iki, timbang gawe gelan'e atimu, yen kowe timbangan'e gelon'e atimu entuk emas mung setitik, butuhmu butuh emas ngger, sing kok jaluk ojo iki. Kowe tak wenehi emas maneh sing luwih akeh, neng eling ngger eling, yen kowe engko wis tak duduh'i emas sing luwih akeh, keno mbok nggo mangan cukup, nek perlu mengko mok gawe sugih, sak durung'e tanganmu jamah emas sing tak duduh'i mengko kuwe kudu moco Bismillah Hirroh

	Manirohim. Peng telu keno, peng pitu apik, peng sewelas luweh apik, luweh akeh luwih apik. Ce qui veut dire : la prière et l'adoration, la vie et la mort sont la volonté de Dieu, donc nous ne pouvons pas la refuser et on n'a pas à en avoir peur. Cependant il y a des gens comme toi qui risque d'être déçu car tu obtiendras un peu d'or. Tu as besoin d'or, mon garçon, tu en veux. Je vais te donner beaucoup d'or, mais souviens-toi garçon, si plus tard je te montre beaucoup d'or, tu en vendras pour te nourrir et même te rendre riche. Avant que tes mains ne touchent l'or que je vais te montrer, il faut que tu récites : *Bismillah Hirroh Manirohim.* Tu le répeteras trois fois, sept fois sera mieux, onze fois sera encore mieux, plus tu le répéteras, mieux ce sera.
Lokajaya	*Yo, aku matur nuwun, awakmu ngekek'i emas sing sak-akeh-akeh'e neng alas Jatiwangi, aku brandal Lokajaya, sopo menungso ngadep brandal Lokajaya, barang sing dijaluk ora oleh gantin'e nyowo. Saiki aku kepengen ngerti, neng ndi papan dunung'e emas arep mok lungn'e aku.* Je te remercie de vouloir me donner de l'or en abondance dans cette forêt de Jatiwanngi. Je suis le bandit Lokajaya, celui qui fait face à moi et ne me donne pas ce que je demande, sa vie est en péril. Maintenant je veux savoir où est le lieu où se trouve cet or que tu m'as promis ?
Sunan Bonang	*Waspade ngger, iko lho emas,* Regarde attentivement jeune homme. C'est là que se trouve cet or (en indiquant avec sa canne)
Lokajaya	*Ehhh, wong tuwek, aku percoyo, apik atimu, ngedepi Lokojaya neng koen kepengen urip, teken tak jaluk ora oleh, emas tak jupuk'e wong tuwek…,* Ô vieil homme, je te fais confiance. Tu as bon cœur à mon égard car tu veux rester en vie. Tu ne me donnes pas ta canne, tu me donnes de l'or, et j'en prendrai, vieil homme.
Sunan Bonang	*Jupuken, ojo lali moco Bismillah.* Prends-en. N'oublie pas de dire *Bismillah.*
Lokajaya	*Iyo, iyo.. Bismillah..* Oui, oui *bismilah* (Lokajaya part chercher l'or qui brille au loin)
	Hmmmm, apik-apik atin'e wong kuwi maeng, emas sak mono akeh'e.. Lho ??? Emas tak wadahi sarung neng wujud'e kok klaras, godong pupus lan kolang-kaling ??? Hoi….Hoi…. wong tuwek !!! mbalek… ! mbalek ! Hmmmmm, le cœur sur la main ce vieux monsieur. Il m'a donné tant d'or. Hein !?… Où est passé tout l'or que j'ai mis dans le sac ? Pourquoi s'est-il transformé en – feuilles de bananier séchée (*klaras*), en pousses de feuilles (*pupus*) et en fruits de *kolang kaling* ? Hé…. Ho…. Vieil homme ! Reviens ! Reviens !
Sunan Bonang	Ono opo ? Wis diweneh'i emas kok sik bengak-bengok ? *Qu'a-t-il ? je t'ai donné de l'or, mais pourquoi tu hurles après moi ?*
Lokajaya	*Emas'e ora ono ! sing ono iki mung godong klaras, pupus lan kolang-kaling. Iki emas mu ? kowe tukang sulap, wong tuwek ? kowe bakul jamu ? yen bakul jamu ojo mapan neng alas Jatiwangi. Tak babid gulumu kene yo…* L'or a disparu ! Il se transforme en feuilles de *klaras*, *pupus* et fruits de *kolang-kaling*. C'est ça l'or que tu me donnes ? Es-tu magicien ? Es-tu herboriste, faussaire ? Si tu es vendeur des plantes médicinales, ne reste pas dans la forêt de Jatiwangi. Sinon, je te coupe la tête.
Sunan Bonang	*Opo kowe mau lali karo wekas ku ? sak durung'e tanganmu njamah emas, kudu moco*

asmane Gusti Alloh ingkeng welas muh asih kanti ucapan Bismillah Hirroh Manirohim

As-tu oublié mon message ? Avant que ta main ne touche l'or, il fallait que tu dises *Bismillah Hirroh Manirohim* pour louer le Seigneur Allah qui est le plus miséricordieux et plein d'amour.

Lokajaya

Aku Uwis ! aku wis moco bismillah ping bolak-balik, kowe ngomong luwih akeh luwih apik, tapi ora wujud emas, aku ora nrimak'no. Ateges'e koen iki wani ngeyek karo brandal Lokajaya. Yen wani sapujajar karo brandal Lokajaya, ateges'e koen kepengen mati, tak paten'i koen dino iki. Ora usah metu seko Jatiwangi.

Bien sûr ! J'ai dit *bismillah* plusieurs fois. Tu m'as dit, plus tu le dis mieux c'est, mais en fait, l'or s'est transformé, je ne l'accepte pas. Si tu oses me tromper, ça veut dire que tu me veux des ennuis. Veux-tu mourir ? Je te tuerai aujourd'hui et tu ne sortiras plus de la forêt de Jatiwangi.

Sunan Bonang

Ngene-ngene ngger, neng kowe lak tenan-tenane kowe moco Bismillah Hirroh Manirohim?

Attends une seconde, jeune homme, as-tu bien dit *Bismillah Hirroh Manirohim* ?

Lokajaya

Wis !

En effet !

Sunan Bonang

Nyatan'e emas'e kok wujud'e godong klaras, godong pupus, karo nomer telo kolang kaling. Yo teges'e nekmu moco Bismillah Hirroh Manirohim iku mau ora diijabahi Gusti Allah, sebab Gusti Allah iku yo ngerti opo sing dikarepk'e menungso, jarene Gusti Allah kuwi.

Mais pourquoi cet or as pris la forme de feuilles de *klaras*, de *pupus* et de fruits de *kolang-kaling* ? Il semblerait que Allah n'a pas béni ton *Bismillah Hirroh Manirohim.* Allah sait ce que les gens veulent, Dieu a dit :

« wa huwa ma'akum aina mā kuntum, wallāhu bimā ta'maluna baṣīr » - Penggalan QS Al Hadid Ayat 4

« Et Allah observe parfaitement ce que vous faites » Extrait de la Sourate Al Hadid, verset 4

Yo wis opo wae sing dikrentekne menungso, Gusti Allah iku weruh,

Tout ce que les humains font, Allah le sait.

Gusti Allah iku weruh, sing gaib nuk langit, sing gaib nuk bumi lan Gusti Allah yo weruh sing opo sing kok karep ake, opo sing mok tindak ake, ojo mung kowe bajingan, ojo mung kowe begal, senajan ahli sunah wal jamaah, santri, utowo pisan kyai, nek duwe tekad lan niat olo, ora bakan diijabahi dining Gusti Alloh.

Allah sait ce qui est invisible dans les cieux et sur la terre. Allah sait aussi ce que tu veux, ce que tu fais. Non seulement des bandits comme toi, même les pieux, les *santri* et les *kyai*, s'ils ont de mauvaises intentions, Dieu ne les approuvera pas.

Lokajaya

Cukup ! Aku ora butuh mbok critani, aku butuh barangmu, ngerti ? butuh barangmu ! neng kowe wani bujuk karo Lokajaya, dino iki koen tak gawe tumbal neng alas Jatiwangi minongko iki wewengkonku. Kowe kudu mati.

Ça suffit ! Je n'ai pas besoin de ton discours. J'ai juste besoin de ton trésor, compris ? Ton trésor ! Puisque tu as osé me tromper, aujourd'hui je te prends la vie, je l'offrirai à la forêt de Jatiwangi. Tu dois mourir.

Sunan Bonang

Ngono, yen pancen ngono ngger, aku tak kondo setitik wae, telu-telune kedadian iki mau mung tembung sanepan. Siji klaras, loro godong pupus, telu kolang-kaling.

Je vois, si c'est ton souhait, jeune homme, mais sache que les trois choses que tu as rapportées ne sont pas que de simples (expressions figurées (*tembung senepan*). Une feuille de *klaras*, deux *pupus* et trois fruits de *kolang kaling*.

Lokajaya

Opo maksud'e ?

Que veux-tu dire ?

Sunan Bonang

Menungso urip iku, ape nindak ake opo wae mbok dilaras disik, banjur dipupus nek wis dipupus rumongso eling, eling karo sopo ? eling karo Gusti Alloh ingkeng Moho Suci sepisan, peng pindo eling menungso kabeh bakal'e mati, ibarat'e srengeng'e cepak surup'e timbang darin'e, nek wis eling, kolang-kaling iki uwoh'e aren, yo ndang leren, ndang tobat'o menyang Gusti Allah, jarene Gusti Allah ngene :

En javanais, le mot *laras* signifie « réflechir » ; le mot *pupus* signifie « retenir » ; et le son *-ling* dans le mot *kolang-kaling* ressemble au mot *eling* qui signifie « se souvenir » . Pour bien mener sa vie, chaque être humain devraient réléchir d'abord à chaque action. Après avoir réfléchi à ses actions, l'humain doit retenir ses actions afin de s'en souvenir. De qui et de quoi ? Tout d'abord, souviens-toi du Dieu Tout-Puissant. Deuxièmement, les humains doivent se rappeler qu'en fin de compteils mourront, comme le soleil qui se couche rapidement. Puis, le fruit du *kolang-kaling* vient du palmier de *aren*, qui rime avec le mot javanais *leren* qui signifie mettre fin. Les humains se repentent immédiatement devant Dieu, mettent fin à tous leurs péchés. Dieu a dit :

« Wa mā khalaqtul-jinna wal-insa illā liya'buḍun ». - QS. Az-Zariyat Ayat 56
« Et Je n'ai créé les djinns et les hommes que pour qu'ils Me servent. » Sourate Az-Zariyat verset 56

Aku gawe jin lan menungso, iki tak kongkon ibadah karo Aku, ora dikonkon dadi bajingan koyo kowe ngono. Yo nek gelem tobat'o ora gelem ora masalah, Gusti Allah yo gak mekso menungso, neng diprentah.

J'ai créé les humains et les djinns, je leur ai ordonné de m'adorer, je ne leur ai pas demandé d'être des criminels comme toi. Si tu veux te repentir, c'est bien, Dieu ne force pas les gens à se repentir, mais l'ordonne.

Lokajaya

Mati ! koen dino iki tetep tak pateni, aku ora peduli omonganmu.

Tu vas mourir ! Je vais te tuer quand même. Je me fiche de ce que tu dis.

Sunan Bonang

Nek kowe pancen tetep ngarepk'e patiku ngger. Aku kandan ono disik jenengmu sopo ? mbok menowo aku ditakoni malaikat loro neng alam kubur, mungkar kelawan mangkir, aku biso kondo sing mateni sidadap siwaru sisutu senoyo, jenengmu sopo ?

Si tu continues à souhaiter ma mort, dis-moi d'abord comment tu t''ppelles ! Si plus tard les anges du tombeau, Munkar et Nakir, me le demandent, je pourrais leur dire qui m'a tué. Quel est ton nom ?

Lokajaya

Aku Lokajaya !

Je suis Lokajaya !

Sunan Bonang

Kowe dudu Lokajaya, nanging kowe lak raden Said anakke bupati Tuban.

Tu n'es pas Lokajaya. Tu es Raden Said, fils du Régent de Tuban.

Lokajaya

Hahahahahaha… Hai wong tuwek. Senajan koen ngerti jenengku raden Said, awakmu arep metu teko alas Jatiwangi, ora sido tak pateni, ora, kowe tetep tak pateni, sak durung'e kowe tak pateni, kowe yen duwe dulur neng papan gunung'e, ngomong'o karo Lokajaya, ngomong'o aku sing mateni koen. Ayo Ngomong !

Hahahahaha… Hé vieil homme, même si tu sais que je suis Raden Said, je vais quand même te tuer. Tu ne sortiras pas de la forêt de Jatiwangi vivant. Avant que je te tue, dis-moi qui sont tes parents et ta famille ? Je leur dirai que c'est moi qui t'ai tué. Dis-moi !

Sunan Bonang — *Angkaten gamanmu, ngger !*

Lève ton couteau, jeune homme !

Lokajaya — *Yo !*

Oui !

Sunan Bonang — *Itis-itisen, endi sing bakal kok bacok, sing bakal mbok tebang, sing mbok arani wong tuwek elek koyo aku, iki lho ngger gambar'e Aulia Alloh Shultoni Adin, Maktum Ibrahim, aku sunan Bonang Ngger.*

Vise bien ! Choisis la partie de mon corps que tu veux viser et poignarde-moi ! Moi, que tu appelles vieil homme, mon nom est Ibrahim, le messager d'Allah, je suis Sunan Bonang, jeune homme.

Lokajaya — *Kulo lepat sanget kalian romo sunan Bonang. Kulo panjenengan pidoni pati, saestu kulo mboten menopowiro kulo, saestu romo sunan.*

(Lokajaya s'agenouille aux pieds de Sunan Bonang et dit (en javanais *kromo*)

Je suis vraiment désolé pour vous, Sunan Bonang. Punissez-moi, je ne voulais vraiment pas faire ça, vraiment Sunan.

Sunan Bonang — *Jare aku sing arep mbok pateni ?*

Tu as dit que tu voulais me tuer ?

Lokajaya — *Mboten*

Non

Sunan Bonang — *Ora sido ?*

Tu y renonces ?

Lokajaya — *Kulo luput ageng kalian romo sunan Bonang.*

Je vous demande vraiment pardon, Sunan Bonang.

Sunan Bonang — *Aku menungso lumrah ora duwe kewajiban mateni menungso ngger, yen ono wong kendel mateni menungso, iku kendel-kendel'e menungso, kendel marang doso, kendel marang neroko ngger, nek wong doso ojo njaluk mati ngger, lawang tobat isih mengo, moro gage tobat'o marang gusti alloh ngger, cek disepuro karo Gusti Allah*

Je ne suis qu'un humain ordinaire qui n'a pas le pouvoir de prendre la vie humaine. S'il y a des gens qui osent prendre la vie d'autres personnes, ils ont le courage de pécher, et de risquer l'enfer. Les pécheurs n'ont pas à demander la mort. La porte de la repentance est toujours ouverte, repentons-nous immédiatement auprès du Seigneur afin qu'il pardonne tous tes péchés.

« Innallaha Yaqbalu Taubatal 'Abdi Maa Lam Yughorghir » HR. At Tirmidzi, 3880.

« Certes Allah accepte le repentir du serviteur tant que son âme n'a pas atteint sa gorge » Rapporté par Tirmidzi, 3880

Gusti Alloh gelem nyepuro dosone menungso, gelem nyepuro marang tobat'e menungso sampe ambeka'ne kang pungkasan yo nak yo

Dieu veut pardonner tous les péchés des hommes, il accepte toutes ses demandes de

repentir, jusqu'à leur dernier souffle.

Lokajaya

Ngih… Ngih… Kulo sagah lampahi romo sunan, menawi kulo sampun tobat, kulo dados murid'e romo sunan Bonang ngih ? sampeyan tampi kulo ngih romo dados murid'e sampeyan

Oui… Oui… Je me repens, Sunan Bonang. Cela fait, faites de moi votre disciple, je vous en supplie Sunan Bonang. Accepte-moi comme votre élève.

Sunan Bonang

Aku gelem nompo kowe, gelem nompo kowe dadi siswaku dadi muridku, nanging aku duwe penjaluk'an. Kowe kudu wani njogo tekenku iki neng pinggir kali kene ngger. Sanggup ?

J'aimerais t'accepter comme disciple, mais à une condition. Avant de devenir mon disciple, tu devras garder ma canne au bord de cette rivière. Es-tu prêt à faire cela?

Lokajaya

Ngih sagah kulo.

Oui, je le suis.

Sunan Bonang

Lungguh'o nek pinggir kali, tekenku tak encepne, jogonen ngger.
Said, yen toh kowe kepengen tobat marang Gusti Alloh nglebur dosamu, jogonen tekenku, taonono, windonono, ojo pati-pati badar nekmu topo ngger yen durung romo sunan bonang teko neng ngarepmu mbadarake tapamu, tak suwun'ake marang Gusti Alloh mugo-mugo kalis ing sambikala.

Assis-toi ici, au bord de cette rivière, je pose mon bâton pour que tu le gardes.
Said, si tu veux te repentir auprès du Seigneur Allah pour faire fondre tous tes péchés, garde cette canne qui est la mienne pendant des années. Ne te réveille pas de ton ermitage malgré de nombreuses tentations. Ton ermitage prendra fin quand je viendrai te te chercher. Je demanderai la bénédiction d'Allah, pour que rien ne vienne troubler ton ermitage.

« Allāhullażī khalaqas-samāwāti wal-arḍa » QS As-Sajadah ayat 4

« Allah est Celui qui a créé les cieux et la terre » Sourate As-Sajadah verset 4

« Rabbul-masyriqi wal-magribi lā ilāha illā huwa fattakhiż-hu wakīlā » QS Al-Muzamil ayat 9

« Allah est le Seigneur de l'Orient et de l'Occident. Il n'y a point de divinité à part Lui. Prends-Le donc comme Protecteur. » Sourate Al-Muzzamil verset 9

« Wa sakhkhara lakum mā fis-samāwāti wa mā fil-arḍi jamī'am min-h, inna fī żālika la`āyātil liqaumiy yatafakkarụn » QS Al Jaziyah ayat 13

« Et Il s'est assujetti tout ce qui est dans les cieux et sur (dans) la terre, le tout par lui. Certes, ce sont là des versets pour ceux qui réfléchissent » Sourate Al-Jathiya verset 13

Nek Gusti Alloh ngersakake ngger, romo sunan bonang kondo slamet, slamet ngger

Au nom du Seigneur Allah, je te donne ma bénédiction…

Annexe 5

LAKON DE C. POENSEN

Dialogue du *lakon* du *ludruk* recueilli en javanais en 1866 par Carel Poensen*

traductions indonésienne et française par Agung Wibowo

* *Bijdragen Tot De Kennis Van Den Godsdienstigen En Zedelijken Toestand Des Javaans* [Contributions à la connaissance de la condition religieuse et morale des Javanais]. *Mededeelingen van wege het Nederlandsche Zendelinggenootschap*. Vol. 10, 1866 : 24-80.

Pemain: **L.l = *Loedroeg lanang* (*Badut pria*)** **L.w = *Loedroeg wedok* (*Badut wanita*)** **P.k = *Panjak Kendang* (*Pemusik tambur*)** **P.B = *Panjak Bonang* (*Pemusik bonang*)**		**Comediens :** **L.l = *Loedroeg lanang* (clown garçon)** **L.w = *Loedroeg wedok* (clown fille)** **P.k = *Panjak Kendang* (musicien de tambourin)** **P.B = *Panjak Bonang* (musicien de *Bonang*)**	
	Alih aksara jawa	**Indonesia**	**Français**
L.l	Bokne thole !	Ibunya anak-anak	Maman
L.w	Esun, cung	Saya anakku	Moi, mon fiston
L.l	Metua, metua, sakedhap netra, sablebek duren	Keluar, keluar, sekejap mata, sebentar saja	Sort, viens une seconde
L.w	Isih ewuh	Masih sibuk	Je suis très occupé
L.l	Ewuh apa ?	Sibuk apa ?	Occupé à quoi ?
L.w	Isih ewuh nusoni panjak kendhang	Sibuk menyusui Panjak Kendhang	Je suis en train d'allaiter Panjak Kendang (musiciens)
L.l	Kang, Bêndhaljaya, Kang!	Kakak Bêndhaljaya, kakakku !	Frère Bêndhaljaya, mon frère !
P.k	Kula, Dhi!	Iya, saya, adikku !	Oui, c'est moi, petit frère !
L.l	Kula nyambut irung dika, Kang	Saya pinjam hidung kamu, kakakku	Je voudrais emprunter ton nez, mon frère.
P.k	Gawe apa, Dhi ?	Buat apa adikku ?	Pourquoi faire, mon frère?
L.l.	Kêdamêl, Kang, pêtarangane êntut.	Untuk… untuk tempat kentut kakakku.	Pour... pour y mettre mes pets.
P.k	Sik! Dugane wong, irung digawe pêtarangane êntut?	Sebentar ! Maksud kamu, hidung untuk tempat kentut ?	Attend ! Tu veux dire, un nez pour tes pets ?
L.l	Amit-amit, Kang! Kula kalih koên, sinareh dika tuwa, kula nem. Kang, Bêndhaljaya, Kang!	Maaf kakak ! Saya dan kamu, walaupun kamu tua dan saya muda. Kakak Bêndhaljaya, kakakku !	Désolé mon frère ! Entre toi et moi, bien que tu sois vieux et moi jeune. Frère Bêndhaljaya, mon frère !
P.k	Apa, Dhi?	Ada apa adikku?	Qu'est-ce qu'il se passe, petit frère ?
L.l	Wong niku, Kang! Saenakane wong siji, se, isih enak wong loro, gih Kang?	Orang itu, kakakku! Seenak-enaknya sendiri, masih enak berdua, iyakan kakakku ?	Mon ami, mon frère ! Chacun est bien, nous deux ça va encore, n'est-ce pas mon frère ?
P.k	Iya, Dhi!	Iya adikku !	Oui, petit frère !
L.l	Yen mêkatên dika ecalakên, Kang!	Kalau begitu, kamu menghilangkan diri (pergi), kakakku !	Alors, vas-t-en mon frère !
P.k	Dan bisa, Le!	Tidak bisa, bocah !	Pas question, mon petit !
L.w	He, Man Gêrdhu, Man Gêrdhu! Ana Walija liwat, takonana, Man Gêrdhu! ... Iki wong apa, ditakoni mênêng bae. Se, tak tabuhe gênthungane ... thung ... thung ... iya mênêng bae, se, tak ayok-ayokke.	Hai Man Gêrdhu, Man Gêrdhu! Ada Walija lewat, tanyai dia, Man Gêrdhu! Dia itu manusia macam apa? Dintanya hanya diam saja. Aku pukul kentongannya… thung… thung… Dia tetap diam saja. Saya bangunkan dia.	Salut Man Gêrdhu, Man Gêrdhu ! Walija passe par là, demande-lui, Man Gêrdhu ! Quel genre d'homme est-il ? À cette question, il reste coi. J'ai touché le point sensible... toc... toc... Mais il reste silencieux. Je l'ai sorti de son sommeil.
L.l	Dika pundi, Bok Ayu?	Kamu siapa, Ibu Ayu?	Qui es-tu, madame Ayu ?
L.w	Aku ko-cêluk yu, iku apa dirabi kakimu?	Kamu panggil aku "Yu", memangnya aku menikah dengan kakekmu?	Tu m'appelles « Yu », suis-je la femme de ton grand-père ?

L.l	Adubilah kok apik dicêluk mêngkono bae dan gêlêm.	Astaga, kok segitunya, dipanggil seperti itu saja tidak mau	Oh mon Dieu, pourquoi être si sérieux, tu ne veux même pas qu'on t'appelle comme ça ?
L.w	Kowe nek wuwuh mêngkono bik ayu, esun cung.	Kamu memanggilku dengan panggilan bibi Ayu, sementara aku panggil kamu "bocah" !	Tu m'appelles tante Ayu, alors que je t'appelle « p'tit gars » !
L.l	Adhuh, Bok. Wong tuwane sêmene dicêluk cung. Badhe têng pundi, Bik Ayu?	Aduh Bu, saya sudah berumur, kok masih dipanggil anak-anak. Mau kemana bibi Ayu?	Aïe maman, je suis vieux, pourquoi m'appeller encore marmot. Où vas-tu tante Ayu ?
L.w	Angkate mênyang desa. Kowe gêlêm tak pek buruh?	Aku mau pergi ke desa. Apakah kamu mau membawakan barang-barangku ?	Je vais au village. Tu veux porter mes affaires ?
L.l	Bayarane pintên, ta?	Berapa bayarannya untuk itu ?	Combien me paies-tu ?
L.w	Sabayaran mêngkono dan kari.	Aku akan bayar kamu dengan setimpal	Je te paierai généreusement.
L.l	Mungguh pangan kaya apa?	Dengan makanan bagaimana ?	Et si tu payais en nourriture ?
L.w	Basa mangan mono. Iya mangan jêro, ngising jaba.	Makanan saja yang kamu dipikirkan. Iya, "mangan jêro, ngising jaba".(ekspresi jawa) makan di dalam, berak di luar.	Tu ne penses qu'à la nourriture. Hé oui, « manger à l'intérieur, s'empresser dehors » (dicton javanais signifiant : manger à l'intérieur, faire ses besoins dehors).
L.l	He, tobat! Mangan jêro ngising jaba. Lah bok angur aweh ya ngising omahe.	Oh Tuhan ! "mangan jêro, ngising jaba". Alangkah lebih baiknya jika berak di dalam rumah.	Oh mon Dieu ! « manger à l'intérieur, s'empresser dehors ». Serait-ce mieux de déféquer dans la maison ?
L.w	Yen kaya mêkatên, ênggih mangga.	Kalau begitu, saya persilahkan	Si c'est comme ça, je t'invite.
L.l	Kang, Bêndhaljaya, Kang!	Kakak Bêndhaljaya, kakakku !	Grand frère Bêndhaljaya, grand frère !
P.k	Apa, Dhi?	Ada apa adikku?	Qu'est-ce qu'il y a, petit frère ?
L.l	Wong niki nakal, Kang! Kathik buntut arit, Kang!	Wanita ini mengganguku, kakak! Apalagi dengan ekor pisaunya, kakak !	Cette femme me dérange ! Surtout avec sa queue en couteau, mon frère !
P.k	Awas, Thole! Bekne digunani	Hati-hati, bocah ! mungkin kamu diguna-guna	Attention, mon garçon ! Peut-être t'a-t-elle envouté.
L.l	Kajênge kang digunani kalih kula.	Biarkan saja dia menguna-gunai ku, kakakku	Laisse-la m'envoûter, mon frère.
P.k	He, (n)Dhuk! (m)Bok cacakên jarang guyangmu!	Hai anak gadis, ayo coba tertawamu yang sedikit	Hé petite fille, rirons un peu.
L.w	Gih, Kang! Kula jajale. "Ingsun matêk ajiku si jaran guyang, tak-guyang têngahing latar, cêmêthiku sada lanang, tak-gitikna sirahe si Gunasari. Têka kedhêp, têka kerêp-rêp, sirêp sangking Allah." Iku, katuta marang aku.	Iya kakak !, saya cobannya Saya lafalkan, ilmuku « Jaran goyang » (kuda berpacu) Saya mandikan (kuda) di tengah halaman Cambukku « Sada lanang » (lidi pria) Saya cambukkan di kepala Gunasari Seperti kerliangan mata yang datangnya acap kali Ini ilmu dari Allah (Tuhan) Makanya dia terpikat aku	Oui, grand frère, je vais essayer. Je récite, le savoir du « cheval au galop ». Je baigne (le cheval) au centre de la cour. Mon fouet est celui d'un homme. J'ai frappé Gunasari à la tête Comme l'éclat dans l'œil qui survient parfois. Ce savoir me vient d'Allah. C'est pourquoi il m'a attiré.
L.l	Ngêndhang bêras kula ketut kula ketut. Tumbak pari kula melu kula melu, Tutut pitik kula kinthil kula kinthil	Menanak nasi saya terbujuk, saya jatuh hati Tongkat padi saya turut, saya ikut Mengikuti ayam saya dibelakang, saya menurut (patuh)	En cuisinant du riz, j'en fus persuadé, je suis tombé amoureux. Comme ma cuillère à riz me suit, je te suis. Comme mon poulet derrière moi, j'obéis.
P.B	Dhi, Sarijaya bujeh	Adik, Sarijaya Bujeh (Sarijaya = Inti kejayaan; Bujeh = membosankan)	Petit frère, Sarijaya Bujeh « Succès et déception »
L.l	Punapaa Kang rayine dika cêluk Sarijaya bujeh?	Kenapa kakak, adikmu dipanggil Sarijaya Bujeh	Pourquoi grand frère, ta soeur s'appelle-t-elle Sarijaya Bujeh.
P.B	Dadi kowe ora sumurup?	Jadi kamu tidak tahu maksudnya?	Donc, tu ne sais pas ce que cela veut dire ?
L.l	Botên, Kang.	Tidak kakak	Non grand frère.
P.B	Têgêse Sarijaya bujeh iku, kapan malêbu ya rejeh?	Arti Sarijaya Bujeh itu, ketika kamu masuk suasana menjadi ramai.	La signification de Sarijaya Bujeh est : en entrant, ambiance bondée.
P.B	Dhi, Sarijaya!	Adik Sarijaya!	La sœur de Sarijaya !
L.l	Kula, Kang.	Iya, saya kakak	Oui, grand frère.
P.B	Burimu kuwe ana Wanodya	Di belakangmu ada Wanodya (perempuan)	Derrière toi se trouve Wanodya (femme).
L.l	Wilaja, Kang?	Wilaja (bunga yang mekar atau nama bunga), kakak?	Wilaja (nom d'une fleur), grand frère ?
P.B	Wanodya	Wanodya	Wanodya.
L.l	Wilaja, Kang?	Wilaja, kakak?	Wilaja, grand frère ?
P.B	He, bocah iku dituturi wanodya ... kok ... wilaja. Kowe dan wêruh wanodya ...	Hai, aku panggil gadis itu Wanodya, bukan Wilaja. Kamu tidak kenal Wanodya, itu dia orangnya, adikku !	Mais oh, cette fille se nomme Wanodya, pas Wilaja. Tu ne connais pas Wanodya, c'est celle-là, petit frère !

	ya iku wong, Dhi!		
L.l	Dados wanodya montên tiyang, ngatên, Kang?	Ooo, jadi Wanodya itu nama orang, begitu ya kakak?	Ah, donc Wanodya est le nom d'une personne, c'est ça ?
P.B	Iya, Dhi. ... Mara, ta, dêlêngên!	Iya adikku, kesini, lihat dia !	Oui petit frère, viens ici, regarde-la !
L.l	Inggih, Kang.	Baik kakak	D'accord, grand frère.
L.l	Kok apik têmênan, Kang? Kok ambune kuning, rupane wangi, Kang?	Wow cantik sekali dia kakak? Baunya kuning, parasnya harum, kakak ?	Oh, comme elle est belle, grand frère ! Quel air frais, son visage fleure si bon, mon frère ?
P.B	Wis ta, Le! Aja suwe-suwe, dikêbat sapanên!	Sudah-sudah bocah, jangan lama-lama, cepat sapa dia !	C'est bon, petit frère, ne traîne pas, va vite la saluer !
L.l	Inggih Kang cubi kula sapane. Bik Ayu!	Iya kakak, saya akan coba menyapanya. Bibi Ayu! (ayu = cantik)	Oui grand frère, je vais essayer de l'aborder. Tante Ayu ! (*ayu* : « belle »)
L.w	Esun, cung!	Saya anakku !	Moi, mon fils ?
L.l	Tobles, Kang!	Kamu mendengarnya kakak!	Tu as bien entendu, grande sœur !
P.B	Sing alus, Dhi!	Iya merdu, adik!	Oui très chère, petite sœur !
L.l	Kados pundi, Kang?	Lalu bagaimana kakak ?	Alors, qu'y a-t-il, grand frère ?
P.B	Wong kuning. Mêngkene.	Sayangku Kuning, begitulah kamu panggil dia	Ma chère « Jaune », c'est bien comme ça que tu l'appelles.
L.l	Inggih, Kang. Cubi kula cêluke. Wong kuning! ... Nyai mudi ceret êndhol salawe.	Baik kakak, saya coba memanggilnya. Sayangku Kuning ! « Nyai mudi ceret êndhol salawe » (ekspresi jawa) - madame muda seperti teko berlenggok 25)	C'est bon, grand frère, je vais essayer de l'appeler. Ma chère « Jaune », Jeune fille, telle « une bouilloire en forme de 25 » (dicton javanais).
L.w	Kula, kula kakang mas. Kakik mudi badhog nyambik pitulikur.	Iya saya kakak. "Kakik mudi badhog nyambik pitulikur" (ekspresi jawa) – kakek muda makan kadal 27)	Oui, grand frère, « grand-père juvénil dévore 27 lézards » (dicton javanais).
L.l	Adu, bilo. Mata kaisen Kang wong montên, Kang! Kapan dicêluk alus saure inggih alus. Kapan dicêluk ora bêcik saure iya ora bêcik.	Celaka, penglihatanku kabur Kakak, ada orang kakak! Jika kita berbicara sopan kepadanya maka dia akan membalas dengan sopan, Jika kita berbicara kasar kepadanya maka dia akan menjawab dengan kasar	Hélas, ma vision est brouillée Frère, y a-t-il quelqu'un, grand frère ? Si nous lui parlons poliment, il nous répondra poliment, Si nous lui parlons grossièrement, il nous répondra grossièrement.
P.B	Dhi, Sarijaya.	Adikku, Sarijaya	Petite soeur, Sarijaya
L.l	Kula, Kang.	Saya kakakku	Moi, mon frère ?
P.B	Mara, Dhi, cêlukên si manis.	Kesini adikku, panggilkan sayangku	Viens ici petit frère, appelle cette chérie !
L.l	Inggih, Kang. Wong kuning	Baik kakakku. Sayangku Kuning !	D'accord. Ma chère Jaune !
L.w	Kula, Kakang Mas.	Iya laki-lakiku	Oui, mon homme.
L.l	[...] dhur	Oh Tuhanku, hatiku bergetar !	Oh mon Dieu, mon cœur tremble !
L.w	Kang, Bêndhaljaya, Kang!	Kakak Bêndhaljaya, kakakku !	Grand frère Bêndhaljaya, grand frère!
P.B	Apa, (n)Dhuk?	Ada apa, anak perempuanku?	Qu'y a-t-il, ma fille ?
L.w	Suwene suwe, Kang, adhi dika niku katêmu candrane.	Lama kelamaan kakakku, adik perempuanmu ini menemukan inspirasi « candra » -personifikasi / metefora- dari mu.	Avec le temps, grand frère, ta petite sœur se trouve telle une muse grâce à toi.
P.B	Candrane, (n)Dhuk ?	« candra » -personifikasi/metafora-, anak perempuanku ?	Muse, ma fille ?
L.w	Inggih, Kang.	Iya, kakakku	Oui, grand frère.
P.B	Mara candranên!	Silahkan « candranên » - personifikasikan / metaforakan :	Je t'en prie, soit cette muse.
L.w	Cubi, gih Kang. Gandariya umbut lêgi, Pênjalin mati pupuse kênek bêndu. Wong tuwamu ngamek mantu gêdhe wêtênge. Malih, Kang. Gandariya sêkar pucang, Sêlorok pacêle kandhang, dhêmên wonge kêpalang adoh omahe.	Saya coba ya kakakku Buah Gandariya (Bouea macrophylla Griff), rotan muda manis, Rotan mati, daun mudanya terkena murka (marah/kutukan) Orang tuamu memilih menantu besar perutnya Sekali lagi, kakak Gandariya nyanyian Pucung (lagu jawa klasik) Sêlorok (cangkul/skop)nya kandang (rumah sapi/kerbau) Menyukai seseorang, lebih baik yang jauh rumahnya.	Je vais essayer, grand frère. Fruit du gandariya (*Bouea macrophylla Griff*), jeune rotin sucré, Le rotin meurt, ses jeunes feuilles sont affectées par le courroux (malédiction) Tes parents choisissent un gendre avec un gros ventre. Encore une fois, grand frère. Gandariya chantant *Pucung* (chant classique javanais) Rateau d'étable C'est mieux d'aimer quelqu'un qui vit loin de chez soi.
P.B	Dhi, Sarijaya!	Adikku, Sarijaya !	Petit frère, Sarijaya !

L.l	Kula, Kang.	Saya, kakakku	Moi, garnd frère.
P.B	Ana wong dicandra mênêng bae.	Ada seseorang yang di « candra » (personifikasikan/metaforakan) seperti itu tadi masak kamu diam saja ?	Il y a quelqu'un comme une muse qui semble te laisser coi…
L.l	Dadi nyandra ngatên niku wau sudang-suding kalih kula niku wau.	Jadi pemetaforaan kejelekan orang tadi itu, sambil tunjuk jari, dialamatkan untuk aku	L'image de puanteur d'étable de cette personne, me désignait, s'adressait donc à moi.
P.B	Iya, Dhi. Candranên dhewe, Dhi!	Iya adikku, ayo balas metafora dia.	Oui, petit frère, répond à cette muse.
L.l	Inggih, Kang. Cubi kula candrane. Gandariya cêluk bumbung, Omahmu naring gunung, Panganamu sêga gadhung, Janganmu jangan bung, Iwakmu iwak bêkatung, Wêtêngmu malêmbung, Sikilmu naring mêtu, Irungmu nêruwung, Kupingmu naring wêrung, Lakonamu pating sarimpung. Lo niku, Kang, candrane rayi dika, Kang.	Baik kakakku, saya coba membalasnya Gandariya kotak dari ruas bambu Rumahmu berada di lereng gunung Makananmu umbi gadung (*Dioscorea hispida*) Sayurmu bambu muda Laukmu belatung Perutmu membengkak Kakimu diputar keluar Hidungmu hampir rata dengan wajah Telinga seolah-oleh terpotong Jalanmu seolah-olah kakimu terikat kemana-mana Itu lah, metafora adikmu, kakakku	Soit, grand frère, je vais essayer de répondre. Panier de *gandariya* fabriquée avec des tiges de bambou Ta maison est sur le flanc d'une montagne Ton repas de tubercule de *gadung* (*Dioscorea hispida*) et de salade de pousse de bambou Ton plat est d'asticots Ton estomac se gonfle Tes pieds sont écartés Ton nez est aplati Les oreilles semblent coupées Ta marche, aux pieds comme entravés, s'égare en tout sens C'est ça, ta petite sœur la muse, grand frère.
	Dapak nyandra wong lan angêmba banyu mundhuk muruh.	Ketika memetaforakan orang sambil menengguk air seperti orang yang ingin muntah (ungkapan yang ingin mengatakan banyak hal yang ingin dikatakan dan sulitnya untuk mengungkapkan).	À ce moment-là, muse et gens boivent de l'eau et vomissent (pour désigner ceux qui veulent s'exprimer sans y parvenir).
L.w	He la mêsthi, Cêkêthi danganan wêsi, Tumbak kuping jare kilip Losong awak jare klambi, Sumurdawa jare kali, Momotan jaran jare kêndhali, Pancatan jaran jare sangga wêdhi, Sêblak jaran jare cêmêthi, Putra bebek jare mêri, Wong budhêg jare tuli, Kreta diglendheng jaran siji jare bendhi, Digawa mênyang Bêtawi, Sing gawa Gunasari, Digawe momot trasi, Dhingklik Landa jare krosi, Piring kuwung jare besi.	Oh ya, itu sudah pasti, Gunting pinang memiliki pegangan besi pucuk telinga disebut kilip Penutup tubuh disebut baju Sumur panjang disebut sungai Beban di mulut kuda disebut kêndhali Injakkan untuk menunggangi kuda disebut sanggurdi Pemukul lentur kuda disebut cêmêthi Anak bebek disebut mêri, Orang tidak mendengar disebut tuli Kereta ditarik satu kuda disebut bendhi Di bawa ke Betawi Yang membawa Gunasari (L.l) (kusir) Digunakan membawa trasi Bangku berongga Belanda disebut krosi Piring cekung disebut besi	Oh oui, c'est sûr, Les ciseaux pour noix d'arec ont des poignées en fer. Le sommet de l'oreille est appelé *kilip* (en javanais). Les enveloppes corporelles sont appelées vêtements Un long puits est appelé une rivière Le fer à la bouche du cheval s'appelle *kêndhali* (mors). Le repose pied pour monter à cheval s'appelle *sangga wêdhi* (étrier). La cravache qui frappe le cheval est appelé *cêmêthi*. Un caneton s'appelle *mêri*, Les sourds s'appellent *tuli*. Un attelage d'un seul cheval s'appelle *bendhi*. Emmené à Betawi Celui qui se nomme Gunasari (L.I) Conduit [la charrette] pour transporter le *trasi* (pâte de crevette) Le tabouret hollandai s'appelle *krosi* L'assiette creuse s'appelle *besi* (fer).

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements 6
Sommaire 8
Introduction générale 10

PARTIE I : Pour une histoire longue du théâtre javanais : origine et transformations du *ludruk* 22
Propos liminaire 24

Chapitre 1 : Les préfigurations du *ludruk* : du palais au village, les formes anciennes attestées 26
Ludruk bandan et *ludruk lerok* 28
Spectacles à la cour de Mataram (Java Centre - VIIIe-Xe siècles) 30
Spectacles à la cour de Majapahit (Java Est - XIVe-XVIe siècles) 38
Spectacles de danse à l'extérieur du palais, hier et aujourd'hui 45

Chapitre 2 : Le théâtre javanais sous occupations coloniales 52
Surabaya, ville d'affaires et de spectacles, milieu XIXe-début XXe siècles 53
Ludruk et mouvement nationaliste javanais 61
En scène sous occupation japonaise (1942-1945). Propagande, collaboration et résistance 65

Chapitre 3 : *Ludruk* et indépendance : au carrefour des combats politiques 78
Le *ludruk* : un théâtre de la guerre d'indépendance (1945-1950) 78
Le *ludruk* : instrument de propagande gouvernementale (1950-1965) 85
Le *ludruk* et les organisations politiques 93

Chapitre 4 : Le *ludruk* sous l'*Orde Baru* (1967-1998) 100
Purge anti-communiste dans le *ludruk* 100
Prise en main militaire du *ludruk* 103
Promotion du *ludruk* sous contrôle politique et administratif, de 1968 à 2000 110

Chapitre 5 : Le *ludruk* de la *Reformasi* (1998...) 120
La nouvelle donne de la *Reformasi* pour les artistes du *ludruk* 120
Le *ludruk* et le tourisme à l'ère de la décentralisation artistique 124
Les ressources villageoises du *ludruk* et son racornissement urbain 130
Le *ludruk* à l'ère du numérique 134

Note conclusive 136

PARTIE II : Morphologie sociale du *ludruk* 138
Propos liminaire 140

Chapitre 1 : Deux variantes culturelles du ludruk : Java est et Madura 142
Les cadres de l'enquête : géographie, démographie et langues du *ludruk* 142
Le *ludruk* dans la région de dialecte *arekan* - Jombang, Mojokerto, Surabaya ... 151
Remarques sur la tutelle policière d'*Orde Baru* (1968-1998) 156
Dynamiques et stratégies de développement des troupes *ludruk* dans la zone *arekan* 158
Le *ludruk* dans l'aire de langues javanaise et madouraise - Lumajang et Jember 167
Le *ludruk* javanais-madourais dans les districts de Lumajang et Jember 173

Chapitre 2 : Islam, syncrétisme (*kejawen*) et action de grâce (*slametan*) 184
Islam à Java Est et gens du *ludruk* 184
Slametan et *sesajen* de propitiation 188
Jimat (talisman, amulette) et *Kesaktian* (pouvoir magique) 195
L'antagonisme *abangan* - *santri* (musulman « approximatif - authentique ») 197

Chapitre 3 : Calendriers et fêtes javanaises 210
Le système calendaire javanais 210
Le temps du *ludruk* et des célébrations javanaises 224

Chapitre 4 : L'économie domestique et associative des célébrations *arekan* et javanais-madouraises 246
Pratique des dons (*sumbangan*) dans l'aire *arekan* 246
Pratique des dons (*sumbangan*) dans l'aire javanais-madouraise 261

Note conclusive 270

PARTIE III : Morphologie scénique du *ludruk* 272
Propos liminaire 274

Chapitre 1 : Comparaison des répertoires musicaux et techniques scéniques 276
La dimension musicale du *ludruk* 276
L'espace scénique 282
Tableau de répartition des rôles : *papan lakon* 288
Durée du spectacle ludruk, temps rural et urbain 293

Chapitre 2 : Danses et *kidungan* du *ngremo putri* (féminin) 302
La chorale d'ouverture 302
Le *ngremo* féminin 304

Les *kidungan* du *ngremo* féminin 307
Le *kidungan* d'ouverture 310
Le *kidungan wangsalan* 311
Le *kidungan asmaradana* 316
Le *kidungan parikan* 317
Le *kidungan tretek jombangan* 318
Le *kidungan dangdutan* 320

Chapitre 3 : Le champ étendu des performances des *tandhak* et autres danseuses 324
Mélanges chantés (*campursari*) et bonus (*saweran*) 324
La danse *gambyong-bedayan* 327
Le *gambyong-bedayan*, ou l'art délicat du *kidungan* 330
Le *dangdut*, ou la liberté du style 335
Du *ngremo* féminin au *tayub* en passant par le *saweran* 340
La métamorphose des *tandhak* 347
La danse du serpent 349

Chapitre 4 : La danse *ngremo putra* (masculine) 354
L'atelier du *ngremo* parfait 354
Le *kidungan* de bon aloi 365

Chapitre 5 : *Dagelan* : la saynète burlesque 370
Kidungan et monologue dans le *dagelan* 372
Les riposteurs du *dagelan* : le « cadre » et le « pendu » (*kenceng* / *gembleh*) 318
Les histoires de *dagelan* et la drôlerie obligée 381

Chapitre 6 : Le *lakon* : la pièce finale du *ludruk* 386
Profil des comédiens et improvisation 387
Les principaux types de drame du *lakon* 391
À chaque public son *ludruk* 395

Chapitre 7 : Fictions et discours du *lakon* 400
Le mélodrame 403
Le drame politique 408
Le drame religieux 412
Le drame historico-légendaire 415

Notes conclusive 424
Conclusion générale 426

Sources et bibliographie 433
Tables des illustrations, tableaux et diagrammes 445
Annexes 454
Annexe 1 : Glossaire 458
Annexe 2 : Troupes de *ludruk* et compagnies théâtrales citées 468
Annexe 3 : Questionnaire aux spectateurs 470
Annexe 4 : Synopsis de cinq *lakon* 489
Annexe 5 : *Lakon* de C. Poensen 502
Table des matières 506

RÉSUMÉ

En prise constante sur l'actualité de la vie villageoise, des instances administratives régionales, des discours politiques et militants qui s'affrontent sur les médias nationaux, le *ludruk*, théâtre populaire de Java Est, démontre une capacité générique à corriger, réviser, rénover sans cesse ses contenus ludiques comme si sa survie en dépendait. De telles initiatives, potentiellement transgressives des discours dominants, ont depuis l'indépendance du pays, et auparavant durant l'occupation néerlandaise puis japonaise, convaincu les autorités des champs politiques et religieux d'imposer une surveillance étroite des artistes et organisateurs de spectacles. L'armée indonésienne, notamment pendant la période de l'*Orde Baru* de Suharto, a pris le contrôle de la plupart des troupes circulant à Java Est. À l'heure de la *Reformasi*, ce fut au ministère de l'Éducation et de la Culture d'engager un vaste programme de standardisation d'un théâtre trop protéiforme dans ses inspirations, ses trouvailles scéniques et ses scénarios sommaires livrés à l'improvisation des acteurs. Mais le *ludruk* dispose de manière latente d'une possibilité dissidente, celle des incartades de l'humour et de la dérision qui le définisse intrinsèquement. Le *ludruk*, dont l'inventivité faite de bric et de broc conserve le cadre épuré du théâtre de cour, aligne toujours les figures fondamentales de la « chanteuse-danseuse transgenre » (*tandhak*) et du « clown à la langue déliée » (*badut*), tous deux porteurs des dissonances entre les idéaux sociaux et politiques et les réalités de la vie ordinaire.

MOTS CLÉS : Ludruk. Java Est. Théâtre populaire. Politique de la scène. Histoire de l'Indonésie.

ABSTRACT

Constantly in touch with the current events of village life, regional administrative bodies, political and militant discourses that clash on the national media, *ludruk*, a popular theater of East Java, demonstrates a generic capacity in correcting, revising, and renewing its playful content as if its survival depended on it. Such initiatives, potentially transgressive of the dominant discourses, have since the country's independence, and before that during the Dutch and then Japanese occupation, convinced the authorities in the political and religious fields to impose close surveillance of artists and show organizers. The Indonesian army, especially during the period of Suharto's *Orde Baru*, took control of most of the troupes circulating in East Java. At the time of the *Reformasi*, it was the Ministry of Education and Culture, to engage a vast program of standardization of a theater too protean in its inspirations, its scenic finds and its sketchy scenarios left to the improvisation of actors. But the *ludruk* has in a latent way a dissident possibility, that of the breakthrough of humor and derision which defines it intrinsically. The *ludruk*, whose inventiveness made of bits and pieces preserves the purified framework of the court theater, always aligns the fundamental figures of the "transgender singer-dancer" (*tandhak*) and of the "clown with a sharp tongue" (*badut*), both carriers of the dissonance between social and political ideals and the realities of ordinary life.

KEYWORDS: Ludruk. East Java. Popular theater. Politics of the stage. History of Indonesia.

ABSTRAK

Senantiasa bersinggungan dengan peristiwa terkini kehidupan desa, perangkat pemerintahan daerah, wacana politik dan militan yang berbenturan di media nasional, ludruk, teater rakyat Jawa Timur, menunjukkan kepiawaiannya dalam mengoreksi, meninjau kembali, dan memperbaharui muatan jenakanya, seolah-olah kelangsungan hidupnya bergantung padanya. Inisiatif semacam ini, berpotensi melanggar wacana dominan, sejak kemerdekaan negara ini, dan sebelumnya selama pendudukan Belanda dan Jepang, dan bahkan meyakinkan pihak berwenang di bidang politik dan agama untuk melakukan pengawasan ketat terhadap seniman dan penyelenggara pertunjukan. Militer Indonesia, khususnya pada masa Orde Baru Suharto, menguasai sebagian besar rombongan yang berkeliling di Jawa Timur. Pada masa Reformasi, Kementerian Pendidikan dan Kebudayaanlah yang terlibat dalam program besar-besaran standardisasi teater yang sangat beragam dalam inspirasinya, penciptaan tata panggungnya dan skenario samar yang diserahkan kepada improvisasi para aktor. Tetapi ludruk secara laten memiliki kemungkinan pembangkangan, yaitu selubung humor dan ejekan yang mendefinisikannya secara intrinsik. Ludruk, yang penciptaannya dibuat dari serpihan-serpihan mempertahankan kerangka murni teater keraton, selalu menyejajarkan figur-figur fundamental dari "penyanyi-penari waria" (*tandhak*) dan "pelawak berlidah lepas" (*badut*), keduanya pembawa disonansi antara cita-cita sosial dan politik dan realitas kehidupan biasa.

KATA KUNCI: Ludruk. Jawa Timur. Teater popular. Politik pertunjukan. Sejarah Indonesia