

## **Gilgamesh en Indonésie** Tradition et modernité

Alain Recoing

Numéro 51, 1989

Marionnettes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/16366ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Recoing, A. (1989). Gilgamesh en Indonésie : tradition et modernité. *Jeu*, (51), 137–144.

# gilgamesh en indonésie: tradition et modernité

---

Les Centres culturels français en Indonésie, le ministère français des Affaires étrangères, le service des Affaires internationales du ministère français de la Culture et de la Communication, le ministère indonésien de la Culture et de l'Éducation et l'Académie Seni Karawitan de Surakarta ont coproduit une création théâtrale interculturelle franco-indonésienne ayant pour base le théâtre de marionnettes. Les artistes professionnels indonésiens et la compagnie française de marionnettes le Théâtre aux Mains Nues ont assuré cette réalisation dans le respect d'une parité absolue des intervenants artistiques, à tous les niveaux, sous la responsabilité artistique d'Alain Recoing. Commencée en France, où l'équipe française avait invité l'équipe indonésienne en janvier 1988, la réalisation du spectacle s'est poursuivie en Indonésie à partir du mois suivant, sous les auspices de l'Académie Seni Karawitan. Le spectacle fut créé le 12 juillet 1988 et joué sept fois en Indonésie devant près de 6 000 spectateurs. Il devrait être diffusé en France et en Europe en 1990.

L'option «marionnettes» imposait un concept d'osmose entre deux traditions qui n'avaient pas la même dimension sociale et culturelle. Ce déséquilibre évident mettait en question la relation entre deux pratiques artistiques et rendait nécessaire le choix d'une réalisation expérimentale pouvant concilier tradition et modernité.

---

## **pratiques et traditions en indonésie**

L'Indonésie reste, pour la culture mondiale, une contrée mère de l'art des marionnettes. Des spectacles que nous pouvons voir en Europe ou en Amérique, on aurait tort de conclure qu'il ne s'agit là que d'une survivance maintenue de façon formelle. Cet art de traditions, par son répertoire et ses techniques, reste très populaire, ancré dans la vie quotidienne et d'une vitalité publique remarquable.

Il y aurait dans ce pays environ 10 000 groupes, dont certains peuvent compter une trentaine d'artistes. Dans le contexte socio-économique indonésien, un *dalang*, interprète renommé, groupe autour de lui un clan à dominante familiale qui peut faire vivre une cinquantaine de personnes, dont l'unité la plus importante est l'orchestre. Le festival quinquennal de Jakarta et



des festivals régionaux marquent la popularité de ces traditions et l'attention officielle qui s'y rattache.

La disparité entre la situation et le rôle social du *dalang* et ceux d'un marionnettiste français posait un problème pratique. Les représentations de Wayang ont une fonction très importante de communication, de transmission des nouvelles, d'illustration de l'actualité à l'occasion des scènes comiques où le *dalang* improvise. Tous les ans, le président de la République réunit les *dalangs* les plus prestigieux qui ont une influence sur leurs régions. Il leur expose les points essentiels de sa politique et leur demande d'en transmettre les données dans leurs spectacles. Nous n'analyserons pas l'impact de l'autorité politique sur le contenu des spectacles, ni les perversions humoristiques des messages dues à la verve des *dalangs*. Mais cet exemple souligne cette fonction de communication et la reconnaissance sociale du maître *dalang*, notable dans sa région, professant une philosophie spiritualiste et une éthique, médium entre les puissances spirituelles et les hommes, témoin satirique des sensibilités populaires. Enfin, si la représentation obéit à un entraînement strict et à une régie parfaitement élaborée, elle ne correspond que peu à notre notion du spectacle.

*Gilgamesh* (Théâtre aux Mains Nues, 1988). Photos: Claude Olivier Stern.





La différence des publics occidentaux et indonésiens quant à leur rapport avec le spectacle posait un autre problème. Les représentations réitérent un répertoire que le public connaît intimement. Tous les signes du spectacle sont codés, et le public connaît ces codes. L'appréhension de cette sémiologie est la source essentielle de son contact avec la représentation. Il assiste moins à un spectacle qu'à un rituel, à des cérémonies liées à des événements familiaux ou communautaires. Pendant les neuf heures que durent les représentations, il va, vient, parle, mange, dort, joue aux dés, sort, et rentre dans la salle où parfois, en raison de l'affluence, il ne voit pas l'écran ou le castelet. L'écoute du texte est donc un trait remarquable de l'adhésion du public. Comment, dès lors, pouvions-nous aborder une réalisation porteuse d'un même impact sur un public sans redupliquer le répertoire qu'il connaît et sa sémiologie ?

Si la formation des *dalangs* indonésiens rappelle les traditions connues des théâtres populaires de marionnettes : transmission et artisanat familial ou de compagnonnage (ici aucune naïveté, mais un extrême raffinement), leurs pratiques par rapport aux conditions de notre réalisation posaient les problèmes techniques d'une interprétation collective — puisque le *dalang* est seul maître du jeu —, et d'une disponibilité des artistes dans le temps, liée à l'aspect économique de leurs activités et à leur rôle social.

Le comportement du *dalang* et de son entourage diffère fondamentalement de celui d'un manipulateur-acteur français et de la discipline apparente du spectacle à l'occidentale. La représentation n'est pas vue de façon frontale mais de part et d'autre et tout autour de l'écran et du castelet. Côté *dalang*, des admirateurs, des amis, des disciples invités se mêlent, dans l'espace scénique proprement dit, aux aides et aux musiciens. On parle, on plaisante, on boit, on mange, on fume pendant le spectacle, et le *dalang* lui-même observe la même distance décontractée. On est très loin de la concentration des manipulateurs du Bunraku. Cependant, il faut relativiser le sens de ce comportement, eu égard à la durée des spectacles génératrice de moments forts et de moments faibles, suivis par le flux et le reflux de l'attention du public qui, un peu à la manière du public italien de l'opéra connaissant parfaitement le répertoire et les interprètes, se mobilise au moment des «grands airs». Nous devons rencontrer les difficultés de cette décontraction par rapport à nos habitudes, au cours des répétitions et des représentations. Notre spectacle durait deux heures et était perçu de trois côtés dans un espace ouvert, sans coulisses, où la régie elle-même devait donc être mise en scène. Les *dalangs* ne se sentaient impliqués qu'en état de jeu. Hors de cette situation, leur attitude, leur position, leur situation d'attente leur importaient peu. Enfin, nous avons connu des difficultés pour pouvoir travailler avec des artistes disponibles parmi ceux que nous souhaitions (huit heures de répétitions quotidiennes pendant deux mois et trois semaines de tournée immédiate). En dehors de l'émergence d'artistes professionnels due à l'apparition d'une formation systématique dans les académies d'art récentes, les *dalangs* sont soit des «amateurs» qui ont un métier et pratiquent leur activité de *dalang* à temps partiel, soit les maîtres d'un de ces grands ensembles dont nous avons parlé, qui font vivre tout un clan. Leur organisation est une entreprise privée dont les seules ressources sont celles de leurs activités de représentation. On ne peut faire appel à eux sauf à engager tout le clan et à les couper de leur clientèle (dans notre cas, pendant six mois). Sans compter qu'à ce stade, ils ont le statut de maîtres prestigieux et entrent dans une sorte de *star system* dont le statut rend difficiles une collaboration collective et un financement correspondant à leur standing.

### **pratiques et traditions en france**

S'il fallait rechercher quelque équivalence avec ce que nous venons de décrire, il faudrait remonter à la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle pour trouver des racines culturelles et des pratiques communes entre les traditions française et indonésienne : artisanat et clanisme familial, dont l'époque actuelle n'est pas sans traces ; transmission par compagnonnage, sensibilité populaire

«La musique réalisait l'union étonnante et la réussite d'un orchestre composé de quatre musiciens indonésiens [...] et de deux musiciens français formés aux disciplines du jazz et de l'improvisation.»  
Photo : Claude Olivier Stern.



d'une dramaturgie satirique, itinérance de certains grands théâtres populaires (les Pitou, les Pageot, etc.), fonction de transmission et de communication. Il serait cruel d'insister sur les différences: le théâtre de marionnettes en France, au XIX<sup>e</sup> siècle, n'a ni les dimensions spirituelles, philosophiques, esthétiques du théâtre indonésien, ni sa dimension sociale. S'ils sont représentatifs — à l'exception de certains grands amateurs (comme Maurice Sand), ou de réussites exceptionnelles comme Lemer cier de Neuville — d'une classe sociale ouvrière pauvre ou d'un artisanat forain, les montreurs de marionnettes français sont et resteront, jusqu'à notre époque, très marginalisés, y compris dans les milieux culturels et artistiques. Sans beaucoup grossir le trait, on peut dire que le théâtre de marionnettes en France était moribond à la veille de la Première Guerre mondiale: quelques numéros de music-hall, le théâtre d'ombres du Chat Noir, les castelets de square où se mourait Polichinelle plus ou moins remplacé par un Guignol abâtardi qui faisait aussi les salons en ville, quelques théâtres ouvriers plutôt pratiqués comme un complément de ressources que comme une pratique théâtrale orientée, à l'exception du Théâtre Louis Richard à Roubaix.

Le théâtre contemporain français de marionnettes n'a pas rebâti sur ces ruines. Il a construit à côté et autrement. Dans ce sens, il est sans traditions, sinon celles de l'internationalisme de la recherche théâtrale contemporaine, marquée par l'émergence du rôle du metteur en scène sensible à partir des années 1880, et par l'influence des grands courants intellectuels, philosophiques, esthétiques des années 1920, auxquels il faut ajouter l'évolution technologique des arts de la scène et l'apparition des arts cinématographique et télévisuel. Enfin, on assiste à la progressive et profonde transformation sociologique de la profession et au développement



considérable des instruments de sa culture grâce à la recherche historique contemporaine (dynamisée par la renaissance des arts de la marionnette dans le monde occidental) et à la multiplication des échanges internationaux. Tel est le terreau sur lequel s'est développée l'activité de création du Théâtre aux Mains Nues.

La problématique d'un répertoire contemporain, à peu près inexistant sur le plan du texte, a guidé les recherches de la compagnie dans deux directions: la création d'une oeuvre écrite pour ce théâtre en collaboration avec un auteur; le dépistage et la relecture d'oeuvres pour marionnettes mises à jour par la recherche historique. S'il y a modernité de ses perspectives, elle est portée par l'approfondissement des traditions, tant du point de vue du répertoire et de ses héros que de celui de la redécouverte d'un métier à travers l'étude des techniques universelles de la manipulation. Cette démarche volontariste n'a cessé de revendiquer la liberté du créateur contre les modes niant les traditions, ou contre la nostalgie réduisant l'art des marionnettes à un art de musée; elle affirme le droit pour l'homme de théâtre, fût-il marionnettiste, d'utiliser toutes les possibilités, traditionnelles ou non, que lui offrent les instruments de connaissance de son métier. Refusant tout isolement, nous avons confié à des metteurs en scène de théâtre parfois prestigieux, comme Antoine Vitez, certaines de nos réalisations, et nous groupons autour de notre travail des collaborateurs artistiques venus de tous les horizons.

L'oeuvre présentée au Festival international de la marionnette de Montréal, *Manipulations*, tentait de résoudre par une création théâtrale concrète la dialectique entre l'utilisation d'une tradition très élaborée: celle de la marionnette à gaine, du personnage de Polichinelle, et de la scénographie du castelet, et l'affirmation d'une dramaturgie actuelle susceptible d'être portée par cette tradition aussi bien que par le développement de la mise en scène des rapports de l'acteur/manipulateur et de l'objet manipulé.

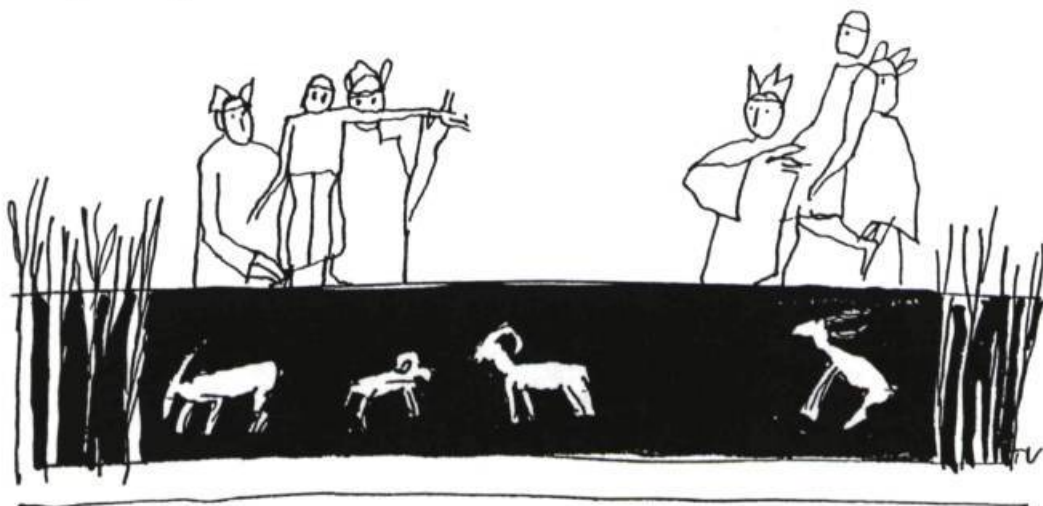


«Confiée au peintre suisse Thierry Vernet, [la scénographie] assurait [...] une manipulation de l'espace servant la mise en valeur des techniques empruntées aux deux traditions.» Croquis de Thierry Vernet.



### la rencontre

La démarche du Théâtre aux Mains Nues et l'évolution sensible des pratiques des artistes indonésiens spécialisés dans ce domaine ont facilité cette rencontre. La création d'académies d'arts a provoqué la mise en place d'un enseignement professionnel réunissant plusieurs disciplines: chant, danse, musique, masques, marionnettes, ombres, arts plastiques, qui stimule des formations pluridisciplinaires et provoque des réalisations expérimentales entre les différentes disciplines. L'Académie d'art Seni Karawitan de Solo représente bien ce courant novateur dans lequel pouvait s'inscrire un projet commun. Ses dirigeants ont complété leurs études supérieures en Europe et aux États-Unis. Les professeurs et les assistants ont acquis le statut d'artistes professionnels à plein temps et composent un corpus disponible pour le type de réalisation que nous devons mener à bien. Enfin, devant le développement des échanges internationaux et celui du tourisme en Indonésie même, cette jeune génération d'artistes, dont la formation polyvalente est souvent remarquable, a évolué vers une conception de modes de représentation se rapprochant de notre conception du spectacle.





Il existait donc pour notre projet commun un espace où pouvait se développer une recherche qui ne heurte pas des méthodes et une tradition, et ne fasse pas violence à une culture et à ses valeurs spirituelles. La mise en commun de nos formations artistiques devenait possible.

### «le voyage spirituel de gilgamesh»

Le choix du sujet devait être le témoignage de cette rencontre et de ce partage. En remontant aussi loin que possible vers les sources mythiques de l'Humanité, nous pensions trouver un creuset commun à nos cultures, leurs évolutions divergentes devant permettre une lecture croisée et l'invention d'une sémiologie universelle. La fantastique civilisation sumérienne, entre le Tigre et l'Euphrate, à un point médium entre l'Asie et l'Europe sur les voies des grands échanges indo-européens, a engendré la plus ancienne épopée mythique de l'Humanité dont nous avons des traces écrites (4 000 ans avant J.C.), et sa tradition orale est plus ancienne encore. C'est dans ce creuset que nous avons trouvé les manifestations propres à nos deux cultures.

*L'Épopée de Gilgamesh* est devenue, sur la suggestion de nos partenaires indonésiens, *le Voyage spirituel de Gilgamesh*. Ceux-ci y ont trouvé le cheminement du héros à la recherche de sa reconnaissance au plus haut niveau de la spiritualité, l'intervention souveraine des dieux, la lutte contre les monstres symboles du Mal, le dépouillement progressif de tous les signes de la vanité du paraître. Pour la partie française, *Gilgamesh* représentait la naissance de la tradition du héros moderne à travers un parcours initiatique aventureux, tel qu'il se précisera en Occident à travers la civilisation judéo-chrétienne.

La mise en scène symbolisait ce cheminement parallèle par l'emploi, pour les personnages principaux, de marionnettes manipulées à deux par un couple *dalang*/marionnettiste français. La musique réalisait l'union étonnante et la réussite d'un orchestre composé de quatre musiciens indonésiens (mi-javanais, mi-balinais) et de deux musiciens français formés aux disciplines du jazz et de l'improvisation. Discipline à peu près inexistante en Indonésie, la scénographie a été sans doute notre apport particulier. Confiée au peintre suisse Thierry Vernet, elle assurait, dans la configuration libre du Pendopo, une manipulation de l'espace servant la mise en valeur des techniques empruntées aux deux traditions: marionnettes, ombres, danseurs masqués, chanteur, intrusion de l'orchestre ou des musiciens à titre individuel dans l'espace mis en scène. Une très longue période d'improvisations et d'étude du texte, joué en indonésien (mais en Europe, il sera joué en français grâce au couplage franco-indonésien des manipulateurs), a permis d'accorder nos différentes pratiques. La formation très stricte des musiciens et des manipulateurs tant indonésiens que français a fait peu à peu émerger cette certitude: au-delà des orientations culturelles divergentes, nous faisons tous le même métier aux exigences instrumentales communes. De plus, grâce aux Indonésiens, l'intervention d'un chanteur exceptionnel nous a permis de donner au lyrisme de l'oeuvre une dimension quasi opératique.

Alors, tradition et modernité? Je ne sais. J'ai envie de répondre: oui si l'on conçoit que l'artiste contemporain est d'autant plus de son temps qu'il sait investir toutes les facettes de son art et de sa culture dans leur dimension universelle. Il peut ainsi atteindre à la sensibilité et à la virtuosité qui peuvent servir une grande oeuvre. Au-delà de cette évidence, *le Voyage spirituel de Gilgamesh* a prouvé le dynamisme qui naît de la rencontre de deux cultures, pour peu qu'on soit à l'écoute de l'autre avec ferveur et humilité, dans l'émerveillement et le plaisir de la découverte.

### alain recoing\*

\*Directeur du Théâtre aux Mains Nues, Alain Recoing est aussi président du Centre national de la marionnette en France.