

Annexe : *Du mythe au conte*

Genres théâtraux « orientalisants » au *Alam Melayu* (19^{ème} -20^{ème} s.)

D HEROUVILLE, Pierre

Draft 2013-13.0 - Novembre 2022

Résumé : *le présent article a pour objet l'origine et la diffusion des luths monoxyles en Malaisie et en Indonésie, en se focalisant sur l'histoire des genres musicaux locaux.*

Mots clés : *diaspora hadhrami, gambus, marwas, hamdolok, zapin, harmonium, Abdoel Molok ;*

1. Le théâtre orientalisant au début du 19^{ème} siècle

Le théâtre indien zoroastre (**Wayang Parsi**) de Bombay avait eût un réel impact technique sur la scène du port cosmopolite de Surabaya (Java). Son orchestration minimaliste et ses intrigues légères ont créé, en 1890, une sorte d'électrochoc pour nombre d'amateurs chinois et néerlandais¹. Le théâtre **Wayang parsi** a également initié une scène malaise dynamique : le **Bangsawan**. Ce dernier genre, probablement le plus ancien théâtre commercial de langue malaise introduit en Indonésie, serait apparu à Java dans les années 1870².

D'une autre: dans le contexte d'une confrontation coloniale croissante, les références culturelles au Moyen Orient sont devenues des éléments identitaires à part entière de la société **Melayu**. Les malais sunnites, confrontés depuis longtemps aux cultures javanaises, Bugis, Badjau, et Minangkabau, s'y définissaient jusque là comme une société urbanisée, monothéiste et « civilisée » à ce titre. Jusqu'à la colonisation, la *Umma* sunnite était le principal paradigme de communauté ouverte sur le monde. Elle s'enrichissait perpétuellement de ses échanges avec ses pèlerins musulmans, ses commerçants gujarati ou yéménites.

La littérature arabe devient également, dans les milieux malais alphabétisés, une référence culturelle. On est par exemple frappé par l'omniprésence des « *Mille et Une Nuits* » dans les représentations malaises de ce Moyen Orient lointain, que seuls, de rares pèlerins arpenteront. Curieusement, vers 1850 AD, l'histoire incomplète du Sultan ABDUL MULUK, souverain imaginaire d'une Inde prétendument convertie à l'Islam, est prétexte à la représentation de ce Moyen Orient idéalisé.

Selon [COHEN, 2001], la scène javanaise avait longtemps été dominée par le théâtre **Parsi** de Bombay, et, vers 1890, les genres **Wayang cerita** et **Komedie Stamboel** (1890) étaient alors des avatars, respectivement: du théâtre **Dul Muluk** de Sumatra et de pièces indiennes de **Wayang Parsi** originaires de Bombay (1890)³.

1.1 Le **Bangsawan** (Penang et Java)

Le **Bangsawan** est apparu à Penang Isl (Malaisie péninsulaire) vers 1870 AD. A cette époque, il consistait déjà, pour les malais, à imiter le théâtre **Wayang Parsi**, tel que les Malais l'observait lors de la tournée de troupe théâtrales gujarati en Malaisie péninsulaire, puis à Singapour, dans le Sud Est de Sumatra et enfin à Java. La fameuse troupe troupe PUSHI INDERA BANGSAWAN de Mohammed PUSHI fut fondée à Penang Isl en 1885 AD.

Introduit dans le public indien⁴, les Malais l'adoptèrent en y adaptant des dialogues et des chants en malais. L'objet de ce théâtre était, de tout temps, le récit d'histoires des souverains. Longtemps appelé **Wayang Parsi Tiruan** (ou « *imitation du théâtre parsi* », le genre prit précisément le nom de **Bangsa /wan**, (bah melayu : *aristocrate / personnes*) « *parce que les pièces sont centrées sur les rois et les personnages royaux* » [GHULAM-SARVAR, 2004].

En Malaisie continentale, le genre inspira une production théâtrale particulièrement éclectique. On doit par exemple au **Bangsawan** d'être à l'origine du premier orchestre de Malaisie. En effet, les Malais l'adaptèrent particulièrement, en personnalisant les noms, les accessoires et la musique⁵. Le genre, très apprécié en ville

¹ Lire [COHEN, 2001]

² Lire [YAMPOLSKY, 2001a]

³ Cf [COHEN, 2001]: "A second West Javanese form that existed in the 1870s was **wayang cerita**, performed primarily in the area of Bogor by and for Chinese on holidays such as the Chinese New Year (...). Stories- included Arabian Nights tales and Chinese romances such as *Sampek-Engtay*. One of the more successful troupes was directed by the renowned Chinese writer and political activist Lie Kim Hok (1853-1912). Lie Kim HOK's play of choice was 'Siti Akbar', enacting the revenge of a princess of Barbary upon the Sultan of Hindustan. C. HOOYKAAS identified this tale as a reworking of '**Abdul Muluk**', the story featured so prominently in the Sumatran genre by this name (...).

Troupes such as Lie Kim HOK's (some with all-male casts and accompanied. entirely by Chinese musical instruments) were known popularly as **Abdul Muluk** when performing in Batavia and environs. These companies had acquired an extremely negative reputation by 1890. They were perceived as lewd and destructive of public morality and were subject to an official ban."

⁴ Cf [ABDULLAH, 2003] : nous montrons plus loin que cette pièce a survécu dans le répertoire du théâtre **Dul Muluk**

⁵ Cf [ABDULLAH, 2003] : il s'agit probablement d'une romance de la tradition orale persane, inspirée de la célèbre légende persane « *Leyl et Majnun* », dont on situe communément l'action entre l'Arménie et le Kurdistan iranien actuel. Ses traductions en arabe sont appréciées au Moyen Orient et au Levant également

avant l'apparition du cinéma, eût un véritable marché, ses vedettes et ses succès, tant dans les représentations que dans les enregistrements GRAMOPHONE.

*“By the 1920s, and 1930s, **Bangsawan** had created its own “culture” in terms of stars, fashion, music and dances. It was the new medium of cultural expression for Malay’s urban dwellers. (...) °Performances included a mixture of drama, dance, music, comedy and magical elements. A typical performance would comprise a full length play (or three or four short plays) with songgs, instrumental music plus interludes calles « extra turns » inserted between set. Extra turns consisted of orchestral music, songs, dances, comedy, and novelty acts from a variety of sources, including western theater and vaudeville.*

New musical themes were constantly being created by Bangsawan bandmasters, who adapted popular music of other parts of the world. The latest dances were also featured, such as the tango, Charleston, foxtrot and waltz. Story performed were diverse. A performance would constitute Hindustani and Arabia fairy tales, a shaekspearan tragedy, a Chinese romance, a malsy story, or an Indonesian play (...).

[GHULAM-SARVAR, 2004]

Le **Bangsawan** était également un des premiers arts lyriques réellement mis en scène, et il innovait par exemple par l'introduction d'effets spéciaux⁶. Les pièces les plus courantes étaient « *Jula Juli Bintang Tiga* », « *Siti ZUBAIDAH* »⁷, « *LAILA MAJNUN* »⁸, « *Selendang Delima* », « *Panji Semirang* », « *Syair Dan Dan SETIA* » and « *Nyai Dasima* »⁹. Cette créativité favorisa à la fois la popularisation d'images d'Epinal sur les Indiens et les Arabes. Les troupes diffusèrent notamment ces clichés bien loin de Penang, et partout dans la péninsule malaise. Par ailleurs, la création contribuait à altérer les genres que les pièces caricaturaient. C'est ainsi que le théâtre **Bangsawan** contribuait à la fois çà diffuser et à altérer le **Zapin (Melayu)**.

Penang restera le cœur historique du genre **Bangsawan**, notamment tant qu'il n'était pas trop concurrencé par le cinéma. Présumément pour les mêmes problèmes de désaffection, on observera sa diffusion vers des contrées plus lointaines dès la fin du 19^{ème} siècle, probablement à la faveur des représentations à Pontianak (Kalimantan occidental) de troupes NOORAN OPERA (Singapour), le CITY OPERA (Singapour), le GRAND NOORAN OPERA (Singapour), le DEAN TIJAH OPERA (Singapour) et le PUSHI INDERA BANGSAWAN (Penang Isl) en route vers Java¹⁰. Dans tous ces lieux, le genre a continué d'être apprécié au moins jusque dans les années 1930-1935, période à laquelle de nombreuses troupes avait éclos en Malaisie péninsulaire, mais aussi à Batavia, Java, Pontianak et Kuching. Très populaire, il ne déclina qu'a à partir de partir de 1945, date à partir de laquelle l'avènement du cinéma malais le rendit tout simplement désuet. Les arts dramatiques **Hamdolik** et **Komedi Rudat** en sont des avatars isolés et tardifs.

L'établissement des premières troupes de dialecte local à Pontianak (Kalimantan occidental) remonte à la fin des années 1930¹¹, et on suppose qu'elles sont, par ricochet, à l'origine des troupes de Kuching (Sarawak). L'analyse d'[ABDULLAH, 2003] établit que l'idiome linguistique des pièces de style **Bangsawan** à Kuching (Sarawak) est trop proche du Malais de Riau pour provenir de leurs contemporaines de Java.

⁶ Cf [ABDULLAH, 2003] : “Elements of bangsawan include illusion with characters of god and goddesses, elaborated costumes and sets, painted backdrops, special effects (known as *tasmat*), life music accompaniment for songs and extra-turns during the change of backdrops (which had no relevance to the storyline). For the first time in Peninsula Malaya’s theatre history, proscenium stage was used”

⁷ Cf [ABDULLAH, 2003], id.

⁸ Cf [ABDULLAH, 2003], ibid

⁹ Cf [ABDULLAH, 2003], ibid

¹⁰ Cf [ABDULLAH, 2003], ibid

¹¹ Cf [ABDULLAH, 2003], ibid

1.2 Le **Komedie Stanboel** (Java)

Apparu vers 1890 AD, le genre **Komedie Stanboel** (1890) est parfois décrit comme un avatar de pièces indiennes de **Wayang Parsi** originaires de Bombay¹². Cependant, il partage visiblement des gènes avec ses contemporains : les genres **Bangsawan** et **Abdoel Moelok**. Ce boom des spectacles théâtraux témoigne du foisonnement qu'avait atteint l'industrie du spectacle urbain peu avant l'essor du cinéma, par exemple : à Singapour.

Selon [ABDULLAH, 2003], le **Komedie Stanboel** résultait simplement de l'assimilation tardive de troupes de **Bangsawan** à Java : dans son historique, l'auteur rapporte comment, faisant suite à la banqueroute à Java de la troupe PUSHI INDERA BANGSAWAN de Penang Isl., son propriétaire Mohammed PUSHI la vendit à l'impresario JAFAR « *le Turc de Java* », auteur-créateur prolifique de ce qui devint, selon les termes choisis par l'intéressé : le genre **Komedie Stanboel**¹³. Ce dernier adaptait des histoires turques, tenues pour plus « réalistes » que les celles du **Bangsawan**.

Pour M.I. COHEN, l'histoire est plutôt celle d'une acculturation locale, à Surabaya (Java) du théâtre chinois pour un public saisonnier. COHEN décrit la façon dont cet avatar du théâtre chinois saisonnier (**Wayang cerita**) s'était progressivement acculturé de cet imaginaire « moyen-oriental » à Surabaya, sans doute pour des motifs commerciaux.

Structurellement, les avatars « malais » du genre **Wayang cerita** (« théâtre chinois ») étaient extrêmement cosmopolites. Leurs éléments arabes en étaient purement caricaturaux, voire imaginaires : en 1891, la troupe de Constantijn Pierre MAHIEU, seconde troupe historique de **Komedie Stanboel** de Surabaya, empruntait encore essentiellement aux « *Mille et Une Nuits* » : elle écrivait et adaptait des pièces aussi évocatrices que « *ABOELHASAN, le prince des Voleurs* », « *BEDREDDIN HASSAN, un honnête homme marié en grande pompe une citadine* », « *NOER ED-DIN* », « *ALI BABA* », « *AL AD-DIN et la lampe magique* », « *ASAM et la reine des Génies* », « *Le Prince de Zanzibar*' » « *Boekaibik* », « *Le Frère du Barbier* », « *Prince AMGEAN* », « *Prince ASSAD* », « *Le bûcheron et le Génie* », « *ABOEHASSAN, le dormeur éveillé* », puis plus tard : « *Les rois rivaux MOERAT KHAN et HAROEN AL-RACHMAT* », « *Brahmin, le prince bucheron* », « *Le Sultan Jahja ses enfants* », « *MAHMOED rencontre un Djinn* », « *Princesse AMGIAD et ASSAD* », « *GIAFAR* », « *Le pêcheur et le djinn* », « *La Reine disparue, RITODAN et BAROLDOAN* », « *Le Prince enchanté ALOEUR AL-HAAD* », « *Introduction des 1001 Nuits or l'intelligence d'une Femme* », « *Le Fils Prodigue : JOSOOP bin DIAP* », and « *ALI ALJUFRI, le Roi Malheureux* », etc.... Parmi ses nombreuses adaptations à la scène, la « *Traduction libre de l'histoire poème malais d'ABDUL MOLOEK* »¹⁴, initialement publiée par VAN EYSINGA en 1848 AD a été plagiée, parmi d'autres : par le genre **Komedie Stanboel** dans la fameuse pièce « (*Syair Tjerita*) *Siti AKBARI* »¹⁵ de Lie Kim HOK (Surabaya, 1890).

La musique de la **Komedi Stanboel** brassa dès les années 1890 des instruments « modernes » et des influences musicales européennes. L'apport musical indonésien y était minime. Bien que l'accompagnement du **Komedi Stanboel** s'ouvrit progressivement au piano, les instruments endémiques (ex : **gamelan**) en furent toujours bannis [YAMPOLSKY, 2001a].

Réciproquement, par un juste retour des choses, les troupes javanaises MISS RIBUT OPERA et DANDARNELLA, de style **Komedie Stanboel** ont tourné par la suite en Malaisie péninsulaire¹⁶.

¹² Cf [COHEN, 2001] : " A second West Javanese form that existed in the 1870s was **wayang cerita**, performed primarily in the area of Bogor by and for Chinese on holidays such as the Chinese New Year (...). Stories- included Arabian Nights tales and Chinese romances such as *Sampek-Engtay*. One of the more successful troupes was directed by the renowned Chinese writer and political activist Lie Kim Hok (1853-1912). Lie Kim HOK's play of choice was 'Siti Akbari', enacting the revenge of a princess of Barbary upon the Sultan of Hindustan. C. HOOYKAAS identified this tale as a reworking of 'Abdul Muluk', the story featured so prominently in the Sumatran genre by this name (...).

Troupes such as Lie Kim HOK's (some with all-male casts and accompanied. entirely by Chinese musical instruments) were known popularly as **Abdul Muluk** when performing in Batavia and environs. These companies had acquired an extremely negative reputation by 1890. They were perceived as lewd and destructive of public morality and were subject to an official ban."

¹³ citons [ABDULLAH, 2003] : « Mohammed Pushi, the leader of Pushi Indera Bangsawan Of Penang troupe, was declared bankrupt in Java. The troupe was then, bought over by Jaafar The Turk of Java and theatrical alterations were made to the bangsawan. Jaafar adapted stories from Turkey that were more realistic in aspects of issues and characters (...). This new form of theatre art was known as **Komedi Stanboel** (...)He named the form **komedi stamboel**, as most of the stories originated or adapted from **Stamboel** (theMalay name for Constantinople or Istanbul, the capital of Turkey)»

¹⁴ Nous détaillons les genres **Abdul Muluk** et « **Hamdolok** » dans les pages qui suivent.

¹⁵ Peut être une corruption du nom " « *Syair Dan Dan SETIA* » cité plus haut par [ABDULLAH, 2003] dans le répertoire **Bangsawan**.

¹⁶ Cf [ABDULLAH, 2003] :

1.3 Le *Syair Abdul Muluk* (Palembang)

Les sources du théâtre **Dul Muluk** sont encore un peu confuses. La première formalisation poétique de cette épopée du roi imaginaire d'Inde « JOHARI » ABDUL MULUK et de son fils HAMDUL MULUK SHAH est le poème « *Syair (Sultan) ABDOEL MOELOEK* » - litt. « *poésie au (Sultan) Roi ABDUL* » - de Raja Ali HAJJI (1808 – 1873 AD). La poésie d'ABDUL MULUK, telle qu'elle circulait vers 1850 AD, mettait déjà en scène des sultans, leurs épouses SITI ROCHESSA et SITI ROPEA, les gardes royaux et leur Maître, les courtisanes, etc...

Le **Abdul Muluk** de Palembang adapte principalement l'épopée en vers malais du « *Syair (Sultan) ABDOEL MOELOEK* » de Raja Ali HAJJI. Ce dernier naquit en 1808 AD de l'écrivain Raja AHMED à Selangor (Malaisie continentale) puis s'installa à Penyengat isl (archipel de Riau), d'où il eût une vie d'auteur érudit, prolifique. On ne saurait affirmer quelle fut sa source pour cette fameuse histoire « *Hikayat ABDUL MULUK* ». Raja Ali HAJJI se serait inspiré de l'œuvre homonyme transcrite par son contemporain : l'officier néerlandais bilingue Philip Peter ROORDA VAN EYSINGA (1796-1856 AD) dès les années 1841-1850 AD. La « *Traduction libre de l'histoire poème malais d'ABDUL MOELOEK* » publiée par VAN EYSINGA en 1848 AD, parmi tant d'autres de ses œuvres bilingues, telles que « *La vie du Sulthan Ibrahim, prince de Elrakh* » (1822 AD) ou deux biographies d'Isma JATIM (1822, 1824) etc ..., serait à l'origine de celle de Raja Ali HAJJI. Ce point n'étant pas clarifié par les annales, l'histoire pourrait aussi appartenir en fait à une tradition orale antérieure, par exemple de Palembang.

On doit néanmoins bien à ces versions contemporaines en vers les adaptations théatrales à succès : **Dul Muluk** (Palembang), **Hamdolok** (Batu Pahat), et **Mamanda** (Kalimantan). L'histoire fut aussi largement plagiée par la fameuse pièce « (*Syair Tjerita*) Siti AKBARI »¹⁷ de Lie Kim HOK (style **Komedie Stanboel**).

1.4 Le théâtre *Dul Muluk* (Palembang, Java)

L'histoire des genres théatraux de langue malaise dans l'ensemble du *Alam Melayu*, ainsi que dans une périphérie proche (Surabaya, Madura, Banjarmasin, Lombok), suggère que les théâtres **Bangsawan**, **Komedie Stanboel** et **Dul Muluk** sont tels trois genres « gigognes », dérivant les uns des autres. La chronologie de ces productions n'éclipse pas dans une réalité historique moins linéaire: le théâtre persi **Bangsawan** a sans doute constitué la trame d'un tissu de genres plus diffus, dont les influences originales se sont ensuite noyées dans la production lyrique locale.

Le **Dul Muluk** est un genre traditionnel de comédie théatrale de Sumatra, mais d'inspiration malaise islamisée, voire « moyen-orientale ». Il s'inscrit comme un genre innovant dans la lignée des genres théatraux « arabisants » contemporains **Bangsawan** et **Komedie Stanboel**. Ces deux genres ayant eux-mêmes ont culminé, respectivement à la fin du 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème} siècle¹⁸. La passionnante monographie de M.I. COHEN sur la genèse du genre **Komedie Stanboel** à Sarubaya et à Madura permet de situer ce genre dans le contexte des scènes théatrales étrangères présentes à Java. Cette étude affirme aussi que le genre **Dul Muluk** aurait engendré le **Wayang Cerita** de Java dès avant 1870 AD.

Aussi, les datations prétendues et répandues du théâtre **Dul Muluk** par un commerçant malais de Palembang (Sumatra) de lignage arabe, nommé Wan BAKAR vers le début du 20^{ème} siècle, semblent imprécises. Dans le Palembang de la fin du 19^{ème} siècle, Wan BAKAR s'adonnait à des lectures publiques, puis , progressivement à des adaptations scéniques de l'épopée en vers du « *Syair (Sultan) ABDOEL MOELOEK* » de Raja Ali HAJJI. Kamal Ud Din et Pasirah NUHASAN, disciples contemporains de Wan BAKAR dans cette région, ayant survécu jusqu'à la fin du 20^{ème} siècle, on peut supposer que Wan BAKAR a vécu au plus tard jusqu'au milieu du siècle. Le **Dul Muluk** se serait même diffusé à Bangka Isl, et dans l'Ouest de Java et même du Kalimantan occidental dès cette époque¹⁹.

¹⁷ Peut être une corruption du nom « *Syair Dan Dan SETIA* » cité plus haut par [ABDULLAH, 2003] dans le répertoire **Bangsawan**.

¹⁸ Lire [KARTOMI, 199x]

¹⁹ Lire [KARTOMI, 199x]



FIGURE 1.1: Théâtre malais *Bangsawan* à Singapour au début du 20^{ème} siècle



FIGURE 1.2 la troupe de *Bangsawan* « NOORAN OPERA » de Singapour

A Palembang, la pièce théâtrale racontait les tribulations et la vie de Cour du souverain « JOHARI » ABDUL MULUK et de son fils HAMDUL MULUK SHAH. « ABDUL MULUK » semble bien être à la fois le personnage central et la pièce la plus significative qui donna son nom au genre. La pièce mettait donc en scène des sultans, leurs épouses SITI ROCHESA et SITI ROPEA, les gardes royaux et leur Maître, les courtisanes, etc... Le nom de « JOHARI » ABDUL MULUK a très certainement donné le nom **Dul Muluk**. Le genre était d'ailleurs aussi appelé parfois **Johori** dans certaines régions de Sumatra, ce qui suggère un lien historique antérieur avec les Malais du sultanat de Johore. Dans son acception plus large, ce genre théâtral consista progressivement en nombreux épisodes romancés²⁰ du « *Hikayat Abdul Muluk* » et des « *Mille et Une Nuits* »²¹. La fameuse pièce « *Siti ZUBAIDAH* »²², par exemple, est un classique de ce répertoire à Palembang jusqu'à nos jours.

Plus que la seule intrigue, le **Bangsawan** introduit surtout un genre chanté, généralement pour voix et violon, à Riau (Sumatra). Ce chant essaima effectivement dans les avatars théâtraux **menu** et **langlang buana** (Natuna isl); **dermuluk** [NLDR **Dul Muluk** ; Sumatra méridional) et **mamanda** (Kalimantan méridional)²³. Il faut sans doute ajouter à cette liste les dérivés suivants : théâtre **Drama**, dit « **Badra** » (Madura) et le **Komidi Rudat** (Lombok). Tous d'inspiration « arabe ».

Autant qu'on sache, l'utilisation du luth **Gambus** dans l'orchestration du **Dul Muluk / Hamdolok** n'est avérée que dans des orchestrations tardives (ex : Kayu Agung, Palembang, Belitung, Batu Pahat), et il faut surtout y voir un accessoire évocateur, directement importé du Moyen Orient. Musicalement, les inspirations de Constantijn Pierre MAHIEU et autres dramaturges de **Komedie Stamboel**, étaient plus cosmopolites. L'approche était davantage celle de la comédie musicale légère que de l'emprunt à la tradition arabe véritable. MAHIEU, amateur d'opérettes, composait également des airs orientalisants, souvent sans références solides au **Maqam** traditionnels. le *Quintet Italien*, une section inattendue de cordes et de bois classiques, fut notamment recrutée pour accompagner ces premières pièces de la troupe de MAHIEU à Surabaya et dans l'Est de Java²⁴.

Autour de Bogor, le **Wayang cerita** s'est donc ensuite tellement acculturé d'éléments à succès du théâtre malais, que le prétendu genre **Abdul Muluk** javanais pouvait, dans les années 1890, parfois y être pris pour le **Abdul Muluk** de Sumatra, qu'il n'était pas. L'épopée d'HAMDUL MULUK, elle-même, n'avait elle pas inspiré la pièce « *Siti AKBARI* », de genre **Wayang cerita** ? Les annales coloniales rapportent également que, dès avant l'interdiction du **Komedie Stamboel** naissant de Surabaya par les autorités coloniales (1890-91), le genre **Abdul Muluk** à proprement parler avait déjà été déchu à Java pour son caractère irrespectueux, voire licencieux²⁵. Ces péripéties n'entravèrent pas le boom limité du **Abdul Muluk** à Palembang, Kayuagung, Belitung Isl et Bangka Isl.

²⁰ Cf [KARTHOMI, 199x] :

²¹ Cf [COHEN, 2001] : “*The Arabian Nights, with their enchanting pictures of Oriental splendour, magical flights and disappearances, fantastic vistas, and miraculous and disastrous encounters, provided an excellent basis for lavish spectacle. Plays based on these had the added advantage of prior familiarity, as previously noted. (...)*

The end of the nineteenth century, following the opening of the Suez Canal, the development of new communication and transportation technology, the beginnings of higher education, and the inception of an indigenous popular press, represented in a sense a return to an earlier sensibility, an affinity realized in period reworkings of older narratives, including both indigenous Southeast Asian materials and tales from India, Persia, and beyond. Komedie Stamboel performances were double-voiced, simultaneously presenting a wondrous past and equally wondrous present (...). This simultaneity of speaking the past and the present was perhaps most evident in the Unes of the clown, who could directly address the audience.”

²² Selon [ABDULLAH, 2003] : une pièce homonyme était déjà jouée dans le théâtre **Bangsawan**, cf paragraphe précédent..

²³ Lire [YAMPOLSKY, 2001b]

²⁴ Lire [COHEN, 2001]

²⁵ Lire [COHEN, 2001]

Le premier enregistrement audio du **Dul Muluk** de Palembang a été enregistré en 1919 AD, et était alors accompagné d'un violon, d'un gong **tetawak** et d'un grand tambour. Le gong était généralement joué pour amplifier les effets des scènes dramatiques. Il était interprété comme une performance occasionnelle appréciée dans les mariages et les circoncisions de la communauté *Melayu* du district de Palembang. A cette époque, la confusion était également possible à Java, dans la mesure où les troupes de théâtre **Wayang cerita**, qui y perduraient, étaient assimilées, et avaient évolué vers des textes en malais. D'autre part, son orchestration, mêlant souvent musiques malaises et chinoises, le distinguait alors peu de ce genre²⁶. perduraient, étaient assimilées, et avaient évolué vers des textes en malais. D'autre part, son orchestration, mêlant souvent musiques malaises et chinoises, le distinguait alors peu de ce genre²⁷. Sous sa forme actuelle à Sumatra, le Dul Muluk a été consacré « *one of the National Cultural Heritage by the Indonesian Ministry of Culture and Tourism* »²⁸..

Le **Dul Muluk** s'est ensuite considérablement développé autour de Palembang dans les années 1930. Les pièces, souvent humoristiques, y ont rencontré un vif succès jusqu'à la fin des années 1970, si bien que certains théâtres en vivaient encore à cette époque. Il semble que l'orchestration soit restée un élément assez mouvant de cette musique de théâtre²⁹. Les éléments musicaux, assez cosmopolites, toléraient assez bien les emprunts musicaux divers et les orchestrations fantaisistes: gongs, luth **Gambus**, violon ou même accordéon chromatique. Tous appropriés pour évoquer un Moyen-Orient exotique. Le **Gambus Melayu** a été épisodiquement observé pour accompagner cette performance.

-- à Kayu Agung (S. Sumatra) en 1971 par [KARTOMI, 199x]

-- à Palembang (S. Sumatra) en 1989 par [KARTOMI, 199x]

-- à Kembiri (Belitung Isl) en 2022

Il est plausible que ce genre ait engendré les genres théâtraux **Mamanda** (Kalimantan) et éventuellement **Kemidi Rudat** (Lombok Isl). En plus de quelques thèmes musicaux malais, le **Dul Muluk** de Palembang empruntait donc diverses mélodies, qu'ils grimaient en thèmes arabes. Le genre connaît un véritable déclin depuis les années 1980.

La télévision de l'Etat du Palembang continuait de diffuser des pièces de **Bangswaran** et de **Dul Muluk** dans les années 1990. Il survit actuellement à Bangka Isl. En décembre 2022, l'état indonésien a consacré ce au rang de la National Cultural Heritage by the Indonesian Ministry of Culture and Tourism.

²⁶ Cf [COHEN, 2001]: ““ *Lie Kim Hok's version remained in the repertoire of Malay popular theatre troupes into the 1920s (Shiong Tih Hui n.d.). His play was written in Malay verse and sung to the accompaniment of a- mixed Chinese-Javanese orchestra, akin to today's **gambang kromong**. Sets and costumes were simple; only a single backdrop was used, supported by two bamboo battens. Lie Kim Hok's actors were Chinese youths aged 10 to 14. Performances lasted about two hours and took place outdoors in front of the houses of patrons. The troupe toured as far away as Jakarta and received fees as high as 75 to 100 guilders per performance - a considerably higher amount than that paid to Javanese shadow puppet theatre or mask-dance troupes.*”

²⁷ Cf [COHEN, 2001]: ““ *Ici le chant.*”

²⁸ Cf [COHEN, 2001]: ““ *Lie Kim Hok's version remained in the repertoire of Malay popular theatre troupes into the 1920s (Shiong Tih Hui n.d.). His play was written in Malay verse and sung to the accompaniment of a- mixed Chinese-Javanese orchestra, akin to today's **gambang kromong**. Sets and costumes were simple; only a single backdrop was used, supported by two bamboo battens. Lie Kim Hok's actors were Chinese youths aged 10 to 14. Performances lasted about two hours and took place outdoors in front of the houses of patrons. The troupe toured as far away as Jakarta and received fees as high as 75 to 100 guilders per performance - a considerably higher amount than that paid to Javanese shadow puppet theatre or mask-dance troupes.*”

²⁹ Cf [KARTHOMI, 199x]: ““ « (...) male vocalist singing malay (...) borrowed western songs set in arabic sounding harmonic and melodic minor and major scales, often doubling the vocal line but with improvised melodic gestures ... »..”

1.5 Le **Mamanda** (Kalimantan méridional)

1.5.1 Introduction du **Dul Muluk** au Kalimantan : le **Mamanda**

Le **Mamanda** est un genre théâtral similaire au **Dul Muluk**, et en fait son avatar au Kalimantan (Bornéo Isl), où il semble persister. Le **Mamanda** est un genre théâtral similaire au **Dul Muluk**, et en fait son avatar au Kalimantan (Bornéo Isl), où il semble persister. Selon la mémoire collective locale, le genre aurait été importé prétendument « de Malacca » par des troupes théâtrales « de genre **Badamuluk** » vers 1897 AD : Encik Ibrahim et son épouse Cik Eve en tête. Elle a notamment retenu les Plus sûrement, des troupes à succès de Java, et du Sud Sumatra ont inclus dans leurs tournées saisonnières les îles de Bangka, Belitung et Bornéo dès les années 1890³⁰. Il est plus probable que le **Mamanda** a été importé sous sa forme dramatique **Dul Muluk** de Palembang, que sous l'avatar actuel de la région de Malacca (dit « **Hamdolok** »).

A Banjarmasin, l'ensemble local BANJAR ROYAL INDRA a initié les représentations dès 1897, et le genre a bientôt acquis l'appellation locale de **Ba Abdoek Oloek**, ou encore **BadaMuluk**. Le genre s'est également scindé en deux styles :

- Le style **Batang Banyu**, ou **Mamanda Banyu** (côte et vallée de la Margasari)
- le style **Tubau**, ou **Mamanda Tubau / Mamanda Batubau**, né en 1937 AD, qui prédomine à présent dans le district de Banjarmasin.

Malgré la persistance locale des luths **Gambus** et **Panting** dans les traditions Melayu (Banjarmarsin), Kutai (Tenggarung) et Barikin (haute sunggai), l'accompagnement du **mamanda** actuel à Banjarmasin / Martapura consiste plutôt en un orchestre de chambre, incluant une section de cordes occidentales. Le répertoire de la pièce consiste en de fameuses chansons : « *Deux Espoirs* », « *Les deux Rois* », mais aussi des romances « *Tarima* », « *Baladon* », les chansons « *Mambujuk* » et « *Tirik* », ainsi que des morceaux de style **Zapin**, des **Gandut**, et des **Mandung-Mandung**. A partir de l'émergence d'Abdul Wahab SYARBAINI (1954-2016), le son typé - de luth - et la forme musicale proche de l'accompagnement du **zapin** motivent le genre et l'appellation nouvelles : « **musik panting** ».

³⁰ Cf [KARTHOMI, 2012]



FIGURE 1.3 : Gamelan ancien à Banjarmasin (Sud Kalimantan).



FIGURE 1.4 : Comédiens grimés de théâtre *mamanda* à Haruyan (Sud Kalimantan).

1.5.2 Le **Teater Topeng** : une folklorisation du **mamanda**

Ces genres théâtraux survivent aussi dans les petits villages de la province de Banjarmasin jusqu'à nos jours, en maintenant un lien très étroit entre la musique traditionnelle et les pièces ou les chorégraphies. Dans cette aire, on peut parler de préservation « champêtre », à la fois des **orkes panting**³¹ et des arts chorégraphiques : de petites associations de village maintiennent en activité les arts de théâtre et de danse avec une certaine créativité, soient qu'elles produisent le spectacle³², soit qu'elles l'accompagnent musicalement. Les **orkes panting** de cette région de Banjarmasin accompagnent indifféremment les genres suivants:

-La danse **Tari Topeng**³³: un genre à dominante chorégraphique, vraisemblablement hérité du théâtre / gamelan hindouiste, mais éventuellement acculturé avec d'autres cultures postérieures³⁴. De par sa concentration d'artisans, le bassin d'Haruyan (Barikin³⁵, Barabai, etc...) s'est avéré un foyer dynamique du **Tari Topeng**. Les annales locales³⁶ en tracent à cette heure pas moins de sept générations de **Dadu Taruna**³⁷. Et l'appellation trompeuse de **Teater Topeng** y désigne vraisemblablement les spectacles scénarisés du **Tari Topeng**. Parmi les personnages les plus connus du ballet **Tari Topeng**, nombre sont encore des figures du théâtre / gamelan hindouiste : RANGGAJIWA, PAMINDO, PATIH, KELANA, HAMBAM, KELANA, PENAMBI, PANJI ou TUMENGGUNG.

- Des dérivés directs du théâtre Mamanda. Dans la région de Barikin, on observe que les acteurs vêtent, en sus des costumes, leurs visages de masques en bois sculpté.

- Une variante locale du théâtre d'ombres Wayang klitik.

³¹ On parle alors d' **orkes panting** (« orchestre de panting »), c'est à dire de petits quartets traditionnels constitués d'un gong, d'un violon, d'un xylophone de gamelan, et d'un à deux luths monoxyle **panting**.

³² On parle alors de **seni budaya** (« art (et) culture ») ou de **seni / kampung** (« village / culture »).

³³ Par « **Tari Topeng** », on entend habituellement toute sorte de danse mettant en scène des danseurs masqués, extrêmement fréquente dans le théâtre d'inspiration hindouiste d'Indonésie (Cirebon, Bali, Lombok...). A Banjarmasin, on observe par exemple des performances très proches de celles du gamelan / ballet balinais. Néanmoins le **Tari Topeng** est localement décliné autour de Banjarmasin (S. Kalimantan) dans une variante plus typique, proche du **Teater Topeng** de Barikin. Ce **Tari Topeng** local emprunte manifestement ses figures au théâtre **mamanda** (ou au **wayang klitik**), plutôt qu'au **wayang kulit**.

³⁴ Ce scénario n'est pas sans rappeler la « customisation » du **Wayang Cerita** à Bogor quelques années auparavant, traité au paragraphe 1.4.

³⁵ Barikin est généralement considéré comme le berceau de ce genre, notamment de par la renommée d'Abdul Wahab SYARBAINI a.k.a. « PAK SARBAI » (1954-2016), un luthier / interprète très fameux. La réputation de ses succès dépasse le milieu du seul théâtre **mamanda**.

³⁶ « Nenek » ASTALIYAH (b. 1895) est la plus ancienne danseuse connue d'Haruyan et enseigne cette discipline de **Tari Topeng**.

³⁷ Les « cadets dadu », un groupe local d'artisans du masque en bois.

La musique et les formations d'**orkes panting** sont polyvalentes pour accompagner indifféremment ces trois genres. La biographie de SYARBAINI démontre que cette figure tutélaire s'appuyait sur la forme musicale associée au **Zapin** et explique la consonance formelle du style **musik panting** avec les formes subsistantes de cette musique de danse. Dans la troupe de Desa Panggung³⁸, on pouvait récemment observer tout un art ornemental dédié, décliné dans les accessoires et l'orchestre.

En réalité, c'est bien l'imaginaire hindouiste- du Ramayana et du Mahabaratta qui est au centre de ces performances à Barikin, Haruyan et autour (S. Kalimantan).. Par exemple, le Wayang Kulit n'a pas grand chose à envier à ses avatars classiques javanais ou balinais. Et c'est tout à fait contre nature que ces genres pour gamelan tolèrent le luth **gambus / panting** du Moyen-Orient... A partir de 2016, l'influence graphique de ces pièces hindouistes se reflète progressivement dans l'ornementation de certains luthiers – parfois eux-mêmes des fabricants de gong de gaelan - . C'est le cas des luthiers Ansyari DIPATI JENAKA (Barikin), Wayang ALPIAN (Barikin), Rashiya SYIR HAYATI (Banjar Baru).

³⁸ Desa Panggung, un village dans le district forrestier d'Haruyan, Sud Kalimantan (Bornéo) A l'heure où nous écrivons, le luthier/ébéniste Wayang ALPI est sollicité indifféremment pour fabriquer le luth, les masques, les xylophones et les accessoires des danseurs. On peut encore y observer comment il décore les caisses de ses **panting** avec des faciès sculptés de masque.



FIGURE 1.5 : à gauche : Abul Wahab SYIARBAINI a.k.a. « PAK SARBAI » (1954-2016)
A droite : Scène de *Teater Topeng* de Barikin (Banjarmasin)



FIGURE 1.6 : masques de *Teater Topeng* à Barikin (Banjarmasin)

1.6 Le **hamdolok** (Batu Pahat, Johore)

Le **hamdolok**, est un genre satyrique chorégraphié, encore observé très rarement observé à Batu-Pahat (côte Ouest du sultanat péninsulaire de Johore). Il a évidemment attiré notre attention car il est un autre des derniers genres à nécessiter le luth **Gambus**. Etonnamment, il semble que les ethno-musicologues n'aient, jusqu'à présent, fait aucun rapprochement avec le théâtre **Dul Muluk** de Palembang. A la lumière du paragraphe ci-dessus, la consonnance évidente avec le terme **Dul Muluk** donne au terme malais **Hamdolok** - généralement mal explicité³⁹ –à la fois une étymologie assez probante et une clarification historique.

Par ailleurs, le genre **Hamdolok** de Batu Pahat est aussi appelé **Masadekka**⁴⁰, en référence à ses paroles: chaque vers débute en effet par l'expression « *Ma-sadekka* », localement interprété par sa traduction arabe « *un-sincère* », « *l'homme sincère* »⁴¹.

La tradition orale de Batu Pahat a retenu que le **Hamdolok** avait surtout été adaptée musicalement par le producteur singapourien Wak RAHMAT (société Rahmat Movies), lorsqu'il s'est retiré à Bagan, Batu Pahat. Wak RAHMAT aurait notamment créé la chorégraphie sur la base des souvenirs de voyage de son compatriote Hajji OSMAN. De son propre aveu, Wak RAHMAT y a adapté des éléments rythmiques de **Zafeen** arabe, mais lui a donné un caractère répétitif apprécié .

Au cours de la performance, le groupe répète des refrains monotones à l'unisson, tandis que l'accompagnement par le **gambus** est plus percussif que mélodique. Ce genre a fait l'objet d'un documentaire extensif en langue malaise par le *Jabatan Muzium dan Antikuiti* de Kuala Lumpur, qui décrit sa chorégraphie et étudie les personnages incarnés par les différents danseurs grossièrement grimés en colons yéménites. On retrouve ainsi les deux rangs de danseurs vêtus de tuniques blanches et de fez, ainsi qu'un danseur central, accoutré d'une ombrelle. Tous les participants se blanchissent le visage au moyen de maquillage.

- Le « **Pandu** », un genre de général d'opérette, vêtu d'une chemise et d'une veste noire. Il porte ostensiblement des médailles, un Fez et un sabre. Il porte aussi une ombrelle, pour signifier son importance.
- Le Magicien, assiste et guide les rangs des danseurs
- Le clown incarne un homme très riche, ivre et très puissant. Au moyen d'un postiche, on exagère son allure ventripotente. Il est vêtu d'une chemise noire. Toujours accompagné d'une « belle femme », en fait un autre acteur masculin grimmé. Dans sa danse, le clown a aussi la fonction de distraire danseurs et public, en entreprenant des pitreries.
- Les personnages féminins sont toujours tenus par des hommes grimmés, notamment d'une perruque. Leur rôle est généralement de rester élégantes et entreprenantes avec le Clown. C'est pourquoi de bons danseurs sont souhaitables dans ce rôle.
- Les danseurs et les musiciens : sont vêtus de blanc, tels des Arabes. Ils portent un veston aux décors damassés, ainsi qu'un Fez ou un turban. Leur rôle est de danser et de jouer les instruments de musique (tambours **Marawas**, luth **Gambus Hijaz**), toujours aux ordres du magicien.

Si, à ce jour, les auteurs n'ont pu traduire le documentaire du *Jabatan Muzium dan Antikuiti*, il apparaît à son examen détaillé qu'il singe la performance ancienne du **zafeen** et sans doute aussi d'autres aspects de la communauté expatriée hadhramie. A partir du 6^{ème} tableau, la chorégraphie consiste ouvertement à singer le pas de danse , aujourd'hui associé au **Zapin / Zafeen** du Golfe «*Sur un geste du meneur, tous se remettent à jouer. Tous forment un cercle, exception du « clown » et de ceux des femmes, se tenant toujours au centre. Un autre geste ; et ils se remettent encore à jouer. A ce moment, la musique imite le Zapin, dominé par le jeu de jambes. Tout d'abord, seul le personnage comique et les danseuses dansent. Puis les autres dansent dansent face-à-face, deux-à-deux sur deux files,*» [notice anonyme, 2002] . Contrairement au genre **Mamanda**, la description

³⁹ La notice du Kesenian festival propose une étymologie alternative : « **Hamdolok**, *holok ! holok !* » serait la corruption de l'expression arabe « *Al amdu li'llah* » (Ar « *Dieu merci* ») [notice anonyme, 2002] . Au vu des paragraphes qui précèdent, on saisit intuitivement la faiblesse évidente de cette dernière explication.

⁴⁰ Lire la notice [anonyme , 2002] , puis [ANDIKA, 2020]

⁴¹ Lire la notice [anonyme , 2002]

du **Hamdолоk** montre clairement un décalage complet avec les codes dramatiques du **Dul Muluk** de Palembang. Certes, il s'agit bien de la représentation d'une cour royale, mais le caractère lyrique est complètement évacué par les chorégraphies collectives de Wak RAHMAT. Tout au plus, on y imite collectivement les danses deux à deux du **Zafeen**.

Ce genre de représentation est encore donné dans les fêtes de mariages de la communauté Melayu de la région de Batu Pahat, et les morceaux sont souvent intercalés avec des performances du **Zapin** malais à proprement parlé. Dorénavant, sa forme festive tendrait d'ailleurs à évoluer⁴². Dans les années 2010, ce savoir-faire tend à raréfier significativement. Pour les besoins d'un workshop à Desa Bintang (Batu Pahat) avec ses élèves, le Dr Aziz Hussin ANDIKA (Universiti Malaysia Kelantan) n'a pu s'adresser qu'à Encik Aidil Mat Diah⁴³ pour son expertise sur le genre.

Le **hamdолоk** est par excellence, un genre ancien dans lequel les malais de Batu-Pahat n'ont pas réussi à substituer le **gambus hadhramawt**, plus moderne, au **gambus melayu**, accompagné de maracas, des tambours **Dol** et **marwas**. A l'image du **Dul Muluk** de Palembang, il est très probable que le **Gambus Melayu** y conservé davantage pour son pouvoir d'évocation que pour ses qualités musicales, manifestement mal exploitées ici. Le **Gambus Melayu** joue en fait ici un rôle figuratif essentiel: dans le *Alam Melayu* de la fin du 19^{ème} siècle, **Marwas** et **Gambus** évoquent un Moyen-Orient désuet et authentique. L'accessoire perdure aussi de par la volonté des facteurs locaux de **oud / Gambus Hadhramawt**: les artisans Hasan BIN OTHMAN (Kampung Parit, Batu Pahat) et Pak ARIFIN⁴⁴ (Kampung Rahmat, Batu Pahat) persévèrent à produire quelques exemplaires de **Gambus Hijaz**, dans une gamme relativement diversifiée.

Malgré ces données fragmentaires, nous comparons ce genre aux performances processionnaires satyriques, telles qu'elles sont encore nombreuses sur la côte swahilie. En effet dans le monde swahili, les natifs ont longtemps singé les troupes coloniales, par des genres processionnaires très populaires⁴⁵: **beni**, **beni ya polisi** (Zanzibar), **Garassissi** (Anjouan), **Kalela** (Zambie, Zimbabwe), **malipenga** (Nyasaland), **magova** (WaYao du Mozambique), **Mganda** (Tanganyika).

⁴² Lire la notice [anonyme, 2002]

⁴³ Encik Aidil Mat Diah et le luthier « Pak ARIFIN » sont une seule et même personne.

⁴⁴ Encik Aidil Mat Diah et le luthier « Pak ARIFIN » sont une seule et même personne.

⁴⁵ Lire [HILL, 1997]



FIGURE 1.7 : Masques de **mamanda** - à droite - , et faciès sculpté sur la caisse d'un luth **panting**. Art observé à Desa Panggung, Haruyan (Sud Kalimantan).



FIGURE 1.8 : A gauche : Cheviller de luth **panting** en forme de marionnette javanaise, par le luthier Rashyah SYIR HAYATI (Banjarmasin, Sud Kalimantan).
A droite : Faciès sculpté de théâtre **Mamanda**, sculpté sur la caisse d'un luth **panting**. Art observé à Desa Panggung, Haruyan (Sud Kalimantan).

1.7 Le **ghazal** et l'**harmonium** (Alam Melayu)

Malais de Johore et de Singapour se disputent la genèse du genre **ghazal** dans la musique d'accompagnement du théâtre persanophone **Wayang parsi** et du théâtre malais **bangsawan**. Jusqu'à cette époque, Dans les années 1920, le **bangsawan** recourait plutôt à l'harmonium, importé d'Inde⁴⁶. Le rôle du colonel malais Haji MUSA « Pak Lomak » dans le patronnage du **ghazal** naissant est unanimement reconnu à la Cour du Sultanat de Johore⁴⁷.

[YAMPOLSKY, 2001a] situe en fait les germes du genre **Harmonium** à la fin des années 1930, parmi les premiers enregistrements variés en langue arabe, aceh, makassaraise et minangkabau. Le théâtre **Bangsawan**, musicalement similaire, contribua aussi à l'émergence de ce genre éphémère. A partir de 1942, l'**Harmonium** apparaît dans les émissions de la radio indonésienne⁴⁸. Mais, qu'on ne s'y trompe pas, nombre des premières chansons de cet **Harmonium** commercial étaient encore d'inspiration islamique... A cette époque, les orchestres d'« **harmonium** », dits **Orkes Harmonium**, tel que le « *Modern Gambus and Harmonium Orkes Combinatie* », « *Al-Wardah* » et « *Diversión* » (Batavia), enregistrent des chansons pieuses en arabe. Ils s'accompagnent en outre du tambour malais **gendang**, de maracas, d'une contrebasse, d'une guitare. YAMPOLSKY les distingue des Orkes **Gambus**, alors recentrés autour du luth du même nom⁴⁹.

*« The recordings of what is sought of as **Harmonium** music during the latter half of the 1930's show the rhythmic structure and melody pattern to be basically that of arabic music (**Gambus**), but using the harmonium instead of the **gambus** (...) If we synthesize these observations, we can say that **Harmonium** music was born in the latter 1930s under the popularity of **Gambus**. Orchestras which performed **Melayu** music and to emphasize that they were playing a new style of **Melayu** music, borrowed a symbolic instrument name and referred to the music as **Harmonium**»*

[SUSUMU, 2007].

. L'**Harmonium** en tant que tel disparaît dans les années 1940⁵⁰. Les années 1950 marquent surtout l'ascension irrésistible du genre populaire **Asli** et de P. RAMLEE en Malaisie, lequel monopolise bientôt le répertoire des orchestres *melayu*. La connection entre la culture populaire des années 1950 et l'ascension du **Asli** est « *très ténue* »⁵¹. Le crooner javanais (Said) EFFENDI fut d'ailleurs le pendant indonésien de RAMLEE. A Java, les orchestres ex-**harmonium** dominent les musiques de film malais et délaissent alors le répertoire « **gambus** » en tant que tel. Tous adoptent néanmoins l'appellation d'**orkes gambus**, à présent vidée de son sens organologique.

*“The **orkes harmonium** died out during the upheavals of the 1940s. **Gambus** (the music of the orkes gambus, not the plucked lute itself) survived but lost whatever European traits it had, becoming more demonstratively Arabic in character and hence symbolic of Islam, although the song lyrics do not necessarily have any explicit religious content.”*

[YAMPOLSKY, 2001a]

Dans les années 1960, les ensembles similaires adoptent en fait les mélodies indiennes, à la faveur de l'ascension du cinéma indien à Singapour⁵² [SUSUMU, 2007]. Sur les fondements du théâtre **bangsawan** et de l'**harmonium**, le nouveau genre malais chanté **Ghazal** a présumément rebondi sur ces musiques de films, et

⁴⁶ Cf [SUSUMU, 2007] :

⁴⁷ Cf [HILARIAN, 2004] :

⁴⁸ Cf [SUSUMU, 2007], *ibid*

⁴⁹ Cf [YAMPOLSKY, 2001a] :

⁵⁰ Cf [YAMPOLSKY, 2001a], *ibid*

⁵¹ Cf [YAMPOLSKY, 2001a], *ibid*

⁵² Lire [SUSUMU, 2007]

plus précisément sur le genre musical indo-pakistanaïen profane homonyme. A la même époque, la rencontre de la musique populaire malaise et de la musique de film indienne jette, coté indonésien, les fondements artistiques du genre **Dangdut**⁵³.

L'instrumentarium original du **ghazal** malais était le violon, la vièle indienne **sarangi**, l'harmonium à soufflet, le **sitar** et les tambours **tabla**. Ce genre, soucieux de pallier à la rareté des instruments importés à Singapour et à Johore, adopte ensuite, en sus de l'harmonium pakistanaïen, le **Gambus hadhramawt**, ou **Oud**, alors disponible dans la communauté hadhramie. Dans les années 1980, le **Gambus** sera notamment promu à la scène sous toutes les formes malaises (**ghazal, Zapin, Taqsim**), par le virtuose Fadzil AHMAD, dit « *Raja Gambus* » - litt. « Le roi du luth » -, puis par L.F. HILARIAN lui-même. De nos jours, le **Gambus hadhramawt /oud** aurait à présent tendance à être remplacé dans le genre **ghazal** par la guitare occidentale à Singapour et à Johore. Pour exemple les ensembles récents *RANKALAN SELATAN, REMAJA DAYA TEBRAU et SENANDUNG JOHOR*. Le genre **Ghazal**, cantonné à un public melayu nostalgique, survit actuellement difficilement dans le Sultanat de Johore. Il est encore joué pour certaines occasions, par des petits groupes spécialisés. Quant au genre « **harmonium** », il se fonde au début des années 1970 dans le **Dangdut**, un genre musical profane majeur aujourd'hui en Indonésie⁵⁴.

2. La caricature dans les genres traditionnels

La caricature des Arabes apparaît aussi dans certaines performances religieuses, soit par dénaturation / réappropriation, soit sous l'effet indirect des genres lyriques (cinéma, théâtre). Encore une fois, le luth **gambus**, la danse **zapin** et les tambours **marwas** ou **rebana** peuvent être instrumentalisés occasionnellement comme des accessoires...

2.2 Le **Zapin Api** : caricature dans un rite fakiriste

Observé récemment à Pulau Rupa (Bengkalis), le rite **Zapin Api**, ou « **Zapin** du feu », n'a que peu à voir véritablement avec la danse arabe **Zapin**. Ses principaux promoteurs depuis 2013, les **khalifeh** Nur et Abdullah bin Hosein expliquent que ce rite avait cours dans leur village du Nord de Rupa jusque dans les années 1970. Le rite fait actuellement l'objet d'une folklorisation « active », d'ailleurs encouragée par le gouvernorat de la Province de Riau (Sumatra). Malgré ses nombreuses similitudes avec le rite fakiriste **Debbus / Dabbus**⁵⁵, le caractère confrérique de ce rite « réactualisé » n'a pas pu être établi.

Le rite consiste en une réunion nocturne d'une demi-douzaine d'hommes musulmans initiés, autour d'un feu d'écorces de cocotier. Tous sont spécialement entraînés. Le rite commence par une bénédiction collective du groupe par le **khalifeh**, autour d'un grand encensoir. Le **Khalifeh** semble ici jouer le même rôle initiatique et miraculeux (**karamat**) que dans les avatars soufis du **debbus**. Les initiés se concentrent autour de l'encensoir et en respirent les fumées, à mesure qu'ils rentrent dans une sorte de léthargie. Tout au long du rite, le groupe est accompagné d'une musique rythmique jouée par des musiciens (**gambus, marwas et rebana**). Après quelques minutes, les initiés entrent dans une sorte de transe. Conditionnés sous la conduite spirituelle du **Khalifeh**, les participants évoquent généralement la vue d'une femme surnaturelle.

Après quelques minutes, la plupart d'entre eux sont comme somnambules, certains se lèvent, et, toujours au rythme du luth, ébauchent une sorte de danse **zapin**, non sans piétiner les charbons ardents du feu central. Le miracle réside autant dans leur somnambulisme que dans leur apparente insensibilité aux flammes et aux braises. Au final, les participants s'emparent aussi des braises à pleines mains.

Il est vraisemblable que le rite exécuté en 2013 soit très fidèle à la rite antérieure à **Rupa**. Ce **Zapin Api** est le vestige vraisemblable d'un rite fakiriste soufi, manifestement aculturé avec des éléments de **Sawt / Zaffan** ou de **Hamdolok** : une section musicale profane (**gambus, marwas**) y est accessoirisée sur fond de rite religieux.

⁵³ Lire [YAMPOLSKY, 2001a]

⁵⁴ Cf [SUSUMU, 2007], *ibid*

⁵⁵ Un rite fakiriste javanais de la famille des **Dikhr** (Syrie, Irak), **Maulidi Ya Homu** (swahilis, Comores). L'insensibilité au feu fait également penser aux exploits en réunion des pénitents hindous (Inde, Sri Lanka, La Réunion) ou des derviches de la **Qadiriyyah Kasnazaniyyah** (Irak, Iran).



FIGURE 1.9 : **Zapin Api** : le *khalifeh* conditionne les initiés. (wisata.com)



FIGURE 1.10 : Pulau Rupaat : l'initié de **Zapin Api** marche dans les flammes. (tripriau.com)

2.2 Retombées du **Hamdolak** sur les genres **Rudat** de Lombok

Parmi la majorité musulmane Sasak, il existe divers performances chorégraphiques pieuses ou « orientalistes », tous amalgamés sous l'appellation confondante de **rudat**. Le terme aurait une origine arabe. Ces arts à connotation « Melayu » ou du moins « arabo-musulmane ». A ce titre, les Sasak les datent toutes de l'Islamisation - 15^{ème} siècle-, probablement à tort. Néanmoins relevons ici le genre sasak actuel **Komidi Rudat**, vraisemblablement un avatar du **Hamdolak** de Batu Pahat. Pour une bonne compréhension, distinguons trois appellations sasak distinctes :

2.2.1 Le (**Tari**) **Rudat** masculin : cet art chorégraphique, originellement pieux, en réunion consiste en une chorégraphie en rang. Le groupe est accompagné par une section de tambourins **rebana, jiddur**... Cette chorégraphie en rang inclut alternativement des mouvements synchrones empruntés aux chorégraphies collectives type **Samman** et aux arts martiaux (**Silat**). De telles chorégraphies ont aussi été observées à Java, sous le nom de **Rudat**.

Ce **Rudat** de Lombok ne serait qu'un avatar supplémentaire du **samman**, si n'étaient aussi apparues à Lombok des chorégraphies sur plusieurs rangs, dans des tenues d'apparat similaires, dans les moindres détails, à celles du théâtre **Hamdolak** de Batu Pahat. – une chorégraphie malaise, vaguement inspirée par le théâtre **Abdoel Moloek** de Palembang -. Les chorégraphies et les costumes, tous particulièrement caricaturaux, confirment que les deux processions sont une même tradition satyrique à l'endroit des colons des comptoirs. Le **Hamdolak** et cette forme profane du **Tari Rudat** seraient donc les reliquats d'un genre chorégraphié unique. L'influence chorégraphique du **Samman** sur le **Tari Rudat** tendrait à confirmer que ces traditions profanes moquaient aussi ces chorégraphies pieuses *melayu*, autrefois réputées prosélytes. On admet habituellement que le développement de la chorégraphie **hamdolak** est, au mieux, contemporaine du théâtre **Abdoel Moloek** (début du 20^{ème} siècle).

2.2.2 Le (**Tari**) **Rudat** féminin : Il s'agit de la contrepartie féminine du **Tari Rudat** pieux en rang décrit ci-dessus. Il est très proche, tant dans l'esprit et dans la forme, de la chorégraphie en rang **Samman** de Sumatra Isl. Néanmoins, il semble qu'une fois acquis au public féminin, cet art, contrairement à son avatar masculin, a gardé son caractère pieux et s'est plutôt développé en une chorégraphie esthétique. Les participantes y rivalisent de grâce et de synchronisation.

2.2.3 Les comédies **Komidi Rudat** f (ind. « *Comedy Rudat* ») : ce théâtre sasak d'inspiration arabisante, interprétant des pièces dérivées des Mille et Une Nuits a survécu jusqu'à nos jours. Il s'agit sans doute d'un avatar lointain du théâtre **Abdoel Moloek** similaire de Palembang (Sumatra, fin 19^{ème} siècle). Le théâtre **Abdoel Moloek** s'est diffusé au début du 20^{ème} siècle à Java, Bangka, Batu Pahat et Bornéo. Le **Komidi Rudat** en est très vraisemblablement une variante tardive. Son appellation est présumément un néologisme récent, construit sur l'expression **Komedi Stanbul**, un genre théâtral contemporain à Surabaya...

Ainsi, la chorégraphie processionnaire **Tari Rudat** chorégraphié profane serait au **Hamdolak** (Batu Pahat) ce que le **Komidi Rudat** est au théâtre **Abdoel Moloek** : un avatar sasak, réminiscent de genres melayu importés dans un proche passé.



FIGURE 1.11 : la chorégraphie simiesque du **Hamdolak** , dans le Sultanat de Johore.



FIGURE 1.12 Chorégraphie de **Tari Rudat** des hommes à Lombok Isl. L'organisation et les uniformes sont communs au **Hamdolak** satyrique de Batu Pahat.

CONCLUSIONS

On le voit , la diffusion du luth **qanbus** a suivi avec le temps des voies imprévisibles, notamment aux Comores, où il a perdu sa connotation arabe, que ce soit dans les genres ou dans l'imaginaire collectif. Rassembler les morceaux de cette histoire des genres constitue à soi tout seul une aventure de plusieurs années à travers ces pays. Le présent inventaire, en recensant les pistes et les datations improbables, sous-tend que l'histoire « outre-mer » du **qanbus** n'est peut être pas plus ancienne que le 16ème siècle, faute de preuves antérieures. Si son arrivée à Aceh reste un mystère, la réponse nous éclairerait éventuellement sur son mécanisme de diffusion dans Sumatra et Java. Les pistes de consolidation de nos hypothèses existent, puisque des performances de **twarab ya gambus** et de **hamdolok** ont pu être enregistrées. Des opportunités de recoupements sont donc à présent possibles entre *diwan* yéménites anciens , enregistrements de **sawt** du 20ème siècle et tradition orale de Lamu ou d'Anjouan. Ces sources rares sont la clé présumée de cette datation.

Nous avons notamment été intrigués par l'association systématique et répétée du trio **qanbus – marwas** - danse **zafan**, à notre avis : un indice supplémentaire de cette relative jeunesse, et la proximité avec des genres yéménites originels communs. Un deuxième point récurrent de cette quête est le caractère conservateur des îles. Par leur insularité, les îles de Penyangat, de Bengkalis, de Lamu et d'Anjouan ont pu préserver très longtemps ce qui s'était éteint ou renouvelé à la source, qu'il s'agisse du patrimoine lyrique, des écrits et des techniques transmises oralement. Cette remarque nous rend optimiste sur la possibilité de découvrir encore de nouvelles sources, notamment à Sumatra et Java.

BIBLIOGRAPHIE

Abdullah, Nur Afifah Vanitha

2003 « Malay Opera of the Borneo Island: A historical Perspective», work for Drama and Theatre Program, Faculty Of Applied and Creative Arts, University Malaysia Sarawak.

Alatas, Ismail F.

2005 « Land of the sacred, land of the damned : conceptualizing homeland among the upholders of the Tariqah 'Alawiyyah in Indonesia », in « Anthropologi Indonesia » pp. 142-155, vol.29, nr 02 (January).

Al-Fakih, Mohammed,

2002 «Yemeni Folk Dance», in Yemen Times #15, (April, 8-14 rd, 2002)°, vol.XI, Sanaa, Yemen.

Andika, Aziz Hussin

2020 “Hamdolok 2.0 Cetusan Nafas Baru Oleh Pelajar SeniPersembahan FTKW Universiti Malaysia Kelantan (UMK)” published on <https://www.linkedin.com/pulse/hamdolok-20-cetusan-nafas-baru-oleh-pelajar-seni-ftkw-aziz-hussin/?originalSubdomain=id>

anonyme

2003 “*Hamdolok offerings in Malaysia*”, traditional Art Festival 2002, publié par: Cawangan documentation and publication of The Development of culture and the arts, Ministry of culture, arts and Ramble Malaysia, , dans le périodique « Siri Mengenal Budaya » issue 01/2003 suite au Festival Kesenian 2002, Malaisie.

Cohen, Mattew Isaac,

2001 “On the origin of the Komedi Stamboel Popular culture, colonial society, and the Parsi theatre movement” in: Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde 157 (2001), no: 2, Leiden, pp. 313-357

Bouvier, Hélène

1995 « La matière des émotions : les arts du temps et du spectacle dans la société madouraise (Indonésie) », Publication de l'école d'Extrême Orient, Paris, 1995, ISBN2 85539 772 3.

Freitag, Ulrike

1998 « Hadhrami migration in the 19th and 20th centuries », article published in the occasion of a meeting with the British-Yemeni Society & Society for Arabian Studies, London, december 1998. Released as <http://www.al-bab.com/articles/freitag99.htm>

Ghouse Nasruddin, Mohammed

2007 «Traditional malaysian music » , Dewan Bahasa dan pusaka publ., ISBN (none), 2nd issue, Kuala Lumpur

Ghulam-Sarwar, Yusof,

2004 "The encyclopedia of Malaysia #8: performings arts", ISBN 981 3018 56 9, Archipelago press publ., Kuala Lumpur, Malaysia,

Hilarian, Larry Francis

2004 « The gambus lute of the malay World » pH D. , Nanyang Technical University of Singapore

Hill, Stephen,

1997 « From Mbeni to Mganda», in « The Spirit's Dances in Africa , Evolution, Transformation, and Continuity», ISBN 1 896371 01 9, Gallerie Amrad African Arts Publ.

Igobwa, Everett Shiverenje,

2007 « Taarab and Chakacha in east Africa: transformation, appreciation, and adaptation of two popular music genres of the Kenyan coast » in Congrès des musiques dans le monde l 'Islam, Assilah, August 8-13, 2007.

Jargy, Simon ,

1994 « Les traditions culturelles de la Peninsule arabique », CD booklet of the CD [« Sowt, Music from the City», Various Artists, VDE782, CD VDE-Gallo, 1994, Geneve.](#)

Kartomi, Margareth.

2012 « Musical journeys in Sumatra», ISBNxxxxxxxxxxxxx, University Moash press, Australia

- Lambert, Jean
2006 « Vol de mélodies ou mécanismes d'emprunt ? », in « Chroniques Yéménites », CEFAS, San'a, Yemen
- Meddegoda, Chithaka Prageeth
2015 « Musical traces of Hindoustani Culture in the Malay Ghazal », PhD, Degree of Doctor of Philosophy, Universiti Putra Malaysia, Seri Kembangan, Selangor, Malaysia.
- Mobini-Kesheh, Nathalie
1999 « The hadhrami awakening , Community and identity in the netherlands east Indies, 1900-1942 » SEAP/ Cornwell univ. publ., ISBN 0-87727-727-3 , Cornwell University , NYC, 1999.
- Mohammed Nor, Mohammed Anis
1993 « Zapin, the folk dance of the malay world », Oxford university Press, Singapore
- O'neil, Hugh,
1994 « South east Asia», in "The Mosque, History architectural development and regional diversity ", Frischman Martin & Khan Hasan'udin Editors ISBN 978 0 500 28345 5 Thames & Hudson publ. Singapore
- Serjeant, R.B.,
1951 « The Hadhrami Song : its musical Setting and its Place in the Society of Hadhramawt », in « Prose and Poetry from Hadhramawt », p. 17-44 , unknown Publisher, London .
- Susumu, Takonai
2007 « Soera NIROM and musical culture in colonial Indonesia », Kyoto Review of South East Asia, Issue 8:9 (march-october 2007)
- Yampolsky, Philip
2001a « (Pan Indonesian musical developpments) / Popular Music » in « Indonesia (Bahasa Indonesia Republik Indonesia) », for Stanley Sadie (editor): „*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*“. Vol. 12. Macmillan Publishers, London 2001, parag. VIII.1; Jakarta, Indonesia.
- 2001b « (General) / Musical Developpments » in « Indonesia (Bahasa Indonesia Republik Indonesia) », for Stanley Sadie (editor): „*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*“. Vol. 12. Macmillan Publishers, London 2001, parag. I.1.iii; Jakarta, Indonesia.

DISCOGRAPHIE

- Ahmad, Fadzil, Chik, Jamie, « Raja Gambus», AZCD 001, CD Ahas production, Muar, 1997
- Ahmad, Fadzil, Chik, Jamie and al, « Irama Ghazal Malaysia», AZCD 003, CD Ahas production, Muar, 1997
- Divers artistes, « Hamdolok», VCD documentaire par le Jabatan Muzium dan Antikuiti, Kuala Lumpur, Malaisie, 199?.
- Divers artistes, « Dendang Asli Untok Tarian melayu » SREG9511 LP, Regal / EMI Malaysia, Malaisie, 1969.
- Divers artistes , « Music of Indonesia vol.13 : Kalimantan Strings», SFCD40429 CD, Folkways CD, Smithsonian Institute, Borneo, Indonésie, 1995.
- Sabiti, « Twarab Ya Gambus vol.2 : feat.Sabiti, Sima », CD Private fieldrecordings #34, Gambusi , Nzuani Isl./Anjouan, 2003
- Sri Maharani feat. Fadzil Ahmad, « Ghazal Muar vol.2 », INCD 2004-030, CD Kelwan & Edaran, Muar / Kuala Lumpur, 2004.
- Suhaili, Fauziah « Gambus » « Gambus – Lagu-lagu hits », APO10807, CD EMI, Bongawan, Putatan, Sabah, 2007.

ANNEXE 1: ARMOIRIES d'ORKES MUSIK PANTING (S. KALIMANTAN)



Sanggar KAMILAU INTAN troupe (Martapura)



KESENIAN RANTAUAN (HSU, S . Kalimantan)



TARAS KAMUNING troupe (BanjarBaru)



Sanggar Seni BAMBAN BAKULA (Sungai Tal



Sanggar LEGENDA (Banjarmasin)



Troupe du pesantren « PONDOK » (Candi Laras n. Tapin)



Sanggar BAHANA ANTASARI (Banjar)



SANGGAR WAJA SAMPAI KAPUTING



MTS DARUL AMANAH (Bati-Bati)



MUDA BASTARI troupe (Banjarmasin)

Sanggar Seni BAMBAN BAKULA (Sungai Tabuk Kota)

ANNEXE 1 (suite): ARMOIRIES d'ORKES MUSIK PANTING (S. KALIMANTAN)



Sanggar KAMBANG HATI (Banjarmasin)



Sanggar PUCUK BARUNG (Barabai S. Kalim)



SANGGAR AL-QITHAR (Barabai)



LADING BASTARI (Barabai, S. Kalimantan)



Sanggar MARINDANG BUDAYA (Banjar)



« NAN SARUNAI » (S. Kalimantan)



SANGGAR SENI MAHASISWA (Kandangan)



KAMPOENG SENI BUDAYA (Kurau)



SANGGAR ANAK PANDAWA troupe (Barikin)



Sanggar KARANG TARUNA (Desa HALANGA)



SANGGAR BULIAN ANUM (Balangan)



SANGGAR GRAHA BUANA (Banjarmasin)

ANNEXE 1 (suite): ARMOIRIES d'ORKES MUSIK PANTING (S & E. KALIMANTAN)



Sanggar BALAHINDANG (Banjarmasin)



DIANG BASIMBAN school troupe (Barabai)



MUSIK PANTING JANJAR PITU (Barabai)



Sanggar SARIGADING (Kota Baru)



Musik Panting NAKULA TARIKAT (S. Kalimantan)



AL-NADA ENTERTAINMENT (Kandangan)



Sanggar KUMANG BANAUNG (HST)



PANDAN ANUM (Alabio)



ANJUNG SARAMPAK (Kandangan)



Sanggar ANAK PENDAWA (Barikin)



Solidaritas Musik Panting Banua (Banjar)



MUSIK-PANTING troupe (Spenkehan)

ANNEXE 1 (suite): ARMOIRES d'ORKES MUSIK PANTING (S. KALIMANTAN)



SANGGAM BARINTING (S. Kalimantan)



Sanggar Diang Basimban MAN2 HST (Barabai) Sanggar TARI PERKINDO (banjari dances)



Sanggar MARINDANG BUDAYA (Banjar)



MUSIK PANTING DARRUSALAAM (Martapur)



Sanggar PANCAWARNA (Banjar)



SANGGAR ASBUN MUSIK PANTING (Banjar)



BIDANG KEBUDAYAAN (*Mamanda* theater)



Sanggar KAMBANG PANDAHAN (Banjar)



Banjar-bakola (S. Kalimantan)



Banjar Bakola (S. Kalimantan)



Sanggar Rindang Bahalap (S. Kalimantan)

ANNEXE 1 (suite): ARMOIRIES d'ORKES MUSIK PANTING (S. KALIMANTAN)



Sanggar Sangai Hilir - Batang Banyu (HSU ?)



Musik Panting RUHUI RAHAYU (Banjar Baru)



ANJUNG SARAMPAK band (Banjar)



Sanggar MATAHARI (Banjarmasin)



SANGGAR KAMBANG HATI « reborn » (Banjar)



Sanggar Pukuk Rabung SMK (Barabai)



Sanggar BULAN SAHIRIS (Haruyan)



Sanggar Seni PANDAN ANUM (Alabio)



Sanggar Kumbang Banaung HST (Barabai)



Miftahul Mukhtar Musik (Huku Sungai Tengah)



Sanggar PUSAKA (Tabalong)



Sanggar TARI PERKINDO (banjari dances)

ANNEXE 1 (suite): ARMOIRES d'ORKES MUSIK PANTING (S. KALIMANTAN)



SANGGAR KARIWAYA (S. Kalimantan)

Sanggar KAMILAU INTAN troupe (Martamura)

Sanggar PUSAKA (Tabalong)



Pondok Pesantren Al-FURQAN (Banjar)



DARRUSALAAM SMK (Martapura)

JUJUNGAN NAGA PUSAKA (KalSel)



Sanggar Seni BAMBAN BAKULA (Sungai Tat)



Sanggar AL-MAHAR (Mataraman, Kal Sel)



Sanggar MERAH PUTIH (Barito valley)



Sanggar Seni CITRA LUHUR BUDAYA BANUA (Tanah Bumbu)



SANGGAR JARATAN HABANG (Banjar)



AL-HIDAYAH (S. Kalimantan)

ANNEXE 1 (suite): ARMOIRES d'ORKES MUSIK PANTING (S. KALIMANTAN)



Kesebrian Mawar Sari troupe (S . Kalilantan)



Sanggar AIR HSU (Kota Amuntai)



Sanggar Seni DEMOKRAT (Kota Banjar)



Sanggar JANGKAR (Banjarmasin)



Sanggar Seni LINTANG KENCANA (Tana Laut)



JUJUNGAN NAGA PUSAKA (KalSel)



JEJAK SRIKANDI (Kurai)



SANGGAR « POKO LA BASTARI » (Kandangan)



Sanggar BATUAH (S. Kalimantan)



JINGAH RATU (Desa Pandahan)



PINGKUN BAHAHURUN (Bahaurun)



SANGGAR BAUNTING BATUAH (S. Kalimantan)

ANNEXE 1 (suite): ARMOIRES d'ORKES MUSIK PANTING (S. KALIMANTAN)



« ARJUNAZ BASTARI » (Kandangan)



TUNTUNG PANDANG (Banjarmasin)



Sanggar Seni NUANSa (Banjarmasin)



ARINADA group (Banjar)



Sanggar Seni BALATIK (Kota Baru)



« NAN SARUNAI » (S. Kalimantan), alternate logo

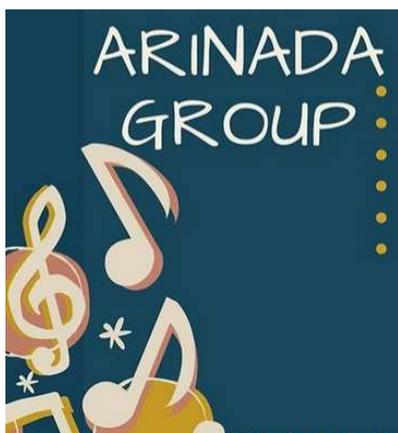


PANTING MAYANG MAURAI (S. Kalimantan)



SANGGAR AR-RUMI (Banjarmasin)

Sanggar SEGENTAR ALAM (Sanggau)



ARINADA Group (Banjarmasin), alternate



TASMAQ AN-NIDA (Banjarmasin)



SARABA SANGGAM (Banjarmasin)

ANNEXE 1 (suite): ARMOIRIES d'ORKES MUSIK PANTING (HORS S. KALIMANTAN)



Sanggar Seni Banjar TEPIAN INDAH (Samarinda, E. Kalimantan)



Institute Seni Budaya (Yogyakarta, Jawa)



Sanggar SEGENTAR ALAM (Sanggau)

ARMOIRES d'ORKES KERONCHONG & TINGKILAN (E. KALIMANTAN)



SAMBAN SUASA



SANGGAR SENI ANGGREK BUILAN (Tenggarong)



CONGKIL troupe (KartaNegara)



SANGGAR SENI TEPIAN INDAH (Samarinda)



OLAH GUBANG (Samarinda)



PELANDOK BESAYAP (Tenggarong)



Sanggar Seni SERUMPUN (E. Kalimantan)



OLA GUBANG (Samarinda)



SANGGAR SENI ANGGREK BUILAN (Muara I



UTUNG BANUA (Samarinda)



SEBAYAN TUJUH PAGAR TANGALUK troupe (Lamandau, KalTengi)

ARMOIRES d'ORKES KERONCHONG & TINGKILAN (E. KALIMANTAN)

SANGGAR SENI TEPIAN INDAH
(Samarinda)

OLA GUBANG (Samarinda)

ARINADA Group (Banjarmasin)

ARMOIRES de musique néo-ethnique (KALIMANTAN)



Sanggar PONDOK HUMA (E. Kalimantan)



SARADIPA ETNIC troupe (Barabai)



SANGGAR ENTERO (Paser)

Sanggar Seni SERUMPUN (E. Kalimantan)

SARADIPA ETNIC troupe (Barabai)

Syair Abdul Muluk

Berhentilah kisah raja Hindustan
Tersebutlah pula suatu perkataan
Abdul Hamid Syah paduka sultan
Duduklah baginda bersuka-sukaan

Abdul Muluk putra baginda
Besarlah sudah bangsawan muda
Cantik menjelis usulnya syahda
Tiga belas tahun umurnya ada

Parasnya elok amat sempurna
Petah menjelis bijak laksana
Memberi hati bimbang gulana
Kasih kepadanya mulia dan hina

Akan Rahmah puteri bangsawan
Parasnya elok sukar dilawan
Sedap manis barang kelakuan
Sepuluh tahun umurnya tuan

Sangatlah suka duli mahkota
Melihat puteranya besarlah nyata
Kepada isteri baginda berkata
"Adinda Nin apalah bicara kita?"

Kepada fikir kakanda sendiri
Abdul Muluk kemala negeri
Baiklah kita beri beristeri
Dengan anakanda Rahmah puteri"

Permaisuri menjawab madah
"Sabda kakanda benarlah sudah
Akan anakanda Sitti Rahmah
Patutlah sudah ia berumah"

Bertitah pula baginda sultan
"Esok hari istana hiaskan
Adinda jangan berlambatan
Kerja nin hendak kakanda segerakan"

Mendengarkan titah sultan paduka
Permaisuri menjawab lakunya suka
"Alat perkakas hadirilah belaka
menantikan sampai saat ketika"

Telah sudah baginda berperi
Berangkat keluar mahkota negeri
Serta sampai ke balairung sari
Didapati hadir sekalian menteri

lalulah bertitah baginda sultan
Kepada Mansur wazir pilihan
"Berhadirlah kakanda alat pekerjaan
Abdul Muluk hendak dikawinkan

patutlah sudah ia beristeri
Dengan anakanda Rahmah puteri
Esok himpulkan hulubalang negeri
Kerja hingga empat puluh hari

Sudah bertitah raja yang gana

Poetry Abdul Muluk

Stop the story of the king of Hindustan
Tersebutlah also a word
Majesty sultan Abdul Hamid Shah
Sit king enjoy oneself

Abdul Muluk son of the king
Great is already a young nobleman
Beautiful menjelis suggestion syahda
Thirteen-year-old was

His face so perfectly beautiful
Petah menjelis wise like
Giving heart faltered ridden
Love him noble and ignoble

Will Rahmah noble princess
His face beautiful hard fought
Sweet savory goods behavior
Ten year old lord

It's like caring crown
Looking great is a real son
To the king's wife says
"Adina Nin something we talk?"

To think the Kakanda own
Abdul Muluk Kemala country
Let us give wives
With the child to the daughter Rahmah "

Empress replied hymn
"Word is true Kakanda already
Will child to Sitti Rahmah
It is worthy is he married "

Similarly utter Majesty Sultan
"The next day the palace hiaskan
Adinda do berlambatan
Working wish Kakanda nin segerakan "

Listening to the word of sovereign majesty
Empress replied behavior like
"Attend mere tools Tool
looking forward to the time when "

Have been king berperi
Leaving out the crown land
And up to the hall sari
Found to be present all ministers

lalulah utter Majesty Sultan
To Mansur vizier choice
"Berhadirlah Kakanda work tool
Abdul Muluk was about to be married

deem had his wives
By Rahmah daughter for child
The next commander himpulkan country
Work up to forty days

It's utter king gana

berangkat masuk ke dalam istana
Akan mansur yang bijaksana
Mengerjakan titah dengan sempurna

go into the palace
Will mansur wise
Working perfectly decree

Telah datang keesokan hari
Berhimpun sekalian seisi negeri
Serta dengan anak isteri
Mansur menghiasi balairung sari

Has come the next day
Assemble all the rest of the country
As well as the wives and children
Mansur embellished sari hall

Orang mengatur sudahlah selesai
dari istana sampai ke balai
Indah rupanya tiada ternilai
Segera yang melihat heran dan lalai

People never mind completed set
from the palace to the hall
Beautiful apparently not priceless
Immediately a look of wonder and negligent

Beberapa kali meriam dipasang
Bersambutlah dengan gong dan gendang
Joget dan tandak topeng
dan wayang
Tiadalah sunyi malam dan siang

Several times a cannon mounted
Bersambutlah with gong and drum
Dancing and mask tandak
and puppets
Nor lonely night and day

Akan segala hulubalang menteri
Penuh sesak di balairung sari
Menghadap baginda sultan bestari
Setengah bermain catur baiduri

Will any district chief minister
Hall crammed in sari
Overlooking the king sultan bestari
Half playing chess opal

Demikianlah kerja paduka sultan
Sehari-hari minum dan makan
Dagang senteri semuanya dihimpunkan
Berbagai jenis tambul angkatan

So work your majesty sultan
Day-to-day drinking and eating
Trade senteri all dihimpunkan
Various types of dessert force

Tiadalah hamban panjangkan peri
Sampailah kerja empat puluh hari
Sultan menghiasi putera sendiri
Diatas singgasana balairung sari

Nor hamban extend fairy
Work came forty days
Sultan graced own son
Above the throne hall sari

Beraturlah raja menjawab-jawaban
Penuh-sesak dibalai penghadapan
Serunai nafiri bersahut-sahutan
Nobat dipalu meriam dipasangkan

Beraturlah king-answer reply
Full-crowded hall penghadapan
Bersahut trumpet-flute-replication
Nobat paired cannons hammered

Memakailah konon muda teruna
Betapa adat raja yang gana
Dengan selengkapnya sudah terkena
Manis seperti halwa cina

Memakailah supposedly young stripling
How custom king gana
With more have been hit
Sweet like halwa china

Sudah memakai muda bangsawan
Wajahnya cemerlang kilau-kilauan
Cantik menjelis sebarang kelakuan
Patut putera yang dipertuan

Already taking a young nobleman
Her brilliant sparkle-sparkle
Beautiful menjelis any behavior
Worthy son of the lordship

Putera memakai seasailah sudah
Lalu dipimpin duli khalifah
Di atas perarakan dinaikkanlah
Terkembanglah payung kemuncak bertatah

Son was completed using
Then lead dust caliph
In the procession dinaikkanlah
Terkembanglah umbrella studded summit

Setelah mustaid sekalian rata
Lalu berarak keluar kota
Meriam dipasang bahan gempita
Laskar hulubalang bermain senjata

After all mustaid average
Then marched out of town
Cannon mounted whistles materials
Army commander play guns

Ada setengah gila bersorak
Bertempik sambil mengadangkan tombak
Orang melihat tertawa gelak
Segenap lorong penuh dan sesak

There are half-crazy cheering
Bertempik while mengadangkan spear
People see laughed heartily
The whole hall was full and crowded

Kebanyakan pula berlari-lari
Hendak melihat putera bestari
Berdahulu-dahuluan sama sendiri
Anak didukung sebelah kiri

Most of all running
Want to see the son bestari
Self-same Berdahulu dahuluan
Supported child left

Orang berarak terlalu bena
Tersebut perkataan di dalam istana
permaisuri yang bijaksana
Rahmah dihiasi dengan sempurna

People marched too bena
The words in the palace
wise empress
Rahmah decorated to perfection

Terlalu baik parasnya puteri
Sedap manis tidak terperi
Putih menjelis durja berseri
Tiada berbandingan di dalam negeri

Too good to look upon daughters
Savory not sweet agony
Menjelis white glow durja
Nothing berbandingan in the country

Cantik manis tiada berlawan
Memberi hati pilu dan rawan
Lemah-lembut sebarang kelakuan
Segala yang memandang belas-kasihan

Pretty sweet no opponent
Giving heart melancholy and vulnerable
Any gentle behavior
Everything looked mercy

Sekalian alat sudah terkena
Didudukkan diatas peterana ratna
Menghadap nasi berastakona
Beraturlah siti anak perdana

All the tools are exposed
Seated on peterana ratna
Overlooking rice berastakona
Beraturlah siti prime child

Tersebutlah khabar orang berarak
Riuh dengan tempik dan sorak
Serta dengan joget dan tanda
Beberapa hamburan emas dan perak

Tersebutlah khabar people marched
With a boisterous shout and cheer
As well as the dancing and sign
Some scattering of gold and silver

Setelah petang sudahlah hari
Mempelai diarak orang kembali
Langsung sekali ke balairung sari
Disambut raja-raja kanan dan kiri

After the evening come on the day
Bride paraded the back
Jump to the hall once sari
Greeted kings right and left

Sampai kembali muda teruna
Diiringkan Mansur wazir perdana
Disambut sultan dengan sempurna
Dibawanya masuk kedalam istana

Until a young cadet back
Diiringkan Mansur prime vizier
Greeted him with perfect
Brought into court

Setelah datang ke dalam puri
Didudukkan baginda di kanan puteri
Keduanya sama manis berseri
Laksana bulan dengan matahari

After coming into the castle
Daughter of the king seated on the right
Both are equally sweet glow
Like a moon to the sun

Isteri Mansur wazir berida
Menyelampai tetampan berkida-kida
Berdatang sembah lakunyasyahda
"Santaplah tuan dengan adinda"

Wife of Mansur vizier Berida
Menyelampai tetampan berkida spangle
Berdatang worship lakunyasyahda
"Eat master with adinda"

Mendengarkan sembah bini menteri
Tersenyum sedikit muda-bestari
Santap pun tidak berapa peri
Bersuap-suapan laki isteri

Listen to the chant worship minister
Smiling little young-bestari
Eat was not how the fairy
Bersuap-mouthful man's wife

Sudahlah santap muda bangsawan
Santap sirih di dalam puan
Bertitah pula yang dipertuan
"Bawalah isterimu masuk peraduan"

Come eat young nobleman
Eat betel in the ladies
Also utter a lordship
"Bring your wife entered the contest"

Setelah didengar Abdul Muluk
Tersenyum sedikit lalulah tunduk
Dipandang baginda terlalu elok
Sedap manis tiada bertolok

Having heard Abdul Muluk
Smiling little lalulah subject
King deemed too beautiful
No sweet odor bertolok

Bangkit berdiri muda bangsawan
Lemah lembut malu-maluan
Dipegang tangan adinda tuan

Stood a young nobleman
Gentle shy pubic
Hand-held master adinda

Dibawanya masuk ke dalam peraduan

Brought into the contest

Tersenyum manis sultan mengindera
Suka melihat keduanya putera
Laki-isteri sama setara
Belumlah sampai budi-bicara

Smiling sweet sultan sensing
Love to see both sons
Male equivalent of the wife
Not yet up to mind-talk

Setelah selesai muda bangsawan
Berangkat kembali yang dipertuan
Berjamu menteri hulubalang sekalian
Makan dan minum bersuka-sukaan

After completion of young nobles
Set back the lordship
All district chief ministers have visitors
Eating and drinking enjoy oneself

Tiada lagi dipanjangkan madah
Sehingga itu jadilah sudah
Tujuh hari sudah sampailah
Bersiramlah putera paras yang indah

There is no longer extended hymn
So it be already
Seven days have arrived
Bersiramlah son looks beautiful

Sudah bersiram muda teruna
Diberi memakai dengan sempurna
Didudukkan diatas peterana ratna
Santaplah nasi yang berastakona

Already showering young stripling
Given a perfect wear
Seated on peterana ratna
Eat rice berastakona

Tiadalah hamba panjangkan peri
Duduklah baginda bersuka-sukaan
Tiga bulan sepuluh hari
Berdamailah baginda laki-isteri

Nor lengthen fairy servant
Sit king enjoy oneself
Three months and ten days
Make peace king man and wife

Sangatlah suka paduka sultan
Melihat anakanda putera bangsawan
Dua laki-isteri berkasih-kasih
Duduklah baginda membujuk isteri

It's like your majesty sultan
Looking for child son of nobles
Two men, wives berkasih-pity
Sit persuaded the king's wife

ANNEXE 3 : FASCICULE HAMDOLOK (traduction) ref. , “La représentation de Hamdolok en Malaisie”, traditional Art Festival 2002 published by: Cawangan documentation and publication of The Development of culture and the arts, Ministry of culture, arts and Ramble Malaysia.

PRESENTATION du HAMDOLOK

« Le **Masadeka**, mieux connu sous le nom d'**Hamdolok** est un art, ignoré même à l'intérieur des frontières de la Malaisie. La danse folklorique qui le constitue, est en fait une combinaison des arts moyen-orientaux dans l'art de vivre des Malais. Ainsi les vêtements et le modèle de la représentation sont basés sur la culture arabe du Moyen Orient. La danse **Hamdolok** est reconnue par la Communauté [malaise], elle compte de nombreux soutiens, parmi les interprètes locaux, et particulièrement à Batu Pahat, Johor. La présentation de cette danse est limitée à certains lieux, tels que les réunions communautaires (Ar. **majlis**), les festivals artistiques et les fêtes coutumières. Le **Hamdolok** inclue l'art du chant, l'art de la danse et de la musique. Chaque groupe spécialisé compte quinze à vingt personnes, chacun chantant et se vêtissant selon leur rôle [attribué].

Dans l'assemblée communautaire (Ar. **Majlis**), cette danse divertit, agrément l'atmosphère, autant qu'elle y introduit les arts, afin qu'ils ne se soustraient pas à la communauté. Le **Hamdolok** a été originellement créé par les musiciens d'un indigène répondant au patronyme de Wak RAHMAT, plus connu dans la région pour sa société Rahmat Movies. Né à Singapour, ce dernier émigra et s'installa à Bagan, près de Batu Pahat, Johore. Wak RAHMAT raconta l'histoire inédite de Hajj OSMAN.

Hajj OSMAN, originaire de Singapour, était parti étudier à La Mecque. Il dut renoncer à son projet par manque de moyens. Ayant vécu sur place Hajj OSMAN avait pu y observer comment les indigènes Bédouins y honoraient la Commémoration de la Naissance du Prophète. Après un long séjour à la Mecque, il revint à Batu Pahat, Johore. C'est là qu'il rencontra Wak RAHMAT et qu'il lui rapporta les habitudes des Bédouins. Ce jour-là, les Bédouins ont pour costume de se rassembler en assemblée. Les bâtons ajoutent à l'ambiance, qu'ils percutent des pierres, du bois, des poutres, des murs ou des bâtiments, ou tout matériau produisant un son. Les Bédouins accompagnent leur chant dialectal d'autres instruments de musique, tels que les tambours.

Chaque vers débute par le mot « **masadekka** », « **Ma** » et « **Sadeka** » sont deux mots distincts, signifiant respectivement : « **Un** » et « **Vrai** » [NLDR Ar. « Sincère »]. Concaténés, ils prennent ensemble le sens conjoint équivoque de « celui qui a raison », « les bonnes choses », ou encore « ce qui est correct ». L'origine du mot **Hamdolok** pose problème ensuite. Le mot est répété plusieurs fois dans le couplet chanté, particulièrement quand la foule répète « Hamdolok, holoh, holok. » [prétendument] des termes « Allah Merci, Allah, Allah. »

Après avoir entendu les histoires, Wak RAHMAT adapta la danse des Bédouins à la production musicale malaise. Wak RAHMAT réussit à combiner les arts (melayu. **Zapin**) et le drame (xxxx). Il adapta le rythme de la chanson à celui du **Zapin**, ajouta simplement une danse pour le rendre plus attractif. Ainsi le **Hamdolok** fut bien reçu par la Communauté. A ses débuts, il n'était interprété que dans les cérémonies de mariage, en intermittence avec la danse de **Zapin**. C'est à cette époque qu'on prit l'usage de l'interpréter dans la maison ou sous son auvent. Puis, le **Hamdolok** connut le changement [qu'on lui connaît à présent] : si [les interprètes] jouent à domicile, ils tiennent le premier plan du mariage, auprès du mari et de la mariée. Lorsqu'ils atteignent le domicile, ils poursuivent l'interprétation avec le soutien des autres. Parmi les innovations figurent :

- Le rôle du « conducteur ». [Les performances donnent des références ?]
- Le magicien utilise le sabre (un baton)
- La danse s'agence en un alignement particulier de rangs, selon le modèle de certains spectacles
- Le port de l'uniforme selon les rôles
- L'usage de la queue [NLDR : file indienne ?]

CONSTITUTION DU GROUPE D'ARTISTES

Le groupe d'**Hamdolok** est mené par une personne qualifiée. On désigne généralement quelqu'un respecté par les autres membres du groupe. Il doit être capable de se contrôler, lui, comme les membres du groupe. Pendant le spectacle, il doit donner ses indications de loin en loin avec son sabre. En effet, il est en charge de conduire le spectacle et ses effets. Autrement, les acteurs des autres personnages sont des gens qui connaissent leur rôle de danseurs, musiciens, comédiens et autres. Par-dessus tout, les acteurs doivent avoir une bonne mémoire. Ils sont menés par la tête (meneur), et changer aussi vite et spontanément que les chants et les danses peuvent être dirigés. Parmi d'autres choses, l'identité de chaque rôle doit être présente. Ils doivent être naturels en public, particulièrement le personnage du clown, qui arbore un visage bariolé de blanc et de noir.

COSTUMES ET ROLES

Les costumes ont parfois une grande importance dans les arts dramatiques. Ils sont généralement importants pour distinguer les personnages, et le rôle des acteurs d'**Hamdolok**. Cela signifie que chaque personnage a un costume dédié. Les principaux personnages de ce spectacle portent les costumes comme suit :



PANDU (magicien / meneur du spectacle)



FEMMES personnages de clown et de femme

a) Les vêtements sont à considérer (...) [NLDR pour le **pandu** / meneur] portés « à la Général ». Il porte une longue chemise blanche, couplée à un manteau noir. Les pantalons et les chaussures sont noirs également. Parmi ses accessoires, il porte un Fez et un sabre. Ce Fez est décoré d'insignes agrafés. Des insignes étoilés - cinq pointes symbolisant les cinq piliers de l'Islam - sont agrafés sur les manches de son manteau. Le sabre, pendu à sa ceinture par un tissu jaune, est fait en bois, originellement en métal. A la point de son sabre, figure le signe **berwama** (??) en noir et jaune. D'autres pacotilles sur son habit, des [NLDR chaines ?] en métal sur toute la longueur de son épaule gauche ; et [non traduits] pendus à l'épaule droite . Il y a aussi 3 clous dans l'épaule gauche du Meneur / **pandu**.

b) Le rôle du Magicien est symbolique de la Majesté du spectacle. Par son jeu, le Magicien, donne toutes les directives et commande le jeu des autres acteurs. Il use de son sabre pour faire la file indienne, enchaîner les chansons (transitions) et danser dessus. Par ailleurs, une femme passe l'essentiel du spectacle à danser à ses côtés.

LE CLOWN

a) Les costumes du clown ne sont pas ternes, mais plutôt symboliques d'un homme riche, puissant, gaillard et toujours assoiffé soit de vin, soit de belles femmes. Comme les autres danseurs, il porte des sandales et un **Seluar** [??] Il porte une immense chemise noire et attachée. Les manches sont plus grandes que ses mains. Parfois, l'extérieur en est couvert avec la veste, qui est rouge , avec un **berambu** (???) jaune comme les autres danseurs. (...)

b) the personnage plaisant est tenu par des personnes qui divertissent le public avec le style et le comportement de l'action **mencuit** (???) Parfois, ce personnage facétieux danse seul, hors des pas des autres. Cette liberté exacerbe son caractère humoristique.

(SA) FEMME

a) Vêtements : il porte les caractères d'une femme (**keperempuanannya** ?), par exemple en portant des vêtements longs. Néanmoins il porte des chaussures d'homme pour le confort de la danse, et parce que c'est un homme. Il porte une perruque pour avoir une apparence féminine.

b) Les rôles de femmes font partie de la mise en scène du spectacle. Ce personnage doit apparaître comme une personne drôle, compassée, qui cherche perpétuellement à danser avec lui. Parfois, ce personnage facétieux danse seul, hors des pas des autres. Cette liberté exacerbe son caractère humoristique. L'acteur doit être un bon danseur de samasama avec les autres personnages, mais aussi savoir prendre une démarche féminine prononcée.

LES DANSEURS ET LES MUSICIENS

- a) Ils s'habillent de rouge, et, à la façon des Arabes, portent des vêtements blancs moirés à longues manches, un gilet rouge ou noir brodés de jaune. Ils portent un turban blanc ou un Fes rouge. C'est un accessoire indispensable pour avoir l'air d'un Arabe.
- b) Leur rôle implique de jouer d'un instrument de musique. Peu d'entre eux peuvent prétendre ne pas le faire. En sus de jouer et danser, ils doivent suivre les instructions du Magicien

LE MAQUILLAGE

Le maquillage joue un rôle significatif pour donner aux acteurs leur expression. Il souligne le visage des acteurs de personnages féminins ou, par des traits plus grossiers, prend un air plus sévère tel un Général français. Selon les dispositions naturelles de l'acteur, son visage est éclairci par le maquillage, de façon à être pâle. Les personnages féminins sont maquillés comme tels : avec du talc, du rouge à lèvres, et du noir aux yeux, etc... Les danseurs sont maquillés avec des teintes sombres, de façon à ressembler à des bédouins. (...) Pour se foncer le teint, ils utilisent du charbon de bois. Les **Hamdolok** mêlent la poudre à de l'huile de noix de coco (...) quand ils préparent le spectacle. Pour le blanc, ils utilisent de la farine et de la poudre blanche.

LA MUSIQUE

La musique joue un rôle important dans l'art du **Hamdolok**. (...) Les instruments de musique peuvent être classés en deux catégories :

Ceux qu'on pince :

- i) Le luth Gambus

Ceux qu'on secoue :

- ii) Le tambourin

- iii) Les maracas

Ceux qu'on frappe :

- iv) Le tambour marwas

- v) Le tambour Dol, ou « Konga bay »

Le luth **Gambus** est épisodiquement utilisé. Cet instrument peut être de deux catégories : pour accompagner la performance. Le premier est le grand luth utilisé dans le ghazal, également appelé « arabe ». Le second, ou « **Gambus Melayu** », est plus petit que le précédent. Ce qui le rend utilisable en toutes circonstances par le groupe. De plus il était monoxyle, taillable dans le jacquier, le **cemedak** ou le **pulai**. Une peau de chèvre est tendue sur sa caisse (litt. « abdomen »), et le gambus utilise des cordes de nylon sur 7 clés.

On joue les **maracas** [NLDR il s'agit ici de tambourins], ou « **rumba** », par deux dans l'**Hamdolok**. Tous deux ont un son différent. Ils sont fait de coquilles Pour obtenir un son différent, on fait varier la taille et la forme des graines à l'intérieur.

Les tambourins sont roulés avec des lanières, ou secoués pour produire un son. Ils sont faits de cimbalettes métalliques. Il y a au moins huit paires de cimbalettes pour produire le son nécessaire. Le groupe joue de quatre **Maracas** [NLDR il s'agit ici de tambourins **Marwas**], dont deux sont substantiellement différents : c'est un petit tambour à deux membranes. Son fut est en bois Pulai, dont le dessus, percé, est recouvert de peau de chèvre. (...).

Les maracas, peints en noir, sont décorés de motifs rouge en forme de pousses de bambou. Des tambours **Dol** et Conga sont faits de bois de jacquier, de merbau ou de fraisier (!?). Le Dol a deux orifices, de taille différente. Il est seulement fixé à la peau de bétail sur une grande surface ; et la peau est fixée à un cercle métallique spécial. Dans cette troupe ils utilisent trois types différents de **Dol**. Le **Dol** est un outil long et lourd : il est tenu en avant quand il est joué. De cette façon, de mener des mouvements du **Dol**, afin que les tambourinaires suivent la danse.

(légende de la photo)

1. **Gambus Melayu**
2. **Dol (Konga Drum)**
3. **Tamborin**
4. **Dol**
5. **Pedang Pandu**
6. **Dol**
7. **Marwas**
8. **Marwas**
9. **Marakas**
10. **Marwas**
11. **Marwas**



Une troupe de *Hamdlok*



Personnages principaux de la troupe de *Hamdlok*

Préparatifs de la performance: Les interprètes jouent habituellement en public, par exemple pour les mariages, (...) De nos jours, on le l'interprète plus guère de nuit. Comme certains sont gênés de se produire en public, ils ont le trac. Le leader du Hamdolok peut résoudre la question par une préparation : en donnant par exemple une eau spéciale. Pour entretenir comme pour déformer la voix, le chanteur a l'usage de boire une eau avec du basilique, du sirop de canne, du jus de ce tamarin ou encore de citron chinois. Toutes sortes d'eau sans sucres sont bues.

Parmi d'autres considérations, le superviseur veille à un **Hamdolok** sécuritaire, en prévenant les errements de la manifestation et du trajet. Il évite les imprévus pendant et après la performance. (...)

L'INTERPRETATION DU HAMDOLOK

Sur de nombreux aspects, la performance de **Hamdolok** a plusieurs niveaux, ou rangs. Pour chacun, on observe des variations selon les spectacles. Au moins sept rangs catégoriques dans les spectacles. La représentation peut être donnée alternativement sur une scène ou sur le terrain. Si ce groupe est au centre de la représentation pour une personnalité ou un Sultan, celle-ci peut se tenir sur la **musalla** (NLDR aire en plein air dédiée à la prière devant la mosquée) à l'instar des autres processions. De même: des prestations raccourcies de Hamdolok peuvent venir en second dans le spectacle, selon qu'il est souhaité [pour l'occasion].

Si la représentation est donnée sur une scène, elle doit être adaptée aux circonstances. Sans quoi les premiers pas mèneraient rapidement le groupe quelques mètres hors scène. (...)

Pour simplifier, les instructions suivantes décrivent dans les figures II à IV :

- A. Pandu
- B. Watak Wanita
- C. Watak Pelawak
- D. Joueur de Gambus (khalifah)
- E. Joueur de Dol
- F. Joueur de Marwas
- G. Joueur de Maracas
- H. Joueur de tambourin
- I. Penari-Penari

MISE EN SCENE DE LA PERFORMANCE DE HAMDOLOK

Premier Tableau (description)

A ce stade, les danseurs sont séparés en deux files rectilignes. Le meneur [NLDR : le **Pandu**] se tient à l'avant, au centre et se conduit comme un « magicien ». Derrière lui se tient une femme et un personnage. A l'arrière centre, se tient une cymbale pour le **khalifeh**. En deux files droites de danseurs « réguliers », joueurs de tambours, suivis des **marwas** et des **maracas**. Les positions sont décrites dans la Figure II.

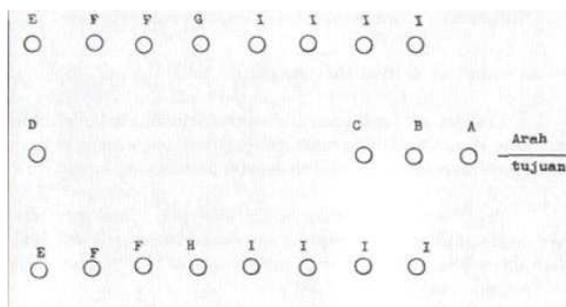


FIGURE II

Position des joueurs en rangs (tableau 1 et 2)

Second Tableau (mobile)

Quand tout est prêt, [la pandu] lève son sabre en signe de démarrage. Il hurle l'invocation au Prophète suivante à trois reprises : « Allahu masalliala saidina Muhammad » (trois fois), repris simultanément en chœur par les autres acteurs. Le **khalifeh** (le joueur de **Gambus**) commence dès alors le jeu du luth. Les autres musiciens lui emboîtent le pas. Les danseurs situés devant commencent leurs mouvements, et chantent sous les applaudissements. Le chant monte et rend une atmosphère chaude de façon croissante.

Troisième Tableau (en cercle)

Lorsqu'ils ont atteint leur position, [les danseurs] forment un large cercle. Au milieu, le « clown » et la femme dansent. Les guides et les musiciens jouent, tandis que les danseurs applaudissent comme décrit FIGURE III.

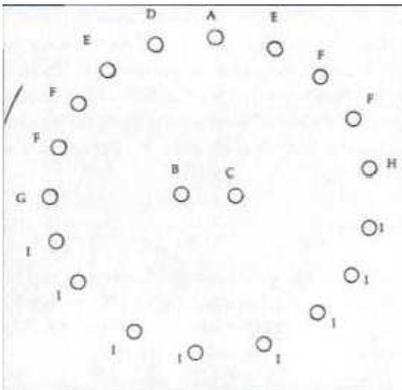


FIGURE III

Position et mouvement des acteurs en cercle, le comédien walak et les « femmes » dansent au milieu du cercle (tableaux 3 et 5).

Après trois minutes [menés par le **Pandu**], les autres poursuivent la danse. Après trois tours en dansant dans le sens anti-horaire, ils prennent une formation en deux cercles concentriques, les femmes et le personnage comique poursuivant leur dans dans le cercle. Le cercle extérieur danse dans le sens anti-horaire, tandis que le cercle intérieur danse dans le sens horaire, tel que montré Figure IV. Puis les danseurs extérieurs échangent avec les autres, ce qui donne l'effet visuel d'une ronde [NLDL ou plus exactement d'une bourrée].

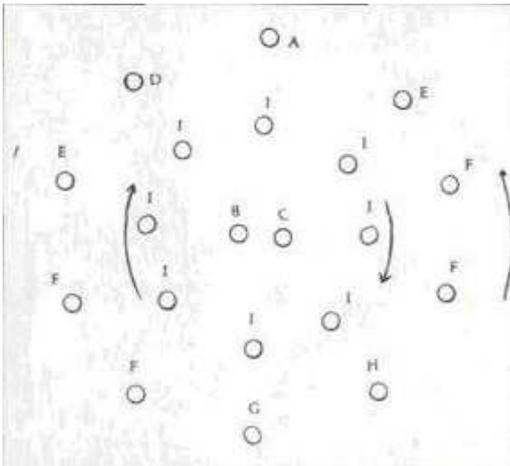


FIGURE IV

Position et mouvement des acteurs en forme de cercles concentriques(3^{ème} tableau)

Quatrième tableau (deux cercles)

Après avoir pris leurs références, les danseurs et les musiciens forment deux cercles [à présent disjoints]. Le personnage comique et les femmes sont chacun dans l'un d'eux. Les musiciens jouent les chansons, tandis que les danseurs applaudissent. Le personnage comique entre et sort de son cercle pour interagir notamment avec le danseur du personnage féminin.

Cinquième tableau

Sur un signe du meneur, tous les musiciens cessent de jouer, pour se reformer en deux cercles, tel que la figure V. Le personnage comique et celui de la femme sont toujours en train de danser en leur centre.

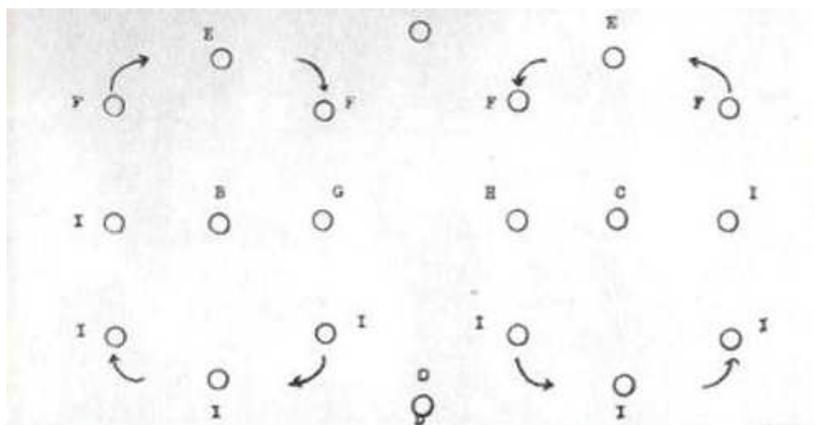


FIGURE V

Position et mouvements contraires des deux cercles. (quatrième tableau)

Sixième tableau

Sur un geste du meneur, tous se remettent à jouer. Tous forment un cercle, exception du « clown » et de ceux des femmes, se tenant toujours au centre. Un autre geste ; et ils se remettent encore à jouer. A ce moment, la musique imite le **Zapin**, dominé par le jeu de jambes. Tout d'abord, seul le personnage comique et les danseuses dansent. Puis les autres dansent dansent face-à-face, deux-à-deux sur deux files, tel que Figure VI

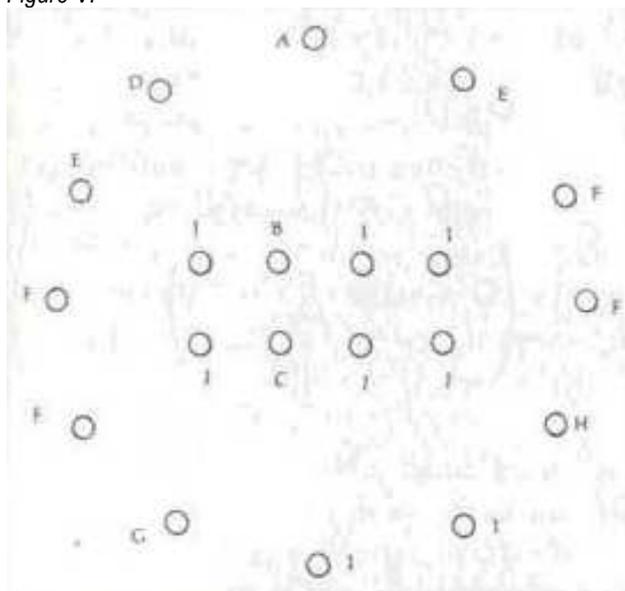
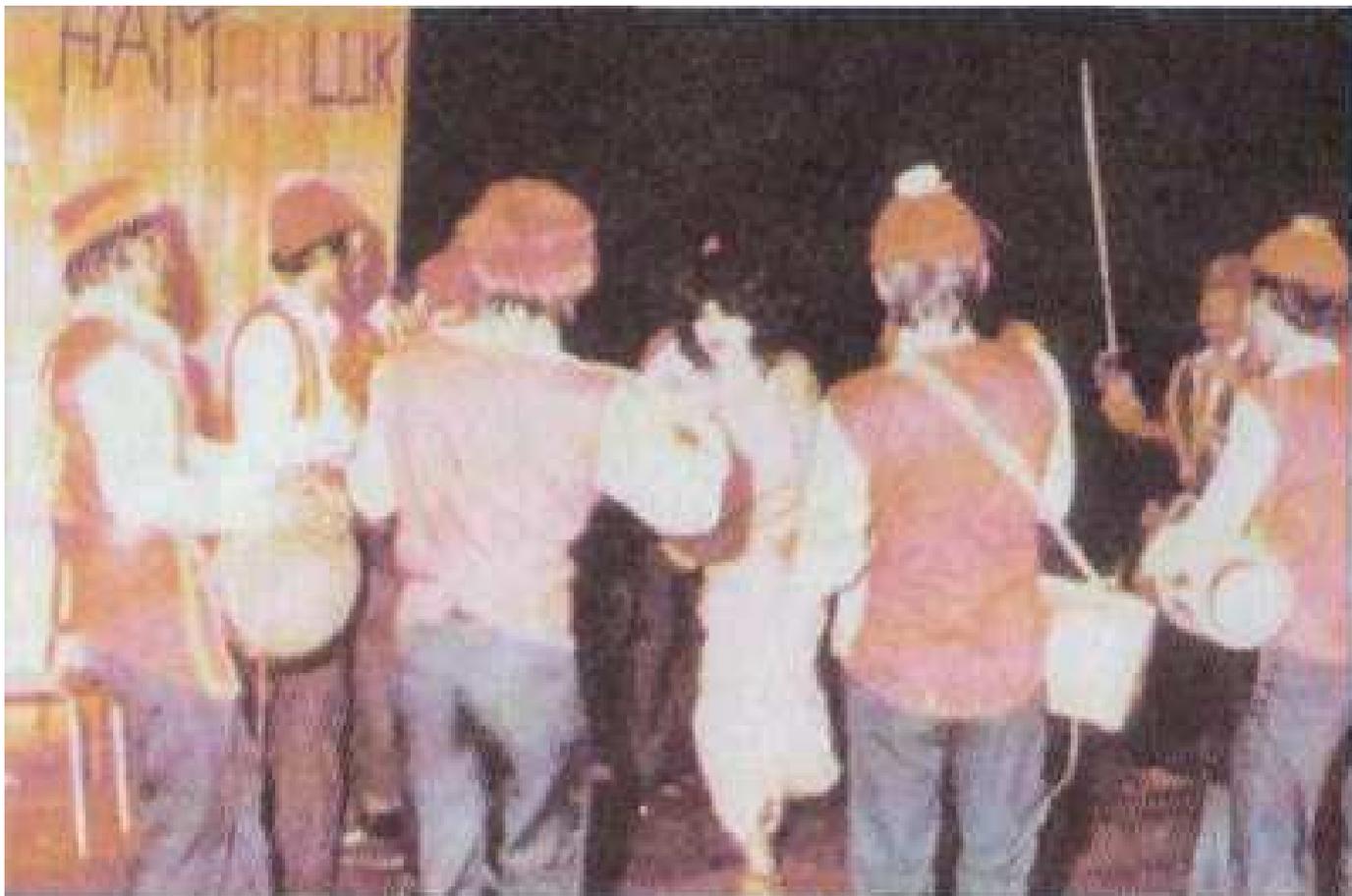


FIGURE VI

Au troisième tableau: le « clown » et ceux des femmes dansent simultanément. Le pas de danse consiste en trois pas en avant, trois pas en arrière. Après quelques minutes de danse et de musique, l'atmosphère est à son comble. (...)



Les personnages féminins aime à danser au milieu des hommes



Le « clown », comme celui des femmes, tandis que les acteurs jouent la musique et applaudissent

Septième tableau (reprise)

Une série de rangées droites forment deux rangs de **Hamdolok**, face au public. Comme tous se tiennent devant le Pandu, les danseurs forment, avec le « clown » et les femmes, le rang de devant. Les musiciens constituent le rang de derrière. La musique baissent soudainement d'un ton. C'est seulement lorsque la musique s'est arrêtée, que le maître prononce les remerciements « (non traduit) » et ensuite il est remercié par les religieux, par une triple invocation. Une fois celle-ci prononcée, les acteurs s'inclinent et saluent.



A la fin de la performance, ils forment un rang et chantent "Salamat".

REFRAINS

Le refrain de présentation a été composé par les acteurs ou par les directeurs; il est adapté à la circonstance : pour mariage, on chante :

Masadeka ma la ketomey
Kita bermain bersukaria
Kita bermain bersukaria
Kerana menyambut orang yang mulia
Alhamdulillah puji laksana
Berkat Nabi Wali Saidina
Selamat sejahtera kita semua
Jauhkan Allah bala bencana
Masadeka ma la ketomey
Kita bermain bersuka hati
Masadeka ma la ketomey
Kerana menyambut raja Sehari

Les paroles ci dessus sont répétées encore et encore. A chaque refrain, est entonnée par les autres membres :

Hamdolok, hewah, hewah
Hamdolok, hewah, hewah
Hewah, hewah, hewah.

Si cette chanson est inappropriée, ils ajouteraient quelques paroles du genre:

Masadeka ma la ketomey
Mohonlah kami mahu berhenti

PAROLES POUR LA DANSE ZAPIN

On a créé des paroles spécifiques pour la danse Zapin. Les paroles sont souvent chantées pour les mariages, comme suit :

Sayang kenanga di hujung dahan
Kembang berseri di dalam taman
Selamat pengantin kami ucapkan
Kekal abadi di akhir zaman
Burung jelatik terbanglah di awan
Hinggaplah mari di dahan yang rendah
Sama cantik samalah padan
Samalah tinggi samalah rendah
Harum kenanga semerbak mewangi
Kembunglah berseri di pagilah hari
Kami berdo'a ke hudrat Ilahi
Dipanjangkan umur dimurahkan rezeki.

Le chœur de répondre à chaque refrain

Ya Salam! Ya Salam
Ya Salam! Ya Salam

CONCLUSION

*Le **Hamdolok** préservé est un art populaire qui devient rare en public, il est en danger pour les générations futures. L'une des raisons est la migration des personnes qui le maîtrisaient, ainsi que le manque d'enseignement. On doit néanmoins espérer que le **Hamdolok** survivra dans la postérité.*

Persembahan Hamdolok di Festival Kesenian Tradisional Malaysia 2002

Diterbitkan oleh:

Cawangan Dokumentasi dan Penerbitan

Bahagian Pembangunan Kebudayaan dan Kesenian

Kementerian Kebudayaan, Kesenian dan Pelancongan Malaysia. 2003

Hamdolok offerings in Malaysia, traditional Art Festival 2002 published by: Cawangan documentation and publication of
The Development of culture and the arts, Ministry of culture, arts and Ramble Malaysia. 2003