

« Kreasi baru » : outil séculaire des idéologies à Bali

L'activité performative à Bali; entre la tradition et l'avant-garde à l'occidentale

André-Éric Létourneau

Numéro 59, printemps 1994

...ions — énumérations

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46660ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Létourneau, A.-É. (1994). « Kreasi baru » : outil séculaire des idéologies à Bali : l'activité performative à Bali; entre la tradition et l'avant-garde à l'occidentale. *Inter*, (59), 50–51.

« La société est mise en condition pour obéir aux ordres »

« Kreasi baru » : outil séculaire des idéologies à Bali

André-Éric LÉTOURNEAU

« L'homme doit savoir se rendre indépendant de tous les déterminismes en les utilisant consciemment (par connaissance et non par assimilation indirecte) afin de pouvoir les dépasser. L'imagination créatrice, dégagée des automatismes sociaux, par sa diversité d'approche à des problèmes donnés donne naissance à des comportements nouveaux, sans doute évolutifs. » Gina PANE

En Indonésie, le terme *kreasi baru* (littéralement « nouvelle création ») désigne un événement soit musical, sonore, théâtral, poétique ou chorégraphié qui n'est généralement présenté qu'une seule fois. La *kreasi baru* met souvent à profit l'arsenal des appareils destinés aux arts de la scène occidentaux, avec plusieurs emprunts aux techniques des arts électroniques (amplification, distorsion, spatialisation sonore). Lorsqu'elle est particulièrement expérimentale, qu'elle implique un processus intégré à l'architecture, proche de la poésie visuelle ou de la performance, elle est souvent qualifiée de *kontemporer*, soit en *kreasi baru* « contemporaine ».

L'art indonésien, outil de manifestation de l'idéologie religieuse, a longtemps occupé la place de l'agora intellectuel grâce au processus de tradition orale. L'oralité s'exprime dans les processus de conception et de perception de tous les arts d'interprétation, particulièrement dans la *kreasi baru*. L'instauration des écoles gouvernementales dans les années 60 et 70, notamment de l'École nationale des arts de la scène (S.T.S.I.), a bouleversé l'approche pédagogique traditionnelle. En effet, la tradition favorisait une approche communautaire dans la pratique et l'apprentissage de la danse, de la musique, des arts visuels et les performances rituelles. Or, ces liens avec les professeurs traditionnels semblent désormais rompus, au profit d'un apprentissage institutionnel, ordonné par le corps professoral de la S.T.S.I. Ce processus a radicalement transformé les rapports sociaux et culturels mais aussi favorisé l'utilisation massive des nouvelles technologies, notamment dans toutes les productions de *kreasi baru* intégrant, petit à petit, des éléments inspirés de la performance et du théâtre expérimental occidentaux.

Il est intéressant de noter à quel point l'aspect noétique des changements dans les pratiques artistiques en Indonésie correspond à une modification perceptuelle du monde spirituel et comment l'art traditionnel, qui y assumait autrefois une fonction religieuse, tend à se transformer au

travers de la production institutionnelle. Ces changements, et surtout l'apparition d'une nouvelle avant-garde académique, reflètent partiellement les bouleversements sociologiques à venir dans la société indonésienne.

Un premier exemple :

Le Festival *Walter Spies*, événement annuel de la *Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI)*, édition 92 à Denpasar, Bali, sur le thème de la nouvelle création.

Le Festival *Walter Spies*³ et le Festival des arts de Bali organisés chaque année avec le concours des membres de la S.T.S.I., offrent régulièrement aux artistes l'occasion d'expérimenter avec des matériaux électroniques ou électro-acoustiques. La même institution organisait en octobre 1993 un symposium sur la création expérimentale où un public composé de spécialistes, d'étudiants et d'artistes était invité à commenter et discuter le contenu des performances qui y étaient présentées.

Il n'est guère surprenant, lors d'un festival de nouvelle création, de voir les habitants des villages les plus reculés bondir les lieux de représentation. Les Balinais, conscients des changements qui s'opèrent sur l'île au rythme effréné de l'industrie touristique, semblent attendre une riposte critique dans ces monstrations où l'humour, l'absurde et la dérision sont puisés dans un vocabulaire mythologique négentropique. Cependant, l'utilisation de moyens techniques impressionnants n'empêche pas le public d'exprimer son mécontentement face à ce qui lui paraît quelquefois devenir la simonie d'une discipline artistique bien ancrée par les traditions religieuses et sacrées.

À ce titre, il convient de se souvenir de ce film paroxysmal de Margaret MEAD sur la danse du *kris* balinaise, une performance où les protagonistes interviennent sur les espaces les plus fragiles de leurs corps avec de tranchants poignards de formes serpentes, sans subir ni souffrance, ni hémorragie. Ce type d'action rituelle (qui n'est pas sans rappeler celui de certains artistes corporels occidentaux tels ABRAMOVIC, BURDEN, COUM TRANSMISSION ou PANE) est rarement exploité dans l'ensemble de la production académique. La « réalité » rituelle qui permettait jadis les phénomènes de trances collectives se manifeste rarement dans la *kreasi baru*. L'académisme a favorisé la facture d'un produit performatif et non celui d'un processus. Ainsi, le dogmatisme religieux et axiomatique — nécessaire à la phénoménologie transcendantale — s'y trouve souvent modifié de telle sorte qu'il dispose davantage à

une réflexion schématique consciente qu'à une évidence dogmatique, dont les effets physiologiques sur le performeur sont méconnaissables, parce que relevant du divin. Et malgré le caractère expérimental de certaines performances, plusieurs finissants de l'académie se verront, diplômés en poche, employés à distraire les touristes qui affluent sur l'île, interprétant les danses traditionnelles ou offrant une version expurgée de la danse du *kris* avec de cassants poignards d'apparat.

Les *kreasi baru* du festival *Walter Spies* sont présentées une seule fois, la plupart du temps par des groupes d'exécutants évoluant au son d'orchestres et de bandes magnétiques. Au cœur d'un petit parc tropical balinaise (siège de la STSI à Bali), l'appareillage technique se composait d'amplificateurs, de bandes de musique électroniques, d'une multitude de projecteurs et de costumes, et de plusieurs gamelans. Au travers des volutes de fumée entassées des cigarettes au clou de girofle, le rideau s'est levé sur une introduction musicale hétérophonique de Arya SUGIARTHA. Ponctué par les commentaires désobligeants et les rires des spectateurs, la composition se verra applaudie alors que débute soudain le rythme d'une pièce traditionnelle.

Ketut RENA : Mendut

Mendut (1991), de Ketut RENA, utilise les couleurs arborescentes des costumes comme repères symboliques dans une série d'actions non narratives. Toujours au son du gamelan, les exécutants s'y voient réduits à l'état d'objets allégoriques, de sculptures humaines, prenant des poses rappelant quelquefois les représentations iconiques des piétreux vidéo-clips de Jakarta sur un kitsch décor méditerranéen. « Selon une étymologie ancienne, le mot image devrait être rattaché à la racine de *imitari*. Nous voici tout de suite au cœur du problème le plus important qui puisse se poser à la sémiologie des images : la représentation analogique (la « copie ») peut-elle produire de véritables systèmes de signes et non plus seulement de simples agglutinations de symboles ? » Chez RENA, il semble que la pose comme matériau scénique évoque le lien entre l'idéographie de la langue balinaise écrite et la notion de pose photographique, langage de l'image iconographique. BARTHES ajoute : « Tout compte fait, le « langage » photographique ne serait pas sans rappeler certaines langues idéographiques, dans lesquelles les unités analogiques et unités signalétiques sont mêlées, à cette différence près que l'idéogramme est vécu comme un signe, tandis que la « copie » photographique passe pour la dénotation pure et simple de la réalité ». La technique de la pose est couramment utilisée dans la danse balinaise classique. *Mendut* tenterait-elle donc une interprétation signalétique de la copie photo-télévisuelle ? L'aspect quasi-parodique de cette *kreasi baru* singerait-elle — subtilement — ces images diffusées par un État-monopole, image d'une culture nationale proposée par l'appareil gouvernemental de Jakarta qui a mainmise sur toutes les entreprises de communication télévisuelle de la péninsule ? Le référent aux déterminismes sociaux apporté par la multiplicité et la diffusion d'images éphémères semble une composante utilisée de manière récurrente dans plusieurs performances, notamment dans l'œuvre de I Ketut SUTAPA.

I Ketut SUTAPA : Nafsu (Désir)

Nafsu (1991) dresse une narquoise apologie du Gonton Rayon, le traditionnel rassemblement d'entraide communautaire propre aux villages balinaï. Les personnages qui évoluent en parfaite synchronisation se voient réduits à la cheville d'une macro-organisation sociale, balayant et ratissant de manière parodique des jardins et des cours imaginaires. Mouvements désacralisés et maladroits, sans rapport aucun avec ceux de la danse classique, tel le *Baris*, dont Antonin ARTAUD avait remarqué « ces roulements mécaniques d'yeux, ces moues des lèvres, ce dosage des crispations musculaires, aux effets méthodiquement calculés et qui enlèvent tout recours à l'improvisation spontanée ».

Gst. Pt. SUDARTA et Gede Arya SUGIARTHA

Puis les personnages et l'« arbre de vie » (le *kayon*) du *Wayan Kulit* (théâtre traditionnel de marionnettes dont les ombres sont projetées sur un écran de tissu blanc) se voient suggérés par de maigres étoiles vagabondes et multicolores, évoluant lentement sur un écran rectangulaire et translucide, et préfaçant une longue introduction parlée, chantée puis distorsionnée par une série de haut-parleurs placés tout autour de la salle. Comme dans tout *wayan kulit*, les gens s'agitent, mangent, fument, entrent ou sortent de la pièce. Le public est attentif et semble se recueillir en écoutant cette narration de Gst. Pt. SUDARTA et Gede Arya SUGIARTHA. Une fonction importante d'un *wayan kulit* est d'informer et de livrer, sur le vif, différentes informations et suggestions quant aux problématiques sociales et politiques auxquelles doit faire face la communauté.

Les symposiums annuels de l'American Gamelan Institute.

Au fil des ans, plusieurs artistes indonésiens et américains (dont MURPHY, SUWECA, MARIATNI et SUKERTA) y ont présenté des *kreasi baru* aux symposiums tenus chaque année au Hopkins Center, Hanover, New Hampshire, E.-U.

Dennis MURPHY, dalang

Nous retrouverons une tout autre version du *wayan kulit* aux symposiums organisés chaque année par l'American Gamelan Institute. Dennis MURPHY se veut un *dalang*⁹ américain et directeur de gamelan (qu'il construit essentiellement à partir d'objets recyclés) où la dimension technologique entraîne un rapport d'acculturation de la discipline, déliquescence provoquée par une approche trop naïve de l'artiste envers le contexte socio-historique dans lequel s'inscrit le *wayan kulit*.

Passant outre aux aspects traditionnels et de sa conformation conceptuelle, et des techniques raffinées habituellement utilisées lors des théâtres d'ombres, l'approche expérimentale de MURPHY a cependant le mérite de démontrer que, malgré l'apparence rudimentaire de sa facture et de ses matériaux (toile, bois, bambou, corde et cuir), le *wayan kulit* constitue en lui-même une technologie d'information — à ce point nouvelle pour un Occidental qu'il lui semble impossible d'en tirer autre chose qu'une piètre copie d'un cartoon que Tex AVERY aurait essayé de produire avant l'invention de la photographie. MURPHY nous démontre qu'avec les mêmes matériaux, un tel appareil technologique

n'a de pouvoir de transformation culturelle et sociale constructive que dans la mesure où l'exécutant possède de la maîtrise technique ainsi que les codes déontologiques nécessaires à son utilisation. Ainsi, la qualité du travail de MURPHY se trouve plutôt dans l'utilisation de la langue, de la narration et dans la tendresse avec laquelle il fait évoluer les marionnettes sur l'écran illuminé.

En observant le processus mis en place dans la représentation du théâtre de *wayan kulit*, il est clair que la définition de la technologie tend à s'élargir : l'efficacité d'une technologie dépend non seulement de la technique employée, mais aussi du contexte social dans lequel cette technologie est utilisée. Ainsi, dans une société où l'oralité et le surnaturel occupent une très grande place, le théâtre d'ombres a constitué et agit encore comme une « interface » entre le savoir théosophique et la société. Il assume ainsi la principale fonction noétique. Une nouvelle technologie ne se définit donc pas en fonction de la nature de ses matériaux physiques, quels qu'ils soient, mais bien en fonction de l'efficacité de leur symbiose.

I Wayan SUWECA de Batubulan et Ni Ketut MARIATNI : Kreasi Baru Beleganjur (1992)

Réinvestissant des rituels très anciens, I Wayan SUWECA de Batubulan et Ni Ketut MARIATNI tracent des subjectiles imaginaires sur lesquelles vont se greffer des pulsions sauvages et géométriques. SUWECA interprète sa composition musicale, inspirée de structures musicales et de mélodies traditionnelles balinaïses, sur plusieurs gamelans à la fois, créant ainsi de brusques et perpétuels changements de modes musicaux. SUWECA et son groupe s'accompagnent également d'un ensemble de batterie rock sur laquelle ils exercent de violentes et tribales ponctuations rythmiques dans une composition d'aspect mécanique et d'une grande virtuosité quant au choix des timbres et de la construction formelle¹⁰. Pendant ce temps, les danseuses Ni Ketut MARIATNI et Sandra WONG se meuvent en parfaite synchronie sur ces surfaces conceptuelles dont elles déterminent elle-mêmes les limites en utilisant leurs mains comme matériaux cunéiformes, codes sacrés de désirs secrets ou absents, leurs corps qui se déplacent brusquement, se figent, réinventent d'autres signaux, se déplacent encore, s'éloignent l'un de l'autre comme on le ferait devant un miroir, se croisent, se figent encore une fois face au public, sur la pointe de leurs pieds, tentent d'autres signaux, repartent. La chorégraphie mise au point par MARIATNI semble aussi symétrique que la musique : les déplacements spatiaux sont déterminés par les différentes sections de la mélodie qui se répètent sur un mode ou l'autre, perpétuels effets de miroirs structuraux sonores et visuels, reflets du geste, de cette geste, comme répondant symétriquement aux formes pointues des chapeaux hérissés à l'arrière de leurs têtes. *Kreasi baru beleganjur* est une œuvre remarquable qui, me confiera plus tard SUWECA, « fait la synthèse entre notre approche musicale traditionnelle et nos nouvelles expériences réalisées lors de cette troisième année passée à enseigner et étudier en Amérique¹¹. »

Pande Made SUKERTA : Gelas 1089 (1989)

En subvertissant la nature même des objets utilitaires, Pande Made SUKERTA leur confère de nouvelles fonctions symboliques et sonores, les élevant ainsi au rang de composantes théâtrales et musicales. *Gelas 1089*¹² est une pièce dans laquelle vont évoluer un groupe monolithique d'exécutants qui se déplacent accroupis en se dandinant comme des canards. Chacun d'entre eux se verra muni de deux verres de plastique dont ils frapperont l'encolure sur le sol, au gré de la marche. Sur la scène, les musiciens d'un gamelan javanais accompagnent deux chanteuses, l'une récitant, en anglais, un texte au sujet de la joie et de la plénitude, l'autre un chant javanais d'une grande tristesse. Le résultat sonore est à la fois doux et étrange, dissonant et hétérophonique. Les membres du troupeau commencent alors lentement leur voyage dans les couloirs de l'arrière-scène puis pénètrent en file indienne dans la salle, tout en frappant violemment le sol de leurs verres de plastique, créant petit à petit une polyvocité, une mouvance d'échos variant au gré des différentes textures de sol et de l'environnement spatial dans lequel se répercutent les sons mobiles. Ces bruyants canards-humains investissent d'abord les allées, puis montent sur la scène, toujours de leur périlleuse démarche, annihilant tranquillement les chansons plaintives et les exclamations jubilatoires par la puissance sonore des claquements réunis.

Dans le contexte indonésien, il convient de rappeler que la fonction détournée dont SUKERTA dote ces objets ne relève pas d'une préoccupation purement musicale mais, étant donné le rôle du canard dans les cosmogonies indonésiennes, d'une pulvérisation mythologique, de l'intégration de l'objet-symbole « technologique » (le verre de plastique) comme composante écosophique, de « manodétendeurs » de l'inconscient collectif contre l'infailibilité de nos pulsions émotives. Par cette surprenante invasion de la faune sur l'expression de la sensibilité humaine, il charge le verre de plastique de tout un onirisme scientifique.

Dans son article sur la nouvelle composition en Indonésie, le performeur et compositeur I Wayan SADRA relate qu'il est monnaie courante de retrouver ce type de matériau à fonctions multiples dans les nouvelles créations produites par le conservatoire S.T.S.I. de Surakarta¹³.

Recherche in(c)lassable

La recherche et l'utilisation accrue d'objets-signifiants dans les *kreasi baru* dénote la volonté d'intégration de l'objet musical et de la musique comme deux composantes indissociables de nouveaux appareils conceptuels à caractères tautologiques.

Ce n'est donc pas tant dans la rhétorique des messages d'une performance ou dans le contenu de ses informations que s'opère la transformation sociale, mais plutôt par l'aspect sémiologique des modèles qui y sont proposés. On assiste ainsi à une forme de triangulation entre les *machines désirantes*¹⁴, le contenu sémiologique des productions artistiques et les pratiques de vie quotidienne, interfaces modifiant perpétuellement la noèse de tous les processus de relations et de créations communautaires.

Petite modification

Cette modification de la cosmogonie traditionnelle et la propagation d'objets technologiques dans

cette société aux pratiques souvent animistes donnent lieu à toute une nouvelle symbolique rattachée à la mythologie. Qu'il s'agisse d'objets de caoutchouc — pneus, jouets, etc. — de motocyclettes ou de logiciens, les objets se voient vénérés par des offrandes et des rituels qui dénotent la foi en la supériorité de l'esprit sur la matière et ce, en invoquant l'esprit de la matière même. Dans cette optique, les *kreasi baru* sont exécutées comme autant de gestes rituels qui s'inscrivent dans une multiplicité d'affects poétiques. Elles se veulent des principes noologiques et multiples d'action et d'expérimentations perceptuelles, telles ces danses sur le feu, pieds nus, où l'on se plonge quelquefois des poignards dans tout le corps, comme pour exorciser le déterminisme de la matière sur l'esprit.

* Titre tiré d'un quotidien balinaï

1 PLUCHART, François, « Les agressions biologiques de Gina Pane », in *Artitudes*, 1973.

2 Tel que défini par ONG : « The specific processes of producing, remembering, recalling, and sharing through different cultures manage their knowledge store. In terms of modern information science, noetics is thus the system of shaping; storing, retrieving, and communicating knowledge ». cf ZURBUCHEN, Mary Sabina, *The Language of Balinese Shadow Theater*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, U.S.A., 1987, p. 35.

3 Walter SPIES : peintre allemand célèbre à Bali et qui y vécut au début du XX^e siècle.

4 Formation « classique » de métalphones, de tambours, de flûtes et de gongs bulbés utilisés principalement à Java et Bali.

5 BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus*, Éditions du Seuil, Collection « Tel Quel », Paris, 1982, p. 25.

6 Idem, p. 21.

7 Capitale gouvernementale et administrative de la République d'Indonésie.

8 ARTAUD, Antonin, « Sur le théâtre balinaï », *Le théâtre et son double*, p. 84.

9 Concepteur, conteur, poète, marionnettiste et musicien du *wayan kulit*, théâtre d'ombres de marionnettes sur un écran translucide.

10 Cette musique n'était pas sans rappeler l'esprit qui prévaut dans certaines œuvres de Glenn BRANCA ou de Pierre-André ARCAN.

11 Depuis 1987, la faculté de musique de l'Université de Montréal offre des cours de musique balinaïse. Le groupe est composé à la fois d'étudiants réguliers ainsi que de musiciens, danseurs et compositeurs d'approches et de milieux divers. Chaque année, l'université a invité un professeur balinaï à y enseigner et prendre la direction du groupe.

12 Le mot *gelas*, d'origine néerlandaise, signifie verre (à boire) en langue indonésienne.

13 SADRA, I Wayan, « Komposisi Baru : On Contemporary Composition in Indonesia », in *Leonardo Music Journal*, vol. 1, n° 1, Permagon Press plc., Oxford, U.K., 1991, p. 22.

14 « Notion notamment développée par Lacan que GUATTARI applique à tout processus d'utilisation psychologique d'une action ontologique mettant à l'épreuve une technique spécifique » (« Une entrevue avec Félix GUATTARI » par Richard MARTEL et Alain-Martin RICHARD, Inter n° 55-56, printemps 1993).