

---

## I Wayan DIBIA: Kecak: The Voice Chant of Bali

Denpasar: Hartanto Art Books Studio, 2000

**Patrik Vincent Dasen**



**Édition électronique**

URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/527>  
ISSN : 2235-7688

**Éditeur**

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 janvier 2004  
Pagination : 348-351  
ISBN : 2-8257-0910-7  
ISSN : 1662-372X

**Référence électronique**

Patrik Vincent Dasen, « I Wayan DIBIA: *Kecak: The Voice Chant of Bali* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 17 | 2004, mis en ligne le 13 janvier 2012, consulté le 04 octobre 2016. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/527>

---

Ce document a été généré automatiquement le 4 octobre 2016.

Tous droits réservés

---

# *I Wayan DIBIA: Kecak: The Voice Chant of Bali*

Denpasar: Hartanto Art Books Studio, 2000

Patrik Vincent Dasen

---

## RÉFÉRENCE

I Wayan Dibia, *Kecak: The Voice Chant of Bali*, Denpasar: Hartanto Art Books Studio 2000.

92 p. 25 photos et illustrations, transcriptions musicales, lexique et bibliographie sélective

- 1 Dans les pages de ce petit livre acheté un peu à la va-vite dans un « tourist bookshop » d'Ubud, haut lieu du tourisme culturel balinaise, je ne m'attendais pas à trouver autre chose qu'un survol rapide de ce phénomène culturel si particulier et si complexe qu'est le *kecak*. Mais à plus d'un égard, cet ouvrage mérite attention. Tout d'abord – ce n'est peut-être qu'un détail, mais il est d'importance – il a été publié (1996) puis réédité (2000) par une maison d'édition balinaise de Denpasar, capitale de l'île. Son auteur, I Wayan Dibia, est un musicologue du cru, directeur du Conservatoire des arts de la scène (STSI<sup>1</sup>) dans cette même ville. Encore de nos jours, malgré un développement certain de cette discipline dans « les pays du Sud », l'ethnomusicologie reste le plus souvent affaire occidentale, et bien plus encore en ce qui concerne l'édition de livres. Mais Bali est justement un lieu où, depuis presque quarante ans, se développe une musicologie institutionnelle de qualité au travers des collèges et conservatoires musicaux. Un effort assez soutenu est fourni pour inventorier, décrire, produire, et parfois sauvegarder, non seulement les genres musicaux principaux, mais aussi les styles régionaux. Et il est heureux de voir que, même dans une mesure restreinte et avant tout à destination d'un public étranger, des livres de la qualité de celui-ci sont maintenant publiés localement.
- 2 Un autre intérêt de ce texte est qu'il aborde le *kecak* dans une vision diachronique, de ses origines rituelles présumées à sa création en tant que spectacle vivant, jusqu'à quelques-uns de ses développements les plus contemporains. Qui plus est, l'auteur nous en donne

une vision où le recul et la rigueur du regard scientifique sont nourris d'une expérience « de l'intérieur » peu commune. I Wayan Dibia participe en effet, depuis plus de trente ans, non seulement à l'étude et à la description de ce genre, mais aussi à son développement en tant que metteur en scène de spectacles. Soulignons d'ailleurs que c'est un genre musico-théâtral qui, depuis sa création, et par sa nature de tradition réinventée et devenue séculière, a peut-être plus facilement permis les réinterprétations contemporaines. Il n'est peut-être pas de meilleur exemple de tradition musicale en transition, pour ne pas dire en constante réinvention, que le *kecak*. En effet, comme le souligne l'auteur, « même si le *kecak* fut développé dans les années 1930, avant tout comme un spectacle pour touristes, il continue à cultiver l'esprit de la culture balinaise ancestrale » (p. 3). Pour mieux saisir de quoi il est question, évoquons brièvement le *kecak* et ses origines.

- 3 I Wayan Dibia nous rappelle tout d'abord que *kecak*, au-delà de quelques interprétations locales plus poétiques ou légendaires, peut simplement se traduire par « faire *cak* ». La syllabe *cak* (prononcez « tchak ») étant une onomatopée sans signification apparente, dont la brièveté permettrait simplement une plus grande virtuosité dans les polyrythmies en hoquet exécutées par le chœur<sup>2</sup>. Ce dernier se compose d'un groupe de soixante-dix à parfois cent hommes, installés en demi-cercles ou en cercles concentriques, qui se partagent jusqu'à quatre phrases rythmiques distinctes, de deux, quatre, ou huit temps, chantées simultanément. En résulte un entrelacs complexe de rythmes vocaux monophoniques à l'unisson, avec une voix « métronome » qui scande inlassablement le temps de la mesure sur la syllabe *pung* ou *puk*. Outre ces polyrythmies, le chœur chante parfois, toujours en utilisant des onomatopées, de courtes mélodies répétitives, ainsi que des effets rythmiques de « break » ou d'appel. Les aspects mélodique et rythmique sont dirigés par des chefs de chœur différents, souvent assis près du chanteur « métronome » pour faciliter la cohésion rythmique de l'ensemble. Au sein du chœur, un narrateur – le *dalang* – raconte l'épopée qui est jouée par des acteurs costumés évoluant au centre des cercles concentriques des chanteurs, le plus souvent un épisode ou l'autre du Ramayana. Afin de renforcer l'effet dramatique de certaines scènes, ou encore comme intermède entre les actes, deux solistes, un homme et une femme (la seule présente dans le chœur), chantent à tour de rôle des chants narratifs. Toutes les parties chantées, qu'elles soient narratives ou onomatopéiques, ainsi que les mouvements du chœur, sont là pour accompagner, souligner et enrichir l'action dramatique des acteurs.
- 4 Outre des éléments clairs d'analyse musicologique des structures des polyrythmies vocales, des échelles utilisées par les chanteurs, ou du rôle des différents intervenants du chœur, l'auteur nous présente quelques données scénologiques relatives à la disposition des chanteurs dans le cercle, aux mouvements du chœur, ainsi qu'aux principaux mouvements de danse des personnages de l'épopée mise en musique. Sans oublier une description courte mais précise des masques, des costumes et des éclairages. Une importance particulière revient aux termes vernaculaires désignant tous ces rôles, gestes, mouvements ou personnages, qui donnent parfois au texte un aspect un peu trop lexical.
- 5 Comme il a été signalé plus haut, le *kecak* a été élaboré dans les années 1930 et s'est développé en tant qu'attraction pour un tourisme déjà assez important, même s'il n'était qu'embryonnaire. Les origines dont il est issu, les danses de transe d'un rituel appelé *sanghyang*, sont difficilement situables. Dans les deux villages où il est encore sporadiquement pratiqué à des fins d'exorcisme, un chœur d'homme faisant du *kecak* répond à un chœur de femmes, dont les chants sont à texte. Cet accompagnement musical

semble provoquer et soutenir la transe de jeunes vierges figurant des nymphes – le *sangyang dedari* – ou encore celle d'hommes aux costumes figurant des chevaux – le *sangyang jaran* – qui foulent au galop un feu de braises. Mais ces formes rituelles ont, à ces rares exceptions près, complètement disparu.

- 6 La version du *kecak-Ramayana* a été inventée par un artiste-peintre hollandais du nom de Walter Spiess. Il était à l'époque consultant pour une maison de production de films tournant une sorte de reportage-portrait de l'île qui allait s'appeler « L'île des démons »<sup>3</sup>. Spiess pensa qu'en raccourcissant le rituel du *sangyang* et en lui ajoutant des épisodes du *Ramayana*, cela créerait un nouveau genre dramatique qui serait plus excitant pour le public européen du film. Moitié rituel aux allures primitives, moitié théâtre costumé flamboyant, l'esthétique mise en place par Spiess semblait convenir à merveille à l'imaginaire exotique occidental. Et les Balinais ne furent pas en reste, adoptant la nouvelle forme avec enthousiasme et la développant jusqu'à nos jours. Dans cette version réarrangée, le chœur d'hommes sera augmenté et complexifié, celui des femmes étant, comme nous l'avons vu plus haut, réduit à une seule chanteuse, et les trances remplacées par des scènes de théâtre. Le feu du *sangyang jaran* sera remplacé par une figuration d'arbre dont chaque branche se termine par une lampe à huile. Après moins d'un siècle, le *kecak* est devenu un art traditionnel à part entière aux yeux des Balinais et des touristes. Des versions multiples ont été mises en scène, réunissant parfois jusqu'à mille choristes comme dans une des productions de l'auteur I Wayan Dibia.
- 7 Un aspect intéressant que j'ai personnellement pu observer dans les récents développements du *kecak* « pour touristes » est la réintroduction progressive de l'aspect rituel d'origine. D'une part, des éléments des danses de *sangyang* sont à nouveau mis en scène dans le spectacle, qui commence bien par un épisode du *Ramayana*<sup>4</sup>, mais, une fois celui-ci terminé, on mime alors quelques instants de la transe des vierges et de celle des cavaliers piétinant le feu, sur l'accompagnement d'un chœur élargi de femmes. Autre observation faite dans le village de Pengosekan proche d'Ubud, un *kecak-Ramayana*, dans sa forme réinventée, fut intégré comme partie constitutive d'un rituel appelé *odalan*, sorte d'anniversaire du temple de la communauté. Donné dans l'enceinte extérieure du temple et destiné aux habitants du village, le *kecak-Ramayana* semblait avoir retrouvé sa dimension rituelle.
- 8 Outre certains éléments intéressants comme la description minutieuse d'une performance standard du « rapt de Sita »<sup>5</sup>, ou encore une liste des principaux groupes de *kecak* aujourd'hui en activité, il faut souligner un dernier aspect intéressant de ce livre: la description des autres ensembles vocaux de l'île. Il existe en effet trois autres genres qui n'ont été, à ma connaissance, que très peu décrits jusqu'à présent: le *cakepung*, le *renganis* et le *genjek*. Ce sont des expressions populaires, régionales pour les deux premières, qui emploient aussi la polyrythmie a cappella, l'imitation vocale des *gamelan* de bronze par onomatopées, tout en y ajoutant des chants populaires, des blagues et/ou la récitation d'histoires ou de poésie. Certaines sont plus anciennes que le *kecak*: le *cakepung* remonterait par exemple au XVII<sup>e</sup> siècle, alors que le *renganis* ne serait apparu que dans les années 1950. Quant au *genjek*, issu du *cakepung*, c'est la forme la plus populaire à l'heure actuelle. L'ajout d'une partie sur ces genres particuliers lors de la réédition de l'ouvrage montre bien l'intérêt que commencent à y porter les musicologues balinais.
- 9 Ces formes vocales, autant que le *kecak*, subissent ainsi en permanence les va-et-vient de la culture balinaise, les réinterprétations, les variations et les inventions, le plus souvent avec ingéniosité. Je conclurai sur une dernière anecdote qui me paraît significative. Dans

un petit village du Nord-Est de l'île, j'eus la chance d'être invité un soir à participer à une fête entre amis dans la maison d'un pêcheur, située au bord de la mer. Le vin de palme (*tuak*) présent en quantité, les rires, les blagues et le *genjek* chanté jusqu'au bout de la nuit en firent une soirée mémorable. J'appris que cette fête était motivée par le départ de mon hôte, qui avait récemment vendu sa maison à un promoteur touristique. Aujourd'hui, il chante toujours le *genjek* avec ses amis... mais pour les touristes, sur la terrasse du restaurant gastronomique qui a remplacé sa maison !

---

## NOTES

1. *Sekolah Tinggi Seni Indonesia*
2. Dans le déroulement du spectacle, le *a* est par ailleurs parfois remplacé brièvement par la voyelles *e* («cek») ou *o* («cok»).
3. Walter Spiess et Vistor von Plessen: *Die Insel des Dämonen (Black Magic)*, 1933 (80')
4. Le plus classique étant «le rapt» de Sita
5. Même si les belles photos sont malheureusement en noir et blanc, ce qui nous fait manquer la splendeur colorée des costumes.