

Entretien avec I Wayang Lotring

La tradition fait de Lotring presque un centenaire; Mac Phee jugeait qu'il était né vers 1900 ; J. Brunet avance la date de 1897. Il faut bien dire que le goût occidental pour la précision est rarement satisfait à Bali. Celui qu'on s'accorde à reconnaître comme le plus grand compositeur de l'île est resté illettré pendant quarante ans, et n'a que des notions très confuses de sa propre théorie musicale, pour laquelle d'ailleurs la terminologie est très vague. Mais qu'on écoute dix secondes l'une de ses compositions, et on se trouve en présence d'un évident raffinement, d'une ingéniosité que les plus savants des compositeurs occidentaux peuvent envier, et envie parfois. Pour comprendre vraiment ce qui apparaît à nos préjugés comme une contradiction, il faut connaître la pratique musicale balinaise, à la fois rustique et sophistiquée. Lotring découvrit la musique comme on voit encore aujourd'hui partout à Bali des enfants de trois ans à peine la découvrir, calés chaque soir sur les jambes d'un père accroupi devant son gender et s'exerçant déjà à frapper avec lui les lames de bronze. C'est le premier souvenir qu'il évoqua lorsque j'eus le privilège en 1972 d'interroger, avec ménagements, ce faible vieillard souriant et rêveur.

F-B. M.: Quelle est la première musique que vous vous rappelez avoir entendue ?

I W. L. : C'est celle du Wayang, le théâtre d'ombres ; mon père était un dalang, et je l'accompagnais partout. C'est son instrument que j'ai appris d'abord, le gender, et j'ai gardé une prédilection pour lui, comme pour le mode du théâtre d'ombres, le slendro.

Le père de Lotring, I Rapih, était pêcheur, comme la plupart des habitants de Kuta sur la côte sud-ouest de l'île. Mais comme la plupart aussi, il faisait partie d'un de ces clubs de musique et de danse dont le moindre hameau possède couramment deux ou trois, chacun avec son orchestre. Il s'aperçut vite des dons exceptionnels de Lotring et l'enfant quitta bientôt ses genoux pour grimper sur un petit banc fabriqué sur mesure pour qu'il puisse atteindre les lames de son gender.

F-B. M. : Y avait-il alors beaucoup de compositeurs fameux à Bali ?

I W. L. : Dans mon village, il n'y avait que ma famille.

La réponse de Lotring signifie discrètement que ma question est mal posée, Au début de ce siècle Bali était divisée en des dizaines de « royaumes » minuscules et souvent hostiles les uns envers les autres. L'unité de la civilisation balinaise n'était consciemment perçue qu'à de rares occasions, et le cadre du village, qui encore aujourd'hui semble un horizon suffisant à la quasi-totalité des Balinais, était le seul qui eût une véritable importance. Lotring avait déjà neuf ans, il était déjà un jeune danseur célèbre à la cour de Blahbatu, au sud-est de Bali, où il pratiquait le nandir, une danse qui disparut avec les cours princières, quand les Hollandais en 1906 mirent la main sur l'ensemble de l'île. Les plus riches cours, qui avaient entretenu chacune au moins cinq orchestres différents, groupant plus de 100 musiciens, perdirent tout pouvoir après que le radja de Badung, un des protecteurs de Lotring, incapable de lutter avec ses 2000 hommes contre l'armée hollandaise, eut invité les siens, hommes, femmes et enfants, à se vêtir de blanc, se couvrir des plus précieux

bijoux, brûler les palais et se jeter en brandissant des criss d'or contre les fusils d'un ennemi honteux de ce massacre; mais résolu à imposer sa loi.

L'action destructrice de la colonisation fut moindre à Bali qu'ailleurs, à cause du respect éprouvé par plusieurs administrateurs hollandais pour une civilisation aussi antique, complexe et brillante. I Lotring n'eut cependant plus jamais l'occasion de pratiquer la danse de cour dont il était spécialiste ; il dut partager son temps entre la musique et son métier d'ouvrier orfèvre. Le nouveau régime eut un effet imprévu et en partie bénéfique : en unifiant l'île et en améliorant les communications, il favorisa des rencontres entre des régions presque étrangères et une intense activité créatrice se développa parmi les musiciens de Bali brutalement jetés par l'Occident dans l'aventure de l'Histoire. Et ainsi, vers 1915, tandis qu'au nord de l'île naissaient un style et un type d'orchestre nouveaux, le kebyar, qui allait communiquer en dix ans à tout Bali son énergie explosive - violente revanche imaginaire, peut-être, contre l'opresseur blanc, Lotring faisait fondre un gamelan d'un type jadis réservé à l'accompagnement des plaisirs amoureux des princes, le Semar pegulingan.. C'est avec cet outil qu'il créa le ballet qu'il surnomma plus tard legong kraton, danse de palais, pour commémorer la tournée qu'il fit en 1922 chez un sultan javanais à Surakarta. Le nandir mettait. en scène trois jeunes garçons dansant aux sons d'un ensemble proche de l'orchestre du théâtre d'ombres ; le legong utilisa trois fillettes et emprunta l'orchestre plus riche du Semar Pegulingan . On voit que, contrairement à l'idée simpliste qui veut que seul l'Occident dissocie les fonctions sociale et esthétique de la musique, le compositeur balinaise innove essentiellement en détournant de leur fonction sociale première un orchestre, une chorégraphie, un rythme, pour leur attribuer un nouveau rôle. La vie quotidienne étant totalement pénétrée de sacré, une musique religieuse sert très facilement de divertissement, et un divertissement prend sans difficulté un nouvel emploi rituel. Cette souplesse, qui dérouta nos préjugés, est la meilleure défense de la civilisation balinaise qui, en dépit du pessimisme des ethnologues, supporte depuis trente ans la deuxième invasion occidentale, celle des touristes, avec la tranquille désinvolture que lui donne la conscience de sa supériorité.

Mais Lotring, tout en jouant lui aussi ce rôle habituel d'arrangeur, est un compositeur en un sens assez proche de ce que l'Occident entend par ce mot. Il a étendu ses adaptations aux échelles utilisées, métamorphosant une mélodie sur un mode à sept sons en mélodie pentatonique ; et surtout il a inventé un style de figuration rythmique d'une grande complexité, un art de la syncope encore inconnu, un sens du contraste tout nouveau entre passages à l'unisson et brusques tutti à huit ou dix parties réelles. Ces révélations atteignirent le public balinaise en particulier avec deux pièces célèbres, Gambangan, rythmes d'un quatuor de xylophones transposés à l'orchestre, et Liar samas. Ce dernier titre signifierait 400 liards, c'est-à-dire 800 roupies, et ce serait la récompense promise, puis finalement accordée, par un prince au jeune Lotring qui avait été mis au défi de composer une musique de valeur. Telle est du moins une des versions qui circulent. Une autre raconte que c'est en cherchant sa prime, qu'il avait égarée, qu'il eut l'idée de ce morceau, d'après les

tours et les détours qu'il faisait autour de la table, chez lui. Lotring ne m'a pas livré la « vraie » version, et c'est peut-être aussi bien. A travers les difficultés dues à la langue et à l'âge de Lotring apparaissaient cependant quelques notions assez précises, qui ne correspondent pas toujours à l'idée qu'on se fait d'un homme qui aurait pu être le dernier des grands artistes anonymes venus du fond des âges, et dont notre siècle, avec son préjugé individualiste et son obsession du temps qui change, aura fait paradoxalement le premier nom d'une histoire musicale balinaise qui n'est pas achevée.

F.-B. M. : Quand vous songiez à une composition, par où commenciez-vous ?

I. W. L. : Par la mélodie du gender ; c'est elle que je commençais par indiquer aux musiciens.

F.-B. M. : Le travail de composition était-il collectif ?

I. W. L. : Non. Je les laissais s'entraîner un peu, et ils me montraient alors ce qu'ils faisaient. Je rectifiais les erreurs, puis je leur enseignais successivement toutes les autres parties, que l'on coordonnait peu à peu, jusqu'à ce que toute la pièce soit assimilée par les vingt-sept musiciens.

F.-B. M. : Mais vous-même, cherchiez-vous sur un instrument, ou est-ce que la musique naissait dans votre tête avant d'être jouée ?

I. W. L. : Les idées venaient dans ma tête. J'y songeais parfois pendant des nuits entières.

F.-B. M. : Était-ce après avoir entendu des sons de la nature, par exemple ?

I. W. L. : Non, c'était plutôt en revenant d'une fête de temple où on avait joué un air de musique sacrée, ou après une séance de psalmodie de textes religieux du Mahabharata ou du Bharata-Yuddha.

F.-B. M. : Mais quand vous composiez, donniez-vous vous-même un sens religieux à votre activité ?

I. W. L. : Non, pas du tout. Je le faisais pour le plaisir.

F.-B. M. : Suffisait-il que la musique soit belle, ou vouliez-vous exprimer certains sentiments précis ?

I. W. L. : Les deux.

F.-B. M. : Quelle sorte de sentiments ?

I. W. L. : Si je faisais une musique de danse legong, ou d'orchestre Semar pegulingan, je ne pensais qu'aux notes et aux rythmes. Si je composais pour le théâtre d'ombres, le wayang-koulit, je pensais aussi à l'histoire. Pour une danse j'imaginai toujours la musique avant la chorégraphie.

F.-B. M. : Quelle était votre musique de prédilection ?

I. W. L. : Les morceaux en mode slendro, la musique de wayang, et aussi de legong. Mais, s'il vous plaît ne me parlez pas de Liar samas ; on en a trop parlé !

F.-B. M. : J'aimerais savoir si vous avez eu des contacts avec une autre musique que celle de Bali.

I. W. L. : Très rarement. Après 1920, j'ai fait des tournées à Java, et même une fois à Ceylan ; et j'ai entendu de la musique javanaise à Surakarta et à Jodjakarta. Elle était

un peu molle.

F.-B. M.: Et vous n'avez jamais entendu de musique européenne, soit directement soit sur une radio ?

I W. L. : Très rarement ; et j'ai eu beau essayer, c'était très difficile d'y entrer.

F.-B. M. : Aujourd'hui joue-t-on encore vos musiques comme jadis ?

I W. L. : On m'appelle quelquefois pour vérifier, et je rectifie quelques erreurs, s'il y en a.

F.-B. M.: Aimez-vous les innovations actuelles, comme le Drama gong, les sonorisations avec des micros, les emprunts au théâtre javanais ?

I W. L. : Non, pas du tout. Je n'aimais déjà pas beaucoup le style kebyar à son apparition, il y a cinquante ans. Et aujourd'hui ils veulent aller encore plus vite, jouer encore plus fort ! On n'entend plus aucune finesse. Ce que je préfère, c'est les anciennes musiques sacrées, c'est cette tradition qui doit rester notre base. Mais, bien sûr, quand un passage ne nous plaît pas, on peut le changer.

À quelle vitesse ces changements peuvent-ils se produire sans que le système entier se dénature ? Ni Lotring ni personne n'a la réponse, mais l'inquiétude est assez générale. Cependant Bali vit encore aujourd'hui dans un monde de magie, où on s'immobilise quelques instants à midi pour n'être pas dévoré par le barong, l'esprit des grands arbres, qui protège le village, mais qui saute à certaines heures sur tout ce qui bouge. Et pour l'instant Bali, comme le barong, ne fait qu'une bouchée de ceux qui l'envahissent. En 1945, pendant l'occupation japonaise, dix soldats ennemis ont osé manger les poissons du temple de Tirta Empul et sont tombés raides morts près de l'eau, dans l'enceinte sacrée. Fâcheux incident, car il fallait procéder à une purification exceptionnelle, pour laquelle on devait sacrifier un animal de chaque espèce habitant Bali. Parmi ces espèces, l'une s'est faite plutôt rare, le tigre, qu'on préfère appeler par un euphémisme respectueux le « vieux monsieur ». Comment trouver un « vieux monsieur » ? Le prêtre vit soudain un tigre couché dans le temple, s'approcha avec sa clochette, et, sans l'avoir aucunement frappé, le vit mort devant lui. C'est ainsi que cela se passe à Bali, conclut avec conviction mon informateur. On a peut-être tort de s'inquiéter pour la pureté de la musique balinaise : les dieux qu'elle honore ont encore toute leur énergie. Le danger est peut-être plus dans la sclérose qu'entraînerait un goût archaïsant, favorisé par les étrangers puristes, que dans une évolution qui pour l'instant n'est ni plus ni moins décadente que la nôtre.

enregistré le 4 août 1972 Traduction par Kaleran

Rédigé le 1er novembre 1974

Nouvelle Revue Française n° 265, janvier 1975, Paris, Gallimard.

