

Catherine Basset, *Gamelan : royaume concentrique du gong*

Thèse de doctorat d'ethnologie de l'Université de Paris X-Nanterre, sous la direction de Bernard Lortat-Jacob, 2004



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/449>
ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2005
Pagination : 348-350
ISSN : 1662-372X

Référence électronique

« Catherine Basset, *Gamelan : royaume concentrique du gong* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 18 | 2005, mis en ligne le 14 janvier 2012, consulté le 05 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/449>

Ce document a été généré automatiquement le 5 mai 2019.

Tous droits réservés

Catherine Basset, Gamelan : royaume concentrique du gong

Thèse de doctorat d'ethnologie de l'Université de Paris X-Nanterre, sous la direction de Bernard Lortat-Jacob, 2004

RÉFÉRENCE

Catherine Basset *Gamelan : royaume concentrique du gong*. Thèse de doctorat d'ethnologie de l'Université de Paris X-Nanterre, sous la direction de Bernard Lortat-Jacob, soutenue le 18 décembre 2004. 5 tomes, dont deux publications (tomes II et III).

Tome I : « Gong : vingt ans de recherches » (46 p.)

- 1 Ce tome introductif présente l'ensemble de la thèse et relate les étapes de la recherche – à Bali, puis à Java et à Sunda – et les principales publications de l'auteur ; il décrit ce qu'ont apporté à la recherche ses activités dans le monde du spectacle en Indonésie et en Europe et ses lectures des auteurs occidentaux et indonésiens.

Tome II : « Musiques de Bali à Java, l'ordre et la fête », (livre, 180 p. + CD) Édité par Actes Sud/Cité de la musique

- 2 « L'ordre » met à jour le concept d'« instrument collectif » commun à toutes les catégories de *gamelan* (en lien à une idéologie communautaire) ; il situe les répertoires de musique, de danse et de théâtre dans l'évolution historique contrastée des trois régions et compare Bali, Java et Sunda sur le plan du style de la musique et des représentations scéniques, mis en relation avec les sociétés, les mentalités, les croyances, les goûts culinaires, les valeurs et les comportements.

- 3 La seconde partie, « la fête » relate des moments vécus de musique et de danse dans les trois régions.
- 4 En annexes : théorie musicale (sommaire et académique), glossaire, CD (25 pages).

Tome III : « Gamelan, architecture sonore », (199 p. + CD Rom) Site Internet édité par la Cité de la musique (Paris)

- 5 Enrichi de tableaux synthétiques et de diagrammes, le texte vise à dégager les traits communs entre tous les *gamelan* (au sens large d'instrument collectif), ainsi que les termes et paramètres pertinents pour la description de la musique. Les caractéristiques des styles villageois et palatins sont comparées.
- 6 Puis est défini le *gamelan* au sens propre, d'origine palatine et où le rôle des gongs est fondamental. Ses musiques se distinguent d'abord par une métrique circulaire (*colotomy*) qui attribue respectivement à chacun des gongs de différentes tailles la frappe d'un des niveaux de subdivision binaire du cycle allant de *gong* à *gong – gong* désignant localement seulement le son le plus grave (qu'il s'agisse ou non d'un gong au sens organologique). Sur cette structure s'étagent les strates mélodiques par registres, avec une multiplication de la fréquence de frappe proportionnelle à la fréquence sonore (schématiquement d'octave en octave vers l'aigu).
- 7 Or, grâce à la création, par l'auteur, d'une notation concentrique où les degrés mélodiques sont représentés par les couleurs qui leurs correspondent dans le système symbolique, cette structure musicale stratifiée apparaît comme concentrique autour du *gong*. En tant que centre, début et fin, le *gong* est symbole de source/origine et aboutissement, point de fusion de tout en Un, équivalent au mantra Om.
- 8 Ainsi est révélée la construction musicale en *mandala*, un modèle culturel majeur, correspondant à la cosmogonie comme à l'organisation des royaumes « concentriques » d'Asie indianisée et aux représentations dans divers domaines, copiées sur celle de l'univers et de la personne.
- 9 Une méthode d'analyse concentrique des mélodies met en lumière la fréquence des symétries, notamment des palindromes (mouvements rétrogrades) dus à la distribution des degrés mélodiques par niveaux de subdivision du cycle. Ce principe est originel, comme en témoignent les sonneries signalétiques en forme de roue parfaite des proto-*gamelan* (Kodok Ngorek, Munggang, Carabalèn), les carillons sacrés de gongs encore en usage dans les palais de Java.
- 10 Le CD Rom joint contient le « gamelan mécanique » (partie multimédia interactive réalisée en équipe) : il permet de combiner l'écoute à la vision – sur des instruments photographiés, sur les notations concentriques, et sur des sortes de tablatures –, de jouer et de se livrer à des exercices de composition.
- 11 Dans une seconde partie du texte est décrit le monde de la narration (bardes et représentations scéniques) que soutiennent des musiques différentes où dominant les instruments mélodiques dits « doux », improvisateurs, autonomes et individuels : un « langage » musical qui fait contraste avec « l'architecture » sonore du *gamelan* et qui pourtant s'y est mêlé dans les arts savants (palatins puis académiques). La part que

prennent ces instruments individuels différencie nettement les styles balinaï, javanais et sundanais, en relation à l'histoire idéologique de chacune de ces régions.

Tome IV : « Tabuh, tawur, retourner le son, renverser le sort. Roue sonore, cosmogonie et structures de l'offrande » (415 p.)

- 12 Ce volume référence, documente et argumente les propositions du tome III et met en relation quantité de données musicales et extramusicales pour donner lieu à de nouvelles hypothèses. Un de ses principaux apports est la mise en évidence de l'analogie entre les structures de la musique (*tabuh*) – rayonnement centrifuge et spirale centripète – et celles du salut par le rituel sacrificiel (*tawur*) ou la méditation (linguistiquement, il semble que *tabuh* = *tawur*). Dans les deux cas, c'est une réversion qui est opérée, un retour au point central originel (le *gong* dans la musique), en imitation de la résorption destructrice, mais purificatrice, de la création du monde manifesté, réalisée par le dieu Siwa et qui passe par l'union à la Déesse (Sakti, la force créatrice ou dynamisme parcellisant), elle même réabsorbée.
- 13 L'influence du tantrisme sur la musique (en particulier les instruments « doux ») et sur certaines danses en lien à la Déesse, ainsi que sur le *Wayang* et dans les rituels de purification, est documentée par des recoupements de données, et aussi grâce à une nouvelle exégèse de traités musicaux traditionnels, dont les titres évoquant le cataclysme de la résorption et dont le contenu ésotérique est à appréhender selon cette doctrine de salut. C'est dans ces traités que figure la correspondance d'éléments musicaux avec d'autres composantes de l'univers, sur un cosmogramme en forme de mandala très utilisé en Asie dans de nombreux domaines.
- 14 De nouveaux outils d'analyse musicale sont proposés et expérimentés, en accord avec la pensée hindou-bouddhique locale et avec la théorie nouvelle de la musique concentrique. La comparaison avec les règles de construction architecturale et avec celles de l'écriture des textes en *aksara* montre que, dans ces domaines comme dans la musique, le concentrique domine souvent le linéaire, ce qui réduit le fossé entre la musique-architecture du *gamelan* et la musique-langage des instruments doux.

Tome V : Annexes (70 p.)

- 15 Bibliographie de 815 titres et table des matières générale des cinq tomes.