

## Capoeiras ? objets sujets de la contemporanéité / Varia

# « L'architecture morphodynamique des coutumes de Sumatra Ouest : Silek, musique traditionnelle, et cartographie du terrain culturel Minangkabau »

**Paul MASON**

### Résumé

Le *Silek* est un art martial qui fait partie du patrimoine culturel immatériel de Sumatra Ouest. Lors des représentations publiques de *Silek*, la musique est intégrée mais demeure rare, voire absente pendant l'entraînement. Les mouvements de *Silek* forment la base de plusieurs spectacles Minangkabau, comme la danse des assiettes de *Tari Piring*, le théâtre *Randai* et la danse d'accueil *Silek Gelombang*. L'ensemble musical est composé de musiciens locaux qui jouent des instruments traditionnels. Pendant les spectacles de *Silek*, il y a très peu de corrélation entre le rythme de la musique et les mouvements des danseurs. Autrefois, la transmission du *Silek* était liée à la structure matrilineaire de la société Minangkabau et les garçons apprenaient le *Silek* avec leurs oncles maternels. Dans les communautés proches de l'ancien Sumatra Ouest, il est possible que le lien entre musique et *Silek* ait été plus fort car les musiciens et les danseurs venaient du même groupe et partageaient les mêmes expériences d'apprentissage. Cependant, le *Silek* est aujourd'hui transmis indépendamment de la musique. Le *Silek* est devenu une spécialisation de professionnels et l'instruction est ouverte aux filles et aux garçons. En abordant les questions de la topographie culturelle, des changements sociaux et des spectacles traditionnels, cet article décrit le *Silek* et le *Silek Gelombang* pendant le festival de Hari Idul Ad'Ha dans une communauté au bord du Lac Maninjau à Sumatra Ouest.

### Abstract

*Silek* is a martial art that forms part of the intangible cultural heritage of West Sumatra. Music is incorporated into public performances of *Silek*, but is rare or absent during training. The movements of *Silek* form the basis of many Minangkabau performance arts including *Tari Piring* plate-dancing, *Randai* theatre, and the *Silek Gelombang* welcoming dance. Musical ensembles comprise local musicians who play traditional Minangkabau instruments. Music is not strongly correlated to the combative movements of *Silek* performances. However, music and movement may have been more strongly related during the twentieth century when boys were raised in a traditional male commune where they learnt music, dance, and martial arts. Coming from the same group, musicians and movement artists may have been more familiar with each other's skills and accompaniment may have been more strongly related. Today, music and *Silek* are learnt separately. *Silek* has become the specialization of professionals and instruction is open to girls and boys. In a discussion of the changing cultural landscape of West Sumatra, this article describes performances of *Silek* and *Silek Gelombang* during the festival of Hari Idul Ad'ha in the Maninjau lakeside community of Paninjauan.

Il faut parcourir trente-cinq virages en épingle à cheveux pour descendre de la montagne jusqu'au lac de Maninjau <sup>(1)</sup>. Ces tournants vertigineux représentent une puissante métaphore pour les séances, appelées *pasambahan*, qui précèdent les moments importants de la vie Minangkabau. Selon la tradition de Sumatra Ouest, aucune matière ou personne ne peut être approchée directement, mais devrait être introduite, délicatement, par une série d'analogies et de métaphores qui mènent indirectement au sujet. Ces séances élaborées sont respectées par la majorité des personnes âgées de Sumatra Ouest.



Image 1 : L'un des virages en épingle à cheveux pour descendre la montagne jusqu'au lac de Maninjau. Photographié par Alvin Lee, 2008.

Quand les voyageurs descendent cette pente raide mais qui serpente progressivement vers le Lac Maninjau, un panorama magnifique se présente. Les différentes vues, offertes alors qu'on se rapproche, permettent une appréciation du paysage sous différents angles et perspectives. Aussi bien les touristes que les habitants s'arrêtent à mi-chemin de la descente pour profiter du panorama spectaculaire qui inclut une maison traditionnelle Minangkabau au milieu des rizières, le lac et les montagnes couvertes de forêts en arrière-plan. Quand les voyageurs regardent en arrière, ils peuvent pousser un soupir de soulagement à la vue de cette route en lacets et en descente abrupte ; un chemin droit aurait eu raison des freins des véhicules souvent trop usés. Le projet et le dessin de cette route célèbre s'accordent avec l'éthique des Minangkabau qui consiste à traiter les sujets lentement et avec prudence.



Image 2 : Vue panoramique du Lac Maninjau avec un bâtiment traditionnel au milieu. ©Paul Mason, 2007.

Une approche circonlocutoire des sujets est un idéal dans la tradition Minangkabau. Cet idéal culturel est illustré le plus visiblement dans la danse de salutation du *Silek Gelombang*. Les mouvements du *Silek Gelombang* sont basés sur la pratique du *Silek*, une forme locale d'art martial. Composée de gestes en force, la danse affirme la puissance, évoque les ancêtres qui sont arrivés sur les vagues de la mer, et manifeste l'accueil, l'invitation et l'hospitalité (Risnawati, 1993, 12). La danse est généralement exécutée pour inaugurer des événements ou pour saluer des invités. En accueillant des invités, les danseurs font une série d'approches latérales à une offrande placée devant les visiteurs. Si les visiteurs

sont des danseurs d'origine Minangkabau, eux aussi peuvent s'associer à la danse et répondre avec les mouvements correspondants.

En décembre 2007, la communauté de Paninjauan au bord du lac de Maninjau divertit des invités étrangers lors d'un événement religieux important, le *Hari Idul Ad?Ha*. Il s'agit d'une célébration islamique au cours de laquelle un taureau est sacrifié et sa viande partagée. L'événement est également l'occasion pour les communautés de se rejoindre pour partager leurs traditions. Le fait qu'il y ait des étrangers à Paninjauan a provoqué un rassemblement de villages encore plus convivial que la normale. La journée, les invités furent accueillis à Paninjauan par une danse du *Silek Gelombang*. Après la tombée de la nuit, les visiteurs virent cette danse exécutée plusieurs fois à l'arrivée de six autres communautés Minangkabau. Lorsque chaque groupe arrivait, le *Silek Gelombang* était exécuté pour saluer et accepter les arrivants dans la communauté de Paninjauan. Le *Silek Gelombang* fut suivi par des spectacles de *Silek*, de *Tari Piring* (une danse périlleuse avec des assiettes) et de présentations de *Dabuih* (un art rituel pratiqué par les initiés au cours duquel les participants ressortent ostensiblement indemnes des blessures qu'ils s'infligent eux-mêmes).

Les grandes célébrations de *Hari Idul Ad?Ha* débutèrent après la tombée de la nuit. Des rites du *Silek Gelombang* furent exécutés cinq fois avec les six communautés Minangkabau participant aux célébrations. Après la réception du premier groupe de Minangkabau par le groupe local, on exécuta la danse une nouvelle fois à l'arrivée du groupe suivant. On fit cette réception avec chaque nouveau groupe jusqu'à ce que tous aient été reçus dans le village. Chaque village Minangkabau a son propre modèle distinctif de *Silek Gelombang*. Quand deux communautés Minangkabau exécutent cette danse, les danseurs se scindent en deux groupes qui se font face et les deux parties s'approchent lentement par étapes et en diagonales, par mouvements précis et pourtant hésitants, et par des gestes défensifs. À la fin de la danse, ils se réunissent autour d'un plat d'offrandes. A ce moment-là, les danseurs et l'assemblée sautent et dansent avec jubilation. La fin de cette séance de *Silek Gelombang* indique la communion entre deux communautés. Ainsi, telle la route serpentée qui descend doucement au lac Maninjau, les deux groupes de danseurs entreprennent une série de mouvements en diagonale, par étapes lentes, avant d'atteindre simultanément les offrandes déposées au centre de la danse.

Le *Silek Gelombang* est traditionnellement enseigné par un oncle maternel à ses neveux. Pendant les spectacles, par convention, les mouvements sont improvisés sous la conduite d'un professeur plus âgé dont les mouvements sont imités par les praticiens plus jeunes derrière lui. La danse de *Silek Gelombang* est souvent accompagnée d'un ou deux petits groupes de musiciens. La musique est généralement exécutée par des *gendang tambuah* (tambours suspendus à l'épaule de l'interprète), parfois des *talempong paciek* (tambours en bronze tenus à la main) et parfois un *sarunai* (un aérophone tubulaire en bambou avec quatre trous pour les doigts) ou un *pupuik sarunai* (un aérophone tubulaire fait de longues feuilles enroulées en forme de cône pour amplifier le son). S'il y a deux groupes de danseurs accompagnés de deux groupes de musiciens, les deux ensembles peuvent débiter dans des rythmes dissonants qui ne commencent à fusionner qu'au cours de plusieurs cycles du mouvement. Les rythmes des tambours se synchronisent bientôt et lorsque les danseurs se réunissent autour de l'offrande, les tambours résonnent plus forts en accompagnant l'euphorie de la danse.

La forme improvisée du *Silek Gelombang* est probablement moins répandue aujourd'hui qu'une version chorégraphiée appelée *Tari Gelombang*, qui peut être dansée par des filles et des garçons et qui est généralement réalisée lors des cérémonies de mariage et autres occasions officielles. Les exécutions improvisées du *Silek Gelombang* à Paninjauan furent suivies par des spectacles de *Silek*, de *Tari Piring* et de *Dabuih*. Les danses et les démonstrations furent effectuées tantôt par les jeunes, tantôt par les plus âgés, mais les représentations des interprètes plus âgés étaient incontestablement plus captivantes pour les spectateurs Minangkabau. Ce contraste évident indiquait les marqueurs d'une réorganisation sociale à Sumatra Ouest.

Plusieurs des démonstrations de *Silek* étaient des chorégraphies effectuées par des jeunes. Ces représentations avaient été clairement bien préparées. Les exécutions commencèrent avec des révérences à l'audience, puis entre les deux interprètes. Les séquences de combat débutèrent avec des démonstrations de techniques à mains nues et furent suivies de combats au couteau. Le bruit ininterrompu du *pupuik gadang* symbolisait la concentration soutenue des interprètes. L'introduction d'un couteau, arme fortement dangereuse, était systématiquement accompagnée d'une augmentation du rythme et du tempo par les percussionnistes, ce qui accentuait la tension du spectacle. Un ?il perspicace pouvait constater que les interprètes se déplaçaient hors de la ligne d'attaque avant que le mouvement d'attaque ne fût lancé, tandis que certains mouvements acrobatiques demandaient la coopération des interprètes censés être adversaires. Même si le *Silek* est chorégraphié, les interprètes doivent faire preuve d'une

extrême attention pour ne pas blesser ou encore être blessés.

Les présentations de quelques praticiens plus âgés qui exécutaient le *Silek* en l'improvisant étaient particulièrement intrigantes. Leurs démonstrations enchantèrent la foule entière. La tension entre les interprètes était plus élevée, et ils incorporaient des gestes facétieux et improvisés. Un interprète âgé qui subtilisa le chapeau (*peci*) de son adversaire marqua l'un des moments les plus drôles. La mélodie étroite et répétitive du *pupuik gadang* augmenta alors rapidement en tempo et les musiciens entamèrent une chanson joviale. La foule éclata de rire et les applaudissements retentirent. Ces rares exécutions improvisées constituent un contraste évident avec les exécutions chorégraphiées des plus jeunes interprètes. Il paraît évident que les anciens bénéficient de bien plus d'expérience dans la pratique du *Silek*, ce qui leur permet des improvisations développées. Les jeunes n'ont ni la même expérience ni le même apprentissage. Cette différence est symptomatique des changements culturels à Sumatra Ouest que nous allons aborder plus loin.

Les interprètes Minangkabau estiment que les mouvements de *Silek* ne doivent être ni prévisibles ni exécutés selon un rythme particulier. Dans un spectacle, les mouvements peuvent être chorégraphiés mais le moment de l'attaque n'est pas défini. Quand un spectacle de *Silek* est accompagné musicalement, les interprètes doivent essayer de se concentrer en s'isolant de l'environnement sonore. La dynamique du combat ne devrait pas être influencée par des mesures périodiques. Cependant, il est très difficile de se soustraire aux sons. La difficulté de cette modulation de l'attention s'illustre par des expériences scientifiques qui portent sur l'effet du volume et du tempo de la musique sur les événements inattendus. Des travaux expérimentaux ont prouvé que, selon les caractéristiques de l'activité, le bruit intense peut affecter les processus cognitifs comme le traitement de l'information (Brodsky, 2001 ; Davenport, 1972 ; Fontaine et Schwalm, 1979 ; Turner, Fernandez et Nelson, 1996 ; Ūnal, Steg et Epstude, 2012 ; Wokoun, 1968). La musique peut améliorer la réponse motrice aux signaux visuels localisés centralement, mais les latences de la réponse motrice augmentent avec les signaux visuels périphériques (Beh et Hirst, 1999 ; Staum et Brotons, 2000). Aussi, la mémoire à court terme est-elle affectée par la musique exécutée avec une intensité de 75 dB (A) (Salame et Baddeley, 1989). Amplifiés par des haut-parleurs, la percussion et les aérophones qui accompagnent une exécution de *Silek* peuvent dépasser les 120 dB (A). Non seulement ce bruit affecte les processus cognitifs mais il provoque également un profond effet stimulant musculaire. La musique peut intensifier la conscience du champ visuel central mais elle diminue la réponse aux stimuli périphériques et il s'en suit probablement une influence sur la mémoire motrice. La présence d'une musique forte engendre potentiellement une certaine vulnérabilité pour un combattant non qualifié. Demeurer calme et concentré pendant que les rythmes musicaux pénètrent votre corps peut être particulièrement difficile. Les exécutions de *Silek* exemplifient une compétence culturelle dans laquelle les interprètes doivent surmonter des perturbations auditives dans l'exécution de mouvements potentiellement mortels.

La soirée de célébrations s'acheva avec une exécution frénétique de *Dabuih* au cours de laquelle des hommes sautèrent pieds nus sur du verre pilé, avec lequel ils frottèrent leurs visages, et sur lequel ils roulèrent torse nu. D'autres hommes exécutèrent la danse des assiettes (*Tari Piring*) sur le verre pilé. Le *Dabuih* est une démonstration de la puissance intérieure appelée *Tenaga Dalam* ou *Tenaga Dasar*. Quelques hommes essayèrent de se couper avec des couteaux et de se poignarder avec du bambou bien aiguisé. Le fait qu'ils ne s'infligèrent pas de blessures témoignait du *Tenaga* qu'ils avaient gagné par la foi et les pratiques ascétiques. Ce fut là une impressionnante conclusion des festivités !

## La cristallisation de la tradition

On peut encore observer des maisons traditionnelles de Sumatra Ouest depuis plusieurs endroits autour du lac Maninjau. Elles ont des toits distincts en forme de corne de buffle et des murs en bois. Dans le passé, ces bâtiments étaient régis par les femmes Minangkabau. Aujourd'hui, beaucoup ont été abandonnés pour des maisons en béton où les hommes trouvent une nouvelle place. Mais ces changements n'ont pas seulement apporté de nouveaux privilèges aux hommes. Ils ont également permis aux femmes de jouer un rôle actif dans les festivités et de devenir des interprètes de la tradition, un rôle dont elles étaient auparavant exclues. Par exemple, les femmes participent désormais à l'interprétation de la musique et aux exécutions de *Silek*, *Tari Piring*, et *Silek Gelombang*.

Avant la transition vers la famille nucléaire, les jeunes garçons ne vivaient pas à la maison. Après leur circoncision à l'âge d'environ sept ans, ils quittaient la maison de leur mère et étaient élevés dans une maison commune traditionnelle appelée un *Surau*, où ils vivaient jusqu'au mariage. Là, ils apprenaient la

loi traditionnelle (*Adaik*), la religion et les arts comme le *Silek*. L'*Adaik* se compose des principes fondamentaux nécessaires pour maintenir l'équilibre et l'harmonie entre les besoins de la personne et ceux de la communauté (Tanner et Thomas, 1985). L'*Adaik* décrète que les hommes et les femmes d'un même lignage doivent vivre en harmonie, notamment lors des questions d'héritage (Krier, 1995). Dans les formations sociales Minangkabau, l'*Adaik* constituait la base indispensable de l'épistémologie et de l'ontologie Minangkabau (Kahn, 1993). Le colonialisme et la recrudescence du nationalisme transformèrent plusieurs des principes fondamentaux qui soutiennent la loi matrilineaire (Acciaioli, 1985, 152). Aujourd'hui, le gouvernement indonésien préconise que les maisons soient dirigées par les hommes et que le nom de l'homme précède le nom de l'épouse et celui des enfants sur tous les formulaires administratifs. Cette pratique entre en conflit avec les règles matrilineaires (Kato, 1980). Comme dans plusieurs régions de l'Indonésie, l'*Adaik* (autrement appelé *Adat*) est maintenant employé pour sa valeur esthétique dans les représentations théâtrales (Acciaioli, 1985, 152). Autrement dit, l'*Adaik* rentre dans les discours sociaux mais ne se pratique plus comme avant.

La vie dans le *Surau* comprenait plusieurs activités. Les leçons de *Silek* formaient la base d'autres jeux et expressions artistiques. Les mouvements du *Silek Gelombang*, par exemple, étaient tirés de l'enseignement physique du *Silek*. Les jeunes hommes apprenaient le *Silek* essentiellement pour pouvoir protéger leur village (Sedyawati, 1981). Une autre motivation pour l'apprentissage du *Silek* était la coutume de *merantau* par laquelle les jeunes hommes qualifiés quittaient leur village pour gagner leur argent avant de rentrer se marier et fonder une famille (Barendregt, 1995). Le *Silek*, un art de combat et de défense, était une compétence essentielle pour le jeune voyageur. Aujourd'hui, la coutume du *merantau* est moins respectée et l'intérêt pour le *Silek* a diminué. D'ailleurs, les histoires de protection du village et des coutumes de *merantau* occultent l'apprentissage d'une sagesse non verbale faisant partie de la discipline du *Silek*.

Depuis la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, des jeunes garçons Minangkabau ne sont plus élevés dans les *Surau*. Aujourd'hui, ils vivent auprès de leurs parents. Les garçons autour du Lac Maninjau ne font pas exception et ils continuent à vivre à la maison même après leur circoncision. Chez eux, les garçons ne sont plus obligés de pratiquer le *Silek*. Les garçons comme les filles sont instruits dans des écoles où ils étudient la religion, un enseignement standard et national, et le *Pancasila* (les cinq principes qui forment la base idéologique de la constitution de l'Indonésie). Ces transformations dans l'éducation affectent la transmission du *Silek*. De même, ce décalage affecte la culture Minangkabau. Inyik Agung, un maître d'école retraité de Panampuang qui a connu ces changements, raconte que dans les années 1950, les mouvements de *Silek* variaient considérablement d'un village à l'autre, sans systématisation ni standardisation. Les maîtres de *Silek* initiaient seulement cinq à sept étudiants qui travaillaient étroitement avec eux : « La formation n'a pas été systématisée mais elle était un moyen de développer l'intuition, la capacité d'improvisation, et la formation indépendante » (Syakur, 2007, nous traduisons).

Au cours de nombreuses discussions concernant la centralité du *Silek* dans la vie Minangkabau, Indra Utama, professeur de danse au Haut Conservatoire des Arts Indonésiens de Padang Panjang, insistait sur le fait que la pratique du *Silek* implique plus que l'exercice du corps. La pratique du *Silek* est en rapport étroit avec la topographie culturelle Minangkabau. Le *Silek* incarne les codes et les protocoles qui sont vénéérés. Au cours de l'apprentissage du *Silek*, les garçons incarnaient les codes sociaux Minangkabau. Dans les *Surau*, ils apprenaient la philosophie, les idéaux, et l'identité Minangkabau. Les *Surau* sont abandonnés pour devenir lieu de prière et ne sont plus des lieux d'apprentissage du *Silek*. Par ailleurs, avec l'adoption du système de famille nucléaire, le *Silek* n'est plus exclusivement réservé aux garçons. Beaucoup de groupes sont devenus moins fermés et les méthodes de formation ont changé. Cette transformation a amené des changements dans d'autres arts Minangkabau. Par exemple, le *Tari Piring*, comme d'autres danses populaires à Sumatra Ouest, n'emploie plus les gestes serrés qui marquaient autrefois son rapport avec le *Silek*. Les danses comme le *Tari Piring* ont effectué une transition du *Surau* à la scène et les mouvements sont devenus plus grandes afin de faire plaisir aux spectateurs. La société Minangkabau s'ouvre aux coutumes globales et ses danses et traditions se métamorphosent. Des traditions dominées par des mouvements fermés sont devenues des arts du spectacle caractérisés par des mouvements ouverts.

Le *Silek* est toujours bien réputé à Sumatra Ouest même si cet art ne forme plus une part obligatoire de l'éducation Minangkabau. Les temps de formation sont plus courts et les jeunes ne consacrent pas autant d'heures à la pratique que le faisaient leurs grands-pères. Ils apprennent certaines séquences de mouvements mais beaucoup d'élèves ne consacrent pas assez de temps à l'exploration des possibilités que ces séquences de mouvements permettent de réaliser. Plusieurs techniques, clés et prises par exemple, peuvent être exécutées de multiples façons. Sans exploration guidée, l'application de ces techniques est limitée. Avec un temps d'apprentissage plus restreint, des changements pédagogiques s'opèrent dans l'art du *Silek*. Les élèves apprennent des mouvements chorégraphiés à partir desquels ils démontrent très

peu de compétence d'improvisation.

Aujourd'hui, les exécutions contemporaines de *Silek* sont presque toujours chorégraphiées avec seulement quelques rares improvisations. Autrefois, l'enseignement consistait à guider de petits groupes d'élèves dans les applications diverses de l'art. Désormais, il est modelé par la répétition de mouvements effectués par de grands ensembles. Les mouvements sont préservés par des chorégraphies cristallisées, un fait qui compromet la compréhension profonde de la pratique et la signification de ces mouvements. C'est uniquement à travers les mouvements des interprètes plus âgés que nous observons une forme de connaissance culturelle non verbale qu'ils expriment aisément et sans effort apparent avec leurs corps. Les chorégraphies du *Silek* préservent la forme, mais elles n'expriment plus toutes les mêmes valeurs. Les signifiants semblent rester les mêmes mais les signifiés ont changés, les rendant plus difficilement appréhendables.

Les pratiques corporelles telles que le *Silek* favorisent le développement de formes de compréhension non verbales. Les mouvements de danse parlent directement par leur médium de communication primaire, le corps. Nos réponses cognitives, kinesthésiques et affectives pendant l'observation d'une danse sont influencées par nos expériences intimes du genre (Calvo-Merino *et al.*, 2005 ; Marie Rambert cité par Foster, 1976, 44 ; Hanna, 1979 ; Mason, 2009, 22). Une forme de connaissance se camoufle dans les formes improvisées de *Silek*. Elle est physiquement incarnée. Elle ne peut être abordée de façon juste par le pouvoir du langage mais peut être ressentie à travers l'intensité de la participation, de l'observation et de l'expérience. Les gestes raffinés du *Silek* peuvent s'apparenter à une réaction corporelle chez les interprètes expérimentés et doués, mais les mouvements parlent une langue différente aux personnes qui n'ont jamais pratiqué cet art.

Le *Silek* et les danses qui lui sont liées existent dans la vie des jeunes d'une manière nouvelle. Par exemple, les jeunes ne transfèrent pas la pratique d'une approche indirecte qu'on voit en *Silek Gelombang* dans leur expression langagière lors des dialogues du quotidien. Le *kato malereng* notamment est une forme de communication représentant l'idéal dans les discours Minangkabau. Les commentaires directs sont considérés impolis. Il faut aborder un sujet de manière indirecte. Mais, dans un monde qui change rapidement, cette forme de discours est inefficace. Les analogies apparemment incohérentes et les logiques apparemment irrationnelles souvent employées pour faire passer des messages peuvent être facilement négligées, rapidement ignorées et oubliées. Les aînés trouvent que les jeunes sont ignorants de l'utilisation subtile de *kato malereng* puisqu'ils n'ont pas pris l'habitude d'une approche communicative indirecte par la pratique prolongée du *Silek* et du *Silek Gelombang*. Même s'ils peuvent décrire la communication circonlocutoire, peu de jeunes la pratiquent (Bastide, 2005). Utiliser ce modèle absolument métaphorique dans la vie quotidienne est malaisé parce qu'il est difficile de l'apprendre et difficile de le comprendre. L'intention des commentaires indirects ou obscurs est souvent perdue. Aujourd'hui, les messages directs sont perçus comme plus efficaces. De la même manière, les mouvements chorégraphiés de *Silek* sont considérés comme beaucoup moins longs à apprendre. Les chorégraphies servent à préserver l'héritage tout en s'adaptant aux pressions du temps d'un monde de plus en plus mondialisé. La jeune génération vit sous l'influence d'une multitude de forces de plus en plus globales qui ne servent pas à catalyser l'enseignement prolongé du *Silek*. Conséquence ? L'appréhension et la pratique d'un dialogue richement métaphorique se perdent.

La vie dans les villages Minangkabau est basée sur un mélange d'influences islamiques (Chiites puis Sunnites), de croyances héréditaires basées sur l'*Adaiik*, et d'incessants aspects intrusifs de la vie moderne (Sanday, 2002, 62). Les anciens Minangkabau sont parfois didactiques et souvent nostalgiques au sujet de la cristallisation du *Silek* et de la perte des protocoles culturels que le *Silek* véhicule à travers l'apprentissage traditionnel. La tradition Minangkabau favorise une approche circonlocutoire. En particulier pour les sujets sensibles ou officiels, les commentaires indirects sont considérés comme l'épistémé de la courtoisie. Par exemple, au lieu d'annoncer à un collègue durant le dîner que les affaires ne vont pas bien, on peut s'excuser pour la médiocre qualité du riz ou le manque de variété des plats. Un commentaire discret sur un objet évite de blesser quelqu'un ou d'insulter sa dignité. Cet art de la conversation polie et intuitive fait partie de la vie villageoise. Par comparaison, les villes côtières où la vie culturelle est plus perméable étaient autrefois les seuls endroits où la grossièreté des commentaires directs se ressentait et s'exprimait.

Les documents européens du XX<sup>ème</sup> siècle concernant le *Silek* indiquent comment cet art a marqué l'imaginaire colonial. Après avoir assisté à des formes de combats animées et stylisées de *Silek*, Collet (1925) songea aux bas-reliefs grecs et romains. Claire Holt écrivit en 1938 que la danse du *Silek* « a créé une séquence d'attitudes excellemment composées et expressives qui auraient enchanté n'importe quel sculpteur » (Holt, 1972, 76, nous traduisons). Une énonciation Minangkabau qui remonte aux périodes

coloniales : « *Kompeni babenteng besi, Minangkabau babenteng adaik* », rapporte comment la Compagnie des Indes Hollandaise fut renforcée par l'exploitation du fer, tandis que les Minangkabau furent par les coutumes. Alors que dans les cultures européennes, on écrivait l'histoire sur le marbre, le granit, ou l'acier, le savoir le plus immuable de Sumatra Ouest s'écrivait au travers du médium éphémère du corps humain. Le corps, le plus éphémère des supports culturels, est également le plus adaptable. Quand nous observons les performances de la tradition à Sumatra Ouest, nous découvrons certaines représentations de l'Histoire. L'observateur doit savoir comment penser à travers le corps pour développer des manières de lire, d'interpréter, et de comprendre l'histoire culturelle de Sumatra Ouest.



Image 3 : À gauche, des mouvements de Silek furent photographiés par le photographe néerlandais Christiaan Benjamin Nieuwenhuis aux alentours de 1916 (Photo conservée par le Pusat Data dan Informasi Kebudayaan Minangkabau, Padang Panjang, à Sumatra Ouest). L'illustration de droite parut dans un ouvrage en français intitulé *Terres et Peuples de Sumatra*, publié à Amsterdam par Elsevier (Collet, 1925).

Sur la photo de gauche sur la figure 3, il apparaît clairement que les protagonistes ont volontairement adopté des positions éloignées afin de bien mettre en valeur les mouvements. Le fait qu'ils ne montrent pas les mouvements exacts rejoint la philosophie de *Silek* qui n'autorise pas les pratiquants à divulguer leur technique. De plus, les mouvements bien amples sont également plus plaisants pour l'œil du public car ils sont clairement décomposés. La trajectoire de l'attaque n'est pas directe ou exactement dirigée vers la cible. L'éthique de toujours attaquer sur le côté n'est évidemment pas nouvelle. Il est à noter que l'illustration de droite sur la figure 3 a été visiblement inspirée par la photographie. Dans le dessin, la posture de l'attaquant a été abaissée, le bras attaquant est toujours le bras droit, le pied à terre du défenseur est sur un axe diagonal, sa jambe est légèrement plus droite, et l'attaque est directe plutôt que représentée par un mouvement arqué. Le dessinateur européen améliora la représentation de l'efficacité combattive du mouvement, tandis que les interprètes originaux étaient engagés dans un mouvement conforme à l'esthétique culturelle.

## Transmission et transformation de Silek

Sumatra Ouest est situé le long d'un axe commercial historiquement reconnu en Asie du Sud-Est. Pour préserver la stabilité du savoir culturel, des mesures formelles sont à la disposition des détenteurs d'un patrimoine culturel immatériel. Chaque communauté Minangkabau a sauvegardé un enseignement lentement conféré par des méthodes étendues. Les élèves de *Silek* sont sélectionnés avec précaution et la transmission des compétences est régie par divers codes culturels.

Dans un ouvrage écrit par le Secrétaire Général de la Fédération Internationale de Pencak Silat (PERSILAT), Edwel Yusri (1963-) évoque les cadeaux qu'il dut offrir afin d'être accepté en tant que disciple par des maîtres émérites (Anwar, 2007, 6-8). Pour ce faire, Yusri dut offrir un couteau, quatre mètres de tissu blanc, trois kilogrammes de riz, une préparation de bétel (noix utilisée pour la mastication) et des cigarettes de feuilles de tabac (2007, 6). Pour être l'élève d'un autre maître, il dut offrir une poule, un couteau, un tissu blanc, une « griffe de tigre » (une espèce de citron qui ne pousse qu'à Sumatra Ouest), du riz, de l'encens blanc, des pièces d'argent ainsi qu'une préparation de bétel contenant du fenouil, du gambier et des noix d'arc à mâcher (2007, 7). Avant d'entreprendre des sessions de formation avec ces professeurs ? parmi deux ou trois autres ?, Yusri dut également effectuer un rituel consistant à se baigner dans de l'huile de noix de coco chaude (2007, 8). Les offrandes et les rituels témoignèrent de la loyauté et de l'engagement de Yusri ainsi que son acceptation en tant qu'élève par le maître. Le processus d'initiation fut une manière de formaliser les accords non-écrits entre le professeur

et l'élève et de symboliser le parcours sacré qu'ils effectueraient ensemble.

L'autorité culturelle est prise très au sérieux chez les Minangkabau. Les rituels signifient que l'élève consent aux attentes du maître ainsi qu'à la tutelle culturelle qu'il exige. Seuls certains pratiquants sont en mesure de s'entraîner avec plus d'un maître. Les accords entre le maître et l'élève doivent être soigneusement négociés et scrupuleusement suivis. La méthode de transmission du *Silek* étant assurée par de petits groupes de pratiquants travaillant intimement avec leur professeur est une pratique qui perd en popularité à Sumatra Ouest. En tant que pratique culturelle, le *Silek* est contesté par 1) l'importance déclinante du rôle des oncles maternels dans l'enseignement des responsabilités, 2) une lente acquisition des techniques du *Silek* à travers un modèle d'enseignement traditionnel, et 3) l'apparition d'un système scolaire public et d'un nouveau mode d'interprétation de l'Islam ayant radicalement changé l'éducation régionale. L'enseignement conventionnel du *Silek* implique de la part d'un maître un travail très suivi des élèves qui s'entraînent généralement par binôme, et ce afin d'acquérir le répertoire des techniques corporelles, les capacités intuitives ainsi que la philosophie qui demeure parfois très subtile. Les exigences d'un tel enseignement peuvent être intenses et prenantes. De plus, la méthode connaît des limites car les professeurs ne peuvent enseigner à trop d'étudiants en même temps. À l'inverse, des arts martiaux chorégraphiés peuvent être répétés simultanément par un grand nombre de personnes offrant ainsi la possibilité de propager les techniques corporelles de façon plus efficace et plus rapide. Cependant, pour transmettre des valeurs respectées par les Minangkabau âgés, cette pédagogie chorégraphiée n'est pas efficace.

L'apprentissage traditionnel ne suit pas toujours un agenda fixe ou un horaire strict, il dépend plutôt du temps que le disciple peut passer avec un maître et de l'inclination des deux à s'entraîner ensemble. Malencontreusement, les changements sociaux induisent la disparition du nombre d'heures exigées pour de telles méthodes d'enseignement. Les méthodes d'entraînement conventionnelles favorisent la mémoire épisodique dans la transmission de la connaissance culturelle. Cette mémoire épisodique est une catégorie de la mémoire à long terme qui est séquentielle et basée sur les associations apprises par expérience personnelle. Comparée à la mémoire sémantique (l'étude et le rappel des faits, des règles et de l'information), la mémoire épisodique est une stratégie moins optimale pour l'acquisition cognitive rapide des techniques. Dans l'entraînement traditionnel du *Silek*, les maîtres créent des scénarios et cultivent les aptitudes de leurs élèves à résoudre des problèmes. Par exemple, un genre particulier d'attaque est présenté et l'élève est invité à répondre par une action défensive appropriée. L'avantage de cette méthode réside dans le fait que les techniques sont adaptées en fonction de la taille et des capacités physiques de chaque pratiquant. De plus, les maîtres traitent de la philosophie des techniques en faisant référence aux aspects les plus profonds de la culture Minangkabau et à la cosmologie. Souvent, les élèves ne progresseront pas dans l'apprentissage de nouvelles techniques tant que les diverses applications des techniques précédemment apprises ne seront pas parfaitement maîtrisées. On enseigne de nouveaux mouvements d'attaque et de riposte de façon très basique jusqu'à ce que les élèves puissent assembler les différents mouvements ensemble sans incitation. En effet, dans la transmission traditionnelle, les maîtres créent l'espace pour un genre d'expérience élaborée et utilisée par les systèmes de mémoire épisodique du cerveau.

L'apprentissage du *Silek* par un enseignement traditionnel développe une forme très spéciale de cognition chorégraphique non verbale. La forme de connaissance impliquée dans la danse a été labellisée « cognition chorégraphique » (Stevens *et al.*, 2000). Dérivée de l'étude de l'expression artistique dans la danse contemporaine australienne, la « cognition chorégraphique » est conçue comme un système dynamique qui implique l'exploration, la sélection et le développement du mouvement dans le temps et dans l'espace. Cependant, cette terminologie est limitée car le genre de savoir verbal utilisé dans les danses et arts martiaux peut être improvisateur ou chorégraphique. Les pratiques improvisées, comme celles du *Silek* traditionnel, impliquent des mouvements et techniques conçus et exécutés en temps réel. Les pratiques chorégraphiées comme celles que l'on retrouve dans l'enseignement contemporain, impliquent des séries de mouvements pré-réglés qui sont fidèlement reproduits. L'improvisation et la chorégraphie sont liées mais représentent deux formes de compétences différentes (Mason, 2009). À la place de « cognition chorégraphique », nous préférons l'expression « cognition choreutique » qui possède plus de facettes car elle peut être appliquée à travers les cultures aux pratiques d'expressions artistiques incarnées et aux activités physiques improvisées ou chorégraphiées. Cette expression peut être utilisée plus largement en référence aux processus perceptuels, cognitifs et émotifs impliqués dans les aspects visuels, spatiaux, temporels et kinesthésiques de l'activité physique. La cognition choreutique est une forme de pensée non verbale sur le temps, les trajectoires, les configurations spatiales et les manières dont les mouvements, les membres et les corps se rapportent les uns les autres aux objets. La forme de cognition choreutique acquise à travers l'enseignement traditionnel du *Silek* est fortement improvisatrice, tandis que les nouvelles écoles utilisent beaucoup plus les chorégraphies.

Dans le milieu du *Silek*, de plus en plus de maîtres Minangkabau optent pour un enseignement qui utilise

des chorégraphies. Avec les chorégraphies, ils peuvent enseigner à un grand nombre d'élèves en même temps. Les jeunes élèves vont et viennent tandis que les chorégraphies restent les mêmes. Le savoir à acquérir est fragmenté en séquences digestibles qui sont systématisées et souvent marquées par des aides mnémotechniques. L'instruction est répétitive. Chaque chorégraphie porte un nom ? une stratégie qui capitalise sur la mémoire sémantique pour apprendre des chorégraphies par cœur. « Par la pratique constante de ces courtes séquences de mouvements, certaines réponses habituelles ou principes biomécaniques spécifiques sont inculqués chez l'élève » (Wilson, 2009, 96, nous traduisons). Dans cette forme de cognition chorégraphique existe sans doute une interaction différente entre les systèmes déclaratif et procédural du cerveau. En d'autres termes, catégoriser systématiquement le mouvement au moyen d'aides sémantiques comprend un processus de mémoire déclarative dans l'imitation et la reproduction des aptitudes motrices. Une accentuation plus prononcée de la connaissance déclarative du mouvement aide à la compréhension, au rappel et à la propagation des chorégraphies. De cette manière, la répétition des mouvements chorégraphiés facilite l'acquisition rapide et la transmission de nouveaux vocabulaires de mouvement. Ingold (2001) estime que chaque génération accumule et ajoute au savoir de leurs prédécesseurs par un processus d'apprentissage. À travers l'apprentissage, la génération des élèves n'est pas un réceptacle passif d'information mais plutôt une génération active des moyens d'interaction avec l'espace. Les élèves n'acquiescent pas une connaissance prête à l'emploi mais la développent à travers un processus de « redécouverte guidée » (Ingold, 2000, 356). En d'autres termes, l'information culturelle est redécouverte par les apprentis à travers les conseils des autres. Quand les élèves tracent leur parcours à travers un champ de pratiques liées, ils façonnent leurs actions à partir des mouvements de leurs professeurs. L'élève ne reproduit pas machinalement un modèle mais aligne les observations du modèle avec ses propres actions dans un monde en perpétuel changement. On peut se poser la question suivante : si l'espace culturel diffère trop du contexte original, un enseignement développé dans une culture spécifique trouvera-t-il encore sa pertinence ? Et plus important à comprendre, quels sont les attributs formels d'un enseignement qui facilite sa perpétuité ?

Dans les *Surau* de Sumatra Ouest, le *Silek* était une entreprise instructive qui n'imposait pas une conception chorégraphique à un élève mais lui offrait des moyens d'improvisation pour qu'il puisse se mouvoir dans la société et naviguer sur la topographie culturelle de Sumatra Ouest. Par la pratique du *Silek*, les jeunes élèves apprenaient des codes de conduite prescrits bien que non verbaux. Depuis l'indépendance indonésienne et l'arrivée d'une intensive mondialisation, les changements structurels de la société Minangkabau ont été si importants que la pratique du *Silek* lutte pour retrouver son usage d'autrefois. Dans le cadre des festivités rurales d'aujourd'hui, le *Silek* est exécuté pour le divertissement visuel mais sert également de marqueur d'acquis culturel et d'identité régionale. Le tambour *Talempong Paciek*, également héritage culturel Minangkabau, lui ajoute une dimension nostalgique car il bénéficie également d'évocations sonores de patrimoine et d'identité. L'association multisensorielle de la musique et du mouvement perçus comme ?traditionnels? peut sembler arbitraire car il n'existe aucun rapport rythmique. Cependant, le *Silek* et le *Talempong Paciek* se renforcent l'un l'autre pour être reconnus à la fois comme art et comme expression du patrimoine culturel.

---

## Bibliographie :

ACCIAIOLI, Greg, « Culture as Art: From Practice to Spectacle in Indonesia », *Canberra Anthropology*, 8, 1985, pp. 148-172.

ANWAR, M. Hariadi, *Silat Harimau with Edwel Yusri Datuk Rajo Gampo Alam*, Jakarta: Yayasan Paguyuban Ikhlas, 2007.

BARENDREGT, Bart, « Written by the hand of Allah; Pencak silat of Minangkabau, West Sumatra », dans Wim van Zanten et Marjolijn van Roon (Éds) *Oideion; The performing arts world-wide 2*. Leiden: Research School CNW., 1995, pp. 113-30.

BASTIDE, Martin, *Changement et continuité dans la pratique du Silek à Sumatra Ouest*, Masters Thesis, Université Lumière Lyon 2, 2005.

BEH, Helen, HIRST, Richard, « Performance on Driving-Related Tasks During Music », *Ergonomics*, 42(8), 1999, pp. 1087-1098.

BRODSKY, Warren, « The effects of music tempo on simulated driving performance and vehicular control », *Transportation Research, Part F: Traffic, Psychology and Behaviour*, (4)4, 2001, pp. 219-241.

CALVO-MERINO, Beatriz, GLASER, Daniel, GREZES, Julie, PASSINGHAM, Richard, HAGGARD, Patrick, « Action Observation and Acquired Motor Skills: An fMRI Study with Expert Dancers », *Cerebral Cortex*, 15, 2005, pp. 1243-9.

COLLET, Octave J.A., *Terres et Peuples de Sumatra*. Amsterdam, Società d'edition Elsevier, 16(3348), 1925, pp. 116-332.

DAVENPORT, W.G., « Vigilance and arousal: effects of different types of background stimulation », *Journal of General Psychology*, 82, 1972, pp. 339-346.

FONTAINE, C.W., & SCHWALM, N.D., « Effects of familiarity of music on vigilant performance », *Perceptual and Motor Skills*, 49(1), 1979, pp. 71-74.

FOSTER, Ruth, *Knowing in my Bones*. London: Adam and Charles Black, 1976.

HANNA, Judith-Lynne, *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. Chicago: The University of Chicago Press, 1979.

HOLT, Claire, « Dances of Minangkabau: Notes by Claire Holt », *Indonesia*, 14, 1972[1938], pp. 72-88.

INGOLD, Tim, *The Perception of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge, 2000.

INGOLD, Tim, « From the transmission of representations to the education of attention », dans WHITEHOUSE Harvey (Ed.) *The Debated Mind: Evolutionary Psychology Versus Ethnography*. Oxford: Berg, 2001, pp. 113-153.

KAHN, Joel, *Constituting the Minangkabau: Peasants, Culture and Modernity in Colonial Indonesia*. Oxford: Berg Publishers, 1993.

KATO, Tsuyoshi, *Matriliney and Migration: Evolving Minangkabau Traditions in Indonesia*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1982.

KRIER, Jennifer, « Narrating Herself: Power and Gender in a Minangkabau Woman's Tale of Conflict », dans A. ONG et M. G. PELETZ (Eds) *Bewitching Women, Pious Men: Gender and Body Politics in Southeast Asia*. Berkeley: University of California Press, 1995, pp. 51-69.

MASON, Paul, « Brain, Dance and Culture: Broad Hypotheses of an Intuitive Science of Dance », *Brolga-An Australian journal about dance*, 3, 2009, pp. 27-34.

RISNAWATI, S., *Tari Gelombang di Desa Kapalo Koto Aie Angek Padang Panjang*, STSI Padang Panjang: Laporan Penelitian, 1993.

SALAME, Pierre, BADDELEY, Alan, « Effects of background music on phonological short-term memory », *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 41, 1989, pp. 107-122.

SANDAY, Peggy, *Women at the Center: Life in a Modern Matriarchy*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2002.

SEDYAWATI, Edi, *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*, Jakarta: Sinar Harapan, 1981.

STAUM, M.J., BROTONS, M., « The effect of music amplitude on the relaxation response », *The Journal of Music Therapy*, 37(1), 2000, pp. 22-39.

STEVENS, Kate, MCKECHNIE, Shirley, MALLOCH, Stephen, PETOCZ, Agnes, « Choreographic Cognition: Composing Time and Space », dans C. WOODS, G. LUCK, R. BROCHARD, F. SEDDON, J. A. SLOBODA et S. O'NEILL (Éds.) *Proceedings of the 6th International Conference on Music Perception & Cognition*, Department of Psychology, Keele University, UK, August 2000.

SYAKUR, Amir, *Samudra Tak Berpantai*. Bukittinggi: Kumpulan Catatan Berbagai Buku, 2007.

TANNER, Nancy, THOMAS Lynn L., « Rethinking Matriliney: Decision-Making and Sex Roles in Minangkabau », in L. Thomas and F. von Benda-Beckmann (Éds), *Change and Continuity in Minangkabau: Local, Regional, and Historical Perspectives on West Sumatra, Monographs in International Studies Southeast Asia Series No. 71*. Athens, Ohio: Ohio University Center for International Studies, 1985, pp. 45-71.

TURNER, M.L., FERNANDEZ, J.E., & NELSON, K., « The effect of music amplitude on the reaction to unexpected visual events », *The Journal of General Psychology*, 123(1), 1996, pp. 51-62.

ÜNAL, Ayça, STEG, Linda, EPSTUDE, Kai, « The influence of music on mental effort and driving performance, *Accident Analysis and Prevention*, 48, 2012, 271-278.

WILSON, Lee, « Jurus, Jazz Riffs and the Constitution of a National Martial Art in Indonesia », *Body and Society*, 15(2), 2009, pp. 93-118.

WOKOUN, W., « *Effects of Music on Work Performance* », (No. 1-68 (Technical Memorandum)). Aberdeen, Maryland: U.S. Army, Human Engineering Laboratories, 1968.

## Notes :

1. Remerciements : Ces recherches ont été effectuées lors d'une étude ethnographique en Indonésie, avec le soutien d'une bourse allouée par « Macquarie International ». J'exprime toute ma gratitude à Pak Inyiah Agung, Pak Indra Utama, Pak Edy Utama, Caroline Grillot, Sarah Andrieu, Narriman Khalef, Gabriel Facal, Alain et Martine Doron, et aux éditeurs de Cultures-Kairós.

---

### Pour citer ce document:

Paul MASON , « L'architecture morphodynamique des coutumes de Sumatra Ouest : Silek, musique traditionnelle, et cartographie du terrain culturel Minangkabau », *Cultures-Kairós* [En ligne], Capoeiras ? objets sujets de la contemporanéité, Varia, Mis à jour le 14/12/2012

URL: <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=441>

Cet article est mis à disposition sous [contrat Creative Commons](#)