

# « Avons-nous donc tellement besoin de démons ? »

## Voyageurs français du XXe siècle à Bali

Gilles Louÿs, Université Paris Ouest Nanterre La Défense (EA 1586)

Article publié dans la revue en ligne *Viatica*, N°2, mars 2015 : <http://viatica.univ-bpclermont.fr/l-art-des-autres>

« Avons-nous donc tellement besoin de démons ? » Les familiers de Michaux auront reconnu cette citation d'*Un barbare en Asie*. C'est en effet par cette fausse interrogation que Michaux, dans le chapitre intitulé « Un barbare chez les Malais »<sup>1</sup>, résume ses impressions quand il prend pied à Bali, et il m'a semblé que cette formule pouvait bien évoquer non seulement l'embarras de Michaux lui-même, mais aussi celui d'autres voyageurs confrontés comme lui à une culture perçue comme déroutante. Ces voyageurs, qu'ont-ils en commun avec Michaux ? Peu de choses, si ce n'est qu'ils ont fait part comme lui de leurs réactions aux manifestations les plus spectaculaires de la singularité artistique balinaise, je pense notamment aux différentes formes de danses et au théâtre d'ombres, et qu'il est ainsi tentant, en superposant leurs impressions, de voir s'il existe des schémas culturels communs dans leur façon de réagir aux pratiques artistiques de Bali, au moins du Bali de leur époque. Le voyage en Asie de Michaux se situe dans les années 1930-1931 (*Un barbare en Asie* paraît en 1933), celui de Roger Vailland vingt ans après, publié en 1950<sup>2</sup>. Celui de Jacques Chegaray remonte aux années 1950 également : Jacques Chegaray, un écrivain quelque peu oublié aujourd'hui, mais qui était à l'époque un journaliste et conférencier connu (il a été un des fondateurs du club de conférenciers de « Connaissance du monde »), et de son voyage à Bali, en même temps qu'un film pour « Connaissance du monde », il a tiré également un livre, au titre accrocheur *Bonheur à Bali*, sous-titré *L'île des tabous*, publié en 1953 chez un éditeur connu pour sa collection populaire de récits de voyage<sup>3</sup>. Quant à Clara Malraux, son voyage à Java et Bali suit de peu dans le temps puisque le livre qu'elle en a tiré, sous le titre *Java Bali*, date de 1963, dans une collection également dédiée aux voyages<sup>4</sup>.

Mais auparavant, je m'appuierai sur le témoignage d'un voyageur immobile. De la singularité de la danse balinaise, chacun a en mémoire la description qu'en donne Antonin Artaud, pour qui ce spectacle a été la révélation d'un théâtre tout physique et non verbal, un « amas de gestes rituels dont nous n'avons pas la clef », écrit-il<sup>5</sup>. Son article, « Sur le théâtre balinaise », entend communiquer à ses lecteurs l'ébranlement nerveux provoqué par un spectacle intensément gestuel, donnant une profonde

---

<sup>1</sup> Henri Michaux, *Un barbare en Asie*, Paris, Gallimard, 1967 (1933), p. 224. Toutes les références renverront à cette édition.

<sup>2</sup> Roger Vailland, *Boroboudour, voyage à Bali, Java et autres îles*, Paris, les Éditions du Sonneur, 2008 (Corrêa, 1951) : toutes les références renverront à cette édition.

<sup>3</sup> Jacques Chegaray, *Bonheur à Bali : l'île des tabous*, Paris, Amiot Dumont, 1953. Toutes les références renverront à cette édition.

<sup>4</sup> Clara Malraux, *Java Bali*, Lausanne, éditions Rencontre, 1963. Toutes les références renverront à cette édition.

<sup>5</sup> Antonin Artaud, « Sur le théâtre balinaise », in *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 86. Toutes les références renvoient à cette édition.

impression d'inhumanité, un rite sacré où les gesticulations désarticulées des « acteurs » entrent en résonance avec les propriétés sonores de l'orchestre, un théâtre total, « la plus belle manifestation de théâtre pur qu'il [lui] ait été donné de voir »<sup>6</sup>, dit-il, « ce que le théâtre n'aurait jamais dû cesser d'être »<sup>7</sup>. Dans l'étonnante richesse de vocabulaire par laquelle Artaud dresse le tableau paradigmatique d'un théâtre diamétralement opposé à la tradition occidentale, on lit l'enthousiasme d'un visionnaire qui aurait été confronté à la matérialité de ses propres songes. Visiblement, dans ce paradigme qui oppose le corps et le sens, la transe et le mot, le sacré et le profane, la terreur et la raison, le geste et la psychologie, Artaud a la confirmation que le théâtre dont il rêve existe bel et bien, qu'il a toujours existé, et que c'est ce théâtre-là, inconçu jusqu'à lui, pense-t-il, dont le théâtre balinais donne un aperçu exact, un théâtre qui est, tout à la fois, spectacle pur et « exorcisme pour faire AFFLUER nos démons »<sup>8</sup>.

Le théâtre dansé balinais, c'est donc pour Artaud LE théâtre, tel qu'il le rêve dans ce texte célèbre, mais aussi l'autre radical du théâtre, tel qu'il le voit joué dans la tradition occidentale, soumis à la dictature du mot, qui se cantonne et se sclérose dans ses réalisations dialoguées. Dans cette leçon de théâtre donnée par les Balinais aux Occidentaux, selon Artaud, on peut voir une singulière combinaison culturelle : d'abord une forme d'ethnocentrisme à l'envers, tout à fait dans le sens des avant-gardes du début du siècle qui inventent le primitivisme en réhabilitant les productions de cultures lointaines, exotiques, comme plus conformes à la vérité de l'art perdue de vue en Europe, mais également une vision très européenne, puisque Artaud postule une sorte d'universalité du théâtre, que les danseurs balinais rendraient en quelque sorte visible et crédible, en dépit de la singularité extrême de leur art. Penser le théâtre comme universel, ou plutôt penser cette chose peut-être commune à d'autres peuples sous un vocable si peu universel puisque tellement grec, voilà en effet une vision clairement ethnocentrée.

La vision d'Artaud est précisément une des configurations possibles dans la relation que l'Européen entretient avec l'art des autres : voir dans les réalisations de l'autre, en dépit de leur éloignement culturel, la manifestation d'un art idéal, conforme à ce qu'on suppose d'originel dans les initiatives artistiques de l'homme, bref, une leçon d'art, sans tenir aucunement compte des contraintes et des codes spécifiques à une culture, faute des éléments de connaissance nécessaires, ou tout simplement faute d'intérêt. De fait, dans les textes d'Artaud relatif au théâtre balinais, on chercherait en vain une quelconque information ou interrogation sur le sens que revêt cette pratique à Bali, dans quel contexte, quel espace, quel moment se jouent ces danses. Certes, Artaud, grâce à son hypersensibilité, perçoit bien qu'entre en scène dans ce qu'il voit et qu'il assimile à du théâtre quelque chose qui relève de la transe et du sacré, mais il se montre peu curieux de savoir à quel fond culturel tout cela renvoie<sup>9</sup>, car la connaissance de l'autre, là n'est pas le propos d'Artaud, qui ne pense que théâtre, et qui voit dans cette confrontation avec ce spectacle balinais de quoi alimenter ses intuitions en matière de « théâtre pur ».

L'enthousiasme d'Artaud se fonde sur une vision qui se veut transculturelle de l'art - vision qu'explique en partie la décontextualisation opérée par l'Exposition coloniale de 1931, puisque c'est

---

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Id.*, p. 89.

<sup>8</sup> *Id.*, p. 91.

<sup>9</sup> Catherine Basset, ethnomusicologue spécialiste de l'espace balinais, montre, par des analyses extrêmement précises et détaillées, à quel point l'univers musical du gamelan est relié à l'ordre cosmique indo-bouddhique et l'organisation communautaire des sociétés rizicoles d'Indonésie : Catherine Basset, *Musiques de Bali à Java. L'ordre et la fête*, Actes Sud, 1995.

là, au bois de Vincennes, qu'Artaud a assisté à ce spectacle de danse balinaise, dans un environnement complètement artificiel, où les singularités culturelles ne pouvaient qu'être gommées. Oui, Artaud a raison, c'est bien un spectacle total, qui met en résonance vibratoire les corps, les gestes, la musique – mais c'est peut-être moins un spectacle au sens européen, encore moins un spectacle « théâtral » qu'une représentation culturellement déterminée. On ne sait d'ailleurs pas exactement quel « spectacle » a vu Artaud<sup>10</sup>, même si des troupes venues de Bali ont rejoué à plusieurs reprises en France la même sélection de danses, paraît-il<sup>11</sup>. Et peu sans doute lui importait : Artaud portait en lui la vision d'un théâtre de la cruauté et il en a eu la révélation ce jour-là...

A la même époque, Michaux, qui, lui, se trouvait sur place, à Bali, a rendu compte des mêmes spectacles, peut-être, que ceux vus par Artaud au bois de Vincennes, et le moins qu'on puisse dire est que sa relation est diamétralement antagoniste, puisque toutes les observations de Michaux aboutissent au constat d'une singularité extrême, qui rend impossible toute vision d'un « même » du théâtre ou de la danse : Michaux est à ce point convaincu que tout ce qu'il voit est modelé par un style, une culture radicalement autre qu'il en arrive à une forme de suspension du jugement esthétique ... Vision culturaliste, pourrait-on dire, mais avec ce paradoxe que, s'il est conscient de la force de cette identité culturelle, Michaux n'a pas les moyens d'en donner une représentation anthropologique. Comment objectiver ce qu'on perçoit de la culture de l'autre sans avoir les moyens de systématiser cette culture ? C'est à la fois l'intérêt mais aussi la limite du texte de Michaux sur Bali.

Retrouver le « même » chez l'autre, comme fait Artaud, ou se heurter au constat de l'« autre » de l'art, comme le formule Michaux : voilà à mon sens les termes de l'alternative ouverte aux voyageurs à Bali dont je vais parler à présent, dans une période, entre 1930 et 1960, où le tourisme de masse mondialisé n'a pas encore fait sentir ses effets sur les cultures locales, même si certains voyageurs, comme Vailland, croient voir déjà un processus de folklorisation à l'œuvre à Bali, et même si, de fait, sous l'influence d'artistes européens tel Walter Spies, certaines cérémonies comme le *kechak* ont été déritualisées et dramatisées à partir des années 1930<sup>12</sup>.

Comme il n'est pas aisé de confronter tant d'impressions diverses, portant sur des pratiques artistiques différentes, je vais plutôt me concentrer sur les postures qui me semblent être à l'œuvre derrière ces notations : d'abord la tentation d'une vision transculturelle de l'art, commune chez nos voyageurs, à l'exception notable de Michaux, puis celle d'une incommunicabilité des cultures, et pour finir celle de Michaux lui-même, que je schématiserai ainsi : un culturalisme sans concept.

## **1. La tentation d'une vision transculturelle de l'art**

Le théâtre d'ombres est, avec la danse et la statuaire, une des particularités artistiques de Bali qui suscite le plus de commentaires chez nos voyageurs. Sa singularité est telle que la plupart ont

---

<sup>10</sup> Probablement un épisode dansé du *Ramayana* : Artaud fait allusion à « la formidable bataille d'Adeorjana avec le Dragon » (cf. « Sur le théâtre balinais », *op.cit.*, p. 100). On sait que les plus anciennes danses sacrées de Bali ont fait l'objet de rénovations ultérieures visant à les « dramatiser » à partir du répertoire du *Ramayana*.

<sup>11</sup> Cf. la maison de la danse à Lyon qui donnait le spectacle intitulé « Une nuit balinaise » en septembre 2012, mais aussi le Théâtre National de Chaillot, qui proposait en 2012 « Bali danses et drames : le théâtre dansé des dieux et des hommes ». Ce spectacle se référant d'ailleurs au précédent spectacle donné en 1998 par le même Théâtre national de Chaillot, qui avait invité la même troupe du village de Sebatu, spectacle « commémoratif » chroniqué par *Libération* le 17/11/98 sous ce titre « Le Bali qui ébahit Artaud ».

<sup>12</sup> Michel Picard, « Le Gambuh : grandeur, décadence et renaissance ( ? ) du théâtre à Bali », in revue *Archipel*, 1998, vol. 55, n°55, pp. 141-190.

recours au xénisme pour le nommer, même s'ils n'utilisent pas la même orthographe : *Wayang koelit*, chez Michaux<sup>13</sup>, *Wayang-Koulit*, chez Malraux<sup>14</sup>, *Wayang boulit*, chez Chegaray<sup>15</sup>. Mais il est très frappant de voir que là où Michaux rattache immédiatement les figurines de ce théâtre d'ombres, comme les statues posées devant les maisons, à l'omniprésence des démons à Bali, nos voyageurs ont tous recours à des comparaisons ou des assimilations interculturelles qui ont pour effet d'en banaliser l'effet. A propos de ces statues de bois sur le seuil des maisons qui pétrifiaient Michaux, Vailland relève qu'elles « ont une grande parenté avec les gargouilles des cathédrales »<sup>16</sup>, et loin d'être frappé par la singularité de ces démons balinais, il y reconnaît « des personnages de la mythologie chrétienne »<sup>17</sup>. Chegaray, qui avoue son ennui devant un spectacle auquel il reconnaît ne rien comprendre, et dont la technique le « déconcerte »<sup>18</sup>, remarque qu'il se divertit davantage derrière l'écran : il observe la technique avec laquelle le conteur, qui pioche les unes après les autres les figurines fichées dans le tronc de bananier gisant à ses pieds, « projette » ses ombres, ce qui lui permet de se raccrocher à des référents culturels familiers : le théâtre d'ombres prend sens à ses yeux lorsqu'il peut y voir une sorte de « cinéma épique » ; la démesure des personnages traditionnels tirés du *Ramayana* hindou s'explique dès lors qu'il peut les comparer aux « Superman des *comics* américains »<sup>19</sup>. Même Clara Malraux, qui a une connaissance personnelle de l'aura sacrée des figurines de cuir du théâtre d'ombres (elle rappelle qu'elles portent malheur à celui qui les détient), qui a par ailleurs été initiée, avant même de venir à Bali, grâce à son ami Eddy Du Perron, aux subtilités de cet art, et qui sait de plus que le *dalang*, le conteur, est consacré dans ses fonctions par une cérémonie sacrée, même elle ne peut s'empêcher de le désacraliser, par le biais d'assimilations interculturelles, et d'y voir un langage dramatique comme un autre : elle parle de « *dramatis personae* », rapproche cela d'un spectacle « épique, légendaire », et s'exclame pour finir : « ô héros d'Homère ! »<sup>20</sup>.

Même le *kechak*, cette spectaculaire danse d'exorcisme accompagnée de percussions vocales, est spontanément désacralisé par Roger Vailland, qui en parle comme d'un « spectacle à la mode »<sup>21</sup>. Même s'il en perçoit le sens rituel – il se réfère par exemple à la jeune fille *sanghyang*, « la-jeune-fille-qui-a-le-don-d'entrer-en-transe » - et même s'il s'efforce de décrire scrupuleusement le déroulement de cette danse, il ne peut s'empêcher de faire part de son scepticisme quant à la réalité de la transe, dans laquelle il ne voit que « simulation ». D'ailleurs, quand il décrit cette danse, il multiplie les rapprochements avec des équivalents européens, comme s'il s'agissait d'une représentation folklorique : « certaines passages évoquent les chœurs des paysans russes, d'autres le chant grégorien »<sup>22</sup>. Et s'il a l'honnêteté de communiquer aussi bien ce qu'il perçoit que ce qu'il ne comprend pas, il se montre catégorique dans son interprétation : « le *kechak* n'est plus un rite magique », affirme-t-il, et il en veut pour preuves « les réactions sans passions des spectateurs », « la désinvolture des choristes » et « l'aisance avec laquelle la danseuse sort de sa transe ». Ce qui l'amène à conclure qu'« il ne s'agit plus maintenant que d'une *distraction*, basée comme le football

<sup>13</sup> Michaux, *op. cit.*, p.228.

<sup>14</sup> Clara Malraux, *op. cit.*, p. 124.

<sup>15</sup> Chegaray, *op. cit.*, p. 108.

<sup>16</sup> Vailland, *Boroboudour, voyage à Bali, Java et autres îles, op. cit.*, p. 62.

<sup>17</sup> *Id.*, p. 60.

<sup>18</sup> Chegaray, *op. cit.*, p. 108.

<sup>19</sup> *Id.*, p. 111.

<sup>20</sup> Clara Malraux, *op. cit.*, p. 124.

<sup>21</sup> Vailland, *op. cit.*, p.111.

<sup>22</sup> *Id.*, p. 112.

ou le cricket sur l'observance des règles et la performance »<sup>23</sup>. Sur cette frêle collection d'indices, il déduit péremptoirement que cette danse a perdu son caractère rituel et il enchaîne avec tout un développement marxisant sur l'art, notamment la décadence que représente l'art pour l'art « lorsque l'œuvre d'art est devenue une marchandise dont il importe de stabiliser la valeur »<sup>24</sup>. Mais en procédant ainsi, il est clair que c'est par assimilation transculturelle que Vailland peut affirmer que l'art balinaise de la danse suit la même courbe d'évolution que l'art occidental. Quant à la transe – que, visiblement, il n'a ni perçue ni comprise – il la déculturalise en en faisant un élément définitionnel de l'art : « tout art pourrait à la rigueur être défini comme un procédé de mise en transe »<sup>25</sup>. Il est vrai que, selon les ethnomusicologues, en raison de la précoce arrivée des touristes sur l'île, de très nombreuses danses, à caractère sacré et rituel, se sont transformées en spectacles pour touristes, et le scepticisme de Vailland est peut-être la réaction d'un touriste exigeant à qui on ne la fait pas. Mais les mêmes ethnomusicologues avertissent qu'à Bali, il est extrêmement difficile de séparer les éléments sacrés des éléments profanes de toutes ces danses, y compris celles jouées devant les touristes : le mot même, dans la langue balinaise comme dans l'indonésienne, manque, disent-ils, pour nommer le concept de « profane »<sup>26</sup>.

## 2. La tentation de l'incommunicabilité des cultures

C'est probablement grâce à sa grille de lecture marxisante du monde que Roger Vailland parvient à garder une attitude distante et critique vis-à-vis de toutes les manifestations artistiques balinaises, ce qui lui permet d'évacuer tout sentiment d'étrangeté. Cette sensation de profonde étrangeté, et le malaise qui parfois l'accompagne, est à l'inverse une constante dans les notations de Jacques Chegaray. Dans sa longue relation de la danse du *Barong*, appelée aussi « danse du kriss » - et qu'il accompagne de photos – on le sent dérouté dès le début par l'étrangeté des instruments de musique, ces fameux gamelans ; il en décrit la technique, s'est essayé lui-même à reproduire la façon dont les joueurs « étouffent » le son, pour en conclure que « c'est d'une invraisemblable difficulté »<sup>27</sup> – Michaux aussi a exprimé sa fascination devant cette technique et ces instruments qu'il appelle « à son émergent » : « le son émerge », note-t-il, « un son rond qui vient voir, flotte, puis disparaît »<sup>28</sup>. Le vocabulaire utilisé par Chegaray montre qu'il essaie, pour maintenir intacte son attention, de retrouver des repères qui sont ceux de la musique occidentale, mais très vite, face à la monotonie de la musique et la longueur du spectacle il avoue son incompréhension : « nous sommes des Occidentaux et n'avons pas la même conception du temps », écrit-il, « nous nous sentons en état d'infériorité en face du public », « un malaise nous étreint »<sup>29</sup>, et on sent que cet aveu lui coûte, car cela est la preuve d'une forme radicale d'incommunicabilité des cultures, et, d'une certaine façon, un constat d'échec : en effet, la mission même d'un voyageur, spécialement celle d'un conférencier de

---

<sup>23</sup> *Id.*, p. 113.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> « La langue balinaise ne dispose pas davantage que l'indonésienne de la terminologie qui permettrait à ses locuteurs de penser l'opposition conceptuelle entre ces deux termes (« sacré » vs « profane ») » : Michel Picard, « Le Gambuh : grandeur, décadence et renaissance ( ? ) du théâtre à Bali », *op.cit.*, p 166.

<sup>27</sup> Chegaray, *op. cit.*, p. 49.

<sup>28</sup> Michaux, « Un barbare chez les Malais », *op. cit.*, p. 222.

<sup>29</sup> Chegaray, *op. cit.*, p. 50.

« Connaissance du monde », n'est-elle pas de jouer le rôle de médiateur interculturel entre des civilisations si éloignées ?

L'irruption du sacré et de la transe est un autre marqueur culturel embarrassant pour Chegaray, même si sa culture chrétienne le rend plus réceptif à cela, à la différence de Vailland. A propos de la spectaculaire danse du kriss, qui mime l'affrontement entre le *Barong* et *Rangda*, la reine démon, il trouve « extraordinaire » ce « groupe humain hurlant, délirant, allongé sur le sol, au pied de cette bête d'Apocalypse »<sup>30</sup>. Ses remarques, à propos des danseurs retournant leurs kriss contre leur poitrine, montrent qu'il perçoit nettement la réalité d'un état second, mais en même temps, comme Vailland, il s'interroge sur le sens de cette transe, dont il ne sait pas trop si elle est réelle ou simulée. Il remarque que tout se fait en rythme, sous la conduite d'un meneur de jeu, et qu'il n'y a jamais d'accidents, selon « la version officielle », note-t-il. Visiblement, dans son interprétation du kriss retourné sans dommage contre le corps, c'est l'ensemble de la configuration créée par les danseurs, le rythme, et le rôle d'un prêtre meneur de jeu qui le rend perplexe : « je ne vois guère que deux explications à cet étrange phénomène : ou les accidents arrivent et personne n'en parle, ou chacun joue purement et simplement la comédie », car, ajoute-t-il, « On n'obéit pas de la sorte à un meneur de jeu lorsque l'on est dans un état de transe »<sup>31</sup>. Et pourtant, l'incident qu'il relate juste après cette réflexion vient démentir son scepticisme : il note qu'il voit soudain la pointe du kriss s'enfoncer dans la poitrine d'un danseur « et y rester plantée comme un drapeau » (...). « Le vieillard se précipite sur lui, lui arrache le kriss de la poitrine et un flot de sang en jaillit. (...) Une expression de stupéfaction intense se lit sur le visage du vieillard : il n'en croit pas ses yeux. En l'espace d'un éclair son regard croise celui des quelques assistants qui l'entourent et semble dire : « qu'est-ce que cela signifie ? »<sup>32</sup> Il faut croire que cet incident a profondément ébranlé Chegaray puisqu'il ressent le besoin de préciser dans une note de bas de page le lieu, la date et l'heure approximative de cette scène comme pour en marquer emphatiquement l'authenticité<sup>33</sup>. Il rapporte ensuite que le grand prêtre, suite à cet incident, a demandé le sacrifice d'un poulet qu'on égorge, ce qui accrédite bien la réalité d'un spectacle rituel : tout indique que ces danseurs sont bel et bien possédés par des esprits quand ils entrent en transe, et le danger survient lorsque, pour une raison ou une autre, la violence mimée lors de la transe cesse d'être contenue. L'explication donnée par la suite à cet accident qui, en principe, n'arrive jamais, à savoir que le danseur a transgressé un tabou en travaillant dans sa rizière le matin, accrédite également cette dimension rituelle<sup>34</sup>. De ce point de vue, le témoignage de

---

<sup>30</sup> *Id.*, p. 52.

<sup>31</sup> *Id.*, p. 54.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> « J'ai assisté à cette scène au village de Kouta, le dimanche 28 juin 1953, en fin d'après-midi. » (*Ibid.*)

<sup>34</sup> L'anthropologue Senda Inès Sferco décrit très précisément les mécanismes qui régissent la transe dans la cérémonie du *Tjalonarang* balinaï, où l'on retrouve les éléments décrits par Chegaray. Elle montre que les expériences de transe fonctionnent à l'intérieur d'un cadre bien délimité et soigneusement contrôlé par la « police du temple » qui veille au bon déroulement de leur processus : la violence, bien réelle, qui pousse les danseurs à tourner le kriss contre eux-mêmes, ou à manger des poussins vivants, ne doit pas aller jusqu'à son terme et doit être contrôlée par la « police du temple ». La soudaineté avec laquelle des gens en état de transe reviennent quasi instantanément à leur état normal, ce qui suscite inévitablement le soupçon des Occidentaux, cesse d'être inexplicable si l'on a à l'esprit ce « cadrage » invisible assurée par le prêtre et ses assistants. Cette explication, du coup, montre à quel point même les témoignages les plus sincères de toutes les personnes étrangères à ces formes de communication qui passent par la transe sont sujets à caution : en braquant leur attention sur la scène elle-même, et non pas sur la totalité de son environnement, elles n'enregistrent qu'une partie des faits qui sont liés à l'expérience rituelle de la transe. Cf. Senda Inès Sferco, « Le rituel et le politique : le *tjalonarang* balinaï », article en ligne, pp. 113-115 : [http://www.fssp.uaic.ro/argumentum/numarul%205/07\\_Sferco.pdf](http://www.fssp.uaic.ro/argumentum/numarul%205/07_Sferco.pdf)

Chegaray est extrêmement intéressant car, s'il reste au plus près des faits rapportés dans leur stricte chronologie, il n'en enregistre pas moins que la partie visible, la plus spectaculaire, de la scène : tout l'arrière-plan invisible, tout ce qui permet de comprendre les liens entre danse, transe, rite et communauté lui échappe totalement<sup>35</sup>. Et on conçoit dès lors qu'il en reste au constat indépassable d'une incommunicabilité des cultures.

Et pourtant, Chegaray reste habité par cette éthique du voyageur professionnel qui aspire à jouer le rôle de « passeur » entre le monde de ses lecteurs et le monde balinais. A propos du *Legong*, « la danse la plus célèbre de Bali »<sup>36</sup>, dit-il, il attire l'attention sur le fait qu'il s'agit d'une danse qui « déconcerte toujours les occidentaux » ; il insiste sur tous les aspects les plus désorientants, comme les mouvements oculaires, la désarticulation rituelle du corps, mais il n'oublie pas son rôle de pédagogue en rapportant cette danse à son argument mythologique, l'histoire de la princesse Rangkesari enlevée par le roi Lasam. En même temps, il fait part de ses propres réactions personnelles, ou plutôt de son absence de réactions : il s'étonne d'être resté froid devant ce summum de l'art de la danse balinais, tout en notant que c'est le lot du voyageur européen « neuf fois sur dix »<sup>37</sup>. Mais il l'explique en remarquant que, pour parvenir à apprécier cet art, il faut tout un apprentissage et qu'il n'en est « pas encore là »<sup>38</sup>. Après le spectacle il prend en photo les danseuses et s'étonne que ces jeunes filles, si espiègles dans la vie quotidienne, soient encore habitées par leur rôle sacré et gardent une physionomie hiératique devant son objectif, et il a alors cette curieuse comparaison interculturelle : « en France, après tout, exigerait-on d'un enfant de chœur revêtu de son aube qu'il sourît au pied de l'autel ? »<sup>39</sup> C'est un rapprochement qu'on pourrait croire naïf mais qui s'explique par le souci didactique de donner à ses lecteurs un équivalent de cette emprise du sacré à Bali. Mais en même temps cet effort pour comprendre et faire comprendre traduit l'impossibilité de sortir de son monde ethnique de référence : l'éthique professionnelle du voyageur atteint là ses limites.

### 3. Un culturalisme sans concept : Michaux

C'est peut-être parce qu'il est loin de cet esprit didactique et qu'il reste au plus près de ce qu'il voit et ressent, sans chercher à l'expliquer, que Michaux parvient à transmettre, au-delà de la singularité des objets ou des pratiques, quelque chose qui à Bali relève d'une atmosphère mentale. Et pour lui, c'est une évidence : Bali est l'île des démons, point. C'est tout ce qu'il faut savoir, et ça suffit. Et comme ils sont partout, Michaux les voit partout, il a spontanément compris qu'il faut avoir cet œil particulier qui enregistre et connecte entre elles leurs diverses manifestations, depuis les statues posées devant les maisons ou devant les temples jusqu'aux sons du gamelan mettant en mouvement les danseurs. Il suffit de regarder les figurines de cuir du théâtre d'ombre pour les voir, tout simplement, ces démons. Et une fois qu'on les a vus, du coup on ne peut plus les oublier, les démons sont ce qui vous permet d'en rester à l'essentiel. Par conséquent, Michaux en reste là, et le constat de cette présence obsessionnelle donne une très grande cohérence à toutes ses observations.

---

<sup>35</sup> Que le phénomène de la transe ne peut s'appréhender qu'à l'intérieur de la communauté formée par les danseurs, les villageois, les prêtres et leurs assistants, on s'en rend compte visuellement en regardant le film rapporté de Bali en 1952 par Margaret Mead et Gregory Bateson, *Trance and Dance in Bali* (accessible sur YouTube).

<sup>36</sup> Chegaray, *op. cit.*, p. 97.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Chegaray, *op.cit.*, p. 98.

<sup>39</sup> *Ibid.*

Cela lui permet notamment d'échapper aux rapprochements interculturels, qui sont le lot des Européens lorsqu'ils appréhendent le théâtre d'ombre. Soient trois éléments du théâtre d'ombre : la lumière, les ombres projetées sur l'écran, les « actions » des marionnettes. Immédiatement ces éléments font sens pour l'Européen, qui les connectera avec le cinéma, le théâtre, l'épopée, Guignol, etc. Rien de tout cela pour Michaux, qui en reste à ce que l'œil perçoit ; la lumière, d'abord : « La lumière oscille constamment, faisant trembler sur l'écran les personnages d'une étrange vie palpitante, trépidante et électrique » ; les figurines ensuite : « Les marionnettes (en cuir découpé) se battent avec une violence inouïe, vite, et avec exaltation. L'acteur gueule. »<sup>40</sup> ; les actions enfin : « leurs actions terminées, elles s'éloignent, aussitôt floues et vibrantes (...) pour rentrer peu après soudaines et fulgurantes, donnant une impression formidable de magie pétrification et de violence, comme le cinéma n'en peut donner »<sup>41</sup>.

Autrement dit, toute explication, tout rapprochement interculturel avec des réalités artistiques familières à l'Européen ne peut que détourner l'esprit de ce qui caractérise l'art à Bali : à savoir une singularité radicale, qui échappe aux modèles de l'Europe. En suivant les observations de Michaux, on aboutit à l'idée que, si l'art à Bali ne parle pas aux Européens, c'est qu'il ne peut pas leur parler, il leur est littéralement incommunicable. Et pour cause : il faut être « satanique »<sup>42</sup> comme les Balinais pour que cet art vous parle, vous transmette ce qu'il a à dire. Et ce qu'il a à dire, c'est la présence des démons. A tel point que l'origine de cet art, les créateurs de cet art, ce ne sont pas les Balinais, non, ce sont les démons eux-mêmes, qui se servent des Balinais pour se faire exister. Michaux note ainsi, à propos de la musique qui accompagne les danses balinaises : « Et qui fait entendre cette musique ? des hommes ? Non, à Bali, tout ce qui remue, résonne, joue, vit, terrorise, vibre, ce sont des démons. »<sup>43</sup>

On est donc confronté avec Michaux à ce constat, qu'on pourrait qualifier de culturaliste, que l'art des Balinais leur est rigoureusement idiosyncrasique, totalement saturé de leurs croyances, et d'un sacré qui leur est rigoureusement propre, à tel point qu'il est intraduisible pour les Européens.

Cette différence radicale est un défi : comment définir ce qui échappe à vos cadres de références ? Qu'est-ce qu'un art qui échappe à « l'art », entendons l'art catalogué par les Européens, l'art autonomisé, l'art inventé par les musées ? La démarche de Michaux pour y parvenir tient en une approche à la fois syncrétique et généralisante, consistant à rapprocher une multitude de détails, empruntés aussi bien à l'architecture (les toits incurvés), aux arts appliqués (la forme du kriss, le batik, le chapeau à deux pointes), ou au gamelan et la danse, pour extraire, au terme d'une espèce de variation eidétique, un élément et un seul, et qui permet donc, une fois qu'on l'a dégagé, de formuler une sorte de paradigme, qui contient et résume l'essentiel de ce qu'il faut comprendre du système humain global, singulier, que forment les Malais. Il faut relire à ce sujet le passage éblouissant de virtuosité où Michaux parvient à styliser le monde artistique et mental de Java à travers le paradigme de ce qu'il appelle « la forme ergot »<sup>44</sup>, le mouvement vers l'arrière : tout y passe, depuis l'omniprésence de la forme ergot dans les arts appliqués, l'architecture, les costumes de théâtre, les postures des acteurs sur scène, le choix de la gamme pentatonique en musique, les attitudes des danseuses, jusqu'aux postures des hommes assis face à leur maison, « dos à la route », jusqu'à leur

---

<sup>40</sup> « Un barbare chez les Malais », *op. cit.* p. 228.

<sup>41</sup> *Id.*, pp. 228-229.

<sup>42</sup> *Id.*, p. 228.

<sup>43</sup> *Id.*, p. 223.

<sup>44</sup> *Id.*, p. 220.



façon de parler « sans bouger la tête »<sup>45</sup> ou de marcher en file indienne : tout dans le monde malais, humanité et culture, se laisse subsumer sous ce paradigme. Comme si Michaux, pour parvenir à identifier ce « pattern », faisait tourner, sous différents angles, l'objet mental « monde malais » afin d'en repérer la configuration simple et unique, et, une fois trouvée, la nommer. La « forme ergot », donc<sup>46</sup>.

Bien sûr l'inconvénient est que cette méthode repose sur l'amalgame et la généralisation : la structure même des sections où Michaux évoque l'univers culturel et mental de ceux qu'il appelle les « Malais », assimilant dans un même creuset Malais, Javanais, Balinais repose sur le même mouvement de généralisation : « Le Malais a quelque chose de sain ... » ; « Le Malais déteste l'éclat... » ; « Le Malais aime la correction ... » ; « Les Balinaises vont la poitrine nue ... » ; « Le Javanais a quelque chose qui ne va pas en avant ... » ; « Le visage du Javanais semble ... » ; « La figure de la femme javanaise est merveilleusement reposante ... » ; « Les femmes balinaises ont plus de sein que d'expression ... »<sup>47</sup>, etc. Toute la vision de Michaux se déploie à partir de ce type d'énoncés généralisants, qui font fi des différences, précisément culturelles, qui peuvent exister entre Javanais et Balinais, par exemple, entre islam et hindouisme, etc. On est donc, bien évidemment, aux antipodes d'une approche anthropologique des cultures, qui se constitue pratiquement à la même époque où écrit Michaux, et notamment à Bali même – voir par exemple Margaret Mead et Gregory Bateson, séjournant à Bali peu de temps après Michaux<sup>48</sup>.

Plus gênant, cette recherche de paradigme s'accompagne d'une vision qu'on pourrait qualifier de « racialisante » : Michaux établit ainsi l'omniprésence de ce mouvement vers l'arrière qui selon lui est l'expression stylisée du monde malais en le reliant d'emblée au phénotype austronésien : « Le Javanais a quelque chose qui ne va pas en avant mais en arrière. Le visage du Javanais semble avoir été travaillé comme les cailloux des torrents, poli par frottements continuels. Sa figure a subi un recul. »<sup>49</sup> Et par conséquent, si ce recul est imprimé sur sa figure, rien d'étonnant à ce que ce recul se retrouve dans tout ce qu'il fait et ce qu'il crée, depuis la forme de ses toits jusqu'au style de ses danses ! Il est vrai qu'à propos des Japonais, des Chinois, des Indiens, on trouve dans *Un barbare en Asie* bien d'autres occurrences de cette conception racialisante des cultures. C'est là la face sombre de Michaux, dont il prit conscience, mais après coup (« ce livre qui ne me convient plus, qui me gêne et me heurte, me fait honte » écrit-il dans sa préface de 1967<sup>50</sup>). Preuve que même un futur grand poète n'échappe pas à l'air du temps ...

Il reste que, s'il faut en croire un spécialiste de Michaux<sup>51</sup>, la découverte de ce paradigme malais aurait eu un impact sur l'œuvre même de Michaux, puisque la « forme ergot » configure la tension entre l'avant et l'arrière, le dehors et le dedans, une tension créatrice qu'on trouvera dans

---

<sup>45</sup> *Id.*, p. 221 et p. 222 pour la deuxième citation.

<sup>46</sup> Dans son article « Croc, Ergot, Kriss. Écrire pour s'orienter (*Un Barbare chez les Malais*) » Pierre Loubier voit dans la tension que configure la forme ergot entre l'avant et l'arrière, le dehors et le dedans, l'essence même du mouvement créateur chez Michaux, et ce serait donc en Malaisie, grâce à cette « structure malaise » que Michaux aurait découvert ce qui allait structurer son œuvre. La forme ergot serait donc doublement un « pattern » : à la fois du monde humain malais, tel que Michaux cherche à se l'expliquer, et quelque chose comme une structure matricielle pour l'œuvre future, cherchant à configurer l'alliance du dehors et du dedans. Cf. Pierre Loubier, « Croc, Ergot, Kriss. Écrire pour s'orienter (*Un Barbare chez les Malais*) », in *Quelques Orient d'Henri Michaux*, textes réunis et présentés par Anne-Élisabeth HALPERN et Véra MIHAÏLOVICH-DICKMAN, éd. Findakly, 1996.

<sup>47</sup> Michaux, *op. cit.*, respectivement pp. 217, 218, 219, 220, 226 pour les citations successives.

<sup>48</sup> Cf. leur film de 1952 déjà cité dans le présent article, *Trance and Dance in Bali*.

<sup>49</sup> Michaux, *op. cit.*, p. 220.

<sup>50</sup> Michaux, *Un barbare en Asie*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>51</sup> Pierre Loubier, *op. cit.*

toute l'œuvre ultérieure de Michaux. Preuve qu'on ne sort pas indemne de cette confrontation avec l'art des démons. On le perçoit très bien dans la façon dont Michaux décrit l'in vraisemblable technique de la danse balinaise, qui avait tellement fasciné Artaud :

La danse balinaise est la danse à la main plate, la danse aux paumes ouvertes. Elle ne donne ni ne refuse, tâte les invisibles murs de l'atmosphère. Elle fait face, elle est étalée et aveugle. Les prunelles cherchent le coin de l'œil. Vont à l'extrême bout, se déplacent latéralement. Le cou se déboîte latéralement, rien n'avance, tout aspire à l'horizontal, en façade, dans un espace absolu et mural<sup>52</sup>.

« Un espace absolu et mural » : est-on là dans l'interprétation d'une culture ? N'est-ce pas plutôt, et déjà, du Michaux dans le texte ?

Cette réflexion sur le pseudo culturalisme de Michaux et ses incidences sur son œuvre me ramène à mon point de départ. Car en définitive, ce qui compte, en art, plus que les théories qui cherchent à rendre compte de ses origines et de ses effets, ce sont les pratiques, c'est ce qu'on fait, ce qu'on crée, et notamment ce qu'on crée en puisant dans le répertoire des autres : la révélation de l'art des démons à Bali a peut-être bien eu un effet heuristique sur l'œuvre future de Michaux, comme elle en a eu un sur Artaud. Pour revenir à Artaud, il faudrait rappeler que son assimilation enthousiaste du théâtre balinaise a été quelque chose de pionnier, de fondateur : Artaud annonce les pratiques de tous les artistes ou metteurs en scène, tels Peter Brook, Ariane Mnouchkine ou Maurice Béjart ou bien d'autres encore qui ont contribué par leurs réalisations à ce que certains appellent un « théâtre eurasiens »<sup>53</sup>. Et de ce point de vue il y a quelque chose d'émouvant dans les spectacles « commémoratifs » qui ont été organisés en France ces dernières années<sup>54</sup>, pour, en quelque sorte, « rejouer » cette découverte faite jadis par Artaud du théâtre dansé balinaise, et la faire partager aux spectateurs français de notre temps. Car on ne peut pas oublier tout ce qu'il y avait d'improbable et de fortuit dans cette découverte inscrite dans le moment colonial : c'est parce que le gouvernement néerlandais<sup>55</sup> avait pris l'initiative d'inviter une troupe de musiciens et de danseurs balinaise à se produire à Paris en 1931 que cette rencontre eut lieu, dans le pavillon hollandais. Et c'est dans ce contexte très paradoxal, celui de la petite France républicaine mettant démesurément en scène, pour la dernière fois, l'énorme diversité de son empire colonial, que s'était glissé, parmi les 8 millions de Français attirés par l'exotisme temporaire du bois de Vincennes (le slogan publicitaire était « le tour du monde en un jour »), le seul visiteur sans doute à même de percevoir le « théâtre à l'état pur » parmi les sons et les danses donnés par de très lointains démons – un visiteur qui, notons-le, passait outre l'appel au boycottage de l'Exposition lancé par un groupe de surréalistes emmené par Breton<sup>56</sup>. Encore faut-il ajouter que c'est à Walter Spies, musicien (il fut élève de Scriabine) mais aussi peintre (influencé par Kokoschka), cinéaste (un temps proche de Murnau), résidant à Bali, où il exerça une

---

<sup>52</sup> Michaux, *op. cit.*, pp. 222-223.

<sup>53</sup> Nicola Savarese, « Théâtre eurasiens », traduit de l'italien par Barbara Alesse, Encyclopédie Treccani, volume de mise à jour 2000, pp. 815-817, texte repris dans le site du théâtre du soleil :

<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la/a-propos-des-influences-orient/theatre-eurasiens>

<sup>54</sup> Cf. la note 11 du présent article.

<sup>55</sup> Michel Picard, « Le *Gambuh* : grandeur, décadence et renaissance ( ? ) du théâtre à Bali », *op.cit.*, p. 160.

<sup>56</sup> « Ne visitez pas l'Exposition coloniale ! par le collectif des douze Surréalistes » (parmi les signataires, outre Breton, Crevel et Paul Eluard, Aragon, lui-même auteur d'un poème « Il pleut sur l'exposition coloniale »). Cf. Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Sandrine Lemaire, « 1931 ! Tous à l'expo : un événement oublié de la République coloniale », *Le Monde diplomatique*, n° 562, janvier 2001.

influence majeure sur l'évolution des formes artistiques populaires, qu'avait été confiée la direction artistique du pavillon hollandais<sup>57</sup>, ce qui fait qu'on peut dire que cette « invention » du « théâtre pur » de Bali par Antonin Artaud relève autant du dialogue des cultures que de celui des artistes de l'avant-garde européenne de l'entre-deux guerres.

### Références bibliographiques et filmographiques :

- Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Sandrine Lemaire, « 1931 ! Tous à l'expo... Un événement oublié de la république coloniale », *Le Monde diplomatique*, n° 562, janvier 2001.
- Catherine Basset, *Musiques de Bali à Java. L'ordre et la fête*, Actes Sud, 1995.  
Catherine Basset, « Les origines de la danse à Bali », texte inédit, programme de la Cinémathèque française des 7 et 8 février 2004, Palais de Chaillot, « Danses et trances à Bali » : [http://www.lacinemathequedeladanse.com/img/pdf/DANSES\\_ET\\_TRANSES\\_A\\_BALI.pdf](http://www.lacinemathequedeladanse.com/img/pdf/DANSES_ET_TRANSES_A_BALI.pdf)
- Clifford Geertz, *Bali, interprétation d'une culture*, Gallimard, 1984 (traduction partielle de *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York, 1973).
- Laurent Jenny, « Styles d'être et individuation chez Henri Michaux, revue *LhT (littérature, histoire, théorie)*, n°9, mars 2012.
- Pierre Loubier, « Croc, Ergot, Kriss. Écrire pour s'orienter (*Un Barbare chez les Malais*) », in *Quelques Orients d'Henri Michaux*, textes réunis et présentés par Anne-Élisabeth HALPERN et Véra MIHAIOVICH-DICKMAN. éd. Findakly, 1996.
- Margaret Mead et Gregory Bateson, *Trance and Dance in Bali*, 1952, film accessible sur YouTube.
- Michel Picard, « Le *Gambuh* : grandeur, décadence et renaissance ( ? ) du théâtre à Bali », in revue *Archipel*, 1998, vol. 55, n°55, pp. 141-190.
- Élisabeth Poulet, « Artaud et les avant-gardes théâtrales », *Acta fabula*, vol. 6, n° 3, Automne 2005, URL : <http://www.fabula.org/revue/document995.php>
- Nicola Savarese, « Théâtre eurasien », traduit de l'italien par Barbara Alesse, Encyclopédie Treccani, volume de mise à jour 2000, pp. 815-817, texte repris dans le site du théâtre du soleil : <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la-a-propos-des-influences-orient/theatre-eurasien>
- Senda Inès Sferco, « Le rituel et le politique : le *tjalonarang* balinaise », article en ligne, pp. 113-115 : [http://www.fssp.uaic.ro/argumentum/numarul%205/07\\_Sferco.pdf](http://www.fssp.uaic.ro/argumentum/numarul%205/07_Sferco.pdf)
- Walter Spies, *Dance and Drama in Bali* (en français : *L'île des démons*), film réalisé en 1933.

---

<sup>57</sup> Cf. notice d'Agnès Montenay dans le texte de présentation du Programme de la Cinémathèque française des 7 et 8 février 2004, Palais de Chaillot, « Danses et trances à Bali » : [http://www.lacinemathequedeladanse.com/img/pdf/DANSES\\_ET\\_TRANSES\\_A\\_BALI.pdf](http://www.lacinemathequedeladanse.com/img/pdf/DANSES_ET_TRANSES_A_BALI.pdf)