

LE BOULEVERSEMENT DEVANT LES FORMES SCENIQUES BALINAISES : UNE ANALYSE DES RESENTIS

Juliana COELHO DE SOUZA LADEIRA*

Résumé : Plusieurs artistes européens et brésiliens ont affirmé avoir vécu une expérience bouleversante à l'occasion de leur voyage sur l'île de Bali, en Indonésie. Dans cet article, nous essayerons d'analyser le bouleversement en tant que notion qui pourrait contribuer à comprendre nos rapports avec l'altérité. Cette problématique du « bouleversement » sera abordée à partir de témoignages inédits d'artistes de différents horizons théâtraux : la comédienne Roberta Carreri de l'Odin Teatret, le metteur en scène Ana Teixeira de l'Amok Teatro, le chorégraphe et pédagogue du mouvement Ivaldo Bertazzo et le professeur de théâtre à l'Université de São Paulo, Felisberto Sabino. Loin d'être une expérience banale, ce bouleversement semble les avoir profondément marqués et demeure le souvenir privilégié de leurs voyages.

Mots-clés : Bouleversement ; Bali ; Théâtre ; *topeng* ; Antonin Artaud.

Abstract: A number of Brazilian and European artists lived a violent and disturbing experience in a moment of their journey on the island of Bali, in Indonesia. The goal of this paper is to analyze the notion of violent disturbance, the « bouleversement », as a notion that may contribute to the relationship with the Otherness. This notion will be approached through the account of some artists of different theatre horizons: the actress Roberta Carreri from Odin Teatret, the director Ana Teixeira from Amok Teatro, the choreographer and dance pedagogue Ivaldo Bertazzo and the theatre professor in the São Paulo University, Felisberto Sabino. This experience seems to be one of the most important memories of their journey and has deeply marked them.

Keywords: Astonishment; Bali; Theatre; *topeng*; Antonin Artaud.

I. INTRODUCTION

L'expérience de vivre un sentiment de bouleversement lors de leur voyage à Bali, une des îles les plus connues de l'archipel indonésien, a été exprimée par plusieurs artistes brésiliens et européens interviewés pendant notre recherche doctorale. Au sein d'un pays majoritairement musulman, Bali est le dernier bastion de l'héritage hindou-bouddhique de l'archipel. Au début du XXe siècle, la religion de l'île amalgamait les croyances autochtones de fond austronésien et celles liées à cet héritage hindou-

* Juliana COELHO est comédienne, Maître de Langues à l'Université de Rennes 2 et doctorante à l'Université de Paris 8, sous la direction de Jean-François Dusigne. Juliana Coelho a eu le soutien de la bourse CAPES / Ministère de l'Éducation du Brésil. Depuis 2004, elle développe des recherches pratiques et théoriques sur les processus de la création de l'acteur et du masque. En 2008 et en 2011, elle effectue des voyages à Bali, où elle travaille sur le *topeng*, le *gabor* et les chants traditionnels balinaï. Adresse mail : juliana.coelho@hotmail.fr

bouddhique¹. Ces dernières sont arrivées à Bali par l'influence de Java. Chacun de ces artistes interviewés décrit un instant différent et particulier dans lequel ce sentiment bouleversant émerge. Pour la majorité, ce moment dérive d'un choc entre une image ou une idée préalablement établies sur l'île et la réalité rencontrée lors du voyage.

En effet, le voyage dans un pays étranger peut engendrer un choc perceptif dû au contact inévitable avec un environnement nouveau. Cela demeure encore vrai malgré la différence entre le voyageur d'aujourd'hui et celui du début du siècle dernier. Le flux d'informations, d'images et de vidéos des endroits les plus insolites de la planète est maintenant accessible sur le web. Grâce à cette abondance d'images on pourrait à tort croire connaître ces endroits. Cependant, nous constatons que l'expérience réelle en environnement étranger se montre encore puissante et bouleversante.

Le présent article se concentre sur la notion de « bouleversement » qui sera abordée à partir de témoignages inédits d'artistes de différents horizons théâtraux : la comédienne Roberta Carreri de l'Odin Teatret, le metteur en scène Ana Teixeira, de l'Amok Teatro, le chorégraphe et pédagogue du mouvement Ivaldo Bertazzo et le professeur de théâtre à l'Université de São Paulo, Felisberto Sabino. Tous ces artistes ont eu un contact direct avec le *topeng* à Bali.

Le *topeng* est une forme de spectacle masquée. Selon l'occasion et le lieu de représentation, il peut avoir des dimensions rituelles ou de pur divertissement. Le *topeng* est à la frontière entre le rite religieux et la forme spectaculaire narrative. À travers une succession de masques, l'acteur-danseur, ou les acteurs-danseurs, met en scène les histoires de leurs aïeux, en créant par là un lien avec la société contemporaine balinaise. La visitation mythique des ancêtres se produit en dialogue avec le présent. Au moyen de ses personnages comiques, le *topeng* est lieu d'enseignement philosophique et religieux, de commentaire social et d'affirmation de la généalogie d'un clan par le biais de l'humour.

La réflexion proposée dans cet article fait partie de nos recherches doctorales liées aux enjeux interculturels autour du *topeng* balinaise. Le noyau de cette recherche est la rencontre d'un certain nombre d'artistes brésiliens et européens praticiens de théâtre avec cette forme de spectacle. L'analyse de leurs témoignages a mis en exergue des

¹ Dans son étude *Bali: interprétation d'une culture*, Clifford Geertz va définir les Balinaise en tant que Hindous « au sens large ». En effet, l'hindouisme a été déclaré comme étant la religion de l'île lors de l'indépendance indonésienne et de la conséquente incorporation de Bali à la République. Cependant, ce processus est marqué par de nombreux conseils et réunions, car il s'agissait à l'époque de définir le concept de religion même : *Dans le passé, les Balinaise n'avaient pas un nom générique pour désigner ce qui allait par la suite se transformer en leur « religion ». Ils ne voyaient pas cela en tant que champ dissocié des autres aspects de leur vie. Une fois qu'ils ont adopté le mot « agama », ils ont commencé par faire référence à leur religion simplement en tant qu'Agama Bali ou Agama Tirta, le dernier exemple désignant l'eau sacrée qui est employée dans la majorité de rites.* (traduction libre) (Picard, "Balinese religion..." 486)

enjeux pluriels, car ces artistes vont percevoir le *topeng* selon leurs propres histoires et approches personnelles. Quelques réflexions ici présentées ont été publiées également dans l'article « Le voyage en tant que dessinateur d'une nouvelle cartographie de la chercheuse », paru dans la revue *The Postcolonialist*, en juin 2014.

Ainsi, avant d'aller à Bali, tous ces artistes avaient une idée mentale et particulière de ce que pourrait être cette île, ses danses et formes théâtrales, son contexte religieux et culturel. Certains d'entre eux avaient déjà participé à des ateliers avec des artistes balinais en voyage ou s'étaient même consacrés à la lecture d'ouvrages sur l'île. Si on en croit leur témoignage, ces artistes voyageurs avaient également une image ou plutôt un imaginaire fictionnel de Bali. S'y rendre pour un voyage d'études, même s'il était initialement restreint au contexte de l'apprentissage d'une danse, a signifié pour eux la confrontation de cet imaginaire antérieur avec l'expérience du réel de l'environnement balinais.

II. PRESENTATION DE LA PROBLEMATIQUE

L'investigation de la notion de « bouleversement » nous est apparue pertinente, car ce terme a été constamment évoqué dans les témoignages de ces artistes. En réalité, bien loin d'être une expérience banale, ce bouleversement semble les avoir profondément marqués et demeure le souvenir privilégié de leurs voyages². De ce fait, nous nous intéressons à la singularité du bouleversement chez chacun de ces artistes, en proposant une réflexion qui favorise davantage le moment précis du bouleversement. Il s'agit d'un point commun, un même phénomène éprouvé, assimilé et interprété de manière singulière par la subjectivité de chaque artiste.

La totalité de ces artistes étant étrangers, on remarquera que ce bouleversement se donne face à une altérité, représentée par le monde balinais. Ici, nous définissons l'altérité comme la reconnaissance de l'autre, et l'autre comme ce ou celui qui est étranger à nous. De plus, cet étranger ne serait pas uniquement circonscrit hors des frontières d'un pays natal. Il serait ce ou celui qui sont perçus comme inconnus. Sachant que l'étranger est façonné à partir de notre propre subjectivité, il est toujours tributaire de nous-mêmes. Dans les exemples analysés, le monde balinais représente cette altérité redevable à notre propre subjectivité et à celle de ces artistes.

Ainsi, c'est dans ce rapport avec l'altérité qui repose la question centrale de cet article : Est-ce que l'analyse de ces expériences de « bouleversement » peut contribuer à l'appréhension de nos rapports et de nos expériences avec autrui ? Les moments de bouleversement analysés sont les indices d'un renversement soudain de perspective où la reconnaissance de l'autre est altérée. De ce fait, penser le bouleversement en tant que

² Nous employons le mot *voyage* au pluriel, car chacun de ses artistes ont entrepris plusieurs voyages à Bali.

notion pourrait nous aider à comprendre les rapports de ces artistes avec l'altérité et, par conséquent, avec leur propre subjectivité.

Renvoyer l'autre à soi nous semble être une première couche pour comprendre ce bouleversement, puisqu'il s'agit également de mettre en question la myriade d'images et de récits imaginaires créés à partir de Bali. Imaginer un théâtre sacré implique de l'imaginer avec nos outils et nos références habituels. De même, la conception du sacré se fait à partir de nos références et celles-ci sont pour la plupart chrétiennes.

Alors, on pourrait supposer que lors du voyage de terrain, ces artistes ont eu l'expectative de rencontrer cette culture autre, mais également les scènes de ce « récit imaginaire ». Ajoutons à cela la subjectivité de chaque artiste, dont les origines diverses forgent des rapports singuliers avec le terrain balinaï : Roberta Carreri est italienne de la ville de Milan, Ana Teixeira et Ivaldo Bertazzo sont originaires de São Paulo et Felisberto Sabino est de Januária, un petit village du nord de l'état de Minas Gerais, au Brésil. Chez la plupart de ces artistes, ce schéma de pensée ou cet imaginaire rêvé ont été basculés face à la brutalité de l'expérience du contact réel. Nous nommons bouleversement, ces basculements et renversements soudains, vécus comme une déterritorialisation temporaire.

III. DEFINITIONS DE LA NOTION DE BOULEVERSEMENT

Avant de se pencher sur les bouleversements autour de l'expérience balinaise, il nous semble nécessaire de clarifier le terrain et d'introduire quelques considérations sur la problématique du bouleversement sous une perspective phénoménologique. Premièrement, examinons la nature de ce mot. En langue française, la notion de bouleversement associe deux actions cousines : la perturbation physique et organisationnelle et l'émoi profond³. Ainsi, l'aspect sémantique du mot rejoint le sens que nous voulions aborder. Sous une perspective concrète ou abstraite, un bouleversement met quelque chose en complet désordre, la bouscule et la renverse. Le bouleversement est également de l'ordre de l'émerveillement, de ce qui frappe vivement notre champ émotionnel.

Ici, nous identifions comme bouleversement trois actions « intérieures » distinctes : le renversement de perspective, le soudain étonnement éclaircissant et l'émerveillement. Entre l'action et le sentiment, le bouleversement dont nous faisons référence a agi intérieurement chez ces artistes, dans le champ de leur subjectivité. Le fait que cette expérience de désordre temporel soit arrivée chez ces artistes lors d'une expérience

³ Pour préciser les définitions du verbe bouleverser, nous citons par exemple celles proposées par les dictionnaires Trésor de la Langue Française et Larousse. Le premier distingue les définitions suivantes: *Retourner, mettre sens dessus-dessous. Au fig. Agiter, troubler, ébranler profondément.* Le dictionnaire Larousse propose ainsi : *Mettre en complet désordre un lieu, des choses. Modifier totalement quelque chose, en faire disparaître l'organisation. Troubler profondément quelqu'un, lui causer une émotion violente.*

concrète dans le terrain balinais et pourtant étranger à tous nous intéresse particulièrement. Nous parlons ainsi de l'éclosion de ce sentiment de bouleversement lors d'une expérience concrète à la fois avec une forme spectaculaire balinaise et à la fois avec l'environnement balinais.

Dans le contexte présenté, ce moment de bouleversement serait-il une prise de conscience soudaine du sujet observateur envers le contexte observé ? Par prise de conscience, nous définissons cet instant où quelque chose devient intelligible et évident. Est-il également le symptôme d'une déterritorialisation temporaire ? Le terme symptôme est intentionnellement employé, car chez chacun de ces artistes ce bouleversement a apporté un émoi profond et une implication à la situation en tant que sujets incarnés.

C'est dans cet aspect que la réflexion de Maurice Merleau-Ponty sur la phénoménologie de la perception nous intéresse, car nous plaçons le bouleversement en question dans le champ de la perception. Le philosophe prétend qu'une conception de la perception ne peut pas être « naturaliste » ou « objectiviste », car il est impossible de donner un sens cohérent à l'action prétendue du monde sur le corps et du corps sur l'âme (Merleau-Ponty, *La structure du comportement* 233). Pour lui également la perception est une « lumière naturelle » réservée au sujet incarné, car il est incarné dans une nature. Tout au long de cet article nous essayerons d'analyser l'expérience du bouleversement chez ces artistes avec l'aide de la pensée de Maurice Merleau-Ponty sur la perception.

En outre, nous traitons ici d'artistes voyageurs. Leur approche de la culture balinaise est singulière, car elle englobe l'observation de l'environnement balinais et la pratique des techniques de représentation de cette culture, la danse et le jeu. En apprenant les chorégraphies et en jouant les masques du *topeng*, ces artistes ont un vécu l'« incarné » de la culture balinaise. Ils éprouvent doublement l'apprentissage d'une structure corporelle autre et l'expérience vécue en environnement balinais. Par conséquent, ils sont des sujets qui ont expérimenté une perception incarnée de cette culture. Leur expérience de terrain comporte également des rapports de différentes natures avec les Balinais : parfois celui de l'élève, du metteur en scène, du producteur de tournées ou du comédien partenaire sur scène.

IV. LA « BRUTALITE » INATTENDUE DE LA SCENE BALINAISE

L'ISTA, International School of Theatre Antropology, est une école itinérante dirigée depuis 1980 par l'Odin Teatret. C'est dans ce cadre que Roberta Carreri découvre le théâtre balinais. Son premier voyage à Bali date des années 90. Le sentiment de bouleversement qu'elle y éprouve est justement lié au choc entre un contexte imaginé et le réel de la scène balinaise :

Je vais dire une chose qui peut être provocante. Mais j'ai connu le théâtre balinais en Europe, dans le contexte de l'ISTA. Cela signifie que j'ai vu le

spectacle sur une scène qui était très propre avec un fond noir. C'était magnifique de les voir, car ils étaient tellement différents du contexte qu'ils sortaient vraiment. Et puis quand je suis allée à Bali, ce qui m'a frappé c'est le grand contexte, le monde. L'univers dans lequel ils bougeaient était tropical, tout à fait en harmonie avec eux. Mais la scène était très pauvre et très *rough*, très dure. Elle n'était pas soignée. Et cela m'a frappé beaucoup, parce que je pensais que tout l'aspect religieux demandait aussi un sol comme celui du théâtre *Noh*, bien poli. Tandis que là, non, c'était la terre ou le ciment. Je ne voyais pas cet endroit comme plein de possibilités. Je voyais quelque chose de dur. (Carreri and Coelho)

Premièrement Roberta Carreri a été frappée par l'harmonie entre l'environnement balinaï et les comédiens. Cependant, le fait de ne pas rencontrer l'image qu'elle avait créée pour le lieu religieux balinaï la bouleverse davantage. Il faut préciser qu'à Bali un grand nombre de présentations se déroulent à l'intérieur des temples et en concomitance avec des rites divers. En outre, les temples sont en plein air. Nous pouvons saisir la déception générée par son expectative envers la scène balinaïse. Son témoignage nous est révélateur, car Roberta Carreri exprime clairement l'attente que cet ensemble couramment nommé « théâtre asiatique » ou « théâtre oriental » soit uniforme.

De ce fait, Roberta Carreri reflète la tendance des artistes d'uniformiser l'espace scénique du temple balinaï et celui du *Noh* japonais, car il s'agit dans les deux cas d'un « théâtre oriental » et parce qu'il s'agit d'une forme spectaculaire liée à un contexte religieux. Roberta Carreri, ainsi qu'une grande partie des artistes européens et brésiliens, a eu un contact préalable avec des récits oraux et écrits sur Bali. Parmi ces récits, il faut accorder une importance particulière aux textes « Sur le Théâtre Balinaï » et « Théâtre Oriental et Théâtre Occidental » d'Antonin Artaud. Ces récits ont été cruciaux pour la formation d'un imaginaire de danses de Bali et pour affirmer celui d'un « théâtre oriental ». En grande partie à cause de ces textes, pour des années, le théâtre dit « oriental » va être conçu comme un ensemble en opposition au théâtre « occidental ».

Merleau-Ponty pense la perception comme ce contact naïf avec le monde et nous pouvons dire que le voyage de Roberta Carreri à Bali lui a permis le retour à une naïveté du regard. Il considère que la perception n'appréhende pas uniquement l'instant saisi. Elle est redevable aux expériences ultérieures :

Or, si la perception est ainsi l'acte commun de toutes nos fonctions motrices et affectives, non moins que des sensorielles, il nous faut redécouvrir la figure du monde perçu, par un travail comparable à celui de l'archéologue, car elle est ensevelie sous les sédiments des connaissances ultérieures (Merleau-Ponty, *Parcours deux* : 1951-1961 40)

Le bouleversement vécu par Roberta Carreri va justement renverser ses connaissances, son imaginaire de Bali. Il va réveiller la naïveté de son regard. La brutalité du sol en ciment du lieu où se déroulent simultanément les présentations de *topeng* et les prières

des Balinais lui provoque un sentiment d'étrangeté. C'est en apercevant ce sol brut couvert par les restes d'offrandes défaites, *pas magique*, selon ses mots, qu'elle se rend compte de la singularité du terrain balinais. Elle est momentanément déterritorialisée dans son bouleversement. Ce sentiment d'étrangeté lui a permis de percevoir l'altérité du terrain balinais, dans cet ensemble auparavant uniforme de « théâtre oriental ».

V. LE THEATRE POUR LES DIEUX N'EST PAS UNE LEGENDE A BALI

Issue de la rencontre entre une danseuse brésilienne, Ana Teixeira, et un comédien français, Stéphane Brodt, l'Amok⁴ Teatro est une compagnie de théâtre très active au Brésil. Depuis 1998, la compagnie se consacre à la recherche continue sur des techniques de l'acteur et sur la mise en scène. Ses spectacles ont reçu les plus importants prix de théâtre brésilien et ont été amplement reconnus par le public et par la critique brésiliens. Le corps de l'acteur a une place centrale dans les mises en scène d'Ana Teixeira. Il est considéré comme le sujet fondamental de l'acte théâtral. Tant Ana Teixeira que Stéphane Brodt font référence à un événement qui les a profondément marqués lors d'un voyage à Bali. Voici le témoignage d'Ana Teixeira:

Alors, vous me demandez qu'est-ce qui peut avoir transformé ou « bouleversé » mon parcours... Je dirais qu'il y a eu un événement spécialement marquant. C'était lors d'une cérémonie, dans une maison. Il s'agissait d'une cérémonie post-enterrement, pour les morts, et plusieurs choses y avaient lieu. Il y avait un théâtre de marionnettes, il y avait des masques, des jeux. Il y avait tellement de choses, même des coqs ! Il y avait un peu de tout ! Tout d'un coup nous avons entendu quelqu'un frapper sur une boîte : tac, tac, tac, tac... C'était un manipulateur qui jouait un spectacle de *wayang kulit* devant personne. Cela m'a touché énormément ! Il n'y avait personne et néanmoins c'était merveilleux. Mais personne ne le regardait. Il le faisait pour les dieux vraiment. Ce n'était pas, disons, une légende. Il faisait cela vraiment pour les dieux. Cela m'a beaucoup marqué, car cela donne un sens complètement différent à l'acte théâtral. (Coelho and Teixeira)

Le bouleversement ressenti par Ana Teixeira est particulièrement intéressant. Le souvenir du moment est précis et demeure très vivant dans sa mémoire. Ana Teixeira est frappée par la confirmation d'un fait qu'elle jugeait de l'ordre du fictionnel, une légende. Elle savait que l'on pouvait rencontrer à Bali une forme de « théâtre sacré », dans les formes de spectacle liées à des cérémonies religieuses. Cependant, l'image de ce qui serait ce « théâtre sacré » était loin de ce qu'elle a vécu concrètement. Il y a une distance entre ce qui est imaginé et l'événement concret. Possiblement, l'image floue et générale qu'elle avait de « théâtre sacré », s'est tout d'un coup cristallisée devant elle, de manière inespérée, sous la forme de ce *dalang*⁵ joueur de *wayang kulit lemah*⁶.

⁴ *Amok* en indonésien, mot dérivé de *l'amuk* en malais, signifie « folie furieuse », « colère ». C'est un terme largement utilisé à Bali pour décrire les attaques de furie des personnes pendant la transe.

⁵ Le *dalang* est le marionnettiste sacerdote du *wayang kulit*, forme spectaculaire commun à Bali et à Java.

Si d'une part, l'événement décrit par Ana Teixeira est de l'ordre de l'expérience esthétique, de l'autre il le dépasse. Sa connaissance préalable du théâtre balinais en tant qu'élément d'une religion ou en tant que théâtre rituel se montre alors illustratrice et superficielle, car elle n'embrasse pas la complexité perceptive du phénomène. Là, ce qu'elle aperçoit est l'ampleur de l'action de ce *dalang*.

Pour l'analyse phénoménologique, la pensée objective ignore le sujet de la perception. C'est qu'elle se donne le monde tout fait, comme milieu de tout événement possible, et traite la perception comme l'un de ces événements. (Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* 240). Pour Merleau-Ponty la perception est seulement possible dans un corps incarné. C'est ce corps qui réunit les concepts de nature naturée et nature naturante traditionnellement divisés par la philosophie européenne. La nature naturante serait la raison, l'esprit, caractéristiques de l'homme et la nature naturée serait alors le corps et tout ce qui est de l'ordre de l'existant, du concret. De ce fait, la perception serait alors le lien entre la nature naturante et nature naturée :

Dans une seconde direction, Merleau-Ponty montre que, si nous sommes bien par la perception, « dans la vérité », si la perception est une « lumière naturelle », cette lumière naturelle n'est pas dévolue à un esprit surplombant le monde, à un *kosmostheoros*, elle est dévolue à un sujet percevant, un sujet incarné. (Dupont n. pag.)

Il nous semble que l'expérience d'Ana Teixeira s'approche précisément de cet énoncé. Ana est un sujet incarné face à un événement réel qui suscite cet instant bref et révélateur de conscience. C'est une sorte de lumière de compréhension venue de l'expérience directe, qui lui permet de se rendre compte de ce théâtre en contexte religieux.

Plus qu'une expérience de plus dans son voyage, ce moment de bouleversement lui a permis de questionner le rôle du théâtre dans son propre contexte d'origine. De plus, cela lui a procuré un sens totalement inédit de cette pratique. Elle déclare que les traces de cette expérience accompagnent les principes de travail de sa compagnie jusqu'à présent : « Cette expérience, évidemment, est imprégnée en moi jusqu'à aujourd'hui. Je crois que c'est ce qui est le plus imprégné » (Coelho and Teixeira).

VI. LE RETOUR A L'ENFANCE BRESILIENNE : LE VOYAGE A BALI, VOYAGE AU PASSE

Felisberto Sabino est professeur de théâtre de marionnettes et de formes spectaculaires traditionnelles brésiliennes à l'Université de São Paulo, au Brésil. Les *folguedos*

⁶ Le *wayang kulit lemah* est la version diurne et cérémonielle du *wayang kulit*. Le spectacle décrit par Ana Teixeira et Stéphane Brodt est cette forme, qui est présentée en concomitance avec d'autres formes et rites lors des cérémonies diverses.

brésiliens, tels le *bumba-meu-boi* et le *maracatu*⁷, sont parmi ses intérêts de recherche préférentiels. Le bouleversement chez Felisberto Sabino est lié à un rapport particulier entre étrangeté et familiarité. Il éprouve un choc géographique intense, un mélange entre voyage concret et voyage dans le temps lors de son premier séjour à Bali en 2011 :

Je suis de Minas Gerais, j'ai grandi là-bas et j'ai environ 50 ans. Alors, quand je suis allé à Bali... Je parle des villages moins centraux. Il y a là-bas un certain rapport dans la campagne, dans les rapports familiaux, dans les relations entre les gens, qui m'a beaucoup rappelé une région de Minas Gerais, la zone Est. Cela m'a beaucoup rappelé la Vallée du Jequitinhonha, un endroit que je fréquentais enfant. [...] Ils vivent dans un espace-temps qui est le XXI^e siècle, mais en même temps je me suis senti dans mon enfance, dans les années soixante-dix, à Jacinto (village). Le voyage m'a offert cela, une certaine brésilité (*brasilidade*)... Et moi, je n'avais jamais imaginé pouvoir être proche de cela à Bali... (Coelho and Sabino)

L'environnement balinais provoque en lui un véritable voyage « à la madeleine de Proust ». L'odeur de la fleur de frangipanier, omniprésente dans les offrandes balinaises, l'a embarqué au Brésil, à l'État de Minas Gerais de son enfance. Il semble entreprendre une véritable archéologie de la mémoire :

Alors, c'était tellement bizarre. J'étais là-bas et les choses qui m'ont semblé étranges n'étaient pas les choses exotiques, mais celles de tous les jours, les choses que j'avais déjà éprouvées une fois dans ma vie, dans un autre lieu, dans une autre époque. Cette connexion m'a fait faire un tour en moi-même. Les choses exotiques, les bâtiments, la température du lieu, les costumes, ces choses que l'on trouve normalement bizarres, ces choses-là ne m'ont pas semblé étranges. Je les avais déjà vues, ou je les attendais. Mais marcher dans une rue sans éclairage, par exemple, cela m'a emmené dans les années 60. C'était comme si j'étais chez moi. [...] Alors c'est cela qui était le plus drôle : je suis allé de l'autre côté du monde pour sentir des choses que je ne sentais pas depuis si longtemps, dans un pays censé être différent... (*idem*)

Le bouleversement de Felisberto Sabino n'est pas uniquement dû à sa confrontation avec un environnement autre. Bali a renvoyé Felisberto Sabino au Brésil de son enfance et non pas au choc bouleversant de l'exotisme. Pour lui, le bouleversement est le renvoi à soi et à un espace-temps de l'enfance. Cet espace-temps est parallèlement et ambigument autre et personnel.

VII. BOULEVERSÉ PAR LA SENSATION PHYSIQUE EN REGARDANT LA DANSE

⁷ Le *bumba-meu-boi* et le *maracatu* sont deux *folguedos* brésiliens, fêtes religieuses dramatiques dansées. Elles sont liées au syncrétisme religieux, mélangeant des croyances catholiques et celles des religions afro-brésiliennes. Le *maracatu* est un *folguedo* typique de l'État de Pernambuco et le *bumba-meu-boi* a lieu dans plusieurs endroits du pays, se concentrant dans les régions nord et nord-est.

À notre connaissance, Ivaldo Bertazzo, pédagogue et chorégraphe brésilien, est le premier danseur brésilien à aller à Bali. Son témoignage précise avec justesse une expérience bouleversante devant un *sanghyang dedari*⁸ auquel il a assisté à la fin des années 70. Sa première rencontre avec une forme spectaculaire balinaise a eu lieu à Paris, au début des années 70. Conseillé par son professeur de *bharatanatyam*⁹, il va voir I Made Djimat, un réputé danseur balinaise, au Théâtre du Lucernaire. Cette présentation fut pour lui un choc : « J'étais fou ! Djimat était dans sa jeunesse, magnifique. Il avait une force terrible » (Bertazzo and Coelho).

Par la suite, il part apprendre cette danse à Bali, ayant I Made Djimat en tant que maître. Depuis ce voyage, Ivaldo va retourner très régulièrement à Bali, comptabilisant plus d'une trentaine de voyages au fil de toutes ces années. Ivaldo Bertazzo affirme avoir un rapport très étroit avec l'île. Selon lui, ce rapport serait probablement lié à son époque d'étudiant de la danse balinaise. La pratique quotidienne et rigoureuse de la danse lui apportait des moments qu'il définit comme « de connexion ».

Lors de son entretien, Ivaldo Bertazzo nous raconte la nuit où il a découvert un *sanghyang dedari*. C'est un instant qu'il qualifie de bouleversant et unique, car il n'a jamais vu quelque chose de semblable dans sa vie :

Vous avez mentionné le *sanghyang dedari* auquel vous avez assisté. Est-ce que c'était pour vous un choc, il vous a transformé ?

D'abord, c'était une nuit de pleine lune, au milieu d'une forêt, dans un petit temple. Il y avait très peu de gens et il y avait un grand silence. L'odeur de l'encens qui amène les petites-filles à l'état de transe et la sonorité du *gamelan* qui les réveille, tout cela m'a impressionné. Il n'y a pas eu un rituel agressif ou violent, il y avait une douceur. Alors, au milieu de cette nuit, sans réflecteurs, sans rien, je regardais ces deux petites-filles danser extraordinairement avec les yeux vraiment fermés ! Tout cela te donne une sensation de connexion. À quel niveau... je ne sais pas. Je ne suis pas un maître pour vous parler des énergies subtiles de l'univers, mais j'étais très impressionné par la sensation physique que cette expérience m'a donné. Regarder une telle chose m'a semblé comme recevoir un souffle divin. Je parle rarement en ces termes. Il s'agissait d'une sensation physique. Les deux, trois jours suivant cette expérience, je me disais : *Je ne veux rien faire qui puisse m'enlever cette sensation !* C'était une offrande. La danse dans ce sens est une offrande. Cela était un cadeau dans ma vie. (Bertazzo and Coelho)

Nous pourrions dire que la sensation de connexion est cruciale dans l'expérience balinaise d'Ivaldo Bertazzo. L'expérience du *sanghyang dedari* a été probablement la

⁸ Le *sanghyang dedari* est une forme spectaculaire balinaise liée à la pratique de la transe. *Sanghyang* signifie « céleste » ou « déité » et *dedari* « jeune filles ». Le *sanghyang dedari*, une des douze formes de danse *sanghyang* répertoriées, est exécuté par deux filles dans la pré-adolescence. Effectivement, c'est une danse rarement présentée dans sa forme rituelle. Une version pour les touristes est présentée à Ubud, à Batubulan et dans d'autres endroits touristiques.

⁹ Le *bharatanatyam* est une de plus anciennes danses indiennes.

plus radicale, bouleversante. Devant un tel témoignage, pouvons-nous dire que cette expérience vécue se situe dans les limites du transcendantal ? Effectivement, la notion de transcendance reprise par Maurice Merleau-Ponty pourrait éclairer la question:

Avec le monde naturel et le monde social, nous avons découvert le véritable transcendantal, qui n'est pas l'ensemble des opérations constitutives par lesquelles un monde transparent, sans ombres et sans opacité, s'étalerait devant un spectateur impartial, mais la vie ambiguë où se fait l'*Ursprung*¹⁰ des transcendances, qui, par une contradiction fondamentale, me met en communication avec elles et sur ce fond rend possible la connaissance. (Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* 419)

Au lieu d'être mis uniquement au plan de la rationalité, le sens du concept de transcendantal est modifié par Merleau-Ponty. Il serait impliqué dans la facticité de l'existence, de la perception même. Le transcendantal est ici interprété comme un chemin de connaissance d'un sujet incarné. Ivaldo Bertazzo semble dépassé par cet événement et en même temps il manifeste une sensation physique d'extrême bonheur, qualifiée par lui comme « souffle divin ». Si nous pouvons parler de transcendance dans l'exemple d'Ivaldo Bertazzo, il nous semble que cette expérience est vécue et sentie par le corps directement. Nous pouvons supposer alors qu'Ivaldo Bertazzo a acquis une connaissance incarnée par l'expérience concrète d'assister à ce *sanghyang dedari*.

Cependant, la répercussion de cet événement dans le corps même d'Ivaldo Bertazzo continue à nous intriguer. Généralement, le témoignage d'un si grand niveau de bonheur physique lors de l'expérience de regarder une forme spectaculaire est rarement exprimé. En outre, il affirme n'employer le terme « souffle divin » que rarement. Ce fait met en évidence le caractère exceptionnel de cette expérience. D'un autre côté, nous nous retrouvons dans l'impossibilité de comprendre ce phénomène, comme s'il pouvait uniquement être saisi par son expérience même.

VIII. CONCLUSION

Circonscriit au contexte de voyages d'artistes de théâtre à Bali, cet article a essayé de comprendre si l'analyse des expériences de bouleversement pourrait contribuer à l'appréhension de nos rapports avec autrui. Pour répondre à cette question, nous avons identifié dans le témoignage de chaque artiste le moment précis du bouleversement. Ensuite, nous avons essayé de comprendre le contexte de ce moment, pour après tenter de saisir ce bouleversement sous une perspective phénoménologique.

À partir des exemples analysés, nous constatons l'importance de la confrontation entre les connaissances préalables sur une certaine culture et l'expérience perceptive directe de l'observateur, celui conçu comme sujet incarné. De ce fait, le bouleversement a été

¹⁰ De l'allemand, origine.

traité en tant que symptôme ou résultat d'une délocalisation temporaire et d'une soudaine prise de conscience sur un aspect déterminé de la culture balinaise.

En outre, le bouleversement serait un phénomène perceptif des sujets incarnés devant une altérité. Les sujets qui observent, les artistes voyageurs, et les sujets observés, les Balinais ou l'environnement balinaise, sont circonscrits dans une dimension incarnée, du corps. Ainsi, nous pourrions dire que le bouleversement est une notion de réflexion incarnée et un phénomène perceptif de l'expérience.

Le bouleversement, tel qu'il était exprimé par ces artistes, pouvait être un signe de cette « lumière naturelle », que nous évoque Merleau-Ponty, envers une culture étrangère, révélant des aspects préalablement inattendus de celle-ci. Il est cet instant fulgurant et éphémère capable de réunir corps et esprit, nature naturée et naturante. Cependant, pour ces artistes, le bouleversement demeure primordialement le souvenir inoubliable et transformateur du voyage à Bali.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

a) Livres :

- Artaud, Antonin. *Le Théâtre et son Double*. Paris : Gallimard, 1964.
 Ballinger, Rucinda and I Wayan Dibia. *Balinese Dance, Drama & Music*. Singapore : Tuttle, 2004.
 Merleau-Ponty, Maurice. *La structure du comportement*. Paris : Presses universitaires de France, 1960.
 Merleau-Ponty, Maurice. *Parcours deux : 1951-1961*. Paris : Verdier, 2000.
 Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.
 Picard, Michel. Bali. *Tourisme Culturel et culture touristique*. Paris : L'Harmattan, 1992.

b) Articles :

- Picard, Michel. "Balinese religion in search of recognition: From *Agama Hindu Bali to Agama Hindu* (1945-1965)". *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde*. 167 (2011): 482-510.

c) Ouvrages inédits :

- Bertazzo, Ivaldo and Juliana Coelho. *Entretien avec Ivaldo Bertazzo*. São Paulo, 2012.
 Carreri, Roberta and Juliana Coelho. *Entretien avec Roberta Carreri*. Holstebro, 2012.
 Coelho, Juliana and Ana Teixeira. *Entretien avec Ana Teixeira*. Rio de Janeiro, 2012.
 Coelho, Juliana and Felisberto Sabino. *Entretien avec Felisberto Sabino*. São Paulo, 2012.

d) Sites internet :

- « Bouleverser ». *Trésor de la Langue Française*. Le 01 juillet 2014
 < <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8 ; s = 3459376920> >

«Bouleverser». *Dictionnaires de français Larousse*. Le 01 juillet 2014
< <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bouleverser/10555> >

Dupont, Pascal. « Autour de la Phénoménologie de la perception ». *Philopsis*. Le 01 juillet 2014
< http://www.philopsis.fr/IMG/pdf_perception_merleau-ponty_dupond.pdf >