UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES RELATIONS SOCIALES DES MARIONNETTES BALINAISES À TRAVERS LE PRISME DU TRIANGLE RELATIONNEL *MARIONNETTES, MARIONNETTISTE OFFICIANT* ET *AUDITOIRE INVISIBLE* DANS UNE REPRÉSENTATION RITUELLE *WAYANG LEMAH*

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN SCIENCES DES RELIGIONS

PAR
ISABELLE CHRÉTIEN

JANVIER 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.03-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Saya berterima kasih banyak sekali mangku dalang I Ketut Sariana dan keluarganya untuk membagi Bali dan budaya Bali dengan saya. Ketut menjadi guruku dan keluarga kedua untuk saya dan keluarga Ketut akan selalu menjadi seperti keluargaku. Saya menghormati Ketut dan keluarganya untuk semua. Tanpa kalian, penilitian ini tidak bisa menjadi. Saya mohon maaf kalau ada yang saya dibuatan salah. Saya mengharap penilitian ini cocok sama pikiran dan kehidupan Ketut dan budaya Bali. Itu yang lebih penting untuk saya.

Saya berterima kasih banyak sekali Ny Kadek, Pak Putuh dan keluarga kalian untuk membagi Bali dan Budaya Bali dengan saya. Tanpa bantuan kalian, Bali tidak akan sama untuk saya.

Dari dalam hatiku. Dengan banyak hormat. Saya akan selalu ingat : jauh tapi dekat! Warna kulitku putih tapi warna hatiku Bali!

Matur Sukseme!

***

Il y a de ces embranchements que l'on prend sur le chemin de la vie qui nous mènent sur une route insoupçonnée. Où l'on se questionne, se remet en question, affine son regard, change sa perception, améliore sa compréhension, sa façon d'être soi. Ce mémoire représente une infime partie de l'expérience vécue et partagée tout au long des différentes étapes de cette longue route. Sur un parcours parsemé d'allers-retours

entre le doute, l'espoir, les joies, les peines, les moments d'attente, de départ et d'arrivée, j'éprouve une immense gratitude pour ceux et celles qui ont bien voulu me partager une partie de leur quotidien, me faire découvrir leur perception du monde, me faire prendre part à un petit bout de leur vie balinaise. Mais j'en éprouve aussi pour ceux et celles qui ont partagé mon quotidien hors Bali lors des quatre dernières années et demie qu'aura duré cette expérience de maîtrise. Sans vous, je n'aurais pu arriver à destination.

Mes premiers remerciements vont à mon amoureux, David. Pour ta patience, ton écoute, ton soutien, tes encouragements de chaque instant. Pour ton épaule large comme l'horizon, douce et réconfortante comme la mer de Bali. Pour notre amour qui se vit et s'approfondit au fil des jours depuis les douze dernières années. Pour ta compréhension, ton immense résilience, ta confiance, ton acceptation de mes absences dues à mes séjours en terre balinaise, qui m'accompagnaient et continuaient de m'habiter plus souvent qu'autrement au quotidien. Parce que tu as su croire en moi et trouver les mots qui m'ont permis d'avancer et de trouver ma route dans les moments de brouillard. Parce que tu sais mettre du soleil dans mes jours. Ce mémoire n'aurait pas pu se concrétiser sans que tu me laisses l'espace-temps nécessaire à sa réalisation. Merci d'être à mes côtés sur le chemin de cette vie, je te suis immensément et profondément reconnaissante. Parce que me réveiller les matins à tes côtés fait de moi une meilleure personne. Tout simplement pour ce que tu es, je t'offre le plus grand et le plus sincère des remerciements : je t'aime !

Un immense merci à mes parents, Lucette et Raymond, pour votre amour inconditionnel, votre soutien moral indéfectible et votre bienveillance. Merci de croire en moi encore et toujours. Je suis ce que je suis grâce à ce que vous êtes et m'avez transmis. Vous m'avez appris à donner le meilleur de moi-même et à regarder le monde sous un jour meilleur. Merci !

Merci aussi à Laurent et Éric, mes directeurs. À Laurent, pour ta patience, ton temps et ta rigueur. À Éric, pour ton œil qui écoute et le partage de l'amour pour Bali. À vous deux, pour avoir reçu mes questionnements, mes doutes et mes insécurités, qui ont jalonné mon parcours plus souvent que je ne l'aurais souhaité. Pour les nombreuses discussions autour d'un café qui ont grandement nourri ma réflexion et m'ont permis, au fil du temps, de tisser ce mémoire. Tout simplement pour votre profonde « humanitude », je vous suis pleinement reconnaissante.

À Kati Basset, pour m'avoir mise sur la route de I Ketut Sariana. Prends mon affection, *terima kasih*, et je te remercie pour les moments partagés à Bali.

À tous ceux et celles qui ont croisé ma route de près ou de loin ici, à Java et à Bali et qui ont su faire de ce parcours un périple. Je vous porte chacun, chacune d'entre vous dans mon cœur : Emily, Sophia, Yumiko, Raphaël, Susan, Ria, Iwan, Octo, Elizabeth, Beni, Anton, I Tri Kundono dan bapaknya, M. Albani dan istrinya, Yoyok, les gens du village de Kepek, Bu Heru dan keluarganya, Bu Soharno dan keluagarnya, Arif, Gaura et Putri ;
Pak Putu, Ny Kadek, Narita, Arista, Nagita, Ketut, Wayan, Yande, Kadek, Caca dan keluagarnya, Jérémie, Christophe, Théo, Tseng Hsiao-yun, Greg, Cok Nala, Gung Eca, Wayan, Kobagi et Ann;

Mes mentors de la première heure : Patrick Martel, Marie-Pierre Simard et Richard Lacroix. Merci pour le partage et l'amour de la marionnette !

À Mimi, Didi, Any, Val, Étienne, Cécile, Thérèse et Richard, mes merveilleux beaux-parents, merci d'avoir supporté mes absences de corps et de cœur.

À vous tous ! Merci mille fois pour ce que vous êtes ! Mon cœur vous est reconnaissant et se souvient !

À la mémoire de Claude et de Lucien
Pour mes ami-e-s balinais-e-s

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS i

LISTE DES FIGURES xii

RÉSUMÉ xvii

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I
CONTEXTUALISATION ET PROPOSITION DE RECHERCHE 10
1.1 Bali : « l'île des dieux » 10
1.2 Une enclave hindoue dans un archipel musulman : culture, religion et arts balinais 22
1.2.1 La structure sociale balinaise et la notion d'individu 22
1.2.2 *Agama Hindu Bali* : la religion hindo-balinaise 24
1.2.3 *Niskala* et *Sekala* : le visible et l'invisible — Balance et équilibre du monde balinais 26
1.2.4 La religion hindo-balinaise au quotidien : rituels, temps et organisation spatiale 28
1.3 Les représentations artistiques balinaises : arts, rituels et tradition 32
1.4 Le *Wayang* : formes artistiques indonésiennes et balinaises 34
1.4.1 Le Wayang *kulit* balinais — ou l'art de la marionnette balinaise — particularités et aspect constitutifs 35
1.5 Examen du problème de recherche 43
1.5.1 Revue de littérature sur le *Wayang kulit* 43
1.5.2 Le *Wayang kulit* aujourd'hui : contextualisation entre tourisme et tradition 47
1.5.3 Le *Wayang lemah* : forme singulière de théâtre de marionnettes d'ombre 49
1.5.4 Vision particulière et théories de l'art de la marionnette 50

1.5.5 Considérations de l'objet 54
1.6 Proposition de recherche 56
1.7 Question et objectifs de recherche 57

CHAPITRE II
CADRE THÉORIQUE ET OUTILS CONCEPTUELS 60
2.1 La marionnette, objet d'humains 62
2.2 L'art comme théorie anthropologique : l'approche d'Alfred Gell 63
2.3 Le rituel comme espace de mise en relation 68
2.4 L'approche de Michael Houseman et de Carlo Severi 70
2.5 L'objet marionnette, « objet personne » 73
2.6 Conclusion 78

CHAPITRE III
ASPECTS MÉTHODOLOGIQUES : LA *RENCONTRE* AU CŒUR DU PROJET. 82
3.1 Choix de la méthodologie 82
3.1.1 Généalogie de la recherche de terrain 83
3.1.2 Apprendre l'indonésien : *belajar bahasa Indonesia* et premières rencontres 84
3.2 L'expérience ethnographique : *Membagi Bali* 87
3.2.1 Entre observation participante et participation observante 95
3.2.2 Implication et intersubjectivité : bâtir des ponts 99
3.2.3 La démarche expérientielle : développement d'un parcours relationnel 101
3.2.4 De l'empathie et de la sympathie sur le terrain 105
3.3 La collecte de données 108
3.3.1 Les lieux d'observation à Bali : *Kecamatan, banjar dan keluargaku* 108
3.3.2 Échantillon de recherche et réalités de terrain 112
3.4 Outils de collecte de données : *Merasa Bali* 114
3.4.1 « Voir Bali » : photographies et vidéos 115
3.4.2 « Découvrir Bali » : journal de terrain, cahier de notes et grille d'entretien 116
3.4.3 « Être à Bali » : apprentissage, échanges et discussions informelles ... 118
3.5 Analyse des données 119
3.6 Limites de la méthode 123
3.7 Conclusion 124

CHAPITRE IV
UN MONDE DE DYNAMIQUES RELATIONNELLES 129
4.1 Le triangle relationnel *mangku dalang,* marionnettes et auditoire invisible ... 131
4.2 Les marionnettes balinaises et leurs relations au quotidien 132
4.3 Les relations des marionnettes balinaises : entre littérature et réalité de terrain 133
4.4 Mon expérience d'apprentie : l'art comme relation au monde 135
4.5 Les marionnettes, le marionnettiste officiant et l'auditoire invisible : des relations personnelles et intimes 143
4.6 Généalogie et ancrage familial : une mémoire relationnelle 147
4.7 La maison comme ancrage dans le monde : une relation temporelle et intemporelle 151
4.8 *Tumpek Ringgit* : la journée des marionnettes ; dons et célébration 157
4.9 La « tradition » comme lien social 158
4.10 Conclusion 161

CHAPITRE V
LES RELATIONS SOCIALES DES MARIONNETTES BALINAISES 164
5.1 La représentation rituelle *Wayang lemah* aujourd'hui 165
5.2 Différents contextes de représentations rituelles *Wayang lemah* observés sur le terrain 166
5.3 Un regard sur la représentation rituelle *Wayang lemah* selon le *mangku dalang* I Ketut Sariana 171
5.4 Description détaillée d'une représentation rituelle *Wayang lemah* à travers le prisme du triangle relationnel marionnettes, marionnettiste officiant et auditoire invisible 176
5.4.1 La préparation de la représentation rituelle 177
5.4.2 Parcours vers et arrivée sur les lieux 183
5.4.3 Invocation de l'invisible : dieux, Ancêtres et accompagnateurs 185
5.4.4 Le réveil des marionnettes 188
5.4.5 Les marionnettes sortent du *kropak* : création de l'ordre du monde ... 191
5.4.6 La danse du *Kayonan* : l'union des trois mondes 193
5.4.7 Les marionnettes dansent et se font entendre 194
5.4.8 Retour à l'équilibre 199
5.4.9 Remerciements à l'auditoire invisible 202
5.4.10 Retour de la représentation rituelle 205
5.5 Les dimensions sociales observables 207
5.5.1 La mémoire, lieu d'ancrage relationnel 209

5.5.2 *Rasa* ou le ressenti : liens aux mondes visible et invisible 212
5.5.3 Le don de soi et la gestion des émotions : apaisement et calme intérieur 219
5.5.4 La sensorialité ou le corps porteur de « sens » 221
5.6 Conclusion 226

CONCLUSION GÉNÉRALE 230

ANNEXE A
LE CALENDRIER BALINAIS 238

ANNEXE B
ICONOGRAPHIE DES MARIONNETTES BALINAISES 241

ANNEXE C
SYMBOLIQUE DES COULEURS LIÉE AUX MARIONNETTES 243

ANNEXE D
PLAN D'UN TEMPLE HINDO-BALINAIS ET EXPLICATIONS 245

ANNEXE E
TABLEAU DES REPRÉSENTATIONS RITUELLES WAYANG LEMAH OBSERVÉES 247

ANNEXE F
GRILLE D'ENTRETIEN – ÉBAUCHE DE QUESTIONNAIRE 248

ANNEXE G
SCHÉMA DE LA MAISON TRADITIONNELLE BALINAISE ET EXPLICATIONS 250

ANNEXE H
LES PRINCIPAUX PERSONNAGES D'UN WAYANG LEMAH 252

ANNEXE I
GRILLE D'OBSERVATION D'UNE REPRÉSENTATION RITUELLE
WAYANG LEMAH 254

BIBLIOGRAPHIE 256

GLOSSAIRE 266

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
Figure 1.1	L'Indonésie (Ministère des Affaires étrangères et européennes de Bali, 2018)	11
Figure 1.2	L'île de Bali (Ambassade de France à Jakarta, 2017)	12
Figure 1.3	Symbole du *Nawa Sanga* (Ramseyer, 1977, p.114)	30
Figure 1.4	Les directions à Bali en fonction de Gunung Agung	32
Figure 3.1	Carte du secteur balinais observé (Destination Siam, 2018)	110
Figure 4.1	Peau de buffle avec tracés et *pahat.* Personnage de Sagnut (Mes archives photos, été 2014)	137
Figure 4.2	Marionnette de Delèm que j'ai confectionnée (Mes archives photos, été 2015)	138
Figure 4.3	Fabrication d'une marionnette par I Ketut Sariana (Mes archives photos, été 2014)	142
Figure 4.4	Pavillon cérémoniel (*bale dangin*) de la maison traditionnelle de I Ketut Sariana (Mes archives photos, été 2014)	152
Figure 4.5	I Ketut Sariana à l'intérieur du *sanggah* (temple familial). (Mes archives photos, été 2017)	155
Figure 5.1	Croquis de l'espace de la représentation rituelle effectué par I Ketut Sariana (Carnet de notes, 27 juillet 2015)	173
Figure 5.2	Offrandes et prières pour les marionnettes avant la représentation rituelle (Mes archives photos, été 2017)	180
Figure 5.3	Prière devant l'autel des Ancêtres (*meru leluhur)* dans le *Sanggah* (Mes archives photos, été 2017)	181

Figure 5.4 Prière devant l'autel du *Taksu* dans le *sanggah* (Mes archives photos, été 2017). 182

Figure 5.5 Le *mangku dalang* s'asperge de *tirta* afin de se purifier (Mes archives photos, été 2017) 183

Figure 5.6 Le nécessaire à prières lors d'une représentation rituelle *Wayang lemah* : offrandes, bâtons d'encens, *tirta* et huile (Mes archives photos, été 2017) 184

Figure 5.7 *Tirta* et bâtons d'encens en main, le *mangku dalang* invoque les entités invisibles (Mes archives photos, été 2017) 188

Figure 5.8 Le *mangku dalang* frappe trois fois sur le *kropak* afin de réveiller les marionnettes (Mes archives photos, été 2017) 189

Figure 5.9 Le *kropak* est ouvert et les marionnettes sont recouvertes de deux tissus (Mes archives photos, été 2017) 190

Figure 5.10 Intérieur du *kropak* avant que les marionnettes n'en soient sorties (Mes archives photos, été 2017) 191

Figure 5.11 Danse du *Kayonan* (Mes archives photos, été 2017) 194

Figure 5.12 Sortie de Yudisthira (Mes archives photos, été 2017) 195

Figure 5.13 Sortie de Narada (Mes archives photos, été 2017) 196

Figure 5.14 Sortie de Tualèn (Mes archives photos, été 2017) 197

Figure 5.15 Narada en mouvement (Mes archives photos, été 2017) 198

Figure 5.16 Tualèn et Merdah (Mes archives photos, été 2017) 199

Figure 5.17 Siwa est placé devant le *Kayonan* (Mes archives photos, été 2017) 200

Figure 5.18 Acintya est placé devant Siwa et le *Kayonan* (Mes archives photos, été 2017) 201

Figure 5.19 Acintya est placé devant Siwa et le *Kayonan.* Tualèn se retrouve côté *kanan,* et Merdah, côté *kiri* (Mes archives photos, été 2017) 201

Figure 5.20 Butasia (à droite), Butasiu (à gauche), ainsi que Acintya, Siwa et le *Kayonan* (dans l'ordre, au centre) (Mes archives photos, été 2017) 202

Figure 5.21 Le *mangku dalang* fait une prière pour remercier l'auditoire invisible (Mes archives photos, été 2017) 204

Figure 5.22 Le *mangku dalang* replace les tissus sur les marionnettes (Mes archives photos, été 2017) 204

Figure 5.23 Le *kropak* a été refermé et le fil, coupé (Mes archives photos, été 2017) 205

Figure 5.24 De retour à la maison, le *mangku dalang* fait une prière et bénit les offrandes (Mes archives photos, été 2017) 206

Figure 5.25 Le *mangku dalang* adresse des remerciements aux *empat saudara* (ses quatre frères et sœurs invisibles) et aux Ancêtres (Mes archives photos, été 2017) 207

Figure A.1 Forme des yeux des personnages raffinés (à gauche) et moins raffinés (à droite) (Images tirées de Hobart, 1987, p. 99) 241

Figure A.2 Forme de bouche retrouvée chez les humains et les dieux (à gauche) et forme de bouche retrouvée chez les ogres (à droite) (Images tirées de Hobart, 1987, p. 100) 241

Figure A.3 Positions et formes des mains retrouvées chez Acintya seulement (à gauche), dans le clan des *Korawa* (*Mahabharata*) (au milieu) et dans le clan des *Pandawa* (*Mahabharata*) (à droite) (Images tirées de Hobart, 1987, p. 103 242

Figure A.4 Exemples de robes portées par des personnages de prêtres et de sages (à gauche) et des personnages de la caste des *ksatrya* (à droite) (Images tirées de Hobart, 1987, p. 92) 242

Figure A.5 Le *panca dewata* (cinq dieux) (schéma tiré de Hobart, 1987, p. 105) 243

Figure A.6 Arrangement type d'un temple balinais (schéma tiré de Déribéré, M. et Déribéré, P., 1973, p.81) 245

Figure A.7 Une « maison traditionnelle » de type *Umah* (schéma tiré de Lancret, 1995, p.139) 250

Figure A.8 *Penasar* (Budaya files Wordpress, 2010) 253

RÉSUMÉ

C'est à partir d'une relation privilégiée maître-apprentie, à travers laquelle j'ai appris la fabrication des marionnettes balinaises, que j'ai exploré l'objet marionnette comme un médiateur d'agentivité sociale. Je propose, dans cette recherche, d'observer l'objet marionnette comme un objet relationnel en le considérant dans des dynamiques s'opérant entre celui-ci (objet marionnette), le marionnettiste officiant (*mangku dalang*) et l'auditoire invisible (dieux et Ancêtres) dans le contexte de la représentation rituelle *Wayang lemah*. Celle-ci est une forme singulière de théâtre de marionnettes d'ombre performée sans ombre et sans écran de projection et non destinée aux touristes. Sur le plan méthodologique, cette recherche est de type socio-anthropologique et ethnographique et s'inscrit dans une démarche qualitative inductive, exploratoire et descriptive. Entre tourisme et tradition, les représentations artistiques sont toujours profondément ancrées dans la vie sociale et religieuse du peuple balinais. En étudiant l'objet marionnette à travers le prisme du triangle relationnel marionnettiste officiant, marionnette et auditoire invisible (dieux et Ancêtres) lors d'une représentation rituelle *Wayang lemah,* cela permet de rendre compte de manifestations profondément identitaires incarnant l'être-au-monde hindo-balinais parce qu'elles sont profondément liées au social.

Ce mémoire offre une perspective contextuelle basée sur une expérience de terrain réalisée pendant trois séjours à Bali, près d'Ubud (été 2014, été 2015 et été 2017). Il propose, par l'intermédiaire de l'approche de l'anthropologie de l'art d'Alfred Gell, de joindre l'approche du rituel comme espace de mise en relation de Houseman et Severi (2009, 2012) et le concept d' « objet personne » (Gell, 1998), afin de considérer l'objet marionnette non pas comme un objet fixe ou figé, mais comme un objet s'inscrivant dans des dynamiques relationnelles. Si notre manière de voir le monde détermine nos façons d'entretenir des relations avec celui-ci et les objets le constituant, les marionnettes balinaises mobilisent, en retour, des manières d'être et de faire qui informent à la fois sur la relation individuelle et personnelle entretenue avec eux, mais aussi sur un contexte social. À Bali, en Indonésie, l'environnement est composé du monde tangible ou visible (*Sekala*) et du monde intangible ou invisible (*Niskala*), qui sont tous deux continuellement présents. Le monde invisible est habité par diverses entités immatérielles divines et ancestrales (déités et Ancêtres divinisé) ou démoniaques (*buta*) qui agissent sur le monde visible.

MOTS CLÉS : Bali, *Wayang*, marionnette, anthropologie de l'art, rituel, Indonésie, objet personne, agentivité sociale.

INTRODUCTION

> *« L'art de la marionnette traditionnelle est très instructif... C'est un peuple à elle toute seule. »* (Choulet, 2004, p. 14)

> *« L'anthropologue est un être humain qui, pour sa recherche, part à la rencontre d'autres êtres humains afin de les observer en participant à leur vie et celle de leur communauté, tout en prenant des notes. L'objectif est généralement de mieux comprendre un certain aspect de ce qu'est l'être humain, de la culture étudiée, et souvent, l'anthropologue en arrive à mieux se connaitre lui-même. »* (Sebestény, 2013, p. 98)

Ce mémoire est le résultat de la rencontre entre deux artistes marionnettistes issus de deux hémisphères différents : le marionnettiste officiant (*mangku dalang*) I Ketut Sariana au sud et l'auteure de ce mémoire, au nord. I Ketut Sariana est devenu mon professeur de fabrication de marionnettes lors de cette recherche qui s'est effectuée sur trois séjours allant de l'été 2014 à l'été 2017[1]. Tout au long de ces pages, le lecteur sera invité à se plonger dans l'univers du *Wayang lemah,* une forme singulière de théâtre de marionnettes balinais. S'inscrivant comme un théâtre de marionnettes d'ombre, cette représentation rituelle est performée sans écran de projection et s'adresse à un auditoire invisible composé d'entités immatérielles (dieux et Ancêtres). À Bali, l'univers est formé du monde tangible ou visible (*Sekala*) et du monde intangible ou invisible (*Niskala*) qui sont tous deux continuellement présents. Le monde invisible est habité par diverses entités immatérielles divines (*dewa-dewata*), démoniaques (*buta*) et ancestrales (*leluhur*) qui agissent sur le monde visible. Le cosmos balinais se divise en trois mondes : *Bhur*, le monde souterrain ; *Buwa*, le monde des humains ; *Swah*, le monde des dieux et des Ancêtres. Des rites ponctuels et quotidiens suggèrent très régulièrement la présence continue et l'importance du

---

[1] J'ai réalisé le terrain de cette recherche en trois temps : un premier séjour s'est fait à l'été 2014 (sept semaines à Java et cinq semaines à Bali). Un deuxième séjour a eu lieu à Bali à l'été 2015 (d'une durée de cinq semaines) ainsi qu'un troisième séjour (d'une durée de deux semaines et demie) à l'été 2017 (voir la section 3.1.1).

monde invisible et des entités qui le peuplent. La représentation rituelle *Wayang lemah* suppose la réalité du monde invisible, puisque le marionnettiste officiant (*mangku dalang*) communique avec ce monde qui se doit, dès lors, d'exister. Ainsi, la réalité du monde invisible est réaffirmée par cette représentation rituelle. Profondément enracinée dans la vie sociale et religieuse du peuple balinais, cette représentation est l'un des plus importants véhicules de cette culture.

Dans le cadre de ma recherche, c'est à partir d'une relation privilégiée avec mon professeur que j'ai exploré l'objet marionnette balinais comme un médiateur d'agentivité[2] sociale et que j'ai privilégié un regard sur le triangle relationnel marionnettiste officiant, marionnettes et auditoire invisible. Si notre manière de voir le monde détermine nos façons d'entretenir des relations avec celui-ci et les objets le constituant, les marionnettes mobilisent, en retour, des manières d'être et de faire informant de cette conception balinaise du monde. Cette recherche a pour objectif de développer une meilleure compréhension de l'objet marionnette en l'abordant non pas en termes d'objet esthétique et/ou symbolique mais plutôt en l'envisageant comme objet relationnel. À partir de cette perspective, cela permettra de mieux saisir les relations qui se manifestent et se développent lors d'une représentation rituelle *Wayang lemah* dans le triangle que nous venons d'identifier. Ainsi, cela mettra en lumière ce que l'objet marionnette révèle de la société balinaise et l'importance de l'art du *Wayang lemah* aujourd'hui. Vouloir mieux comprendre l'objet marionnette comme objet relationnel mène à une compréhension des personnes qui font et sont cet art et donne un accès privilégié à leur vision de la société balinaise actuelle. Il s'agit ici d'envisager l'objet marionnette non pas comme un objet fixe ou figé, mais plutôt comme un objet qui entretient, avec le marionnettiste officiant et l'auditoire invisible,

---

[2] Il s'agit en quelque sorte de la capacité d'intervention sur les autres et d'agir dans le monde (Gell, 1998). Le terme original est celui d'*agency*. En français, il peut être traduit par *agentivité* ou encore par *agencéité*.

une relation de nature interactive (c'est-à-dire que les acteurs du triangle relationnel influent les uns sur les autres) lors d'une représentation rituelle *Wayang lemah*.

Ce mémoire est organisé en cinq chapitres. Dans un premier temps, afin de saisir l'ensemble de la proposition de recherche, je dresserai un aperçu des contextes géographique, historique et culturel de l'île de Bali. J'aborde d'abord les aspects historiques ainsi que les particularités géographiques de cette petite île à majorité hindoue au sein d'un archipel à forte majorité musulmane. Je présenterai également les dimensions sociale, religieuse et ethnique de la vie balinaise afin de poursuivre avec une discussion sur l'art qui est, à Bali, intrinsèquement lié à la vie sociale et religieuse. Cela permettra de présenter l'art du *Wayang* de façon générale et plus particulièrement celui du *Wayang kulit* (théâtre de marionnettes d'ombre). Les distinctions entre le théâtre de marionnettes d'ombre avec écran (*Wayang peteng*) et le théâtre de marionnettes d'ombre sans écran (*Wayang lemah*) suivront. Cette présentation de la trame de fond sur laquelle les différentes relations entre les acteurs du triangle relationnel prennent sens, mènera vers la présentation des objectifs et questions de recherche qui ont motivé et contribué à l'élaboration de cette recherche.

Au deuxième chapitre, je présenterai le cadre théorique et conceptuel sur lequel repose ce mémoire. Je présenterai, dans un premier temps, une perspective de l'objet marionnette découlant directement de mon expérience de praticienne. Ce positionnement est discuté comme choix conceptuel de l'objet relationnel. J'exposerai ensuite le cadre théorique général retenu : celui de l'anthropologie de l'art d'Alfred Gell (1998). La théorie de Gell permet de décloisonner les définitions de l'art dit « primitif » et celles de l'art dit « institutionnel » en les englobant dans une théorie anthropologique de l'art. Gell ne pense pas l'art en termes sémiotiques, mais comme un phénomène aimantant les relations sociales. Cette approche permet d'envisager l'objet marionnette comme participant au triangle relationnel proposé dans le cadre de cette recherche en plus de jeter un regard neuf sur l'objet marionnette

balinais comme matière « active » et non « passive » par l'intermédiaire d'une agentivité secondaire[3]. Dans un deuxième temps, je présenterai le concept de « rituel comme espace de mise en relation » proposé par Michael Houseman et Carlo Severi (2009, 2012). Celui-ci a été retenu, puisqu'il est centré sur la dynamique interactive des relations dans le contexte du rituel. Cette approche de l'action rituelle est des plus pertinentes pour cette recherche, car elle permet de voir apparaitre des interactions, des relations au-delà de la sphère rituelle entre les différents acteurs du triangle relationnel en plus de tenir compte de la dimension affective[4] s'opérant entre ceux-ci pendant le rituel. Enfin, le concept d'« objet personne » permettra, à la fois de mieux saisir les relations entre humains (marionnettiste officiant) et non-humains (marionnettes et auditoire invisible) dans un contexte hindo-balinais, et de comprendre les dynamiques relationnelles dans lesquelles l'objet marionnette est impliqué. La théorie d'Alfred Gell (1998), en plus des deux outils conceptuels présentés, permet d'observer l'objet marionnette au cœur de différents processus relationnels révélés par le triangle relationnel proposé.

Je consacrerai le troisième chapitre de ce mémoire à la présentation de la méthodologie privilégiée lors de cette recherche. Celle-ci s'inscrit dans une approche qualitative inductive, exploratoire et descriptive et la recherche s'est déroulée dans l'environnement quotidien des gens étudiés. Prenant le temps de réfléchir à la part de subjectivité inhérente à la démarche de terrain, j'y présenterai comment, par l'expérience ethnographique, l'étude est le résultat de parcours relationnels développés entre la chercheure et ses interlocuteurs. J'exposerai ensuite deux réflexions concernant la méthodologie privilégiée pour cette recherche de terrain. La première porte sur le besoin d'un parti pris épistémologique entre l'observation participante et la participation observante. La seconde réflexion concerne les notions

[3] La théorie de Gell permet de considérer les objets comme des « extension » d'un « soi », ce qu'il nomme « agentivité secondaire » (*secondary agency*). Voir section 2.2.
[4] Dans le cadre de cette recherche, cette dimension affective inclut la dimension émotive.

d'empathie et de sympathie telles que vécues sur le terrain. En prenant conscience des différentes dimensions affectives auxquels j'ai été confrontée, il s'agit d'aborder différents aspects du processus de la recherche de terrain et ainsi rendre compte de l'importance des relations qui se sont développées. Afin de bien faire saisir l'ensemble de ma recherche, je définirai ensuite les lieux d'observation près de la ville d'Ubud ainsi que la composition de l'échantillon de recherche, pour ensuite évoquer quelques difficultés rencontrées sur le terrain. Une présentation des différents outils et moyens utilisés, tels que l'apprentissage de la fabrication des marionnettes, la photographie, les vidéos, les entretiens informels et l'entrevue, permettra de rendre compte des différentes étapes de mon intégration dans le milieu. Je conclurai ce chapitre en exposant les méthodes d'analyse retenues et en soulignant quelques limites en lien avec les moyens utilisés pour recueillir les données.

Le quatrième chapitre sera consacré à la description et à l'analyse du triangle relationnel marionnettiste officiant, marionnettes et auditoire invisible dans le quotidien (en dehors de la représentation rituelle *Wayang lemah*) en fonction de la réalité hindo-balinaise telle que vécue par le marionnettiste officiant (*mangku dalang*) I Ketut Sariana, sa famille et sa communauté (*banjar*). J'ouvrirai ce chapitre par une réflexion sur l'étude du triangle relationnel afin de mieux faire saisir l'importance de cette recherche. Ensuite, j'aborderai différents contextes du quotidien, afin de mieux définir comment différentes relations entre les acteurs du triangle relationnel se tissent, se forgent et s'entretiennent, et de voir ainsi apparaitre des relations au-delà de la sphère rituelle s'établissant dans l'environnement social propre au terrain et élaborant des ramifications larges entre l'individu, la famille et la communauté du *mangku dalang*. En comparant différentes approches sur l'objet marionnette et les dires de I Ketut Sariana, je chercherai à montrer la nature relationnelle de l'objet marionnette. Ensuite, je décrirai différentes séances d'apprentissage de la fabrication de marionnettes vécues auprès de mon professeur lors des deux premiers séjours effectués aux mois de juillet et août 2014 et 2015 afin de présenter l'art comme

relation au monde. Je me pencherai ensuite sur différents contextes individuels, familiaux et enfin sociaux du quotidien dans lesquels les relations entre le marionnettiste officiant, les marionnettes et l'auditoire invisible s'opèrent. L'ancrage familial des marionnettes sera ici perçu comme une relation mémorielle permettant aux membres d'une même famille d'établir des relations avec l'objet marionnette et l'auditoire invisible. J'aborderai le lieu qu'est la maison traditionnelle balinaise sous l'angle d'un ancrage au monde, à la fois tangible et intangible, temporel et intemporel à l'intérieur duquel se tissent les relations entre les acteurs du triangle relationnel plus précisément par l'entremise du pavillon cérémoniel (*bale dangin*) et du temple familial (*sanggah*) informant de dynamiques relationnelles entre les acteurs du triangle. En plus du lieu familial, différentes capacités relationnelles entre les trois acteurs du triangle seront observées à travers l'événement qu'est la journée de célébration des marionnettes (*Tumpek Ringgit*[5]). Enfin, dans une perspective plus large, je soulignerai l'importance de la *tradition* comme lien social et devoir personnel et social en lien avec l'objet marionnette.

Le cinquième et dernier chapitre de ce mémoire sera consacré à la description et à l'analyse des relations entre les marionnettes, le marionnettiste officiant et l'auditoire invisible dans le cadre de la représentation rituelle *Wayang lemah.* J'expliquerai tout d'abord différents contextes d'observation de représentations rituelles sur le terrain, ce qui permettra de mieux cerner comment se tissent, s'entretiennent et se forgent les relations des acteurs participant au triangle relationnel dans le cadre de la représentation rituelle elle-même. À cela, je joindrai le point de vue personnel du marionnettiste officiant (*mangku dalang*) I Ketut Sariana. En offrant ainsi le point de vue privilégié du *mangku dalang* sur la représentation, il s'agit de jeter un éclairage pertinent sur la représentation rituelle *Wayang lemah* aujourd'hui. Je ferai suivre une description détaillée d'une représentation rituelle telle qu'observée sur le terrain afin

[5] Journée de célébration des marionnettes balinaises.

de mettre en relief les diverses interactions entre les acteurs du triangle relationnel. C'est dans le cadre de cette représentation rituelle *Wayang lemah* que les relations entre le marionnettiste officiant, les marionnettes et l'auditoire invisible se manifestent le plus étroitement et que vient prendre sens l'expérience humaine balinaise. Je conclurai ce dernier chapitre par l'analyse des relations observées à travers le triangle relationnel lors de la représentation rituelle *Wayang lemah* en les mettant en relation avec les dynamiques relationnelles abordées dans le chapitre IV. Ainsi, l'objet marionnette apparaitra comme indissociable des relations qu'il entretient entre le marionnettiste officiant et l'auditoire invisible. De plus, il sera possible de comprendre qu'à l'intérieur de la représentation rituelle *Wayang lemah,* se jouent, entre les acteurs du triangle relationnel, des relations aux dimensions sociales observables. L'objet marionnette se révèle ainsi porteur de mémoire, extension du *mangku dalang* par le ressenti, le don de soi et la gestion des émotions[6]. De plus, il fait voir une sensorialité perceptible à l'intérieur de la société balinaise.

***

Avant d'aborder l'ensemble de la recherche, quelques clarifications terminologiques sont nécessaires. Dans cette recherche les termes vernaculaires (en *bahasa Indonesia* ou en balinais) seront proposés en italique et entre parenthèses à la suite du terme proposé en français. L'orthographe des mots en indonésien (*bahasa Indonesia*) n'est pas à proprement fixe[7]. Dans cette recherche, l'orthographe est conforme au dictionnaire *Kamus besar bahasa Indonesia* (Departemen Pendidikan Nasional, 2008). Pour favoriser la lecture, les signes diacritiques ont été omis sur tous les

---

[6] Dans le cadre de cette recherche, l'expression « gestion des émotions » permet de considérer la faculté de concentration du marionnettiste officiant lorsqu'il effectue la représentation. Celle-ci étant nécessaire à la « bonne » exécution et à la « bonne » efficacité du *Wayang lemah.* Voir section 5.5.3

[7] Il est à noter que bien que la standardisation de l'indonésien la plus récente date de 2015, le « w » et le « b » sont souvent confondus ce qui fait que l'on peut retrouver l'orthographe *watu* ou *batu* pour le mot signifiant pierre ou encore *wintang* ou *bintang* pour le mot signifiant étoile. (Rota, 1978)

termes étrangers. Afin de faciliter la compréhension, le lecteur est invité à consulter le glossaire se trouvant à la fin de ce document.

CHAPITRE I

CONTEXTUALISATION ET PROPOSITION DE RECHERCHE

Dans ce premier chapitre, je replace Bali dans son contexte géographique, historique et culturel. Je situe d'abord l'île d'un point de vue historique en la décrivant dans son environnement indonésien et en définissant les moments marquants de son développement identitaire. Je dresse ensuite un portrait de la religion balinaise ainsi que différents aspects culturels, sociaux et ontologiques qui lui sont liés. La troisième partie expose l'importance des liens entre la religion et les représentations artistiques dans le quotidien balinais. J'aborde plus particulièrement l'art du *Wayang kulit* (théâtre de marionnettes d'ombre) en quatrième partie pour ensuite établir le cadre de l'examen du problème de recherche. Au regard de ce contexte et de la revue de littérature, je formule, en conclusion de chapitre, ma proposition de recherche.

1.1 Bali : « l'île des dieux »

> « *Bali's history is nothing if not testimony to the creativity and resilience of the Balinese people.* » (Pringle, 2004)

Avoir une connaissance éclairée des contextes géographique, historique et politique de Bali peut aider à comprendre différents aspects de la société balinaise[8] dans

[8] Il est à noter que la société balinaise n'a rien d'homogène, même si l'utilisation des termes « société balinaise » ou « les Balinais » pourrait laisser sous-entendre une certaine homogénéité. Lorsque ces termes seront mentionnés tout au long de ce chapitre, cela fera référence aux habitants de cette île définis comme étant de religion hindo-balinaise et d'ethnie balinaise de façon générale. Bien que cette notion d'homogénéité soit donc discutable, cette façon de rendre compte de l'île aidera à faciliter la compréhension des propos évoqués dans ce chapitre. Certaines particularités

laquelle les représentations artistiques s'insèrent et forment un des ancrages principaux. Cela permettra aussi de mieux saisir comment les habitants de cette île ont pu et ont su se démarquer et se forger une identité culturelle forte, intimement liée aux expressions artistiques. À Bali, l'art est un acte rituel participant à la vie religieuse entrelacé à la structure sociale régulant la vie quotidienne.



Figure 1.1 L'Indonésie (Ministère des Affaires étrangères et européennes de Bali, 2018)

Entre vision occidentale et vision proprement balinaise, « l'île des dieux » (Pringle, 2004), à l'image de sa situation géographique, navigue entre deux eaux. Distincte des autres îles composant l'archipel indonésien de par sa religion et son contexte culturel,

---

régionales seront mises en exergue aux chapitres III, IV et V, en lien avec la situation géographique de l'île où j'ai effectué ma recherche.

Bali est une île aux ressources naturelles limitées, mais détenant un vaste capital culturel.

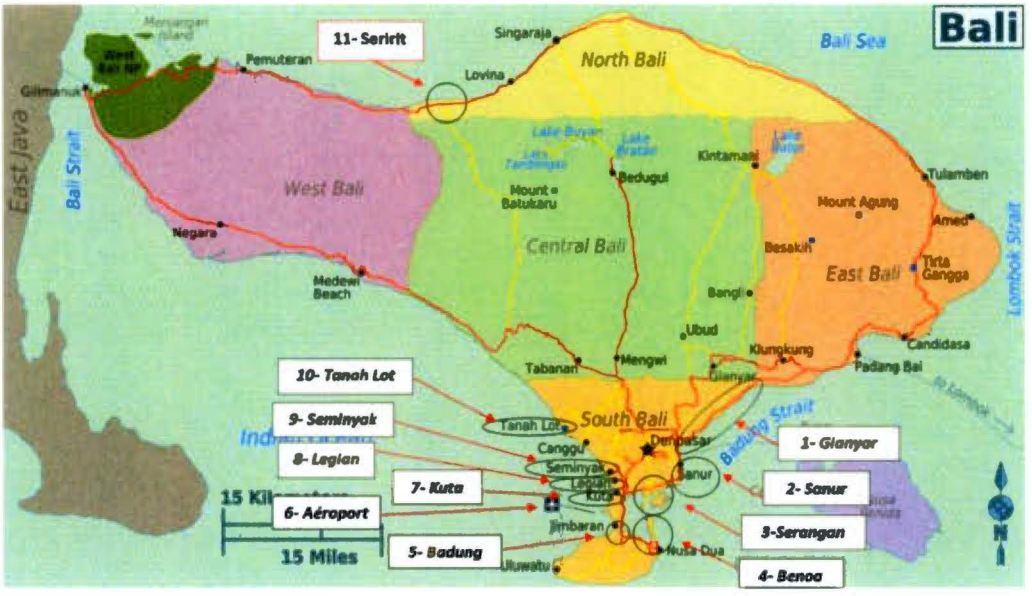


Figure 1.2 Carte de l'île de Bali (Ambassade de France à Jakarta, 2017).

Mentionner le nom de Bali éveille déjà chez de nombreux Occidentaux des images de « musée vivant » (Vickers, 1990) d'« île paradisiaque » (Pringle, 2004), ou encore de « paradis perdu » (De Zoete dans Pringle, 2004). Dès les années 1920, Bali suscite curiosité et émerveillement. On peut penser aux écrits de Margaret Mead[9] et de Gregory Bateson[10], de Colin Mc Phee[11] ou encore de Jane Belo[12], qui ont été des figures importantes de la « révélation » de Bali au monde occidental.

---

9 Anthropologue américaine (1901-1978), ses recherches se sont déroulées principalement en Océanie et en Asie du Sud-est (Lansing, 1994).

10 Anthropologue américain (1904-1980), il a réalisé avec Margaret Mead (son épouse) le film *Dance and transe in Bali* (1935) (Lansing, 1994).

11 Ethnomusicologue et compositeur canadien (1900-1964), premier nord-américain à avoir fait l'étude formelle des musiques de Bali (Lansing, 1994).

> [D]epuis les années 20, Bali a été décrite comme le berceau d'une culture traditionnelle demeurée à l'écart de la modernité et de ses vicissitudes, et dont les natifs, exceptionnellement dotés en talents artistiques, consacrent une part considérable de leur temps et de leurs richesses à mettre en scène de somptueuses cérémonies pour leur plaisir et celui de leurs dieux — et à présent, par surcroît, pour la plus grande satisfaction de leurs visiteurs. (Picard, 1993, p. 26)

La vision exotique de cette île enchanteresse aux mille attraits est donc fortement liée aux représentations artistiques performées dans les temples de façon quasi quotidienne, à sa situation géographique particulièrement avantageuse (les rizières, la mer, les palmiers...) et à la réputation pacifique de son peuple de religion hindo-balinaise (Picard-Basset, 1993). La petite île de Bali a hérité de nombreuses épithètes élogieuses tout au long de son histoire et a été présentée sous son plus beau jour à travers les portraits brossés par les occidentaux. Héritière d'une histoire particulière qui s'est construite en marge de celle de Java (cœur politique de l'archipel indonésien et île de religion musulmane) et profondément marquée par sa colonisation par les Néerlandais, Bali cache un aspect moins idéal que les magazines touristiques d'aujourd'hui le laissent croire. Derrière cette façade « fabriquée » pour attirer les touristes se trouve une histoire marquée par des guerres internes et externes, témoignant de la résilience et de la fierté d'un peuple.

L'histoire balinaise, pour mieux être comprise, doit être étudiée dans son contexte indonésien. Bali se situe entre la grande île de Java à l'ouest, et l'île de Lombok, à l'est. Elle fait partie du plus grand archipel[13] du monde, qu'est l'Indonésie[14]. Selon

---

[12] Anthropologue américaine, disciple de Margaret Mead et épouse de Colin McPhee (1904-1968) (Lansing, 1994).

[13] On y retrouve plus de 400 volcans dont une centaine est encore en activité. Les îles de Sumatra, de Java, de Bali et de Nusa Tenggara se trouvent dans une zone de perturbations tectoniques appelée Cercle de feu du Pacifique (Encyclopédie Universalis en ligne, 2017).

[14] C'est en 1850 que le nom « Indonésie » a d'abord été employé par James Richardson Logan (chercheur britannique résident de Singapour) pour désigner l'archipel. Le terme dérive des deux

les différentes sources consultées (Honorine, 2013, Hobart, 1987, Pringle, 2004), le nombre exact d'îles le composant varie de 10 000 à 13 677 îles dont environ 3000 sont habitées.[15] Premier pays du monde à majorité musulmane, l'archipel affiche une grande diversité d'ethnies, de confessions religieuses et de dialectes. La population indonésienne est aujourd'hui estimée à environ 250 millions d'habitants, ce qui en fait le quatrième pays le plus peuplé du monde. Entourée d'îles majoritairement musulmanes, Bali, habitée par un peu plus de quatre millions de personnes[16] majoritairement de religion hindo-balinaise[17], semble faire figure d'« irréductible village gaulois » dans cet immense archipel[18].

Les Balinais sont des descendants des Austronésiens[19] débarqués sur l'île par le nord il y a plus de 5000 ans. En développant le travail du métal, en implantant un système d'irrigation complexe et en créant une littérature propre les distinguant des autres îles, les ancêtres des Balinais ont dressé les bases de leur organisation sociale (Lansing, 1994). Des générations de fermiers ont, depuis plus d'un millier d'années, graduellement transformé les terres, aménagé la forêt, creusé des canaux d'irrigation et créé des terrasses en paliers inondables pour la culture du riz. La zone la plus propice pour cette pratique agricole est appelée, en anglais, le *Rice bowl of Bali* (Lansing, 1994) et se situe au centre de l'île. Cette région est toujours très fertile aujourd'hui et, par surcroît, constitue le cœur artistique de l'île.

---

mots grecs *nesoi* (îles) et *indos* (les Indiens). L'archipel s'étend sur 3 166 millions de kilomètres carrés d'eaux territoriales (Hobart, Ramseyer & Leeman, 1996).

15 Celles-ci se répartissent sur 5120 km d'ouest en est, c'est-à-dire sur trois fuseaux horaires, et sur 1760 km du nord au sud, de part et d'autre de l'équateur (Encyclopédie Universalis en ligne, 2017).

16 Ibid – Données de 2014.

17 Les Balinais sont à 97 % de religion hindo-balinaise ; d'autres religions sont présentes sur l'île.

18 La religion hindo-balinaise est considérée comme une minorité religieuse et non ethnique.

19 « Austronésiens » est le terme employé pour ce qui était autrefois nommé « Malayo-Polynésiens ». Les Austronésiens étaient des révolutionnaires culturels puisqu'ils ont développé des styles artistiques nouveaux ainsi que le travail du métal et l'agriculture.

L'adoption de la religion hindoue est un autre élément qui a transformé l'image de Bali. Cette « indianisation » est fort importante dans l'histoire de l'île, puisqu'elle s'est déroulée en plusieurs étapes, en commençant par la conquête de Bali (*Old Bali*)[20] par l'empire Majapahit. Présent sur l'île de Java[21], le royaume hindo-bouddhiste Majapahit occupe officiellement Bali dès 1343. Refusant les nouvelles règles de l'islam qui commencent à poindre dans le nord de Java, l'empire s'établit en terre balinaise et façonne à son tour l'art et la religion de l'île.

À cette période, l'île de Bali est grandement influencée par la politique javanaise. Le processus d'hindouisation a été long et de nombreux facteurs, tels que le départ de pèlerins vers des lieux sacrés hindous en Inde et le contact avec des dynasties comme celle de Java, l'ont influencé. Selon l'historien Robert Pringle (2004), partout en Asie du Sud-Est, les rois étaient associés à des déités particulières et étaient adorés comme des dieux de façon posthume. Pendant la période du *Old Bali,* cet aspect de la vie politique, ainsi que l'art javanais se sont amalgamés à ceux de Bali (Zurbuchen, 1987). Le culte balinais traditionnel des Ancêtres a facilité l'intégration des cultes royaux javanais. Dans le nouvel ordre religieux, les déités locales identifiées aux Ancêtres ont fusionné avec les titres de style indien. La distinction entre les dirigeants politiques et les dirigeants religieux s'est lentement accordée avec la distinction indienne faite entre les prêtres (*brahmanas*) et les rois-guerriers (*ksatria*)[22] (Zurbuchen, 1987 ; Pringle, 2004). L'arrivée de la religion hindoue changea donc certaines terminologies balinaises, mais, en réalité, le contenu resta profondément balinais. Aujourd'hui, le ton et le caractère des cultures javanaises et balinaises semblent fort distincts, surtout dans les arts, alors que les Javanais sont reconnus pour leur raffinement, et les Balinais pour leur attirance envers les couleurs franches, les rythmes endiablés et les drames.

---

[20] Terme utilisé pour décrire la période allant de 896 à 1343 ap. E.C.
[21] Avant sa conquête par le royaume musulman de Demak en 1527.
[22] Les termes concernant les castes balinaises seront abordés à la section 1.2.1.

La conquête de Bali par le royaume Majapahit en 1343 est un événement fondateur. Geertz a d'ailleurs écrit que

> [l]ike the myth of the Founding Fathers in the USA, or of the Revolution in Russia, the myth of the Majapahit Conquest became the origin tale by means of which actual relations of command and obedience were explained and justified. (1973, p. 69)

En dirigeant l'île jusque vers 1513-1528 (la date exacte reste inconnue), le royaume de Majapahit « encapsulate an entire [culture] legacy and [to] reinforce the status of those who could assert tied to it. » (Pringle, 2004, p. 64). Les Balinais post-Majapahit trouvent, encore aujourd'hui, une légitimité à s'identifier eux-mêmes à la noblesse culturelle javanaise, qui en a modelé, en quelque sorte, les bases.

C'est par l'instauration progressive de certaines modalités héritées de la religion hindoue que le peuple balinais entrera en contact avec des écrits indiens, comme les Védas et les grandes épopées du *Mahabharata* et du *Ramayana*. D'abord performées dans les palais, ces représentations artistiques s'étendront graduellement au peuple balinais.

La colonisation de l'île par les Néerlandais allait aussi ultérieurement influencer l'« indianisation » des Balinais et accentuer les traits rappelant les origines hindoues de ceux-ci en plus de mettre de l'avant les représentations artistiques « typiquement balinaises » comme les danses et le théâtre de marionnettes d'ombre (Pringle, 2004). Les Néerlandais ont visité Bali pour la première fois en 1597 mais n'ont contrôlé la totalité de l'île qu'en 1908. Pendant ces trois siècles, Bali a été affectée de toutes parts par les influences européennes et asiatiques, mais, contrairement à Java, elle est restée largement intouchée par les aspects les plus intrusifs de la colonisation. Bali n'avait pas d'épices comparables au clou de girofle ou à la noix de muscade qui poussaient un peu plus à l'est et qui avaient engendré un siècle de conflits entre Portugais, Néerlandais et Anglais. C'est le manque d'une ressource commerciale

majeure qui a permis à Bali d'être épargnée de l'attention des Néerlandais pendant près de 250 ans (Pringle, 2004).

Pendant cette période, par deux fois, les Balinais ont tenté d'attaquer les Néerlandais, ce qui a déclenché des périodes de conflits qui ont marqué l'île. L'une s'est déroulée de 1845 à 1849[23] et l'autre, beaucoup plus tendue, de 1906 à 1908, pendant laquelle environ 1100 Balinais sont morts[24] (Lansing, 1994).

La période allant de 1908 à 1942 a transformé le visage culturel de Bali. La colonisation a fait naître la réputation de « musée vivant » de l'île. Les Néerlandais ont introduit un système d'éducation et de soins, construit des ports et des routes. Toutefois, tout comme les colonialisateurs anglais, français et américains, les Néerlandais ne voyaient en Bali qu'une prolongation de leur État politique et non un programme d'aide hors territoire (Pringle, 2004). Les Néerlandais ont forgé Bali comme ils le voulaient dans un désir de réduire ce qu'ils percevaient comme des pratiques barbares. Ils ont donc réformé certaines « traditions » et en ont forgé de nouvelles. À cet égard, ils ont su utiliser à leur profit certaines des traditions balinaises déjà existantes, comme le travail forcé pour l'État et, ainsi, ont restructuré l'administration des villages, dans le but allégué de restaurer l'ordre traditionnel.

C'est surtout parce qu'ils étaient fascinés par la culture balinaise que les colonisateurs ont mis sur pied, au fil du temps, des ressources afin de l'étudier. Ils savaient que

---

[23] Les Néerlandais envoient des troupes en 1846, 1848 et 1849, année de la mort de Gusti Ketut Jelantik (alors à la tête des rebelles balinais), tué dans les hostilités. Après l'Indépendance (1945), il a été fait héro national. Il est un des deux seuls Balinais à avoir reçu ce titre.

[24] Qui s'est terminé en 1908 par un rituel suicidaire nommé *puputan*. Le terme *puputan* vient de la racine *puput* signifiant « fin ». Plusieurs interprétations de ce rituel ont été tentées, mais la meilleure analyse, suggère que l'événement ayant eu lieu en la ville de Klungkung aurait été tenté dans un acte ultime de sacrifice par lequel le roi, sans possibilité d'éviter une situation sans espoir sur terre, pouvait rejoindre par la mort, les forces surnaturelles pour aider son peuple. Selon cette perspective balinaise, le *puputan* serait un effort pour mobiliser du support immédiat de la part des forces magiques contre des forces supérieures (Lansing, 1994).

pour réformer l'administration, il leur fallait connaitre les coutumes locales en profondeur. En voulant restructurer les traditions, les Néerlandais ont rétabli en 1938 le pouvoir des *rajas*[25], auxquels ils reprocheront quelques années plus tard de vouloir prendre trop d'importance sur la scène politique, ce qui aggravera grandement par la suite les tensions dans la société d'après-guerre de Bali (Pringle, 2004).

Pour parvenir à leurs fins, les colonisateurs ont mis en place une stratégie de préservation appelée philosophie du « musée vivant » (Pringle, 2004). Pendant les années 1920, cela a eu pour résultat la mise en place d'une politique officielle de « balinisation » qui toucha le port de costumes, l'architecture ainsi que la langue balinaise.

En vertu de cette « balinisation », un afflux important de touristes occidentaux a vu le jour et a suscité son lot d'échanges, contribuant de façon importante à l'évolution des arts balinais tels le théâtre et la musique[26]. Lors de la Seconde Guerre mondiale, le nombre de touristes visitant l'île a diminué de façon drastique et, pour raviver l'industrie touristique, la stratégie des colonisateurs a été de mettre l'accent sur le fait que le « paradis perdu » disparaitrait bientôt (Vickers 1990 ; Pringle, 2004).

---

[25] En 1938, les colonisateurs ont tenu une grande cérémonie au temple de Besakih pour restaurer les huit *rajas* originaux et déchus par la première présence néerlandaise. Traditionnellement, Bali était formée de huit royaumes : Badung, Bangli, Buleleng, Karangasem, Gianyar, Jembrana, Klungkung et Tabanan. Restaurer ces royaumes était, en quelque sorte, le point culminant dans l'effort des Néerlandais de renforcer et, dans certains cas, de réinventer la « tradition » balinaise. Le temple de Besakih est situé près du mont Agung (demeure des dieux et des ancêtres) dans l'est de Bali. Il est considéré comme le plus important de l'île et c'est là qu'ont été célébrés les grands rituels purificateurs *Eka Dasa Rudra*, habituellement performés une fois par siècle (ce rituel a pour but de rééquilibrer le monde). En 1963, le calendrier a été changé par le président Sukarno afin de faire coïncider le rituel avec l'implantation de nouvelles règles religieuses. Toutefois, une grande éruption volcanique a eu lieu le jour du rituel, ce qui a fait penser aux Balinais que les dieux et les ancêtres étaient en désaccord avec le changement de calendrier. En 1979 (date originalement prévue pour le rituel), les Balinais ont à nouveau exécuté le rituel (Lansing, 1995).

[26] À titre d'exemple, le *kebyar*, forme musicale ayant vu le jour dans les années1920.

À partir de 1942, Bali s'est vue propulsée dans une tourmente politique qui a duré près d'un quart de siècle. Cette période a été caractérisée par l'augmentation de la violence qui commença avec l'occupation japonaise[27], se poursuivit ensuite avec la révolution nationale indonésienne (1945-1949) et le coup d'État de septembre 1965. Le 14 août 1945, les Japonais abdiquèrent face aux Alliés. Le 17 août de la même année, les nationalistes indonésiens déclarèrent l'Indépendance et proclamèrent la République d'Indonésie sous les ordres du président Sukarno. Alors que les Indes néerlandaises étaient toujours sous occupation japonaise, le président Sukarno a prononcé le discours dans lequel il dressa les prémices de l'idéologie de l'État indonésien : la *Pancasila*[28]. Intégrée à la constitution indonésienne, celle-ci reconnait officiellement quatre religions (*agama*) : l'islam, le christianisme, l'hindouisme et le bouddhisme[29].

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, les Néerlandais ont voulu retourner à Bali, mais la guerre civile faisait alors rage. La souveraineté de la République d'Indonésie a été finalement proclamée le 27 décembre 1949. La guerre pour l'Indépendance aura coûté à Bali la mort d'environ 2000 personnes.

C'est en 1958 que Bali est devenue une province indonésienne. Le nouveau président Sukarno (dont la mère était Balinaise) a beaucoup contribué à la reconnaissance de la religion hindo-balinaise en 1958-59, incluant sa représentation au sein du ministère

---

[27] Les Japonais sont arrivés à Bali (*Sanur*) le 18 février 1942.

[28] La *Pancasila (panca* signifie *cinq* et *sila,* préceptes, en sanskrit) est la philosophie de l'État indonésien qui consiste en 1. la croyance en un dieu unique ; 2. une humanité juste et civilisée ; 3. l'unité de l'Indonésie ; 4. une démocratie guidée par la sagesse à travers la délibération et la représentation ; 5. une justice sociale pour tous les Indonésiens. Ces cinq préceptes ont été repris des cinq préceptes bouddhistes (ne pas tuer, ne pas voler, ne pas mal se conduire sexuellement, ne pas mentir, ne pas se droguer).

[29] Aujourd'hui, l'Indonésie compte 87 % de musulmans, 6 % de protestants, 3 % de catholiques romains, 2 % d'hindous, 1 % de bouddhistes et 1 % d'adeptes de cultes divers (Encyclopédie Universalis en ligne, 2017). La constitution oblige toutefois chaque citoyen à adopter une religion monothéiste. C'est cette situation qui a conduit les Balinais à transformer leur religion hindoue en une religion dont Sang Hyang Widhi est le dieu unique de peur que celle-ci ne soit considérée comme polythéiste.

de la Religion et la création d'une association hindoue officielle la Parisada Hindu Dharma Indonesia (1959)[30].

En 1965, un coup d'état mené par le général Soeharto a conduit à une guerre sanglante et sans merci qui a fait rage sur l'île de Java. Au cours de celle-ci, deux partis politiques se sont disputés le contrôle du gouvernement local et l'accès aux ressources naturelles (principalement du riz). La guerre civile se rendit jusqu'à Bali et, en deux semaines, on estime qu'entre 82 000 personnes, voire plus d'un million d'Indonésiens selon les estimations, ont perdu la vie (Pringle, 2004; Lansing, 1994). Le plus grand génocide indonésien a marqué les histoires javanaise et balinaise, et les tueries de 1965-66 hantent encore les Balinais aujourd'hui (Pringle, 2004).

Le coup d'État de 1965 mené par le général Soeharto marque la période nommée *Order Baru* (Nouvel Ordre), qui a duré 31 ans, soit à peu près la même durée que la présence néerlandaise. De 1966 à 1998, l'Indonésie a été sous le régime du général Soeharto, qui mettait de l'avant une politique valorisant une identité indonésienne unique. Le gouvernement de Soeharto a alors redéfini les concepts de « culture » et d'« identité » pour « transformer » l'art en moyen de propagande. Toute manifestation ou mouvement en faveur de particularités régionales donnait lieu à une forte répression du gouvernement. Mai 1998 marque la fin de la dictature par la résignation de Soeharto, devant les protestations incessantes de la population. Les débuts de la démocratie ont été chaotiques et Wahid, le premier président élu en juin 1999, a été mis en accusation pour comportement erratique et destitué de ses fonctions en 2001. La même année, Megawati Sukarnoputri (fille du président Sukarno) fut élue. En 2014, lors des troisièmes élections démocratiques de l'archipel, le président Joko Widodo — dit Jokowi — a été élu. Les Indonésiens avaient alors placé beaucoup

[30] Office mis en place pour définir les bases de la religion hindo-balinaise lorsque Bali a dû se dire « officiellement » de religion hindoue.

d'espoir en cet ancien gouverneur de la ville de Solo (au centre de l'île de Java), où il avait grandement milité pour faire cesser la corruption et pour mettre en place différents programmes sociaux.

Aujourd'hui, l'afflux incessant de touristes (principalement javanais et occidentaux) pose un certain nombre de problèmes[31], mais représente aussi un apport financier important pour les habitants de l'île. Deux points de vue sont perceptibles. Certains observateurs occidentaux (Vickers, 1990) et balinais (Picard-Basset, 1993) dénoncent les changements beaucoup trop rapides qu'amène l'industrie touristique. Les enjeux environnementaux relatifs à l'affluence d'étrangers sur l'île, la transformation des rizières en complexes hôteliers et le non-respect des sites ancestraux ne sont que quelques aspects soulignés par les détracteurs. Toutefois, d'autres observateurs (Sebestény, 2013, Pringle, 2004) sont d'avis que les retombées économiques du tourisme permettent aux Balinais une nouvelle ouverture sur le monde extérieur. Ils voient en cette présence touristique un signe de la résilience du peuple balinais. Les Balinais ont su tirer leur épingle du jeu en misant d'abord et avant tout sur leurs arts pour attirer les touristes et comme principale source de revenus. En élaborant des circuits pour touristes et en maintenant la place de l'art dans tous les aspects de leur vie quotidienne, les Balinais déploient une myriade de possibilités artistiques qui font à la fois leur bonheur et celui des touristes. La coexistence d'un tourisme bien organisé et l'omniprésence d'une culture religieuse très rituelle apparaissent comme

[31] Le 12 octobre 2002, les Balinais sont confrontés pour la première fois à la dure réalité touristique alors qu'une bombe explose violemment en plein cœur du centre de la ville touristique de Kuta, située au sud de l'île. La plupart des morts sont de jeunes occidentaux, principalement des Australiens. L'attentat est revendiqué par l'organisation islamiste Jemaah Islamiah, reliée à Al-Qaïda. Les hindos-balinais croient que sans les rituels nécessaires, les esprits des étrangers tués errent sur terre et demeurent malveillants et dangereux. Les touristes, incluant les Javanais, sont donc perçus comme un danger potentiel. En octobre 2005, la ville de Kuta est touchée une seconde fois par des musulmans extrémistes. Les touristes sont visés et la religion « modérée » de Bali aussi. Les attaques terroristes ont laissé des marques pendant quelques temps sur l'industrie touristique, mais aujourd'hui, il s'agit toujours de la principale ressource économique de l'île.

un cas exemplaire de rencontre réussie entre culture locale et tourisme international (Sebestény, 2013). Comme Pringle le note,

> [Bali]... can only be appreciated, not as a false paradise, but as a particularly fascinating example of humans struggling to maintain a unique heritage while deriving advantage from what the world has to offer. (Pringle, 2004, p. 231)

1.2 Une enclave hindoue dans un archipel musulman : culture, religion et arts balinais

L'art et les rituels sont intrinsèquement liés à la culture et à la religion hindo-balinaise, et ils contribuent au maintien à la fois de la cohésion sociale et de l'identité balinaise. Loin de s'opposer, les deux circuits artistiques balinais constituent un ensemble prolifique. Mieux comprendre le contexte culturel permet de mettre en sens différents aspects qui façonnent la culture[32] balinaise, notamment la manière dont l'être-au-monde pense et pose son regard sur ce qui l'entoure. C'est pourquoi différents éléments constitutifs importants de la culture balinaise seront abordés plus en détail dans les prochaines sections.

1.2.1 La structure sociale balinaise et la notion d'individu

La complexité est inhérente à l'attrait de Bali, comme Margaret Mead l'a laissé sous-entendre (Pringle, 2004). Caractérisée par un entrecroisement de systèmes hiérarchiques, la structure sociale balinaise est fondamentalement patriarcale. L'ordre social y est rarement chaotique (Geertz, 1983). La société balinaise est fondée sur un

---

[32] Geertz définit la culture comme un « ...historically transmitted pattern of meanings embodied in symbols, a system of inherited conceptions expressed in symbolic forms by means of which men communicate, perceive and develop their knowledge about attitude towards life. » (Geertz, 1973, p. 89)

complexe système de castes[33] basé historiquement sur la fonction sociale des individus. Ce système, lentement intégré à Bali après l'invasion par le royaume de Majapahit (voir la section 1.1), comporte certaines similitudes avec le système de castes hindou, mais en diffère quant à son contenu. Nommé *Wangsa*, le système de castes balinais est constitué de la caste des *brahmanas* (au sommet de la hiérarchie), puis de celle des *ksatryas*, suivie par celles des *wesya* et des *sudras* — qui représentent 90 % de la population. La caste des Intouchables n'existe pas à Bali. De plus, chacune de ces castes est divisée en douzaine de groupes auxquels s'ajoute un système de clans avec ou sans castes, qui en forment des centaines d'autres. À cette complexité s'ajoute le système des *Warna,* dans lequel le statut social peut aussi être défini à travers un statut fixé par un titre, qui détermine un trait particulier de l'individu balinais (Picard-Basset, 1993). Ce qui fait que le titre d'un homme vous indiquera le comportement exact à adopter à son égard selon votre propre titre et, réciproquement, déterminera son attitude envers vous (Geertz, 1983).

Ce système hiérarchique est légitimé par les *banjar.* Cette petite communauté civique, fondamentale à Bali, regroupe des familles d'individus de même rang social, de même caste et/ou de même clan. Conservé plus ou moins intact par le régime colonial néerlandais, le système des *banjar* est le point central autour duquel s'articule la vie communautaire et rituelle balinaise. En 1965, Hildred et Clifford Geertz observent que

> It should be clear by now that the overriding principle in Balinese social structure as a whole is one of functional specificity for every group. That is to say, the premise "an independent group for each purpose, and only one purpose per group" is pursued in Bali almost to the limit of its potentialities. Various social functions, which in many traditional societies are performed by a single coherent set of institutions, are, in Bali, each provided with a separate autonomous social apparatus. (Geertz, 1973, p. 20)

[33] Le mot « caste » vient des Portugais, arrivés en Inde en 1498, et dérive du mot « casta ». Mais le mot « caste » ne signifie pas « classe » ou « division » comme en Occident : il s'agit plutôt d'une codification sociale du *dharma*-ordre (Eiseman, 1990).

C'est au sein de cette vie communautaire que la vie rituelle quotidienne est essentielle. Il est à noter que l'individu balinais masculin est rattaché, par obligation, à un *banjar*, lequel est rattaché à un temple, lequel est rattaché à une déité... Ce qui crée un système d'interrelations entre les individus, les obligations et la religion (Lansing, 1995). Le système balinais est un système d'imbrications donnant une cohérence à la vie familiale et communautaire dans lequel prend sens une vision du monde. À cet égard, l'individu balinais est donc considéré comme la partie d'un tout, nécessaire à la cohésion sociale. Cette considération est présente dans toutes les sphères sociales balinaises. Il s'agit de faire ce qu'il se doit d'être fait en fonction du moment, du lieu et des gens avec qui on se trouve. Les comportements à adopter sont dictés par des règles très précises et nul ne saurait en déroger, et ce, afin de ne pas troubler l'harmonie ou l'ordre du monde (Geertz, 1973).

1.2.2 *Agama Hindu Bali* : la religion hindo-balinaise

L'hindouisme balinais tire à la fois ses racines de l'animisme (présent sur l'île dès l'arrivée des Austronésiens) (Rota, 1978 ; 1998), du bouddhisme (la présence de moines bouddhistes remonterait à - 400 av. E. C.) (Hobart, Ramseyer & Leeman, 1996) et de l'hindouisme implanté sur l'île par l'empire Majapahit[34]. « Réinventé » et « indianisé » sous le régime néerlandais, cet hindouisme balinais voit son appellation *Agama hindu Bali* être officialisée en 1959 avec l'instauration de la Parisada Hindu Dharma Indonesia[35]. La structure religieuse sur laquelle la vie balinaise repose sous-tend chaque geste, chaque parole. En 1973, Geertz écrit à propos de la religion balinaise « [qu'elle] est concrète, centrée sur l'action, profondément entre-tissée avec

---

[34] Royaume javanais repoussé par les envahisseurs musulmans ayant trouvé refuge à Bali au tournant du XVI[e] siècle.

[35] Office mis en place pour définir les bases de la religion hindo-balinaise lorsque Bali a dû se déclarer « officiellement » de religion hindoue. Pour être reconnue dans la République d'Indonésie, la religion de Bali a dû privilégier son appartenance à une grande religion (l'hindouisme) et prôner un dieu unique (influence du pouvoir entre les mains des musulmans). Voir à ce propos la section 1.1.

les détails de la vie quotidienne. » (1973, p. 222). Omniprésente, la religion est complètement imbriquée dans la structure, de sorte que si un Balinais n'accomplit pas les devoirs rituels qui lui incombent, il sera totalement mis à l'écart non seulement de la congrégation du temple, mais aussi de la communauté (Picard, 2002).

La religion hindo-balinaise est marquée par la relation entre l'*agama,* signifiant religion en indonésien (*bahasa Indonesia*), et l'*adat*, qu'on peut traduire par « coutume » ou encore « tradition ». Ces deux concepts forment une réalité proprement religieuse, en ce sens qu'ils renvoient simultanément «[...] à un ordre cosmique immuable et à un ordre social institué en conformité à celui-ci par les Ancêtres divinisés[36] » (Picard, 1993, p. 128). Cette relation entre coutumes et religion diffère de la situation prévalant dans les sociétés indonésiennes qui ont été islamisées ou christianisées, où les particularismes de l'*adat* local (coutumes locales) sont généralement perçus comme allant à l'encontre des enseignements de l'*agama* (religion). En revanche, la situation de la religion à Bali s'avère comparable à celles d'autres religions ethniques de l'archipel (Kipp & Rodgers 1987, dans Picard, 2002, p. 144). À cet égard, Hobart indique que les différentes traductions du mot *adat* par Boon (« loi coutumière ») ou encore par Geertz (« lois traditionnelles de bienséance ») ne tiennent pas compte de toute la complexité du terme (Hobart, 1985, p. 175). Elle y préfère la définition de Schärer, qui décrit l'*adat* chez les Ngaju Dayak de l'île de Kalimantan.

> It certainly means more than simply "usage, custom, habit". We can only grasp and interpret its significance trough the conception of God. Seen in this context the notion has a double meaning. Firstly that of divine cosmic order and harmony, and secondly that of life and actions in agreement with this order. It is not only humanity that possesses *adat*, but also every creature or thing (animal, plant, river, etc.), every phenomena (e.g. celestial phenomena), every period and every action. (Schärer, 1973, pp. 74-75, dans Hobart, 1985, p. 175).

---

[36] Le sujet des Ancêtres divinisés sera abordé à la section 1.2.4.

Bien que la religion balinaise soit omniprésente dans toutes les sphères de la société, elle ne se traduit pas par la dictature d'une pratique unique. Cette situation s'explique par au moins deux raisons : d'abord, le penchant syncrétique des Balinais qui nourrit leur tolérance bien connue (Picard, 1993), ensuite, l'importance des notions *d'agama* et *d'adat*, se définissant en fonction « du lieu, du moment et des circonstances » (*desa, kala, petra*) et offrant ainsi un spectre très large de variations quant à la pratique religieuse (Ramseyer, Hobart & Leeman, 1996). Bien que composée de notions animistes, hindoues et bouddhistes, la religion des Balinais est un système de sens autochtone dans lequel le prosélytisme est proprement inconcevable. En ce sens, elle ne peut avoir de vocation universelle. À Bali, la religion ne fait sens que pour ceux qui appartiennent effectivement à cette île. Cela parce que les Balinais sont rattachés par un ensemble de liens d'ordre généalogique à leurs ancêtres, aussi bien que par des liens d'ordre territorial avec leurs lieux d'origine et de résidence (Picard-Basset, 1993).

1.2.3 *Niskala* et *Sekala* : le visible et l'invisible — Balance et équilibre du monde balinais

Les concepts de *Niskala* et de *Sekala* jouent un rôle primordial dans la conception balinaise du monde. Le terme *Sekala* fait référence au monde manifeste ou visible, alors que *Niskala* fait référence au monde non manifeste ou intangible. Ces deux forces interagissent l'une sur l'autre sans frontières distinctes, l'une ayant une incidence sur l'autre et vice versa. À titre d'exemple, l'eau bénite ou *tirta*, qui accompagne toutes les étapes d'un rituel balinais, n'est pas un symbole ou quelque chose d'abstrait : c'est un contenant *Sekala* (visible) d'un pouvoir *Niskala* (invisible) et elle est considérée comme un agent de pouvoir d'une déité.

La religion de Bali peut, en certains points, ressembler à la religion hindoue de l'Inde, mais sa pratique l'en distingue et fait sa particularité. La religion hindo-balinaise comporte deux groupes de divinités (dieux et Ancêtres) et un dieu suprême (Sang Hyang Widhi). Le culte des Ancêtres[37] est très important car ces entités supérieures sont réincarnées dans le cadre de la famille et forment le caractère de l'humain (voir la section 4.5). Dotées d'une personnalité, elles « entrent » dans leurs descendants et assurent la continuité familiale. Les Ancêtres jouent un rôle important et la plupart des Balinais pensent qu'ils ont une influence effective sur leur vie (Sebestény, 2013). Les dieux hindous assument un rôle secondaire. Ils sont cependant respectés, car ce sont eux qui, à l'origine, ont créé le cosmos (Ottin et Bensa, 1979). Ils se manifestent dans les divers phénomènes naturels tels que le feu, l'eau, le vent... et maintiennent l'harmonie de l'ordre universel. En ce qui concerne le panthéon balinais, Déribé (1977) écrivait qu'il

> [e]st extraordinairement peuplé et quelque peu confus. Il ne s'embarrasse pas, pourtant, de toutes les subtilités de l'hindouisme avec ses avatars, encore que dieux et génies ne se font pas faute à l'occasion de se déguiser, transfigurer ou prendre des formes variées, mais pour le Balinais, qui a lui-même sérié déjà ses dieux familiers à côté des grands dont on ne peut se passer, les choses sont apparemment plus claires que pour [les Occidentaux]. Les auteurs qui se sont penchés sur la question, comme Swellendgrebel, Belo, Goris, Zoetmulder, Grader... et qui ont cherché à brosser une vue d'ensemble et une synthèse ont eu beaucoup de mal à le faire. Celui qui recherche d'abord pour cela quels sont les dieux que l'on vénère dans les temples qu'il rencontre, ce qui ailleurs pourrait sembler une approche raisonnable, n'obtient que des réponses très disparates et même parfois contradictoires. Il lui apparaît bien vite, à l'évidence, que les fidèles d'un temple donné tiennent leurs dieux pour les membres d'une grande famille. Ils les considèrent également comme ayant des liens de parenté avec les dieux des autres temples ; mais ce qui est malaisé à établir est la nature de ces liens de parenté. C'est là en effet que les choses se compliquent étrangement car d'un temple à l'autre, d'un village à l'autre, voire d'un interlocuteur à l'autre, les attributions et l'ordre de préséance varie plus ou moins considérablement, comme si les Balinais, ayant leurs dieux bien

[37] Gunung Agung est le volcan le plus au nord de l'île et est considéré comme la résidence des dieux et des Ancêtres balinais.

> reconnus, avaient par contre la latitude de les interpréter chacun à sa manière. (Déribé, 1977, pp. 89-90)

Dans la façon balinaise de s'inscrire dans le monde (univers), deux forces opposées, *dharma* et *adharma,* coexistent en tout temps. L'existence de ces deux forces est reconnue par le concept nommé *Rua Binheda.* La vision balinaise du monde est que ces deux forces coexistent en tout temps et que tout doit être fait pour les apaiser, les pacifier ou les distraire (Sedana, 2007). Les cérémonies de temple, les devoirs religieux envers la communauté et les représentations artistiques doivent être compris comme une réponse à ce besoin de *rééquilibrer* le monde. Dans les arts et la religion, il y a une référence constante au concept de l'univers équilibré (Rubin et Sedana, 2007).

1.2.4 La religion hindo-balinaise au quotidien : rituels, temps et organisation spatiale

La religion hindo-balinaise s'articule autour de cinq types de *yadnya* (cérémonies dévotionnelles marquant la vie des Balinais), les *Panca yadnya :* 1. *Dewa yadnya* (cérémonies pour *Sang Hyang Widhi*) ; 2. *Bhuta yadnya* (cérémonies pour les *bhuta kala*-forces obscures) ; 3. *Manusia yadnya* (cérémonies pour les passages importants de la vie des Balinais); 4. *Pitra yadnya* (cérémonies mortuaires, pour le passage à l'au-delà et la réincarnation et pour les Ancêtres); 5. *Resi yadnya* (cérémonies pour devenir *orang suci* comme les prêtres, les *dalang*...) (Sedana, 2002, Eiseman, 1990, Lansing, 1995).

Toute cérémonie balinaise possède une signification religieuse. Tout rite de passage constitue une purification. Tout au long de sa vie, un Balinais ou une Balinaise traversera différents rites, qui ont pour but de le fortifier (en lui donnant plus de

« bonne » énergie spirituelle) afin d'être mieux préparé à affronter les aléas de la vie (Eiseman, 1990).

L'importance des cérémonies et des rites de passage forge la pratique religieuse quotidienne des Balinais. Les célébrations suivent le calendrier balinais (voir l'annexe A), qui a une incidence capitale sur la notion de temps, un élément primordial qui dirige presque tous les éléments de la vie quotidienne balinaise[38]. Pour les Balinais, il ne s'agit pas de savoir quel jour on est, mais bien de savoir quelle sorte de jour on est. Les Balinais perçoivent le temps comme une alternance de jours pleins et de jours vides ; les jours pleins étant les jours où il se passe quelque chose (en termes de rituel) et les jours vides, ceux durant lesquels il ne se passe rien (Geertz, 1973). Ce calendrier dicte tous les rites et les rituels hindo-balinais.

Le *Nawa Sanga* (« neuf directions » - voir la figure 1.3) est un symbole rappelant un lotus dont les pétales symbolisent les neuf directions du vent (huit directions périphériques et le centre). Il existe quatre directions que sont *kaja/kelod, kangin/kauh* auxquelles s'ajoutent les directions intercalaires et le centre. Il existe donc à Bali, neuf directions. (En étendant ce symbolisme à la troisième dimension et en ajoutant ainsi les deux directions [notions] de haut et bas, on obtient onze directions.) On retrouve ce principe organisationnel d'orientation spatiale dans toute chose allant de la construction de la maison traditionnelle balinaise, au positionnement du corps physique et social ainsi que dans le déroulement des différentes compositions de rituels religieux. Les notions d'orientation sont profondément inscrites dans la psyché balinaise et sont très importantes dans la définition même de l'individu balinais, qui doit s'orienter et se définir dans l'espace

[38] Le système balinais a deux calendriers : l'un plus ou moins similaire au calendrier grégorien (un calendrier solaire de 365 jours) et l'autre, lunaire, comportant 210 jours répartis en 30 semaines de sept jours, en plus d'une variété de cycles de semaines d'une durée différente et qui se déroulent de façon simultanée. L'intersection des cycles des deux calendriers, interprétée par des prêtres-experts, permet de définir les jours propices et non propices pour pratiquer certaines activités, certains rituels, etc.

continuellement. Chaque « pétale » représente un Dieu que complètent une couleur, un animal protecteur et une arme magique. S'il s'agit d'une structure typiquement hindoue, le contenu, lui, est balinais. C'est sur ce symbole que repose tout le « sacré » balinais. À Bali, les directions sont organisées selon cette conception du monde. Les orientations nord/sud et est/ouest sont très importantes et sont relatives et non absolues. C'est-à-dire que le nord balinais (*kaja*), correspond à la direction qu'occupe le volcan Gunung Agung ; le sud ou *kelod*, correspond à la direction de la mer ; l'est ou *kangin* indique la direction de laquelle le soleil se lève et l'ouest ou *kauh,* celle vers laquelle le soleil se couche (voir la figure 1.4).

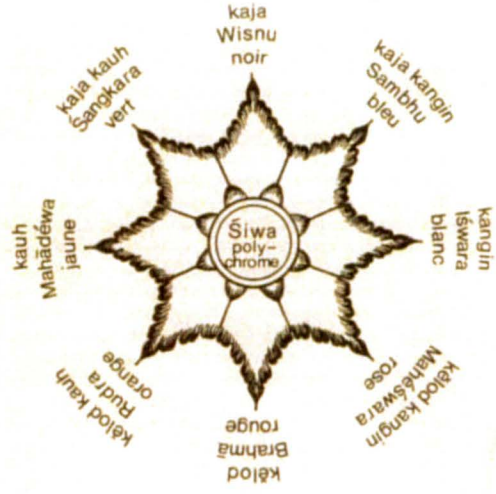


Figure 1.3 Symbole du *Nawa Sanga* (Ramseyer, 1977, p.114)

Ces orientations correspondent aussi à des notions spirituelles d'ordre sacré, ce qui indique que *kaja* désigne aussi la partie la plus sacrée de toute chose et, par opposition à *kaja*, *kelod* est considérée comme une direction impure.

Ces notions de *kaja* et *kelod* indiquent que plus une chose se situe en hauteur, plus elle est considérée sacrée et pure. Par exemple, la tête est la partie la plus pure du corps et les pieds, la plus impure. La vision balinaise divise le cosmos en trois parties : 1. *Swah,* le monde des dieux qui se situe en haut ; 2. *Buwa*, le monde des humains qui se situe au centre ; 3. *Bhur*, le monde souterrain (Lansing, 1995). La même division tripartite est applicable à l'île de Bali elle-même alors que les montagnes font partie de *Swah*, les plaines de *Buwa* et la mer, de *Bhur.* Tous ces exemples font référence à la structure du monde extérieur (*Bhuana Agung,* macrocosme) qui s'applique autant au village, à l'île et tout le cosmos. Cette même structure est présente dans le monde intérieur de la personne (*Bhuana Alit,* microcosme*).* Il y a donc correspondance entre l'intériorité de chaque individu et le monde qui l'entoure.

Le corps humain est divisé en trois parties, tout comme l'univers est fait de trois parties. Dans cette vision du monde hindo-balinaise, l'humain est fait sur le même modèle que l'univers, dont il fait partie (microcosme et macrocosme). De plus, quand un enfant naît, il est accompagné de quatre entités (frères et sœurs spirituels) qui l'accompagneront tout au long de sa vie, et les Balinais leur accordent une grande importance. Ces entités garderont son esprit (*atman*) après sa mort et témoigneront de son *karma.* Les Balinais doivent en prendre soin s'ils veulent que leurs quatre frères et sœurs spirituels prennent soin d'eux. L'individu est donc une entité « quintuple », c'est-à-dire qu'il y a l'individu de corps et d'esprit, accompagné de ses quatre entités spirituelles, un ensemble qui reprend le symbolisme des directions (Eiseman, 1990).



Figure 1.4 Les directions à Bali en fonction de Gunung Agung

Toutes les représentations artistiques rituelles de Bali tiennent compte des notions abordées. En performant une représentation rituelle, un individu balinais s'inscrit dans cette vision du monde et se lie de manière concrète à celle-ci.

1.3 Les représentations artistiques balinaises : arts, rituels et tradition

> *« Réputés pour leurs activités artistiques, les Balinais n'ont pourtant pas de mots pour désigner l'art ou l'artiste. Il s'agit plutôt d'un service rendu aux dieux et à la communauté que de l'expression d'une créativité individuelle. »* (Picard-Basset, 1993)

Pour comprendre les représentations artistiques balinaises, il faut les contextualiser et les placer en relation avec la société, la religion et la façon balinaise de voir le monde. Profondément imbriquées dans la vie quotidienne et rituelle, les représentations artistiques à Bali ne sont pas perçues comme de simples divertissements séparés de la

vie religieuse. Au contraire, l'idée de divertissement est complètement en harmonie avec les fonctions religieuses et culturelles des représentations. Les danses, les danses dramatiques (théâtre dansé), l'art de la marionnette et les danses masquées divertissent l'auditoire visible et les dieux (auditoire invisible) en même temps, sans occasionner de tensions.

L'organisation spatiale et temporelle, les directions et le moment ou la journée influencent la représentation et guident le performeur. L'idée que l'humain est un microcosme du concept balinais de l'univers est aussi très importante à considérer si on veut comprendre la signification de l'art dans la société balinaise. Le concept de purification — c'est-à-dire de balance du monde — est souvent associé à la représentation rituelle.

La diversité des arts balinais est aussi reliée à la tradition à la fois orale et écrite relative à leur transmission et ils peuvent, en fonction de la région ou du village, être pratiqués de façons différentes. L'important, c'est qu'ils cimentent la vie sociale, culturelle et religieuse. Les histoires véhiculées par les représentations artistiques sont basées sur des écrits, mais on ne peut pas parler séparément de tradition écrite et de tradition orale à Bali. Il s'agit d'un mélange entre les deux : la tradition écrite prend tout son sens avec l'interprétation improvisée du performeur.

> S'alimentant à toutes les sources historiques de leur culture, le patrimoine littéraire des Balinais en irrigue à son tour tous les domaines. Chaque acte fait référence au premier de l'espèce et dans le même temps le réactualise (Picard-Basset, 1993, p. 162).

Il existe, à Bali, deux façons de diviser les représentations artistiques : en fonction de leurs racines ou en fonction de la raison pour laquelle on les exécute. Si on les considère selon la première catégorie, on désigne alors quatre grandes familles ou divisions de représentations artistiques, desquelles toutes les représentations sont des

déclinaisons : 1. le *Wayang,* soit les formes artistiques incluant le théâtre de marionnettes d'ombre, les peintures et le théâtre d'acteurs ; 2. le *Sanghyang,* ou la danse sacrée, dite de transe ; 3. le *Gambuh,* danse masquée ayant pour fond les récits des royaumes de Bali ; et 4. le *Topeng,* qui réfère à la danse masquée et au théâtre dramatique.

Si toutefois, on les désigne selon la deuxième catégorie, elles seront alors divisées en trois grandes familles[39] : 1. les représentations sacrées (*wali*) ; 2. les représentations cérémonielles (*bebali*) ; et 3. les représentations séculaires *(bali-balihan)*[40]. Qu'on les catégorise selon le premier ou le deuxième modèle, il est possible, en les jumelant les unes aux autres (mélange de la première et de la deuxième catégorie), de donner lieu à plus d'une centaine de combinaisons. Ce qui fait état de l'immense diversité des représentations artistiques balinaises.

1.4 Le *Wayang* : formes artistiques indonésiennes et balinaises

Dans sa plus large acception, le *Wayang* est plus qu'un art : il désigne des façons de faire et d'être de l'art indonésien qui regroupe différents types artistiques. À l'image de l'archipel, le *Wayang* n'a rien d'homogène. La polysémie du mot révèle d'emblée l'extraordinaire variété et complexité qui lui est liée. On le retrouve dans les arts visuels (peintures de style *Wayang*), dans les arts théâtraux et/ou performatifs comme le *Wayang kulit*[41] (théâtre de marionnettes d'ombre, *kulit* signifiant peau en

---

[39] En 1971, un projet *Proyek Pemeliharaan dan Pengembangan Kebudayaan — Daerah Bali* décrète de nouvelles catégories pour les danses cérémonielles balinaises. Les trois catégories sont les suivantes : 1. *Seni Tari Wali* (danses religieuses sacrées performées à l'intérieur des temples et dans les endroits en lien avec des cérémonies religieuses) ; 2. *Seni Tari Bebali* (danses cérémonielles accompagnant les cérémonies religieuses et qui ont lieu dans la partie intermédiaire du temple) ; 3. *Seni Tari Bali-Balihan* (danses séculaires qui ont lieu à l'extérieur du temple) (Rota, 1978).

[40] Ces différentes catégories seront davantage expliquées à la section 1.4.1.2.

[41] Plusieurs types de *Wayang* impliquant des marionnettes existent : le *Wayang golèk*, le *Wayang klitik*, le *Wayang beber*... Ces catégories ont été recensées dans un ouvrage intitulé *Wayang Masterpiece Seni Budaya Dunia* (Le *Wayang*, chef-d'œuvre artistique culturel de l'humanité) [ma

indonésien) et le *Wayang wong* (théâtre de comédiens). Au point de vue de la forme, on peut distinguer d'une part les *Wayang* où l'« animateur » pour ainsi dire unique est le *dalang*,[42] à la fois marionnettiste et conteur. Il manipule des marionnettes en narrant une histoire, et d'autre part les *Wayang* où les rôles divers sont incarnés par des acteurs (*pemain*), à la façon du théâtre occidental. Les premiers sont de loin les plus sacrés et les plus vénérés. La forme la plus connue et de loin la plus répandue de *Wayang* avec *dalang* est la représentation de théâtre de marionnettes d'ombre ou *Wayang Kulit*, dans lequel les figurines sont taillées dans du cuir (Encyclopédie Universalis en ligne, 2017).

1.4.1 Le Wayang *kulit* balinais — ou l'art de la marionnette balinaise — particularités et aspect constitutifs

> «*...with its elaborate magic, religious significance, its undiminished popularity and as the probable ancestor of the Balinese theater, the Wayang remains the most important of Balinese entertainment.* » (Zurbuchen, 1987, p.115)

Un *Wayang Kulit*, de manière générale, est un univers de sens rassemblant un *dalang* (marionnettiste), un *gamelan*[43] (orchestre composé de métallophones, de percussions de gongs suspendus ou posés), des marionnettes et des récits (souvent, il s'agit des épopées hindoues que sont le *Ramayana* ou le *Mahabharata*) (Hobart, Ramseyer et Leeman, 1996). Souvent décrit comme étant le miroir de la société indonésienne (Keeler, 1987 ; Mrazek, 2005), le *Wayang kulit* a été officiellement proclamé

---

traduction]. Ce livre a été écrit par des professeurs de *Wayang kulit* de Yogyakarta après la proclamation du *Wayang Kulit* comme patrimoine culturel immatériel de l'humanité. Une volonté indonésienne de l'unité dans la diversité s'y exprime par une lecture somme toute homogène du *Wayang* faisant davantage ressortir les traits javanais du *Wayang kulit*. Les particularités des autres *Wayang* impliquant des marionnettes y sont énumérées, mais elles n'y sont pas exposées.

[42] On associe d'ailleurs l'étymologie du mot *dalang* au mot balinais *medalang* qui signifie « faire apparaitre » ; le *dalang* est considéré comme celui qui clarifie et qui fait sortir de l'ombre les significations profondes des choses pour les mettre en lumière (Sedana, 2007).

[43] Le *gamelan* doit être considéré comme un instrument joué en groupe et non comme un ensemble de plusieurs instruments. De façon symbolique, la musique représente l'harmonie du cosmos et toutes les interrelations comprises en lui.

patrimoine culturel immatériel de l'humanité en 2008 : « Réputé pour ses marionnettes ouvragées et la complexité de ses styles musicaux, le *Wayang Kulit* est un théâtre de marionnettes d'ombre présent à Java, Bali et Sumatra. » (UNESCO, 2017).

La préservation de l'art de la marionnette indonésienne est au cœur de nombreux débats. Entre tradition et modernité, l'art de la marionnette est la manifestation de dynamiques de transformation fort complexes. Comme l'art du *Wayang kulit* est différent d'une région à l'autre, d'une île à l'autre, j'aborde ici plus principalement le théâtre de marionnettes d'ombre balinais.

La particularité du *Wayang Kulit* balinais réside d'abord dans le fait qu'il existe deux formes de *Wayang Kulit* à Bali (contrairement à Java et Sumatra) : 1. le *Wayang peteng* (représentation performée avec écran [*kelir*], à la fois pour les dieux et un auditoire visible); et 2. le *Wayang lemah* (représentation rituelle performée sans écran, uniquement pour un auditoire invisible — dieux et Ancêtres). Le terme *peteng,* ferait référence à « noirceur » et *lemah*, signifierait « jour » ou encore « lumière », ce qui a fait dire à des observateurs occidentaux qu'il s'agissait d'un *Wayang kulit* de jour. Toutefois la signification du *Wayang lemah* est plus spécifique : elle « fait voir » (voir la section 5.3).

Pour les Balinais, l'art est la meilleure chose que l'être humain puisse accomplir et constitue le meilleur antidote contre les forces obscures. Le *Wayang kulit* est considéré par de nombreux Balinais comme la forme d'art la plus ancienne (Rota, 1978, Zurbuchen, 1987). On lui confère, par l'utilisation de la musique, des chants, de la danse et de la narration, la capacité de démontrer le côté divin de toute chose (Sedana, 2007). À Bali, le *Wayang kulit* ne sert pas uniquement au divertissement. On le retrouve aussi dans les cérémonies nommées *Panca yadnya* (les cinq cérémonies essentielles de la vie balinaise) (voir la section 1.2.4).

Le *dalang* (marionnettiste) utilise plusieurs langues (*bahasa*) dans une représentation. Chacune d'elles est associée à une partie de la cérémonie. Certaines sont récitées, d'autres chantées et certaines servent à invoquer les forces invisibles. Les langues qu'il utilise sont le balinais, le sanskrit et le kawi. Lors de la représentation, le kawi sera utilisé pour définir les attributs d'un certain groupe de personnages (dieux — *dewa* ou *betara*, sages — *resi* — et tous les membres de la caste des *ksatrya* et la myriade des démons, monstres et non-humains) (voir l'annexe H). Il sera aussi utilisé pour la narration.

Le terme *kawi* possède une deuxième signification : il désigne aussi la force créative du *dalang* ; on parle alors de *kawi dalang* (Sedana, 1993). Il s'agit d'un élément qui lui est essentiel, puisqu'il s'agit de sa créativité propre. Bien que les passages en langue kawi soient la plupart du temps appris par cœur, la notion de *kawi dalang* s'applique à l'ensemble de la représentation. Il n'existe pas de texte figé : le *dalang* se base principalement sur des canevas d'histoires et se laisse inspirer suivant sa propre créativité. C'est ce qui lui permet de créer (comprendre ne pas refaire à l'identique) sa représentation. Il peut adapter l'histoire, c'est-à-dire la raccourcir, l'allonger, créer des scènes inédites ou encore décider l'issue pour certains personnages (Sedana, 1993).

Les marionnettes, en plus d'incarner des personnages en provenance des épopées, présentent une iconographie toute balinaise (voir l'annexe B). Celle-ci contient des significations et des valeurs servant de modèle dans la société. Le symbolisme imprègne donc l'iconographie et on ne peut l'abstraire de celle-ci (Hobart, 1987). Certaines conventions déterminent les combinaisons particulières des marionnettes : les plus importantes impliquent les symboliques des visages, des costumes (surtout en ce qui a trait aux couronnes des personnages, qui indiquent leur rang selon le système de caste) et les couleurs des corps (indiquant les qualités morales du personnage) (voir l'annexe C).

À Bali, il y a deux types de *lakon* (récits) très populaires : 1. le *Wayang Kulit Parwa* (tiré de l'épopée du *Mahabharata*)[44] ; et 2. le *Wayang Kulit Ramayana* (tiré de l'épopée du *Ramayana*).[45] Ces deux *lakon* sont porteurs de nombreuses valeurs éthiques de la religion hindoue et ont une fonction d'enseignement dans la vie balinaise et l'art traditionnel. Le *Mahabharata* est une épopée fort complexe dont certaines scènes servent davantage au *Wayang peteng* alors que d'autres sont exclusivement réservées pour le *Wayang lemah.*

> It is clear that the great Epics, which ultimately stem from India, have a separate existence from both theater and ritual in Bali. However, the epics have become deeply embedded in the Balinese socio-cultural context where they are by no means just an adjunct of dramatic or ritual activities, an epiphenomenon of these. One can in fact safely argue that if there were no mythology there would be no Wayang (certainly not in the way we know it today), for the two are intimately interwoven. The relationship is, however, not a passive one for the Balinese ingeniously structure and adapt the myths, taking from both the classical litterature and the oral tradition to fit the idiom of *Wayang*. (Hobart, 1987, p.57)

Pour bien comprendre un *Wayang kulit* balinais, on se doit de le mettre en relation directe avec l'ensemble de la société balinaise, et le voir comme faisant partie de la vie des villages plutôt que de l'aborder comme une activité isolée et séparée de la vie sociale. Les deux types de représentations *Wayang kulit* de Bali peuvent être exécutés dans des temples, mais ont des fonctions distinctes. Les occasions lors desquelles un *Wayang kulit* est performé sont indicatrices de la façon dont il est lié à la vie religieuse des villageois.

---

[44] Dans la version indonésienne, le *Mahabharata* est l'histoire d'une grande guerre, une terrible lutte fratricide entre les *Korawa* et les *Pandawa*, les uns et les autres, fils de deux frères, qui se sont battus. Ce récit permet de mettre en exergue le rééquilibre du monde.

[45] Dans la version indonésienne, le prince Rama marie Sinta, née de la terre et enlevée par le roi-démon Rawana. Rama, après une longue quête, ressort vainqueur de sa bataille d'avec le démon, retrouve sa femme, monte sur le trône et devient roi.

Ensuite, il faut saisir la vision du monde balinaise puisqu'elle est intrinsèquement liée à la représentation *Wayang kulit* elle-même. Dans les arts, la religion et la conception du monde balinaise, il y a une référence constante au concept de l'univers balancé qui consiste à affirmer l'existence de deux forces opposées, concept mieux connu sous le nom de *Rua Binheda* (voir la section 1.2.3). C'est ce qui explique qu'à Bali, contrairement à Java, toutes les formes de *Wayang* sont encore reliées plus ou moins à l'interconnexion du religieux et du monde invisible (*Niskala*).

1.4.1.1 Le *Wayang peteng*

Les représentations de *Wayang peteng*, lorsqu'elles sont performées dans les temples, sont exécutées dans la partie extérieure ou médiane du bâtiment[46] (voir l'annexe D). Cela indique qu'elles sont performées pour un auditoire à la fois visible (spectateurs) et invisible (dieux et Ancêtres). Elles peuvent aussi être performées en d'autres lieux à vocation touristique. Un *Wayang peteng* est une représentation de théâtre de marionnettes d'ombre qui se déroule derrière un écran (le *kelir*, un tissu dont la grandeur varie) et qui, à Bali, peut durer jusqu'à quatre heures. Un tronc de bananier (*debong*) est placé au sol, à l'horizontale, alors que l'écran est retenu par des pieux plantés aux extrémités du tronc. Derrière cet écran et entre les deux pieux, le *dalang* insère les marionnettes une fois qu'il les a sorties du coffre de marionnettes (*kropak*) et lorsqu'il ne les manipule pas pendant la représentation. « Maître marionnettiste », le *dalang* est à la fois conteur, acteur, manipulateur de marionnettes et transmetteur des savoirs. Il doit jouer tous les personnages incarnés par chacune des marionnettes

[46] Un temple balinais est divisé en trois parties : 1. le *jeroan*, partie centrale du temple, elle est considérée la plus pure en fonction de la division tripartite. Elle est réservée aux représentations dédiées aux ancêtres et aux dieux (voir la section 1.2.4) ; 2. le *jabbah tenggah*, soit la partie médiane du temple réservée aux représentations dédiées à la fois aux ancêtres, aux dieux et aux spectateurs ; et 3. le *wantilan*, la partie extérieure du temple, réservée aux représentations pour les spectateurs et est considérée comme étant la partie la moins pure du temple (voir à ce propos l'annexe D).

et changer le timbre de sa voix selon les personnages mis en scène. Plus d'une centaine de rôles peuvent se succéder.

Le *dalang* peut être accompagné par un ou deux assistants (à sa droite et à sa gauche), qui lui donnent les marionnettes prêtes pour la représentation et les replacent lorsqu'il n'en a plus besoin. Derrière l'écran placé face au public, les marionnettes peintes apparaissent comme des ombres, au-dessous d'une lampe (*blengcong*) — qui est traditionnellement à l'huile, mais qui peut aussi être électrique. À l'arrière se trouve l'orchestre (*gamelan*), avec lequel le *dalang* doit s'accorder et diriger les séquences musicales tout au long de la représentation. De plus, le maître-marionnettiste crée des effets avec la lampe, éloignant ou rapprochant les marionnettes de l'écran. Contrairement à ce qui se fait sur l'île de Java, où les gens préfèrent, en général, regarder le côté *dalang* de la représentation, à Bali, le public lui préfère le côté ombre (Rubin et Sedana, 2007).

Cette représentation demande de la dextérité, de la créativité et une endurance physique hors du commun. C'est en racontant et en performant les marionnettes que le *dalang* transmet les visions du monde véhiculées par les mythes et symboles de l'art du *Wayang kulit*. Les histoires (*lakon*) sont entrecoupées de courtes scènes clownesques : à Bali les épopées du *Ramayana* et du *Mahabharata* existent dans des versions locales dans lesquelles on retrouve les *Penasar* incarnés par quatre marionnettes. Ces personnages typiquement autochtones servent de lien entre le *dalang* et le public. Ils ont une fonction humoristique et permettent au *dalang* de formuler des critiques sur la société ou l'actualité. Influencé par les événements du moment, le *dalang* laisse libre cours à son imagination et toutes ses qualités de conteur-improvisateur sont alors mises en oeuvre donnant ainsi sa couleur à chaque récit. Le *dalang* est considéré comme étant

> [...] responsible for passing down culture and tradition from one generation to another. He is also an interpreter of philosophy and religion and an accomplished actor responsible for the detailed vocal characterisation of each puppet. In addition, he demonstrates complex musical skills in his interaction with the live gamelan orchestra that always accompanies a performance... Sometimes, when a performance has a ritual purpose in certain temple ceremonies, he also functions as a priest. (Sedana, 2007, p.16)

1.4.1.2 Le *Wayang lemah*

Le deuxième type de représentation de *Wayang kulit* pratiqué à Bali est le *Wayang lemah*. Se distinguant en certains points du *Wayang peteng*, il se performe sans écran : un fil tressé de trois couleurs le remplaçant, est tendu entre deux branches d'arbres (le *dapdap*), qui sont plantées dans le tronc de bananier placé au sol, à l'hizontale (*debong*) et placé devant le *mangku dalang*. Celui-ci a le rôle de performeur et d'officiant.[47] Il est considéré comme

> [...] one of the consecrated priest in the community. He manipulates the puppets while narrating a story from the sacred classical literature, so bringing life to mythic beings of both natural and supernatural worlds. (Hobart, 1987, p.13)

La plupart du temps exécuté (mais pas toujours) lors d'un anniversaire de temple (*odalan*), un *Wayang lemah* doit coïncider de façon très précise avec le moment où l'eau bénite (*tirta*) est « produite » par le prêtre officiant ou *pedanda* (prêtre de la caste des *brahmanas*). Selon Hobart,

> [t]he [...] performance *Wayang lemah* is more closely tied to the religious life of people [...]. Hence it plays an integral part in the five ritual cycles *Panca yadnya*. (1987, p. 25)

---

[47] Le rôle du *dalang* en tant que prêtre a beaucoup changé depuis l'avènement de la République d'Indonésie, comme le mentionne Umeda Hiderahu dans son article « Between adat and agama : The future of the religious role of the Balinese shadow pupeteer » (2006). Toutefois, dans certaines régions de Bali, il est encore fort présent.

Lorsqu'il est performé dans un temple, le *Wayang lemah,* contrairement au *Wayang peteng,* s'effectue dans le *jeroan* (partie intérieure du temple et considérée comme la plus pure en fonction de la division tripartite — voir la section 1.2.4). Lors de cette représentation rituelle, les gens présents n'y accordent que très peu d'attention puisque d'autres cérémonies rituelles ont cours de façon simultanée et que cette représentation est effectuée pour un auditoire invisible (dieux et Ancêtres). D'une durée d'environ 1 h 30 ou tout au plus 2 h, ce type de *Wayang kulit* composé d'une seule partie dramaturgique est moins exigeant techniquement qu'un *Wayang peteng* qui en contient généralement trois (Rubin et Sedana, 2007).

Le *mangku dalang* (le terme *mangku* indique un type de prêtre et le terme *dalang* indique qu'il est marionnettiste), au cœur de la représentation qu'est le *Wayang lemah* endosse le rôle de prêtre (dans ce cas précis, il performe pour un auditoire invisible - dieux et Ancêtres). Hobart indique que

> [t]he *dalang*, like the shaman, is considered an inspired priest while performing, who has the knowledge of the three realms of sky, earth and underworld, and is able to mediate between them. (1987, p.34)

En performant ce type de représentation rituelle, le *mangku dalang* agit à titre de marionnettiste (il manipule des marionnettes plates, sculptées dans du cuir aux formes et couleurs hautement stylisées), de chef d'orchestre (il dirige un ensemble musical composé de deux ou quatre métallophones, nommés *gendèr*), d'interprète (il narre les grands récits tirés du *Mahabharata*, du *Ramayana* et autres) et d'officiant de la représentation rituelle.

Différents *lakon* (histoires) seront récités en fonction des différentes occasions requérant une représentation rituelle *Wayang lemah*. L'*Adiparwa* est le premier livre et le prélude de l'épopée du *Mahabharata*. Dans les versions javanaises et balinaises, l'*Adiparwa* consiste en le récit des mythes concernant la création du monde, des dieux

des hindous et de leurs contreparties, les démons, les ogres, les *détias,* les *bhuta* et les *Raksasa.* Le livre raconte aussi l'origine des *Pandawas* et comment ceux-ci et leurs cousins, les *Korawas*, sont élevés ensemble dans la cour de *Nastina.* Ce premier livre qu'est l'*Adiparwa* présente la genèse du monde hindou. C'est pourquoi il sert surtout au *Wayang* de jour (sans écran) qui possède un statut plus élevé que le *Wayang* de soir (avec écran) (Hobart, 1987 ; Sedana, 2007).

Wayan Supartha (2013) indique qu'un *Wayang lemah* peut rassembler un *mangku dalang*, deux assistants (un à sa droite et un à sa gauche) et quatre joueurs de *gendèr*[48]. Chaque district (*kebupaten*) a son propre style musical qui est préservé par les différents musiciens locaux. Participant à la représentation rituelle, les différentes parties musicales annoncent les entrées des personnages marionnettes, soutiennent les différents dialogues et créent un environnement sonore (Hobart, 1987).

Les fonctions et le rôle du *Wayang lemah* ne sont pas fixes : cela dépend de la *panca yadnya* (l'une des cinq cérémonies rituelles balinaises), des besoins de la communauté et de ceux qui demandent la cérémonie. Cet art de la marionnette a donc plusieurs facettes et imprègne toujours la vie des Balinais de différentes façons.

1.5 Examen du problème de recherche

1.5.1 Revue de littérature sur le *Wayang kulit*

Les arts rattachés à la vie culturelle balinaise sont nombreux. Tout au long de mes lectures sur le *Wayang kulit* et en vivant mes terrains, j'ai pris conscience à la fois de la richesse, mais aussi de la complexité de cet art. Appellation unique, formes

[48] Toutefois, les représentations observées lors de mes séjours de terrain ont permis de constater que seulement trois personnes composent la représentation rituelle dans la région de Bali où a été menée ma recherche (Ubud) : le *mangku dalang* et deux joueurs de *gendèr.*

multiples, art multidisciplinaire, le *Wayang kulit* est un théâtre de marionnettes d'ombre qui a suscité l'intérêt de nombreux observateurs occidentaux.

Différentes études mettent en exergue la complexité de ce théâtre de marionnettes d'ombre balinais : de nombreux points de vue ont été développés sur le sujet, variant en fonction de la discipline du chercheur.e (du milieu dans lequel il a fait son étude de terrain - si une telle étude a eu lieu), de l'époque à laquelle l'étude a été effectuée et de l'angle d'approche envisagée par l'auteur.e en fonction des nombreuses possibilités qu'offrent les différents éléments constitutifs du *Wayang kulit* (la musique, les épopées, les marionnettes ou encore l'ensemble de la représentation elle-même, etc.). Il existe donc des études sur le *Wayang kulit* en ethnomusicologie (Weintraub, 2001 ; Lysloff, 1993 ; McPhee, 1935), en histoire de l'art (Foley, 2002), en anthropologie (Hobart, 1987[49]; Zurbuchen, 1987[50]; Keeler, 1992 ; Headley, 2002). Plus récemment, ce théâtre de marionnettes d'ombre a été abordé sous l'angle de la mondialisation[51] (Cohen, 2012) et de l'influence touristique[52] (Sedana, 2007).

Les textes du *Ramayana* et du *Mahabharata*, récités dans leurs versions indonésiennes lors d'une représentation *Wayang kulit*, ont été souvent étudiés par des chercheurs occidentaux (Hobart 1987, Zurbuchen, 1987) et balinais (Supartha 2013, Rota, 1998).[53] D'ailleurs, I Ketut Rota (1998), dans le cadre de ses recherches, pose la question de l'érosion des valeurs face à la modernisation en soulevant le fait que les

---

[49] L'auteure aborde la problématique du mythe et de son symbolisme comme composants théâtraux liés à un contexte rituel dans lequel ils acquièrent force et donne une signification à l'expérience humaine à la fois collective et individuelle.

[50] L'auteure de cette recherche met l'accent sur la tradition écrite de Bali, sur la façon de comprendre les formes linguistiques et le rôle culturel d'un genre d'art verbal : le *Wayang kulit purwa* ou théâtre d'ombres balinais.

[51] L'auteur, lui-même *dalang*, aborde différentes problématiques de la tradition dans la mondialisation.

[52] L'auteur, *dalang* balinais, aborde les différentes performances balinaises d'aujourd'hui, comme particularités identitaires dans un Bali sous influence touristique.

[53] L'art de la marionnette traditionnelle a longtemps été considéré comme un art du récit, ce qui expliquerait l'intérêt marqué pour ce type d'étude (Damianakos et Hemet, 1986).

arts dits traditionnels (indiqués comme faisant partie des rituels) n'intéressent plus la jeune génération. Toutefois, en exposant comment les récits (*lakon*) sont porteurs de valeurs comme l'éthique, la logique et l'héroïsme, il démontre que les arts traditionnels sont toujours importants dans la société hindo-balinaise parce qu'ils véhiculent des valeurs toujours signifiantes pour cette société aujourd'hui.

Cette question de la survivance de la tradition face à la mondialisation, bien qu'intéressante, ne semble pertinente que si l'on pense la tradition comme fixe ou figée. I Nyoman Sedana (2007), quant à lui, propose de considérer les représentations artistiques contemporaines comme une continuité créative de la tradition et soutient qu'ainsi, à Bali, la vitalité des représentations de *Wayang kulit* est toujours importante sous ses deux formes. À cet égard, Wayan Supartha (2013) démontre que les fonctions d'un *Wayang lemah* sont fortement imbriquées dans la vie culturelle et religieuse des Hindo-balinais et que les valeurs véhiculées par le texte sont porteuses de codes moraux et éthiques. Mary Sabina Zurbuchen (1987) met aussi l'accent sur la forme narrative des écrits et démontre qu'à Bali on ne peut pas simplement parler de tradition écrite. Il s'agit d'une combinaison d'une tradition écrite et d'une tradition orale. En observant le *Wayang Kulit Parwa* (*Mahabharata*) sous l'angle de la noétique[54], elle relie le texte à une relation métaphysique. Selon son analyse, les histoires du *Mahabharata* ne seraient pas que des histoires récitées : elles sont vécues. C'est-à-dire que par les sons provoqués par la parole du *dalang*, il existe une corrélation sensible entre le corps du marionnettiste et le monde extérieur. Le corps du *dalang* devenant ainsi le siège de la médiation entre le monde visible (*Sekala*) et le monde invisible (*Niskala*) (voir la section 1.2.3). La considération du corps du marionnettiste comme siège de la médiation entre les différents mondes balinais apparait comme une piste de réflexion fort intéressante, qui m'oriente vers de

[54] La noétique est une branche de la philosophie métaphysique s'intéressant à l'intellect et la pensée (Zurbuchen, 1987).

nouveaux horizons d'observation pouvant être reliés non seulement au texte, mais également à l'ensemble des composantes d'un *Wayang kulit*.

Si plusieurs études portent sur les textes du théâtre d'ombre, certaines seulement abordent le *Wayang kulit* dans l'ensemble de ses composantes[55]. C'est le cas de l'étude d'Angela Hobart (1987). En analysant à la fois les *lakon*, l'iconographie des marionnettes et différents contextes de représentations, elle démontre les significations et les fonctions à la fois sociales et culturelles de cet art.

Hobart propose d'ailleurs, à l'intérieur de sa recherche, une nomenclature fort détaillée de l'iconographie et de la symbolique des marionnettes balinaises (voir l'annexe B). Objets fascinants, ces dernières ont beaucoup retenu l'attention à travers l'étude de leur iconographie et de leur symbolique (Mellema, 1954). Toutefois, s'il est mentionné que les marionnettes sont animées (Zurbuchen, 1987 ; Hobart, 1987), aucune recherche n'a éclairé cette particularité de l'objet marionnette balinais.

Il faut constater que les portes d'entrée pour observer le *Wayang kulit* balinais sont nombreuses et diversifiées. De manière générale, on peut identifier deux tendances dans l'observation de l'art de la marionnette balinaise : les études plus récentes perçoivent la représentation du *Wayang kulit* comme un tout en perpétuelle évolution alors que les écrits plus anciens ont tendance à le percevoir comme un art fixé dans une structure plus rigide. Bien que la notion que toute tradition doit être adaptée pour survivre existe en Occident depuis déjà longtemps, la nouvelle perspective de compréhension de la tradition comme une vision non figée, confirmée par les Balinais eux-mêmes (Sedana, 2007), peut expliquer en partie ce changement. Le contexte politique post-dictature semble à la source de cette nouvelle perspective[56] et

---

[55] L'étude porte davantage sur le *Wayang peteng,* mais l'auteure présente aussi le *Wayang lemah.*

[56] Après le départ du président Soeharto en 1998, l'Indonésie s'est ouverte sur le monde, entrant ainsi de plein fouet dans la mondialisation (voir la section 1.1)

indiquerait pourquoi les études datant d'avant cette période semblent offrir une perspective plus figée de cet art. Récemment, la tendance à repenser le *Wayang Kulit* en rapport à la mondialisation se fait grandissante (Cohen, 2016). Les préoccupations mêmes des Balinais de la préservation de leurs arts dans ce contexte sont observables même si elles ne font pas l'unanimité (Rota, 1998 ; Picard, 2002 ; Sedana, 2007). La notion d'identité culturelle balinaise en lien avec le *Wayang Kulit* dans un contexte indonésien, mais aussi international, fait donc surface.

1.5.2 Le *Wayang kulit* aujourd'hui : contextualisation entre tourisme et tradition

Vouloir faire une étude sur le *Wayang kulit* aujourd'hui consiste, en quelque sorte, à tenter d'ajouter une petite pierre à l'édifice de la connaissance sur le sujet, déjà imposant. Afin de déterminer progressivement mon objet de recherche, il me fallait, dans un premier temps, déterminer le type de *Wayang kulit* sur lequel j'allais poser mon regard et, dans un deuxième temps, définir comment j'allais l'aborder. La constitution de ces deux points font et sont la particularité de cette étude.

Face aux enjeux apportés par la mondialisation et la présence grandissante du tourisme, Bali est aujourd'hui dans un moment de transition, et la culture des habitants de l'île doit être redéfinie (Picard, 2002, Wijaya, 2014). Sous cette influence, les arts balinais comme la musique et le théâtre, essentiels à l'attrait de l'île, ont démontré de grandes aptitudes aux changements qu'ils soient approuvés ou non par les Balinais eux-mêmes. De nouvelles formes artistiques voient le jour et côtoient les anciennes. D'anciennes formes oubliées renaissent même au profit de représentations touristiques. La fascination fondamentale des Balinais pour leur propre culture se porte bien, et la culture balinaise continue de trouver de nouvelles

formes d'expression allant des magazines de dessins animés aux camions arborant des peintures du *Barong*.[57]

Toutefois il existe un autre aspect des arts balinais qui n'est pas destiné aux touristes. En dehors des sphères touristiques et en retrait des grands centres, la vie religieuse hindo-balinaise est toujours très dynamique et significative pour les habitants de l'île. Les cérémonies de temples et les devoirs religieux occupent une place importante dans les *banjar*[58] (Sedana 2007, Rota, 1998). Ces « deux personnalités de Bali » sont observables et ont des significations différentes tout en n'étant pas en contradiction pour les Balinais.

> As in so much Balinese art, little resistance to change exists as long as it sits side by side with tradition and does not attempt to replace it. The experimentation is based mainly in new genres and the *dalang* performs the traditional work one night and the experimental another. This model of change and preservation is at the heart of the extraordinary dynamic behind Balinese performance. However, in the villages, the more traditional forms of performance are almost always preferred. (Sedana, 2007, p.39)

Les représentations artistiques traditionnelles[59] sont porteuses de significations rituelles, mais il faut remarquer que le degré de signification donné à ces différents aspects peut varier d'une région à l'autre et même d'occasion en occasion. Étudier le *Wayang kulit* balinais permet donc d'observer des particularités culturelles et régionales très marquées et au fort ancrage identitaire. Trois types de représentations de *Wayang kulit* ont un statut particulier pour les Balinais dans cette vie religieuse

---

[57] Figure mythologique balinaise à la tête de lion, symbole du bien et ennemi de Ranga (Geertz, 1973).

[58] Petite communauté civique regroupant des familles d'individus de même rang social, de même caste et/ou de même clan et constituant le cœur central autour duquel s'articule la vie communautaire et rituelle balinaise (voir la section 1.2.4).

[59] À Bali, sont désignées comme traditionnelles les formes qui ne sont pas liées aux nouvelles formes de représentations artistiques (Sebestény, 2013).

dynamique. Il s'agit du *Wayang lemah*, du *Wayang Sapuh leger*[60] et du *Wayang Sudhamala*[61]. Ces représentations rituelles ont pour fonction première *ngruat,* c'est-à-dire de purifier ou encore harmoniser l'univers balinais (Wijaya, 2010).

1.5.3 Le *Wayang lemah* : forme singulière de théâtre de marionnettes d'ombre

D'abord observé sur le terrain, le théâtre d'ombre sans ombre et sans auditoire visible qu'est le *Wayang lemah* a piqué ma curiosité. J'ai donc concentré mes lectures subséquentes à ce type de *Wayang*. Il est performé par un marionnettiste officiant (*mangku dalang*), pour un auditoire invisible (Ancêtres et déités) et sans écran, ce qui le distingue du *Wayang peteng*. Observable dans les temples et lors des *Panca yadnya*[62], le *Wayang lemah* est, selon Mary Sabina Zurbuchen (1987) et I Nyoman Sedana (2002) considéré comme l'un des *Wayang kulit* les plus sacrés. Moins demandant artistiquement (comme mentionné plus haut, un *Wayang peteng* balinais est constitué de trois parties dramatiques alors que le *Wayang lemah*[63] n'est constitué que d'une seule partie [Hobart, 1987]), cette représentation de théâtre de marionnettes rituelle a été moins observée par les chercheurs parce qu'il contient très peu d'effets dramatiques. J'ai pu constater, par mes lectures jusqu'ici effectuées, que l'étude académique du *Wayang lemah* devient plus importante à partir du XXIe siècle comme en témoignent les articles de I Nyoman Sedana (2002 ; 2005 ; 2007) et de Jennifer Goodlander (2016). Mon intérêt premier se tournant vers un désir de compréhension de l'art du *Wayang Kulit* balinais, il me semblait fort à propos, pour comprendre la vie religieuse à Bali, d'orienter mon regard sur l'un des *Wayang kulit*

---

60 Représentation rituelle performée pour les enfants nés dans la semaine *Wayang pawukon* afin de les purifier (Richmond et Sedana, 2002).

61 Représentation rituelle et *ruwatan* effectuée avec quatre marionnettes seulement. Idem.

62 Les cinq types de représentations rituelles balinaises.

63 Hobart (1987), Zurbuchen (1987) et Sedana (2002) en font une description ethnographique et, plus récemment Goodlander dans son article « Negociating gender and Tradition – a woman dalang performs Wayang lemah in Bali » (2016).

possédant un statut particulier. Le *Wayang lemah* est donc devenu le point central de cette recherche.

1.5.4 Vision particulière et théories de l'art de la marionnette

Mon terrain et mes lectures m'ayant aidée à poser un regard précis sur le type de *Wayang kulit* que je voulais aborder, il me restait à déterminer comment j'allais l'observer. Possédant un bagage à la fois théorique et pratique sur l'art de la marionnette de par ma formation[64], j'ai été attirée par ce théâtre d'ombre sans ombre, à la fois rituel et représentation artistique. C'est aussi mon expérience de praticienne qui m'a fait aborder l'art de la marionnette comme une discipline aux contours larges ne se limitant pas aux simples représentations théâtrales et profondément ancré dans les différentes cultures du monde.

Il faut savoir que l'art de la marionnette est à l'origine relié aux rituels.[65] Cet art, qui a existé sous une forme ou une autre dans presque toutes les cultures du monde, englobe toutes formes de manipulation d'objets fabriqués ou non, qu'ils aient une fonction rituelle ou théâtrale. Cette vision globale permet d'observer et de considérer l'art de la marionnette non pas comme un simple artisanat, mais bien comme une discipline[66]. Aujourd'hui, l'art de la marionnette peut être défini comme un art de la

---

[64] J'ai complété, en 2002, un baccalauréat en art dramatique, profil scénographie à l'école Supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Je suis scénographe, conceptrice et fabricante de marionnettes ainsi que marionnettiste depuis près de 15 ans. J'ai suivi des formations de fabrication et de manipulation de marionnettes ici et à l'étranger. Depuis 2015, j'enseigne l'art de la marionnette à l'UQÀM comme chargée de cours au baccalauréat en art dramatique et au DESS en théâtre de marionnettes contemporain.

[65] Eileen Blumenthal, dans *Puppetry : a world history* (2014), ne classifie plus les genres de marionnettes selon leurs types de manipulation, mais bien selon leur relation avec la société dans laquelle elles apparaissent, faisant ainsi remonter l'art de la marionnette aux rituels avec figurine datant de la préhistoire.

[66] Debra Hilborn (2015), dans l'article « Regularis Concordia cross », indique que « [...] a puppet perspective can bring a holistic approach to the study of ritual objects, emphasizing the importance of object's spatial and temporal journey, how it is moved and manipulated, who does the

relation entre le marionnettiste, l'objet marionnette et leur auditoire. Il ne se définit plus seulement, comme cela a été longtemps le cas, comme un art de la narration ou d'illustration d'histoires, de mythes ou d'épopées. Cette définition de l'art de la marionnette en termes relationnels me semblait un point de départ intéressant pour ma recherche concernant le *Wayang lemah.* Comment ce triangle relationnel marionnettiste, marionnettes et auditoire invisible peut s'observer dans une représentation rituelle *Wayang lemah* ?

La perspective relationnelle de l'art de la marionnette a d'abord été abordée par Henryk Jurkowski[67], théoricien et historien de cet art. En posant les bases d'un triangle relationnel dans une représentation théâtrale, il définit l'art de la marionnette comme étant celui de la relation entre un marionnettiste, l'objet marionnette et un auditoire. Cette nouvelle perspective proposée par Jurkowski, demande de considérer l'objet marionnette non comme simplement un objet esthétique ayant une fonction symbolique : elle requiert d'observer l'objet marionnette en termes d'objet relationnel dans un ensemble d'interactions s'établissant entre la marionnette, le marionnettiste et l'auditoire dans une représentation théâtrale. Cela dit, la proposition de Jurkowski construite au regard du théâtre de marionnette occidental s'applique-t-elle également au *Wayang Kulit* ? À ce propos, concernant une représentation de *Wayang peteng* (représentation de théâtre de marionnettes d'ombre offerte pour un auditoire visible) Mary Sabina Zurbuchen écrit que

> [i]n fact, creator (dalang), performers (the puppets) and beholders should be viewed as an entity performing a tripartite notion of communication. All three are involved in a performance given at night (1987, p. 168).

---

manipulating, where the manipulators are and located, and their kinesthetic relationship to the object. It is a methodology that allows the historian to think about how the appearance of life and agency in a material object was both *created* and *perceived.* A puppet perspective can align itself with the move in art history towards thinking about the material and performative qualities of objects and, at the same time, consider these objects as part of a combined human and nonhuman matrix of materiality and meaning. »

[67] Henryk Jurkowski (1927-2016) était historien et théoricien de l'art de la marionnette.

On observe ainsi à l'intérieur d'une représentation *Wayang peteng,* le même triangle relationnel que propose Jurkowski, c'est-à-dire marionnettiste, marionnettes et auditoire. Ce triangle se doit d'être considéré comme un ensemble participant à une représentation de théâtre de marionnettes. Selon Marie Nicoara-Garré (2013), la particularité de l'art de la marionnette est qu'il

> [...] met en jeu la présence de l'effigie : façonnée à l'image de l'homme, elle est une figure plus ou moins anthropomorphe qui vise à représenter un absent. Cette fonction de l'effigie traverse les arts picturaux et les arts de la scène. Elle puise ses racines dans un besoin humain de désigner l'absence, de la remplacer, de la donner à voir. La marionnette s'appuie sur cette fonction aussi. [...] Philippe Choulet, dans un article consacré à « l'anthropologie de la marionnette » s'interroge sur la part d'animisme qui est convoquée chez le spectateur de la marionnette. Très précisément, il resserre la question autour du *pouvoir* qu'a la marionnette : d'où vient le pouvoir qu'elle a sur les enfants et sur les peuples, sur ces enfants et ces peuples qui sont en nous ? L'art de la marionnette convoquerait donc chez le spectateur un penchant animiste inscrit dans son humanité. En ce sens, la marionnette possède une parenté certaine avec le fétiche, notamment dans sa façon de convoquer le spectateur. Fétiche, effigie, marionnette sont des figures de l'entre-deux qui matérialisent une absence et dont la puissance tient à une forme de croyance chez le spectateur. (Garré-Nicoara, 2013, pp. 25-26)

L'art de la marionnette, ainsi considéré, convoque donc une part animiste chez les spectateurs et révèle ainsi le *pouvoir* qu'elle a sur eux. Bien que formulée en rapport avec l'art de la marionnette contemporaine, cette question du *pouvoir* de la marionnette s'applique tout à fait à l'art de la marionnette en général, qu'il soit contemporain ou traditionnel.

Mais qu'en est-il lorsque l'auditoire est invisible comme dans un *Wayang lemah* ? Sali Singh (2001, dans Bell, 2001) donne matière à répondre à cette question en se demandant si une représentation offerte pour les dieux et sans auditoire visible peut être considérée comme du théâtre. Interrogeant ainsi la notion d'auditoire, l'auteur en vient à la conclusion que les performeurs d'un rituel ne joueraient pas s'ils ne

croyaient pas en une certaine présence observant pendant le rituel. Ainsi, le fait que l'auditoire soit invisible n'indique pas qu'elle soit absente.

On peut donc considérer l'auditoire invisible comme partie prenante du triangle relationnel et ainsi établir une corrélation entre la proposition de Jurkowski et l'observation d'un *Wayang lemah*. De plus, cette question du *pouvoir* de l'objet marionnette abordée par Nicoara-Garré peut être resserrée autour de la notion de *croyance* chez le marionnettiste. C'est parce que le marionnettiste *croit*[68]en la présence des entités immatérielles qu'il performe la représentation rituelle avec les marionnettes.

Cette présence invisible dont fait mention Singh, si elle permet de considérer l'auditoire invisible à l'intérieur du triangle relationnel, soulève de nouvelles questions. Peut-on définir les marionnettes balinaises comme étant des marionnettes au même titre que les marionnettes occidentales ? Jurkowski affirme que l'objet marionnette possède deux natures : une pendant la représentation et l'autre, en dehors de celle-ci. Afin de comprendre l'objet en lui-même, il sera nécessaire de le définir à partir de la vision de marionnettistes. L'objet marionnette a fait l'objet de nombreuses définitions ; j'en retiens deux ici. Le marionnettiste Bil Baird a défini la marionnette comme étant : « [a]n inanimate figure that is to move by human effort before an audience.» (Baird, 1965, p.21). De son côté, le marionnettiste Roland Schön[69] indique qu'« animer une marionnette, c'est-à-dire, littéralement lui donner vie, s'obtient par la manipulation en la dotant de mouvements. Les marionnettes, dès qu'elles ne sont plus en vie, deviennent des cadavres. » La capacité de l'objet à « prendre vie » résulte donc

---

[68] En indiquant ici que le marionnettiste *croit* en des entités invisibles, je ne veux nullement insinuer qu'il les imagine. Je veux simplement faire ressortir que, parce que le marionnettiste *croit,* des interactions et des relations peuvent se produire entre celui-ci et l'auditoire invisible. De par ce fait, les entités invisibles « existent ».

[69] Schön est un marionnettiste, plasticien et metteur en scène français. Il est le fondateur de la compagnie Théâtrenciel (1978) et l'auteur de *Les objets du théâtre* (2000).

de sa relation avec le marionnettiste ; une fois la représentation terminée, l'objet n'est plus doté de cette vie.

Bien que ces visions de la marionnette amènent une meilleure compréhension de l'objet en termes relationnels, elles ne semblent pas éclairer davantage sur les marionnettes balinaises. Celles-ci, comme l'ont observé Hobart (1987) et Zurbuchen (1987), semblent, en effet, dotées de vie en termes de « présence », pendant et au dehors de la représentation rituelle. Zurbuchen mentionne que les Balinais considèrent les marionnettes comme possédant une âme[70]. De plus, Hobart indique qu'on leur attribue la notion de *guna*.

> Guna is an essential attribute of puppets and in the context of the shadow theater is best thought of a magical device which compels and sustains the attention of the audience. Guna accumulates with age; thus, old puppets are preferred to new ones. (Hobart, 1985, p.70)

Si Jurkowski soutient que la vie vient aux marionnettes occidentales par le contrat temporel de la représentation, Hobart et Zurbuchen indiquent que cette vie, chez les marionnettes balinaises persiste au-delà de la représentation. Maintenant, comment la vie vient-elle aux marionnettes balinaises ? C'est cette question qui m'amène à diriger mon regard sur l'étude de l'objet marionnette en tant qu'objet relationnel dans le cadre du triangle marionnettiste officiant, marionnettes et auditoire invisible (dieux et Ancêtres).

1.5.5 Considérations de l'objet

[70] À titre d'exemple, d'autres objets ont une importance particulière pour les Balinais : le *kris*, dague asymétrique, à la fois arme et objet spirituel (Eiseman, 1995) ; les masques rituels utilisés en danse *Topeng* (Emigh, 1996) ou encore les costumes rituels *Barong* et *Rangda* (Geertz, 1973).

Bien que Andrew Sofer (Bernstein, 2012) soulève le fait qu'en se concentrant sur l'étude de l'objet seulement il y a un danger de perdre la vue d'ensemble, je pense, au contraire, qu'en optant pour l'étude et la compréhension de la marionnette comme objet impliqué dans des dynamiques relationnelles, il est tout à fait possible, en croisant les regards disciplinaires, de rendre compte d'une nouvelle perspective sur le *Wayang lemah* balinais. Préciser mon regard sur cet objet d'étude, me permettra d'approfondir davantage celui-ci et de raffiner ma compréhension.

Afin de mieux comprendre l'objet marionnette au sein du triangle relationnel, je me devais d'observer les possibilités relationnelles de l'objet, ce qui allait me permettre de tenir compte des points de vue de chacun des acteurs participants. Certains concepts et théories issus de la sociologie et de la philosophie semblent pouvoir apporter un meilleur éclairage sur l'objet marionnette dans son contexte balinais. La *thing theory* [71] en est une : cette théorie emprunte à Martin Heidegger la distinction entre « objet » et « chose ». Les objets (en opposition aux choses) se définissent par la relation que nous entretenons avec eux. Ceux-ci perdent leur statut d'objets et deviennent choses que lorsqu'ils ne sont plus significatifs. Les objets ont donc un sens relationnel, alors que les choses possèdent uniquement un sens fonctionnel. Dans cet esprit, un objet, contrairement à une chose, possède une signification. C'est lorsque l'objet, dépourvu de sa fonction symbolique, est chosifié, qu'il ne possède plus de sens. Il est alors perçu « [...] as a chunk of matter that one looks through or beyond to understand something human. » (Bernstein 2009, p. 69)

Cette perspective indique que de tourner son regard vers l'objet impliquant des relations permet aussi de voir ce qui le détermine et d'ainsi mieux comprendre les comportements humains qui lui sont liés. Guidée par cette idée de l'objet impliqué

[71] La *thing theory* insiste sur l'interaction des objets avec les humains. Cette théorie emprunte à Martin Heidegger la distinction entre « objet » et « chose » postulant qu'un objet devient une chose lorsque celui-ci ne peut plus accomplir sa fonction première. Ici donc, la marionnette est bel et bien un objet et non une simple chose.

dans des relations, j'ai orienté mes lectures sur différents auteurs qui reconnaissent que les objets ont des répercussions chez les humains et sont inclus dans des dynamiques relationnelles complexes. Bernstein (2009), en citant Merleau-Ponty (2002) et Appadurai (1986), affirme à cet égard : « [t]hings engage our emotions and evoke memories, ideas and meanings in our minds giving them a social life. »

Cette capacité des objets à provoquer des émotions ou encore à influencer des actions a été de nombreuses fois questionnée et discutée. Certains, comme W.J.T. Mitchell, affirment que bien que les objets ne soient pas « animés », les êtres humains agissent comme si : « works of art had mind of their own, as if images had a power to influence human beings, demanding things from us, persuading, seducing, and leading us astray. » (2006, p. 7)

Bruno Latour (2010), quant à lui, avance l'hypothèse selon laquelle les objets peuvent avoir une intentionnalité propre. Toutefois, qu'ils accordent aux objets une intentionnalité propre ou non, ces deux positionnements indiquent que le monde matériel n'est pas passif. L'importance de cette proposition se révèle dans l'influence qu'ont les relations avec les objets sur les interactions humaines.

1.6 Proposition de recherche

Ces pistes de réflexions et premières définitions conceptuelles et contextuelles m'ont permis de préciser progressivement mes orientations de recherche. À la lumière de ces premières observations, je propose, dans cette recherche, d'observer l'objet marionnette comme un objet relationnel en le considérant dans des dynamiques relationnelles s'opérant entre celui-ci (objet marionnette), le marionnettiste officiant (*mangku dalang*) et l'auditoire invisible (dieux et Ancêtres) dans le contexte de la représentation rituelle *Wayang lemah*.

1.7 Question et objectifs de recherche

Je propose, dans cette recherche, d'explorer plus particulièrement cette question : *Comment peut-on comprendre l'objet marionnette à travers le prisme du triangle relationnel marionnettiste officiant (mangku dalang), marionnettes et auditoire invisible (dieux et Ancêtres) dans le contexte d'une représentation rituelle Wayang lemah aujourd'hui ?*

Je cherche donc à comprendre en quoi les relations entretenues avec les objets marionnettes dans le cadre du triangle relationnel dans le contexte particulier d'une représentation rituelle sont un point de convergence à la fois révélateur et générateur de sens dans la société hindo-balinaise d'aujourd'hui. Comment les objets marionnettes participent-ils à la vie hindo-balinaise ? En quoi les marionnettes sont-elles liées à l'identité culturelle balinaise ?

À cette question de recherche s'ajoutent les sous-objectifs suivants :

1) Identifier et présenter les acteurs du triangle relationnel marionnettiste officiant (*mangku dalang*), les marionnettes et l'auditoire invisible (dieux et Ancêtres), dans le contexte d'une représentation rituelle *Wayang lemah* aujourd'hui. Comment comprendre les relations entre le visible et l'invisible ? Comment les marionnettes prennent-elles vie ?

2) Comprendre, analyser et documenter les dynamiques relationnelles entre le marionnettiste officiant, les marionnettes et l'auditoire invisible. Comment s'élaborent, s'entretiennent et se définissent les relations entre les différents acteurs du triangle relationnel ?

3) Définir la place et le pouvoir des marionnettes comme objets relationnels dans la société balinaise aujourd'hui. En quoi l'objet marionnette est-il lié à la vie hindo-balinaise actuelle ? Comment l'objet marionnette interagit-il avec le *mangku dalang* et l'auditoire invisible (dieux et Ancêtres) ?

Les particularités de cette recherche sont, d'une part, de placer l'objet marionnette au cœur de dynamiques relationnelles advenant entre celui-ci, le *mangku dalang* et un auditoire invisible et, d'autre part, de les observer dans le cadre de la représentation rituelle *Wayang lemah* pour ainsi offrir une perspective renouvelée sur ce sujet abondamment documenté qu'est le *Wayang kulit* balinais.

Après avoir contextualisé l'île de Bali sous différents aspects, abordé l'art de la marionnette d'ombre, plus particulièrement la représentation rituelle *Wayang lemah,* et émis ma proposition de recherche, je présenterai, au prochain chapitre, les choix théoriques et conceptuels ayant guidé mon approche méthodologique et l'analyse de mes données.

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE ET OUTILS CONCEPTUELS

Je présente, dans ce chapitre, les choix théoriques et conceptuels que j'ai faits afin de répondre aux objectifs et aux questions identifiés au chapitre précédent (voir la section 1.7). Je pourrai ainsi préciser l'approche privilégiée au cours de cette étude. Il s'agit donc de déterminer le cadre théorique permettant de documenter et d'analyser l'objet marionnette[72] comme un objet impliqué dans les différentes relations s'opérant entre celui-ci, le marionnettiste officiant (*mangku dalang*) et l'auditoire invisible (dieux et Ancêtres) dans une représentation rituelle *Wayang lemah* balinaise.

Pour aborder ce sujet, je présente dans un premier temps une perspective de l'objet marionnette découlant directement de mon expérience de praticienne. Ce positionnement est discuté comme choix conceptuel de l'objet relationnel[73]. Ensuite, le cadre théorique général retenu est exposé : celui de l'anthropologie de l'art d'Alfred Gell (1998). Suit la présentation de deux outils conceptuels importants, soit le rituel comme espace de mise en relation selon l'approche de Houseman et Severi (2009, 2012), ainsi que l'objet perçu comme une personne découlant de l'approche de Gell (1998).

---

[72] L'utilisation du terme « objet marionnette » est ici privilégiée et ce, dans tout le mémoire par souci de clarté. Il n'existe en effet pas, en français, de termes distinctifs, comme en anglais entre *puppet* and *puppetry :* le terme marionnette désigne à la fois l'objet marionnette et l'art de la marionnette ou encore les arts de la marionnette. Depuis 2009, cependant, l'usage de dire « l'art » ou « les » arts de la marionnette est devenu plus courant dans le milieu marionnettique (Dufrêne et Hubothwohl, 2014).

[73] L'objet marionnette est ici appréhendé comme objet relationnel selon la perspective de Henryk Jurkowski présentée au chapitre précédent (voir la section 1.5.4), c'est-à-dire qu'il est abordé dans la perspective du triangle relationnel marionnette, marionnettiste et auditoire.

Dans un premier temps, je présente la théorie de Gell, qui permet de décloisonner les définitions de l'art dit « primitif » de celles de l'art dit « institutionnel » en les englobant dans une théorie anthropologique de l'art. Gell ne pense pas l'art en termes sémiotiques, mais plutôt comme un phénomène aimantant les relations sociales. Cette approche permet d'envisager l'objet marionnette comme participant au triangle relationnel proposé, en plus de jeter un regard neuf sur l'objet marionnette balinais comme matière « active » et non « passive », par l'intermédiaire d'une agentivité secondaire, notion comprise comme une intentionnalité active ou agissante (« *things* » *as social agents*[74]).

Dans un deuxième temps, le concept de « rituel comme espace de mise en relation » proposé par Michael Houseman et Carlo Severi (2009, 2012) a été retenu, puisqu'il est centré sur la dynamique interactive des relations. Cette approche de l'action rituelle est des plus pertinentes, car elle permet de voir apparaitre des interactions, des relations entre le marionnettiste officiant, les marionnettes et l'auditoire invisible au-delà de la sphère rituelle, en plus de rendre compte d'une dimension affective perceptible dans ces interactions.

Enfin, le concept d'« objet personne » permet à la fois de mieux saisir les relations entre humains et non-humains dans un contexte hindo-balinais (entre les mondes visible et invisible — voir la section 1.2.4), et de comprendre les dynamiques relationnelles dans lesquelles l'objet marionnette est impliqué. Cette théorie, en plus des deux outils conceptuels présentés, permet d'observer l'objet marionnette au cœur de différents processus relationnels déterminés par le triangle relationnel envisagé.

---

[74] Il s'agit en quelque sorte de la capacité d'intervention sur les autres et d'agir dans le monde (Gell, 1998). Le terme original est celui d'*agency*. En français, il peut être traduit par *agentivité* ou encore par *agencéité*.

2.1 La marionnette, objet d'humains

> *« Tout artiste agissant, a, dans sa mine de plomb, son pinceau, son burin, non seulement ce qui rattache son geste à son esprit, mais à sa mémoire. Le mouvement qui paraît spontané est vieux de dix ans ! trente ans ! Dans l'art, tout est connaissance, labeur, patience, et ce qui peut surgir en un instant a mis des années à cheminer. »* (Claudine Bertrand, *Les Pierres Sauvages*, 2005)

Tel que mentionné à la section 1.5.4, l'objet marionnette possède, de façon intrinsèque, une double nature, et c'est cette double nature qui le détermine : à la fois animé et inanimé, matière et vie, il établit ainsi un lien entre le visible et l'invisible. Ce paradoxe ontologique est à la source de la nature même de l'objet et de ses relations avec les humains. Cette façon d'entrevoir l'objet marionnette, récemment défini en termes de coprésence d'un soi et d'un non-soi (Posner, 2014), donc d'une identité et d'une altérité, rejoint celle de Richard Schechner qui affirmait en 1985 que la représentation se veut un état de jeu du « non-moi » et du « non-non-moi ». Alors que l'acteur véhicule des émotions de l'intérieur vers l'extérieur en utilisant son propre corps, son propre ressenti, sa voix, le marionnettiste, lui, doit apprendre à véhiculer ses propres émotions de l'extérieur de son propre corps vers l'intérieur de l'objet marionnette et ensuite de l'objet vers un auditoire. L'objet marionnette devient alors le point de convergence d'un triangle relationnel marionnettiste, marionnette et auditoire (Bell, 2001 p. 23).

« Donner vie » à un objet ou « performer » un ou avec un objet marionnette implique nécessairement un dialogue entre la matière et l'humain, révélant différents aspects de la nature humaine et du contexte de représentation. C'est dans ce dialogue, qui établit l'objet marionnette comme objet relationnel et révélateur de relations, que s'insèrent les différentes dimensions abordées par cette recherche.

Afin de mieux comprendre les relations entre les participants du triangle relationnel, je me devais d'étudier les possibilités relationnelles de l'objet en tenant compte des points de vue de chacun des acteurs. Mon choix théorique s'est arrêté sur la théorie d'Alfred Gell, une des plus importantes concernant l'agentivité sociale. Cette théorie est, selon moi, fort pertinente en ce qu'elle permet d'établir une relation entre les personnes et les artefacts (ou œuvres d'art) en mettant l'accent sur le « faire ». Elle permet de considérer l'acte créatif, l'artiste, son œuvre et l'auditoire comme un tout.

2.2 L'art comme théorie anthropologique : l'approche d'Alfred Gell

Alfred Gell (1945-1997) était un anthropologue social britannique s'intéressant au langage, à l'art, au symbolisme et au rituel. Une grande partie de ses recherches de terrain a été effectuée en Mélanésie et en Inde. C'est en 1998, après son décès, qu'est paru *Art and agency : an anthropological theory,* suivi, en 2009, par la version française intitulée *L'art et ses agents, une théorie anthropologique.* La version originale est un livre inachevé dans lequel Gell postule que l'objet d'art se fait médiateur d'agentivité sociale (*secondary agency).* L'anthropologie de l'art est construite comme une théorie de l'agentivité ou de la médiation de l'agentivité (notion comprise ici comme une intentionnalité active ou agissante) par des « index » (*social agent*) qui motivent des inférences, des réponses ou des interprétations. Pour Gell, ce sont les relations sociales qui sont au cœur de l'anthropologie et sont ici non pas seulement des personnes, mais aussi des « objets d'art ». Il s'agit donc de comprendre l'anthropologie de l'art dans un système culturel et de mettre l'accent sur le contexte social de la production des œuvres d'art, leur circulation et leur réception en les considérant comme des personnes participant à un réseau de relations sociales (voir la section 2.5). Gell rejette la définition de l'objet d'art de Morphy (1994, p. 655) qui le décrivait comme objet possédant des « [...] propriétés sémantiques

et/ou esthétiques, utilisées à des fins de présentation ou de représentation » (Gell, 2009, p. 6). Gell, pour sa part indique l'idée qu'

> [e]st objet d'art tout ce qui entre dans la catégorie prévue à cet effet au sein du système des termes et des relations envisagé par la théorie. On ne peut décider à l'avance de la nature de cet objet, parce que la théorie postule qu'elle est une fonction de la matrice sociale et relationnelle dans laquelle cet objet s'inscrit. Il ne possède aucune nature « intrinsèque » indépendante d'un contexte relationnel. (p. 8)
>
> [...] on peut aussi supposer que n'importe quel objet peut être un objet d'art d'un point de vue anthropologique, y compris des personnes vivantes, parce que la théorie anthropologique de l'art (que nous pouvons grossièrement définir comme l'étude des « relations sociales autour des objets qui médiatisent l'intentionnalité sociale ») se confond avec l'anthropologie sociale des personnes et de leur corps. (p. 8)

La théorie de Gell nous semble particulièrement intéressante parce qu'en définissant ainsi l'objet d'art, l'auteur suggère que pour faire partie d'une théorie anthropologique, celui-ci doit être considéré comme une personne et faire fi des institutions. Le but d'une théorie anthropologique étant de donner sens aux actions dans un contexte de relations sociales. En sortant de l'idée que l'objet d'art doit correspondre à une série de critères donnés, il démontre que l'objet fusionne (*merge*) avec les personnes par le biais des relations sociales existant entre les personnes et les objets, entre les personnes et les personnes via les objets. Ainsi, cela permet d'impliquer les objets au cœur d'un système de relations, en suggérant de considérer ceux-ci comme des personnes. C'est en voyant l'œuvre d'art comme un objet non pas simplement symbolique, mais bien comme porteur d'intentions, de désirs, d'envies signifiants, qu'on peut révéler sa place au cœur d'un réseau relationnel. Gell va au-delà de la simple analyse stylistique et iconographique en postulant que c'est l'intention portée à et par un objet (de ce fait, l'objet se fait véhicule et médiateur) qui est importante à comprendre pour saisir l'ensemble des acteurs participant à ce réseau relationnel signifiant dans et pour une société donnée. Cela revient à dire que les

nuances infinies dans les réponses sociales ou émotionnelles aux artefacts participant à la vie sociale ne peuvent être simplement réduites à des émotions esthétiques. Pour Gell, c'est l'action (le faire) qui est importante dans le système d'interrelations. Ces actions peuvent être repérées et comprises à travers l'agentivité sociale. Comme le souligne Sillar en reprenant Gardner, l'agentivité humaine est la

> [...] capacity or quality of being human and as a *process* or *relationship* of engagement with a social and material world. This means that there is no agency without individual humans, who have a distinctively active, embodied consciousness, but that equally there can be no autonomous agent, as this active consciousness can only really develop through interaction. (Gardner, 2007, p. 103 in Sillar, 2011 p. 368).

Ce qui revient à dire que l'agentivité humaine est en quelque sorte la motivation et la créativité personnelle incarnées par le corps humain et par laquelle il y a l'habileté à s'engager dans des relations sociales. Le thème de l'agentivité opère un décentrement du sujet humain intentionnel au profit d'une multiplicité d'agents, qu'ils soient humains ou non-humains. Catherine Bell a d'ailleurs décrit l'agentivité comme une « relation to culture that explicates the dynamics by which the social world is both structured and structuring, that is, both shaped by its practice and shaping practice. » (1992, p. 76)

Avec cette théorie, Gell suggère de privilégier une perspective relationnelle et contextuelle de l'agentivité à un simple point de vue classificatoire. L'intention de l'auteur est de démontrer que l'objet devient médiateur d'agentivité humaine par l'intermédiaire de relations sociales qui existent ou qui s'opèrent entre les objets et les personnes, entre les personnes et les personnes via les objets. Les objets agissent sur nous comme nous agissons sur eux à travers cette agentivité secondaire. Gell accorde une place prépondérante au concept de cognition, c'est-à-dire qu'il considère que c'est par une série d'opérations cognitives que l'objet d'art, identifié comme

« index », devient un instrument d'agentivité sociale, une extension du « soi » et/ou des « soi » (agentivité du fabricant, de l'individu qui utilise l'objet, de celui qui l'expose et de celui qui le voit), à la fois investi et porteur d'une agentivité sociale et capable, donc, d'initier un rapport de causalité dans son environnement. Gell n'attribue pas ces causalités à un état tangible, mais bien à une catégorie d'états mentaux, accordant ainsi à l'objet la possibilité d'être pourvu d'intentions, car il existe une projection de la personne dans l'objet et, par extension, une sympathie, voire même une certaine empathie (capacité de se prolonger dans l'autre, d'imaginer ce que ressent l'autre).

Bien qu'il s'agisse d'états mentaux, l'agentivité humaine se révèle et se décèle dans le monde tangible par les interactions opérées entre les agents du réseau relationnel. Cette série de relations se définit par des agents qualifiés de primaires et de secondaires par l'auteur. Gell définit comme « agent primaire » celui qui se prolonge dans l' « index », et qualifie celui-ci de « secondaire » lorsqu'il est considéré comme l'extension du soi. Il existe donc ici un agent « donneur » et un agent « receveur ». Toutefois, l'agent dit « secondaire » est loin d'être passif, puisqu'il est investi et porteur d'agentivité. Il faut considérer cette relation comme un échange mutuel. D'où l'intérêt, à mon avis, de la théorie de Gell : tous les acteurs relationnels participent de façon active au réseau ; ils sont tous actifs, mais de façon distincte. Ce type de relations peut se manifester et se décliner entre des personnes, des choses, des animaux, des divinités…

Gell considère que les œuvres d'art doivent être traitées comme des personnes, puisqu'elles sont des sources et des cibles d'agentivité sociale :

> I prefer to explain idolatry […] by showing that it emanates, not from stupidity but from the same fund of sympathy which allows us to understand the human, non-artefactual "other" as a copresent being, endowed with awareness intentions, and passion akin to our own. (1998, p. 96)

Le concept de *distributed mind*[75] développé par l'auteur indique que l'individu ne se limite pas à son seul corps : il se prolonge dans l'œuvre d'art par cette capacité cognitive. Dans le cadre de ce mémoire, ce concept permettra de comprendre en quoi l'objet marionnette balinais s'insère dans différentes relations et devient médiateur d'agentivité sociale. L'objet marionnette balinais, en tant qu'index, devient un point de convergence à la fois investi (il reçoit) et porteur (il donne) du « réseau relationnel de l'art », défini comme l'ensemble des dynamiques relationnelles incluant l'objet. Ainsi, il s'agit de considérer toute modalité par laquelle une chose en affecte une autre. L'index n'agit pas de façon autonome sur le récipient (celui qui reçoit). Il peut être porteur principal d'agentivité, mais il peut aussi servir de médiateur entre d'autres types d'agentivité. La réponse du récipient à l'index inclut le fait de comprendre (ce que Gell appelle l'*abduction*) que l'index est une chose fabriquée, le résultat de l'agentivité d'un individu. Cette compréhension peut être à la fois psychologique (interne, liée à l'émotivité) et physique (externe, liée à l'action).

Selon l'auteur, l'index peut se disperser à la fois dans l'espace et dans le temps, concept qu'il nomme *distributed person*[76]. Ce concept permet de mieux comprendre en quoi un individu peut s'attacher à l'objet marionnette, mais aussi comment cet objet l'affecte. Gell affirme que la transformation d'une expérience consciente à travers le temps s'effectue à travers un procédé mental qu'il identifie comme étant la cognition. Il s'agit du procédé par lequel une temporalité suggestive se constitue. Il base cette affirmation sur l'idée de Hirn selon laquelle il faut considérer la possibilité que des objets perceptibles, sensibles, donnent des parties d'eux-mêmes et soient diffusés dans l'environnement pour être incorporés par le spectateur par un processus de perception. Dans le cadre de ce mémoire, cela permet de mieux saisir en quoi l'objet marionnette balinais devient le point de convergence du passé, du présent et du futur et, donc, témoin d'une histoire, porteur d'une mémoire collective et

[75] Le terme original a été traduit en français par *élargissement de la pensée* (Gell et Renaut, 2009).
[76] Le terme original a été traduit en français par *personne disséminée* (Gell et Renaut, 2009).

individuelle. Cette mémoire est cependant fluctuante, tout comme les individus, la culture et la société. Cette dynamique entre passé, présent, futur ne peut ainsi s'opérer dans un temps physique ; elle ne se fait que dans un temps « cognitif ». Les artefacts ne sont donc pas que des symboles, mais aussi des index d'agentivité, pareils à des personnes.

Cette théorie anthropologique de l'art permet à Gell de démontrer que les index possèdent une « agentivité secondaire ». On voit que sa façon d'aborder la relation à l'objet se décline en différents concepts faisant participer à la fois l'objet, l'artiste et l'auditoire (celui qui reçoit). Le pouvoir d'action des objets et leur niveau d'engagement, ainsi que la façon dont ce pouvoir d'action est perçu, dépendent de perceptions culturelles, ce qui affecte les relations sociales. Le degré d'identité sociale et d'agentivité conféré aux objets ne varie pas seulement selon les cultures, mais également selon le contexte social et les préoccupations spécifiques des personnes. Dans le cadre de cette recherche, la théorie de Gell permet d'établir les liens entre les acteurs participants et actifs du triangle relationnel impliqués dans une représentation rituelle *Wayang lemah*.

2.3 Le rituel comme espace de mise en relation

Le contexte particulier que représente le *Wayang lemah* en tant que représentation rituelle est ici révélateur du cadre dans lequel les différentes relations entre les acteurs du triangle relationnel s'opèrent. Il est donc nécessaire de tenir compte de ce contexte particulier. Le premier concept important retenu pour cette recherche est le rituel en tant qu'« espace de mise en relation ». Tel que mentionné au premier chapitre, le *Wayang lemah* est considéré à la fois comme une cérémonie, un rituel et un divertissement pour les dieux. La notion même de « rituel » est relativement

complexe à définir dans le champ de l'anthropologie et est, depuis le XIXe siècle (Bell, 1997), au centre de questionnements et d'observations dans ce domaine.

Deux raisons peuvent expliquer cette difficulté : premièrement, la notion de rituel est associée à d'autres notions elles-mêmes fluctuantes, comme la coutume, l'étiquette, la cérémonie, le rite ou la ritualisation, qui font d'ailleurs aussi l'objet de définitions dans d'autres champs d'études. Deuxièmement, depuis la formation de la discipline, la notion a été abordée et définie de façon non homogène par de nombreux anthropologues. Des critères fort divers ont été proposés pour définir le phénomène rituel (Bell, 1997). Deux écoles de pensée s'opposent et se complètent dans la façon d'aborder la notion : si l'approche fonctionnaliste permet de saisir le rituel selon la fonction qu'il possède, l'approche symboliste indique que le rituel « dit quelque chose »[77]. Toutefois, si la façon d'appréhender la notion du rituel distingue les deux écoles de pensée, toutes deux s'accordent à donner un sens à la notion de rituel dans la société. Aujourd'hui, le rituel ne concerne plus seulement le religieux : il s'observe dans les gestes de la vie de tous les jours (Bourdieu et Goffman). Comme l'écrit Ronald Grimes : « defining "ritual" is like defining "jazz". » (2014, p. 186).

Dans le contexte de la représentation rituelle, la proposition de Gell permet de comprendre l'efficacité du rituel en termes de relations plutôt qu'en termes de principes occultes ou magiques. Il ne s'agit donc pas de découvrir des preuves tangibles d'une réalité invisible, mais plutôt de déterminer l'impact de cette action rituelle pour les acteurs du système relationnel (marionnettiste officiant, marionnettes et auditoire invisible). L'idée et surtout l'intérêt de comprendre les différents mécanismes relationnels de l'action rituelle reposent sur le fait que celle-ci exerce un lien direct entre l'objet rituel et les autres participants du rituel. Cette conception permet aussi de considérer l'objet rituel comme faisant partie d'un système

[77] Victor Turner, Edmund Leach et Claude Lévi-Strauss ont tous privilégié une approche symbolique du rituel (Bell, 1997)

dynamique. Ronald Grimes décrit le rituel comme une forme de toile en construction. Cette image permet d'établir des connexions, des relations entre le rituel et ses contextes sociaux, économiques et environnementaux (Grimes, 2014).

Lardellier (2003) perçoit aussi le rituel comme un système dynamique d'échange (don/contre-don selon la conception de Mauss) et de communication (médiation) de type circulaire. Il s'agit d'un espace d'échanges entre des acteurs[78]. Le rituel joue aussi un rôle important sur le plan social, puisqu'il unifie l'auditoire autour d'un *éthos* commun (Bateson), contribuant ainsi à la construction de l'identité culturelle du groupe. Le rituel resserre des liens sociaux horizontaux (convivialité, communication, rassemblement) ainsi que des liens verticaux en permettant au groupe d'accéder à une transcendance d'ordre culturel (Bell, 1997).

2.4 L'approche de Michael Houseman et de Carlo Severi

Afin de poursuivre dans la même lignée que la pensée de Gell, l'approche de Michael Houseman et Carlo Severi (2009)[79], largement inspirée de celle de Gregory Bateson, a été retenue. Le premier est un spécialiste du rituel, et le second, un anthropologue dont le champ de recherche est l'étude des images et de la mémoire sociale. C'est à partir de leur approche que je propose d'observer et d'analyser les dynamiques relationnelles impliquant l'objet marionnette du *Wayang lemah* balinais à travers le prisme du triangle relationnel marionnettiste officiant, marionnettes et auditoire invisible (dieux et Ancêtres).

---

[78] À ce titre, Latour (2002) indique que les non-humains sont des acteurs comme les autres.

[79] Se basant sur l'étude de Gregory Bateson rapportée dans *Naven* (1936), l'approche de l'action rituelle a été développée par Houseman et Severi dans *Naven : ou le donner à voir* (2009) et approfondie dans *Le rouge e(s)t le noir*, par Michael Houseman (2012).

L'approche relationnelle du rituel mise de l'avant par Houseman et Severi est ici fort pertinente pour l'observation et l'analyse des objets marionnettes, car elle met l'accent non pas sur l'iconographie de l'objet, mais plutôt sur la « nature » relationnelle de celui-ci. Cette approche consiste à envisager le rituel

> [...] comme une expérience fondée sur la mise en forme et en acte de relations spéciales. Une telle approche insiste particulièrement sur les interactions qui se produisent entre les participants au rituel et sur les configurations relationnelles que ces interactions impliquent (Houseman et Severi, 2009, p.163).

Houseman et Severi, en voyant le rituel comme fondement de l'articulation systématique des relations (on se doit de situer le rituel dans un cadre sociologique plus complet), prennent en compte l'objet rituel comme acteur agissant au sein d'un réseau dynamique de relations. C'est en mettant l'accent sur ce qui est fait (interaction des acteurs) qu'ils établissent les bases de l'interprétation de l'« action rituelle » et définissent le rituel comme espace de mise en relation.

Dans *Naven ou le donner à voir* (2009), Houseman et Severi affirment que l'anthropologie manque son but d'identifier des caractéristiques générales propres sinon à la nature humaine, du moins à la vie en société si elle ne se fie qu'au symbolisme ou encore au fonctionnalisme. Le constat des auteurs est que

> [...] la recherche du sens comme la recherche de la fonction, en ce qu'elles visent toujours des prémisses ou des conséquences du rituel, ne permet pas de rendre entièrement compte de sa complexité. Il est en effet nécessaire de s'interroger sur l'organisation de l'action rituelle elle-même. (Houseman et Severi, 2009, p. 163)

Dans le cadre de la présente recherche, en observant les interactions entre l'objet marionnette, le *mangku dalang* et l'auditoire invisible, il s'agira de comprendre en quoi l'objet est générateur et révélateur de relations dans la société balinaise : le rituel

sera vu comme un « lieu » où l'humain, l'objet marionnette et l'auditoire invisible (dieux et Ancêtres) performent ensemble afin de créer un ensemble significatif de l'expérience humaine balinaise.

Houseman, dans *Le rouge e(s)t le noir* (2012), développe davantage l'idée de l'action rituelle et du rituel comme espace de mise en relation en impliquant les émotions dans les relations rituelles. Alors que Severi et lui définissent l'approche relationnelle du rituel comme espace-temps « [...] consistant à appréhender les actions rituelles comme des mises en forme et en acte d'un réseau de relations[80], à la fois entre les participants et avec des entités non humaines. » (2012, p. 13), Houseman ajoute que la dimension affective du rituel doit être prise en compte ; non pas en termes d'intensité vécue par les participants, mais bien comme des « [...] qualités sensibles, incarnées des relations, qui adviennent à la conscience dans des contextes interactifs comportant une réévaluation personnelle. » (2012, p. 15) Dans cette nouvelle perspective, le rituel est envisagé moins comme une catégorie d'actes que comme

> [...] une présupposition pragmatique ou plus prosaïquement comme une façon particulière de faire attention à ce qu'on fait (avec d'autres). Ce qui donc est en jeu est la nature du lien, tel qu'il est expérimenté par les participants, entre les actions qu'ils accomplissent et leurs dispositions intentionnelles et émotionnelles (2009, p. 24).

En effet, les objets, tels que les conçoit Houseman, sont en mesure de jouer un double rôle de médiation : ils établissent des relations circulaires amorcées par les initiateurs tout en leur permettant d'engager ces relations. Cela met l'accent sur la dimension interactive de l'objet participant au triangle relationnel proposé dans le cadre de cette recherche.

---

[80] Houseman note que le terme de « relations » est entendu non pas comme étant « le sens d'une connexion logique, analogique ou causale, mais bien dans celui d'un lien interpersonnel : de ce point de vue, les entités non humaines avec lesquelles les acteurs rituels peuvent entrer en relation au cours des rituels y acquièrent des qualités de personnes (intentionnalité, affect, adaptabilité, responsabilité, etc.). » (Houseman, 2012, p. 15)

Si l'analyse des différentes phases du rituel, des appels aux divinités ou de la délimitation des espaces qui leur sont réservés permet de saisir leur fonctionnalité, d'autres dimensions essentielles doivent être considérées pour saisir le contexte rituel du *Wayang lemah* balinais.

> Parce que ces relations ne sont pas simplement des concepts ou des points de référence, mais qu'elles sont agies, elles ne sauraient être réduites à des connexions logiques ou métaphoriques entre des catégories ou des termes abstraits. Elles constituent plutôt des expériences personnelles soutenues par des événements intentionnellement et émotivement chargés. (2012, p. 111)

La pratique du *Wayang lemah* n'est pas seulement liée au but de « communier » ou de divertir les dieux : elle révèle des relations imbriquées dans le contexte social propre à la vision du monde balinaise. Ces relations entre le visible et l'invisible sont perceptibles dans les interactions advenant lors de la représentation rituelle permettant ainsi de révéler une dimension affective unissant les acteurs du triangle relationnel (marionnettiste officiant, marionnettes et auditoire invisible). De plus, l'approche de Michael Houseman et Carlo Severi démontre que ces relations, même si elles sont seulement activées au moment de la représentation rituelle, peuvent se manifester et se développer dans des contextes pluriels, à la fois communautaires, familiaux et individuels.

2.5 L'objet marionnette, « objet personne »

Tel que mentionné au point 2.1, le paradoxe ontologique entourant l'objet marionnette entraine obligatoirement une réflexion sur la vie et la matière, sur l'animé et l'inanimé, sur l'identité individuelle et l'altérité. Afin de mieux ancrer ces différentes perspectives, le deuxième concept retenu pour guider cette recherche est celui d'« objet personne ». Gell affirme que les objets d'art (ou artefacts) doivent être

considérés comme des personnes (dotées d'une personnalité) et qu'ils ne sont pas passifs. Vu comme une personne, l'objet marionnette ne se limite pas ainsi à sa simple matérialité. Marc Augé, en parlant du corps des dieux *vodu*[81] africains, indique que la dimension du corps du dieu objet ne

> [...] constitue jamais un signifiant zéro, libre et flottant. Or, cette dimension du corps signifiant et signifié se croise avec une autre dimension du corps, le corps intérieur et extérieur. De ces deux dimensions, on peut ajouter qu'elles ne sont pleinement perceptibles qu'en fonction l'une de l'autre. (1988, p. 65)

L'« objet personne », vu comme possédant un corps, est ainsi constitué à la fois d'une extériorité ou matérialité, et d'une intériorité ou immatérialité. Suivant la perspective de Gell, l'« objet personne » est à la fois investi et porteur de l'agentivité de nombreux acteurs participant aux processus relationnels. Ce qui revient à dire que, dans le cadre de cette recherche, l'objet marionnette se personnifie à travers les rapports qu'il entretient avec les différents participants du triangle relationnel proposé marionnettiste officiant, marionnettes et auditoire invisible. Cette « individuation » de l'objet s'effectue par l'intermédiaire des relations de personnes historiquement et socialement liées (Bazin et Bensa, 1994). Afin de comprendre cette part d'immatérialité investie dans l'objet, il importe d'observer les actions qui « fabriquent » des objets individués et d'étudier comment s'opèrent les relations entre les différents acteurs, comme le font Jérôme avec le tambour (2007), Poirier avec la pipe (2014) ou encore Laugrand avec le couteau chamanique (2014). Tel que l'écrit Jérôme au sujet du tambour atikamekw,

> [i]l s'agit d'observer les possibilités d'actions et d'interactions, de dialogues et d'influences réciproques caractérisant l'expérience de la relation entre « l'autre » et « moi ». (Jérôme, 2007, p. 481)

---

[81] Orthographe employée par Marc Augé dans *Le dieu objet* (1988).

Les frontières de l'objet sont floues : la symbolique renseigne sur la signification, les interactions renseignent sur la nature de l'objet. Au-delà du simple aspect esthétique, au-delà de leur apparence même, les objets marionnettes, tout comme les individus, peuvent posséder une biographie ou encore une identité propre. À Bali, les objets marionnettes sont considérés comme chargés d'une présence, car ils participent aux cérémonies ou aux rituels. Ainsi personnifiés, ces objets sont appelés à vivre, interagissant dans des réseaux complexes. Comme l'indique Gell, toute relation suppose l'attribution préalable d'une identité, et toute identification entraine un acte relationnel. Il est donc possible qu'une relation soit développée avec des objets, ou encore que ceux-ci soient déclencheurs de dynamiques relationnelles complexes, informant à la fois sur un individu et une collectivité. « Les objets nécessitent, suggèrent et organisent des interactions avec les humains, expriment des liens entre le monde des humains et celui des non-humains. » (Jérôme, 2014, p. 13). À ce titre, le concept d'« objet personne » permet d'observer en quoi l'objet marionnette, par le fait d'être porteur d'intentionnalité humaine, agit sur les interactions et les relations entre humains et non-humains.

Cela dit, cette idée d'immatérialité peut se définir selon d'autres modalités. Si les objets et les actions matérielles n'ont pas toujours été réfléchis comme un tout (Lemonnier, 2013), aujourd'hui, il apparait davantage clair qu'une part d'immatériel est révélée par la culture matérielle (Maranda et Revelon, 2013 ; Lemonnier, 2013 ; Leblic, 2013). En explorant les interactions et les relations entretenues avec les objets, il est possible de penser le vivre-ensemble au sein d'un groupe humain.

> Ces objets particuliers, par le lien interactif et réciproque entre objet matériel et objet idéel, permettent de percevoir par une communication non verbale cette totalité sociale liée à une conception particulière de l'univers et de la place de l'homme dans celui-ci. (Lemonnier, 2013, p. 22)

Des travaux ont établi que « [l]es manières de faire [...] ne se limitent pas aux connaissances ou aux représentations techniques [mais] sont liées à des manières de vivre, au "social" » (Coupaye, 2009, dans Leblic, 2013). Les marionnettes « incarnent » donc une façon d'être, des savoirs, des savoir-être, des savoir-faire propres à l'être-au-monde balinais. Elles sont un condensé de relations sociales puisqu'elles

> [...] mobilisent un ensemble de gestes, d'actions sur la matière et le corps, de substances, d'acteurs, de temporalité [...] qui ont tous une raison d'être spécifique et sont mobilisés pour atteindre un résultat efficace (Coupaye, 2009, p. 20, dans Leblic, 2013, p. 3).

Ici encore, les marionnettes ne sont pas vues simplement comme des objets esthétiques : elles convoquent des façons d'être et de faire qui informent sur la relation à la fois individuelle et personnelle entretenue avec elles, mais aussi sur un contexte social. À cet égard, cette perspective de l'objet marionnette placée dans le contexte balinais peut se rapprocher de ce que Mauss a défini comme un « fait social total », dans le sens où ces objets expriment l'ensemble des institutions et des croyances. Marc Augé (1988), propose de qualifier d'« objets sociaux totaux » des entités concrètes qui permettent d'englober matière, identité et relations dans un même questionnement. Il indique que sera objet social total

> [...] tout objet situé géographiquement et intellectuellement, à la frontière entre systèmes symboliques, médiation nécessaire entre chacun d'eux [...]. L'objet social total est aussi celui par la médiation duquel chaque individu peut faire l'épreuve de son rapport singulier à autrui ; il est essentiellement problématique. (Augé, 1988, p. 118)

Le concept d'« objet personne » permet donc d'observer l'être-au-monde balinais et le rapport aux autres. Le monde balinais est composé du monde visible (*Sekala*) et du monde invisible (*Niskala*) qui sont tous deux continuellement présents. Le monde

invisible est habité par diverses entités immatérielles divines (*dewa-dewata*), démoniaques (*buta*) et ancestrales (*leluhur*) qui agissent sur le monde visible. Des rites ponctuels et quotidiens suggèrent très régulièrement la présence continue et l'importance du monde invisible et des entités qui le peuplent. La représentation rituelle *Wayang lemah* suppose la réalité du monde invisible, puisque le marionnettiste officiant (*mangku dalang*) communique avec ce monde (auditoire invisible) qui se doit, dès lors, d'exister. À Bali, il n'existe pas de distinction marquée entre le sacré et le profane. Le sacré est plutôt intégré dans des actions et des relations participant au monde profane. L'hindouisme balinais est plus imprégné de l'animisme que de l'hindouisme dit classique (Eiseman, 1985, p. 5). Selon cette conception animiste, toute chose de l'univers possède un esprit — une force invisible — avec lequel il est possible d'interagir ou de communiquer. L'individu balinais peut avoir une influence sur celui-ci, et inversement. Cette force invisible ou énergie divine qui anime l'univers se manifeste dans chaque aspect du monde tangible : les éléments naturels, la vie dans son processus de génération et de régénération... Les influences antithétiques bénéfiques (*kaja*) et défavorables (*kelod*) se complètent plutôt qu'elles ne s'opposent, et c'est l'équilibre de ces deux forces qui est visé en toute chose (Feller, 2011).

Les Hindo-balinais entretiennent avec leur environnement et les objets sacrés[82] une relation particulière, perceptible dans les interactions et relations qu'ils ont avec ceux-ci. Les objets qui sont définis comme « sacrés » sont ceux qui sont considérés « chargés »[83] d'une présence et qui participent à la fois aux cérémonies ou rituels, et à la vie quotidienne. Il n'existe pas, à Bali, de dichotomie entre les « espaces » sacrés ou profanes : seule la façon d'agir indique le type de relation en jeu. Ces objets sont qualifiés de *tenget* en balinais, mot signifiant « chargés », et sont considérés comme dotés d'une personnalité agissante. Ayant donc le pouvoir d'agir sur autrui, ils

[82] Ici, je fais référence aux objets participant aux *arts sacrés (seni sakral* en indonésien) (Rota, 1978).
[83] Ces objets sont indiqués comme *tenget* en balinais, signifiant « chargés ». Ma précision.

disposent d'une agentivité (Gell, 1998). L'objet marionnette hindo-balinais est ainsi chargé d'une présence qui est observable à travers le type de relation entretenu avec lui. De plus, l'objet convoque des façons d'être et de faire qui informent à la fois sur la relation individuelle et personnelle entretenue avec eux, mais aussi sur un contexte social. Ces relations, parce qu'elles sont liées au social, sont des manifestations identitaires et incarnent l'être-au-monde hindo-balinais.

2.6 Conclusion

L'observation des objets marionnettes impliqués dans la représentation rituelle *Wayang lemah* invite à des regards croisés entre les grands thèmes que sont le religieux et la marionnette (considérée à la fois comme art et comme objet)[84], entre la marionnette (considérée à la fois comme art et comme objet)[85] et le social.

Pour ce faire, la théorie de Gell permet d'analyser le triangle relationnel marionnettiste officiant, marionnettes et auditoire invisible, à travers le prisme de l'agentivité. Cette théorie permet d'opérer un décentrement du sujet humain au profit d'une multitude d'autres agents humains et non-humains. L'objet marionnette, au cœur de cette recherche, devient porteur d'agentivité sociale. C'est l'intention qui est portée à et par un objet qu'il est important de considérer pour saisir l'ensemble des acteurs participant au réseau relationnel, et c'est l'action (le « faire ») qui est le point central de la compréhension du système d'interrelations. De plus, les concepts d'« élargissement de la pensée » (*distributed mind*) et de « personne disséminée » (*distributed person*) mis de l'avant par Gell permettent d'étendre les possibilités d'interrelations à la fois à l'espace et au temps cognitifs. Cela permet ainsi de

---

[84] Voir la note de bas de page 67 pour les précisions sur l'utilisation du terme « objet marionnette ».
[85] Idem.

discerner les ramifications larges incluses dans le processus relationnel réunissant l'objet marionnette, le performeur et l'auditoire.

L'approche de Houseman et Severi (2009, 2012) déterminant le rituel comme un espace de mise en relation, permet de définir des réseaux de relations entre les entités humaines et non-humaines ainsi que d'établir les modalités d'interactions que cela implique en y incluant des dimensions affectives. Suivant cette approche, dans le cadre de cette recherche, l'objet marionnette existe à travers les relations qu'il entretient avec le marionnettiste officiant et l'auditoire invisible (dieux et Ancêtres). En mettant l'accent sur la « nature » des relations impliquant l'objet marionnette, nous pouvons saisir sa dimension interactive. Cette approche démontre que les relations entre les acteurs du triangle relationnel, même si elles sont activées seulement au moment de la représentation rituelle *Wayang lemah*, peuvent se manifester et se développer dans des contextes pluriels, à la fois communautaires, familiaux et individuels. L'examen des relations qui émergent de l'action rituelle permet d'observer les implications de l'objet marionnette non seulement au sein du rituel, mais aussi à l'extérieur de ce cadre et d'ainsi saisir les dynamiques sociales qui en révèlent les aspects constitutifs.

Les objets marionnettes ne sont pas de simples matières inertes, et l'étude de leurs contours ou de leur symbolique ne suffit pas pour déterminer leurs frontières et les points de contact qu'ils établissent avec leur environnement. L'objet, lorsque considéré comme une personne, dispose d'une capacité relationnelle et interactive. Les objets marionnettes révèlent et expriment donc la conception particulière de l'être-au-monde propre à Bali, et leur analyse permet de mieux rendre compte de la réalité sociale balinaise. Il s'agit plus particulièrement de voir, à travers les relations entretenues entre le marionnettiste officiant, les marionnettes et l'auditoire invisible, la co-émergence d'une agentivité, d'une intentionnalité et d'une subjectivation

culturelle balinaise dans le contexte de la représentation rituelle *Wayang lemah* aujourd'hui.

En observant ces relations mises en acte à la fois dans l'espace et dans le temps rituels, il sera possible de mieux comprendre en quoi ces objets sont porteurs d'une ontologie particulière, et de saisir ce qu'ils « disent » de l'artiste, de l'acte créatif, de son œuvre, de l'auditoire et du contexte d'expression. La pratique du *Wayang lemah* n'est pas seulement liée au but de « communier » ou de divertir les dieux : elle révèle des relations imbriquées dans le contexte social propre à la vision du monde balinaise.

Après avoir présenté mes différents choix théoriques et outils conceptuels, j'aborderai, au prochain chapitre, les différents aspects méthodologiques de ma collecte de données et de mon analyse.

CHAPITRE III

ASPECTS MÉTHODOLOGIQUES : LA *RENCONTRE* AU CŒUR DU PROJET

Je propose, dans ce troisième chapitre, de présenter les aspects méthodologiques de ma recherche en expliquant comment, par l'expérience ethnographique, la présente étude est le résultat de parcours relationnels développés entre la chercheure et ses interlocuteurs. Dans la première partie de ce chapitre, je présente le terrain comme un lieu de partage en décrivant mon expérience ethnographique vécue à Bali. Les choix méthodologiques exposés représentent une reconstitution du cheminement intellectuel par lequel je suis passée. Soucieuse d'exposer le processus qui m'a permis de réaliser cette recherche de terrain, j'y traite en grande partie de la manière dont j'ai tissé des liens avec les gens et de ma position en tant que chercheure. La part subjective qui entre en jeu dans la réalisation d'une telle recherche y est ainsi mise de l'avant.

Dans la deuxième partie de ce chapitre, je présente le terrain comme territoire géographique et de recherche en détaillant les méthodes de collecte de données ainsi que les outils développés afin de mener à bien mon enquête. Dans la troisième partie, j'explique de quelle façon l'analyse des différentes données du terrain a été effectuée. Enfin, la quatrième partie aborde les limites de la recherche.

3.1 Choix de la méthodologie

Les choix théoriques présentés au chapitre précédent sont étroitement liés aux méthodes de collecte de données pressenties et choisies pour réaliser cette recherche. Cette démarche a été motivée par une envie de comprendre les actions liées à des

pensées profondes — comme des croyances et des intentions — posées par d'autres personnes, et ce, en terrain indonésien.

Sur le plan méthodologique, cette recherche est de type socio-anthropologique et ethnographique. À travers une démarche qualitative inductive, exploratoire et descriptive, j'ai cherché à comprendre l'objet marionnette balinais en documentant les relations impliquées par le triangle relationnel marionnettiste officiant, marionnettes et auditoire invisible propre au *Wayang lemah*. Le contexte particulier dans lequel s'inscrit ce triangle demandait une recherche de type qualitatif. Ce type de recherche suppose que l'enquête se déroule dans l'environnement quotidien des gens étudiés et, donc, que la chercheure partage, dans la mesure du possible, le quotidien de ces derniers (Deslauriers, 1998). C'est pourquoi trois séjours ont été effectués à Bali à l'été 2014, à l'été 2015 et à l'été 2017.

En recherche qualitative, le chercheur postule que chaque individu est apte à porter un certain regard sur sa société en tant qu'acteur social positionné. Pour la présente recherche, tout l'intérêt de cette approche était de me permettre, d'une part, de m'impliquer sur le terrain par une recherche ethnographique demandant la participation au quotidien de deux familles balinaises, et, d'autre part, de vivre l'expérience d'apprentie fabricante de marionnettes auprès d'un *mangku dalang* (marionnettiste officiant). Ainsi intégrée à mon milieu d'accueil, j'ai pu m'approcher de mon objet de recherche, ce qui m'a permis de développer une meilleure compréhension de son contexte. Les différents points de cette section abordent la manière dont s'est réalisée mon intégration au sein de mon milieu de recherche.

3.1.1 Généalogie de la recherche de terrain

Dans le cadre de cette étude, l'objectif général était de mieux saisir les dynamiques relationnelles entre les acteurs du triangle relationnel proposé afin de comprendre la capacité relationnelle de l'objet marionnette dans le cadre d'une représentation rituelle *Wayang lemah.*

J'ai réalisé le terrain de cette recherche en trois temps : un premier séjour s'est fait à l'été 2014 (sept semaines à Java et cinq semaines à Bali), suivi d'un deuxième séjour à Bali à l'été 2015 (d'une durée de cinq semaines), et enfin, d'un troisième séjour à l'été 2017 (d'une durée de deux semaines et demie). Afin de mieux comprendre comment se sont tissées et développées mes relations avec mes interlocuteurs, j'établirai maintenant la généalogie de mon étude de terrain.

À l'été 2014, je mettais les pieds en Indonésie pour la deuxième fois en moins d'un an, cette fois, pour entamer ma recherche de terrain concernant le *Wayang kulit* javanais[86]. J'ai fait une première rencontre avec le pays en tant que touriste à l'été 2013. Ce premier contact m'avait saisie et complètement fascinée : j'avais alors eu le besoin de savoir ce que la découverte de Java allait me « faire », ce qu'elle allait provoquer en moi. Durant ce petit séjour de trois semaines, j'avais vécu l'aventure de l'extérieur en demeurant dans des endroits touristiques. Ne pouvant parler la langue locale, mes interactions étaient plutôt limitées. Pour mon deuxième séjour en 2014, je savais un peu plus à quoi m'en tenir et, cette fois, j'allais rester en Indonésie près de trois mois. Pendant ces quelques semaines, l'Indonésie m'a happée, frappée, transpercée, profondément chamboulée, et ce, parce que j'ai pu la vivre de l'intérieur.

3.1.2 Apprendre l'indonésien : *belajar bahasa Indonesia* et premières rencontres

[86] Le projet initial de cette recherche de maîtrise s'intitulait *Transmission des savoirs traditionnels liés au* Wayang kulit *javanais dans le contexte contemporain.*

Je pouvais difficilement envisager d'aller sur le terrain sans apprendre la langue locale. Cela me permettrait d'être plus libre dans mes déplacements et de mieux m'intégrer à mon nouvel environnement. Vouloir s'immerger dans une culture nécessite l'apprentissage de la langue. Je crois fortement que si on veut aller à la rencontre de l'Autre, il faut, afin de communiquer avec lui, apprendre sa langue. Une langue constitue aussi une façon de penser, d'interagir et de communiquer qui permet d'entrer dans un univers qui nous est inconnu (Geertz, 1983). C'est pourquoi, deux jours après mon arrivée dans la grande ville de Jogjakarta (Java), j'ai commencé une partie importante de mon étude, l'apprentissage de l'indonésien (*bahasa Indonesia*). 100 heures de cours (4 heures par jour pendant cinq semaines) m'ont permis d'acquérir un niveau[87] de langage suffisant pour discuter avec les Indonésiens et interagir avec eux. Peu d'Indonésiens, du moins parmi ceux que j'ai pu rencontrer, parlent l'anglais, encore moins le français. Le *bahasa Indonesia*[88] est déjà une deuxième langue pour les habitants de l'archipel. Les peuples qui habitent l'archipel ont chacun leur propre langue, et les enfants apprennent l'indonésien en même temps que leur langue maternelle.

Le javanais et le balinais sont deux langues relativement complexes : ils comportent trois niveaux de langage (caractérisés comme « bas », « milieu » et « haut », une distinction que l'on pourrait considérer comme correspondant à celle entre les registres familier, usuel et soutenu) choisis en fonction de la personne à qui l'on s'adresse qui informent sur la « nature » ou la fonction de l'interlocuteur. Par exemple, deux personnes du même âge interagissent en ayant recours à un niveau de langage précis. Si l'une d'elles est plus âgée, c'est plutôt à un autre niveau qu'on fait

---

[87] C'est à l'école Alam Bahasa de Jogjakarta que j'ai étudié le *bahasa Indonesia.* Au terme de ces semaines d'apprentissage, j'ai obtenu un diplôme attestant mon acquisition du niveau de *fluent communicator*.

[88] L'indonésien (*bahasa Indonesia*) est une langue qui a vu le jour lors de l'indépendance de l'Indonésie. Elle est inspirée du malais et s'est construite en empruntant des mots aux langues indonésiennes (locales), au néerlandais, au portugais et à l'arabe. Elle est la langue officielle de l'Indonésie depuis 1928 (Woodward, 2011, p. 15).

appel (Geertz, 1973). Le niveau *halus* (niveau le plus élevé) ne se parle qu'entre personnes de haut rang ou, à Bali, avec un « prêtre ». L'apprentissage du *bahasa Indonesia* m'apparaissait donc comme la meilleure option : d'une part cette langue est plus facile à apprendre, et d'autre part cela me permettait d'éviter les erreurs liées au choix du niveau de langage et ainsi de ne pas risquer de heurter certains de mes interlocuteurs.

Avant d'aller à Java pour entamer ce terrain, c'est par courriel, par l'entremise de l'Union internationale de la marionnette (UNIMA), que j'avais pu entrer en contact avec un *dalang* de la région de Jogjakarta. Une fois en terre javanaise, après des échanges de courriels et un échange téléphonique, je n'ai plus eu de nouvelles du *dalang* de Java. Me retrouvant alors sans contact, il me fallait envisager d'autres options. Sur place, j'ai tenté différentes approches : j'ai notamment rencontré des Javanais qui m'ont permis de rencontrer un marionnettiste, et j'ai pu assister à un *Wayang kulit*. Toutefois, les contacts avec les milieux traditionnels étaient difficiles, et le temps filait. Entretemps, par l'entremise d'un contact de Montréal[89], j'ai obtenu les coordonnées d'un *mangku dalang* habitant à Bali. J'ai donc décidé de réorienter mes recherches vers Bali. J'ai communiqué avec le *dalang* balinais et, encouragée par cet échange, je me suis envolée vers Bali.

C'est lors de ce premier séjour que j'ai fait connaissance avec mes deux « familles de cœur ». La petite île de Bali vibre au rythme des rituels hindo-balinais. J'avais l'impression que l'île se situait dans un autre espace-temps : celui du *santai dan tenang*[90]. En dehors des grands centres, on peut y trouver un peu de calme, et c'est à l'extérieur de la ville d'Ubud (voir la section 3.3.2) que j'ai pu rencontrer une famille

---

[89] Je tiens ici à remercier Chiara Letizia, professeure au Département de sciences des religions de l'UQÀM, Silvia Vignato ainsi que Kati Basset qui ont formé la chaîne de contacts m'ayant permis de rencontrer I Ketut Sariana, *mangku dalang* du *banjar* Abangan à Bali.

[90] Phrase qu'on pourrait traduire par « prendre le temps de prendre le temps et d'être calme », mentionnée à multiples reprises et en différentes circonstances par mes interlocuteurs.

qui a voulu m'héberger. J'ai donc pu m'intégrer à cette nouvelle famille, qui m'a accueillie chaleureusement et qui a généreusement partagé sa façon de vivre et de voir le monde avec moi.

Trois jours après mon arrivée à Bali, j'ai rencontré le *mangku dalang* I Ketut Sariana. Je l'ai rencontré chez lui, avec sa famille. Il est devenu mon guide et aussi mon *guru* (en indonésien, le mot *professeur* se traduit par *guru*, signifiant aussi *maître*), puisqu'il a bien voulu m'apprendre la fabrication des marionnettes balinaises. J'ai donc partagé mon temps entre mes deux familles balinaises.

De retour au Québec après ce premier séjour, mon questionnement concernant le *Wayang lemah* (que j'ai observé pour la première fois lors de ce séjour) m'habitait toujours, et ma fascination pour l'objet marionnette s'était encore exacerbée. J'ai donc éprouvé le besoin de retourner sur le terrain et j'ai décidé, entre les deux séjours, de poursuivre mon apprentissage du *bahasa Indonesia* et de m'informer mieux sur Bali et le *Wayang lemah*. À la lumière des expériences vécues à l'été 2014 et munie d'une nouvelle question de recherche[91], je suis retournée dans mes deux familles balinaises. Ce deuxième séjour de recherche s'est déroulé du 10 juillet au 14 août 2015. Afin de me permettre de poursuivre cette expérience avec mes familles balinaises et de terminer mon mémoire, j'ai effectué un troisième et dernier séjour de plus courte durée du 4 au 23 août 2017.

3.2 L'expérience ethnographique : *Membagi Bali*

[91] La première question de recherche était : *Quels sont les processus de transmission des savoirs traditionnels liés à la pratique du Wayang kulit balinais dans un contexte de contemporanéité ?* La deuxième question de recherche était : *Quel est le rôle du Wayang lemah dans la société balinaise aujourd'hui ?*

L'expression *Membagi Bali*, signifie « partager Bali » et reflète bien mon expérience ethnographique, puisque celle-ci résulte d'un partage, d'échanges, de rencontres. Le terme même d'expérience suppose, à mon sens, une implication personnelle.

S'engager sur le terrain et réaliser une démarche ethnographique demande nécessairement au chercheur de trouver sa place et de renégocier continuellement son positionnement et sa posture (Goulet, 2011). Dans cette démarche, j'ai privilégié certains outils de collecte de données (voir la section 3.4) afin de m'intégrer au milieu de recherche et de développer des relations fortes, intimes et profondes avec les personnes rencontrées.

La recherche ethnographique se décline en différentes étapes qui peuvent être tout à fait itératives : le terrain, l'observation, la description, la rédaction systématique dans un journal de terrain et de recherche et, finalement, l'interprétation des différentes données recueillies ainsi que l'écriture. Le terrain est donc la source des connaissances de l'ethnographe.

De par ce fait, la méthode ethnographique m'a permis de détailler le contexte de la recherche, d'exposer comment se sont développées mes différentes relations avec mes interlocuteurs et de démontrer comment le terrain a orienté les choix théoriques et méthodologiques au cours de cette recherche. De plus, elle m'a permis de répondre à mes sous-questions, c'est-à-dire d'identifier et de présenter les acteurs du triangle relationnel ; de comprendre, analyser et documenter les dynamiques relationnelles entre le *mangku dalang*, les marionnettes et l'auditoire invisible (dieux et Ancêtres) ; et de définir la place et le pouvoir des marionnettes comme objet relationnel dans la société balinaise aujourd'hui. J'ai ainsi pu développer ma compréhension de l'objet marionnette balinais à travers les relations de ce triangle relationnel dans le contexte d'une représentation rituelle *Wayang lemah* aujourd'hui.

À cet égard, je conçois que l'ethnographie constitue sans aucun doute un processus relationnel qui se développe entre le chercheur et ses hôtes, comme Alessandro Monsutti le mentionne :

> L'ethnographie est une rencontre où le chercheur, par ses manières du corps et sa manière de s'exprimer, est lui-même son principal outil méthodologique. Il collabore avec ses informateurs pour interpréter et objectiver leurs pratiques sociales. La connaissance n'est donc pas un donné que l'on doit découvrir, ni même une simple construction, mais de façon inhérente une relation. (2007, p. 23).

Cette relation s'exprime dans un partage sur le terrain entre le chercheur et ses interlocuteurs et c'est de par cette expérience partagée que l'on en vient à mieux comprendre le milieu intégré comme l'indique Vendler : « There is no way of understanding people independent of a more or less shared human experience. » (Hastrup, 1995, p.49). Toutefois, ces relations engagées peuvent être de nature fluctuante et le chercheur se doit de continuellement négocier sa place au sein du milieu d'adoption. Kilani (2000) soutient que

> [...] c'est à travers le flot de relations et d'interactions qu'il entretient avec ses hôtes, et aussi grâce à une négociation de points de vue, que le chercheur parvient à construire le sens du phénomène qu'il étudie. (Kilani, 2000, p. 41)

Le terrain est donc un lieu de partage et de négociations « humaines » entre le chercheur et les personnes occupant son milieu d'intégration, ce qui demande et nécessite une adaptation et une ouverture de chaque instant et ce, afin de permettre une meilleure compréhension des personnes qui constituent le phénomène étudié.
L'approche ethnographique requiert, de la part du chercheur, d'afficher une sensibilité à l'Autre et d'être conscient du contexte historique, social et culturel. Dans le cadre de mon étude, cela m'a demandé d'apprendre les conventions sociales balinaises (une société fortement hiérarchisée), de porter un intérêt aux relations dans

les contextes rituels, de distinguer les différentes façons de faire et d'être au contact et en présence d'un homme « religieux » (*mangku dalang*), de comprendre les relations entretenues avec les mondes visible (*Sekala*) et invisible (*Niskala*) (voir la section 1.2.3), de partager les attitudes familiales et communautaires, d'observer les différentes expressions du corps, de partager des émotions et de développer des relations avec des Balinais et Balinaises.

En tant que marionnettiste et étudiante en sciences des religions, je porte deux chapeaux qui ont influencé ma façon de vivre mon terrain et orienté le développement de ma question de recherche. C'est à travers la relation maître-apprentie, développée avec mon professeur, que j'ai pu recueillir une abondance de données ethnographiques.

Les gens rencontrés ont bien voulu, à leur façon, partager leur Bali, leur vision du monde, leurs expériences de vie, leur façon d'être-au-monde. Ces rencontres sont pour moi l'histoire d'un trajet, d'un itinéraire qui se trace au gré des découvertes et des échanges afin de mieux comprendre les gens. Bien sûr, une présence de longue durée sur le terrain favorise l'établissement de relations de proximité et de confiance, et certaines de ces relations ont pris un caractère privilégié. Le terrain ethnographique est d'abord et avant tout une intégration dans un univers de relations ; il ne porte pas seulement sur un univers d'individus (Goulet, 2011). La recherche de terrain est basée sur une expérience concrète dans laquelle l'ethnographe devient une partie de son terrain (Hastrup, 1995). Sur ce terrain, mes relations avec mon professeur, sa famille ainsi qu'avec ma famille d'accueil se sont rapidement développées, et chaque personne rencontrée a eu un apport significatif dans le développement de ma question de recherche. Les relations s'approfondissant au fil du terrain, ma famille d'accueil

est devenue ma *keluarga*[92] (famille), et mon professeur et sa famille sont devenus mes *saudara*[93] (frères et sœurs).

J'ai, lors de mes deux premiers séjours, entrepris l'apprentissage de la fabrication de marionnettes balinaises auprès de mon *guru-dalang*. Il était alors pour moi important de passer par la fabrication afin d'expérimenter un aspect de l'univers balinais. Cette expérience m'a aidée à mieux comprendre différentes implications de la fabrication des marionnettes, mais aussi de tout un pan de la vie balinaise. De façon quotidienne, je me suis rendue dans la famille pour faire l'apprentissage de la fabrication des marionnettes, en apprendre plus sur le rôle du *mangku dalang* et ainsi mieux comprendre le *Wayang kulit* balinais.

Mais il ne s'agissait pas seulement de fabrication : chaque jour on m'en apprenait un peu plus sur le fait d'être Balinais. Par exemple, je pouvais discuter, participer à différentes tâches quotidiennes (comme la préparation de la nourriture et des offrandes) ; recevoir différents enseignements et apprendre des notions sur la religion balinaise (sur la façon de se positionner et les actions à poser lors des prières et de la préparation quotidienne des offrandes) ; intégrer des notions de bienséance et d'éthique balinaise (sur la façon de se positionner dans un cercle de discussion en fonction des membres présents — ce positionnement se fait en fonction de l'âge des individus et de leur rôle, ainsi qu'en rapport avec les neuf directions *Nawa Sanga*), et ainsi améliorer ma compréhension de mon objet de recherche.

Il faut savoir que la société balinaise est traditionnellement très hiérarchisée et attachée au respect des rôles que chacun doit jouer. La famille du *dalang* qui m'a accueillie était une famille de prêtres (*pemangku* — père et mère), ce qui nécessitait

---

[92] Le terme *keluarga* (famille) était utilisé pour me présenter, me définir et m'inclure dans leur cercle familial.

[93] Le terme *saudara* (sœur) était employé par mon professeur et les membres de sa famille pour définir ma présence dans leur cercle familial.

de connaitre davantage de notions de bienséance et d'éthique. Certains échanges m'ont permis de remarquer que, par moment, il faut accepter que la réponse à une question posée tarde à venir et que l'échange se termine abruptement. Poser une question directe ne se fait pas vraiment : il faut attendre des moments propices et, parfois, la question du jour précédent, laissée sans réponse, n'était abordée de nouveau que quelques jours plus tard.

Un événement, d'abord perçu comme anodin, a changé ma perception de l'objet marionnette. En tant que marionnettiste, j'avais un intérêt marqué pour l'objet et j'étais curieuse de voir les marionnettes du *dalang*. Cinq jours après le début de mon apprentissage, je lui ai demandé s'il m'était possible de voir ses marionnettes (tout comme je l'avais fait avec un marionnettiste de Java le mois précédent). Il m'a répondu par une invitation à revenir le surlendemain, vêtue de mon *pakaian adat*[94]. C'est à ce moment que je pourrais les voir. Ne sachant pas trop ce que cela impliquait, je me suis présentée à la maison le surlendemain avec mon *pakaian adat*. Je l'ai alors accompagné dans ce qui allait devenir ma première observation d'une représentation rituelle *Wayang lemah*. C'est seulement en observant la représentation que j'ai pu voir les marionnettes. C'est parce que, m'a expliqué le *dalang*, les marionnettes ne peuvent être présentées que lors d'une représentation rituelle, et pas à d'autres moments.

Mon parcours de praticienne marionnettiste a par ailleurs joué un grand rôle dans mon intégration auprès de mon professeur, puisqu'il s'agissait là d'un point de

---

[94] Vêtement traditionnel balinais composé de trois pièces et nécessaire à la participation de diverses cérémonies. Les hommes, les femmes et les enfants doivent porter ces vêtements pour participer aux cérémonies ou encore se trouver dans l'espace rituel. Les hommes et les femmes portent tous les deux un tissu enroulé autour de la taille appelé *kamben* (en balinais), mais ils le nouent de façon différente. Les femmes portent aussi un *kabaya (*un haut en dentelle ou en coton), un corset ainsi qu'une ceinture (*senteng)* portée sur le *kabaya.* Les hommes portent une autre pièce de tissu appelée *saput* par-dessus leur *kamben,* et un couvre-chef appelé *udeng.*

rencontre entre deux visions d'artistes. Nous pouvions à la fois considérer nos similitudes et nos différences, et ce, en dehors des différences d'ethnie et de genre.

Mon expérience à Java vécue le mois précédent m'avait fait réaliser que de me présenter en tant qu'étudiante voulant effectuer une recherche soulevait à prime abord des questions et, par moment, de la méfiance. Mon statut d'artiste apportait davantage de possibilités de discussions et d'échanges. C'est pourquoi mon statut de marionnettiste précédait celui d'étudiante lorsque je me présentais. Même si j'étais en Indonésie, une proximité s'est rapidement installée entre le *mangku dalang* et moi, puisque la marionnette ouvrait un espace de discussion, de partage et de perception commun. Lors de mon deuxième séjour, alors que j'avais déjà établi une relation d'apprentie avec mon professeur et développé une meilleure compréhension du contexte de l'étude, il m'a permis de l'accompagner dans toutes les représentations rituelles auxquelles il participait ou assistait. Cela m'a permis d'avoir accès à un éventail encore plus large de cérémonies ou rituels balinais : que ce soit un *Wayang lemah*, un *topeng* (voir la section 1.3), une crémation, une *pitra yadnya* (voir la section 1.2.4) ou encore des rituels familiaux comme l'*otonan* — fête-anniversaire lors de laquelle les cheveux de l'enfant sont rasés afin qu'il puisse entrer au *pura* (temple) pour la première fois — de la petite fille de six mois de mon *dalang*, en plus de certaines de ses activités quotidiennes.

Lors de mon dernier séjour à l'été 2017, cette relation s'est encore davantage approfondie et m'a permis d'observer de nouvelles situations de représentations rituelles *Wayang lemah* que je n'avais pas encore eu la chance d'observer. C'est lors de ce troisième séjour que j'ai pu filmer la séquence rituelle complète (voir la section 5.4) ainsi qu'une entrevue d'une heure avec mon professeur.

Ma relation avec les membres de ma famille d'accueil a aussi joué un rôle prépondérant dans l'établissement de ma position au sein des différents réseaux de

communication et au sein des membres de leur communauté. Mon statut d'étudiante, mon intérêt à comprendre la religion hindo-balinaise et les façons de faire et d'être balinaises ont fait en sorte que les membres de la communauté ne m'ont plus considérée comme une touriste. Ma position de celle qui veut apprendre et participer ouvrait sur des moments de partage et de discussion qui m'ont permis de mieux atteindre mes objectifs.

Aussi, lors de mon deuxième séjour, je suis arrivée à Bali pendant la période de *Galungan*[95]. Cette période a été particulièrement fructueuse en collecte de données ethnographiques, me permettant de développer une meilleure compréhension de la culture, de la société et de la religion hindo-balinaise. Pendant cette période, les Balinais célèbrent dans tous les temples familiaux (*sanggah*), en plus de festoyer dans les temples de village (*pura*). J'ai donc, avec ma famille d'accueil, participé aux prières dans les *sanggah* des différentes maisons de la famille immédiate et fait la tournée de la famille élargie. En plus de participer à la vie quotidienne, j'ai pu accompagner le père de ma famille d'accueil à certaines cérémonies dans les temples du village. J'ai assisté à mon premier *Wayang lemah* de soir, et j'ai accompagné ma famille d'accueil lors d'une crémation communautaire. Pendant mon troisième séjour, en leur compagnie, j'ai pu assister à un mariage ainsi qu'à une cérémonie de limage de dents[96] de trois jeunes personnes.

En étant incluse et rattachée à deux familles balinaises, j'ai vu ma perception et ma compréhension de Bali, des Balinais rencontrés, de la religion hindo-balinaise et du *Wayang* se transformer et se préciser. Les découvertes sur le terrain ont continué de nourrir ma curiosité et de me surprendre, multipliant ainsi le plaisir que j'avais de

---

[95] Période de festivités s'échelonnant sur dix jours pendant laquelle les dieux et les ancêtres « descendent » sur l'île et qui se conclut par le *Hari Raya Kuningan.*

[96] Le limage de dents fait partie des rites de passage balinais. Il a lieu après la puberté et avant le mariage. Cela consiste à limer les six premières dents d'en haut de la personne. Cette cérémonie est effectuée par un prêtre de n'importe quelle caste.

chercher à comprendre les gens de cette île. En me révélant davantage, je me suis aperçue que les personnes côtoyées dans les familles et les *banjar* avaient envie d'en faire tout autant, et c'est grâce à ce désir d'échange que j'ai pu évoluer et renforcer les liens lors de mon terrain. C'est lorsque l'ethnographe est engagé dans des conversations et prend part à la vie sociale que l'expérience peut en quelque sorte être partagée entre lui et les personnes de son milieu (Hastrup, 1995).

3.2.1 Entre observation participante et participation observante

> *« Il n'y a pas, sur une autre rive, un monde que nous pourrions percevoir avec distance sans être imprégné de ses émanations et qu'un observateur indifférent pourrait décrire en toute objectivité. Il n'y a de monde que de chair. Impossible pour un homme de ne pas être en permanence changé et transformé par l'écoulement sensoriel qui le traverse. »*
>
> David Le Breton, *Pour une anthropologie des sens*, 2007, p. 47

Le terme d'observation participante décrit une méthode ethnographique mise de l'avant, entre autres, par Bronislaw Malinowski[97]. Andrieu (2014) indique qu'en inversant même cette expression, il s'agirait de définir une ethnographie d'implication plutôt qu'une difficilement identifiable ethnographie ou observation participante.

En partant de cette observation, le besoin d'un parti pris épistémologique concernant la méthodologie privilégiée m'apparait important ici à discuter. Cette réflexion a débuté sur le terrain et a pu être davantage développée lors de l'écriture de ce mémoire. Il s'agit ici de postuler que le terrain de cette recherche se conçoit davantage comme une participation observante que comme une observation participante. L'utilisation de ce terme n'est pas anodine. Loin de chercher

[97] La notion d'*observation participante* a été développée par Malinowski dans les années 1925-1930. Elle implique de la part du chercheur une totale immersion dans son terrain pour tenter d'en saisir tous les détails, toutes les subtilités.

l'originalité, elle vise plutôt à rendre au mieux l'expérience vécue sur le terrain — autrement dit à décrire la posture employée par la chercheure que je suis. Tel que souligné par Bastien Soulé (2008), le déplacement du terme *observation participante* vers celui de *participation observante* est de plus en plus attesté. Cependant,

> [c]ette mobilisation traduit [...] des objectifs fort disparates : souligner un investissement particulièrement prolongé sur le terrain, suggérer la prépondérance de la participation sur l'observation, signaler le passage de la « participation pure » à l'observation par une « conversion de la recherche ». (Soulé, 2008, p.127)

Dans le cadre de ma recherche de terrain, ce choix terminologique permet d'insister sur la notion de participation, qui demande une implication interactionnelle et intersubjective, plutôt que sur la notion d'observation, plus suggestive, qui place le sens de la vue au cœur de la démarche. À mon sens, tout comme l'indique Hastrup (1995), le terme *participation* implique le chercheur en tant que corps actant, perceptif et sensible. « The body is the zero point of perception, the center from which the senses project themselves out into the world, and defines the horizon of the self. » (Hastrup, 1995, p. 95)

Si on ne peut faire l'expérience du monde à partir de la perspective de l'Autre, on peut du moins partager son expérience sociale et ce partage se fait aussi à travers les sens et les différents modes de perceptions ; ceux-ci permettant aussi de comprendre et d'intérioriser la culture de l'Autre (Hastrup, 1995).

David Le Breton, en parlant de l'anthropologie des sens dans *La saveur du monde*, écrit qu'

> [e]ntre la chair de l'homme et la chair du monde nulle rupture, mais une continuité sensorielle de chaque instant. L'individu ne prend conscience de soi qu'à travers le sentir, il éprouve son existence par les résonnances sensorielles

> et perceptives qui ne cessent de le traverser. Il est inclus dans le mouvement des choses et se mêle à elles de tous ses sens. (2007, p. 45)

S'il est tout à fait possible de parler des gens qui font l'objet de la recherche en ces termes, on peut tout autant le faire à propos du chercheur intégré dans un environnement auquel il prend part.

L'observation a été le point de départ dans la compréhension de ma question de recherche. Lors de mon premier séjour, j'étais dans une position d'observation qui s'est imposée d'elle-même, car je ne connaissais pas bien Bali. Cette position a toutefois sollicité rapidement tous mes sens, surtout lors de rituels ou de cérémonies. Comme l'indique Le Breton, « [l]'expérience anthropologique est une manière de se déprendre des familiarités perceptives pour ressaisir d'autres modalités d'approche, sentir la multitude des mondes qui s'arc-boutent dans le monde. » (2007, p. 47)

Les sens peuvent servir d'outils d'interprétation parce qu'ils sont révélateurs de significations (voir la section 5.5). Dans le cadre de mon terrain en terre balinaise, les cinq sens ont été sollicités et ils ont contribué à l'expérience ethnographique, car ils ont permis un apprentissage de l'Autre et de sa réalité. Le premier sens sollicité, par l'observation a été celui de la vue : d'abord les couleurs — les rituels prennent place dans des lieux aux couleurs vibrantes et où il se déroule plusieurs événements en même temps, ce qui sollicite nécessairement le regard et suscite la découverte. Ensuite l'ouïe : par l'oreille et donc l'écoute, j'ai pu entrer en contact avec mon nouvel environnement — le son des motos dans la grande ville, les chants, la musique lors des rituels, la langue, le son du *kulkul* et les discussions. Exposée à de nouvelles odeurs, j'ai appris à apprivoiser mon nouvel environnement. L'encens, les fleurs, la nourriture... Ces nouvelles découvertes me sont petit à petit devenues familières et révélatrices de la nouvelle réalité dans laquelle je me trouvais.

De plus, c'est par le toucher et l'action que ma compréhension de l'Autre s'est développée, par exemple à travers la proximité : souvent, les Balinais sont très près les uns des autres et la « bulle personnelle » n'existe pas. Rares sont les moments où on m'a laissée seule ; non par inquiétude, mais bien parce que la vie sociale balinaise est une vie communautaire. La fabrication des marionnettes m'a aussi permis d'intégrer de nouvelles notions, de nouvelles gestuelles de fabrication. Les actions, les façons d'être et de faire lors des prières, sont aussi devenues des apprentissages précieux. Enfin, le goût, notamment par la découverte de nouvelles saveurs (à titre d'exemple, le plat traditionnel balinais, le *lawar*, contient les cinq saveurs et représente l'équilibre parfait) ; ce sens apparait lié au fait d'être ensemble, car manger est un acte social à travers sa préparation, son élaboration et le partage d'un repas. (Journal de terrain, 2014-2015)

Ces perceptions sensorielles ont provoqué en moi des émotions nouvelles, qui ont fait naître un besoin de ne plus simplement observer, mais bien de prendre part, dans la mesure du possible, à ce qui se passait. Il me fallait être à l'écoute des sensations que je ressentais en prenant part au quotidien de mes deux familles. Ces nouvelles découvertes ont été un point de départ dans la compréhension de ma question de recherche et l'aspect sensoriel est devenu un élément important dans ma démarche expérientielle.

Selon moi, le rôle d'observateur que j'avais au départ me confinait dans le rôle de l'« intruse ». Ce statut d'intruse fait ici référence à la femme blanche que je suis, perçue comme touriste. Les Balinais ont d'ailleurs un terme pour désigner les Blancs : *bulai* (mot prononcé *boulé* et signifiant *albinos*). Ce terme, je l'ai entendu à mon égard dans les *warung* (petits restaurants de rue), les marchés et les temples en accompagnant des membres de mes familles balinaises. Ce mot m'a fait prendre conscience de moi à travers le regard de l'Autre et me positionner en fonction de ma propre culture. Au début, ma présence était fortement remarquée lorsque

j'accompagnais mon professeur ou ma famille d'accueil aux cérémonies balinaises. Ma relation avec mon professeur suscitait des questions de par le fait que le *dalang* est un membre important de la communauté ; ma présence provoquait souvent un petit attroupement et des interrogations, surtout de la part des femmes et des enfants.

Parce qu'il se définit par l'activité de ses sens, l'humain ne se définit pas que dans sa condition spirituelle, mais aussi et d'abord dans sa condition corporelle (Le Breton, 2007). Les actions incarnent les intentions et les motivations de l'Autre, et elles sont révélatrices de sens (Hastrup, 1995). C'est donc par le partage du quotidien, des mêmes expériences et par l'apprentissage de différents codes, de façons de dire, de faire, de se comporter et de s'exprimer, que mon expérience ethnographique fait sens. La vision de l'ethnographe n'est pas simplement une vision, mais bien une perception sensible, résultant d'une implication interactionnelle et intersubjective avec l'Autre.

3.2.2 Implication et intersubjectivité : bâtir des ponts

La participation observante se révèle dans l'implication interactionnelle et intersubjective de la recherche ethnographique (Hastrup, 1995), et cette implication a eu fort à jouer dans la façon dont j'ai recueilli mes données. Le travail de terrain est donc nécessairement de nature interactionnelle, et la présence de l'enquêteur a des conséquences sur la vie des enquêtés (Andrieu, 2014).

L'immersion dans le terrain nécessite une grande implication du chercheur, mais est aussi révélatrice de l'implication de ceux qui l'entourent (Althabe et Hernandez, 2004). Il faut être conscient que les personnes rencontrées agissent sur le chercheur autant que ce dernier agit sur eux. Je considère, en accord avec Levi-Strauss, que le chercheur ne peut être le seul à installer un climat de confiance :

> [E]ntrer dans une profession, quelle qu'elle soit, c'est apprendre à se connaitre, à obtenir d'un soi, qui se révèle comme autre au moi qui l'utilise, une évaluation qui deviendra partie intégrante de l'observation d'autres soi. (Levi-Strauss 1973, p. 48 dans Goulet 2011, p. 108)

C'est la dynamique de l'enquête, le rythme du terrain, les occasions, les découvertes qui ont dicté ma façon de me conduire. Althabe et Hernandez (2004) affirme que

> [l]'implication du chercheur est le cadre indépassable de la production des savoirs anthropologiques, où son implication et sa présence sur le terrain font partie du champ des rapports sociaux qui y sont en jeu. (Althabe et Hernandez, 2004, p. 2)

J'ai donc privilégié une distance minimale, une implication totale, et ce, dans le but de pouvoir rendre la vision toute balinaise d'un art qui m'apparaissait à la fois proche et distant. Je me suis mêlée au style de vie balinais, aux relations, aux activités quotidiennes dans la mesure où l'on acceptait ma présence. J'ai appris les notions de savoir-être dans les différentes circonstances et avec différentes personnes[98]. J'ai attendu les invitations, accepté les moments où les réponses ne venaient pas, pris part aux rituels, aux repas communautaires et aux différents préparatifs d'offrandes.

Ces différents apprentissages, les différentes relations nouées, les différentes interactions vécues font et sont ce terrain. J'ai perçu cette implication totale comme un acte d'engagement envers les autres et envers moi-même ; une façon d'être dans un échange authentique et non pas marqué par la quête d'une vérité absolue. Si les divers types de relations dans lesquelles je me suis engagée n'étaient pas toujours d'égal à égal, il faut mettre ces façons de faire en perspective et tenter de comprendre

[98] Il faut savoir qu'à Bali, on doit agir en fonction du lieu, des gens et des circonstances. Pour en savoir davantage à ce sujet, voir Geertz (1973).

cette notion en fonction des rôles attitrés aux femmes dans la société balinaise ; après tout, je suis une femme occidentale cherchant à comprendre un univers d'hommes[99].

Dans toute circonstance, il m'apparaissait important d'« être » présente à l'Autre dans une optique de partage de soi, et ce, sans attente de retour immédiat. Cela m'impliquait donc dans une dynamique de collaboration familiale, voire communautaire, et m'a permis de développer des relations à la fois profondément enracinées dans le tissu social balinais et révélatrices de la manière dont les relations sociales se développent. À mon sens, la subjectivité du chercheur doit être considérée comme un facteur important dans sa façon de rendre compte de son terrain. Loin d'être un obstacle à la production du savoir, le fait de tenir compte de ma propre subjectivité et de celle de mes interlocuteurs devient source d'informations sur la nature des résultats obtenus dans le cadre de cette recherche.

La notion d'implication est donc, à mon sens, liée à celle d'intersubjectivité ; ces deux concepts font partie intégrante de ma participation au terrain, et ils m'ont permis d'interagir avec l'Autre et de ne plus être seulement « l'intruse ». Participer lors d'un terrain, c'est bâtir des ponts entre soi et l'Autre : c'est aller à la rencontre de l'Autre par apprivoisement, essais et erreurs, et finalement dans la construction d'un sens commun.

3.2.3 La démarche expérientielle : développement d'un parcours relationnel

Mon implication comme chercheure et l'intersubjectivité implicite sont donc parties intégrantes des résultats de cette enquête. En participant de façon quotidienne à la vie

---

[99] Selon les interlocuteurs rencontrés lors de mon terrain, peu ou pas de femmes étaient *dalang* dans la tradition du *Wayang lemah*. Aujourd'hui, certaines en font l'expérience. Voir à ce sujet l'article « Negociating gender and Tradition – a woman dalang performs Wayang lemah in Bali » (Goodlander, 2016).

de mes familles balinaises, j'ai pu, en un sens, devenir autre en rencontrant l'Autre sur son propre terrain. En partageant une même expérience sensible, émotive, corporelle et mentale, je me suis retrouvée avec lui, chez lui. Une plus grande part d'implication s'est révélée dans ma démarche d'apprentie. C'est en prenant part à cette expérience d'apprentie, une expérience qui s'est faite d'abord par le corps, que j'ai davantage pu me familiariser avec l'environnement balinais.

Le Breton (2007), indique que « [d]es discussions, des apprentissages spécifiques modifient et affinent nos perceptions qui ne sont jamais figées dans l'éternité, mais toujours ouvertes sur l'apprentissage et liées à une relation présente au monde. » (2007, p. 47) À Bali, l'apprentissage se fait par imitation : imitation des gestes, des mouvements du corps du professeur dont on tente d'apprendre l'art. C'est la main du professeur qui, au début, guide celle de l'apprentie et qui permet de bien comprendre la position à adopter à la fois dans sa posture et dans ses mains. Par cette expérience qui s'inscrivait à la fois dans le corps (gestes), dans l'affect (émotions) et la pensée de la marionnettiste que je suis, j'ai pu saisir le sens de la relation s'établissant entre l'objet et l'artisan. En m'enseignant la fabrication des marionnettes, en me faisant prendre part à différents rituels et en m'aiguillant sur différentes notions de la religion hindo-balinaise, mon professeur ne m'a pas seulement enseigné des techniques de fabrication : il m'a partagé sa vision du monde, ses perceptions et sa façon d'être Balinais.

En apprivoisant ces façons d'être et de faire, j'ai pu poser des questions plus précises lorsque j'ai senti que ma présence était acceptée et reconnue. Il m'était très important de respecter mes interlocuteurs, mon professeur et sa famille. En étant dans le rôle de l'élève, je me suis placée en position d'apprentissage, mais cela m'a aussi permis de

pouvoir partager mes visions et de faire excuser mes manquements à l'éthique[100]. Dans mes rapports avec ces gens qui appartenaient à mes « familles de cœur », envers lesquelles je témoignais un respect immense, je n'ai pas voulu brusquer les échanges ; je partageais des moments de vie quotidienne. Le terrain de recherche y a gagné en richesse et aussi en sensibilité. Une démarche ethnographique expérientielle donne l'occasion d'avoir un aperçu des expériences et des réalités morales, émotionnelles, physiques, intuitives et spirituelles d'autrui en prenant part aux transformations dont nos hôtes font l'expérience (Goulet, 2007, p. 118).

C'est ma relation à mon professeur, sa grande ouverture et celle de sa famille, qui m'a permis de mieux cerner et de développer les différents objectifs de ma recherche. En m'enseignant la fabrication des marionnettes, en m'impliquant dans différents rituels et en m'aiguillant sur différentes notions de la religion hindo-balinaise, mon professeur m'a permis de m'intégrer et de mieux comprendre « son » Bali. Plus ma compréhension physique et mentale, voire perceptive de cet environnement balinais s'aiguisait, plus j'étais en quelque sorte « affectée ». J'utilise ici ce terme dans son acception affective et non pas, comme l'anthropologue Jeanne Favret-Saada (1990) l'entend, en termes d'ensorcellement. L'affect est l'état d'esprit correspondant à la manifestation des émotions, des sentiments, des motivations (Larousse, 1964, p.13).

Mentionner d'avoir été « affectée » fait ici référence aux zones de changements affectifs qui se sont opérés à l'intérieur de moi : ces changements m'apparaissent révélateurs de l'avancement de ma compréhension de Bali. Être affectée, pour moi, c'est donc reconnaitre ma part de sensibilité, une certaine vulnérabilité. C'est accepter que l'Autre, par sa présence, influe sur nous. En devenant apprentie et en privilégiant délibérément une démarche expérientielle, j'ai pu me mettre à la place de l'Autre et réaliser, par une expérience inscrite à la fois dans le corps (gestes), dans l'affect

[100] Voir *Interpretation of cultures* (Geertz, 1973) pour en connaitre davantage sur les comportements balinais.

(émotions) et dans la pensée de la marionnettiste, un terrain plus riche que la simple observation.

Mon expérience préalable de marionnettiste me donnait accès à une certaine compréhension du corps, du mouvement, de l'émotion et de la relation qui s'établit entre un objet et son manipulateur (entendu ici comme la personne qui manipule l'objet marionnette). Selon mon expérience, la fabrication des marionnettes est un apprentissage multi-sensoriel. En intégrant cette méthode d'apprentissage, j'ai pu faire l'expérience d'un trajet intérieur lié à différentes perceptions et à des questionnements qui en surgissaient. En intégrant ma propre connaissance de la matière (comprise ici comme matériau), je suis parvenue à mieux comprendre les gestes, les paroles, le corps ainsi que l'implication corporelle, intuitive et émotive du *dalang* dans son quotidien et lors de représentations rituelles.

Munie de ma sensibilité et de ma curiosité, j'ai laissé libre cours à la part d'acceptation, de vulnérabilité en moi en me laissant affecter. Une expérience de terrain peut déstabiliser le chercheur et « l'appeler du même coup à devenir autre parce qu'il se reconnait [...] non comme une pure intelligence contemplatrice, mais comme l'agent involontaire d'une transformation qui s'opère à travers lui. » (Levi-Strauss 1963, p. 11 in Goulet, 2007, p. 120). J'abonde ici dans le sens de Prinolli (2004) disant que

> [s]i l'anthropologue est d'abord un acteur social situé en termes de genre, de nationalité, d'appartenance politique et socioculturelle qui interagit avec d'autres acteurs tout autant situés, si les émotions et la subjectivité sont reconnues comme inhérentes au travail de terrain, voire indispensables à la construction de sens, pourquoi ces dimensions devraient-elles disparaitre des restitutions « scientifiques » ? (Prinolli, 2004, p. 167)

Les émotions et la subjectivité font partie intégrante de ma recherche de terrain et, à mon sens, on se doit d'en tenir compte. C'est à travers cette démarche expérientielle qu'il m'a été donné de mieux comprendre l'Autre dans ce qu'il est, dans sa façon de faire, de mieux cerner ses motivations réelles et non pas d'être un simple miroir de mon interlocuteur. Au fur et à mesure que le regard sur l'Autre change, le regard sur soi change tout autant. Devenir l'Autre

> [...] is a metaphor for a kind of participation that can never be complete and which is immediate consequence of physical presence. The concept of becoming implies that one gives in to an alien reality and allows oneself to change in the process. One is not completely absorbed in the other world, but one is also no longer the same. (Hastrup, 1995, p. 19)

La transformation de soi est donc une source d'information sur l'Autre. En fonction de cette affirmation, mon approche a consisté à laisser la place aux gens rencontrés ; laisser la place à leur façon d'être, de voir, de percevoir, de faire. La recherche, par la volonté de comprendre l'Autre, est devenue une quête de savoir sur les changements qui s'opéraient en moi. Devant l'impossibilité de tout comprendre sur le moment, il me fallait trouver la part qui relève de la chercheure et celle qui relève de la recherche ; la part qui relève de l'artiste et celle qui relève de l'individu motivé par son séjour en terre balinaise.

Consciente à la fois de ma propre émotivité et de la nécessité de développer sur le terrain un certain savoir scientifique, tous les soirs, je m'efforçais de décrire mes ressentis dans mes carnets et d'esquisser une certaine réflexion sur les événements.

3.2.4 De l'empathie et de la sympathie sur le terrain

Confrontée à différentes émotions sur le terrain, il me fallait tenter d'observer ces différents changements qui s'opéraient en moi. Les nombreux moments marquants

que j'ai partagés émotionnellement avec des gens me transformaient chaque fois et j'étais consciente qu'une certaine sympathie, voire une véritable empathie se développait. Avant de poursuivre, il faut mentionner que la notion d'empathie peut sembler ambigüe et que sa définition ne fait pas l'unanimité en anthropologie (Nicolas, 2008, p. 115).

Afin de mieux saisir le sens des termes d'empathie et de sympathie, je me réfère ici aux définitions données par le *Petit Larousse*. L'empathie y est définie sous l'angle de la psychologie, comme la « [f]aculté intuitive de se mettre à la place d'autrui, de percevoir ce qu'il ressent. » (Larousse, 1997, p. 381), alors que la sympathie y est définie comme « [l]e penchant naturel, spontané, qui porte deux personnes l'une vers l'autre. » (Larousse, 1997, p. 980) Ces deux définitions semblent tout à fait correspondre aux émotions vécues sur le terrain. Au-delà de l'étude, il y a les relations qui se construisent, se forgent au sein d'un échange, d'un partage[101]. Par moment, la ligne entre les liens d'amitié qui se tissent et le désir d'objectivité n'est plus visible.

J'en suis ainsi venue à ne plus conférer aux membres de mes familles le statut de « simples représentants d'une culture particulière, mais [celui] de personnes réelles » (Barley 2001, p. 267, dans Bottineau, 2008, p. 115). Plus on me permettait de m'intégrer dans ce monde, plus je connaissais mes informateurs, plus je développais de l'empathie. J'ai, sur le terrain, partagé des moments de prières et de rituels qui, bien que je ne sois pas hindo-balinaise, ont suscité chez moi une grande émotion, parce que je comprenais mieux les participants et le contexte dans lequel ces moments s'inscrivaient. C'est par cette empathie développée au fil du terrain que ces deux familles sont devenues en quelque sorte mes « familles de cœur », ce qui

[101] Tout comme l'envisage Mauss dans son *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (2007[1923]).

exprime la place toute particulière qu'elles occupent pour la chercheure que je suis. Nicolas (2008) souligne que

> [...] vidée de l'affect, l'empathie n'est plus. Si elle doit être réduite à la seule compréhension de l'autre par une capacité à se mettre à sa place, à saisir son point de vue, elle se superpose au projet même de l'anthropologie (Nicolas, 2008, p.92).

La notion d'empathie est donc nécessairement intrinsèquement liée à celle de l'affect. C'est donc en rendant compte des différents changements affectifs ressentis envers mes interlocuteurs privilégiés que je peux rendre compte de la part d'empathie vécue et ainsi mieux rendre compte du terrain.

J'ai, de par mon statut de marionnettiste, partagé des visions communes avec mon *guru,* ce qui a bien sûr amené le développement d'une sympathie toute singulière. L'empathie et la sympathie sont apparues de façon successive, m'obligeant à me questionner sur mon propre rapport avec mon terrain. À ce titre, Jeanne Favret-Saada (1997) mentionne que

> [d]e tous les pièges qui menacent notre travail, il en est deux dont nous avions appris à nous méfier comme la peste : accepter de « participer » au discours indigène, succomber aux tentations de la subjectivité. Non seulement il m'a été impossible de les éviter, mais c'est par leur moyen que j'ai élaboré l'essentiel de mon ethnographie. (p. 48)

Ainsi Nicolas et Favret-Saada s'accordent sur le fait qu'il est tout à fait possible d'éprouver de l'empathie envers les interlocuteurs du terrain et envers son objet. Cette empathie vécue sur le terrain peut toutefois se prolonger lors de la phase d'écriture. Alors que Nicolas (2008) suggère que « ...lorsqu'on va vers et, durant ce trajet, ce qu'éprouve fréquemment, mais pas obligatoirement, l'ethnographe est justement l'empathie. ». Favret-Saada quant à elle, nie tout à fait la valeur heuristique de l'empathie en indiquant que l'empathie éprouvée tout au long du terrain, qui peut

d'ailleurs se poursuivre durant la phase d'écriture et de restitution, serait différente de celle visant la fabrication de savoirs. C'est par la prise en compte de sa propre subjectivité que le chercheur peut parvenir à « sortir du terrain », c'est-à-dire, dans ce cas-ci, à observer les éléments qui provoquent la sympathie et l'empathie afin de mieux saisir les enjeux du terrain. Pour ce faire, les éléments de réflexivité sont les outils essentiels du chercheur, et c'est pour cette raison que cette dimension est discutée ici et que cette réflexion traverse tout mon mémoire.

3.3 La collecte de données

C'est le terrain qui dicte la façon de se conduire et d'approcher l'Autre. Bali m'a montré sa route : il n'en tenait qu'à moi de la déchiffrer et de l'apprivoiser. Dans la section précédente, j'ai explicité, par l'expérience ethnographique, la façon dont le terrain a été pour moi une sorte de partage, un parcours relationnel. Dans cette section-ci, je présente le terrain en tant que territoire géographique et je le détaille ensuite comme lieu de recherche en fonction des méthodes de collectes de données déployées. Ce terrain en tant que territoire et lieu d'approche relationnel m'a permis de mieux cerner les enjeux ayant servi à développer l'objectif principal de ma recherche, c'est-à-dire mieux comprendre l'objet marionnette à travers les relations entre le marionnettiste officiant, les marionnettes et l'auditoire invisible dans une représentation rituelle *Wayang lemah* aujourd'hui.

3.3.1 Les lieux d'observation à Bali : *Kecamatan, banjar dan keluargaku*

Le terme *kecamatan* pourrait se traduire par « district ». Le *kecamatan* englobe plusieurs *desa* (villages) (Picard-Basset, 1993). Mon terrain s'est déroulé dans le *kecamatan* d'Ubud, dans les *desa* de Bedulu et de Tegalallang. Un village balinais est constitué de plusieurs *banjar* et mon principal lieu d'observation a été le *banjar*

Abangan, dans le village de Tegallalang, situé près d'Ubud. Il s'agit d'un quadrilatère se déployant entre deux routes principales, constitué d'une cinquantaine de maisons familiales et dans lequel on retrouve un *pura dalem*[102] (un temple des morts), dont le père du *dalang* est responsable. Ubud est le cœur culturel de Bali. Cette ville s'est développée autour du secteur des arts, contrairement à ses voisines du sud, comme Kuta, Sanur et Nusa Dua, qui regorgent de complexes hôteliers et de plages destinés en grande partie aux surfeurs et aux touristes étrangers (Picard-Basset, 1993).

Située presque au centre de Bali, mais légèrement décalée vers le sud-est, Ubud comporte plusieurs musées exposant la richesse des arts traditionnels et modernes. La ville est entourée au nord (selon la conception occidentale) par la région de Tegalallang, reconnue pour ses rizières en plateaux, au sud par le village de Sukawati, à l'est par le village de Bedulu et à l'ouest par la région administrative de Badung. Elle est caractérisée par des dizaines d'attractions touristiques attirant leur lot de voyageurs, comme la *Sacred Monkey Forest*, la « grotte de l'éléphant » *Goa Gaja* et le temple de *Samuan Tiga* (temple de la Rencontre des trois). Comme mes familles habitaient dans des régions situées à l'est et au nord d'Ubud, je devais traverser la grande ville tous les jours en scooter ; un trajet de 30 à 45 minutes.

---

[102] *Pura dalem* : temple « des morts » situé à *kelod* en fonction du *Nawa Sanga* ; cela lui confère le statut le moins pur. Pour en savoir davantage sur le *Nawa Sanga* et la division tripartite, voir la section 1.2.4.



Figure 3.1 Carte du secteur balinais observé (Destination Siam, 2017)

Ubud m'a fait grande impression, et je partage ici quelques éléments contenus dans mon carnet personnel.

> *Ubud* se déploie sur deux artères principales : une permettant de parcourir la ville selon l'axe nord/sud et l'autre permettant de circuler est-ouest. De part et d'autre de ces deux artères, les petits kiosques s'alignent, débordant de produits offerts aux touristes. Les conducteurs de *ojek* (taxi-moto), en attente de nouveaux clients, demandent sans arrêt où on va et offrent différentes activités pour découvrir la « vraie » culture balinaise. *Ubud*, bien qu'invitante avec ses nombreux temples, me donne l'impression d'être une vitrine sur un circuit artistique spécialement confectionné pour les touristes, en fonction de la vue que les Balinais veulent bien offrir de leur identité culturelle. Les centaines, pour ne pas dire les milliers de motos scooters qui se côtoient créent des embouteillages monstres à l'heure de pointe. L'affluence de touristes implique non seulement un accroissement du nombre de motos, mais aussi d'autobus

> voyageurs. Les petites rues d'*Ubud* semblent étouffer sous le caoutchouc des nombreux véhicules qui les foulent. Boutiques de vêtements, kiosques de sculptures, de peintures, de souvenirs s'alignent et, au détour, hôtels et salles de réception offrent des spectacles « typiques » pour touristes : danse *topeng* (masquée), *Wayang kulit*, danse *kecak* (danse « du singe »), etc. Tout touriste friand de dépaysement y trouvera son compte (Journal de terrain, été 2014).

L'industrie touristique est une des principales sources de revenus des Balinais (Picard, 2002). Il n'est donc pas étonnant que plusieurs des Balinais rencontrés travaillent dans ces endroits et côtoient ces nombreux *bule* (albinos; Blancs) en quête de la « réelle » expérience balinaise.

À cet égard, j'ai, en accompagnant mon professeur qui prenait part à une représentation pour touristes, fait l'expérience d'un spectacle de *Ramayana Ballet*. Présenté comme « étant l'image de la tradition balinaise »[103], ce *Ramayana Ballet* raconte l'histoire hindoue du grand prince Rama et est en fait basée sur le *Ramayana Ballet* présenté à Jogjakarta (Java)[104]. Le contraste était remarquable : la salle de spectacle était à la fois restaurant et salle de représentation : chaises, tables, étang au centre de la salle dépourvue de toit, ambiance feutrée... Cela n'avait rien à voir avec les rituels quotidiens balinais lors desquels une ambiance cacophonique règne, où les discussions vont bon train et où la fumée des *kretek* (cigarettes indonésiennes au clou de girofle) embaume l'atmosphère. Après de nombreux jours passés en compagnie de Balinais, alors que je m'étais habituée à m'asseoir par terre, à porter le *pakaian adat*, à parler indonésien, à griller la *kretek* et à partager les activités quotidiennes, assister à un tel spectacle m'a profondément mise mal à l'aise. Je me suis sentie terriblement déstabilisée par ces touristes blancs vraisemblablement beaucoup plus riches que la population locale et auxquels j'« appartenais ».

---

[103] Mots employés par la présentatrice.
[104] Selon le programme de la soirée.

Ce malaise m'a aussi fait prendre conscience de ma propre altérité et de ce que je pouvais représenter pour les Balinais. Je ne reconnaissais pas les traits balinais avec lesquels je m'étais jusqu'alors familiarisée dans cette représentation « typiquement » balinaise. Ma réalité balinaise n'avait rien à voir avec cette représentation. Le vif contraste entre l'effervescence de la ville et le calme des villages m'a semblé manifeste. Malgré le fait que la ville d'Ubud se transforme à une vitesse fulgurante[105], dans les villages, les choses bougent à un rythme plus lent. Les premières nuits passées dans ma famille d'accueil étaient rythmées par le chant des coqs, l'odeur de l'encens, le son du *kulkul* (tambour de temple) et la musique des *gamelan*[106]. Il m'est dès lors apparu évident qu'il existait deux Bali : celui des touristes et celui des Balinais.

3.3.2 Échantillon de recherche et réalités de terrain

Ce sont les membres des familles qui m'ont accueillie qui sont devenus mes interlocuteurs et mes aides sur le terrain. La famille traditionnelle balinaise regroupe les membres d'une même famille élargie. Par exemple, ma famille d'accueil compte six membres (le grand-père paternel, le père, la mère et les trois enfants) et la famille de mon professeur comprend dix membres (le grand-père paternel, la grand-mère paternelle, un oncle - le frère du *dalang*-, une tante - son épouse - et leurs trois enfants, le *mangku dalang*, son épouse et leur fille). Il faut savoir que lorsqu'une femme balinaise se marie, elle part vivre dans la famille de son mari, alors que les frères continuent de vivre dans la maison paternelle. Cette participation active dans la famille m'a permis de voir comment les apprentissages se transmettent entre les générations et comment les liens se tissent entre elles.

---

[105] Lors de différents séjours, j'ai pu constater que de nombreux hôtels et boutiques avaient fait leur apparition et changeaient le visage de la ville.

[106] Orchestre composé d'instruments en nombre varié, accompagnant différentes représentations artistiques balinaises.

Le fait de dialoguer avec un seul *mangku dalang* m'a permis d'établir un lien de confiance et d'entretenir une relation plus longue, et donc à terme de développer une meilleure compréhension du *Wayang lemah* en lien avec la société balinaise. Mon étude est donc principalement constituée de mon parcours, d'un itinéraire qui croise celui d'un autre artiste qui a décidé de vouer sa vie à son art. C'est par choix que j'en suis restée avec un seul interlocuteur principal, mais il faut rappeler qu'à lui s'ajoutaient sa famille, la famille de *Bedulu* et leurs familles élargies. En considérant le temps dont je disposais sur le terrain, j'ai priorisé les échanges avec les gens qui appartenaient à mes « deux familles » et avec leurs communautés.

Lors de mes trois séjours à Bali (à l'été 2014, à l'été 2015 et à l'été 2017), j'ai pu observer neuf représentations rituelles *Wayang lemah* (voir l'annexe E). Si le projet initial envisageait de faire des enregistrements audio de rencontres avec des membres du public et des *dalang* ainsi que d'observer leurs gestes, pour ensuite en faire l'analyse, je me suis aperçue qu'il ne pouvait en être ainsi une fois sur le terrain : j'ai dû faire face aux imprévus, m'adapter et me laisser, la plupart du temps, porter par les événements. Au contact des gens, les choses se sont dessinées, et la recherche s'est transformée. J'avais conçu une grille d'entretien, mais les choses ont évolué différemment en fonction des gens rencontrés. Il m'apparaissait de plus en plus nécessaire de ne pas interposer un dispositif d'enregistrement entre la personne interrogée et moi, afin de laisser libre cours aux discussions et de permettre un échange plus fluide et plus senti. Le processus de recherche a évolué tout au long du processus, tandis que j'en apprenais davantage sur l'art de la marionnette indonésienne et sur les relations impliquées dans la vie quotidienne et la vie rituelle balinaises. Alors, c'est plutôt au moment de consigner les échanges après coup que j'ai pu faire mon compte-rendu de recherche. C'est lors de mon troisième séjour que j'ai pu réaliser une entrevue filmée à partir d'une grille d'entretien (voir l'annexe F).

Sur place, j'ai rencontré certaines difficultés. Bien sûr, la langue, par moments, a imposé une sorte de barrière : l'humour et les métaphores ont été des traits culturels difficiles à saisir lors de mon premier séjour. Il m'a fallu aussi apprivoiser les codes éthiques balinais, qui, au départ, m'étaient inconnus. J'ai donc commis certaines erreurs qui, au final, m'ont permis d'en apprendre davantage sur Bali. La plus grande difficulté a été celle du temps : l'Indonésie est située à environ 26 heures d'avion de Montréal, donc planifier le terrain n'est pas simple.

Bien sûr, j'aurais voulu que les séjours sur place se prolongent, mais les contraintes financières m'ont fait réduire la durée de mon terrain. De plus, la documentation concernant le *Wayang lemah* en français ou en anglais étant peu exhaustive (c'est en consultant des journaux locaux et des documents en *bahasa Indonesia* que j'ai pu en savoir davantage sur le sujet), l'objet et la question de recherche se sont donc construits avec des données de première main, dans un mouvement d'aller-retour entre ce que je percevais, recevais, partageais et apprenais, et ce que les personnes rencontrées me donnaient comme accès à leur réalité.

3.4 Outils de collecte de données : *Merasa Bali*

Merasa Bali signifie « ressentir Bali ». En effet, comme mentionné plus haut, ce terrain a représenté une expérience multisensorielle. À Bali, la notion de ressenti est importante. Le terme indonésien *rasa* laisse aussi entendre que cette notion est liée aux sens : *rasa* signifie à la fois saveur et émotions[107]. Les outils développés dans le cadre de cette étude l'ont été en fonction de mes différents choix théoriques et méthodologiques. Le travail par imprégnation « sur le terrain », qui se traduit par une accumulation d'un matériau hétérogène (sources écrites, observations de divers types,

[107] Dans ce contexte-ci, je ne développerai pas davantage sur la notion de *rasa* selon la notion hindoue, mais bien en fonction du terme indonésien. Si les deux termes sont similaires, l'idée ici est d'en donner tout le sens balinais.

entretiens informels et approfondis) exige notamment la disponibilité mentale de l'enquêteur (Beaud et Weber, 1997, p.46).

Bon nombre de stratégies peuvent être mises en place par les ethnographes pour recueillir des données sur le terrain. Certaines peuvent certainement être prévues d'avance, mais ce sont les moments auxquels je ne m'attendais pas qui ont probablement été les plus riches en observations. Ne pas savoir ce qui m'attendait a eu pour effet de mettre tous mes sens en alerte afin d'observer dans le moment présent les interactions entre les personnes. Il arrive donc que les stratégies se développent davantage sur le terrain, au gré du processus relationnel qui se développe et des liens qui se tissent entre l'ethnographe et sa communauté d'accueil.

Comme mentionné préalablement, la participation observante a constitué la principale méthode de collecte de données ethnographiques pour cette recherche. Je présente ici les différents outils que j'ai employés selon trois catégories : ceux qui relèvent principalement de l'observation, ceux qui relèvent de la participation et ceux qui relèvent à la fois de la participation et de l'observation. Les trois types d'outils méthodologiques développés dans le cadre de cette recherche correspondent en quelque sorte aussi à mes différents niveaux d'intégration, en tant que chercheure, au fil de ce parcours relationnel.

3.4.1 « Voir Bali » : photographies et vidéos

Les outils visuels m'ont permis d'être à la fois témoin et interrogatrice, et d'être au cœur de l'échange. La photographie a servi à la fois à l'observation personnelle et à l'observation de mes interlocuteurs. Toutefois, avec un appareil photo en main, ma position de *bulai* devenait évidente. Il m'était ainsi difficile de sortir l'appareil dans les temples sans être inquiétée de ce qu'il représentait aux yeux des Balinais. La

photo est donc apparue comme un outil méthodologique valable seulement une fois ma présence acceptée. Aussi, la photographie s'est révélée un outil efficace de communication et d'échange pour me présenter auprès de mes interlocuteurs, de mon professeur ainsi que de mes familles d'accueil. J'ai pu exposer mon propre travail de fabricante de marionnettes, montrer des photos de ma famille, de mon chez-moi, de ma ville. En découvrant des bribes de ma vie personnelle, ils ont pu eux aussi se familiariser avec la personne que je suis, et cela les a convaincus de me laisser les prendre en photo. À plusieurs occasions, cela a facilité et permis le dialogue : je n'étais plus la seule à poser des questions ; eux aussi pouvaient le faire.

La vidéo s'est révélée l'outil méthodologique le plus sensible. Afin de ne pas brusquer mes familles, j'ai pris quelque temps avant de demander la permission de filmer des rituels et des cérémonies aux temples. Caméra à la main, je m'installais non plus aux côtés de mon professeur, mais en face de lui, ce qui me mettait davantage dans la position de touriste, mais permettait en contrepartie d'enregistrer la séquence complète de la représentation rituelle.

Cela m'a aussi permis de jauger mon niveau d'intégration. Au début, il m'a fallu attendre, puis est venu le moment où on m'a permis de filmer. Bien que, selon ma propre expérience, les Balinais sont fiers de leur culture et très ouverts à l'observation de leurs rituels par les étrangers, certains moments (comme ceux ayant lieu à l'intérieur des temples) sont moins accessibles aux regards extérieurs. C'est lors de mon troisième séjour que l'appareil vidéo a servi d'intermédiaire entre mon professeur et moi, me permettant de tourner une interview d'une heure. J'ai aussi pu, avec mon professeur, visionner après coup certaines séquences de la représentation rituelle *Wayang lemah*, ce qui m'a permis de mieux comprendre ce qui s'y déroulait.

3.4.2 « Découvrir Bali » : journal de terrain, cahier de notes et grille d'entretien

Les outils écrits m'ont permis à la fois de décrire les lieux, les personnes et les échanges, mais aussi de mettre en mots différentes perceptions personnelles vécues tout au long du terrain de recherche. L'écriture m'a donné l'occasion de réfléchir à la fois sur mon rapport à l'Autre et sur moi-même pour mieux saisir l'expérience ethnographique dans son intégralité.

Ma découverte de Bali s'est bien sûr faite à travers mes interactions avec des personnes, mais seul le journal de terrain transforme une expérience sociale ordinaire en expérience ethnographique ; il restitue non seulement les faits marquants, que notre mémoire risque d'isoler et de décontextualiser, mais surtout le déroulement chronologique objectif des événements. Il constitue en quelque sorte des archives de soi-même (Beaud et Weber, 2007, p. 80). Dans le cadre de ma participation observante, le journal de terrain s'est révélé un outil privilégié ; j'y consignais mes observations à chaud afin de garder en mémoire les anecdotes ainsi que les expressions qu'autrement, j'aurais oubliées.

Aussi, un cahier de notes distinct de mon journal me suivait en toutes circonstances. Je pouvais y noter mes impressions personnelles, mes questionnements intérieurs ou les émotions du moment, et ce, afin d'en discuter ultérieurement avec mes familles. Ces impressions, jumelées aux informations contenues dans le journal de terrain, ont permis une refonte quasi quotidienne de ma question de recherche en fonction des enjeux que soulevaient les émotions et les événements de la journée. Lors des différents échanges avec mon professeur, il a lui-même écrit dans mon cahier de notes afin de mieux m'expliquer ses enseignements et de clarifier mes questionnements.

Tel que mentionné préalablement, même si une grille d'entretien avait été pensée et traduite en *bahasa Indonesia*, ce parcours de recherche a évolué différemment en fonction des gens rencontrés. Chaque rencontre, chaque représentation me permettait

d'en apprendre davantage sur l'art de la marionnette indonésienne et sur la culture balinaise. Mes relations avec mes interlocuteurs s'étant approfondies, le troisième séjour m'a permis de réaliser une entrevue filmée (voir l'annexe F).

3.4.3 « Être à Bali » : apprentissage, échanges et discussions informelles

La démarche propre à cette recherche ethnographique est caractérisée par sa forme expérientielle. Il s'agissait, d'une certaine façon, de vivre Bali, d'être à Bali. Pour bien saisir l'objectif de ma recherche, je me devais de participer, de m'investir. Par l'apprentissage de la fabrication des marionnettes, je faisais aussi l'apprentissage de connaissances profondes en lien avec ma question de recherche.

C'est seulement après un certain temps d'immersion que j'ai pu commencer à poser des questions. Je me permettais de poser plusieurs fois la même question en observant comment on allait y répondre. Je posais également des questions dont je savais d'avance la réponse (soit parce que je l'avais déjà observé, soit qu'on me l'avait déjà expliqué, soit parce que je l'avais déjà lu...), mais en faisant bien attention de poser des questions qui n'insinuaient pas de réponses ou de préférences de ma part. Parfois, la réponse de mon professeur débutait par *Menurut saya* (selon moi). Il me donnait donc son point de vue personnel sur la question, mais en indiquant que chaque village avait ses coutumes ou encore que, dans sa famille, les croyances étaient très fortes et que si je voulais mieux comprendre la religion hindo-balinaise, il me faudrait rencontrer d'autres *dalang*-professeurs qui me diraient d'autres choses qui seraient tout aussi vraies même si elles pouvaient être contradictoires.

Le développement du « faire » et de l'« être », à travers la fabrication et les échanges, approfondissait mes échanges et mes rapports aux autres. Ce sont ces moments qui ont été profondément révélateurs et importants dans cette démarche. De plus, lors de

mes visites dans les temples ou lors de différents moments plus personnels, la présence soit de mon professeur, soit d'un des membres de ma famille balinaise a grandement aidé à me faire accepter des membres de la communauté. En réalité, le fait que j'accompagne un *mangku dalang* ou un Balinais donnait de la crédibilité à ma démarche et améliorait la façon dont on me percevait. Afin de maintenir ce lien que je développais avec mes familles, les discussions informelles se sont révélées fort importantes. Elles permettaient de construire un rapport égalitaire et d'aller plus en profondeur dans les échanges.

À Java, j'avais tenté d'approcher un *dalang* avec mon questionnaire et mon enregistreuse, mais je m'étais vite rendue compte qu'il s'agissait là d'une démarche complexe : d'une part, il est rare en Indonésie que ce soit les femmes qui fassent des études ; il s'agissait donc là d'un écart culturel difficile à faire accepter en peu de temps. D'autre part, la présentation du questionnaire écrit avec signature faisait toujours réagir de façon négative. À Bali, j'ai donc misé sur les échanges et discussions informels tout en expliquant clairement à mes interlocuteurs le but de ces échanges.

3.5 Analyse des données

L'analyse que j'ai effectuée sur les données récoltées est de type qualitative et interprétative. Dans la méthode ethnographique, « ... la collecte de données et l'analyse des données sont parallèles et les catégories sont établies à partir des observations sur le terrain. » (Laperrière, 1997) Cette méthode « ... n'a pas recours à un échantillonnage théorique et elle vise la saturation empirique et s'arrête lorsqu'aucun élément nouveau ne vient altérer la description de la culture ou de la situation à l'étude. »

Au début de la recherche sur le terrain, je n'avais pas déterminé de catégories d'observation. C'est à la suite de l'observation, puis de la participation que se sont définies les premières catégories d'observation, qui ont été modifiées jusqu'à saturation définitive, en fonction des limites temporelles de ce terrain. Différentes questions se sont manifestées sur place, une fois que j'ai été immergée dans les familles et les communautés.

Pour répondre à ma question de recherche (voir la section 1.7), il s'agissait d'interpréter à la fois différents matériaux hétérogènes « externes »[108] et « internes »[109]. À partir d'échanges avec un marionnettiste officiant (*mangku dalang*), de ma propre démarche expérientielle, des dires de certains membres privilégiés de deux communautés (*banjar)*, des moments partagés et d'une description ethnographique, j'ai cherché à saisir les différentes dynamiques relationnelles entre le marionnettiste officiant (*mangku dalang*), les marionnettes et l'auditoire invisible (dieux et Ancêtres) afin de construire un savoir scientifique autour de l'objet marionnette balinais. Les différents outils développés tout au long de la recherche permettent à la fois un regard sur l'Autre et sur moi et d'y découvrir une interprétation commune. Malgré que le point de vue du marionnettiste officiant (*mangku dalang*) soit un point de vue privilégié — puisqu'il est au cœur de la représentation rituelle — les différents points de vue hindo-balinais rassemblés ne seront pas comparés, mais bien additionnés dans le cadre de cette analyse et ce, afin d'obtenir une meilleure compréhension de l'éventail des processus relationnels impliqués. La description détaillée d'une représentation rituelle *Wayang lemah,* telle qu'observé dans le contexte balinais aujourd'hui, vient compléter les données d'analyse. J'ai procédé à l'analyse de ces nombreuses données, en les divisant d'abord en deux grandes sections : 1. le contexte en dehors de la représentation

[108] J'utilise cette précision pour faire référence aux données recueillies par les photos, les vidéos, le journal de terrain, le cahier de notes, les entretiens, les discussions.

[109] J'utilise cette précision pour faire référence à ma propre expérience d'apprentie (mes propres perceptions des différents changements opérés en moi)

rituelle *Wayang lemah* ; 2. le contexte de la représentation rituelle *Wayang lemah.* Ce qui a donné lieu aux chapitres IV (contexte en dehors de la représentation rituelle) et V (contexte de la représentation rituelle). À l'intérieur de chacune de ces sections (chapitres IV et V), j'ai regroupé les données par « catégories conceptualisantes » (Paillé et Muchielli, 2012). Ce qui me permettait de développer une analyse de l'objet marionnette à travers le prisme du triangle relationnel proposé autour de différents axes (sous-contextes[110]) à l'intérieur de ces deux grandes sections. Enfin, j'ai mis en relation ces deux grandes sections (sous-contextes) en recoupant ces catégories conceptualisantes.

Contrairement au regroupement thématique qui se fait en dégageant des mots du discours des gens, l'analyse par catégorie

> [...] prend pied sur un discours dense, de première main, qu'elle hisse à un niveau synthétique de compréhension globale. Ce n'est pas tant la parole de l'acteur qui est consignée par la catégorie que son sens dans un ensemble en voie de compréhension, ou, plus encore, la pratique ou le phénomène que révèle cette parole, et ce, à partir à la fois de ce qu'a voulu signifier l'acteur et de ce que le chercheur construit comme sens. (Paillé et Muchielli, 2012, p.322)
>
> La catégorie touche donc une configuration de phénomènes et [...] elle est porteuse de sens, et le sens est toujours une affaire de mise en relation. C'est pourquoi l'analyste doit être imprégné de la totalité du corpus et de ses conditions de recueil. Et c'est pourquoi, aussi, une catégorisation ne peut pas ne pas être ancrée dans le terrain (*grounded*). Ce terrain, c'est celui des actions et interactions au cœur desquelles se construit la vie sociale. Et c'est pourquoi enfin, la catégorie doit être située. Dans la création d'une catégorie, les mots employés vont au-delà de la simple condensation textuelle : ils disent. » (Paillé et Muchielli, 2012, p.322)

[110] Je nomme sous-contextes: 1. les différents contextes faisant état de la grande partie *Contexte en dehors de la représentation rituelle* (voir le chapitre IV :); et 2. ceux faisant état de la grande partie *Contexte en représentation rituelle* (voir les sections 5.3, 5.4. et 5.5).

Cette question des « mots employés » par les interlocuteurs mentionnés par Paillé et Muchielli amène des interrogations. C'est que, dans le cadre de mon étude, tous les échanges se sont déroulés en *bahasa Indonesia* (voir la section 3.1.2). Alors : comment rendre compte d'une réalité qui ne s'exprime pas dans la même langue que la mienne ? Inscrite dans cette démarche de rencontre avec l'Autre, il y a la volonté de le « traduire » à la fois dans sa vision du monde, dans sa façon d'être-au-monde et dans une langue autre qui se doit de tenir compte des différentes significations des mots. L'apprentissage d'une autre langue est un espace linguistique et culturel de la rencontre authentique avec l'Autre (Puccini, 2006). Il me faut donc, afin de relater et d'analyser mon expérience ethnographique, faire un effort de traduction. Ici « traduire » est entendu de la même façon que l'indique Geertz, c'est-à-dire « ... arriver à la courbe de l'expérience de quelqu'un d'autre et [...la] transmettre à ceux dont l'expérience suit une courbe très différente. » (1983, dans Puccini, 2006, p. 25). Pour traduire l'autre, il faut donc toujours faire l'aller-retour entre soi et l'Autre, réfléchir à la façon dont il utilise le(s) mot(s) et dans quel(s) contexte(s), et vérifier si la compréhension qu'on en a correspond bien à celle de notre interlocuteur. « Traduire » ici ne signifie pas simplement refondre le ressenti des autres dans nos propres termes. Il faut être en mesure de comprendre la logique des relations (ibid, p. 25).

Malgré que tous les échanges se soient effectués en *bahasa Indonesia*, la première langue de mes interlocuteurs est le balinais. Il me fallait donc être consciente qu'une première traduction avait lieu, car certains mots balinais (exprimant des concepts indigènes) n'existent pas en indonésien. Afin de remédier à cela et d'être certaine d'être le plus près possible de la réalité balinaise, j'ai demandé à ce que certains mots balinais me soient expliqués, et j'ai pu les intégrer dans mes discussions avec mes interlocuteurs.

D'autre part, la traduction fait référence non seulement à la langue, mais aussi à l'expérience vécue de l'ethnographe sur le terrain, à l'observation des actions des Balinais eux-mêmes. Hastrup signale que le corps incarne des intentions, des motivations qui sont révélatrices d'une culture. « Culture is embodied action [...] Like language, the body serves as a depository of deferred thoughts » (1995, p. 81). Pour permettre de mieux en saisir toutes les dimensions perceptives, une description ethnographique de la représentation rituelle *Wayang lemah* et d'autres données recueillies sur le terrain viendront expliciter le contexte dans lequel les relations prennent part et informer sur les motivations et les intentions des Balinais lors d'une telle représentation rituelle.

3.6 Limites de la méthode

Ma recherche met l'accent sur l'objet marionnette à travers les relations entre les acteurs du triangle relationnel *mangku dalang*, marionnettes et auditoire invisible (dieux et Ancêtres). Elle vise une meilleure compréhension de l'objet marionnette par l'observation des dynamiques à l'œuvre entre les différents acteurs du triangle relationnel, en fonction du cadre théorique et des outils conceptuels présentés (voir le chapitre II). Parmi plusieurs angles d'interprétation possibles, j'ai tenté de rendre compte d'une dimension affective perceptible dans les interactions en fonction de l'approche de l'action rituelle de Severi (2012) (voir la section 2.4), puisqu'à travers mon expérience ethnographique, cette dimension affective s'est révélée très importante et il me fallait en rendre compte.

Cette recherche présente certaines limites quant à la compréhension de la définition de l'auditoire invisible. Malgré la présentation ethnographique exhaustive révélée par le contexte de ma recherche, force est d'avouer que des questions subsistent concernant la nature et l'identité de l'auditoire invisible présent lors de la

représentation rituelle *Wayang lemah.* Une autre recherche pourrait envisager de se questionner à cet égard et sur la façon dont ces entités « affectent » l'environnement balinais. Dans le cadre de cette recherche, l'existence d'entités immatérielles n'a pas été envisagée de manière générale ou afin de déterminer la « nature » de celles-ci, mais bien afin de présenter leur influence effective sur la vie des Hindos-balinais dans le cadre de la représentation rituelle *Wayang lemah.*

Aussi, bien que je sois consciente que le *Wayang lemah* englobe d'autres composantes (musique, récits, etc.) (voir la section 1.4.1.2), cette recherche se limite à la compréhension de l'objet marionnette par les relations entretenues dans le triangle relationnel envisagé. Toutefois, l'idée même d'observer ce triangle permet d'envisager une autre compréhension du *Wayang lemah* et de son interrelation avec les Balinais. Le processus, ici, est tout autant révélateur que les résultats eux-mêmes (Hastrup, 1995).

Enfin, les résultats de mon étude mettent en exergue différents points de vue découlant de ma posture de chercheure ainsi que de mes relations avec mes interlocuteurs. Je suis donc consciente qu'il est possible que je puisse induire, à l'intérieur des résultats de ma recherche, des biais subjectifs. Toutefois, le fait même d'avoir vécu le terrain de la façon dont je l'ai précédemment présenté donne à ma recherche un point de vue privilégié, à la fois de par ma position de chercheure / marionnettiste et de par les relations particulières développées en fonction des gens, des lieux et des circonstances décrites. Elle ne se veut donc pas une généralisation, mais offre la présentation de caractéristiques dans un angle et selon un point de vue unique.

3.7 Conclusion

J'aurai donc séjourné au total près de 20 semaines en Indonésie, dont 12 semaines et demie à Bali. Avoir fait le terrain en trois temps a permis une meilleure compréhension, mais aussi une meilleure « absorption » de l'espace relationnel. Lors de ma première présence sur le terrain, j'ai dû laisser les choses se présenter à moi sans vraiment saisir tout ce qui se passait. Entre les trois séjours, j'ai pu améliorer mes connaissances langagières et scientifiques concernant Bali. De retour sur le terrain, j'ai été en mesure de faire davantage de liens entre ce qui s'y déroulait et les lectures, me faisant par ailleurs observer que, parfois, les lectures faites ne concordaient absolument pas avec ce qui se passe.

Les différents outils méthodologiques présentés dans ce chapitre m'ont permis d'avoir accès à la vision subjective des Hindo-balinais à propos des relations entre le marionnettiste officiant, les marionnettes et l'auditoire invisible dans le contexte de la représentation rituelle *Wayang lemah*. Lors de cette recherche, ma subjectivité ainsi que mon bagage artistique, personnel et professionnel, ont bien sûr un impact sur le rendu de cette étude, puisque j'ai pu partager une certaine vision commune avec le *mangku dalang* qui a été mon professeur. Si un individu est toujours pluriel, comme l'est son interlocuteur, c'est d'abord et avant tout en faisant, en participant, en expérimentant que j'ai eu l'impression de vraiment bien saisir le sens et l'essence des choses du terrain.

L'expérience du terrain peut affecter et transformer la chercheure. Pour être en mesure d'objectiver cette démarche expérientielle vécue de façon personnelle et subjective, il s'agit d'abord d'effectuer un travail sur soi, avec soi : comment vit-on, voit-on, ressent-on, entend-on, perçoit-on le monde autour de soi ? Par ce travail sur soi, on peut espérer trouver le chemin nous permettant de laisser toute la place à l'expérience de l'Autre. La réflexivité représente le mouvement de va-et-vient entre la culture du chercheur et l'autre culture (Althabe et Hernandez, 2004). La construction de cette identité relationnelle est ancrée dans le rapport aux autres et

dans une activité au quotidien. Comment on « expérientise » l'Autre dans son « humanitude » (attitude humaine), dans sa façon d'être-au-monde, mais surtout dans le respect de celui-ci en toute humilité, comprendre comment il vit sa relation au monde.

Cet exercice essentiel et nécessaire demande une énorme dose d'humilité et de doute, mais aussi d'ouverture mentale et émotive pour laisser place et libre cours à la relation à l'Autre ; une sorte d'abandon, un espace intérieur qui permet les questionnements, les doutes, les rapprochements, les moments inexpliqués et inexplicables dans l'instant. La façon dont je comprends cette culture, cette façon d'être est le résultat de cette mise en perspective entre l'Autre et moi.

Si l'apprentissage de la langue locale permet d'entrevoir un certain « reformatage » de l'esprit, c'est dans l'expérience du terrain, l'implication, les différentes perceptions et la relation aux autres que le reformatage du corps est possible. Tout se construit, se déconstruit, se transforme et s'éclaircit. Le résultat que je tenterai de dépeindre ici est, je l'espère, au plus près de la relation vécue avec mes interlocuteurs. C'est par l'écriture d'un carnet de bord que ce travail a pu être effectué. Chaque soir, je m'efforçais de faire un retour sur les événements de la journée, ce qui me permettait de relever de petits détails qui m'avaient échappé et ainsi envisager de faire éventuellement un retour critique sur ces enjeux si je n'y arrivais pas sur le moment. Comme l'expose ici Olivier Leservoisier :

> [l]'intérêt du travail réflexif n'est pas simplement de rappeler la part de subjectivité dans la recherche, mais de mieux comprendre l'objet d'étude [...] En d'autres termes, il s'agit de considérer l'analyse de l'implication de l'ethnologue dans la condition d'enquête comme condition d'un savoir anthropologique. (2005, p. 22)
>
> À travers l'exercice de la réflexivité, le chercheur peut ainsi mieux comprendre les aspects et les enjeux d'une situation qui, au moment de l'enquête, peuvent lui avoir échappé. (Idem, 2005, p. 22).

Ce travail réflexif permet de mettre en lumière, à travers la relation à l'objet marionnette, les liens qui se tissent entre les gens, une communauté, une famille, un *banjar*. À partir de leur vision et de leur perception, je dois faire de mon mieux pour traduire leur vision du monde. C'est en m'intéressant aux trajectoires de vie, aux événements qui forgent leur pensée et leur façon d'être, et en partageant ce que je suis que les résultats de cette recherche prennent sens. Je reste fort consciente que les données obtenues sont le résultat d'un tiers espace et qu'ainsi cette analyse devient le lieu de ma propre compréhension de ces interactions, qu'elle est révélatrice d'un sens commun.

Après avoir présenté le terrain de cette recherche en tant que parcours relationnel, territoire géographique et comme lieu de recherche ayant nécessité des méthodes et des outils de collectes de données, j'analyserai, au prochain chapitre l'objet marionnette à travers le prisme du triangle relationnel, marionnettiste officiant, marionnettes et auditoire invisible (dieux et Ancêtres), dans le contexte extérieur à la représentation rituelle *Wayang lemah*, c'est-à-dire au quotidien.

CHAPITRE IV

UN MONDE DE DYNAMIQUES RELATIONNELLES

Après avoir présenté les choix méthodologiques qui ont guidé l'élaboration de ce projet de recherche, j'aborde, dans ce quatrième chapitre, l'analyse de l'objet marionnette à travers le prisme du triangle relationnel, marionnettiste officiant, marionnettes et auditoire invisible (dieux et Ancêtres), dans le contexte extérieur à la représentation rituelle *Wayang lemah*, c'est-à-dire au quotidien. Ce triangle relationnel est perceptible dans un environnement social allant de l'individu à la famille et la communauté.

Ce chapitre permettra donc d'aborder deux de mes sous-objectifs, c'est-à-dire : 1. comprendre, analyser et documenter les relations entre le marionnettiste officiant (*mangku dalang*), les marionnettes et l'auditoire invisible (dieux et Ancêtres) ; et 2. définir la place et le pouvoir des marionnettes comme objet relationnel dans la société hindo-balinaise aujourd'hui. Ces deux sous-objectifs seront davantage développés au prochain chapitre. À partir du quotidien vécu, partagé et observé avec mon professeur I Ketut Sariana et sa famille à l'intérieur de leur communauté, j'expose différentes dynamiques relationnelles à partir de l'objet marionnette comme médiateur d'agentivité sociale (selon la perspective de Gell — voir la section 2.2) révélant ainsi une partie de leurs savoirs et croyances au cœur de leur expérience balinaise.

Dans la première partie de ce chapitre, je présente le triangle relationnel afin de mettre en relief l'importance de ma recherche et ensuite j'aborde l'objet marionnette en joignant certains écrits sur le sujet présents dans la littérature existante à la

perspective du *mangku dalang* I Ketut Sariana. Ainsi, il sera possible de mieux saisir l'objet marionnette impliqué dans le triangle relationnel.

Je consacre ainsi la première partie de ce chapitre à la description de mes expériences et apprentissages de fabrication de marionnettes vécus auprès de mon professeur lors de mes deux premiers séjours, effectués aux mois de juillet et août 2014 et 2015. Cette situation d'apprentissage est révélatrice du processus de ma recherche de terrain et permet d'exposer, à travers les changements opérés en moi ainsi que dans ma relation avec mon professeur, l'expérience personnelle et les pratiques du *mangku dalang* I Ketut Sariana, à la fois sur son art, ses valeurs, ses croyances et ses savoirs.

Je détaille ensuite les différents contextes individuel, familial et enfin social dans lesquels des relations unissant les acteurs du triangle relationnel se manifestent et se développent en fonction de la réalité hindo-balinaise telle que vécue par ce *mangku dalang,* sa famille et sa communauté (*banjar*) au quotidien. À partir de mes observations et le discours de I Ketut Sariana, j'analyse en quoi les actions et interactions liées à l'objet marionnette sont révélatrices de l'être-au-monde balinais et des relations qui se nouent entre les personnes et les non-humains (marionnettes et auditoire invisible). L'objet marionnette, en dehors de la représentation rituelle, convoque des manières de faire et d'être qui informent à la fois sur les relations entre le marionnettiste officiant, les marionnettes et l'auditoire invisible, mais aussi sur un contexte social balinais. C'est dans la perspective de la représentation rituelle, laquelle sera présentée au chapitre suivant, que les dynamiques relationnelles du quotidien liant les acteurs du triangle relationnel qui sont présentées dans ce chapitre, prennent tout leur sens.

4.1 Le triangle relationnel *mangku dalang,* marionnettes et auditoire invisible

L'étude du *Wayang lemah* pourrait être formulée à partir de différents angles d'observation, mais j'ai privilégié un regard sur le triangle relationnel marionnettes, *mangku dalang* et auditoire invisible. Lors de mes trois séjours de terrain, ma participation à la vie quotidienne, mes observations et les discussions que j'ai partagées avec mes familles d'accueil ont rendu ce triangle relationnel très perceptible.

Le sujet a d'ailleurs retenu mon attention en raison de mon intérêt pour l'art de la marionnette, mais surtout pour l'objet marionnette lui-même. Si notre manière de voir le monde détermine les relations que nous entretenons avec lui, les objets marionnettes convoquent des manières d'être et de faire témoignant de cette manière balinaise de voir le monde. Cette recherche vise une meilleure compréhension des relations se manifestant et se développant à l'intérieur d'une représentation rituelle *Wayang lemah* au sein du triangle relationnel proposé, et ce, afin de mieux saisir ce que l'objet marionnette révèle de la société balinaise et l'importance de cet art traditionnel aujourd'hui.

À ma connaissance, aucune étude sur le *Wayang lemah* balinais n'a encore envisagé l'objet marionnette sous l'angle de la relation entre le marionnettiste et l'auditoire invisible[111]. Il s'agit ici d'envisager l'objet marionnette comme un objet au cœur d'un triangle relationnel dans le cadre d'une dimension interactive d'une représentation rituelle *Wayang lemah.* L'objet marionnette devenant alors médiateur d'agentivité sociale, démontrant ainsi ce que cela révèle de l'être-au-monde balinais aujourd'hui.

[111] Tel que mentionné dans la proposition de recherche (voir la section 1.7), le *Wayang lemah* peut être appréhendé sous différents angles d'études.

De plus, l'approche de Houseman et Severi (voir la section 2.4), permet de mettre en relation la représentation rituelle dans un contexte social large. En observant les acteurs du triangle relationnel à travers le prisme de l'agentivité selon la perspective de Gell (voir la section 2.2), cela permet de rendre compte de l'ensemble de l'environnement social balinais dans lequel le marionnettiste officiant, les marionnettes et l'auditoire invisible sont impliqués.

4.2 Les marionnettes balinaises et leurs relations au quotidien

Les fonctions sociales, religieuses ou politiques de l'art de la marionnette sont depuis longtemps observées (Choulet, 2004). L'art du *Wayang kulit* est, pour plusieurs (Mrazek, 1998, Keeler, 1992, Richmond & Sedana, 2002), considéré comme véhicule de valeurs symboliques balinaises. Toutefois, dans le cadre de cette recherche, mon regard s'est davantage porté sur l'objet marionnette dans le cadre d'une dynamique relationnelle portée par le triangle proposé. En considérant ici l'objet comme une personne selon la perspective de Gell (1998) (voir la section 2.5) et en y intégrant les concepts de *distributed mind* (Gell, 1998) (élargissement de la pensée) et de *distributed person* (personne disséminée) (voir la section 2.2), il sera possible d'observer l'intériorité et l'extériorité de l'objet, à savoir comment il est investi (savoir-faire, savoir-être) autant au quotidien (dans ce chapitre) qu'en représentation rituelle (au prochain chapitre) en faisant ressortir des dynamiques relationnelles révélatrices d'agentivité sociale.

Le cadre particulier du *Wayang lemah* en tant que représentation rituelle est ici révélateur du contexte dans lequel s'opèrent les diverses relations entre l'objet

marionnette[112], le *mangku dalang* et l'auditoire invisible. La description et l'analyse des différentes relations au quotidien permet de les situer dans un environnement social et de mieux comprendre l'impact de l'action rituelle pour les acteurs du triangle relationnel proposé, qui sera présenté au prochain chapitre.

4.3 Les relations des marionnettes balinaises : entre littérature et réalité de terrain

Avant d'aborder les différentes relations observées entre les acteurs du triangle relationnel, il est, je crois, judicieux de contextualiser les différents positionnements d'auteurs à partir de la littérature existante. Cela permettra de mieux comprendre en quoi l'objet marionnette est porteur d'agentivité sociale balinaise.

Dans *Corps de bois, souffle de vie* (2014), ouvrage portant sur le *Wayang golek* de Java Ouest, Sara Anaïs Andrieu écrit que

> [l]e mot Wayang est supposé dériver de bayang, bayangang qui signifie ombre ou illusion en indonésien, ou, selon une autre étymologie de hyang, les esprits, les ancêtres. [...] Néanmoins, que le terme désignant l'ombre soit venu à désigner la figure à partir de laquelle elle est projetée — la marionnette — et le rituel/ou la performance, ou encore que le terme désignant l'essence du rituel devienne l'objet en soi est déjà un glissement synecdotique intéressant. Cela pourrait montrer déjà que le Wayang est envisagé comme un tout indivisible, un événement au cours duquel le tout et la partie interagissent de façon irréductible pour former une image, une allusion, voire une illusion. (2014, p. 20)

Selon mes observations sur le terrain, l'objet marionnette n'existe pas simplement dans son contexte de représentation rituelle : il est, suivant la théorie de Gell (voir la section 2.2), à la fois investi et porteur d'une agentivité sociale et capable d'initier

[112] L'objet marionnette, bien que désigné ici au singulier, désigne en fait un ensemble de marionnettes nécessaires à la représentation rituelle et rassemblé dans un même coffre de marionnettes, ou *kropak*.

une causalité dans son environnement. En analysant les différentes dynamiques impliquant l'objet marionnette, il devient possible d'en faire ressortir l'expression de relations entre les humains et les non-humains et ainsi de mieux saisir ce que cela révèle de l'individu et de la société qui a une relation avec celui-ci.

Identifiées par I Ketut Sariana non pas par le terme de *Wayang,* mais par le terme de *Ringgit,* les marionnettes balinaises sont porteuses de désirs, d'intentions et d'envies signifiants. Pour en comprendre toute la portée, il est utile de considérer l'étymologie même du mot *Ringgit* et de démontrer en quoi ce choix personnel de I Ketut Sariana, loin d'être anodin, est révélateur de relations attribuant une « charge » toute particulière à l'objet marionnette : une façon de les percevoir, d'interagir avec elles et de les considérer.

Dans la littérature existante, les auteurs abordant le *Wayang kulit* utilisent les termes *Wayang, Ringgit* ou encore *Wayang Ringgit* pour désigner les marionnettes. Au fil de mes lectures, j'ai constaté que le terme *Wayang* est davantage utilisé pour désigner les marionnettes dans des ouvrages occidentaux ou plus récents (Hobart, 1987 ; Keeler, 1992 ; Lysloff, 1993), alors que le terme *Ringgit* semble davantage utilisé dans des ouvrages plus anciens. À cet égard, Zurbuchen (1987), en citant Hazeu (1897), indique que « [a] puppet is referred to either ringgit or wayang. Hazeu (1897) derives *wayang* from *hyang*, moving unsteadily or floating in the air and connects the term with ghosts. » (p. 67).

Aussi, Dr Sunarto, dans *Leather Puppet in Javanese Ritual* (2013), écrit que [la] « Balinese society respecting puppets as *Sanghyang Ringgit* meaningful performing arts high as a valued gift from *Ida* Sang Hyang Widhi *Wasa* or God Almighthy », alors que pour I Ketut Sariana,

> [l]e mot *Ringgit* signifie *Wayang*... Cela signifie de toutes petites *Wayang* (ombres), cela signifie *Ringgit* ! ... Dans les mots dits par le *mangku dalang* au début de la représentation en langue *kawi*, le *dalang* appelle *Sang Hyang Ringgit*, le dieu du *Wayang*. (Il faut savoir que tout nom qui comporte le préfixe *Sang Hyang* représente une des multiples facettes de Sang Hyang Widhi.[113]) *Ringgit*, ce sont les *wayang* (marionnettes) qui performent...[114]

Ce que révèle cet échange avec I Ketut Sariana, c'est que deux éléments importants fondent la *Ringgit*. Premièrement, on remarque la présence en elle de Sang Hyang Widhi. Contrairement à ce qu'écrit Dr. Sunarto, l'art de la marionnette balinaise n'est pas simplement considéré comme étant octroyé par Sanghyang Ringgit : les marionnettes sont, selon I Ketut Sariana, la présence même de Sang Hyang Ringgit — une des facettes de Sang Hyang Widhi ou encore Tuhan (dieu). Le terme utilisé par le *mangku dalang* confère donc à l'objet marionnette un statut particulier. Deuxièmement, c'est leur vocation à la représentation rituelle qui leur octroie le statut de *Ringgit*. La représentation n'est pas entendue ici comme une fonction de l'objet, mais bien comme une relation entretenue entre les marionnettes, le *mangku dalang* et l'auditoire invisible.

4.4 Mon expérience d'apprentie : l'art comme relation au monde

La confection d'une marionnette ne pourrait être qu'une simple réalisation artistique. À Bali tout particulièrement, cet « outil de théâtre » est « ... pris dans l'étau du monde matériel et de l'immatériel... », pour reprendre la formulation de Bonnithon (1994) au sujet des masques balinais. Une des façons de se représenter la vision du monde des Balinais est de dire que leur monde est composé du monde visible (*Sekala*) et du monde invisible (*Niskala*), qui sont tous les deux continuellement présents (voir la

---

[113] Ma précision.

[114] Ma traduction. Propos tenus initialement en indonésien. Échange tenu le 26 août 2016 sur la plateforme *We chat*.

section 1.2.3). Par mon apprentissage des différentes techniques, savoir-faire et savoir-être en lien avec l'objet marionnette lors de mon expérience d'apprentie, j'ai pu acquérir une meilleure compréhension des relations liant l'individu balinais aux mondes visibles et invisibles et à son environnement. L'art de la marionnette balinais apparait ainsi comme une relation au monde.

En relatant ici mon expérience d'apprentie, je démontrerai comment le fabricant ou encore le performeur peut se prolonger dans son œuvre d'art (tel qu'entendu par Gell, 1998) (voir la section 2.2). I Ketut Sariana, en m'enseignant la fabrication de deux marionnettes balinaises[115], m'a donné accès à sa perspective personnelle, révélant ainsi ses savoirs et ses croyances, me partageant sa façon de voir le monde, ses perceptions et sa façon d'être balinais.

L'apprentissage de la fabrication de marionnettes s'est fait dans la maison familiale de I Ketut Sariana. À Bali, l'apprentissage se fait par l'observation du corps et des gestes et des différents mouvements du professeur que l'on tente de reproduire. C'est la main du professeur qui, au début, guide celle de l'apprenti et qui lui permet de bien comprendre la position qu'il doit adopter à la fois dans sa posture et dans ses mains, qui, à l'aide des *pahat* (outils métalliques servant à découper la peau de buffle), transpercent finement et lentement la matière. Par cette expérience qui s'inscrivait à la fois dans le corps (les gestes), dans l'affect (les émotions) et la pensée de la marionnettiste que je suis, j'ai pu saisir le sens de la relation s'établissant entre l'objet et l'artisan.

Lors de mon premier jour d'apprentissage, à l'été 2014, assise aux côtés de mon professeur dans le *bale dauh* (voir l'annexe G), I Ketut Sariana installe le morceau de

[115] À l'été 2014, j'ai effectué la fabrication du personnage de Sangut et, à l'été 2015, celle du personnage de Delèm, tous deux des *Penasar*. (Voir l'annexe H pour une présentation des personnages.)

peau de buffle (*sapih kerbau*) à partir duquel la marionnette sera fabriquée. Il le maintient en place en plantant de petits clous sur un rondin de bois dur. Il trace sur la peau des lignes au crayon, certaines courtes, d'autres longues, et enfin quelques ornements simples propres aux marionnettes d'ombre balinaises. Il me présente les différents outils (nommés *pahat*[116] en indonésien) nécessaires pour tailler les multiples motifs et me montre comment, par mouvements répétitifs, percer la peau. En tenant le *pahat* de la main droite et en donnant des petits coups de marteau de la main gauche, il m'explique que chaque geste doit être répété trois fois afin de transpercer la peau de façon précise.



Figure 4.1 Peau de buffle avec tracés et *pahat*. Personnage de Sagnut (Mes archives photos, été 2014)

[116] Ceux-ci sont faits en métal, de différentes dimensions et sont au nombre de douze. Chacun permet, grâce à sa tête, la réalisation d'un motif différent : rond, demi-cercle et ligne droite, de différentes grosseurs.

En imitant ses différents gestes, j'arrive à exécuter, un à un, différents motifs. En silence, d'abord lentement, puis plus rapidement à mesure que je prends de l'assurance, je m'efforce d'imiter les gestes de mon professeur. Une fois satisfait de mon exécution, il m'invite à combiner différents motifs de base, permettant la réalisation d'éléments plus complexes. Sur une période de trois heures, je m'efforce de raffiner ma qualité d'exécution et parviens à rendre des exercices jugés « bien » par mon professeur.



Figure 4.2 Marionnette de Delèm confectionnée par l'auteure (Mes archives photos, été 2015)

Dans la société balinaise, la spatialité et la temporalité (voir la section 1.2.4) sont des éléments fort importants, et ceux-ci ne peuvent être exclus de la compréhension de la fabrication de marionnettes. Lors de l'exécution de la marionnette, je devais, lorsque je fabriquais, avoir la tête en direction *kaja*[117] et ce, afin d'avoir l'état d'esprit nécessaire à la bonne fabrication. Afin de m'expliquer comment acquérir cet état d'esprit, mon professeur m'a donné certaines leçons de savoir-être qui se sont étalées sur plusieurs jours successifs.

Selon I Ketut Sariana, l'apprentissage de la fabrication des marionnettes (tout comme celui des rituels et, par extension, de la vie balinaise) s'effectue en trois couches d'imprégnation[118]. Afin que je puisse saisir sa perspective personnelle, il a dessiné un œuf dans mon cahier de notes[119] et en a identifié les trois couches successives : 1. la coquille de l'œuf (*kulit telor*), représentant les gestes, les actions que l'on doit dans un premier temps imiter ; 2. le blanc de l'œuf (*putih telor*), correspondant à la signification ou à la symbolique rattachée à ces gestes ; et enfin 3. le jaune de l'œuf (*kuning telor*), le cœur, le noyau essentiel : le ressenti, que mon professeur désignait par le mot *Tatwa*[120] et qu'il m'expliquait par la phrase *« Engkau adalah saya »*[121]. Si Lansing (1996) indique qu'il y a correspondance entre le monde extérieur et intérieur à Bali à travers le *Bhuana Agung* (macrocosme ou structure du monde extérieur) et le *Bhuana Alit* (microcosme ou structure du monde extérieur présente dans le monde intérieur de la personne) (voir la section 1.2.4), ici la perspective personnelle de I Ketut Sariana permet de comprendre en quoi ce ressenti est la pierre angulaire de

---

[117] La direction *kaja* indique la direction de Gunung Agung, le volcan « résidence » des Ancêtres et celle-ci est la direction la plus « sacrée ». Voir section 1.2.4

[118] Il s'agit ici de sa perspective personnelle. À plusieurs reprises, il m'a dit en indonésien « *Menurut Ketut...* », ce qui signifie « Selon Ketut... ». Il faut savoir qu'il n'est pas inhabituel à Bali de parler de sa propre personne en se nommant soi-même.

[119] Notes prises dans mon carnet en date du 27 juillet 2014.

[120] I Ketut Rota (1978), selon Ida Bagus Mantra (un *dalang* balinais), indique que l'éthique hindo-balinaise vient de la philosophie *Brahma Atma Aikyam*, manifestation tangible de Tat Twan Asi : penser le bien, dire le bien et faire le bien. Il s'agit de la seule information que j'ai trouvée concernant le terme *tatwa*.

[121] Ma traduction : « Je suis toi, tu es moi. »

l'expérience humaine balinaise, provoquant motivations, intentions et donnant un sens aux gestes et aux actions dans la vie quotidienne et rituelle. Ce n'est qu'après avoir complété l'exécution de ma première marionnette que I Ketut Sariana m'a donné cette métaphore qui, en quelque sorte, correspond aux strates successives de compréhension et d'adaptation qui se sont opérées en moi tout au long de la quarantaine d'heures qu'a duré la fabrication de ma première marionnette.

C'est en apprenant la fabrication de marionnettes que j'ai pu en apprendre davantage sur le sujet, mais aussi en accompagnant mon professeur lors de ses représentations ou encore en observant d'autres représentations en sa présence.[122] En m'enseignant à la fois l'iconographie et la symbolique des personnages[123], il me faisait passer à la deuxième strate d'imprégnation. En intégrant les gestes appropriés à la fabrication, ma position dans l'environnement et la signification des tracés que j'exécutais, lentement, l'apprentissage devenait aussi un échange avec la matière. L'application nécessaire à la bonne exécution a demandé temps et investissement de soi. Par cet apprentissage de la position à adopter lors de la confection, par la répétition des mouvements, mon corps a découvert de nouvelles façons d'être.

---

[122] Il m'est arrivé à quelques reprises d'accompagner mon professeur qui performait non pas du *Wayang lemah* mais plutôt un *Topeng*, ou encore d'aller avec lui voir les représentations données par ses amis. Ces moments ont été des occasions pour lui de m'en dire davantage sur les marionnettes et les performances balinaises.

[123] Selon Hobart (1987), en plus de représenter les personnages présents dans les épopées, l'iconographie contient des significations qui servent de modèle symbolique dans la société. Le symbolisme imprègne donc l'iconographie et on ne peut l'abstraire de celle-ci. Le système iconographique est un ensemble polysémique possédant de multiples significations. De façon très large, il implique une conception du cosmos et de la place de la société humaine à l'intérieur de celui-ci. Il faut savoir que les marionnettes balinaises sont fabriquées selon des standards fixes hérités de la tradition. Le respect plus ou moins grand de ces standards témoigne de la finesse d'exécution du fabricant. Les marionnettes sont basées sur la forme du corps humain et sont, en quelque sorte, l'incarnation du système d'opposition balinais du *Rua binheda*[123], qui détermine leur forme, leur costume et leur couleur de peau, lesquels permettent de les identifier. Dans ce mémoire, l'objectif étant d'observer les actions comme pratique, l'iconographie et la symbolique complète des marionnettes ne seront pas abordées. Pour en savoir davantage à ce sujet, voir les annexes B et C.

Afin de mieux me guider dans mon apprentissage, mon professeur m'a enseigné que la fabrication de marionnettes se veut une méditation, une dévotion, un don de soi[124].

Je propose ici, en fonction du concept de *distributed person* (personne disséminée) de Gell (1998) (voir la section 2.2), de considérer que l'intention du fabricant se prolonge dans la marionnette, dans sa qualité de présence et d'investissement de soi. Les bons comportements, le bon focus de l'esprit et la pureté du cœur (bonnes intentions) du *mangku dalang* influent sur la représentation rituelle (voir la section 5.4). De plus, cette pièce de cuir ouvragé est investie d'un savoir-faire (les techniques) et d'un savoir-être (les manières de se comporter envers elle). Les pensées, les intentions et les émotions du fabricant ou du performeur se transposent ainsi dans l'objet. Tout comme me l'indiquait I Ketut Sariana, l'état de *santai dan tenang,* soit « être calme et prendre le temps de prendre le temps » (ma traduction) est aussi une forme de méditation pour ceux qui peuvent le ressentir[125] (voir section 5.2). Il n'y a pas d'obligation ; il faut simplement atteindre un état d'équilibre intérieur : dire le bien, penser le bien et faire le bien. L'art, pour les Balinais, est un don de soi, la plus belle offrande que l'on peut faire.

Les gestes, les paroles, le corps et l'implication corporelle et émotive du *dalang* sont incarnés, en dehors de la représentation rituelle *Wayang lemah* dans ce geste de fabrication et en toute chose. Dans la fabrication des marionnettes, on investit l'objet, on y met de soi. C'est-à-dire que l'on se doit d'être dans le moment présent, être le plus en harmonie possible afin que les gestes soient le plus précis possible : une

---

[124] Bonnithon relate quelque chose de similaire dans *Naissance d'un masque balinais : Hanuman :* « Ce qui compte c'est l'*acep*, la direction que prennent vos pensées quand vous la présentez. Il faut toujours lier parole, action et pensée. Ce qui donne la portée à l'offrande, c'est *ngayab,* le geste avec lequel vous la dédiez, en harmonie avec vous-même et avec le but qu'elle doit atteindre. » (Vicherat, Denis et Fassola, 1983, p.88, cités dans Bonnithon, 1994).

[125] Échange de SMS avec I Ketut Sariana tenu le 22 juillet 2014. Le SMS a été retranscrit en indonésien dans mes notes personnelles du 22 juillet. Ma traduction.

pensée qui vagabonde, peut engager un mouvement de travers[126]. Donc, il y a une projection de soi, une prolongation de la pensée, du ressenti dans le geste qui se constate dans la précision de l'exécution qui s'effectue : si l'état affectif est bon, la marionnette sera bonne. (Il en sera de même lors de la représentation rituelle – voir section 5.2).



Figure 4.3 Fabrication d'une marionnette par I Ketut Sariana (Mes archives photos, été 2014)

Il est intéressant de constater qu'en *bahasa Indonesia*, il n'y a qu'un seul mot, *rasa*, pour désigner à la fois les saveurs et les émotions. Les émotions deviennent en quelque sorte les saveurs de la vie. Pour mon professeur, c'est là aussi une des possibilités offertes par l'art (*seni* – en indonésien) : toucher émotionnellement, c'est-à-dire sans la nécessité de la parole, d'explications. La compréhension du monde (des

[126] Il m'est arrivé de faire des tracés non conventionnels dans la confection de ma marionnette. Mon professeur l'a alors nommé : *Sanut menurut* Isabelle. Ce qui se traduit par : *Sanut* à la façon d'Isabelle.

codes, des croyances...) est essentielle, car cela permet de comprendre l'art et l'art permet ainsi de comprendre le monde.

La capacité et le niveau d'engagement dans les relations entre les individus et les objets ainsi que la façon dont ceux-ci peuvent être perçus comme ayant un pouvoir d'action, dépendent de perceptions culturelles. En considérant la *Ringgit* comme un objet pourvu d'une présence intérieure, celle de Sang Hyang Widhi, la marionnette devient la présence même du divin présent en toute chose. Elle ne peut être traitée de façon inadéquate, ni dans sa fabrication ni dans les actions portées à son égard. En privilégiant des attitudes bonnes à son endroit, en portant attention à la façon de se comporter envers la matière, la réalisation de l'objet aide à comprendre comment l'individu balinais se situe dans son univers. La matière devient alors une porte d'accès sur sa perception personnelle du monde.

4.5 Les marionnettes, le marionnettiste officiant et l'auditoire invisible : des relations personnelles et intimes

Bonnithon, en parlant de la fabrication d'un masque balinais, indique qu'

> [à] Bali, tout acte doit être avalisé sur le plan religieux. La sanctification assure la durabilité de l'objet ou de l'acte. Une fois le masque terminé, pour achever le cycle de fabrication, il faut accomplir une cérémonie qui va le faire exister en tant qu'objet particulier auquel il faudra témoigner certaines marques de respect. Sans elle, le masque ne peut être porté. (2013, p. 53)

Il en va de même pour les marionnettes. La fabrication des marionnettes pour les cérémonies dans les temples diffère de celle des marionnettes pour les touristes[127]. Pour mon professeur, il existe une nette distinction entre les représentations rituelles et les représentations touristiques : les intentions, l'état d'esprit et les émotions du

[127] Pour une description détaillée de la fabrication de marionnettes rituelles, voir Hobart (1987).

performeur sont fortement différents[128]. Les marionnettes fabriquées pour les touristes sont ainsi destinées à être exposées, montrées et admirées pour leurs qualités esthétiques et leur considération artistique (au sens occidental).

Si la fabrication de certaines marionnettes pour touristes ne nécessite pas moins de finesse d'exécution, elle ne requiert en revanche pas tous les rituels et mantras nécessaires à la confection des marionnettes destinées aux représentations rituelles[129]. De plus, la « charge »[130] des marionnettes n'est pas considérée dans la fabrication des marionnettes touristiques. Selon I Ketut Sariana,

> [l]es marionnettes pour les touristes ne sont pas *consacrées* (*disucikan* en indonésien) et ce, parce que les fabricants auraient peur que les marionnettes puissent prendre vie seules... On doit prendre soin des marionnettes qui prennent part aux cérémonies, et ce, afin qu'elles émettent de bonnes vibrations (*vibrasi*), en leur faisant des prières (*doa*), des offrandes (*banten*), des cérémonies (*upacara*), en leur offrant de l'eau bénite (*tirta*) (voir la section 4.6). Quand on regarde une marionnette pour touristes et une marionnette pour les cérémonies et qu'il s'agit du même personnage, elles semblent identiques, mais, en fait, elles sont différentes : un *dalang* peut ressentir les vibrations (*vibrasi*) émises par les marionnettes sacrées. Les marionnettes non consacrées n'en émettent pas.[131]

La cérémonie consacrant les marionnettes est donc importante dans les relations que celles-ci entretiennent avec le *mangku dalang*. Elle leur permet de prendre vie et d'émettre de bonnes vibrations, caractéristiques qui ne sont pas recherchées dans le cas des marionnettes pour touristes.

---

[128] I Ketut Sariana performe la plupart du temps lors de représentations rituelles *Wayang lemah* ainsi que *Topeng*. Il lui arrive aussi de performer des *Wayang peteng* pour les touristes.

[129] Pour en savoir davantage sur la fabrication des marionnettes destinées aux rituels, voir Hobart (1987).

[130] Selon un de mes interlocuteurs, certaines marionnettes sont plus « puissantes », c'est-à-dire porteuses de force négative, que d'autres, d'où la nécessité d'exécuter des mantras et des rituels de purification. Si l'artisan ne se protège pas de cette force en confectionnant la marionnette, celle-ci peut le rendre malade.

[131] Traduction fidèle des propos de I Ketut Sariana. Ma traduction de l'indonésien à partir d'une entrevue filmée le 11 août 2017.

Une autre cérémonie tisse un lien particulier entre les marionnettes et le *mangku dalang :* le *Nyakap Wayang*. Bien que ma propre expérience d'apprentie m'ait permis de comprendre la nécessité du bon focus intentionnel et émotif de l'artiste et de la possibilité d'y projeter de soi, c'est au fil des conversations avec mon professeur, tenues par moment chez lui, dans un temple ou lors des réunions familiales, que celui-ci m'a parlé du rituel particulier unissant le *mangku dalang* à ses marionnettes. La cérémonie *Nyakap Wayang* consiste à « marier » ou à unir le *mangku dalang* à ses marionnettes. Selon I Ketut Sariana,

> [q]uand il y a un *dalang* qui veut performer les marionnettes, il se doit d'y avoir une cérémonie *Nyakap Wayang*. C'est-à-dire que le *dalang* va se marier à ses marionnettes afin de pouvoir ressentir la même chose que les marionnettes. La marionnette qui est performée pourra ressentir la même chose que le *dalang* qui la performe. Ils forment un seul cœur comme des gens mariés. Comme moi qui suis marié à ma femme. Même si nous sommes différents, parce qu'il y a un engagement entre nous, nous pouvons nous comprendre. Il ne peut donc pas y avoir de conflits. S'il y en a, ce sont de « bons » conflits. C'est la même chose pour les marionnettes et le *dalang*. Quand ils deviennent un seul cœur, le *dalang* et les marionnettes ne font qu'un. Ainsi, le *dalang* peut entrer dans le personnage-marionnette.[132]

Seul le *dalang* a la capacité de manipuler, de réveiller ou d'endormir les marionnettes lors de la représentation rituelle. Celles-ci sont à la fois considérées de façon individuelle (certaines ont des propriétés distinctes) et à la fois comme un ensemble, car toutes les marionnettes du *kropak* représentent un seul tout, dans lequel les forces sont harmonisées. Si l'une d'entre elles devait être remplacée, elle devrait à nouveau passer par une cérémonie visant à l'unir aux autres marionnettes et à l'officiant marionnettiste. Les marionnettes sont aussi perçues en relation entre elles, par un

[132] Traduction fidèle des propos de I Ketut Sariana. Ma traduction de l'indonésien à partir d'une entrevue filmée le 11 août 2017.

ordre déterminé par leur rang — axe vertical (déités, *ksatryas* et serviteurs[133]) — et leurs qualités — axe horizontal (*kiri – jahat*, *kanan – baik*[134]).

Cet ordre entre les marionnettes détermine aussi la relation qu'entretient le marionnettiste avec elles lors de la représentation rituelle (voir la section 5.4). Chaque geste, intention ou interaction est nécessairement lié à sa façon d'être dans son quotidien. L'union spirituelle entre le *mangku dalang* et ses marionnettes qu'implique la cérémonie *Nyakap Wayang* nécessite et permet à la fois d'entretenir avec elles un lien affectif et émotionnel au quotidien, qui assurera la bonne efficacité rituelle (voir la section 5.4). Cela donne aussi au *mangku dalang* la capacité de les réveiller pour la représentation rituelle, ce qui indique que les marionnettes sont en dormance au quotidien. Elles ne sont donc pas désinvesties de la présence de Sang Hyang Ringgit : elles sont plutôt en attente d'une réactivation.

En les percevant comme ses épouses, seul le *mangku dalang* a la possibilité d'ouvrir le *kropak* et de manipuler les marionnettes. La façon de concevoir l'objet marionnette dans le quotidien, de le traiter et de le considérer, apporte une meilleure intention/ relation lors de la représentation et mène ainsi vers une meilleure réalisation de la représentation rituelle.

C'est donc par l'échange et le fait d'entretenir des relations de respect avec les marionnettes au quotidien que la « communion » nécessaire entre le *mangku dalang*

---

[133] La langue utilisée par le *mangku dalang* est différente en fonction des personnages-marionnettes situés sur cet axe horizontal : les dieux « parlent » *Sanskerita*, les *ksatryas* « parlent » *kawi* et les serviteurs, le balinais. Précision de l'auteure à partir des dires de I Ketut Sariana.

[134] Cet axe horizontal correspond à la façon balinaise de voir le monde : *kiri* signifie la gauche et *kanan*, c'est la droite. Côté *kiri* on retrouve les personnages ayant des attitudes moins nobles qui pourraient être qualifiés de méchants. Côté *kanan* on retrouve les personnages ayant des qualités nobles qui pourraient être qualifiés de bons. Tous ces personnages représentent l'ensemble des attitudes humaines et sont donc nécessaires à l'équilibre du monde. Plus les personnages se trouvent vers l'extérieur de cet axe, plus ils sont polarisés. Plus ils se retrouvent vers le centre, plus ils sont tempérés. De plus, elles incarnent tous les éléments physiques et spirituels dans l'univers. Précision de l'auteure à partir des dires de I Ketut Sariana.

et les marionnettes, c'est-à-dire la capacité de ressentir la même chose lors de la représentation rituelle, sera possible, et ce, afin que le marionnettiste officiant soit en mesure de rétablir l'ordre du monde, but ultime de la représentation rituelle balinaise (voir la section 5.3).

Si les marionnettes sont en harmonie dans le coffre des marionnettes (*kropak*), le marionnettiste doit lui aussi s'harmoniser avec elles et ce, au quotidien comme en représentation rituelle, en ressentant la même chose et en respectant les conventions et interdits qui leur sont liés (voir la section 4.6).

4.6 Généalogie et ancrage familial : une mémoire relationnelle

La section précédente a permis de mieux saisir les dynamiques relationnelles individuelles entre le *mangku dalang* et ses marionnettes, ainsi que les dimensions en découlant. À cette perspective individuelle s'ajoute maintenant la perspective familiale liée à l'objet marionnette. Cette relation à l'objet, dans le cadre familial, permet d'entrevoir des ramifications larges et celles-ci donnent accès à une vision particulière du monde balinais. Cette relation se définit d'abord par une relation mémorielle ancrée dans un contexte balinais envisageant l'individu en termes d'appartenance à un groupe (voir la section 1.2.1).

Si les marionnettes ont une relation personnelle et émotive particulière avec le *mangku dalang* au quotidien, elles s'inscrivent en effet aussi à l'intérieur de la famille de celui-ci à travers différents ancrages et relations. Il a déjà été observé que les marionnettes balinaises peuvent avoir une biographie (voir la section 2.5). Dans le cadre de cette recherche, il s'agit de démontrer comment cette attribution d'une histoire familiale à l'objet marionnette permet un ancrage familial en le considérant comme membre de la famille et comme porteur de la mémoire familiale.

Je situe ici le contexte familial dans lequel mon terrain s'est déroulé, afin de permettre de mieux saisir l'importance des marionnettes au sein de la famille. Dans la réalité balinaise, une grande importance est accordée à la filiation paternelle (Geertz, 1973 ; Eiseman, 1985 ; Hobart, Ramseyer & Leeman, 1996). Dans la famille de I Ketut Sariana, l'ensemble des marionnettes sert à la fois au père (*pemangku*) et au fils (*mangku*). Ce lien entre les marionnettes, le père et le fils s'inscrit au cœur d'un récit familial fort révélateur. I Ketut Sariana mentionne que

> [l]es marionnettes sont dans la famille depuis longtemps, très longtemps. Dans cette famille, nous sommes *dalang* depuis toujours. Ni moi, ni mon père ne nous souvenons depuis combien de temps les marionnettes appartiennent à la famille, ni qui les a fabriquées. Les marionnettes habitent le *bale dangin* ou pavillon cérémoniel (ma précision) de la maison familiale depuis plus longtemps que moi ou mon père, puisque les hommes de la famille habitent cette maison depuis des générations. Seulement, on se souvient qu'à un moment donné de leur histoire, les marionnettes se retrouvèrent sans *dalang,* puisqu'aucun des membres masculins de la famille ne voulait devenir *dalang*. Un certain soir, trois coups de l'intérieur du *kropak* se firent entendre. La famille d'alors n'y prêta pas attention. Les jours passèrent et, un à un, les membres de la famille tombèrent malades et moururent. Afin de remédier à la situation, un homme de la famille accepta de devenir *mangku dalang* et de perpétuer la tradition. Il est donc important de perpétuer cette tradition dans la famille, puisque ce sont les marionnettes qui l'ont voulu. Tant qu'elles performeront, cela fera en sorte de protéger les gens et de les garder en santé. Je crois que les marionnettes, si on s'en occupe, amènent de bonnes vibrations pour la famille.[135]

Ce récit inscrit donc l'objet marionnette au cœur d'une dynamique familiale. Comme l'indique Janet Hoskins (1998), à travers l'histoire de leurs objets, les gens parlent aussi de leur vie. L'intérêt ici est de comprendre comment cette histoire a un impact sur les membres de la famille. Si le point d'origine de l'objet (qui en est le fabricant) n'est pas considéré, le fait que les marionnettes fassent partie intégrante de la famille depuis bien avant les membres actuels, indique l'existence de différents points

[135] Traduction fidèle des propos de I Ketut Sariana. Ma traduction de l'indonésien à partir d'une entrevue filmée le 11 août 2017.

d'ancrage : la mémoire, la tradition, l'enracinement au lieu, les façons de faire et d'être ainsi que l'attachement de la famille pour l'objet et pour la représentation rituelle *Wayang lemah*. Le choix de devenir *dalang* s'inscrit à la fois dans une filiation paternelle et dans un cycle de vie considérant la réincarnation des différents individus composant la famille.

La pérennité de l'objet et de la représentation garantissent la bienveillance, la protection ainsi que la santé de tous les membres de la famille. L'intention des marionnettes elles-mêmes est d'être performées, et si les membres de la famille ne perpétuent pas cette « tradition », ils encourent la maladie et éventuellement la mort. La perspective que l'objet ait sa propre intentionnalité influe sur l'action elle-même de performer un *Wayang lemah* : ce faisant, I Ketut Sariana performe ce qui a été, mais s'assure aussi de ce qui sera, c'est-à-dire de la bonne santé de l'ensemble des membres de sa famille.

Ces différents points d'ancrage engendrent des ramifications qui se concentrent à l'intérieur d'une perspective et de dynamiques familiales. Afin de mieux saisir ces relations, il faut d'abord considérer l'importance même du concept de famille pour les Balinais. La « famille » est pour eux très importante et elle inclut tous les membres de la famille élargie dans une filiation paternelle (incluant femmes, enfants et grands-parents) ainsi que la famille élargie (oncles, neveux et cousins, incluant leurs femmes et leurs enfants). La famille est donc synonyme de liens et de relations au sens large. J'ai pu observer que cette conception s'incarne de deux façons significatives dans la vie balinaise : dans un premier temps par cette phrase mentionnée à plusieurs reprises par mes interlocuteurs, « *Kami tidak bisa menghidup sendiriri* », qui se traduit par « Nous ne pouvons pas vivre seuls » ; et dans un deuxième temps par le fait que la réincarnation, dans le système hindo-balinais, est une réalité très importante tissant des liens particuliers entre les individus d'une même famille. Concernant la réincarnation dans le système hindo-balinais, Sebestény écrit qu'

> [e]n ce qui concerne le début de la vie, lors de chaque naissance, un spécialiste rituel est consulté pour dire le nom de l'esprit qui s'est incarné. Il peut s'agir d'un ancêtre lointain et inconnu, mais il peut aussi s'agir d'un grand-parent récemment décédé. De toute façon, c'est une âme de la lignée des ancêtres qui vient habiter le nouveau-né. (2013, p. 106)

L'individu balinais est donc considéré comme l'incarnation d'une entité lui préexistant, et cette réincarnation s'effectue dans une même lignée familiale. Les rituels marquant les différentes étapes de la vie des Balinais visent à célébrer les différents anniversaires de naissance (*otonan*) et à rendre hommage aux Ancêtres et à l'âme (*roh*) qui s'est réincarnée en lui. Les Ancêtres y jouent un rôle important, et la plupart des Balinais rencontrés pensent que ces derniers ont une influence sur leur vie. On m'a notamment appris que c'est par l'intervention d'un *balian* (guérisseur possédant des liens avec des forces *niskala* pouvant avoir accès à certaines révélations) que les Balinais peuvent savoir de qui ils sont la réincarnation. Le fait que le père de mon professeur soit *dalang* et *pemangku* n'est pas sans lien avec ce système de croyances, tout comme le choix de son fils d'être *mangku dalang* à son tour.

Dans cette perspective, entretenir une interaction avec les objets marionnettes est donc un acte de remémoration : un maillon dans une chaîne circulaire, un lien entre ce qui a été et ce qui sera. De plus, l'importance de la filiation et l'égard envers les autres membres de la famille s'expliquent grâce aux liens qui se tissent entre les gens. Les gestes du quotidien sont la manifestation de liens ancestraux préservés par le fait que chaque individu est la réincarnation d'un autre membre de la famille. L'individu n'est donc pas important comme entité individuelle : c'est la préservation de la famille et des liens entre les membres qui ravivent la mémoire et l'enracinement en un lieu.

Eu égard à ces considérations familiales, je propose ici, en fonction du concept de *distributed mind* (élargissement de la pensée) de Gell (1998) (voir la section 2.2), de penser la famille en tant que réseau au sens large, mais aussi en tant que lieu physique et mémoriel, à la fois temporel et intemporel, tangible et intangible, sur lequel influe l'objet marionnette[136] et qui ancre l'individu dans sa famille et dans sa lignée, Ancêtres inclus.

4.7 La maison comme ancrage dans le monde : une relation temporelle et intemporelle

En étudiant ainsi le lieu physique qu'est la maison traditionnelle du *mangku dalang* en fonction d'une temporalité et d'une spatialité à la fois tangible et intangible, il est possible de mieux saisir l'importance des marionnettes et des relations qu'elles entretiennent avec le *mangku dalang*, la famille et l'auditoire invisible. Sebestény, en parlant des offrandes quotidiennes balinaises dans le cadre familial, écrit que

> [l]'espace domestique à Bali est [...] non seulement un lieu d'habitation où l'on dort, mange, discute et partage la vie en famille, mais un lieu habité d'entités avec lesquelles il faut communiquer : un lieu qui porte en lui-même sa propre dimension au-delà du visible. (2013, p. 105)

Le monde invisible est habité par diverses entités divines (*dewa)* et démoniaques (*buta*), qui agissent sur le monde visible et auxquelles il convient de présenter des offrandes en signe de respect ou de gratitude à l'intérieur même du cadre familial. La maison traditionnelle balinaise (voir l'annexe G) est composée de quatre pavillons importants disposés en fonction des axes *kaja/kelod* et *kauh/kangin* (voir la section 1.2.4). Les pavillons situés à *kaja* et *kelod* sont des chambres ; le pavillon

[136] En échangeant avec mon professeur par courriel, j'ai appris que ses marionnettes ne peuvent quitter Bali puisqu'elles sont *sakral*, c'est-à-dire sacrées. Si je n'ai pu en savoir davantage à ce sujet, la notion que les marionnettes influent sur un lieu donné ou ont une connexion avec un territoire précis semble ouvrir un champ exploratoire intéressant pour une recherche ultérieure.

situé à *kauh* est constitué d'une chambre à laquelle est reliée l'ère commune (on s'y assoit, mange, discute…) ; et le pavillon situé à *kangin* est le pavillon cérémoniel. D'autres bâtiments sont disposés en fonction des neuf directions *Nawa sanga* (voir la figure 1.3). Leur disposition renseignant sur l'importance que le pavillon a pour la famille.



Figure 4.4 Pavillon cérémoniel (*bale dangin*) de la maison traditionnelle de I Ketut Sariana (Mes archives photos, été 2014)

Deux lieux du quotidien se démarquent par leur importance, puisqu'ils permettent de mieux saisir différents aspects de ce triangle relationnel à l'intérieur du cadre familial. Ils ont également tous deux une importance particulière dans les relations entretenues entre le *mangku dalang*, les marionnettes et l'auditoire invisible lors de la représentation rituelle *Wayang lemah*, comme nous le verrons au prochain chapitre (voir la section 5.4).

Le premier de ces lieux est le pavillon cérémoniel (*bale dangin*). La présence du *kropak* dans ce pavillon situé *kangin* — direction importante puisque le soleil s'y lève (ma précision) — indique l'importance que les marionnettes occupent dans la famille et engage des considérations éthiques. I Ketut Sariana indique qu'

> [e]n plaçant le coffre des marionnettes dans le *bale dangin*[137], cela permet d'offrir un cadre serein pour la famille, qu'elle puisse se sentir en paix. Les vibrations (*vibrasi*) des marionnettes agissent ainsi sur l'ensemble de la famille et l'état de celle-ci.[138]

La disposition des marionnettes et les égards qui leur sont dus mobilisent un ensemble de gestes, d'actions et de manières d'être et de faire. Cela inclut, en outre, certains interdits : le coffre des marionnettes (*kropak*) ne doit jamais toucher le sol, considéré comme impur ; il est interdit d'ouvrir le coffre à un moment inadéquat ou encore par une personne qui n'est pas *dalang* ; les femmes ayant leurs règles ne peuvent pas approcher les marionnettes (Goodlander, 2016). De plus, I Ketut Sariana mentionne que

> [l]orsque les marionnettes ont déjà été purifiées/consacrées, seul le *dalang* ayant reçu la cérémonie *Nyakap Wayang* peut ouvrir le coffre des marionnettes (*kropak*). Si le *dalang* doit ouvrir le *kropak*, il fera une offrande (*sesajen banten*) ou des prières.[139]

Les objets marionnettes s'inscrivent donc dans une histoire familiale, possèdent une biographie et gagnent de l'importance à travers le temps. Ils prennent, de façon à la fois tangible et intangible, une importance familiale à travers une descendance, une mémoire, une réactivation et l'émission de bonnes vibrations. La façon dont les marionnettes sont traitées, investies et incluses dans le lieu physique qu'est le

---

[137] Voir l'annexe G.

[138] Traduction fidèle des propos de I Ketut Sariana. Ma traduction de l'indonésien à partir d'une entrevue filmée le 11 août 2017.

[139] Traduction fidèle des propos de I Ketut Sariana. Ma traduction de l'indonésien à partir d'une entrevue filmée le 11 août 2017.

pavillon cérémoniel (*bale dangin*) de la maison traditionnelle familiale est rattachée au lieu mémoriel qu'est la maison en tant que porteuses et véhicules d'une histoire familiale. Ceci confère une signification aux considérations des membres de la famille envers les marionnettes et explique la nécessité des interdits et des obligations. La présence des marionnettes au sein même de la famille dans le pavillon cérémoniel révèle l'importance physique de l'objet, mais c'est son histoire qui le rattache et l'ancre dans le lieu familial. En plaçant les marionnetttes dans le pavillon cérémoniel, lieu particulièrement significatif pour la famille, en faisant les gestes appropriés, en respectant les interdits et les prescriptions, la famille s'assure des bonnes vibrations émises par les marionnettes, garantissant ainsi un cadre serein pour l'ensemble de la famille et éventuellement lors de la représentation rituelle *Wayang lemah.*

Le temple familial (*sanggah*) est le second lieu quotidien significatif dans le cadre du triangle relationnel. Selon Sebestény (2013), la présence des entités invisibles est rendue très visible dans l'espace domestique par la proximité du *sanggah.* Il permet d'ancrer de façon tangible les relations qu'entretient le *mangku dalang* avec les entités invisibles (dieux et Ancêtres) en dehors de la représentation rituelle. À l'intérieur du temple familial se trouvent plusieurs autels dédiés à différentes entités invisibles. Deux de ces autels permettent plus particulièrement de tisser des liens entre l'auditoire invisible (comprise ici comme une partie de l'auditoire participant — voir la section 5.3) et les marionnettes : l'autel dédié aux Ancêtres ainsi que l'autel dédié au *Taksu.*

Selon Eiseman (1985), les temples familiaux sont édifiés en l'honneur des esprits sacrés : il peut s'agir d'Ancêtres ou encore de déités hindoues. Les Ancêtres sont très importants pour les Balinais. Ils sont déifiés comme esprits et ont des affinités particulières avec la famille, qui peut compter sur leur aide en période de besoin. Les

esprits des Ancêtres peuvent aider à parer les forces du désordre et assurer pour la famille la prospérité, la joie et la paix.



Figure 4.5 I Ketut Sariana à l'intérieur du *sanggah* (temple familial). (Mes archives photos, été 2017)

Selon I Ketut Sariana[140], « [l]es Ancêtres sont des gens qui sont morts, retournés à Gunung Agung (voir la section 1.2.3) et qui là, redeviennent "nol"[141]. Ils sont vénérés, mais n'ont pas la même signification que les dieux. » L'importance du *sanggah* se révèle dans le fait que les Ancêtres de la famille y résident. Situé à *kaja-kangin* (voir la section 1.2.4), il abrite différents *meru* (autels), dont celui dédié aux Ancêtres de la famille. L'autel des Ancêtres est un lieu rituellement très chargé, impliqué dans les funérailles, les célébrations en l'honneur des Ancêtres et les anniversaires (*otonan*). Avant la représentation rituelle *Wayang lemah,* le *mangku*

[140] Notes prises dans mon carnet en date du 26 juillet 2015, après une discussion tenue chez I Ketut Sariana.

[141] *Nol* signifie « zéro » ou « nul », donc le point d'équilibre. Ma précision.

dalang s'y recueille afin de demander l'assistance de ses Ancêtres qui ont été *mangku dalang* avant lui, afin qu'ils l'aident dans la bonne exécution de la représentation (voir la section 5.4). Cet autel est également pour le *dalang*,

> [...] le lieu où siègera sa propre âme (*roh*) après la mort ainsi que le lieu où siégeait son âme avant de s'incarner en elle, puisque la réincarnation s'effectue à l'intérieur d'une même lignée. La personne est ainsi ré-ancrée [...] dans son espace-temps familial, et dans l'espace-temps de sa propre vie, liée à celle de sa famille et de son lieu d'appartenance, et porteuse d'une âme qui vient de plus loin que le temps de la vie actuelle, et s'étend au-delà de la mort. (Sebestény, p. 106)

À l'intérieur du *sanggah* se trouve aussi l'autel dédié au *Taksu* (*meru taksu*). I Ketut Sariana mentionne que[142]

> [l]a notion de *Taksu* à Bali est étroitement liée à la culture balinaise et peut être interprétée comme étant une « énergie magique » qui amène le succès aux artistes (*seniman*), aux guérisseurs (*balian*) ou aux marionnettistes (*dalang*). Ceux-ci réussissent parce qu'ils sont *metaksu* (expression désignant un « être pourvu de la bonne énergie »)[143]. C'est le *Taksu* qui inspirera le *dalang* lors de la représentation rituelle *Wayang lemah*[144]. (2015)
>
> C'est difficile d'expliquer ce qu'est exactement le *Taksu*. C'est d'abord quelque chose qui se ressent. Cela n'a rien à voir avec les qualités d'exécution ou techniques du *dalang*. Il s'agit d'une qualité, de quelque chose qu'il porte en lui. Un *dalang* peut être moins bon techniquement, mais être *metaksu*[145]. (2017)

Le lieu à la fois tangible et intangible qu'est le *sanggah* s'inscrit donc dans le cycle circulaire balinais. Il permet d'ancrer le *mangku dalang* à l'intérieur de liens familiaux, de réactiver une mémoire et de demander la participation de ses Ancêtres.

---

[142] Notes prises dans mon carnet en date du 20 juillet 2015.
[143] Ma traduction libre du verbe « metaksu ».
[144] Notes prises dans mon carnet en date du 30 juillet 2015.
[145] Traduction fidèle des propos de I Ketut Sariana. Ma traduction de l'indonésien à partir d'une entrevue filmée le 11 août 2017.

Le *Taksu* est l'inspiration nécessaire au *mangku dalang* pour performer la représentation rituelle *Wayang lemah.*

Les entités invisibles que sont les Ancêtres divinisés participent à la représentation *Wayang lemah* en raison de l'assistance qu'ils offrent au *mangku dalang.* L'ensemble des relations ici présentées permet de caractériser l'individu balinais et l'objet marionnette comme ayant une place bien définie dans ce monde. L'un et l'autre appartiennent à une famille, à une lignée familiale comportant des Ancêtres, et vivent dans un lieu où le monde visible n'est pas le seul à être perceptible.

4.8 *Tumpek Ringgit* : la journée des marionnettes ; dons et célébration

Il a été mentionné précédemment que le *mangku dalang* et sa famille doivent prendre soin des marionnettes (voir les sections 4.3 et 4.5). Si les objets marionnettes demandent le respect de certains interdits, leur contact requiert aussi certaines prescriptions afin d'assurer la protection de la famille. Il est notamment important de leur dédier des prières ainsi que certaines cérémonies avant et après la représentation rituelle (voir la section 5.4). Selon I Ketut Sariana, tous ces gestes sont exécutés pour s'assurer de la pureté spirituelle — afin d'être dans les bonnes grâces des marionnettes — et s'assurer qu'elles puissent émettre de bonnes vibrations, au quotidien comme lors d'une représentation rituelle. Une cérémonie particulière leur est consacrée une fois tous les 210 jours en fonction du calendrier balinais ; celle-ci se nomme *Tumpek Ringgit*[146] ou encore *Tumpek Wayang.* À Bali, il n'existe que six *Tumpek*[147] (jours particuliers où l'on honore certains éléments faisant partie de la vie

[146] Selon Kaler (1976, p.2), « le *Wayang* est une performance *tinggi* (noble) qui a même sa propre *upacara* (cérémonie) rituelle. Il s'agit du *Tumpek Wayang.* »

[147] Les autres étant : *Tumpek Kandang* : pour les animaux (surtout le bétail) ; *Tumpek uduh* : pour les plantes ; *Tumpek landep* : pour les outils et les objets de métal ; *Tumpek Kuningan* : esprits des ancêtres ; *Tumpek Krulut* : les instruments traditionnels du gamelan. (Eiseman, 1990 ; Hobart, Ramseyer et Leeman, 1996).

balinaise. Le jour *Tumpek* est célébré un jour *Kajeng Kliwon* — voir l'annexe A). Le fait que les marionnettes aient leur jour particulier démontre qu'elles ont une importance particulière dans la vie des Balinais. La famille du *mangku dalang* célèbre à ce moment une cérémonie particulière ayant lieu dans le *bale dangin* et lors de laquelle des offrandes sont faites aux marionnettes. Lors de cette cérémonie, les marionnettes sont sorties une à une du *kropak* par le *dalang* et sont disposées sur un tronc de bananier placé à l'horizontale (*debong*), comme si elles allaient performer. Ainsi placées par ordre d'importance selon les directions *kanan/kiri*, elles prennent place dans cet univers microcosmique. Des offrandes leur sont faites (habituellement on dispose près des marionnettes des offrandes consistant en un petit panier tressé, fait de feuilles de palmier contenant des offrandes composées de riz et de fleurs aux différentes couleurs) et le *dalang* les aspergera d'eau bénite pour conclure la cérémonie[148].

Ce lien entre offrandes et marionnettes démontre que l'objet *Ringgit* occupe une place particulière au sein de la famille. En effectuant la cérémonie, cela permet à celle-ci d'offrir ses remerciements à Sang Hyang Widhi et aussi de s'assurer que les marionnettes soient plus *metaksu* (pourvus de la bonne énergie)[149]. En célébrant les marionnettes, la famille s'assure du « bien-être » de celles-ci et s'assure qu'elles prennent soin d'elle. Il s'agit d'un échange, d'un don/contre-don au sens où l'entend Mauss (2007[1923]).

4.9 La « tradition » comme lien social

Élargissons le cadre familial en explorant les dynamiques relationnelles autour de l'espace domestique. Les relations entre les marionnettes, le marionnettiste officiant

[148] Ces informations ont été recueillies auprès de I Ketut Sariana lors de mon séjour à l'été 2017. Notes prises dans mon carnet en date du 8 août 2017.
[149] Notes prises dans mon carnet en date du 2 août 2015. Ma traduction libre du verbe *metaksu*.

et l'auditoire invisible offrent un étayage important, aussi parce qu'elles sont en synergie avec d'autres relations qui ancrent l'individu et l'unité familiale dans des réseaux plus larges. Les dynamiques relationnelles dans cette sphère révèlent une importance relationnelle en termes de tradition comme lien social. Tel que mentionné, les marionnettes sont au cœur de dynamiques individuelles et familiales au sein du cercle du *mangku dalang*.

Le terme de tradition a été mentionné à plusieurs reprises par différents membres de la famille en termes d'un « héritage des Ancêtres » (*warisan leluhur*). Ce qui incite à penser qu'il s'agit d'un mode d'action particulier entre les individus de cette même collectivité. Dans la famille de mon professeur, l'importance accordée à la tradition, aux valeurs traditionnelles, à l'attitude religieuse hindo-balinaise (gestes de respects, agir de façon correcte en tout temps — quand on s'adresse à quelqu'un de plus âgé, demander la permission avant de se servir à manger...) est toujours très présente (*kuat* dans ses mots, ce qui se traduit par : forte). Ceci peut s'expliquer par le fait que son père et sa mère sont tous deux *pemangku*[150]. L'ancrage traditionnel, selon ce que je comprends de ce que mes interlocuteurs m'ont mentionné, c'est en quelque sorte une façon de penser le quotidien, c'est-à-dire de se lier au passé, à une histoire, à ses racines. Se préoccuper de ce qui a été permet de se préoccuper de ce qui est. La femme de mon professeur m'a mentionné que

> [s]i on fait les choses pour les bonnes raisons (*dari hati baik*[151]), on ne cherche ni la reconnaissance ni la quête de l'argent. Ce n'est pas l'individualité qui est priorisée, mais bien l'importance de l'action dans un cycle de vie en boucle... On doit faire le bien, comme ça on recevra du bien. Cette vie est le résultat des vies précédentes et cette vie a une incidence sur les suivantes...[152]

---

[150] Prêtre de basse caste. Ma précision en lien avec les informations recueillies auprès de I Ketut Sariana.

[151] Mots inscrits en indonésien dans mon cahier de notes, signifiant « du cœur bon ».

[152] Notes prises dans mon carnet en date du 12 août 2015.

La tradition est aussi un lien social réaffirmé dans chaque geste du quotidien liant l'ensemble des membres d'une même famille (voire d'une même communauté) et des éléments visibles et invisibles s'y rattachant. Les marionnettes et l'auditoire invisible requièrent des interactions particulières, et la perpétuation de la tradition, entendue ici comme héritage, est la principale motivation des actes engagés entre les différents acteurs visibles et invisibles.

Si la majorité des gens connaissent l'iconographie et la symbolique de l'objet marionnette, leurs relations à l'objet sont liées à la reconnaissance et la nécessité de voir la tradition performée (exécuter une représentation rituelle est compris en termes d'héritage à transmettre).

À maintes reprises, les membres de la famille de I Ketut Sariana m'ont répété que le *Wayang* était la tradition[153] et qu'ils étaient très fiers de cet héritage. C'est d'ailleurs le principal argument mentionné lorsque je les questionnais sur l'importance de la représentation rituelle *Wayang lemah* dans la communauté. Comme me l'a indiqué l'un de mes interlocuteurs,

> [l]e *Wayang kulit* a toujours une place prépondérante dans la vie des Balinais. Les connaissances des *dalang* ne sont pas partagées (ou connues) de tous les Balinais. Pour certains, un *Wayang lemah* peut sembler plus simple qu'un *Wayang peteng*, mais la représentation est elle-même reconnue comme nécessaire pour la « bonne » façon de faire le rituel.[154]

Il en va de même pour les entités invisibles. La tradition est donc entendue comme une façon d'être Balinais : une identité non définie de façon précise, mais qui se comprend en termes de façon de faire les choses et d'enracinement à une culture. Les marionnettes s'inscrivent elles aussi dans cette perspective d'enracinement. À la

---

[153] Mon inscription en indonésien dans mon carnet de notes en date du 15 juillet 2014 : *Budaya Bali – Tradisi*, ce qui se traduit par « culture balinaise, tradition ».

[154] Notes prises dans mon carnet en date du 23 juillet 2015.

section 4.5, j'ai cité I Ketut Sariana qui mentionnait que les marionnettes elles-mêmes demandaient à ce que la « tradition » soit perpétuée.

Les façons de faire et d'être avec l'objet marionnette requièrent un sens du devoir, et ce sens du devoir est une valeur identitaire profondément ancrée au cœur des individus et de la famille balinaise.

4.10 Conclusion

C'est donc par son aspect relationnel que la marionnette prend son sens de *Ringgit*. Ce sont les relations entretenues avec le marionnettiste officiant et l'auditoire invisible[155] qui donnent toute sa signification à la marionnette, et l'opération des relations entre les différents acteurs de ce triangle relationnel informe sur la nature même de l'objet, un excellent révélateur de l'expérience humaine balinaise. L'objet marionnette est inclus dans un environnement de relations sociales soutenues par des pratiques personnelles et familiales se prolongeant dans le cadre social. L'objet marionnette n'est donc pas un simple objet esthétique. Ce n'est ni sa forme ni sa matérialité (extériorité) qui font de la marionnette une *Ringgit* ; il s'agit plutôt qu'une présence les habite, celle de Sang Hyang Ringgit et du fait qu'elles sont destinées à être performées en représentation rituelle.

Les différentes dynamiques observées révèlent des relations d'individuation de l'objet. En étant consacrées, les marionnettes émettent des vibrations qui amènent santé et calme au groupe familial. Leur présence et leur remémoration sont, de fait, nécessaires à la pérennité de la famille. En étant unies au marionnettiste officiant (*mangku dalang*), celui-ci les investit de différentes émotions leur permettant de

[155] Les entités immatérielles présentées ici font partie de l'auditoire invisible, tel qu'expliqué au prochain chapitre.

s'animer et de prendre vie. Ainsi, elles participent à la gestion des émotions du marionnettiste officiant et de sa famille en engageant un bon focus intentionnel.

L'art devient donc une relation au monde. De même, les marionnettes n'existent pas si elles ne sont pas dans une communauté au sein de laquelle elles font sens. En dehors du cadre rituel, les marionnettes sont au repos, porteuses d'une mémoire familiale, de valeurs traditionnelles, d'un univers qui prend sens au sein d'une communauté de laquelle elles sont le produit. Sans cela, elles ne sont que « choses » et ne peuvent prétendre au titre de *Ringgit*. La marionnette d'ombre balinaise n'existe que dans un contexte social qui se définit dans ce cadre de représentation rituelle. C'est le processus d'interactions, d'interrelations, qui donne tout leur sens aux *Ringgit*. Celles-ci ont la capacité d'agir, de toucher émotionnellement et physiquement à travers cette matière qui participe entièrement à un processus de dynamiques relationnelles.

Après avoir fait ressortir les différentes dynamiques relationnelles telles que vécues et pratiquées au quotidien dans la famille du *mangku dalang* I Ketut Sariana ainsi que les dimensions qu'elles révèlent, le prochain chapitre permettra d'analyser ce même triangle relationnel à l'intérieur de la représentation rituelle *Wayang lemah*.

CHAPITRE V

LES RELATIONS SOCIALES DES MARIONNETTES BALINAISES

Au chapitre précédent, j'ai brossé un tableau général des dynamiques relationnelles impliquant le marionnettiste officiant (*mangku dalang*), marionnettes et auditoire invisible (dieux et Ancêtres) dans l'environnement du *mangku dalang* I Ketut Sariana, de sa famille et de sa communauté, en plus d'aborder certains aspects découlant de ces dynamiques. Dans ce cinquième chapitre, j'aborde le triangle relationnel dans le contexte de la représentation rituelle *Wayang lemah*.

J'entends ainsi répondre à mon premier sous-objectif : identifier et présenter les acteurs du triangle relationnel marionnettiste officiant (*mangku dalang*), les marionnettes et l'auditoire invisible (dieux et Ancêtres), dans le contexte d'une représentation rituelle *Wayang lemah* aujourd'hui. Cela me permet d'arriver à mieux répondre à mes deux autres sous-objectifs, consistant à : 1. définir la façon dont s'élaborent, s'entretiennent et se définissent les relations entre les différents acteurs du triangle relationnel ; et 2. à définir la place et le pouvoir des marionnettes dans la société balinaise actuelle. Ce qui fait en sorte, qu'au terme de ce chapitre, je réponds à ma question de recherche : comment peut-on comprendre l'objet marionnette à travers le prisme du triangle relationnel marionnettiste officiant (*mangku dalang*), marionnettes et auditoire invisible (dieux et Ancêtres) dans le contexte d'une représentation rituelle *Wayang lemah* aujourd'hui ?

Dans la première partie de ce chapitre, j'aborde la représentation rituelle *Wayang lemah* aujourd'hui, en la situant d'abord dans différents contextes de représentations rituelles observés sur le terrain. Ensuite, j'expose la conception du *mangku dalang* I Ketut Sariana de la représentation. Considérer ainsi le point de vue privilégié du

mangku dalang sur la représentation permet de mieux comprendre l'objet marionnette à travers les relations entre les acteurs du triangle proposé à l'intérieur du contexte d'une représentation rituelle *Wayang lemah* aujourd'hui. Je poursuis avec la description détaillée d'une représentation rituelle *Wayang lemah*, dans laquelle je mets en relief les diverses interactions entre les acteurs du triangle relationnel. C'est lors de cette représentation rituelle que les relations entre le marionnettiste officiant, les marionnettes et l'auditoire invisible se manifestent le plus étroitement et que vient prendre sens l'expérience humaine balinaise. L'analyse de l'objet marionnette à travers le prisme du triangle relationnel en fonction du cadre théorique et des outils conceptuels présentés (voir le chapitre II) conclue ce chapitre.

5.1 La représentation rituelle *Wayang lemah* aujourd'hui

À ma connaissance, quelques descriptions détaillées de la représentation rituelle *Wayang lemah* existent, mais elles ne couvrent pas l'ensemble de la représentation rituelle : Sedana (2002), Ramseyer (1977) et Goodlander (2016) abordent ainsi certaines parties seulement de la représentation. Sedana met l'accent sur la façon dont les concepts de temps et d'espace se reflètent au travers la représentation rituelle. Ramseyer fait une description de la première partie de la représentation en y discutant des aspects mystiques et performatifs, tandis que Goodlander, en observant une représentation performée non pas par un homme, mais par une femme, place le corps de celle-ci (en tant que symbole) au cœur du débat entre tradition et modernité. Ces descriptions partielles révèlent l'importance qu'occupe la représentation rituelle dans la société balinaise par sa symbolique ainsi que sa capacité à refléter la société balinaise actuelle.

Ma recherche permet d'envisager l'analyse de la représentation rituelle *Wayang lemah* non pas en termes de symbolique ou de fonction, mais bien en termes

relationnels selon l'approche de Houseman et Severi (2009 ; 2012) (voir la section 2.4). Celle-ci considère le rituel comme un espace de mise en relation permettant d'observer les différentes interactions entre les acteurs du triangle relationnel tout en en saisissant la dimension relationnelle. Leur approche démontrant que les relations, même si elles sont activées au moment de la représentation rituelle, se manifestent et se développent dans des contextes pluriels. Afin de mieux saisir la place et le pouvoir des marionnettes comme objets relationnels dans la société balinaise aujourd'hui, il me semble pertinent, dans un premier temps, de décrire les contextes d'observation dans lesquels se sont déroulées les différentes représentations rituelles auxquelles j'ai assisté lors de mes trois séjours de terrain.

5.2 Différents contextes de représentations rituelles *Wayang lemah* observés sur le terrain

La représentation rituelle *Wayang lemah* prend part aux différentes *yadnya* balinaises (les cinq catégories de rituels marquant les étapes de la vie des Balinais et comportant de nombreuses sous-catégories[156]). Les *Panca yadnya* (voir la section 1.2.4) sont au cœur des activités des Balinais : les préparatifs (offrandes), les célébrations et l'organisation de celles-ci rythmant toujours la vie quotidienne des membres du *banjar* d'Abangan.

Lors de mes trois séjours à Bali, j'ai pu observer neuf représentations rituelles *Wayang lemah* (voir l'annexe E). Cinq des représentations observées l'ont été dans le cadre d'un *odalan* (anniversaire de temple et cérémonie faisant partie d'une *manusia yadnya*), une lors d'un *otonan* (anniversaire d'un enfant et cérémonie faisant partie

[156] Les cinq types de *yadnya* accompagnent tous les événements possibles de la vie : 1. *dewa yadnya* (cérémonies pour les dieux) ; 2. *buta yadnya* (cérémonies pour les entités « malveillantes » ; 3. *manusia yadnya* (cérémonies pour les différents rituels de la vie) ; 4. *pitra yadnya* (cérémonies funéraires) ; et 5. *resi yadnya* (cérémonies de consécration pour les prêtres, les *mangku dalang*...) (Rota, 1978).

d'une *manusia yadnya*), deux lors de cérémonies funéraires (une avant une crémation et l'autre après une crémation, celle-ci consistant à faire retourner les âmes des défunts à Gunung Agung), et une dernière lors d'une cérémonie pour neutraliser les entités malveillantes nommées *caru* (cérémonie faisant partie d'une *buta yadnya*). De plus, une des cérémonies observées lors d'un *odalan* l'a été de soir, après le coucher du soleil, contrairement aux autres qui se passaient toutes le jour. Cette observation en soirée m'a apporté un éclairage neuf sur la signification de la représentation rituelle (voir la section 5.3). Afin de mieux saisir l'importance du *Wayang lemah* dans la société balinaise aujourd'hui, je donne ici un aperçu des différents contextes d'observation des représentations auxquelles j'ai assisté.

Clifford Geertz, en 1973, écrivait que

> [l]e terme [*odalan*] est couramment et à tort traduit par « jour de naissance » ou pire « anniversaire » alors qu'il signifie littéralement « sortie », « émergence », « apparition ». Ce terme désigne non le jour où le temple a été construit, mais celui où il est (et a toujours été depuis qu'il existe) « ravivé », le jour où les dieux descendent des cieux pour l'habiter. (1973, p. 147)

Les célébrations (*odalan*) se donnent pour chaque temple communautaire (*pura*), mais aussi pour les temples familiaux (*sanggah*). Toutefois, selon mes observations et les dires de mes interlocuteurs (des membres de la famille du *dalang* et divers membres de la communauté), si un *odalan* a lieu dans un *pura*, il est tenu en l'honneur des dieux du temple et des Ancêtres qui sont présents pendant les trois jours que durent les festivités. Dans le film documentaire de Lansing et Abrams *The three worlds of Bali* (1981), Lansing indique que les déités descendant dans le temple, s'« installent » dans différents *meru*[157] le temps de la cérémonie. Toutefois, je n'ai pas été en mesure de corroborer ou d'infirmer cette information. Mon professeur ne m'a pas parlé en détail de la localisation des différentes déités au cours d'un *odalan*. Selon lui, les entités sont présentes à l'intérieur du temple, tout simplement.

[157] Autel érigé en l'honneur de différentes déités.

Le début de la cérémonie *odalan* peut coïncider avec la nuit de la pleine lune (*bulan purnama*), mais il peut aussi débuter un jour avant celle-ci ou encore se conclure lors d'une nuit de pleine lune. Pendant cette célébration, plusieurs représentations artistiques rituelles ont lieu simultanément dans les trois parties du temple (voir l'annexe D). Ce contexte d'observation lors d'un *odalan* ayant lieu dans un temple permet d'informer sur la présence des Ancêtres du temple ainsi que sur la présence de dieux protecteurs du temple lors de la cérémonie. Ceci étant dit, il m'a été impossible d'en savoir davantage sur l'identité claire de ces membres de l'auditoire invisible : la réponse la plus fréquemment donnée étant que « tous » les dieux sont importants et qu'ils représentent tous une facette de Sang Hyang Widhi.

J'ai pu observer lors de mon dernier séjour à Bali (à l'été 2017) une représentation rituelle *Wayang lemah* lors d'un *otonan*, soit la fête d'anniversaire d'un enfant de trois ans. Cette représentation rituelle a eu lieu dans la maison familiale traditionnelle de la famille de l'enfant fêté. Comme lors des autres représentations auxquelles j'ai assisté, peu (voire aucune) des personnes présentes ne regardaient la représentation rituelle. On pouvait toutefois observer la présence d'un *pedanda* (prêtre de la caste des *brahmanas*) lors de cette cérémonie. Lors de cette représentation rituelle *Wayang lemah,* aucune autre représentation artistique n'avait lieu de façon simultanée ; seuls différents rituels destinés à l'enfant se déroulaient au même moment. Cette représentation ayant eu lieu dans une résidence familiale permet d'indiquer la présence des Ancêtres et des dieux protecteurs de la famille pour laquelle avait lieu la représentation rituelle.

À Bali, les cérémonies funéraires dépendent à la fois du rang (caste)[158] de la personne décédée et de l'importance de cette personne dans la communauté[159]. Lorsque j'ai

[158] Comme il m'a été possible de le constater en observant une cérémonie funéraire à Klungkung tenue en l'honneur de trois personnes de la caste des *brahmanas* et une autre cérémonie funéraire dans le *banjar* de ma famille d'accueil, de la caste des *ksatrya*.

accompagné I Ketut Sariana à la cérémonie funéraire d'un *jro mangku* (prêtre de la caste des *wesias*) au cours de laquelle il a performé un *Wayang lemah*, la représentation a eu lieu à l'intérieur de la maison de la personne décédée. Tout comme lors d'un *odalan*, plusieurs représentations rituelles avaient lieu simultanément dans différentes parties extérieures de la maison. Selon Goodlander (2016), une représentation rituelle *Wayang lemah* se doit d'être effectuée lors d'une cérémonie (avant la crémation) afin que l'esprit du mort puisse trouver de façon pacifique le passage vers l'autre monde. Lors de cette cérémonie, tout comme lors d'autres cérémonies balinaises, les gens discutent, se promènent, mangent et fument. Cette représentation ayant aussi eu lieu dans une résidence familiale, celle du défunt, permet aussi de révéler la présence des Ancêtres et des dieux protecteurs de la famille pour laquelle avait lieu la représentation rituelle. Elle permet le « bon voyage » de l'âme du défunt.

Il existe des cérémonies pour aider l'âme du défunt à quitter paisiblement le monde des humains. Il existe aussi une série de cérémonie avant que celle-ci ne puisse retournée à Gunung Agung et ainsi être purifiée et devenir « Ancêtre ». La cérémonie qui permet aux âmes de partir vers Gunung Agung s'appelle une cérémonie *ngaben* (en balinais) ; j'ai pu en observer une lors de mon séjour à l'été 2017. Lors de cette cérémonie, qui s'est déroulée entre le temple du village et le *bale banjar* (lieu de regroupement des membres du *banjar* d'Abangan), une représentation rituelle *Wayang lemah* avait lieu en même temps qu'une danse *topeng*, et un ensemble *gamelan* jouait de la musique. Le *pedanda* a effectué les prières d'usage et certains oiseaux ont été sacrifiés. Aucun Balinais ne semblait regarder vraiment la représentation rituelle *Wayang lemah* : les gens étaient assis au sol, tournés vers le *pedanda*, ou encore ils circulaient ou discutaient. Dans ce cas-ci aussi, il ne m'a pas été possible d'en connaitre davantage sur l'identité précise de l'auditoire invisible.

---

159 Concernant les cérémonies funéraires, voir Hobart, Ramseyer et Leeman (1996).

Les entités ont été mentionnées sous l'appellation *leluhur* (« Ancêtres ») ou encore *dewa* (« déités »).

J'ai assisté à une autre représentation rituelle *Wayang lemah* à l'été 2017 dans le cadre d'un *caru.* Ce rituel avait pour objectif de neutraliser des entités malveillantes qui se manifestaient alors sous forme de « fantômes » (*hantu*) et qui hantaient une maison familiale. Lors de cette cérémonie, en plus du *pedanda,* un groupe de femmes s'est réuni au centre des pavillons composant la maison balinaise (voir l'annexe G) et a effectué des chants et certains rituels au même moment où se déroulaient la représentation rituelle *Wayang lemah* et la cérémonie du *pedanda.* Comme le *Wayang lemah* se doit d'être réalisé en direction *kaja* (direction de Gunung Agung — voir la section 1.2.4), I Ketut Sariana a exécuté la représentation rituelle face au mur de la maison à « neutraliser »[160]. L'observation de ce contexte d'une représentation rituelle *Wayang lemah* ayant lieu dans une maison familiale révèle la présence des dieux et des Ancêtres familiaux.

Différentes raisons peuvent donc nécessiter l'exécution d'une représentation rituelle *Wayang lemah* aujourd'hui. Différentes entités immatérielles ont été identifiées comme étant soit des dieux et des Ancêtres de temple, soit des dieux et des Ancêtres familiaux. Ces différents contextes d'observations de représentations rituelles *Wayang lemah* permettent de rendre compte de différentes interrelations continuellement présentes entre les mondes visible (*Sekala*) et invisible (*Niskala*) balinais. Le monde invisible est habité par diverses entités immatérielles qui agissent sur le monde visible.

---

[160] Je préfère ici l'utilisation du terme « neutraliser » au terme « exorciser » puisque, selon ma compréhension de la religion hindo-balinaise, on ne peut pas « vaincre » les entités malveillantes ; on ne peut que les apaiser c'est-à-dire les « neutraliser », comprendre comme remettre au « neutre », au centre. Il s'agit ainsi de « balancer », équilibrer l'ordre du monde. Pour une meilleure compréhension de la religion hindo-balinaise, voir la section 1.2.4.

Bien que je n'aie pas pu, dans le cadre de ma recherche, identifier de façon précise ces entités, ce qui ressort de ces observations, c'est que l'importance de la représentation rituelle *Wayang lemah* ne se trouve pas dans le « qui » est présent, mais plutôt dans la façon dont on se comporte lorsque l'on sait que les dieux et les Ancêtres sont présents. Ce qui rejoint ce que Geertz (1983) écrivait à propos de la religion balinaise traditionnelle, c'est-à-dire que « [celle-ci], même parmi les prêtres est concrète, centrée sur l'action, profondément entre-tissée avec les détails de la vie quotidienne. » (193, p. 222). Il ne s'agit donc pas, dans le cadre de cette recherche, de définir en quoi ou en qui le *mangku dalang* croit précisément, mais bien de mieux comprendre l'impact de l'auditoire invisible sur les acteurs du triangle relationnel.

5.3 Un regard sur la représentation rituelle *Wayang lemah* selon le *mangku dalang* I Ketut Sariana

Différentes entités immatérielles sont donc présentes lors d'un *Wayang lemah.* Leur présence est perceptible à travers leur impact sur le *mangku dalang* et les marionnettes. Je préciserai ici davantage ce point en explicitant le regard que porte I Ketut Sariana sur la représentation rituelle *Wayang lemah.*

Différents auteurs désignent la représentation rituelle *Wayang lemah* comme une représentation de jour (Lansing, 1994, Zurbuchen, 1987). Cela s'expliquerait de deux façons : 1. *lemah* signifie « jour » ou « lumière » en balinais ; et 2. il n'y a ni écran en tissu ni ombres visibles lors de cette représentation rituelle. Dans son livre *Dancing Shadows of Bali : theater and myth,* Hobart (1987) place le *Wayang lemah* en opposition au *Wayang peteng,* en se basant sur l'étymologie : *lemah* signifie « jour », et *peteng* « noirceur » en balinais. Elle indique que ces deux formes de *Wayang* incarnent le *Rua binheda*, une vision du monde opposant toute chose à son contraire. L'explication de I Ketut Sariana diffère toutefois de la théorie de Hobart. Selon lui, le

terme *lemah* signifie plutôt « apporter la lumière », c'est-à-dire « faire voir ». Selon mon professeur,

> [l]e *Wayang* est une représentation du monde qui permet une « réflexion » (dans tous les sens du terme)[161] sur le monde. Dans un *Wayang lemah* (performé sans écran)[162], on peut voir le *mangku dalang* : il est celui qui « fait voir » ou encore celui qui « ouvre » les yeux : les yeux physiques, mais aussi ceux du cœur et de la pensée. Il sert à la fois d'intercesseur et de lien entre les mondes visible et invisible. Il se doit d'avoir un *hati baik* (« cœur bon »)[163], un bon focus[164] pour « ressentir » l'état des spectateurs (dans ce cas-ci, invisibles)[165] et être dans de bonnes dispositions pour assurer l'efficacité de la représentation rituelle. Il se doit d'être sincère avec l'auditoire (entités invisibles)[166], qui lui donnera en retour la capacité à assurer la bonne réalisation de la représentation rituelle.[167]

Lors d'une représentation *Wayang lemah*, l'écran est un fil (*benang*) attaché entre deux branches d'arbres (*kayu dadap*) (voir la figure 5.1). Ces deux branches d'arbres représentent la vie (*kehidupan*). Ils sont « *bagian dari bumi* » (« don de la terre ») et le symbole de la connaissance (*pikiran*). Le fil (*benang*) représente le ciel (*langit*). Le tronc de bananier (*debong*) représente la terre fertile (*tanah*). Enfin, les trois bâtons d'encens plantés dans le *debong* en début de cérémonie représentent le soleil (*matahari*) par le feu qui les consume. Dans ce microcosme, les marionnettes représentent toutes les choses matérielles et spirituelles du monde.

I Ketut Sariana mentionne que dans l'espace de la représentation rituelle,

> [l]e *dalang* est au centre, il est le centre, il équilibre les choses. Il agit au cœur de l'espace rituel comme *Tuhan* (dieu) ou encore Siwa (dieu de la *trimurti*). La

---

[161] Ma précision.
[162] Idem.
[163] Idem.
[164] Concernant le « bon focus », voir la section 4.3.1.
[165] Ma précision.
[166] Idem.
[167] Retranscription approximative des mots de I Ketut Sariana ; notes prises dans mon carnet en date du 27 juillet 2015, à l'issue d'une discussion tenue chez lui.

disposition des éléments dans cet espace est une représentation du monde microcosmique.[168]

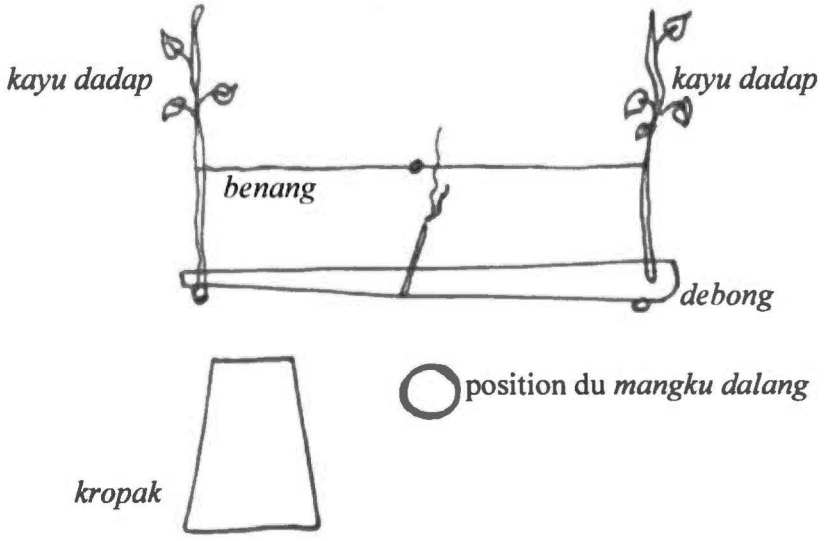


Figure 5.1 Croquis de l'espace de la représentation rituelle effectué par I Ketut Sariana (Carnet de notes, 27 juillet 2015)

Dans cette représentation rituelle, le *dalang* agit en tant que prêtre (*mangku*) et sert de médiateur entre les trois mondes : alors qu'il est assis au centre de ce microcosme, le mouvement s'effectue tout autour, entre lui et les marionnettes. Lors de la représentation *Wayang lemah*, les entités invisibles jouent différents rôles et elles sont toutes nécessaires à l'efficacité de la représentation rituelle. Selon I Ketut Sariana, « [l]a performance du *Wayang lemah* a pour but de rétablir l'équilibre entre les trois

[168] Ceci n'est pas une retranscription fidèle des mots de I Ketut Sariana. Notes prises dans mon carnet en date du 27 juillet 2015 à l'issue d'une discussion tenue chez lui. Croquis effectué par I Ketut Sariana dans mon cahier de notes.

mondes (*Bhur, Buwa, Swah*) : *ngruat*, rétablir l'équilibre, harmoniser, neutraliser. »[169] En performant un *Wayang lemah*, on rééquilibre le monde : chaque chose reprend sa place, dans chaque monde.

I Ketut Sariana m'a expliqué que, selon la conception qu'ont les Balinais du *Wayang* et du monde, le monde des humains est celui du milieu (*Buwa*) (voir la section 1.2.3). Dans ce monde, on ne peut pas voir la réalité directement ; il s'agit d'un monde d'illusions, représenté par l'écran en tissu placé devant le *dalang* lors d'une performance *Wayang peteng* (Zurbuchen, 1987). Selon mon professeur, le fait qu'il n'y ait pas d'écran démontre que la représentation se fait dans un autre monde non fait d'illusions : celui des entités invisibles (dieux et Ancêtres). Pour I Ketut Sariana, le mot *lemah* (lumière) renvoie plutôt à « faire voir avec les yeux du cœur » et fait appel à la connaissance.[170] Seuls les dieux et les Ancêtres peuvent voir le monde de façon directe et non illusoire. Lors de cette représentation, l'auditoire, bien qu'invisible, est présent : il s'agit de dieux et d'Ancêtres, dont, en fonction du contexte de la représentation rituelle (tel que présenté à la section 5.2), l'identité diffère.

La représentation rituelle *Wayang lemah* suppose la réalité du monde invisible, puisque le marionnettiste officiant (*mangku dalang*) communique avec ce monde (auditoire invisible) qui se doit, dès lors, d'exister. Bien que la présente recherche ne permette pas d'établir de façon précise la nature des entités immatérielles composant l'auditoire invisible, elle est en mesure de faire saisir l'impact que cet auditoire a sur le *mangku dalang,* parce que celui-ci indique le percevoir à l'intérieur de lui (par le fait qu'il le « ressent »). C'est parce qu'il perçoit ces entités immatérielles et croit en

---

[169] Ceci n'est pas une retranscription fidèle des mots de I Ketut Sariana. Notes prises dans mon carnet en date du 4 août 2015. Écrit en indonésien dans mon cahier de notes : *Dari kosong sampai nol,* qui se traduit par « du vide, au point zéro. »

[170] Ceci n'est pas une retranscription fidèle des mots de I Ketut Sariana. Notes prises dans mon carnet en date du 20 juillet 2015 à l'issue d'une discussion tenue chez lui.

elles qu'il peut performer la représentation rituelle, conçue comme une offrande (tel qu'indiqué par I Ketut Sariana). C'est par l'exécution de la représentation rituelle *Wayang lemah* que les relations entre le marionnettiste officiant, les marionnettes et l'auditoire invisible prennent tout leur sens. Selon I Ketut Sariana,

> [l']auditoire « est » à l'intérieur du *dalang* (*dalam hati*). La représentation rituelle *Wayang lemah* est une offrande et, en fin de compte, elle ne s'effectue pas que pour les entités invisibles (*buta* ou déités) ; elle est un mode de conduite de vie (*menghidup diri*).[171]

Le fait d'accorder de l'importance à l'auditoire invisible est ce qui le fait exister. Cet auditoire est à la fois un rappel de la raison pour laquelle la représentation rituelle est effectuée, un lien qui unit les acteurs du triangle relationnel et une sensation (perception) se logeant à l'intérieur du *dalang*. Cette connexion entre le monde intérieur (l'intériorité du d*alang*) et le monde extérieur (visible et invisible) est perceptible à la fois dans les gestes du *dalang* envers l'auditoire invisible et surtout par les marionnettes qui elles, comme nous le verrons au point 5.4, convoquent, chez le *mangku dalang* qui « perçoit » les entités invisibles, une multitude de gestes donnant un sens à l'ensemble de la représentation rituelle, mais aussi de sa vie.

Le but ultime de la représentation n'est pas simplement de divertir les dieux. Il s'agit d'une offrande (*banten*)[172] que le *mangku dalang* fait en performant la représentation rituelle. Son état d'esprit est donc très important pour se « connecter » avec l'invisible. Dans le cadre des différentes représentations rituelles que j'ai observées, aucun Balinais ne regardait à proprement parler la cérémonie. Ce sont les dieux et les Ancêtres qui sont à la fois public et

---

[171] Traduction fidèle des propos de I Ketut Sariana. Ma traduction de l'indonésien à partir d'une entrevue filmée le 11 août 2017.

[172] Traduction fidèle des propos de I Ketut Sariana. Ma traduction de l'indonésien à partir d'une entrevue filmée le 11 août 2017.

accompagnateurs du *mangku dalang* lors de sa performance. Ce qui me permet de proposer qu'il y ait deux types d'auditoire invisible : 1. l'auditoire invisible participant (Ancêtres personnels et entités immatérielles qui lui sont liées auxquels le *mangku dalang* demande assistance — voir la section 4.6) — et les dieux qu'il invoque lors de la représentation rituelle — voir la section 5.4) ; 2. l'auditoire invisible observant (dieux et Ancêtres du lieu — temple ou de la maison — dans lequel se déroule la représentation rituelle.) C'est donc dans la pratique de la représentation rituelle *Wayang lemah* entendue comme une offrande pour des entités immatérielles, que les relations entre les acteurs du triangle relationnel prennent leur sens.

5.4 Description détaillée d'une représentation rituelle *Wayang lemah* à travers le prisme du triangle relationnel marionnettes, marionnettiste officiant et auditoire invisible

La présentation des différents contextes des représentations rituelles *Wayang lemah* observées dans le cadre de ma recherche de terrain (voir la section 5.2) et la mise en lumière de la signification de cette représentation par le *mangku dalang* I Ketut Sariana (voir la section 5.3) permettent déjà une meilleure compréhension des dynamiques relationnelles entre le marionnettiste officiant, les marionnettes et l'auditoire invisible dans le contexte de la représentation rituelle.

Afin de répondre à ma question de recherche, je présente dans cette section, une description détaillée d'une représentation rituelle *Wayang lemah* réalisée à partir de mes notes prises sur le terrain lors des étés 2014 et 2015 ainsi que d'un enregistrement vidéo d'une représentation *Wayang lemah* effectuée le 11 août 2017 dans le contexte d'une cérémonie visant à neutraliser les entités malveillantes *caru* (voir la section 5.2). Je décrirai les séquences rituelles en suivant la structure du modèle de l'anthropologue Victor Turner, c'est-à-dire en les divisant en trois parties :

pré-liminale (avant), liminale (pendant) et post-liminale (après) (Turner, 1990). Cette structure me permettra, en point 5.5, d'élaborer l'analyse du triangle relationnel observé dans le cadre de ma recherche en y joignant les dimensions présentées au chapitre IV (voir la section 5.5).

Dans la description détaillée que je ferai de cette représentation, je mettrai l'accent sur les différentes actions performées en tant que pratique et je m'intéresserai à la façon dont chacun des participants du triangle relationnel influence l'autre à travers des actions, des interactions et des motivations exécutées et perceptibles lors de cette représentation. Afin de permettre de comprendre comment les acteurs du triangle interagissent, j'insérerai aussi par moment les commentaires et les récits de I Ketut Sariana. Deux questions motivaient l'observation de la représentation rituelle : 1. comment peut-on comprendre cette relation entre le visible et l'invisible ? ; et 2. comment les marionnettes prennent-elles vie ? Il sera ainsi possible de comprendre l'objet marionnette à travers le prisme du triangle relationnel marionnettiste officiant (*mangku dalang*), marionnettes et auditoire invisible (dieux et Ancêtres) dans le contexte d'une représentation rituelle *Wayang lemah* aujourd'hui.

5.4.1 La préparation de la représentation rituelle[173]

Différents travaux sur le sujet[174] démontrent qu'être *dalang* n'est pas qu'un rôle endossé lors de la représentation rituelle : il s'agit d'un rôle distinctif dans la

---

[173] La description des séquences rituelles est écrite au passé composé et non au présent ethnographique, lequel pourrait induire chez le lecteur l'impression que les actions sont toujours effectuées de la même façon, ce qui serait une erreur.

[174] Voir à ce propos les ouvrages *The language of Balinese shadow theater* (Zurbuchen, 1987), *Performance in Bali* (Rubin et Sedan, 2007), *Pewayangan Bali* (Rota, 1978) *Nilai-nilai etis dalam pertunjukan Wayang Bali* (Rota, 1998), *Dancing Shadows of Bali : theater and myth* (Hobart, 1987) et les articles « Wayang lemah: bentuk dan fungsi dalam kehidupkan religious umat hindi di Bali » (Supartha, 2013), « On the margin of Time and Space: performance and performances sites of Hindu Temples » (Richmond-Sedana, 2002,) et « Between adat and agama : The future of the religious role of the Balinese shadow pupeteer » (Hiderahu, 2006).

communauté balinaise. L'état physique et mental du *dalang* requis pour l'exécution de la représentation rituelle exige des préparatifs avant et après celle-ci, afin de permettre l'état d'« ouverture » nécessaire à son exécution. I Ketut Sariana indique que

> [l]'état de concentration du *mangku dalang* est un état hors quotidien. Il se doit d'être « présent » et concentré, car ce sont les gestes qu'il pose qui sont importants et pas seulement ses qualités artistiques. Il se doit de développer une vision intérieure et une perception intuitive.[175]

Selon mes observations et mes discussions avec mon professeur, la préparation à la représentation rituelle est à la fois physique et spirituelle. C'est-à-dire que c'est par le déroulement de cette préparation que I Ketut Sariana « devient » *mangku dalang,* dans le sens de médiateur entre le visible et l'invisible.[176] Cette préparation lui permet d'être dans les dispositions nécessaires, c'est-à-dire atteindre l'« état » requis pour performer la représentation. Pour ce faire, le *mangku dalang* I Ketut Sariana a purifié son corps et son esprit, afin de se mettre dans un bon état d'esprit et de cœur[177], de façon à ce que la cérémonie se déroule bien[178]. Afin de purifier son corps, il s'est lavé et a endossé ses habits d'officiant, qui consistent en un *pakaian adat* (vêtement traditionnel balinais) avec un veston de couleur blanche, ou beige s'il s'agit d'une cérémonie funéraire (*pitra yadnya*). De plus, dans les heures qui précèdent, il a effectué des prières afin d'avoir le focus nécessaire.

De plus, le *mangku dalang* I Ketut Sariana a fait des offrandes aux marionnettes, à l'autel des Ancêtres (voir la section 4.6) et au *meru taksu* (voir la section 4.6) avant la représentation rituelle. Une fois le *Wayang lemah* terminé, de retour à la maison, il a

---

[175] Ceci n'est pas une retranscription fidèle des mots de I Ketut Sariana. Notes prises dans mon carnet en date du 25 juillet 2015 à la suite d'une discussion tenue chez lui. Ma traduction.

[176] Propos recueillis auprès de I Ketut Sariana le jour de l'enregistrement vidéo, le 11 août 2017.

[177] Concernant le « bon focus », voir la section 4.3.1.

[178] Afin que la cérémonie ne soit pas dérangée par des entités malveillantes et que la représentation rituelle puisse recréer l'harmonie, l'équilibre des choses. Ma précision.

effectué d'autres cérémonies pour les offrandes (voir la section 5.4.9) qu'il a reçues ainsi que pour ses quatre frères et sœurs invisibles (*empat saudara* [ne pas confondre avec les *kenda empat*] - voir la section 5.4.9), en guise de remerciement de la part de la communauté pour l'exécution de la cérémonie rituelle *Wayang lemah.*

Les éléments nécessaires aux prières ont été déposés dans un panier en osier, dans lequel se trouvaient : deux bâtons d'encens, une offrande (*sesajen banten,* soit un petit carré de feuille de bananier sur lequel sont disposés quelques grains de riz cuit ainsi que des fleurs jaunes, rouges et blanches symbolisant la *trimurti*), deux petits contenants (dans l'un, il y a de la *tirta* ou eau bénite et, dans l'autre, des fleurs des trois couleurs). Le *mangku dalang* I Ketut Sariana a ensuite allumé deux bâtons d'encens, s'est rendu au pavillon cérémoniel (*bale dangin*), où se trouvait le *kropak*, et s'est positionné debout face au coffre (voir la figure 5.2). De sa main gauche, il a pris le panier d'osier ; de sa main droite, il a déposé l'offrande (*sesajen banten*) sur le coffre des marionnettes (*kropak*). Il a joint ses mains en tenant, de la main droite, un bâton d'encens allumé[179] et une fleur rouge entre son index et son majeur. Il a trempé la fleur dans l'eau bénite (*tirta*) et aspergé l'offrande (*sesajen banten*) et le coffre des marionnettes (*kropak*) par trois fois afin de les purifier.

Ensuite, il a croisé ses deux mains sous le panier d'osier, dans lequel un autre bâton d'encens brûlait, tout en tenant toujours la fleur entre ses doigts. Il a levé sa main droite au niveau de son épaule, tourné sa paume aux trois quarts vers le ciel et fait une prière. Celle-ci terminée, il a aspergé de nouveau d'eau bénite (*tirta*) le *kropak* et l'offrande par trois fois. Il a pris quelques grains de riz disposés dans l'offrande et les a dispersés de sa main droite sur le *kropak.* Il a ensuite pris l'offrande et l'a déposée au sol, sur sa droite, avec sa main droite, plaçant ainsi l'offrande au centre de la maison (voir l'annexe G). Les porteurs ont à ce moment pris le *kropak* et l'ont porté à

[179] L'encens symbolise le lien entre le visible et l'invisible.

pied jusqu'au lieu de la représentation rituelle. Le déplacement du *dalang* et de moi-même s'est fait en scooter cette fois-là, mais il peut aussi se faire à pied ou en voiture.



Figure 5.2 Offrandes et prières pour les marionnettes avant la représentation rituelle (Mes archives photos, été 2017)

Une fois le coffre parti, alors qu'il tenait toujours le panier d'osier entre ses mains, le *mangku dalang* I Ketut Sariana s'est déplacé vers le temple familial (*sanggah*) (voir la section 4.6). Il y est entré et s'est dirigé vers l'autel des Ancêtres (*meru leluhur*), situé en direction *kangin* (est). En se tenant debout face à l'autel (voir la figure 5.3), il a déposé le panier d'osier devant lui. De sa main droite, il a pris le deuxième bâton d'encens allumé et l'a placé entre ses deux mains, jointes au niveau de son cœur. À ce moment, il a récité une prière. Tenant toujours le bâton d'encens entre ses deux mains, il a levé les bras au-dessus de sa tête, légèrement devant lui, et a continué sa prière un certain temps. Baissant les bras, il a saisi le bâton d'encens avec sa main

gauche et, avec sa droite, a pris une fleur de couleur blanche et l'a placée entre son index et son majeur. Il l'a trempée dans l'eau bénite et a aspergé l'autel par trois fois. Il a déposé la fleur dans le panier d'osier (*sesajen banten*), en a retiré un pétale et l'a placé derrière son oreille droite. Il a ensuite pris le bâton d'encens qu'il tenait de sa main droite et l'a déposé sur l'autel des Ancêtres. De sa main gauche, il a saisi le contenant dans lequel il y avait les fleurs et, laissant le panier d'osier sur l'autel des Ancêtres, il s'est dirigé vers l'autel dédié au *Taksu* (*meru Taksu*) (voir la section 4.6), situé en direction *kaja* (en direction de Gunung Agung).



Figure 5.3 Prière devant l'autel des Ancêtres (*meru leluhur)* dans le *Sanggah* (Mes archives photos, été 2017)

Selon I Ketut Sariana,

> [l]e *mangku dalang* demande l'assistance de ses Ancêtres qui ont été *dalang* avant lui afin qu'ils l'aident lors de la représentation rituelle *Wayang lemah*. Il

> demande de l'aide afin que les choses se passent bien. C'est pourquoi il leur adresse des prières et des offrandes.[180]

Debout face à l'autel du *Taksu* (*meru Taksu*) (voir la figure 5.4), I Ketut Sariana y a déposé le récipient. Il a pris entre ses deux mains un pétale de fleur rouge. Paumes jointes et tournées vers le ciel, il a maintenu le pétale au niveau de son cœur et a récité une prière. Il a placé ensuite le pétale entre son index et son majeur droits et, les mains toujours jointes, il les a levées au-dessus de son front, légèrement devant lui, les bras pliés à 90 degrés. I Ketut Sariana explique :

> Le *mangku dalang* fait des prières et des offrandes au *meru Taksu* afin de ressentir le calme et d'être inspiré lors de la représentation rituelle. Le *Taksu*, c'est quelque chose qui se ressent, difficile à expliquer.[181]



Figure 5.4 Prière devant l'autel du *Taksu* dans le *sanggah* (Mes archives photos, été 2017).

[180] Traduction fidèle des propos de I Ketut Sariana. Ma traduction de l'indonésien à partir d'une entrevue filmée le 11 août 2017.

[181] Traduction fidèle des propos de I Ketut Sariana. Ma traduction de l'indonésien à partir d'une entrevue filmée le 11 août 2017.

Une fois la prière terminée, le *mangku dalang* a ouvert les portes de l'autel dédié au *Taksu* (*meru Taksu*). À l'intérieur se trouvait un récipient contenant de l'eau bénite (*tirta*). Avec le pétale qu'il tenait dans sa main droite, il s'est aspergé le dessus de la tête de cette *tirta* (voir la figure 5.5). Il a ensuite refermé les portes du *meru Taksu,* est retourné récupérer les paniers d'osier laissés sur l'autel des Ancêtres (*meru leluhur*), puis est sorti du temple familial (*sanggah*).



Figure 5.5 Le *mangku dalang* s'asperge de tirta afin de se purifier (Mes archives photos, été 2017)

5.4.2 Parcours vers et arrivée sur les lieux

Deux hommes de la communauté se sont présentés à la maison du *mangku dalang* pour l'aviser que le moment était venu pour lui de se rendre au lieu où il devait performer la représentation rituelle *Wayang lemah.* I Ketut Sariana a fait une dernière prière dans le temple familial (*sanggah*) avant de quitter la maison.

Une fois sur les lieux, le *mangku dalang* s'est assis au centre de l'espace de la représentation rituelle (voir figure 2) face à la direction *kaja,* devant le mur extérieur de la maison. Entre lui et le mur était placé le tronc de bananier (*debong*) ; à sa gauche se trouvaient le *kropak* et les deux joueurs de *gendèr* (*tukang gendèr*) munis de leurs instruments. Le *dalang* a poursuivi la préparation mentale amorcée chez lui en effectuant ses prières et en exécutant les actions nécessaires à la préparation de la représentation rituelle. Pour ce faire, il a eu recours à différents éléments se trouvant dans un panier tressé placé sur sa gauche, sur le *kropak*.



Figure 5.6 Le nécessaire à prières lors d'une représentation rituelle *Wayang lemah* : offrandes, bâtons d'encens, *tirta* et huile (Mes archives photos, été 2017)

À l'intérieur de celui-ci, on retrouvait un récipient en verre contenant la *tirta dalang* (eau bénite préparée spécifiquement pour la représentation rituelle *Wayang lemah*), six bâtons d'encens, quelques fleurs blanches et un flacon en plastique contenant de l'huile (voir la figure 5.6). Sur sa droite, en guise de remerciement pour son exécution de la représentation rituelle, on avait placé un autre panier d'osier, plus gros,

contenant les offrandes pour le *mangku dalang*.[182] Il a attendu calmement le début de la cérémonie effectuée par le *pedanda*. Placé face à la direction *kaja*[183], I Ketut Sariana faisait alors dos au *pedanda*[184], situé plus en hauteur à quelques mètres derrière lui, sur sa droite.[185]

5.4.3 Invocation de l'invisible : dieux, Ancêtres et accompagnateurs

L'invocation des entités invisibles par le *mangku dalang* lui permet de préparer l'exécution de la représentation rituelle en s'assurant l'inspiration nécessaire et en garantissant l'efficacité de la représentation. En guise de préparation, le *dalang* a également « installé » les dispositions requises à la représentation rituelle selon ses connaissances du *Dharma Pewayangan*.[186]

I Ketut Sariana a entrepris l'interpellation de l'auditoire invisible (dieux et Ancêtres — auditoire participant) en prenant de sa main gauche les six bâtons d'encens. Ensuite, de sa main droite, il a sorti du panier tressé sur sa gauche un récipient dans lequel se trouvait une fleur de couleur blanche flottant dans de la *tirta*. Il a détaché quelques pétales de la fleur blanche et a remis en place le récipient dans le panier tressé. Il a allumé, à l'aide d'allumettes, des bâtons d'encens et les a tenus à la hauteur de son cœur. Yeux fermés, visage détendu, le dos droit, assis en tailleur au sol, il a commencé la récitation de mantras de façon presque inaudible ; seules ses

---

[182] Le *mangku dalang* n'est jamais rémunéré à proprement parler pour sa représentation rituelle. Il reçoit cependant des offrandes consistant en de la nourriture (poulet, riz...), des cigarettes et quelques *rupiahs* indonésiennes de la part des membres de la communauté. Ma précision en fonction des dires de I Ketut Sariana.

[183] Le plus souvent, le *mangku dalang* fera face à *kangin* ou *kaja* mais, si ce n'est pas possible, il demandera pardon aux dieux de les offenser de la sorte.

[184] Prêtre de la caste des *brahmanes* qui récite la prière.

[185] Le *mangku dalang* exécute toujours un *Wayang lemah* en concordance avec le *pedanda*. Lorsque le *pedanda* commence sa récitation, il s'accompagne de sa cloche à plusieurs moments. Ma précision.

[186] Le *Dharma Pewayangan* est un *lontar* (écrit sacré) dans lequel on retrouve tous les savoirs nécessaires aux *dalang* (Ramseyer, 1977 ; Zurbuchen, 1987 ; Rota, 1978 ; Hobart, 1987).

lèvres bougeaient. Il a levé les bâtons d'encens au niveau de son front, puis a redescendu ses bras au niveau de son cœur. Il a effleuré du bout des doigts de sa main droite la fumée d'encens, puis a passé ses doigts sur ses yeux clos à trois reprises.

Il a séparé les bâtons d'encens, qui brûlaient toujours, en a déposé deux dans le panier tressé et le troisième au sol dans le *segehan* (offrandes pour les entités chtoniennes — les *buta*). De sa main droite, il a pris le récipient de *tirta* (les trois bâtons d'encens étaient alors dans sa main gauche) et l'a tenu à deux mains, devant lui, à quelques centimètres de son visage. Le *mangku dalang* a déposé la *tirta* sur le *kropak* et a détaché une fleur, qu'il a placée entre son index et son majeur droits. Il a rassemblé ses mains à la hauteur de sa bouche, les paumes ouvertes tournées vers son visage et les doigts serrés. Toujours en gardant la fleur dans sa main droite, il l'a trempée légèrement dans le récipient de *tirta*, a relevé la main au-dessus du panier tressé placé sur le *kropak* et a secoué rapidement la fleur afin que la *tirta* soit projetée du haut vers le bas sur les offrandes. Il a effectué ce geste trois fois, puis l'a refait en projetant alors l'eau purifiée du bas vers le haut sur les offrandes, trois fois également. Il a porté la fleur à quelques centimètres de son front tout en tenant avec sa main gauche les trois bâtons d'encens, paume vers le cœur, à quelques centimètres de lui. C'est à ce moment de la cérémonie qu'il a invoqué le dieu des *Ringgit*, les dieux situés aux points cardinaux et enfin tous les autres dieux importants afin de l'accompagner et de le guider dans sa représentation rituelle. Ensuite, par trois fois, il a trempé légèrement la fleur dans la *tirta* et en a projeté sur l'espace de la représentation.

En débutant par un mouvement semi-circulaire, il a retrempé la fleur dans la *tirta* puis a aspergé les offrandes une seule fois. Il a joint ses mains et posé ses phalanges droites sur celles de gauches, paumes tournées vers son visage. Il a porté la fleur à son front et a gardé la main ouverte en conservant toujours la fleur entre ses doigts. Il a retrempé à nouveau la fleur dans la *tirta* et l'a secouée au-dessus du *kropak*, puis a aspergé, en trois petits coups secs, l'espace de la représentation

rituelle. Son torse tourné vers l'avant, sa tête penchée à environ 45 degrés vers l'avant, il a joint les mains (ses mains se situaient dans le prolongement de son bras, paumes vers le haut, doigts serrés). Il a reporté ensuite la fleur à quelques centimètres de son front, les doigts entrouverts, la paume vers son visage.

Il a déposé la fleur dans le petit récipient contenant la *tirta*. Cela fait, il a pris, de sa main droite, le petit flacon de plastique transparent contenant de l'huile placé au sol. Il a joint les mains à la hauteur de ses yeux et placé le flacon à quelques centimètres devant lui. Il a fermé les yeux et, par trois fois, dans un mouvement circulaire antihoraire, a versé l'huile dans le *segehan* (offrande) dédié aux *buta kala*.

De sa main droite, il a pris quelques grains de riz se trouvant dans le petit panier tressé et a joint les mains l'une contre l'autre. À ce moment, il a récité des mantras puis étalé des grains de riz au sol. Il a exécuté ce geste six fois. Il s'est tourné vers sa gauche et, de sa main droite, il a ressorti la fleur blanche flottant dans la *tirta*. Se repositionnant face au *debong*, en tenant la fleur entre son index et son majeur, il a aspergé trois fois, de haut en bas, l'espace de la représentation rituelle. Il a par la suite redéposé la fleur dans le récipient.

Le *mangku dalang* a passé son index droit sur ses deux paupières puis a joint les mains, les phalanges droites sur celles de gauches, à la hauteur de son plexus, tout en tenant toujours les bâtons d'encens dans sa main gauche. Il a récité des mantras puis a porté ses mains à la hauteur de sa gorge et remué les lèvres. Il a redescendu ses mains au niveau de son plexus et, en fermant les yeux, a déposé sa main droite la paume sur son cœur, les doigts entrouverts.



Figure 5.7 *Tirta* et bâtons d'encens en main, le *mangku dalang* invoque les entités invisibles (Mes archives photos, été 2017)

Il a frotté entre eux son pouce et son majeur droits au-dessus de la fumée d'encens qui brûlait toujours, et a replacé sa main sur son cœur. Il a placé les bâtons d'encens dans sa main droite et, en les tenant penchés vers l'avant, les bouts allumés vers le sol, il les a passés rapidement au-dessus du *segehan* à quelques reprises.

À deux mains, il a planté les trois bâtons d'encens au centre du *debong*, les bouts allumés légèrement penchés vers l'avant. Il a ensuite pris le panier à deux mains et l'a passé à sa gauche au jeune joueur de *gendèr*, qui l'a déposé au sol, sur sa gauche.

5.4.4 Le réveil des marionnettes

Le réveil des marionnettes par le *mangku dalang* est marqué par des coups sur le coffre des marionnettes.[187] De sa main gauche, paume ouverte, le *mangku dalang* a frappé trois fois sur le couvercle du *kropak* afin de réveiller les marionnettes (voir la figure 5.8). Par ce signal, les marionnettes sont réveillées et sorties du coffre par le marionnettiste. Il a ensuite glissé le couvercle du coffre vers l'arrière d'une seule main. Le prenant à deux mains, il l'a soulevé et l'a remis à son assistant, le joueur de *gendèr* (*tukang gendèr*), qui l'a posé au sol, à sa gauche. Le *mangku dalang* a posé sa main gauche sur le tissu recouvrant les marionnettes et a fait une pause de quelques secondes en se concentrant.



Figure 5.8 Le *mangku dalang* frappe trois fois sur le *kropak* afin de réveiller les marionnettes (Mes archives photos, été 2017)

[187] C'est aussi à ce moment que les musiciens ont commencé à jouer.

Les marionnettes étaient recouvertes de deux tissus : le premier de couleur blanche (symbolisant Siwa[188]) et le second de couleur jaune doré (symbolisant *Mahadewa*[189]) (voir la figure 5.9). Les deux tissus ont été retirés un à un par le *dalang*, qui les a pliés et déposés sur ses genoux, avant de les placer au sol, à sa droite, à environ 45 degrés entre lui et le tronc de bananier (*debong*). De sa main droite, il a saisi le panier d'offrandes (*segehan*) et l'a placé sous le *debong*, au centre de celui-ci.



Figure 5.9 Le *kropak* est ouvert et les marionnettes sont recouvertes de deux tissus (Mes archives photos, été 2017)

[188] Siwa, selon le diagramme *Panca dewata* (voir l'annexe C), se retrouve au centre de l'univers microcosmique qu'est l'espace performatif du rituel. Il symbolise le grand Tout de l'univers. Ma précision en lien avec les discussions tenues avec I Ketut Sariana.

[189] *Mahadewa*, selon le diagramme *Panca dewata* (voir l'annexe C), se retrouve côté *kangin* du diagramme. Ma précision en lien avec les discussions tenues avec I Ketut Sariana.

5.4.5 Les marionnettes sortent du *kropak* : création de l'ordre du monde



Figure 5.10 Intérieur du *kropak* avant que les marionnettes n'en soient sorties (Mes archives photos, été 2017)

I Ketut Sariana a d'abord instauré l'ordre du monde[190] (voir la section 1.2.4) en disposant les marionnettes en alternance sur les côtés droit (*kanan*) et gauche (*kiri*) du *debong*.[191] La première marionnette qu'il a sortie du *kropak* était Butasiu (voir l'annexe H). La main gauche déposée sur son genou gauche, paume ouverte, il a pris de sa main droite la marionnette et, en la tenant par la tige de manipulation, a déposé

[190] Il crée ainsi l'harmonie du monde selon le principe du *Rua Binheda*.

[191] L'ordre dans lequel le *mangku dalang* place ses marionnettes est représentatif de la division tripartite balinaise (voir la section 1.2.4). : les marionnettes les plus pures se trouvent vers le haut du coffre, et les marionnettes impures, au fond. La première marionnette sur le dessus est Butasiu (*kanan* — droite). C'est la première marionnette qui a été sortie lors de la cérémonie, I Ketut Sariana, contrairement à ce qu'indiquent Zurbuchen (1987), Goodlander (2016) ou encore Sedana (2003), qui soutiennent que le *Kayonan* est toujours la première marionnette à sortir du *kropak*. Ramseyer relate notamment qu'en sortant le *Kayonan*, le *mangku dalang* effectue avec celui-ci une première danse et invoque des divinités « (...) en les priant de (se) rassembler dans le *Kakayonan*[191] et d'y former le dieu suprême. L'arbre universel, habité par le dieu universel, est censé conférer protection et succès au *dalang* » (1977, p. 240). Toutefois, cette première danse du *Kayonan* n'a pas été exécutée à ce moment par I Ketut Sariana.

le haut de la marionnette dans sa paume gauche. Il a fait une pause de quelques secondes afin de se concentrer. De sa main droite, il a planté la tige de la marionnette dans le *debong*, côté *kanan* (droit). Le haut de la marionnette reposait sur le fil blanc (*benang*) (voir la figure 5.1); elle est restée ainsi tout au long de la représentation rituelle. La deuxième marionnette sortie du *kropak* était Butasia[192]. I Ketut Sariana a planté cette marionnette dans le *debong*, côté *kiri* (gauche). Ensuite, il a sorti Brahma, l'a planté côté *kanan*, suivi de Wisnu, qu'il a positionné côté *kiri*. Le *mangku dalang* a ensuite sorti l'« arbre de vie » — *Kayonan* — du coffre et l'a planté au centre du tronc de bananier, juste derrière les trois bâtons d'encens (symbolisant la Trimurti).[193]

I Ketut Sariana a sorti les deux dernières marionnettes simultanément du coffre et les a disposées l'une derrière l'autre au centre du tronc de bananier, derrière le *Kayonan*. Il s'agissait de Siwa, dieu suprême de la *Trimurti*, ainsi que d'Acintya, symbole asexué de Sang Hyang Widhi[194].

Une fois les marionnettes ainsi disposées sur le tronc de bananier, une deuxième séquence de *gendèr* a été entamée. Le *mangku dalang* s'est alors concentré et a murmuré des mantras. Il a ensuite pris Acintya et l'a planté du côté gauche (*kiri*), derrière les autres marionnettes déjà installées, et a fait de même avec Siwa.

---

[192] Personnage complémentaire de Butasiu. Précision de l'auteure.

[193] Une à une, dans un ordre préétabli par leur rang (de pur à moins pur en fonction de *kanan-kiri, dharma* et *adharma*), les marionnettes sortent du *kropak* et prennent place dans ce microcosme. Alors que certaines demeurent dans la boîte pour l'ensemble de la représentation, environ une trentaine d'entre elles ont été plantées côté *kanan* ou *kiri*. Les marionnettes qui ont été mises en jeu par le *mangku dalang* lors de la représentation rituelle ont été placées temporairement au sol, devant lui, attendant leur tour pour performer. Toutes les marionnettes ont leur importance, qu'elles soient manipulées ou plantées dans le *debong*. Par leur présence dans ce microcosme, elles incarnent toutes les facettes de la nature humaine.

[194] Tuhan (dieu), identifié Tunggal par d'autres auteurs sur le *Wayang kulit*. Acintya, ainsi réuni au *Kayonan*, représente l'ensemble du monde selon les dires de I Ketut Sariana.

5.4.6 La danse du *Kayonan :* l'union des trois mondes

I Ketut Sariana, de sa main droite, a pris le *Kayonan.*[195] Il tenait la marionnette par la tige centrale, à la verticale. La danse du *Kayonan*[196] (voir la figure 5.11) comportait de petits mouvements rapides des côtés droit (*kanan*) et gauche (*kiri*) dans l'espace situé entre le *dalang* et le *debong*, ainsi que plusieurs tournoiements lents et rapides dans la main du *dalang*[197]. Ont suivi un grand mouvement de va-et-vient, côté *kanan* vers *kiri,* puis de petits mouvements rapides au-dessus du fil blanc. I Ketut Sariana a refait tourner la marionnette sur elle-même et, de sa main gauche, a récupéré le *cepala* (un petit instrument de musique se jouant du pied ou de la main et marquant le rythme de la représentation, ce qui permet de diriger les musiciens) qui était jusqu'alors à l'intérieur du coffre. Le tenant entre son index et son majeur gauches, paume fermée, il a frappé plusieurs fois sur le rebord du *kropak* par petits coups rapides et rapprochés, ou encore distanciés. Les mouvements du *Kayonan* suivaient le rythme du *cepala*. La danse du *Kayonan* s'est terminée dans un grand mouvement de *kanan* (droite) vers *kiri* (gauche). La marionnette se situait alors légèrement au-dessus de la tête du *dalang*. La musique du *cepala* s'est arrêtée et le *mangku dalang* a replacé l'instrument dans le coffre des marionnettes, puis déposé le *Kayonan* à plat, sur le dessus des autres marionnettes.

---

[195] Selon I Ketut Sariana, la danse du *Kayonan* symbolise la restauration de l'ordre et rejoint l'énergie des trois mondes ensemble (Notes prises dans mon carnet de notes en date du 20 juillet 2014). Ceci est corroboré par plusieurs écrits sur le *Wayang kulit.* Par exemple, Goodlander écrit que « The *Kayonan* or tree of life is a large puppet shaped like a leaf; the intricate design carved into leather symbolizes the creation of the universe trough the representation of the five universal elements : earth, fire, water, pace and air. » (2016, p.63)

[196] Par cette action, le *dalang* unifie aussi les trois mondes (*Bhur, Buwa, Swah*). C'est-à-dire qu'il remet chaque chose à sa place dans l'univers. Ma précision.

[197] Cette séquence est synchronisée avec une séquence musicale exécutée par les deux joueurs de *gendèr* qui accompagnent le *mangku dalang.* Le titre de cette séquence est *Pemungkah.*



Figure 5.11 Danse du *Kayonan* (Mes archives photos, été 2017)

5.4.7 Les marionnettes dansent et se font entendre

Le *dalang* a attendu un moment, concentré, une nouvelle marionnette (celle de Yudisthira) en main (voir la figure 5.12) : il a, à ce moment, commencé la narration[198] de la représentation rituelle. Il tenait la marionnette de sa main droite par la tige de manipulation, et la tête du personnage était déposée dans la paume de sa main gauche, placée sur son genou gauche. Les yeux mi-clos, il s'est investi dans le personnage, attendant l'inspiration des entités invoquées au début de la représentation afin d'entreprendre son récit. En tenant toujours la marionnette de sa main droite, il a saisi de la gauche le *cepala* à l'intérieur du *kropak* et l'a déposé au sol devant son pied gauche.

[198] Lorsque je demandais à I Ketut Sariana quel texte il récitait pendant une représentation rituelle *Wayang lemah,* il me répondait systématiquement qu'il ne le savait pas avant de débuter la narration et de réveiller les marionnettes : il performait selon l'inspiration des dieux.

Il a pris une grande inspiration et, de la main droite, a placé la marionnette à la verticale. De sa main gauche, il a saisi les deux tiges des mains de la marionnette, qu'il a jointes dans sa paume gauche. La marionnette « dansait » dans l'espace situé entre le *debong* et le *mangku dalang*, flottant dans ce microcosme.



Figure 5.12 Sortie de Yudisthira (Mes archives photos, été 2017)

Avec sa main gauche, I Ketut Sariana a soulevé son pied droit et l'a déposé sur son genou gauche. Il a installé le *cepala* entre les deux premiers orteils de son pied droit. Sa tête et son regard étaient alors tournés vers la tête de Yudisthira, qui était entre ses deux mains. Dans ce regard partagé, il fait « un » avec son personnage, il devient, en quelque sorte, ce personnage.

À partir de cet instant, le *dalang* a manipulé la marionnette avec les deux mains et a rythmé les séquences à l'aide du *cepala*. Une fois la danse terminée, il a planté la marionnette dans le *debong*, le regard vers *kiri*. Il tenait à ce moment délicatement, de

sa main gauche, la tige de la main gauche de Yudisthira et, de sa main droite, la tige de la main droite de la marionnette qu'il venait de planter dans le tronc de bananier. Quasi immobile au centre du *debong*, les bras de la marionnette s'articulaient sous les mouvements délicats du *dalang*. Gestes plus rapides ou lents, amples ou subtils, la marionnette prenait vie dans son univers.



Figure 5.13 Sortie de Narada (Mes archives photos, été 2017)

Le *dalang*, en terminant la narration, a cessé de faire bouger la marionnette et a saisi, côté *kanan,* une deuxième marionnette. Il s'agissait de l'entrée en scène du deuxième personnage. Le *dalang* a alors changé sa voix, qui est devenue moins grave afin d'incarner Narada (voir la figure 5.13). Le marionnettiste officiant, en tenant la marionnette et les tiges des mains dans sa main droite, l'a fait danser lentement dans l'espace entre lui et le tronc de bananier, à la hauteur de son torse, de *kanan* vers *kiri* et de *kiri* vers *kanan*. Ensuite, il a planté la tige de Narada du côté *kiri* de *Yudistira*, le regard vers celui-ci.



Figure 5.14 Sortie de Tualèn (Mes archives photos, été 2017)

Une troisième marionnette est alors entrée en scène. Le marionnettiste a pris le personnage de Tualèn (voir la figure 5.14), le plus avisé des quatre *Penasar* (voir l'annexe H), dans le *kropak*. Il l'a maintenu par la tige, avec sa main droite, en déposant la tête de la marionnette dans sa paume gauche. Il l'a regardée quelque temps afin de se concentrer. Le *dalang* a parlé alors en *Bahsa Bali* (voir la section 1.4.1.1) et a changé à nouveau le timbre de sa voix. Les mouvements de la marionnette se sont synchronisés avec les intonations de la voix du *mangku dalang*, et les gestes du personnage suivaient les intentions du *dalang*. Celui-ci a placé Tualèn entre lui et le *debong*, légèrement plus bas que son torse, le corps de la marionnette placé en diagonale par rapport aux trois personnages centraux et le regard de celle-ci aux trois-quarts vers le sol, la tête plus basse que celles des déités-marionnettes.

Une autre séquence de *gendèr* a été entreprise par les deux musiciens. De sa main gauche, I Ketut Sariana a pris le *cepala* à son pied et a rythmé une séquence narrative (sans manipulation des marionnettes) : la voix du *dalang* était alors très grave. Il y a eu un petit moment d'arrêt, puis il a donné plusieurs coups de *cepala* sur le côté extérieur du *kropak*. Il s'est penché vers l'avant et, de sa main droite, a pris la tige du bras gauche de Narada (voir la figure 5.15). Le bras de la marionnette a été manipulé très lentement et placé derrière de dos de celle-ci.



Figure 5.15 Narada en mouvement (Mes archives photos, été 2017)

Ensuite, Tualèn a fait à nouveau son entrée, cette fois par la droite du *dalang*. Le marionnettiste tenait à la fois la tige du corps et celles des mains de la marionnette avec sa main droite. Le *dalang* a ensuite engagé un dialogue entre Tualèn et *Yudistira*. Sa voix accompagnait chaque personnage et son regard allait de l'un vers l'autre en fonction du personnage qui parlait. À ce moment, Tualèn avant été déposé au sol, à la verticale ; il n'était pas planté dans le *debong*.

I Ketut Sariana a incarné Tualèn lors d'un long monologue. Avec sa main gauche, il tenait la tige du bras gauche de Tualèn et, avec sa main droite, la tige de son bras droit. Les paroles de Tualèn étaient marquées par des coups de *cepala* sur le côté extérieur du *kropak*. Le marionnettiste a ensuite redéposé la tige de la marionnette au sol, à sa droite et à la verticale, la tête de la marionnette reposant sur les autres marionnettes de *kanan*.

Un deuxième *Penasar* a été sorti du coffre des marionnettes par le *mangku dalang*. En le prenant de sa main gauche, il a interprété un long dialogue entre Tualèn et Merdah (voir la figure 5.16).



Figure 5.16 Tualèn et Merdah (Mes archives photos, été 2017)

5.4.8 Retour à l'équilibre

Une nouvelle séquence de *gendèr* a été jouée et la représentation rituelle s'est terminée lorsque le *dalang*, de sa main droite, a ressorti le *Kayonan* du coffre des marionnettes et a fait danser la marionnette dans l'espace devant lui, bien haute dans

les airs. Il lui a fait faire deux allers-retours de *kanan* à *kiri,* tout en récitant. En se penchant vers l'avant, il a planté la marionnette au centre du *debong*. Le *dalang* a alors retiré le *cepala* de son pied et l'a déposé dans le *kropak*. Il a repris Tualèn à sa droite et l'a planté du côté *kanan* du *Kayonan*. De sa main droite, il a repris Merdah et l'a planté du côté *kiri* du *Kayonan*. Ont suivi Siwa, placé devant le *Kayonan* (voir la figure 5.17) et Acintya, devant Siwa (voir la figure 5.18), puis Tualèn, *du* côté *kanan*, et Merdah, du côté *kiri* (voir la figure 5.19).



Figure 5.17 Siwa est placé devant le *Kayonan* (Mes archives photos, été 2017)



Figure 5.18 Acintya est placé devant Siwa et le *Kayonan* (Mes archives photos, été 2017)



Figure 5.19 Acintya est placé devant Siwa et le *Kayonan.* Tualèn se retrouve côté *kanan,* et Merdah, côté *kiri* (Mes archives photos, été 2017)

Le *mangku dalang* a alors replacé une à une les marionnettes dans le coffre, en commençant par les personnages de *kanan*, puis ceux de *kiri*, du plus pur au moins pur. Il a toutefois laissé plantées dans le tronc de bananier les marionnettes suivantes : le *Kayonan*, Siwa et Acintya (au centre), Butasia (côté *kanan*) et Butasiu (côté *kiri*).



Figure 5.20 Butasia (à droite), Butasiu (à gauche), ainsi que Acintya, Siwa et le *Kayonan* (dans l'ordre, au centre) (Mes archives photos, été 2017)

5.4.9 Remerciements à l'auditoire invisible

La représentation rituelle *Wayang lemah* s'est terminée au même moment que la cérémonie du *pedanda*. À ce moment, tous les gens présents se sont agenouillés en direction du *pedanda*, qui a prononcé une prière. Lorsque les gens ont entamé la prière, ils ont joint leurs mains paume contre paume à la hauteur de leur front. À ce moment, le *dalang* a repris les trois marionnettes placées au centre du *debong* et les a placées sur son front. Une fois la prière terminée, le *mangku dalang* a remis les

marionnettes dans le *kropak* dans l'ordre suivant : Butasiu *kanan,* Butasiu *kiri,* Acintya, Siwa et finalement le *Kayonan* Ainsi, il a conclu la représentation en reprenant, dans le sens inverse, l'ordre qu'il avait établi dans le microcosme.

Ensuite, il a repris son panier tressé, qui lui a été remis par un de ses deux *tukang gendèr*, et en a sorti un *segehan*[199] qu'il a placé devant lui. Il a joint ses mains au niveau de son cœur et a fait un temps d'arrêt. Il a saisi ensuite trois nouveaux bâtons d'encens qu'il a allumés et qu'il tenait de sa main gauche. Il a ensuite sorti le flacon d'huile et en a versé, en suivant le sens antihoraire, dans le petit panier d'offrandes devant lui. Il a placé le récipient de *tirta* à sa droite et en a sorti la fleur, qu'il a trempée une fois pour asperger d'eau bénite l'espace de la représentation rituelle. Il a remis la fleur dans le récipient (voir la figure 5.7) et joint les mains en les positionnant à la hauteur de son front, quelques centimètres devant lui. En tenant toujours les bâtons d'encens de sa main gauche, il s'est penché vers l'avant, le dos droit, et a planté les bâtons d'encens dans le *debong*, la flamme dirigée vers l'intérieur de l'espace de représentation. Il a remis le contenant de *tirta* dans son panier d'osier, puis a coupé le fil tressé liant les deux branches d'arbres à l'aide de ses deux mains.

En position du tailleur, il est resté immobile quelque temps afin de méditer et de remercier les dieux et les Ancêtres (voir la figure 5.21). Il a ensuite remis les tissus sur les marionnettes avant de remettre le couvercle sur le *kropak* (voir les figures 5.22 et 5.23).

---

[199] Petit panier tressé fait de feuilles de palmier contenant des offrandes comme du riz et des fleurs de différentes couleurs.



Figure 5.21 Le *mangku dalang* fait une prière pour remercier l'auditoire invisible (Mes archives photos, été 2017)



Figure 5.22 Le *mangku dalang* replace les tissus sur les marionnettes (Mes archives photos, été 2017)



Figure 5.23 Le *kropak* a été refermé et le fil, coupé (Mes archives photos, été 2017)

5.4.10 Retour de la représentation rituelle

Les marionnettes ont été rapportées à la maison par deux membres de la communauté, qui n'étaient pas nécessairement les mêmes que ceux venus les chercher. Elles ont été directement déposées dans le *Bale dangin*, puis ont été aspergées trois fois de *tirta* par le *mangku dalang* afin de les purifier. Les paniers d'offrandes remis au *mangku dalang* ont aussi été rapportés à la maison par des membres de la communauté, et placés au sol, l'un dans l'autre, au centre des pavillons composant la maison. Le panier de dessous contenait des grains de riz secs, et celui du dessus de la nourriture (œufs, poulet, *satay*...). Le *dalang* s'est rendu près des paniers et s'est mis debout face à *kelod,* en tenant dans sa main gauche un bâton d'encens allumé ainsi qu'un verre en plastique transparent dans lequel il y avait de la *tirta* et une fleur de couleur rose-rouge (voir la figure 5.24) et, dans sa main droite, un petit bâton fait de feuilles de palmier tressées. Il a joint les mains et a récité une

prière. À l'aide du petit bâton, il a aspergé les offrandes de *tirta*. Il s'est penché et, de sa main droite, a récupéré des grains de riz qui étaient dans le premier panier. Il en a jeté tout autour des paniers en suivant les différentes directions balinaises.



Figure 5.24 De retour à la maison, le *mangku dalang* fait une prière et bénit les offrandes (Mes archives photos, été 2017)

Ensuite, il s'est tourné en direction *kaja* par la droite et s'est rendu au pied du *Bale dauh* (voir l'annexe G) (voir la figure 5.25), où se trouvait déjà une offrande (voir Sebestény, 2013). C'est à cet endroit que se situent ses quatre frères et sœurs invisibles (*empat saudara*). De sa main droite, il a pris un pétale de la fleur qui se trouvait dans le récipient et l'a placé entre son index et son majeur. De la main gauche, il tenait alors le récipient contenant la fleur et la *tirta*, ainsi que le bâton d'encens et le petit bâton tressé. Les coudes posés sur son tronc, les bras pliés à 90 degrés et entrouverts, il a fait une prière en gardant les yeux mi-clos.

Il a ensuite aspergé trois fois le site, a tourné son torse vers sa droite en direction du temple familial (*sanggah*), et a projeté trois fois de la *tirta* dans cette direction à l'aide du pétale qu'il tenait entre ses doigts. Il s'est penché pour déposer un bâton d'encens sur l'offrande située au sol, puis a remis le récipient ainsi que le bâton tressé à sa nièce.



Figure 5.25 Le *mangku dalang* adresse des remerciements aux *empat saudara* (ses quatre frères et sœurs invisibles) et aux Ancêtres (Mes archives photos, été 2017)

Cette description des interactions entre le marionnettiste, les marionnettes et l'audioire invisible au cours de la représentation rituelle sera analysée dans la prochaine section et me servira pour répondre à ma question de recherche.

5.5 Les dimensions sociales observables

Dans la description détaillée en point 5.4, j'ai mis l'accent sur les différentes actions en tant que pratique et la façon dont chacun des participants au triangle relationnel influence l'autre dans des gestes, des interactions et des motivations exécutées et perceptibles lors de la représentation rituelle *Wayang lemah.*

Dans cette dernière section, j'entreprends l'analyse de ma question de recherche : *Comment peut-on comprendre l'objet marionnette à travers le prisme du triangle relationnel marionnettiste officiant (*mangku dalang*), marionnettes et auditoire invisible (dieux et Ancêtres) dans le contexte d'une représentation rituelle Wayang lemah aujourd'hui ?* En joignant les dimensions présentées au précédent chapitre aux différents contextes et actions présentés dans ce chapitre, j'arriverai à mieux répondre à mes deux autres sous-objectifs, consistant à : 1. identifier et présenter les façons dont s'élaborent, s'entretiennent et se définissent les relations entre les différents acteurs du triangle relationnel ; 2. définir la place et le pouvoir des marionnettes dans la société balinaise actuelle.

En analysant la représentation rituelle *Wayang lemah* non pas par rapport à sa symbolique ou à ses fonctions, mais bien en termes relationnels selon l'approche de Houseman et Severi (voir la section 2.4), il est possible d'observer les différentes interactions entre les acteurs du triangle relationnel. Cette approche permet à la fois de considérer les actions et les interactions vécues au quotidien entre les acteurs du triangle (tel que présenté dans le chapitre IV) et celles vécues entre ceux-ci lors de la représentation rituelle (tel que présentées dans la section précédente). Ainsi, il est possible de mettre en lumière la dimension relationnelle du rituel en révélant des dimensions sociales observables et en démontrant que les relations, même si elles sont activées au moment de la représentation rituelle, se manifestent et se développent dans des contextes pluriels.

Le précédent chapitre (chapitre IV) a permis de rendre compte de la façon dont l'objet marionnette balinais s'individualise. Ce chapitre (chapitre V) permet d'établir que les relations s'opérant entre les différents acteurs du triangle relationnel perceptibles lors de la représentation rituelle *Wayang lemah* s'observent par des liens concrets et des ramifications larges. Considérer ces différentes relations établies entre les acteurs du triangle relationnel permet de mieux comprendre l'objet marionnette comme médiateur d'agentivité sociale, elle-même révélatrice de dimensions sociales (Houseman et Severi 2009) permettant d'expliquer la vitalité de cet art traditionnel aujourd'hui.

5.5.1 La mémoire, lieu d'ancrage relationnel

Le précédent chapitre a permis de mettre en exergue le fait qu'il existe au quotidien entre le marionnettiste officiant, les marionnettes et l'auditoire invisible des liens d'ordre mémoriel. Dans cette perspective, les interactions entre les acteurs du triangle relationnel lors de la représentation rituelle *Wayang lemah*, permettent d'observer la mémoire comme lieu d'ancrage relationnel entre l'individu (*mangku dalang*), sa famille et sa communauté. Les acteurs du triangle relationnel participent à cette action de remémoration qui permet bienveillance et santé personnelle, familiale et sociale.

La mémoire apparait comme une filiation, une pérennité qui se manifeste sous différents aspects lors de la représentation rituelle *Wayang lemah*. En observant les marionnettes d'un point de vue matériel (en fonction de leur extériorité — voir la section 2.5), on constate que les formes de chacune de celles-ci sont distinctes et uniques de par leurs couleurs, la forme de leurs yeux, les différentes tenues et formes de leur corps. Leur iconographie évoque des images d'un passé lointain, celui du passé mythologique des histoires qu'elles racontent. Gross écrit que

> [...] the shadows on the screen are the shadows of the dead, images of ancestors who remain very much alive, always an influence on the lives of the living, always bringing help or harm, objects of prayer, chant and charm. (2010, p.3)

Traces d'une mémoire partagée, lieu d'ancrage et de ramification entre les individus balinais, les marionnettes sont les porteuses de ces histoires toujours connues et revivant lors de chaque représentation rituelle *Wayang lemah*, consolidant ainsi une mémoire passée, actuelle et future et donnant un sens au moment présent (en fonction du concept de *distributed mind* de Gell (1998) — voir la section 2.2). Les marionnettes portent en elles, cette substance immatérielle (en fonction de leur intériorité — voir la section 2.5) permettant une relation spatio-temporelle : un point de convergence de tous les moments, réactualisés par la représentation rituelle *Wayang lemah*. Les objets marionnettes ne sont pas que porteurs d'une mémoire mythologique : elles sont aussi porteuses de la mémoire familiale et communautaire par les relations qui sont entretenues avec elles. La perspective présentée en chapitre IV indiquant que l'objet marionnette a sa propre intentionnalité, influe sur l'action même de performer le *Wayang lemah*. La raison d'exécuter la représentation rituelle *Wayang lemah* étant une nécessité pour l'individu (*mangku dalang*) (voir la section 4.5).

Dans la conception du monde balinais où chaque geste devient un acte de remémoration, un maillon dans une chaîne circulaire, le geste de performer incarne un sens du devoir et de la tradition et ce, afin de s'assurer de la santé de l'ensemble de la famille et de celle de la collectivité en rééquilibrant l'ordre du monde, but ultime de l'exécution de la représentation rituelle (voir la section 5.3). Les marionnettes sont donc investies de la mémoire personnelle et familiale du *mangku dalang*. La mémoire, l'attachement à ce qui a été et ce qui sera est un élément fondateur de la *Ringgit* tel qu'il l'a été présenté dans le chapitre IV (voir la section 4.2). C'est en

accomplissant la représentation rituelle qu'elle prend tout son sens. L'objet marionnette devenant ainsi le point de convergence entre le visible et l'invisible, entre le *mangku dalang* et l'auditoire, entre le passé et le futur ainsi qu'entre différentes sphères sociales.

Lors de la représentation rituelle *Wayang lemah,* la notion de devoir peut être comprise comme référant à un ensemble de gestes et d'intentions dont la perpétuation est nécessaire à la « rebalance » du monde. En réalisant la représentation rituelle pour les entités invisibles (dieux et Ancêtres), le *mangku dalang* développe un sens du devoir nécessaire à la bonne réalisation de la représentation. Il effectue des gestes en étant conscient d'être porteur d'une mémoire s'inscrivant dans une continuité et une réaffirmation de ce qui a été et de ce qui sera. La mémoire du *mangku dalang* devient aussi celle d'une communauté en portant en lui cette mémoire des Ancêtres et s'inscrivant à l'intérieur d'une tradition. Le *mangku dalang* s'assure ainsi la préservation des liens entre les différents membres de la communauté par l'exécution de la représentation rituelle. Les relations entre les marionnettes, le marionnettiste officiant et l'auditoire invisible mettent en évidence cette dimension mémorielle sous la perspective de la tradition. Cette relation est aussi perceptible à l'intérieur même de la communauté.

L'ancrage familial et la tradition situent l'individu *mangku dalang* dans un espace-temps mémoriel (voir la chapitre IV). En considérant la représentation rituelle *Wayang lemah* comme une tradition, les gestes qui doivent y être accomplis par le marionnettiste officiant entre les marionnettes et l'auditoire invisible se doivent d'être faits selon la façon de se conduire en fonction des circonstances. Les gestes ne sont pas considérés comme « la » tradition parce qu'ils sont reproduits à l'identique lors d'une représentation à l'autre : c'est la considération pour l'exécution de ces gestes qui semble plus importante et qui leur donne sens. Le *mangku dalang*, par ses actions pratiquées lors de la représentation rituelle *Wayang lemah*, devient porteur d'une

tradition vivante réactivée par la représentation rituelle en plus de réaffirmer le lien entre le visible et l'invisible. Il y a alors réencrage dans un espace-temps mémoriel personnel, familial et communautaire. Les gestes d'offrandes et de prières effectués avant, pendant et après la représentation rituelle démontrent que la tradition, dans la perspective de relation mémorielle, s'avère importante et observable à travers le type d'action qui est exécutée par le *mangku dalang*. Le fait de demander l'assistance de ses Ancêtres (auditoire participant) qui ont été *dalang* avant lui afin de l'aider lors de la représentation et afin de les remercier de leur collaboration à l'intérieur même de la maison familiale, informe sur la nécessité de réactiver une mémoire personnelle et familiale. De plus, en ravivant cette mémoire, le marionnettiste officiant réaffirme une vision du monde et s'assure ainsi de préserver des liens entre les différents membres de la communauté.

Rubin et Sedana (2007), en parlant des différentes représentations artistiques balinaises, indiquaient que pour un Balinais, performer est aussi, en quelque sorte un acte de remémoration. L'analyse des différentes séquences rituelles mises en relation avec la société balinaise informe sur la façon dont cet acte est un acte de remémoration.

5.5.2 *Rasa* ou le ressenti : liens aux mondes visible et invisible

Tel que mentionné dans le chapitre III, en indonésien le terme *rasa* signifie à la fois les émotions et les saveurs. Les émotions devenant ainsi, en quelque sorte les saveurs de la vie. La théorie d'Afred Gell présenté dans le chapitre II permet d'entrevoir que le pont entre l'individu et l'objet d'art (tel qu'il l'entend) se manifeste par l'acte créatif (incluant ici l'acte de performer) et c'est de par cet acte que l'objet devient une extension du soi (autant pour le performeur que pour l'artisan). Ce processus devient l'indicateur des relations au monde allant au-delà de la représentation rituelle.

Si l'aspect rituel du *Wayang lemah* a été abordé par certains auteurs (voir la section 1.4.1.2), la dimension du ressenti sous forme émotive et/ou affective n'a pas été envisagée. L'étude de Zurbuchen (1987) sur l'aspect métaphysique, voire mystique, du *Wayang peteng,* permet d'entrevoir la possibilité de cette dimension aussi dans une représentation rituelle *Wayang lemah.* Toutefois, il s'agit dans notre recherche de mettre l'accent sur les différents gestes posés en tant qu'action entre les marionnettes, le marionnettiste officiant et l'auditoire invisible et tenant compte que le vécu interne orchestré par le rituel n'est pas entièrement déterminé et varie d'une personne à l'autre (Houseman, 2012).

Mon expérience d'apprentie présentée dans le précédent chapitre m'a permis d'avoir accès à une meilleure compréhension des relations entre l'individu balinais, les mondes visible (*Sekala*) et invisible (*Niskala*) et l'environnement. L'art balinais était ainsi apparu comme relation au monde donnant un sens aux gestes, à l'état d'esprit et au ressenti de l'individu balinais permettant ainsi de faire correspondre une partie de son intériorité (*Bhuana Alit* — microcosme) avec son extériorité (*Bhuana Agung* — macrocosme). Selon la perspective de I Ketut Sariana, le ressenti est en quelque sorte la pierre angulaire de l'expérience humaine balinaise puisqu'il le situe au centre de la signification du monde balinais (voir chapitre IV). Ainsi perçues, les motivations, les intentions et les actions de la vie quotidienne trouvent sens et il en va de même dans la représentation rituelle *Wayang lemah.* L'expérience de l'exécution de la représentation rituelle *Wayang lemah* s'inscrivant à la fois dans le corps du *mangku dalang,* sa pensée et son ressenti. À mon avis et de ce que je comprends de la signification du ressenti balinais (*rasa*), il s'agit en fait de la capacité à établir une relation, une connexion entre les mondes visible et invisible, entre les humains et les non-humains (auditoire invisible et marionnettes) en les percevant comme des personnes selon la conception de Gell (1998). En impliquant ainsi les acteurs du

triangle relationnel dans des dynamiques relationnelles perceptibles lors de la représentation rituelle.

L'objet marionnette tel que présenté tout au long de ce mémoire, ne saurait donc être qu'un simple objet esthétique ou symbolique. La projection du ressenti sur l'objet marionnette est profondément enracinée dans la façon de voir le monde de I Ketut Sariana. Il indique que le caractère de la marionnette est déjà dans chacune des marionnettes. Le *mangku dalang* doit s'harmoniser, se connecter avec elles[200]. Selon I Ketut Sariana,

> [i]l faut savoir penser et ressentir le *Wayang* afin que les marionnettes deviennent « un » avec le *mangku dalang* et ressentir la même chose. Chaque personnage a une voix différente, une émotion, une intention différente. Le *mangku dalang* se doit d'observer beaucoup les gens autour de lui dans sa vie de tous les jours afin de mieux comprendre les émotions et les intentions.[201]

L'objet marionnette est une extension à la fois émotive et corporelle du marionnettiste de par le fait que lors de la représentation rituelle, le *mangku dalang* doit ressentir la même chose que chacune d'entre elles : ils ne font qu'un. En « devenant » chacun des personnages marionnettes qu'il manipule, le marionnettiste officiant est ainsi capable de ressentir l'ensemble des expressions et/ou émotions présentes dans l'univers. Le caractère de la marionnette est déjà dans chacune des marionnettes et c'est au *mangku dalang* de s'harmoniser, de se connecter à elles.

L'objet marionnette est donc médiateur : le *dalang* projette sur lui une émotion, une histoire à la fois personnelle (en considérant la présentation du chapitre IV et le ressenti du *mangku dalang* — selon les dires de I Ketut Sariana) et collective (en

---

[200] Ceci n'est pas une retranscription fidèle des mots de I Ketut Sariana. Notes prises dans mon carnet de notes en date du 20 juillet 2015.

[201] Traduction fidèle des propos de I Ketut Sariana. Ma traduction de l'indonésien à partir d'une entrevue filmée le 11 août 2017.

considérant les mythes racontés et l'individu balinais vu comme un être faisant partie d'une collectivité — voir la section 1.2.1) confirmée par la présence de l'assemblée et la nécessité de performer la tradition.

Dans le théâtre de marionnettes, Brunella Eruli dit : « ...le texte ne constitue pas le porteur privilégié de sens. » (2006, p.12). Ce que font les marionnettes domine entièrement ce qu'elles disent. Le geste révèle l'émotion, la pertinence, les relations entre le visible et l'invisible. La créativité ou l'inspiration du *dalang* n'est donc pas une qualité individuelle. Elle lui vient de « forces » — entités immatérielles — qu'il prie et invoque (auditoire participant) à ce moment de la représentation rituelle ainsi que des relations qu'il entretient avec ces entités invisibles au quotidien. Ainsi, il lui est possible de ressentir l'osmose qui se crée en lui, entre les marionnettes, l'auditoire invisible (auditoire participant et observant). [202]

À cet égard, Ramseyer indique que le *mangku dalang* demande, au début de la représentation rituelle,

> [...] la permission au dieu des *Ringgit* d'effectuer la représentation et invoque sa protection tout en l'invitant à assister à la représentation et invoque, au cours d'une prière silencieuse, les onze divinités qui contrôlent les huit points cardinaux, le centre, le zénith et le nadir [pour un total de onze directions]... (1977, p.240)

Ce qui ici peut confirmer le fait que les entités invisibles sont à la fois observantes et participantes (tel que suggéré à la section 5.3). Selon I Ketut Sariana[203], afin de percevoir et de se connecter avec les entités invisibles — donc l'auditoire — il se doit de se concentrer afin d'intérioriser l'auditoire, c'est-à-dire se connecter, ressentir les entités invisibles. Le fait d'effectuer les gestes permet au dalang de ressentir

[202] Ma réflexion, écrite le 2 août 2015.
[203] Ceci n'est pas une retranscription fidèle des mots de I Ketut Sariana. Notes prises dans mon carnet de notes en date du 27 juillet 2015.

l'auditoire invisible. Le fait de « croire » va broder activement sur l'objet marionnette, lui permettant ainsi de projeter la substance de sa propre mémoire sensible liée au monde invisible.

On se doit donc ainsi de comprendre que le corps du *dalang* devient un outil relationnel. C'est par les gestes, qu'advient l'émotion, la relation possible entre l'invisible et lui. Pour pouvoir établir un lien entre lui et les présences invisibles, le *mangku dalang* effectue de nombreux gestes avant, pendant et après la représentation qui sont révélateurs de cette présence. La représentation rituelle se fait dans le but de l'offrir à un auditoire, bien que non visible, présent, une représentation qui a pour but de rééquilibrer l'univers. Par la préparation physique et mentale avant, pendant et après la représentation, il définit l'importance de cet auditoire invisible : la bonne réalisation de la représentation est nécessaire pour ceux qui observent.

L'eau et l'encens manipulés par le *mangku dalang* servent de liens à la fois physiques et spirituels entre le visible et l'invisible pour la cérémonie. En intériorisant l'auditoire, I Ketut Sariana interpelle aussi les *kenda empat.* À ce sujet, Goodlander écrit que

> [c]osmically connected to the four directions representing four deities or aspects of humanity, the *kenda empat* connect the visible *sekala* to the spiritual realm *niskala* and to the gods. The kenda empat are called upon to assist the performance in both visible and invisible realm. [...] These four dalang are connected to the visible body of the dalang through the performer's heart and voice: they provide protection and assist in creating a successful performance. (1996, p.63)

Toutefois, en fonction des dires de I Ketut Sariana, je pense pouvoir proposer que les *kenda empat* ne sont pas les seules entités invisibles faisant le pont entre les mondes visible (*Sekala*) et invisible (*Niskala*) (voir la section 5.4.1), car selon I Ketut Sariana, « tous ces gestes permettent d'intérioriser l'auditoire, de percevoir

les dieux, les Ancêtres. En exécutant ces gestes, le *dalang* invoque les *kenda empat* et ses quatre frères protecteurs pour guider et protéger la représentation. »[204] La connexion qui s'opère à l'intérieur du *mangku dalang* est donc un état d'ouverture qui lui permet de ressentir le visible et l'invisible.

On se comporte donc envers certains non-humains en fonction d'un savoir-faire et d'un savoir-être tout comme j'ai pu l'expérimenter en fabriquant les marionnettes. Les marionnettes sont considérées en tant que personnes (selon la perspective de Gell — voir la section 2.5), investies d'un ressenti, d'un désir, d'une volonté propre. C'est aussi par le ressenti intérieur du *mangku dalang* que la présence de l'auditoire invisible est manifeste. Le *rasa* ou le ressenti est aussi un lien affectif arrimant la dimension mémorielle précédemment mentionnée. Les marionnettes sont partie intégrante de la famille balinaise. Les membres de la famille vivent et grandissent avec elles. Elles représentent une certaine façon d'entrevoir le monde. À l'intérieur de la représentation rituelle, elles vivent, elles se manifestent, elles se réveillent et s'endorment, connectées avec le *mangku dalang*. Elles racontent des épopées lointaines, mais elles racontent surtout les histoires d'un individu, d'une famille, d'une communauté, profondément liées au ressenti de chaque individu en faisant partie. Pour reprendre la formulation de Gross (2010), je dirai qu'à Bali, le cœur se prolonge aussi dans une marionnette.

L'aspect esthétique et symbolique des marionnettes renseigne sur la façon de concevoir le monde balinais. L'iconographie étant elle-même porteuse de valeurs symboliques dans la société balinaise (Hobart, 1987). Dans le cadre de la représentation rituelle, la perspective personnelle de I Ketut Sariana permet de comprendre en quoi ce ressenti peut être la pierre angulaire de l'expérience humaine balinaise : provoquant motivations, intentions et donnant un sens aux gestes et aux

[204] Ceci n'est pas une retranscription fidèle des mots de I Ketut Sariana. Notes prises dans mon carnet de notes en date du 27 juillet 2015.

actions dans la vie quotidienne et rituelle. Les pensées, les intentions, les gestes, la voix se transposent et vivent au sein des marionnettes. C'est parce que l'auditoire invisible est ressenti par le *dalang* que la représentation peut aussi être effectuée. C'est dans cette capacité de se « lier » à l'invisible et à l'objet que se révèlent la pertinence et la nécessité du ressenti (*rasa*) du marionnettiste officiant dans le contexte de la représentation rituelle *Wayang lemah.* L'objet marionnette devient, en représentation rituelle, une extension à la fois émotive et corporelle du marionnettiste faisant jaillir ainsi un élément révélateur de différentes relations entre le *mangku dalang*, les marionnettes et l'auditoire. La relation à l'objet se vit ainsi par la considération pour celui-ci et en quelque sorte d'un partage (échange) d'une émotion, d'une sensibilité (manifestation extérieure d'un ressenti intérieur) du marionnettiste vers la marionnette.

Une représentation rituelle *Wayang lemah* requiert de la part du *mangku dalang* de poser des gestes appropriés, de prononcer des paroles nécessaires et une implication corporelle et émotive révélant ainsi une certaine dimension de la conception du monde balinais. L'objet marionnette incarne l'ensemble de cette vision du monde balinais en le considérant, en fonction de la théorie de Gell, comme une extension du *mangku dalang,* une prolongation de sa pensée, de son ressenti qui se perçoivent dans la précision du geste et du bon focus nécessaire et qui s'effectue entre la marionnette et le *mangku dalang*, entre la marionnette et l'auditoire invisible, entre le *mangku dalang* et l'auditoire invisible. Si l'état affectif du *dalang* est bon (bon focus intentionnel), il aura la capacité de bien effectuer la représentation rituelle et donc, la marionnette s'exécutera de bonne façon. L'auditoire sera aussi au fait de la bonne intention du marionnettiste officiant et lui donnera la capacité de bien effectuer la représentation. C'est parce que le marionnettiste officiant a la capacité de ressentir l'auditoire invisible et les marionnettes qu'il effectue la représentation rituelle.

5.5.3 Le don de soi et la gestion des émotions : apaisement et calme intérieur

Tout l'intérêt des différentes relations entre les acteurs du triangle relationnel prend son sens dans l'objectif visé par la représentation rituelle *Wayang lemah*. Afin de rétablir l'ordre du monde, le marionnettiste officiant effectue cette représentation rituelle considérée comme une offrande (*banten*). La représentation rituelle *Wayang lemah* est un espace-temps où la connaissance (savoir-faire) et le ressenti (savoir-être), loin de se combattre, s'enrichissent mutuellement jusqu'à fonder un état de calme et d'apaisement permettant la gestion des émotions. Sebestény (2013) affirme que l'offrande quotidienne permet une meilleure gestion des émotions en la considérant comme une méditation. Tel que mentionné en point 4.4, I Ketut Sariana considère à la fois la fabrication d'une marionnette et l'éxécution d'une représentation rituelle *Wayang lemah* comme une méditation. Ceci fait référence à la faculté de concentration du marionnettiste officiant et à son « bon » focus lorsqu'il effectue la représentation : état nécessaire à la « bonne » exécution et à la « bonne » efficacité du *Wayang lemah*. Ceci permet de considérer l'offrande qu'est la représentation rituelle comme un don de soi. Ceci offrant la possibilité, à la fois en rituel et dans le cadre social, d'une gestion équilibrée (au sens balinais, c'est-à-dire centrée, harmonisée) des émotions et amenant apaisement et calme intérieur en atteignant un point d'équilibe – *nol* (voir section 1.2.3). Selon mes observations, il m'est possible de proposer que l'objet marionnette, de par ses relations avec l'auditoire invisible et le *dalang*, permet, à travers l'exécution de la représentation rituelle d'accéder à un calme intérieur, un apaisement, un meilleur raffinement de la perception du monde. I Ketut Sariana ne savait pas quelle histoire il allait raconter avant le début de la représentation rituelle : son inspiration lui est venue de sa capacité de concentration et de connexion avec son environnement visible (*Sekala*) et invisible (*Niskala*).

Si on regarde les marionnettes lors de la représentation rituelle, elles semblent figées et possèdent un répertoire de mouvements limités. Toutefois, l'objet marionnette est chargé d'une présence qui est observable par le type de relations entretenues avec lui au quotidien et en représentation rituelle. Sans l'intériorité de l'objet marionnette, la série de gestes effectués par le *mangku dalang* envers les objets marionnettes tout au long de la représentation rituelle ne fait pas sens. C'est en considérant la représentation en tant qu'offrande que cela permet de mieux saisir l'impact de la dévotion comme don de soi. C'est par l'implication du marionnettiste, l'osmose possible entre lui et ses marionnettes par le ressenti que la marionnette peut se réveiller et s'installer dans le microcosme de la représentation rituelle. Le pouvoir de l'objet marionnette ne se trouve donc pas dans ses qualités esthétiques et/ou anthropomorphiques (iconographie et symbolique), mais bien dans sa capacité de « divertir » un auditoire invisible (ici, il s'agit de l'auditoire observant) et surtout dans la capacité d'harmoniser le monde dans sa propre recréation (avec l'aide de l'auditoire participant). La marionnette exerce ainsi un pouvoir sur le marionnettiste officiant de par sa façon de convoquer des façons d'être et de faire dans la représentation rituelle. La fin de la représentation vient marquer le lien entre les entités invisibles et le *mangku dalang* puisque selon I Ketut Sariana : « Il s'agit de remercier les dieux, les entités invisibles pour leur participation et leur collaboration. » (voir la section 4.5.).

Lors de la représentation rituelle, avant et après celle-ci, le *mangku dalang* se doit de mettre en accord son (ses) geste (s), son ressenti et sa (ses) pensée (s), tout comme j'ai pu l'expérimenter lors de la fabrication des marionnettes. Ceci demande d'atteindre un calme intérieur afin que le focus intentionnel soit bon pour la représentation rituelle. Ce calme intérieur devient ainsi le lieu, le tissu où se peindront le ressenti et les émotions. C'est-à-dire que les relations entre les acteurs du triangle relationnel se doivent d'être en harmonie. Les bons comportements, la pureté du cœur, les pensées, les intentions et les émotions du *mangku dalang* se transposent

dans l'objet et envers l'auditoire invisible. À la fin de la représentation rituelle I Ketut Sariana indique que

> [l]e *mangku dalang* remercie ses quatre frères et sœurs[205] de l'avoir accompagné lors de la représentation rituelle. Il leur demande de veiller sur lui afin que les *hantu* [fantômes — présents lors de la représentation dans le contexte d'un *caru*] ne le dérangent pas plus tard. Il remercie aussi les Ancêtres qui ont été *dalang* avant lui de l'avoir accompagné lors de la représentation. Il remercie ensuite les dieux.[206]

L'art, pour les Balinais est un don de soi (dévotion) : une offrande permettant, par son exécution de gérer ses émotions. Le don de soi, amenant le don de l'autre. Dans le contexte de la représentation rituelle, cela consiste en la bonne réponse de la marionnette et de l'auditoire invisible. C'est-à-dire qu'en atteignant un équilibre, les marionnettes et l'auditoire sauront, eux aussi, « offrir » au *mangku dalang*, la bonne efficacité de la représentation rituelle. Cela nécessite donc une connexion entre soi, son environnement et l'invisible.

5.5.4 La sensorialité ou le corps porteur de « sens »

La mémoire, le ressenti, le don de soi et la gestion des émotions sont des dimensions perceptibles à l'intérieur de la représentation rituelle et révélatrice de l'être-au-monde balinais. Une meilleure compréhension entre les mondes visible (*Sekala*) et invisible (*Niskala*) passe, à mon avis, par la compréhension de ces différentes dimensions. Une autre dimension apparait dans la représentation et lie les précédentes entre elles : la sensorialité.

---

[205] Voir la section 4.5.

[206] Traduction fidèle des propos de I Ketut Sariana. Ma traduction de l'indonésien à partir d'une entrevue filmée le 11 août 2017.

Si le *mangku dalang* a la capacité de ressentir l'auditoire invisible et la même chose que les marionnettes, cette capacité passe par une sensorialité propre à l'univers balinais. I Ketut Sariana indique que

> [c]'est par le regard et le geste (toucher) que se fait le « contact » — « ressenti » entre le *dalang* et ses marionnettes. Les mouvements du corps du *dalang* accompagnent et/ou rythment aussi les mouvements des marionnettes.[207]

La vision du monde balinais est basée sur une compréhension d'un univers dans lequel l'ordre est synonyme de balance, harmonie entre des forces opposées dont le centre représente l'équilibre (*nol*) et le but ultime à viser en toute chose. Séparer ces deux forces opposées entre bien et mal serait bien simpliste. Il suffirait de dire que les forces considérées « bien » ne peuvent vaincre les forces considérées « mal » et que celles-ci ne peuvent être annihilées. Il faut donc établir une balance entre ces deux forces afin de créer l'ordre du monde. Cette conception du monde se définit aussi par celle d'un monde manifeste visible (*Sekala*) et d'un monde non manifeste et invisible (*Niskala*). Ces deux mondes agissent et communiquent de façon incidente l'un sur l'autre.

À l'intérieur de la représentation rituelle, les marionnettes ne sauraient exister en dehors des relations qu'elles entretiennent avec les autres participants du triangle relationnel. La frontière entre le visible et l'invisible s'abolit dans cette capacité de ressentir la même chose. Expérience sensorielle, l'union entre le marionnettiste et les marionnettes se manifeste dans le toucher, la vision, l'écoute : une sensorialité chargée de spiritualité se révélant dans le geste. Le lien entretenu avec la marionnette est un rapport sensoriel : passant par la perception des couleurs, de la matière elle-même et de ce que demande l'espace rituel.

---

[207] Ceci n'est pas une retranscription fidèle des mots de I Ketut Sariana. Notes prises dans mon carnet de notes en date du 25 juillet 2015 suite à une discussion tenue chez lui. Ma traduction.

L'espace rituel dans sa configuration (voir la figure 5.1) et la façon dont le marionnettiste officiant se positionne au centre de celui-ci, révèle différentes connexions aux sens. Les éléments que sont l'encens, l'eau bénite (*tirta*), l'huile et les offrandes participent à créer l'ambiance nécessaire à la perception et à l'état d'esprit et à l'état émotif requis à la bonne réalisation de la représentation rituelle. Ces différents éléments sont présents non pas que par simple symbolique : ils sollicitent différents sens du *mangku dalang*, ceci l'aidant à se concentrer et à se connecter avec l'invisible.

Hobart (1987) indique que le sens de la vue, chez les Balinais, semble avoir préséance sur les autres :

> While the Balinese recognize that there are various levels of comprehension, sight is deemed the principal sense of knowing in the world of men. This sense is also associated with daylight *lemah*, and virtue, as the ability to distinguish things visually is thought crucial in enabling man to discriminate between right and wrong.[...] the appearance of a character harmonizes with his thoughts, actions and generally, though not always, speech. So the visual sense immediately unveils to the spectators the virtues or vices of an individual on the stage as well as indicating his motives and intentions. (Hobart, p.184)

Si la perspective personnelle du *mangku dalang* I Ketut Sariana (voir la section 5.3) semble confirmer le fait que le sens de la vue est lié à la connaissance, il ne semble pas qu'il soit le plus important. En fait, pratiquement l'ensemble des sens semble nécessaire aux relations entre le visible et l'invisible lors de la représentation rituelle *Wayang lemah.* À l'intérieur même de la société balinaise, selon mes observations et expériences, ces différents sens semblent avoir leur importance (voir la section 3.2.1), ceux-ci permettant de lier le visible et l'invisible.

La vue, bien que reliée à la connaissance, contribue également à créer un contact entre les marionnettes et le marionnettiste officiant. Par le regard partagé entre ceux-

ci dans la représentation rituelle, se produit la possibilité de ressentir, de se connecter et ainsi, pour la marionnette, de devenir la prolongation du *dalang*. Comme si la vue (au sens occidental) étant notre sens le plus « saturé », le plus « superficiel », une fois éliminé (au sens balinais) permettait à tout le corps de s'épanouir dans cette sérénité que sont l'apaisement et le calme intérieur permettant les liens entre visible et invisible par l'intermédiaire de l'objet comme extension du *dalang*. La vue intérieure, devient ainsi un sens moins « superficiel », donnant au corps et ses sensations, primauté, le laissant apaiser et guider la relation et en permettant une ouverture créative à l'intérieur du *dalang* créant la relation possible entre le visible et l'invisible. Les marionnettes balinaises, ces objets habités d'une présence (celle de Sang Hyang Widhi) deviennent en quelque sorte le reflet d'une sensorialité empreinte d'une spiritualité. Il irradie de cela quelque chose qui se partage dans la communauté.

Au moment de la représentation, cette capacité de ressentir la même chose que les marionnettes est liée au sens du toucher, ceci rendant le contact possible entre eux. En dehors de la représentation rituelle ou de la journée *Tumpek Ringgit* (voir la section 4.3), les marionnettes n'ont pas de contact tactile avec le *mangku dalang*. Le moment de la représentation permet le contact physique entre les marionnettes et le marionnettiste officiant. Tout au long de la représentation rituelle, c'est par le toucher, la prise de l'objet marionnette que le *mangku dalang* peut à la fois les ressentir et se prolonger dans les marionnettes alors que réciproquement, celles-ci se prolongent en lui.

Le *mangku dalang* se prolonge aussi dans les marionnettes par la voix. La voix du *dalang* devient celle des marionnettes : les marionnettes prêtent leurs voix au marionnettiste officiant. Différentes intonations, différents langages. La frontière entre les mots, les chants et le corps s'abolit. Les marionnettes répondent au travail de la voix, instrument de musique privilégié du marionnettiste officiant par les différents chants et narrations qu'il exécute. Le sens de l'ouïe devient ainsi le pont entre ces

deux acteurs du triangle relationnel. S'ajoute à ceci, le rythme du *cepala* (instrument rythmique que le *mangku dalang* tient entre ses doigts ou ses orteils), scandant les différentes danses des marionnettes, devenant ainsi le rythme de leur vie. La musique, bien que non abordée précédemment dans le cadre de cette recherche, contribue à la sollicitation du sens de l'ouïe.

Si l'encens, de façon symbolique représente le lien entre le visible et l'invisible, il contribue, par son odeur, à la concentration du *dalang* et au fait que celui-ci puisse être disposé à la bonne exécution de la représentation rituelle. L'encens embaume toutes les sphères des différents espaces rituels balinais. Il participe au ressenti du *mangku dalang*, et lui permet de mieux gérer ses émotions dans le cadre de la représentation rituelle.

Andrieu (2014) indique que l'espace performatif du *Wayang golèk* (théâtre de marionnette en trois dimensions, sans écran, typique de la partie ouest de Java) est un espace multi-sensoriel. Il en va de même pour la représentation rituelle *Wayang lemah.* Comme présenté à la section 5.2, la représentation rituelle *Wayang lemah* ne se performe jamais seule. Elle est toujours accompagnée de la cérémonie officiée par un *pedanda* (prêtre de la caste des *brahmanas*) ou encore d'autres représentations rituelles. À l'intérieur du temple, de nombreuses cérémonies ont lieu en même temps que l'exécution d'un *Wayang lemah* (danses masquées, musiques, récitations, etc.) Lorsque la représentation rituelle *Wayang lemah* a lieu dans une maison (soit pour un *otonan,* une cérémonie funéraire ou une cérémonie pour les entités malveillantes) d'autres cérémonies ont lieu de façon simultanée dans le même espace les unes près des autres. Musiques, chants, récitations, danses, théâtre de marionnettes s'entremêlent aux différentes odeurs d'encens et différents gestes de prières. Cette caractéristique du *Wayang lemah* s'élargit donc à l'ensemble des représentations rituelles balinaises. L'espace rituel tel que décrit à la section 5.3 est le lieu de vie et de parole de la marionnette. C'est par les exigences du toucher, de la vision (œil

intérieur et extérieur), de l'odorat et de l'ouïe que le *mangku dalang* peut développer ses relations entre le visible et l'invisible, une sensorialité chargée de spiritualité, caractéristique particulière de l'identité culturelle du peuple de cette île.

5.6 Conclusion

L'objet marionnette est un objet « multiple » ou encore multi-signifiant, au sens où il incarne différents éléments essentiels de la personne, de la famille et de la société balinaises. Il devient, en quelque sorte, comme l'indique Augé (1988), un « objet social total » (voir la section 2.5). Présentées, pratiquement immobiles, « offertes » en quelque sorte (dans le sens de don) aux regards de l'altérité invisible (dieux et Ancêtres), les marionnettes deviennent aussi le point de rencontre d'une sensorialité partagée. Habitées par Sang Hyang Widhi, porteuses de l'émotion véhiculée par le *mangku dalang* qui, dans le cadre de la représentation offre et apaise l'individu et la communauté, les marionnettes deviennent une « vérité » réaffirmée par la présence des autres (communauté) et la nécessité de la représentation rituelle.

La représentation rituelle *Wayang lemah* est une expérience sensible et significative. La marionnette est le prolongement de la main, du corps, du ressenti, de la vision du monde du *dalang*. Si le *mangku dalang* est le médiateur entre les mondes (*Bhur, Buwa et Swah*) et que les marionnettes en sont l'extension, voire la projection, elles sont elles aussi médiatrices entre les mondes visible et invisible, mais aussi entre l'intériorité et l'extériorité du *mangku dalang*, le liant ainsi à l'auditoire invisible. Parce qu'elles sont vouées à la représentation rituelle, les marionnettes convoquent des manières de faire et d'être et ont ainsi la capacité de produire certains effets sur le *dalang* et l'auditoire invisible. Elles sont un tremplin pour l'ouverture, la découverte, l'épanouissement de la personnalité en permettant la gestion des émotions et un calme intérieur. Il s'agit d'une réaffirmation d'une réalité balinaise dans laquelle il n'y a pas de dichotomie entre l'espace-temps quotidien et l'espace-temps rituel. Ce

qui s'y joue est la continuation de l'un et l'autre. Une opération de connaissance et de reconnaissance de soi par laquelle l'être-au-monde balinais s'affirme.

Il a été démontré que la représentation rituelle *Wayang lemah* a une valeur symbolique et une fonction dans la société balinaise (Hobart, 1987, Richmond & Sedana, 2002). Cependant, dans cette recherche, il s'agissait d'analyser la représentation rituelle *Wayang lemah* en terme relationnel selon l'approche de Houseman et Severi (2009, 2012) (voir la section 2.4), tout en considérant les capacités interactionnelles de l'objet marionnette en le considérant comme « une personne » (voir la section 2.5) et en y appliquant les concepts de *distributed person* (personne disséminée) et de *distributed mind* (élargissement de la pensée) de Gell (1998) (voir la section 2.2). Les marionnettes incarnent ici une façon d'être, des savoir-être, savoir-faire propres à l'être-au-monde balinais. En tentant de mieux saisir comment on peut comprendre les différentes relations entre le visible et l'invisible ainsi que la façon dont les marionnettes balinaises peuvent prendre vie, il est possible de mieux comprendre la vision du monde balinais aujourd'hui. Celle-ci inclut la présence des mondes visible et invisible et que ces deux mondes influent l'un sur l'autre. Si la présence du *Sekala* (monde tangible) et du *Niskala* (monde intangible) persiste aujourd'hui, c'est qu'elle est continuellement réaffirmée. La représentation rituelle *Wayang lemah* s'inscrit à l'intérieur de cette vision du monde et en révèle différentes dimensions sociales confirmant la vivacité de cet art traditionnel aujourd'hui.

Les différentes relations entre les marionnettes, le marionnettiste officiant et l'auditoire invisible selon l'approche de Houseman et Severi (voir la section 2.4), permettent d'observer des ramifications larges allant au-delà de la sphère rituelle. Ces différentes relations sont perceptibles dans le « faire », c'est-à-dire dans l'action en tant que pratique, qui advient entre les différents acteurs du triangle relationnel autant au quotidien qu'au moment de la représentation rituelle. La dimension mémorielle

(familiale et personnelle) s'observe dans les différents gestes posés avant, pendant et après la représentation rituelle. Ces séquences ne pouvant être séparables de la signification relationnelle de la représentation rituelle. La dimension de don de soi (en tant qu'offrande) est intrinsèquement liée à la gestion des émotions. En tant qu'offrande, les différentes relations entre les marionnettes, le marionnettiste officiant et l'auditoire invisible nous en apprennent davantage sur la pratique rituelle balinaise et les différentes dimensions qui lui sont liées. La dimension du ressenti bien que souvent occultée est ici révélée comme étant une grande part de l'expérience humaine balinaise : le *mangku dalang* basant ses différentes relations sur son propre ressenti (*rasa*). Ces dimensions sont inséparables de la dimension sensorielle, voire multisensorielle perceptible dans la représentation rituelle et la société balinaise elle-même. La représentation rituelle *Wayang lemah* se révèle être, par l'analyse du triangle relationnel selon le cadre théorique et les outils conceptuels proposés, un condensé de relations sociales perceptibles au-delà de la représentation rituelle elle-même.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Ce mémoire est le résultat d'un trajet qui m'a permis de me rendre en terre balinaise à la rencontre de l'Autre, pour ne pas dire des Autres. En acceptant de me laisser imprégner de Bali et des gens rencontrés sur la route, j'ai pu vivre des moments profondément humains et ainsi porter un regard plus juste sur l'Autre. Bâtir des ponts entre eux et moi, devenir en quelque sorte l'Autre, représente au fond un trajet similaire à celui emprunté par le *mangku dalang* lorsqu'il « fait un » avec sa marionnette. Ensemble, ils performent, ils deviennent un « seul cœur », amenant ainsi compréhension et tolérance mutuelles.

La perspective révélée dans ce mémoire est contextuelle, et naturellement, de nombreux questionnements subsistent encore sur la représentation rituelle *Wayang lemah* et sur Bali. L'intérêt c'est qu'elle n'avait pas encore été envisagée auparavant, et qu'elle constitue donc une nouvelle avenue pour la compréhension de cet art.

Bali est une petite île de religion hindo-balinaise au cœur d'un archipel à majorité musulmane. La particularité de sa pratique de la religion hindoue et ses couleurs culturelles en font un bastion à forte identité culturelle. L'univers y est composé du monde tangible ou visible (*Sekala*) et du monde intangible ou invisible (*Niskala*) qui sont tous deux continuellement présents. Les représentations artistiques sont profondément entrelacées avec les pratiques rituelles et la représentation rituelle *Wayang lemah* en est l'un des véhicules privilégiés puisqu'elle suppose la réalité du monde invisible : le marionnettiste officiant (*mangku dalang*) communique avec ce monde qui se doit, dès lors, d'exister. Ainsi, la réalité du monde invisible est réaffirmée par la représentation rituelle *Wayang lemah*.

Aucune recherche n'avait encore envisagé l'objet marionnette balinais en terme relationnel. Il s'agissait, ici, de le considérer non pas comme un objet simplement esthétique ou symbolique, mais bien de l'envisager comme un objet continuellement en relation avec le marionnettiste et l'auditoire invisible lors d'une représentation rituelle *Wayang lemah*. Ceci, afin de mieux saisir ce que l'objet marionnette révèle de la société balinaise et l'importance de cet art traditionnel aujourd'hui. En établissant mon cadre théorique selon l'approche de l'anthropologie de l'art d'Alfred Gell (1998), cela a permis de considérer l'objet marionnette comme un objet médiateur d'agentivité sociale. Le contexte particulier de la représentation rituelle *Wayang lemah* a été abordé selon l'approche de Houseman et Severi (2009, 2012), ce qui a permis de voir apparaitre des relations au-delà de la sphère rituelle en plus de prendre en compte la part affective liée à l'action rituelle. De plus, en considérant l'objet marionnette comme une « personne », il a été ainsi perçu comme possédant un corps. Il est donc constitué à la fois d'une extériorité ou matérialité, et d'une intériorité ou immatérialité. Suivant la perspective de Gell, l'« objet personne » est à la fois investi et porteur de l'agentivité de nombreux acteurs participant aux processus relationnels. Ceci amène une meilleure compréhension des individus qui font et sont cet art, et donne un accès privilégié à leur vision du monde et leur culture dans la société balinaise actuelle.

C'est en m'immergeant dans la culture balinaise, en privilégiant une *participation observante,* et une compréhension empathique que j'ai pu, d'une part, circonscrire ce qui est devenu le moteur de cette recherche, c'est-à-dire mieux comprendre les différentes relations entre les acteurs du triangle relationnel, et d'autre part, découvrir la part relationnelle perceptible dans différentes sphères de la vie rituelle et quotidienne. La démarche propre à cette recherche ethnographique est caractérisée par sa forme expérientielle. Il s'agissait, d'une certaine façon, de vivre Bali, d'être à Bali. Pour bien saisir l'objectif de ma recherche, j'ai participé, je me suis investie. Par l'apprentissage de la fabrication des marionnettes, j'ai fait aussi l'apprentissage de

connaissances profondes en lien avec ma question de recherche. Le développement du « faire » et de l'« être », à travers la fabrication et les échanges, a approfondi mes relations et mes rapports aux autres. Ce sont ces moments qui ont été profondément révélateurs et importants dans cette démarche.

L'objet marionnette s'individualise en fonction des différents rapports entretenus avec lui au quotidien faisant apparaitre différentes dynamiques relationnelles. Ces différentes relations impliquent le *mangku dalang* mais aussi sa famille, voire sa communauté. Le statut de *Ringgit* conféré à l'objet marionnette de par sa sacralisation lors de sa confection, lui permet ainsi de pouvoir performer en rituel et d'être investi de Sang Hyang Ringgit, l'une des facettes de Sang Hyang Widhi, dieu unique de la religion hindo-balinaise. La sacralisation de l'objet lui permet de « prendre vie » et d'émettre de bonnes vibrations et ainsi garantir la bonne santé à la fois pour le *mangku dalang* mais aussi pour la famille. La cérémonie *Nyakap Wayang* permet au *mangku dalang* et aux marionnettes de « devenir un seul cœur » et de ressentir les mêmes émotions. L'ancrage familial de la marionnette permet, de plus, l'établissement d'une relation mémorielle, entrainant ainsi, pour la famille, l'attachement à l'objet dans un espace-temps tangible et intangible, et la création de liens forts entre les différents membres, qui s'inscrivent dans un cycle de réincarnation.

La famille ainsi définie se contextualise dans un cadre physique dans lequel sont inclus les objets marionnettes. Deux lieux sont importants et significatifs à la fois pour les objets marionnettes, mais aussi pour l'ensemble des acteurs participant au triangle relationnel : le pavillon cérémoniel (*bale dangin*) et le temple familial (*sanggah*). Présent à l'intérieur de la résidence familiale, une partie de l'auditoire invisible agit aussi sur le *mangku dalang* : ses Ancêtres familiaux prenant part à la représentation rituelle *Wayang lemah.* De plus, les dons et la célébration de la journée des marionnettes (*Tumpek Ringgit*) permettent de s'assurer les bonnes grâces des

marionnettes. L'échange ou encore le don-contre-don apparaissant ainsi en sous-lecture de ces offrandes. La façon d'entrevoir la représentation rituelle elle-même permet de comprendre la tradition comme une façon de faire, d'agir et d'interagir des gens entre eux, créant ainsi des liens sociaux.

Les différents contextes particuliers de la représentation *Wayang lemah* auxquels j'ai pu assister, ont permis, d'une part de démontrer l'importance de cet art rituel dans la société balinaise aujourd'hui et d'autre part, d'identifier la présence de dieux et d'Ancêtres familiaux (dans le cas où une représentation se déroule dans une maison) et collectifs (dans le cas où la représentation a lieu dans un temple de village).

Si toutefois, je n'ai pas pu détailler la nature même des entités constituant l'auditoire invisible (dieux et Ancêtres) (c'est-à-dire de la façon dont les Balinais les conçoivent), j'ai pu en déterminer certains impacts sur les Balinais. Une recherche ultérieure portant sur cet auditoire invisible pourrait s'appuyer sur une interprétation plus axée sur l'aspect cognitif de la représentation rituelle et sur la façon dont les individus balinais eux-mêmes envisagent cet auditoire non seulement sur eux, mais aussi sur leur environnement.

Le point de vue personnel et privilégié du *mangku dalang* I Ketut Sariana sur la représentation rituelle a éclairé sur ce qui s'y passe lors de la représentation. De plus, cela m'a permis de proposer deux types d'auditoires : 1. l'auditoire participant (les dieux invoqués par le *mangku dalang* lors de la représentation et ses Ancêtres personnels auxquels il demande assistance lors de sa préparation rituelle) ; et 2. l'auditoire observant (les dieux et les Ancêtres présents et « appartenant » au lieu dans lequel se déroule la représentation rituelle).

La description ethnographique détaillée de la représentation rituelle faite suivant la structure du modèle de l'anthropologue Victor Turner (c'est-à-dire en divisant les

séquences rituelles en trois parties : pré-liminale (avant), liminale (pendant) et post-liminale (après) voir Turner, 1990), m'a permis cette proposition sur l'auditoire. Envisager la description ethnographique comme un tout selon ces trois séquences n'avait pas encore était réalisé à ma connaissance (les lectures que j'ai effectuées sur le sujet n'évoquent que la partie centrale de la représentation et ou une certaine préparation avant la représentation).

En faisant la description détaillée des gestes du *mangku dalang* avant, pendant et après la représentation rituelle et en y joignant les impressions et les dires du *mangku dalang* I Ketut Sariana, il a été possible de voir émerger des dynamiques relationnelles s'étendant à la sphère sociale et qui s'avèrent ainsi révélatrices de la société balinaise. À l'intérieur de la représentation rituelle *Wayang lemah,* se jouent, entre les acteurs du triangle relationnel, des relations aux dimensions sociales observables. L'objet marionnette se révèle ainsi un « lieu » d'ancrage mémoriel, celui d'un individu, d'une famille, d'une communauté. Les acteurs du triangle relationnel participent à cette action de remémoration permettant bienveillance et santé personnelle, familiale et sociale.

La mémoire apparait comme une filiation, une pérennité à travers la matérialité des objets marionnettes — extériorité (symbolique et iconographie) ainsi que leur immatérialité — intériorité – et dons porteurs de l'agentivité du *mangku dalang,* sa famille, sa communauté et de celle de l'auditoire invisible. Les marionnettes balinaises s'avèrent ainsi être une extension à la fois émotive et corporelle du marionnettiste puisque lors de la représentation rituelle, le *mangku dalang* doit ressentir la même chose que chacune d'entre elles : ils ne font qu'un. Le *rasa* ou le ressenti se révèle une part importante de la relation à l'objet marionnette entre l'individu et sa famille. De plus, la créativité ou l'inspiration du *dalang* n'est pas une qualité individuelle. Elle lui vient des « forces » — entités immatérielles — qu'il prie et invoque (auditoire participant) au moment de la représentation rituelle ainsi que

des relations qu'il entretient avec ces entités invisibles au quotidien. Ainsi, il lui est possible de ressentir l'osmose qui se crée en lui, entre les marionnettes et l'auditoire invisible. Sans l'intériorité de l'objet marionnette, la série de gestes effectués par le *dalang* envers les objets marionnettes tout au long de la représentation rituelle ne fait pas sens. Considérer la représentation en tant qu'offrande permet de mieux saisir l'impact de la dévotion comme don de soi. Le don de soi, amenant le don de l'autre. L'art, pour les Balinais est un don de soi : une offrande permettant, par son exécution de gérer ses émotions. Ces dimensions sont inséparables de la dimension sensorielle, voire multisensorielle perceptible dans la représentation rituelle et la société balinaise elle-même. La représentation rituelle *Wayang lemah* se révèle être, par l'analyse du triangle relationnel, un condensé de relations sociales perceptibles au-delà de la représentation rituelle elle-même.

Si la marionnette est un objet fabriqué, elle peut devenir un outil essentiel d'expression de soi et de construction du monde, c'est-à-dire d'organisation du regard que l'on porte sur soi et sur le monde. La marionnette balinaise, telle que présentée dans le cadre de ma recherche, est le support d'une relation établie avec l'autre, pour ne pas dire avec les autres. La matière (entendue comme matériau) traduit ce qu'« être » balinais signifie aujourd'hui. La marionnette est habitée par une entité invisible (Sang Hyang Widhi) et est investie de désirs et d'émotions, à la fois dans le quotidien et lors de la représentation rituelle. L'objet marionnette prend vie dans l'espace rituel et, la collectivité rassemblée, par sa présence, confirme l'existence de relations entre le visible et l'invisible et réaffirme une vision du monde.

Le débat portant sur l'opposition entre tradition et modernité subsiste, et les questionnements y étant liés sont nombreux. Qu'adviendra-t-il de la tradition du *Wayang lemah* ? Si ce mémoire a permis d'établir que cette représentation rituelle est toujours aussi présente parce qu'elle est porteuse de relations significatives et représentatives de la société balinaise, on pourrait se demander quels seraient les

facteurs de changement de celle-ci. Cela dit, les hypothèses sur les voies de transformation que pourrait emprunter Bali font l'objet de nombreux débats entre tradition et modernité, et il n'est pas possible de prévoir à ce jour leur direction.

Aussi, au moment du dépôt de ce mémoire, je pense qu'il serait pertinent, dans une recherche future, de mettre en relation le *Wayang lemah* avec les autres représentations rituelles ayant lieu simultanément. Cela permettrait une lecture plus large et englobante de cet art traditionnel, bien que je sois consciente des difficultés engendrées par l'approche globale d'un tel sujet.

Mon expérience de marionnettiste m'avait déjà permis de me rendre compte que l'art de la marionnette est profondément lié à la nature humaine et à la façon d'être humain. Mon expérience de terrain est venue arrimer, lentement, mon regard à la lunette anthropologique. Naviguant entre ces deux postures (marionnettiste et chercheure) ou, tout comme Bali, entre deux eaux, je suis arrivée, finalement, à mieux connaitre un artiste balinais et sa famille. J'ai pu prendre connaissance de leurs histoires personnelles et ainsi mieux comprendre une façon d'être-au-monde dont j'ai rendu compte ici. Cette recherche a permis de faire la lumière sur un contexte balinais très particulier : un *mangku dalang*, sa famille et son *banjar*. Les gens rencontrés lors de mes terrains m'ont donné, par l'art de la marionnette, accès à leur vision du monde. Je leur souhaite, dans cette vie-ci et les prochaines, de pouvoir continuer de faire vivre leur art. Puisse ce mémoire contribuer à faire connaitre cet art rituel sous un nouveau jour, mais surtout à démontrer à quel point la vision du monde qu'il traduit est unique, riche et résiliente.

ANNEXE A

LE CALENDRIER BALINAIS

Le calendrier *Pawukon* repose sur un cycle de 210 jours. Ce cycle est découpé en différentes semaines dont le nombre de jours varie de 1 à 10. Chaque jour de la semaine porte un nom distinct et les semaines de 7 jours (30 semaines) portent aussi un nom propre.

Voici le nom des 30 semaines de 7 jours :

N° sem.	Nom	N° sem.	Nom	N° sem.	Nom	N° sem.	Nom	N° sem.	Nom
1	Sinta	7	Wariga	13	Langkir	19	Tambir	25	Bala
2	Landep	8	Warigadian	14	Medangsia	20	Medangkungan	26	Ugu
3	Ukir	9	Julungwangi	15	Pujut	21	Matal	27	Wayang
4	Kulantir	10	Sungsang	16	Pahang	22	Uye	28	Kelawu
5	Taulu	11	Dunggulan	17	Krulut	23	Pujut	29	Dukut
6	Gumbreg	12	Kuningan	18	Merakih	24	Prangbakat	30	Watugunung

Les 10 différents systèmes de semaines portent également un nom :

	S 1 j	S 2 j	S 3 j	S 4 j	S 5 j	S 6 j	S 7 j	S 8 j	S 9 j	S 10 j
	Ekawara	**Dwiwara**	**Triwara**	**Caturwara**	**Pancawara**	**Sadwara**	**Saptawara**	**Astawara**	**Nawawara**	**Dasawara**
1	Luang	Menga	Pasah	Sri	Umanis	Tungleh	Redite	Sri	Dangu	Pandita
2	1	Pepet	Beteng *	Laba	Paing	Ariang	Coma	Indra	Jangur	Pati
3	1	1	Kajeng	Jaya	Pon	Urukang	Anggara	Guru	Gigis	Suka
4	1	1	1	Menala	Wagé	Paniron	Buda	Yama	Nohan	Duka
5	1	1	1	1	Kliwon	Was	Wraspati	Ludra	Ogan	Sri
6	1	1	1	1	1	Maulu	Sukra	Brahma	Erangan	Manuh

	S 1 j	S 2 j	S 3 j	S 4 j	S 5 j	S 6 j	S 7 j	S 8 j	S 9 j	S 10 j
	Ekawara	**Dwiwara**	**Triwara**	**Caturwara**	**Pancawara**	**Sadwara**	**Saptawara**	**Astawara**	**Nawawara**	**Dasawara**
7	1	1	1	1	1	1	Saniscara	Kala	Urungan	Manusa
8	1	1	1	1	1	1	1	Uma	Tulus	Eraja
9	1	1	1	1	1	1	1	1	Dadi	Dewa
10	1	1	1	1	1	1	1	1	1	Raksasa

Comment distribuer les différents jours des différentes semaines dans un cycle de 210 jours ?

La chose à ne pas faire est de prendre le tableau ci-dessus et de le compléter en cyclant les semaines à concurrence de 210 lignes.

En effet, d'une part la distribution de certains jours d'une semaine dépend de la distribution de ceux d'une autre semaine. D'autre part, 210 divisé par 4, 8 ou 9 ne donnant pas un nombre entier, il nous faudra ajouter des jours intercalaires pour les semaines de 4, 8 et 9 jours.

Semaines pouvant être cyclées telles quelles : semaines de 3, 5, 6, 7 jours. Il suffit de prendre le tableau ci-dessus et de poser les jours sans discontinuer (ex : semaine de 5 jours Umanis....Kliwon, Umanis....Kliwon)

Semaines « calculées » : semaines de 1, 2, 10 jours. Pour calculer la position des jours, nous allons « indexer » les jours des semaines de 5, 7 et 10 jours.

Semaine de 5 jours	**INDEX**	**Semaine de 7 jours**	**INDEX**	**Semaine de 10 jours**	**INDEX**	
Pancawara				**Saptawara**		**Dasawara**
Umanis	5	Redite	5	Pandita	1	
Paing	9	Coma	4	pati	2	

Semaine de 5 jours	INDEX	Semaine de 7 jours	INDEX	Semaine de 10 jours	INDEX	
Pancawara				Saptawara		Dasawara
Pon	7	Angarra	3	Suka	3	
Wagé	4	Buda	7	Duka	4	
Kliwon	8	Wraspati	8	Sri	5	
1	1	Sukra	6	Manuh	6	
1	1	Saniscara	9	Manusa	7	
1	1	1	1	Eraja	8	
1	1	1	1	Dewa	9	
1	1	1	1	Raksara	0	

Et maintenant, posons nos jours :

- Semaine de 1 jour : si l'index de la semaine de 7 jours + index de la semaine de 5 jours donne un nombre impair le nom du jour dans la semaine de 1 jour est *Luang*. Sinon, le nom du jour est vide.
- Semaine de 2 jours : si index semaine 7 + index semaine 5 = nombre pair, le jour est *Menga*.
- Semaine de 10 jours : on additionne l'index de la semaine de 7 jours à l'index de la semaine de 5 jours. On ajoute 1 au résultat. On divise ce nouveau résultat par 10. le reste de la division donne l'index du jour de la semaine de 10 jours.

Positionnons enfin les jours intercalaires pour les semaines de 4, 8 et 9 jours.

- Semaines de 4 et 8 jours : Insérer deux jours au commencement de la onzième semaine (*Dungullan*) : deux *Jaya* pour la semaine de 4 jours et 2 *Kala* pour la semaine de 8 jours. Ces deux semaines auront donc trois jours de même nom qui se suivront.
- Semaine de 9 jours : au début du cycle (semaine 1 *Sinta*), ajouter trois fois *Dangu* ce qui donnera 4 jours du nom *Dangu* qui se suivront.

Tiré de Calendrier Saga (2017)

ANNEXE B

ICONOGRAPHIE DES MARIONNETTES BALINAISES



Figure A.1 Forme des yeux des personnages raffinés (à gauche) et moins raffinés (à droite) (Images tirées de Hobart, 1987, p. 99)



Figure A.2 Forme de bouche retrouvée chez les humains et les dieux (à gauche) et forme de bouche retrouvée chez les ogres (à droite) (Images tirées de Hobart, 1987, p. 100)

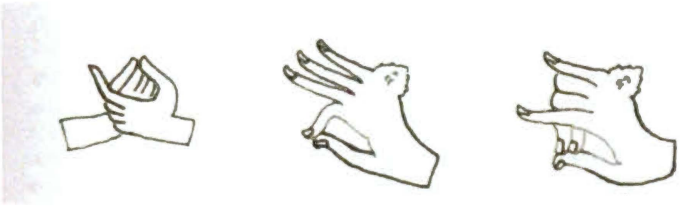


Figure A.3 Positions et formes des mains retrouvées chez Acintya seulement (à gauche), dans le clan des *Korawa* (*Mahabharata*) (au milieu) et dans le clan des *Pandawa* (*Mahabharata*) (à droite) (Images tirées de Hobart, 1987, p. 103



Figure A.4 Exemples de robes portées par des personnages de prêtres et de sages (à gauche) et des personnages de la caste des *ksatrya* (à droite) (Images tirées de Hobart, 1987, p. 92)

ANNEXE C

SYMBOLIQUE DES COULEURS LIÉE AUX MARIONNETTES

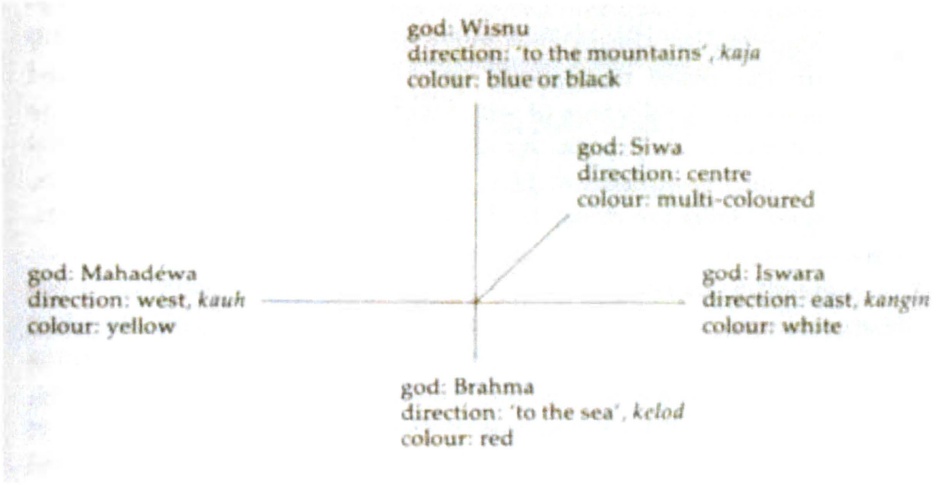


Figure A.5 Le *panca dewata* (cinq dieux) (schéma tiré de Hobart, 1987, p. 105)

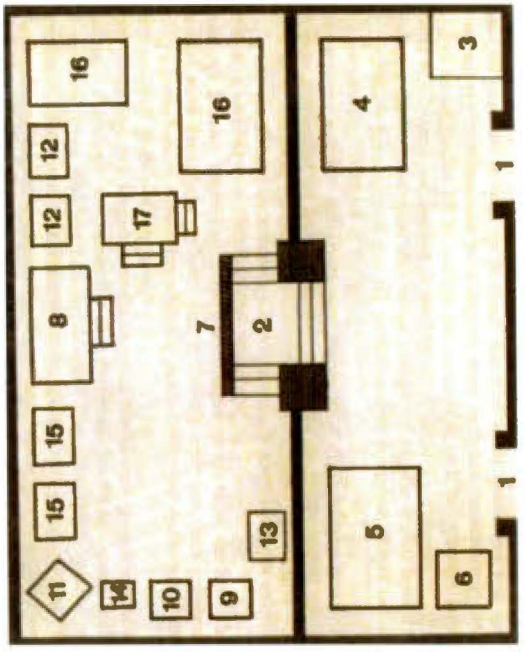
La couleur du corps des marionnettes est la plus significative de l'iconographie. Presque toutes les couleurs des corps des personnages sont faites à partir d'un mélange incorporant en des proportions variables les cinq mêmes couleurs de base : le blanc, le rouge, le jaune, le bleu et le noir. Voici leurs significations (traduit de Hobart, 1987, p. 107) :

Blanc
1- Pureté rituelle
2- Raffinement, contrôle de soi, calme
3- A une voix douce

Jaune	1- Pureté rituelle (moindre que le blanc) 2- Attachement, actif, enthousiaste 3- Compassion et générosité
Noir	1- Couleur « éthique » associée à l'eau qui amène la fertilité à la terre et à la maison 2- Intelligence, bravoure 3- Méditation 4- Bon communicateur 5- Sorcellerie et nuit
Bleu	Reflète les valeurs de la couleur noire, mais pas les mauvaises
Rouge	1- Couleur associée au feu qui amène le chaos 2- Courage et fierté (pouvant être utilisé à des fins nobles ou non) 3- Perte de contrôle de soi 4- Pouvoir surnaturel 5- Voix caverneuse

ANNEXE D

PLAN D'UN TEMPLE HINDO-BALINAIS ET EXPLICATIONS



Lieu des cérémonies	Jeroan	Jaba tengah	Wantilan
	(partie sacrée)	(partie centrale)	(extérieur)
Type de cérémonie	Bali-balihan	Bebali	Wali

Figure A.6 Arrangement type d'un temple balinais (schéma tiré de Déribéré, M. et Déribéré, P., p.81, 1973)

Les temples balinais sont construits suivant la hiérarchie de pureté des espaces, en fonction de l'axe principal de la cosmologie balinaise *kaja / kelod* (direction de Gunung Agung et direction de la mer) ainsi que de l'axe *kauh / kangin* (direction du coucher et du lever du soleil). Les temples balinais ne comportent pas de toit afin que les dieux et les Ancêtres puissent y entrer facilement, et sont divisés en trois parties : 1. *jeroan :* la partie sacrée (pure) ; 2. *jaba tengah :* la partie intermédiaire ; et 3. *wantilan* : la partie extérieure. Ces temples comprennent donc deux enceintes et différentes arches d'entrées.

ANNEXE E

TABLEAU DES REPRÉSENTATIONS RITUELLES
WAYANG LEMAH OBSERVÉES

Lieu	**Occasion**	***Mangku dalang***	**Date**
Pura desa près *d'Abangan*	*Odalan*	I Ketut Sariana	12 juillet 2014
Pura desa Petu Yung	*Odalan*	Anonyme	14 juillet 2014
Pura desa Tulikup, Gyanyar	*Odalan*	Anonyme	15 juillet 2014
Pura desa Bedulu	*Odalan*	I Ketut Sariana	24 juillet 2014
Banjar Abangan	*pitra yadnya*	I Ketut Sariana	18 juillet 2015
Pura desa Bedulu	*Odalan*	Anonyme	1^{cr} août 2015
Maison, *Tegallalang*	*Buta yadnya (caru)*	I Ketut Sariana	11 août 2017
Banjar Abangan	*ngaben*	Anonyme	10 août 2017
Maison Banjar Abangan	*otonan*	I Ketut Sariana	17 août 2017

ANNEXE F

GRILLE D'ENTRETIEN – ÉBAUCHE DE QUESTIONNAIRE

1- ***Menurut anda, tradisi Wayang itu apa?***
Selon vous, qu'est-ce que la tradition du *Wayang* ?

2- ***Menurut anda, tradisi upacara budaya Bali, itu apa?***
Selon vous, que sont les cérémonies traditionnelles de la culture balinaise ?

3- ***Kenapa anda mau menjadi mangku dalang?***
Pourquoi êtes-vous devenu *mangku dalang ?*

4- ***Ada berbedaan antara Wayang lemah dan Wayang peteng? Apa ? Kenapa ?***
Y a-t-il des différences entre une représentation rituelle *Wayang lemah* et une représentation *Wayang peteng* ? Quelles sont-elles ? Pourquoi ?

5- ***Apakah anda bisa menjelaskan preparasi untuk main Wayang lemah? Sebelum / Waktu/ Setelah***
Pouvez-vous expliquer les préparations nécessaires à la représentation rituelle *Wayang lemah* ? Avant / Pendant / Après

6- ***Apakah ada preparasi khusus untuk Wayang Ringgit sebelum / setelah main Wayang lemah? Apakah anda bias menjelaskan itu?***
Y a-t-il des préparations particulières pour les marionnettes avant / après la représentation rituelle Wayang lemah ? Pouvez-vous les expliquer ?

7- ***Apakah anda bias menjelaskan taksu itu apa?***
Pouvez-vous expliquer ce qu'est le *taksu* ?

8- ***Kata Ringgit artinya apa?***
Que signifie le terme *Ringgit ?*

9- ***Apakah Wayang Ringgit tenget seperti topeng,? Menurut anda, bagaimana Wayang Ringgit menjadi sakral untuk orang Bali?***
Est-ce que les marionnettes sont *tenget* comme les *topeng ?* Selon vous, pourquoi les marionnettes sont *sacrées* pour les Balinais ?

10- ***Di rumah anda, kropak ditaro di mana? Kenapa ?***
Dans votre maison, où est déposé le *kropak* ? Pourquoi ?

11- ***Apakah ada hubugan dengan mangku dalang dan Wayang Ringgit dalam upacara Nyakap Wayang?***
Y a-t-il des relations entre le *mangku dalang* et les marionnettes dans la cérémonie *Nyakap Wayang* ?

12- ***Apakah anda bisa menjelaskan karakter/tokoh Wayang ?***
Pouvez-vous expliquer les personnages du *Wayang ?*

13- ***Apakah anda bisa mejeslakan Wayang lemah bukan untuk siang hari saja?***
Pouvez-vous expliquer en quoi la représentation rituelle *Wayang lemah* n'est pas une représentation rituelle qui se fait que le jour ?

14- ***Apakah ada hubugan dengan alam Bor/Boa/Soa dalam pertunjukan Wayang lemah? Bagaimana?***
Quelles sont les relations entre les mondes *Bor/Boa/Soa* dans une représentation rituelle *Wayang lemah ?*

15- ***Menurut anda, apakah ada karakter/tokoh Wayang khusus untuk mangku dalang?***
Selon vous, y a-t-il des marionnettes (personnages) particulières pour le *mangku dalang* ?

16- ***Anda merasa bagaimana waktu main Wayang lemah? Dengan Wayang Ringgit? Dengan dewa ?***
Que ressentez-vous quand vous performez une représentation rituelle *Wayang lemah* ? Avec les marionnettes ? Avec l'auditoire ?

17- ***Apakah anda bisa menjelaskan Tumpek Wayang? Ada banten/ sembahyang khusus untuk Wayang Ringgit? Kenapa begitu? Sedang apa ?***
Pouvez-vous expliquer ce qu'est *Tumpek Wayang ?* Y a-t-il des offrandes / prières particulières pour les marionnettes ? Pourquoi ? De quoi s'agit-il ?

18- ***Menurut anda, apa yang beda antara Wayang Ringgit dibikin untuk upacara dan yang dibikin untuk turis?***
Selon vous, y a-t-il des différences entre les marionnettes fabriquées pour les représentations rituelles et les marionnettes fabriquées pour les touristes ?

ANNEXE G

SCHÉMA DE LA MAISON TRADITIONNELLE
BALINAISE ET EXPLICATIONS

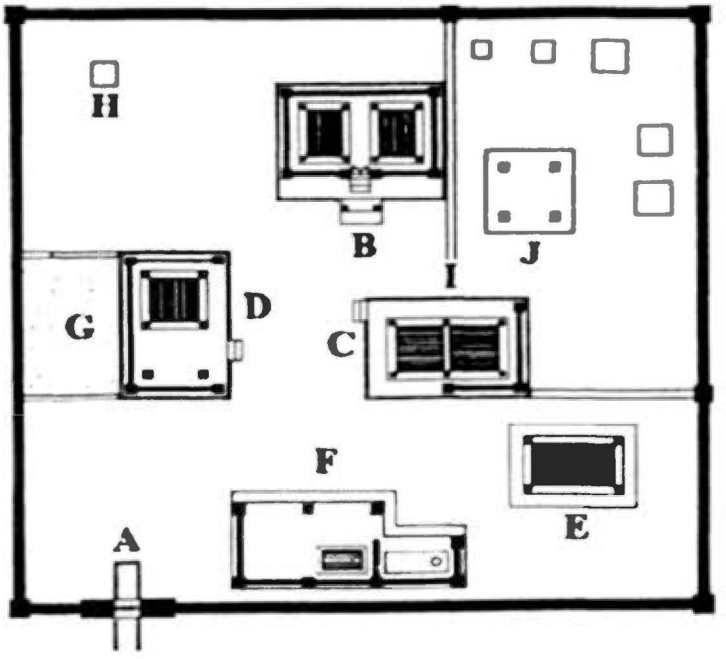


Figure A.7 Une « maison traditionnelle » de type *Umah* (schéma tiré de Lancret, 1995, p.139)

La maison balinaise suit un modèle de fabrication bien précis. La division tripartite est identique à celle retrouvée dans les temples : 1- la partie dite « sacrée » (pure) est la partie réservée au temple familial (*sanggah*) ; 2- la partie intermédiaire est dédiée aux chambres et 3- la partie impure est constituée de la cuisine, de l'espace pour les

animaux, des toilettes et de l'endroit où on brûle les ordures. Chaque pavillon est surélevé et pour y avoir accès, il faut retirer ses chaussures avant de monter les deux à trois marches qui le séparent du sol, ceci afin de dissuader les mauvais esprits de rôder autour.

Les différents pavillons constituant la maison sont les suivants (*voir le croquis* — les noms sont ici mentionnés en balinais) :

A- *Aling-aling* : le mur protecteur du muret en face de la porte ;

F- *Paon* (cuisine) : de manière générale, la cuisine est une pièce fermée dans laquelle on retrouve un poêle au bois ou au gaz ; elle est rendue impure par le sang des viandes, ce pour quoi on la retrouve dans la direction *kelod* ;

E- *Kamar mandi* (toilettes) : on les retrouve derrière la cuisine ;

C- *Bale dangin* : pavillon cérémoniel ; on y retrouve les objets cérémoniels (paniers à offrandes, instruments de musique, ringgit, photos des grands-parents ou des membres de la famille élargie...) ; c'est là que se font les rites de passages tel que le limage de dents ou l'*otonan* des enfants [208] ;

B- *Bale gedong* : pavillon réservé aux doyens de la famille (grands-parents), orienté selon l'axe *Kaja* et se trouve à la gauche du *sanggah*. Il est donc situé dans la partie la plus pure de la maison et ne peut comporter de salle de bain ou de toilette ce qui le rendrait impur ;

F- *Bale delod* : pavillon constitué d'une seule chambre habitée par plusieurs membres de la famille ;

D- *Bale dauh* : pavillon également constitué d'une chambre à coucher, mais qui se prolonge en une terrasse recouverte (*logi*) où se font les rencontres et les discussions, assis au sol ;

J- *Sanggah* : temple domestique ; on y retrouve les autels dédiés aux Ancêtres, à certaines divinités ainsi que le *meru taksu dalang*.

---

[208] Cérémonie pour qu'un enfant puisse entrer au temple, qui a lieu quand l'enfant a entre trois et dix-huit mois, au moment désigné selon le calendrier balinais.

ANNEXE H

LES PRINCIPAUX PERSONNAGES D'UN WAYANG LEMAH[209]

			
Le ***Kayonan*** *:* marionnette symbolisant les cinq éléments nés du chaos : la terre, l'air, l'eau, l'éther et le feu. C'est la *Ringgit* ayant le plus de caractéristiques.	**Siwa** : marionnette du « dieu-enseignant » (*Batara Guru*) des Balinais.	**Butasiu** : personnage à mille yeux ; du côté *jahat* ou *adharma.* Les personnages de Butasiu et Butasia symbolisent les deux forces opposées du Rhua Binheda.	**Butasia** : personnage à mille yeux ; du côté *baik* ou *dharma.*

[209] Les photos sont tirées de l'enregistrement vidéo réalisé avec I Ketut Sariana le 11 août 2017.



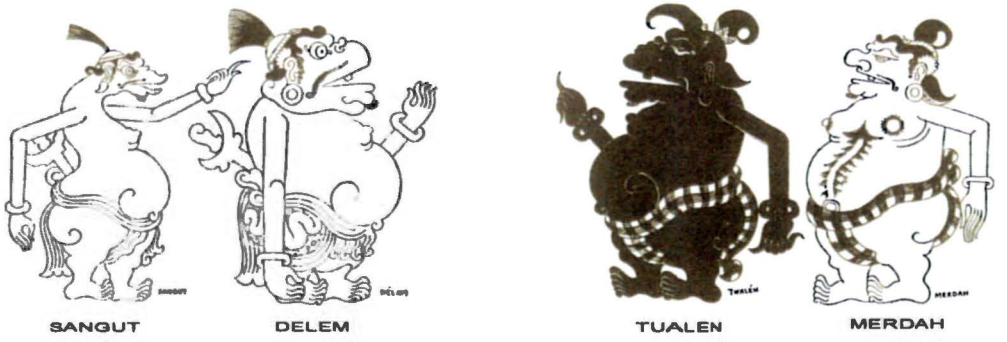


Figure A.8 *Penasar* (Budaya files Wordpress, 2010)

Acintya (ou Sang Hyang Nicin) : ni homme ni femme, il symbolise *Tuhan* ou Dieu. Joint avec le Kayonan, il représente l'univers en entier.

Penasar : les quatre marionnettes des personnages typiquement balinais qui représentent les *kenda empat* du *mangku dalang*.

1-Tualèn : le plus sage et avisé (se trouve côté *kanan — dharma —* dans la représentation) ;
2-Merdah : le fils de Tualèn (se trouve du côté *kiri — adharma —* dans la représentation) ;
3-Sangut : le frère de Delèm il est philosophe et intelligent (se trouve du côté *kanan — dharma)*
4-Delèm : le frère de Sangut ; il est stupide et incohérent. (se trouve du côté *kiri — adharma)*

ANNEXE I

GRILLE D'OBSERVATION D'UNE REPRÉSENTATION RITUELLE *WAYANG LEMAH*

La représentation

- Quelle est la durée de la représentation ? À quel moment de la journée a-t-elle lieu ?

Le texte

- Quel mythe y est raconté ?
- Quelle est sa signification avec la représentation ?
- Quels sont les thèmes qui y sont abordés ?
- Comment ces thèmes sont-ils abordés ?

Les marionnettes

-Quelles sont les marionnettes utilisées (personnages) ?
-Comment sont-elles manipulées et pourquoi ?

La scénographie

- Y a-t-il une mise en scène particulière ?
- Décrire les relations entre les gens qui font la représentation.
- Faire ressortir les moments importants de la mise en espace sur l'écran, déplacements des marionnettes (ex : le *kayonan*- « arbre-montagne »)
- Décrire l'ambiance visuelle et sonore générale de la représentation.

BIBLIOGRAPHIE

Ambassade de France à Jakarta (2017). Carte de l'île de Bali. Récupéré de : id.ambafrance.org/Consignes-de-securite-pour-Bali

Althabe, G. et Hernandez, V. A. (2004). Implication et réflexivité en anthropologie. *Journal des anthropologues, 98-99*, 1-12.

Andrieu, S. A. (2014). *Corps de bois, souffle humain : le théâtre de marionnettes Wayang golek de Java Ouest.* Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Appadurai, A. (1986). *The social life of things: commodities in Cultural Perspective.* Cambridge, Angleterre : Cambridge University Press.

Augé, M. (1988). *Le dieu objet*. Paris : Flammarion.

Beaud, S. et Weber, F. (2010). *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données de terrain.* (4e éd.), Paris : La Découverte.

Bell, C. (2009). *Ritual: Perspective and Dimensions.* New York : Oxford University Press.

Bell, C. (1992). *Ritual Theory, Ritual Practice*. New York : Oxford University Press.

Bell, J. (éd.) (2001). *Puppets, masks and performing objects*. Cambridge, Mass. : MIT Press.

Belo, J. (1966 [1949]). *Bali : Rangda and Barong.* Seattle : University of Washington Press.

Bensa, A. et Ottin, M. 1979. *Le sacré à Java et à Bali, chamanisme, sorcellerie et transe.* Paris : Robert Laffont.

Bergeijk van, H. (2012). The Sympathy of things. Ruskin and the Ecology of Design. *The Journal of Architecture, 17(2)*, 293-298.

Bernstein, R. (2009). Dances with things. Material culture and the performance of race. *Social Text, 27(4-101)*, 67-94.

Blackburn, S. (1996). *Inside the drama-house : Rama Stories and Shadow Puppets in South India.* Berkeley : University of California Press.

Blumenthal, E. (2014). *Puppetry: a world history.* New York : Harry N. Abrams Publishers.

Bonnithon, H. (1994). Naissance d'un masque balinais : Hanuman. *Archipel, 48(1),* 49-61.

Bottineau, A. (2008). L'empathie pour comprendre le métier de chorégraphe. *Journal des anthropologues, 3,* 45-64.

Calendrier Saga (2017). Calendrier balinais. Récupéré de : http://icalendrier.fr/calendriers-saga/calendriers/balinais

Choulet, P. (2004). L'anthropologie de la marionnette. *[pro]vocations marionnettiques, 1,* 9-22.

Cohen, M. I. (2016). *Inventing the performing arts.* Honolulu : University of Hawaii Press.

Damianakos, S. (éd.) et Hemmet, C. (1986). *Théâtres d'ombre : tradition et modernité.* Paris : L'Harmattan.

Déribéré, M. et Déribéré, P. (1973). *Connaissance des îles. Bali l'île aimée des dieux.* Paris : Société Continentale d'Éditions modernes illustrées.

Deslauriers, J.-P. (éd.) (1988). *Les méthodes de la recherche qualitative.* Sillery, Québec : Presses de l'Université du Québec.

Destination Siam (2017). Carte du secteur balinais observé. Récupéré de : http://www.rainier.fr/bali-indonesie.html

Departemen Pendidikan Nasional. (2008). *Kamus besar bahasa Indonesia.* Dictionnaire de bahasa Indonesia en ligne. Récupéré de : http://jurnal-oldi.or.id/public/kbbi.pdf

Didier, J. (1964). *Dictionnaire de la philosophie.* Paris : Larousse.

Dufrêne, T. et Hubothwohl, J. (dirs.) (2014). *La marionnette : objet d'histoire, œuvre d'art, objet de civilisation.* Lavérune : L'Entretemps Éditions, Collections : La main qui parle.

Eiseman, F. B. (1990). *Bali : Sekala and Niskala : Essays on religion, ritual and Art.* Berkeley, California : Periplus Editions.

Emigh, J. (1996). *Masked performance: The play of Self and other in Ritual theater.* Philadelphia : University of Philadelphia Press.

Encyclopédie Universalis (2017). *Bali.* Récupéré de : http://www.universalis-edu.com

Eruli, B. (2006). *Penser l'humain. Puck no14, Les mythes de la marionnette.* Éditions de l'Institut International de la marionnette; Lavérune : L'Entretemps Éditions.

Favret-Saada, J. (1977). *Les mots, la mort, les sorts.* Paris : Gallimard.

Favret-Saada, J. (1990). Être affecté. *Gradhiva, 8*, 3-9.

Favret-Saada, J. et Isnart, C. (2008). En marge du dossier sur l'empathie en anthropologie. Entretien avec Jeanne Favret-Saada réalisé par Cyril Isnart. *Journal des anthropologues, 114-115*, 203-219.

Feller, A. (2011). *Wadon, lanang tur banten, Les offrandes à Bali une répartition genrée des tâches.* (Mémoire de maîtrise). Université de Neuchâtel.

Foley, K. (2006). Maîtriser le macrocosme, le *wayang* indonésien et l'Origine de Kala. *Puck no14, Les mythes de la marionnette,* Éditions de l'Institut International de la marionnette, Éditions l'Entre-Temps, pp 43-52.

Fortin, A. (1987). L'observation participante : au cœur de l'altérité. Dans J.-P. Deslauriers (dir.), *Les méthodes de la recherche qualitative.* Sainte-Foy : Les Presses de l'université du Québec.

Garré-Nicoara, M. (2013). *L'espace marionnettique, lieu de théâtralisation de l'imaginaire.* (Thèse de doctorat). Université d'Artois.

Geertz, C. (1973). *The Interpretation of cultures.* New York : Basic Books.

Geertz, C. (1983). *Bali : Interprétation d'une culture.* Paris : Gallimard.

Gell, A. (1998). *Art and agency : an anthropological theory.* Oxford : Clarendon Press.

Gell, A. et Renaut, O. (2009). *L'art et ses agents : une théorie anthropologique.* Dijon : Les Presses du réel.

Godwin, J. (2015). Puppetry for the modern shaman. *HowlRound* (Sep.1st). Récupéré de : http://howlround/puppetry-for-the-modern-shaman

Goodlander, J. (2016). Negotiating gender and Tradition — a woman dalang performs Wayang lemah in Bali. *TDR/ The Drama Review, 60(1)*, 50-66.

Goulet, J.-G. (2011). Trois manières d'être sur le terrain : une brève histoire des conceptions de l'intersubjectivité. *Anthropologie et Sociétés, 35(3),* 107-125.

Grimes, R. L. (2014). *The craft of ritual studies*. Oxford: Oxford University Press.

Gross, K. (2010). Shadows. *The Yale Review, 98(3)*, 1-14.

Gross, K. (2011). *Puppet : an essay on uncanny life.* Chicago : University of Chicago Press.

Hastrup, K. (1995). *A passage to anthropology : between experience and theory.* New York : Routledge.

Hiderahu, U. (2006). Between adat and agama : The future of the religious role of the Balinese shadow puppeteer. *Asian and African Area Studies*. 5(2), 121-136.

Hilborn, D. (2015). Relating to the cross: A puppet perspective on the Holy Week Ceremonies of the Regularis Concordia. Dans *The routledge companion to puppetry and material performance,* (164-175), New York : Routledge.

Hobart, A. (1987). *Dancing Shadows of Bali: theater and myth.* London, New York : KPI ; New York : Distributed by Methuen Inc., Routledge & Kegan Paul.

Hobart, A., Ramseyer, U. et Leeman, A. (1996). *The people of Bali.* Oxford, Cambridge, Mass., USA : Blackwell.

Honorine, S. (2013). *Indonésie.* Paris : La Découverte, Collections : Histoire, société, culture.

Hooykaas, C. (1973). *Kama and Kala : Materials for the study of Shadow Theater In Bali.* Royal Netherlands Academy of.

Hoskins, J. (1998). *Bibliographical objects : How things tell the stories of people's lives*. London, UK: Psychology Press.

Howes, D. (1990). Les techniques des sens. *Anthropologie et Sociétés, 14(2),* 99-115.

Houseman, M. (2012). *Le rouge est le noir.* Toulouse : Presses universitaires du Mirail, Collection Les Anthropologiques.

Houseman, M. et Severi, C. (1994). *Naven ou le donner à voir.* Paris : Éditions du CNRS ; Paris : Éditions de la maison des sciences de l'homme.

Jérôme, L. (2014). Vues de l'autre, voix de l'objet dans les musées. *Anthropologies et Société, 38(3),* 9-23.

Jérôme, L. (2007). Identifications, relations et circulation des savoirs chez les Atikamekw de la Haute-Mauricie. Un regard ethnographique sur le *tewehikan.* Dans Laugrand, F.B. (dir.), *La nature des esprits dans les cosmologies autochtones.* Québec : Presses de l'Université Laval.

Jurkowski, H. (2013). Among deities, priests and shamans. Dans *Aspects of puppet theater* (2nd ed.). Basingstoke : Palgrave Macmillan.

Jurkowski, H. (2008). *Métamorphoses : La marionnette au XXe siècle.* Montpellier, France : Éditions l'Entretemps ; Charlevilles-Mézières, France : Institut International de la Marionnette.

Keeler, W. (1992). Javanese Shadow Puppet "Release from Kala's Grip: Ritual use of Shadow plays in Java and Bali". *Indonesia* , 1-25.

Kilani, M. (2000). *L'invention de l'autre. Essai sur le discours anthropologique.* Lausanne : Payot.

Lansing, S. J. (1994). *The Balinese.* Belmont, California : Wadsworth Publishing Company.

Lansing, J. S. et Abrams, I. (1981). *The three worlds of Bali.* Public Broadcasting Associates ; University of Southern California ; Documentary Educational Resources (Firm); Corporation for Public Broadcasting ; National Endowment for the Humanities ; Polaroid Corporation.

Lanùs, S. (2017). Image des *Penasar.* Récupéré de : https://budaya.files.wordpress.com/2010/05/wayan-covarrubias-bhuja.jpg

Laperrière, A. (1997). La théorisation ancrée (grounded theory) : démarche analytique et comparaison avec d'autres approches apparentées ». Dans *La recherche qualitative : enjeux épistémologiques,* Montréal : Gaëtan Morin Éditeur.

Lardedellier, P. (2003). *Théorie du lien rituel.* Paris : L'Harmattan.

Latour, B. (2010). *On the modern cult of the factish gods.* Durham, London : Duke University Press.

Laugrand, F. B. et Oosten, J.-G. (2014). De la conservation à la restitution : l'itinéraire d'un couteau miniature (qalugiujaq) du chamane Qimuksiraaq chez les Inuit du Nunavut. *Anthropologies et Société, 38(3)*, 113-136.

Leblic, I. (2013). Introduction : La part « d'immatériel » dans les objets de culture dite « matérielle ». *Journal de la Société des Océanistes, 136-137,* 5-15.

Le Breton, D. (2006). *La saveur du monde : une anthropologie des sens.* Paris : Métailié.

Le Breton, D. (2007). Pour une anthropologie des sens. *VST, Vie sociale et traitements, 4*, 45-53.

Lemonnier, P. (2013). De l'immatériel dans le matériel et réciproquement ! Techniques et communication non verbale. *Le journal de la Société des Océanistes, 136-137,* 15-26.

Leservoisier, O. (2005). *Terrains ethnographiques et hiérarchies sociales : retour réflexif sur la situation d'enquête.* Paris : Karthala Éditions.

Lysloff, R. (1993). A wrinkle in time: The Shadow puppet theater of Banyumas (West central Java). *Asian theater Journal, 10(1),* 49-80.

Maranda, P. et Revolon, S. (2013). La cosmologie dans l'objet. L'immatériel exprimé dans les pirogues cérémonielles lau et owa (est des îles Salomon). *Journal de la Société des Océanistes, (1)*, 27-39.

Mauss, M. (2007). *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. Paris : Presses universitaires de France.

Mellema, R. L. (1954). *Wayang Puppets : carving, coloring and symbolism.* Trans-Mantle Houd. Amsterdam : Royal Tropical Institute.

Merleau-Ponty, M. (2012[1945]). *Phenomenology of perception.* Abingdon : Oxon ; New York : Routledge.

Ministère des Affaires étrangères et européennes de Bali (2018). Carte de l'Indonésie. Récupérée de : http://www.diplomatie.gouv.fr/IMG/gif/Carte_Indonesie.gif

Monsutti, A. (2007). Le baiser de l'ethnographe : entre don de soi et usage de l'autre sur le terrain. Dans Chapaz-Whirtner, A. Monsutti et O Schinz (dir.), *Entre ordre et subversion. Logiques plurielles, alternatives, écarts, paradoxes,* » (23-35), Paris : Karthala.

Mrazek, J. (1998). *Phenomenology of a puppet theater : contemplations on the performance technique of contemporary Wayang kulit.* (Thèse de doctorat). Cornell University.

Nelson, V. (2001). *The secret life of puppets.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Nicolas, L. (2008). L'empathie, aporie ou doute méthodologique ? De l'affection à la méthode. *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues, 114-115*, 91-108.

Paillé, P. et Muchielli, A. (2012). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (3e éd.). Paris : Armand Colin.

Petit Larousse illustré (1997). *Empathie et sympahie*. Paris : Larousse.

Picard, M. (2002). Religion, tradition et culture : construction dialogique d'une identité balinaise. *L'homme, 163* (Jul.-Sept.), 107-136.

Picard, M. et Basset, C. (1993). *Bali, l'ordre cosmique et la quotidienneté.* Paris : Autrement.

Plassard, D. (1996). *Les mains de lumières : anthologie des écrits sur l'art de la marionnette.* Charleville-Mézières, France : Institut international de la marionnette.

Poirier, C. (2014). « Ces artefacts ont un langage bien à eux » : collections muséales, propriété et politiques de la différence. *Anthropologies et Société, 38(3),* 61-77.

Posner, D. N., Orenstein, J. et Bell, J. (eds.) (2015). *The routledge Companion to Puppetry and Material performance*. London, New York : Routledge.

Poupart, J. (Dir.) et groupe de recherche interdisciplinaire sur les méthodes qualitatives (1997). *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques.* Montréal : Gaëtan Morin Éditeur ; Montréal : Chenelière éducation.

Pringle, R. (2004). *A short history of Bali, Indonesia's Hindu realm.* Crows Nest NSW : Allen & Unwin.

Prinoli, C. (2004). L'anthropologie palestinienne entre science et politique : l'impossible neutralité du chercheur. *Anthropologie et Société, 28(3),* 165-185.

Puccini, P. (2006). Le grand tour de la traduction. Pour un parcours interculturel et interdisciplinaire. *ELA Études de linguistiques appliquées, 1,* 23-32.

Ramseyer, U. (1977). *L'art populaire à Bali.* Fribourg : Office du livre.

Richmond, F. et Sedana, I. N. (2002a). The production of Holy water : The service of Pupeteers to Balinese life cycle ritual. Dans UNTEL (Ed.), *Unpublished article for the Southeast Conference at University of Tennessee, Chattanooga* (p.1-19). *Chattanooga : University of Tennessee.* Récupéré de : http://farleyrichmond.uga.edu/publications/chatanooga_paper.pdf

Richmond, F. et Sedana, I. N. (2002b). On the margin of Time and Space: performance and performances sites of Hindu Temples. Dans Fisher, J. (ed.), *The puppetry Yearbook vol. 5.* (p.1-24). Lewinston-Queenston-Lampeter : The Edwin Mellen Press.

Rota, K. (1978). *Pewayangan Bali.* Proyek Peningkatan/Pengembagan, Denpasar : ASTI Denpasar. (En indonésien.)

Rota, K. (1998). *Nilai-nilai etis dalam pertunjukan Wayang Bali.* Denpasar : Denpasar Sekola Tinggi Seni Indonesia. (En indonésien.)

Rubin, L. et Sedana, I. N. (2007). *Performance in Bali.* New York : Routledge.

Schechner, R. (1985). *Between theater and anthropology.* Philadelphia : University of Pennsylvania Press.

Schön, R. (2000). *Les objets du théâtre.* Récupéré de : http://www.theatrenciel.fr/medias/pdf/2000-les-objets-du-theatre.pdf

Sebestény, A. (2013). L'offrande domestique à Bali — Un ancrage quotidien dans le monde. Dans Hatchuel, F. (Ed.) *Transmettre ? Entre anthropologie et*

psychanalyse, regards croisés sur des pratiques familiales (p.97-129). Paris : L'Harmattan.

Sedana, N. (2002). *Kawi dalang, creativity in Wayang theater*. (Thèse de doctorat). Université de Giorgia.

Sillar, B. (2009). The social agency of things? Animism and Materiality in the Andes. *Cambridge Archaeological Journal, 19(3),* 367-377.

Soulé, B. (2008). Observation participante ou participation observante ? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales. *Recherches qualitatives, 27(1)*, 127-140.

Sunarto, Dr., M. Hum. (2013). Leather Puppet in Javanese Ritual. *International Refered Research Journal, 4(3)* (July 2013), 70-78.

Supartha, W. (2013). Wayang lemah: bentuk dan fungsi dalam kehidupkan religius umat hindi di Bali. *Widya Duta, 1*. (En indonésien.)

Solichin, (2010). *Wayang*: *Masterpiece Seni Budaya Dunia.* Jakarta : Sinergi Persadatama Foundation. (En indonésien.)

Tilakasiri, J. (2006). *Asian shadows and puppet theater.* Colombo Sri Lanka : Dept. of Cultural Affairs.

Turner, V. W. (1986). *The anthropology of performance*. New York : PAJ Publications.

Turner, V. W. (1990[1969]). *Le phénomène rituel : structure et contre-structure.* Paris : Presses Universitaires de France.

UNESCO (2017). *Wayang puppet theatre.* Récupéré de : https://ich.unesco.org/en/RL/wayang-puppet-theatre-00063

Vicherat, D. et Fassola J. (1983). *Bali, Jardin des Immortels.* Paris : Édition du Chêne.

Vickers, A. (1990). *Bali a paradise created.* North Clarendon, VT : Tuttle Publishing.

Weintraub, A. (2001). Instruments of Power : 'Multi-Laras' Gamelan in New Order Indonesia. *Ethnomusicology, 45(2),* 197-227.

Wijaya, W. (2014, juin). Power relations in the practice of Hindu "Invented religion" in Bali. Paper presented in "Cosmopolis Conference", Yogyakarta, June 20th to 22nd 2014. Yogyakarta

Williams, M. (2007). Including the auditoire: The idea of "The puppet" and the Real spectator. *Australian drama Studies, 51*, 119-132.

Woodward, M. R. (2011). Java, Indonesia and Islam. *Muslims in Global Societies Series 3.* New-York : Springer.

Zurbuchen, M. S. (1987). *The language of Balinese shadow theater.* Princetown, N.J.: Princeton University Press.

GLOSSAIRE

Adat	coutume, tradition
Adharma	désordre
Agama	religion
Balian	guérisseur (en balinais) — il en existe 9 types
Bale banjar	pavillon où se regroupe le *banjar*
Bale dauh	pavillon de maison se situant en direction *kauh*
Bale dangin	pavillon cérémoniel de la maison traditionnelle
Bale delod	pavillon de la maison se situant en direction *kelod*
Bale gedong	pavillon de la maison se situant en direction *kaja*
Bali-balihan	cérémonie se déroulant dans la partie exérieure — *wantilan*-du *pura* lors d'un *odalan*
Banjar	communauté regroupant les hommes mariés de même caste et de même occupation ; obligation coutumière de tout Balinais, regroupement qui permet de prendre les décisions concernant les membres de la communauté, de partager les obligations des cérémonies religieuses et coutumières tout en étant responsable d'un type de temple
Banten	offrande
Barong	figure mythique à tête de lion
Bayangan	ombre
Bebali	cérémonie se déroulant dans la partie *jaba tenga* du *pura* lors d'un *odalan*
Bhuana agung / alit	macrocosme / microcosme ; l'univers dans sa totalité et l'humain est lié à cet univers

Bhur	le monde souterrain ; un des trois mondes du cosmos balinais
Blencong	lampe servant lors des représentations de théâtre de marionnettes d'ombre *Wayang peteng*
Brahmanas	première caste balinais (la plus haute) et/ou prêtre balinais ; voir aussi *ksatryas, sudras* et *wesias*
Budaya	culture
Buta kala	entités invisibles provenant du « désordre » *adharma*
Butasia	figure marionnettique, personnage à mille yeux ; du côté *baik* ou *dharma*. Les personnages de Butasia et Butasiu symbolisent les deux forces opposées du *Rhua Binheda*
Butasiu	figure marionnettique, personnage à mille yeux ; du côté *jahat* ou *dharma.*
Buwa	le monde des humains : un des trois mondes du cosmos balinais ; voir aussi *Swah* et *Bhur*
Caru	sacrifice pour les *Buta kala*
Cepala	maillet utilisé par le *dalang* (à la main ou au pied) pour rythmer la danse des marionnettes
Dalang	maître marionnettiste ; voir aussi *mangku dalang*
Dapdap	deux branches de cet arbre sont plantées dans un tronc de bananier (*debong)* afin d'y tendre le fil blanc (*benang*) lors d'un *Wayang lemah*
Debong	tronc de palmier permettant de planter les tiges des marionnettes lors d'une cérémonie
Delèm	une des 4 marionnettes composant les *Penasar* - le frère de Sangut ; il est stupide et incohérent. (se trouve du côté *kiri — adharma)*
Desa	village (en indonésien)
Dewa	dieux ; personnages des marionnettes de théâtre d'ombre
Dharma	ordre

Empat saudara	les quatre frères et sœurs invisibles qui naissent en même temps que l'individu balinais (composés de quatre éléments : le placenta, le cordon ombilical, le sang et la substance blanchâtre qui recouvre le nouveau-né)
Gamelan	orchestre balinais
Gendèr	instrument de musique
Gunung Agung	la montagne la plus haute de Bali
Jaba tengah	partie centrale du temple dans laquelle ont lieu les représentations *bebali*
Jeroan	partie la plus sacrée du temple dans laquelle ont lieu les représentations *wali*
Kaja	point cardinal nord symbolisant la partie la plus pure de toute chose
Kangin	point cardinal est symbolisant la partie pure de toute chose
Kauh	point cardinal ouest symbolisant la partie la moins pure de toute chose
Kanan	droite (côté *adharma*)
Kayonan	figure marionnettique symbolisant les cinq éléments nés du chaos : la terre, l'air, l'eau, l'éther et le feu. C'est la *Ringgit* ayant le plus de caractéristiques.
Kayu dadap	petits arbres joints à la verticale au tronc de bananier qui sert de support aux marionnettes ; symbolise aussi la pensée
Kawi	une des langues utilisées par le *dalang* lors d'une représentation
Kawi dalang	créativité du *dalang*
Kawi sastra	écriture ancienne
Kelir	écran de tissu servant aux projections du théâtre de marionnettes d'ombre *Wayang peteng*
Kelod	point cardinal sud représentant la partie la moins pure de toute chose

Empat saudara	les quatre frères et sœurs invisibles qui naissent en même temps que l'individu balinais (composés de quatre éléments : le placenta, le cordon ombilical, le sang et la substance blanchâtre qui recouvre le nouveau-né)
Gamelan	orchestre balinais
Gendèr	instrument de musique
Gunung Agung	la montagne la plus haute de Bali
Jaba tengah	partie centrale du temple dans laquelle ont lieu les représentations *bebali*
Jeroan	partie la plus sacrée du temple dans laquelle ont lieu les représentations *wali*
Kaja	point cardinal nord symbolisant la partie la plus pure de toute chose
Kangin	point cardinal est symbolisant la partie pure de toute chose
Kauh	point cardinal ouest symbolisant la partie la moins pure de toute chose
Kanan	droite (côté *adharma*)
Kayonan	figure marionnettique symbolisant les cinq éléments nés du chaos : la terre, l'air, l'eau, l'éther et le feu. C'est la *Ringgit* ayant le plus de caractéristiques.
Kayu dadap	petits arbres joints à la verticale au tronc de bananier qui sert de support aux marionnettes ; symbolise aussi la pensée
Kawi	une des langues utilisées par le *dalang* lors d'une représentation
Kawi dalang	créativité du *dalang*
Kawi sastra	écriture ancienne
Kelir	écran de tissu servant aux projections du théâtre de marionnettes d'ombre *Wayang peteng*
Kelod	point cardinal sud représentant la partie la moins pure de toute chose

Kenda empat	les quatre entités invisibles qui accompagnent l'individu balinais tout au long de sa vie ; il existe aussi des *kenda empat* particuliers au *dalang*
Kiri	gauche (côté a*dharma*)
Koprak	coffre des marionnettes
Kulkul	tambour et/ou instrument de bois à percussion faisant l'appel au temple
Ksatrya	deuxième caste des balinais ; voir aussi *brahmanas, sudras* et *wesias*
Lakon	récit servant de canevas pour une représentation de théâtre de marionnettes d'ombre (*Wayang kulit*)
Leluhur	Ancêtres ayant reçu les cérémonies mortuaires d'usage et pouvant devenir *dewa* (être déifiés)
Mahabharata	épopée hindoue ayant pour thème central la guerre entre les frères Pandawa et leurs cousins, les Korawa
Majapahit	royaume hindo-bouddhiste de l'est de Java (1294-1520) dont les ressortissants ont fui les forces islamiques et se sont réfugiés à Bali
Mangku	prêtre de basse caste
Mangku dalang	marionnettiste-officiant
Merdah	une des 4 marionnettes composant les *Penasar* balinais : le fils de Tualèn (se trouve du côté *kiri* — *adharma* — dans la représentation)
Meru	autel domestique ou de temple dédié à une entité immatérielle
Nawa sanga	les neuf directions
Niskala	monde intangible, invisible balinais ; voir aussi *Sekala*
Nyakap wayang	cérémonie de mariage du *dalang* avec ses marionnettes
Odalan	anniversaire de temple (*pura* ou *sanggah*)
Old Bali	terme communémen utilisé pour décrire Bali pendant la période allant de 896 à 1343 av. E. C.

Order Baru	ou Nouvel Ordre ; période pendant laquelle le général Soeharto a dirigé l'Indonésie suite au coup d'état de 1965, de 1966 à 1998.
Pancasila	*panca* signifie « cinq » et *sila* « préceptes », en sanskrit ; philosophie de l'État indonésien qui consiste en : 1. la croyance en un dieu unique ; 2. une humanité juste et civilisée ; 3. l'unité de l'Indonésie ; 4. une démocratie guidée par la sagesse à travers la délibération et la représentation; et 5. une justice sociale pour tous les Indonésiens. Ces cinq préceptes ont été repris des cinq préceptes bouddhistes (ne pas tuer, ne pas voler, ne pas mal se conduire sexuellement, ne pas mentir, ne pas se droguer.
Panca yadnya	les cinq types de cérémonies
Buta yadnya	cérémonies pour les *buta kala*
Dewa yadnya	cérémonies pour les dieux
Manusia yadnya	cérémonies pour les étapes importantes de la vie des Balinais
Pitra yadnya	cérémonies mortuaires
Resi yadnya	cérémonie pour devenir prêtre, *dalang, orang suci* ou autre
Pawintenam dalang	cérémonie par laquelle on devient *dalang*
Pedanda	prêtre officiant de la caste des brahmanes célébrant les *upacara* les plus importantes *[tinggi]*
Pedandita	prêtre officiant célébrant les *upacara* de type *tengah*
Pemangku	prêtre officiant célébrant les *upcara* de type *bawah*
Penasar	les quatre personnages typiquement balinais qui représentent les *kenda empat* du *mangku dalang*
Pura	temple
Pura desa	temple du village
Pura dalem	temple mortuaire
Pura puseh	temple le plus sacré

Ramayana	épopée hindoue relatant l'histoire du prince Rama qui part à la recherche de sa femme Sinta, enlevée par le démon Rawana
Ringgit	marionnette. Nommée aussi *Wayang* ou encore *Wayang Ringgit*
Rua Binheda	principe balinais selon lequel deux forces s'opposent afin de conserver l'harmonie
Sang Hyang Nicin	ou Acintya ; figure marionnettique ni homme, ni femme ; jumelée au *Kayonan*, elle représente la totalité humaine
Sang Hyang Widhi	dieu unique de l'hindouisme balinais ; toute autre divinité est une représentation de Sang Hyang Widhi, qui se retrouve en chaque humain, chaque animal, chaque objet
Sanggah	temple familial
Sagnut	une des 4 marionnettes composant les *Penasar* balinais — le frère de Delèm, philosophe et intelligent [se trouve du côté *kanan — dharma]*
Sekala	monde tangible et visible balinais ; voir aussi *Niskala*
Seni	art
Siwa	figure marionnettique, le « dieu-enseignant » [*Batara Guru*] des Balinais.
Sudras	caste regroupant les Balinais ne faisant pas partie des trois premières castes balinaises ; voir *brahmanas, ksatryas* et *wesias*
Swah	le monde des dieux : un des trois mondes du cosmos balinais
Taksu	force spirituelle invisible
Topeng	danse rituelle masquée
Tirtha	eau bénite servant aux rituels balinais
Tualèn	une des 4 marionnettes composant les *Penasar* balinais — le plus sage et avisé [se trouve côté *kanan — dharma* — dans la représentation]

Tukang gendèr	joueur de *gendèr*
Upacara	mot indonésien signifiant cérémonie et/ou rituel
Wantilan	partie extérieure et la moins sacrée du *pura* dans laquelle ont lieu les cérémonies *bali-balihan*
Wali	cérémonie se déroulant dans la partie *jeroan* du *pura* lors d'un *odalan*
Wangsa	système de caste balinais
Warna	lignée, descendance généalogique
Wayang	à la fois style artistique et façon d'être et de faire de l'art ; on le retrouve dans les arts visuels [peintures] et dans les arts « théâtraux » et/ou « performatifs » comme le *Wayang kulit* ou le *Wayang wong* [théâtre de comédiens] ; il se subdivise en plusieurs catégories typiques aux différentes régions indonésiennes
Wayang kulit	art de la marionnette d'ombre indonésienne
Wayang lemah	représentation rituelle de théâtre d'ombre performée sans écran par le prêtre-marionnettiste et accompagnant les *panca yadnya* balinaises
Wayang peteng	représentation de théâtre de marionnettes d'ombre avec écran, performée par le *dalang* à l'attention d'un public visible et invisible lors d'une cérémonie exécutée à l'extérieur du temple [dans le *wantilan* ou pour les touristes]
Wesias	troisième caste [plus basse] de la société balinaise ; voir aussi *brahmanas, ksatryas* et *sudras*