

Introduction

« *L'ethnographie est autant un genre de vie qu'un métier*¹. »

BANDUNG, JAVA OUEST – CARNET DE VOYAGES

■ J'arrivais sur l'île de Java en avril 2005. Le but : une enquête ethnographique pour comprendre quel était l'impact (s'il y en avait un) de la proclamation du *Wayang Indonesia* (littéralement le *Wayang* indonésien) (théâtre principalement de marionnettes) comme Chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité par l'Unesco en 2003. Un mois de recherches à la découverte de deux types de marionnettes, le *wayang golek* à Java Ouest, et le *wayang kulit* à Java Centre. J'y rencontrais du personnel administratif, des hommes et des femmes passionnés par leurs métiers, dont deux grands *dalang*, des maîtres de marionnettes.

Je retournais à Bandung, Java Ouest, fin août 2006. Mes perspectives étaient un peu différentes et j'avais pour objectif de m'installer pour une durée de onze mois dans un village à trente kilomètres au Sud de Bandung où j'avais rencontré en 2005 une famille de marionnettistes et de musiciens. J'avais depuis affiné mes objectifs et ma maîtrise de la langue indonésienne. J'avais par ailleurs réussi à obtenir une bourse du gouvernement indonésien qui m'assurait un permis de séjour, m'autorisait à étudier au Conservatoire supérieur des arts traditionnels indonésiens de Bandung (STSI) et qui devait couvrir en majeure partie mes besoins pendant cette année universitaire.

L'aventure pouvait commencer, et je m'installais dans un premier temps dans une petite pension près du Conservatoire. Deux jours après mon arrivée j'assistais à un spectacle de *wayang golek* donné pour l'anniversaire du parti Golkar. Le lendemain, je contactais l'un des marionnettistes du village, Dadan Sunandar Sunarya. J'étais de retour... Je passais le mois de jeûne du Ramadhan en allers-retours entre la ville et le village de Giri Harja (Jelegong) où je discutais avec les marionnettistes et les musiciens au *warkop* (*warung kopi* la petite échoppe qui vend des boissons chaudes, et essentiellement du café). Le 11 novembre 2006, peu après la fin du Ramadhan, je déménageais et venais m'installer au village chez Dadan et sa femme, sur leur invitation. Je suivais toutes les performances possibles impliquant les différents *dalang*

du village. Mes activités s'organisèrent bientôt autour des discussions avec les acteurs du *wayang*, (musiciens et marionnettistes), de l'apprentissage de la manipulation des marionnettes, des cours de *gamelan* et de danses sundanaises au Conservatoire à Bandung, et du partage de la vie quotidienne dans ma famille d'accueil.

Mi-janvier 2007, un important marionnettiste du village, H. Ade Kosasih Sunarya, décéda à l'hôpital. On commença à m'impliquer dans les affaires de la famille (élargie) : participation aux mariages, aux circoncisions. Mes photos et enregistrements audio furent peu à peu intégrés par les acteurs du *wayang* comme fond d'archives, que j'allais continuer à enrichir.

Au printemps 2007, il arrivait de plus en plus souvent que je sois invitée, lors des performances de *wayang golek* des troupes Giri Harja 3 et Putra Giri Harja 3, à discuter ponctuellement avec les marionnettes au milieu de la performance. Mes interventions jouaient sur le décalage avec les autres humoristes qui, de par mon aspect physique, prétendaient ignorer que je parlais indonésien et, déjà, comprenais le sundanais. Je finissais par leur répondre dans ces langues, rendant leurs efforts linguistiques et gestuels ridiculement inutiles. Le *dalang* finissait quant à lui par me présenter au public et à m'interroger sur ma présence en Indonésie. Cette affirmation répétée de ma présence, appuyée par l'attitude affectueuse des *dalang* et des musiciens à mon égard contribuèrent à faire de moi un personnage légitime. Il arriva même qu'un de ces spectacles soit filmé et le résultat en fut reproduit et vendu... puis à nouveau copié et largement diffusé – de façon tout à fait illégale – dans tout le Pays Sunda. Je me vis soudain sur tous les écrans d'un marché de DVD piratés et on me reconnaissait dans chaque endroit où je pouvais me rendre.

C'est à cette époque que, consciente de tout ce qu'il me restait à étudier, considérant également l'évolution de ma vie privée, je décidai de prolonger mon séjour, renouvelant mon inscription à la bourse du gouvernement indonésien, qui me fut accordée. En août 2007 je retournai pour une période d'un mois en France.

Je déménageai de quelques mètres en octobre 2007, après la fin du Ramadhan, pour habiter chez Ibu Ilis, la tante de Dadan, accoucheuse traditionnelle (*paraji*). J'y vécus en sa compagnie ainsi que celle de sa dernière fille et trois de ses petites filles. J'entrais dans un monde de femmes, jusque-là à peine entrevu. Il ne me fut jamais rien demandé, j'aidais donc les enfants avec leurs devoirs scolaires et ramenais des fruits ou de la nourriture dès que j'en avais l'occasion.

Je continuais à suivre toutes les performances de *wayang golek* et m'impliquais un peu plus dans la vie du Conservatoire, qui m'envoya participer au festival des arts indonésien (Festival Kesenian Indonesia – FKI V) à Bali en novembre 2007. Je me mis en parallèle à enseigner l'anglais en classe bilingue au lycée près du village, ce qui contribua à me donner une image de sérieux auprès des villageois et de mes hôtes en particulier. Je poursuivais mes enquêtes, les cours, les discussions. Tout suggérait que la vie prenait doucement une allure de routine. Je ne créais plus l'événement quand j'arrivais, d'autant plus que j'avais finalement choisi, d'un point de vue personnel et émotionnel, un compagnon. Les portes ne se fermèrent pas pour autant, elles restèrent grandes ouvertes. L'habitude s'installa pour moi aussi : l'exotique devint quotidien et je me sentis bientôt concernée par la nécessité de mieux définir mon espace personnel au sein de la communauté : il était souvent

difficile d'être seule. Au printemps 2008, suite à l'augmentation mondiale des prix du pétrole, le coût général de la vie augmenta de façon dramatique en Indonésie (accompagnant le prix du litre d'essence qui du brusquement passa de 4 500 à 6 000 roupies). La bourse du gouvernement indonésien devint définitivement insuffisante alors que les salaires pour l'enseignement dispensé au lycée s'avèrent irréguliers et plus que symboliques. Mes ressources et difficultés s'équilibrèrent avec celles des villageois.

Je rentrais en France à la fin du mois de mai 2008 et pour une période de deux mois. J'avais déjà prévu de prolonger mon séjour en Indonésie, et j'attendais la confirmation de ma dernière extension de bourse. Je ressentis à ce moment le décalage qui commençait à s'installer : le retour en France s'avéra éprouvant. Néanmoins, je repartis dès la fin du mois de juillet.

Je retrouvais Bandung en proie à la saison sèche. Le village était en effervescence : on préparait un mariage et deux circoncisions dans la famille de Pak Asep, le plus important marionnettiste du village. Une semaine après mon retour, je tombais malade. Cela acheva le peu d'argent que j'avais pu ramener de France et m'empêcha de profiter pleinement de la caméra dont j'avais la garde. Lorsque je pus reprendre mes activités, j'apprenais que la bourse m'était bien accordée pour la troisième et dernière année, mais sans l'augmentation prévue de cinquante pourcents. Pendant le mois du Ramadhan (septembre-octobre 2008), je préparais et présentais une intervention en Australie. Cette fois-ci mon retour à Bandung s'accompagna de la saison des pluies. Je m'isolais de plus en plus souvent pour écrire, travaillant rarement à l'extérieur. À partir de novembre 2008, je pus à nouveau emprunter une caméra à une amie étudiante au Conservatoire. Jusqu'en juillet 2009, je partageais mon temps entre la capture de vidéo des spectacles qui me faisait défaut auparavant, et le début d'écriture de la thèse. Je passais mes dernières semaines en Indonésie à la rédaction et la traduction d'un projet de soutien et de développement du *wayang golek*, à la demande de Pak Asep, que je devais apporter à l'Unesco.

Le 13 juillet 2009 je montais une dernière fois sur scène avec mes collaborateurs, mes amis, mes frères. Pour la première fois en trois ans je ne restais pas jusqu'au bout de la performance et lorsque je quittais la scène vers minuit pour préparer mon départ quelques heures plus tard, je saluais avec émotion tous ceux et celles qui m'avaient accompagnée, soutenue, aidée. Alors que je me faufilais dans la foule compacte assemblée devant la scène, le personnage de Cepot s'arrêta soudain de parler. La voix du *dalang* résonne encore dans ma tête, qui annonçait mon départ, me souhaitait un bon retour en France, du succès pour ma thèse de doctorat... et un prompt retour en Indonésie. La foule s'ouvrit pour me laisser passer.

UN TRAVAIL « DE TERRAIN » ?

■ Notre époque se définit comme postcoloniale, avec plus ou moins d'à-propos il est vrai, mais ce discours est néanmoins omniprésent. La situation de recherche ethnographique s'en trouve nécessairement influencée au cœur même des relations entre le chercheur et les personnes et communautés avec lesquelles il travaille sur le « terrain ». Les enquêtés, du fait de l'histoire, des éventuelles expériences ethnographiques précédentes et de leurs rapports antérieurs avec d'autres chercheurs, de

leurs préoccupations du moment, etc., expriment des attentes, des requêtes, des limites que le chercheur ne peut ignorer. La recherche est un processus à double sens et le contrat avec la communauté et les individus enquêtés, si tacite soit-il, existe, et il s'agit de l'honorer.

À ce titre, le terme « terrain » lui-même se trouve ramené à son sens géographique tellurique, puisqu'il me semble parfaitement inapproprié de l'appliquer à un groupe social ou à des individus. Le terrain définira donc la terre, le sol sur lequel se déroule l'enquête. Pour la présente étude, il s'agira de l'Ouest de l'île de Java, dont la population se revendique comme sundanaise, notamment par l'emploi d'une langue particulière (le sundanais). La majorité des observations et des entretiens ont été effectués dans la région dite du Priangan, soient les hauts plateaux qui s'étendent au Sud Sud-Est de Jakarta et jusqu'à la rivière Cipamali à l'Est (*ill. 1*).

POURQUOI LE *WAYANG GOLEK*?

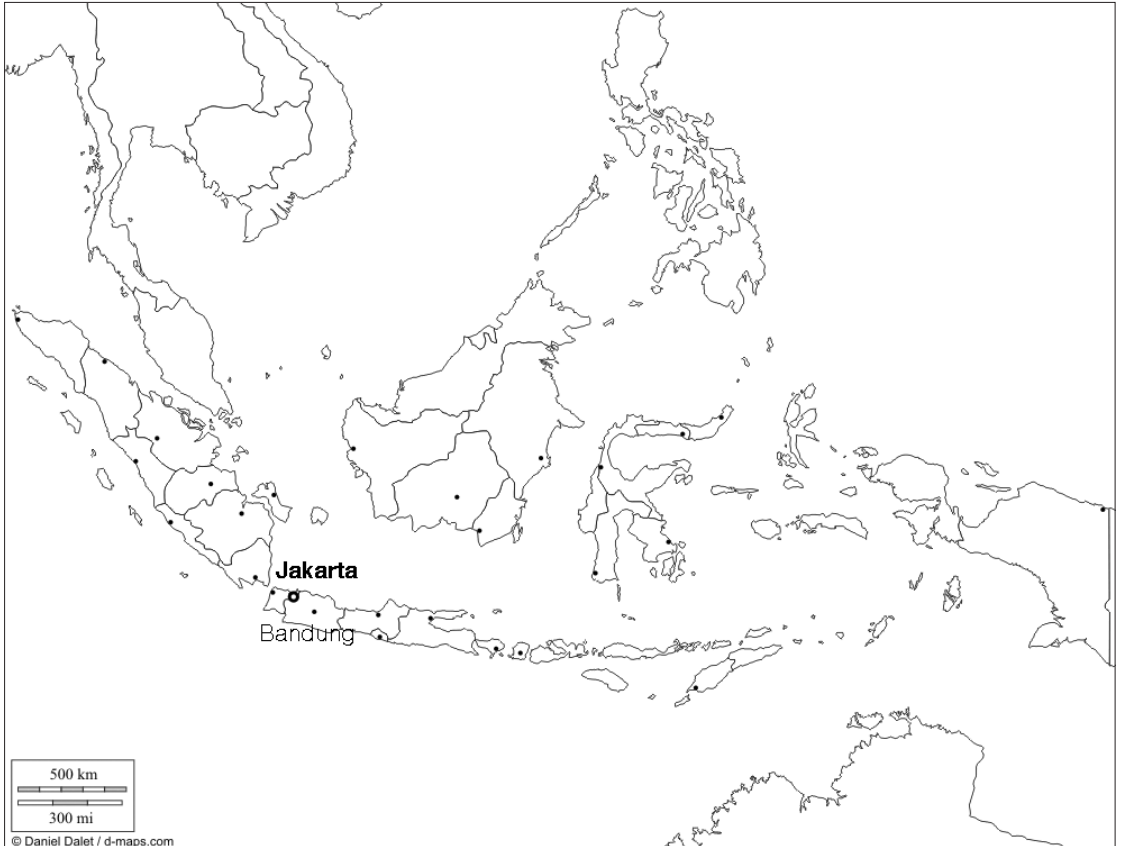
■ Une méthode de recherche est une série de choix, dont le premier a consisté pour ce travail en celui du *wayang golek purwa* sundanais. Ce choix découle d'une expérience, le terrain d'un mois réalisé en 2005 (que l'on pourrait qualifier d'exploratoire à présent), ainsi que d'une observation : le *wayang golek* a été moins étudié (seuls quelques chercheurs indonésiens et trois chercheurs non-Indonésiens y ont consacré une étude approfondie²) que le *wayang kulit* (théâtre d'ombres) de Java Centre et ce pour plusieurs raisons semble-t-il.

La première est sans doute liée au javanisme politique latent dans les études concernant l'Indonésie. La culture javanaise, bien catégorisée depuis la colonisation comme culture légitime, devint le centre de l'intérêt des orientalistes qui ont souligné à partir du XIX^e siècle ses éléments hindo-bouddhistes perceptibles et valorisés, en contraste avec une islamisation plus évidente dans la partie Ouest de Java. Par ailleurs, la société javanaise possède traditionnellement une organisation politique fortement centralisée autour du *kraton* (palais). Avec la colonisation, le recul du pouvoir politique, militaire et économique des cours javanaises les ont poussées à se concentrer sur une forme de mécénat artistique, devenant des centres de transmission, de défense et d'institution de la culture, dont a découlé toute une série de standards pour les arts caractérisés comme traditionnels, incluant le *wayang kulit* javanais.

La société sundanaise quant à elle affirme aujourd'hui un islam plus prononcé. La conquête du dernier royaume sundanais indianisé de Pajajaran à la fin du XVI^e siècle par les troupes islamisées du Sultan de Banten incita les élites sundanaises à adopter l'islam. La domination qui s'ensuivit par le royaume javanais islamisé de Mataram n'offrit aucun pouvoir à ces mêmes élites qui ne retrouveront un statut plus favorable que deux siècles plus tard, avec l'instauration progressive du système colonial hollandais au XVIII^e siècle. Il semblerait que c'est au XIX^e siècle, au cours de ce qui est qualifié de véritable renaissance des arts sundanais, que le *wayang golek purwa* fut créé, au sein d'une élite dispersée. Le *wayang golek* sundanais est donc apparu dans un contexte islamisé ainsi que de revendication identitaire après une période de domination javanaise. Aujourd'hui, cette pratique compte parmi les plus populaires dans tout le Pays Sunda.



Ill. 1.
 Carte de la
 Province de
 Java Ouest et
 de l'Indonésie –
 Sources : [http://d-
 maps.com/pays.
 php?num_
 pay=85&lang=fr](http://d-maps.com/pays.php?num_pay=85&lang=fr)
 et Pemerintah
 Propinsi Jawa
 Barat-



Par ailleurs, il s'avère que le *wayang golek* sundanais est très souvent jugé négativement par rapport à ce prestigieux « cousin » qu'est le *wayang kulit* javanais. Envisagé comme moins esthétique, un simple divertissement (*hiburan*), pas sérieux, trop populaire, il est souvent considéré comme dégénéré. Les *dalang* sont régulièrement accusés de dégrader la forme, de nos jours encore. En 1967, James R. Brandon témoignait déjà de ce point de vue, qu'il semble par ailleurs être enclin à adopter lui-même : « Le *wayang golek* est plus apprécié pour sa valeur de divertissement que pour sa valeur spirituelle. » et quelques pages plus tard : « Historiquement, le *wayang golek* sundanais avait un statut aussi élevé que le *wayang kulit* javanais. Aujourd'hui, le niveau artistique des performances a glissé et le prestige des marionnettistes est tombé avec lui³. »

Qu'est-ce qui justifie ce point de vue négatif sur le *wayang golek*? Pourquoi le *wayang golek* serait-il à envisager sur un même plan que le *wayang kulit*, alors que les études sont récentes et que peu de documents permettent de se plonger dans l'hypothétique ou forme d'origine du *wayang golek* à Sunda? Qu'est-ce qui expliquerait que le *wayang golek* mette plus l'accent sur ces scènes comiques et sur l'humour?

Le *wayang golek* moderne est ainsi souvent jugé à l'aune du *wayang kulit*, par ses admirateurs comme par ses détracteurs qui ont (in) consciemment intégré les valeurs javanaises de jugement (suite à la colonisation et politiques culturelles du gouvernement de la République indonésienne) ou qui défendent consciemment un programme de « mise à niveau » ou plutôt d'homogénéisation – encore une fois sur des standards supposés javanais – qu'ils appliquent à une pratique qui pourtant dès l'origine s'est voulue originale et distincte de la tradition javanaise (ou de représentation que les Indonésiens s'en sont peu à peu faite). J'argumenterai dans ce travail pour une reconsidération de la pratique du *wayang golek* à partir du terrain et des pratiques concrètes observées sur place, pour revaloriser une pratique qui s'appuie sur des critères autres. Je me garderai de comparer les deux formes de *wayang* et suggère de saisir avant tout la cohérence interne du *wayang golek* – et celle-ci peut impliquer la référence à Java – mais le *wayang kulit* ne saurait constituer une référence pour cette étude. C'est également la volonté des marionnettistes sundanais que de se distinguer de la matrice javanaise.

Cette perspective historique ainsi que le nombre restreint de recherches qui lui ont été consacrées jusqu'à présent m'ont ainsi mise sur le chemin de l'étude de cette pratique qui m'avait par ailleurs séduite par ses aspects populaires, politiques et esthétiques prononcés.

L'IMPLICATION MULTI SENSORIELLE LIÉE AU WAYANG GOLEK

■ L'étude de la pratique du *wayang golek* contient des impératifs particuliers. Hélène Bouvier écrit : « Une étude ethnologique portant sur un thème artistique pose la question des outils à la fois intellectuels et sensibles dont dispose le chercheur, qui sont en relation intime avec sa culture d'origine⁴. » L'outil primordial est le corps du chercheur. Ceci paraît bien répondre à ma propre perception du *wayang golek* comme pratique mobilisant tous les sens dès la première rencontre. Ceci semble par ailleurs partagé par les chercheurs contemporains travaillant sur le *wayang* en

général: Jan Mrazek estime par exemple que regarder le *wayang* est avant tout viscéral, s'opposant dans un premier temps à l'exploration académique.

Une de mes premières notes sur le terrain (le 9 septembre 2006, sur la scène du *dalang* Dadan Sunandar Sunarya) atteste de cette impression de bouleversement total et d'extrême stimulation des sens, ainsi que du foisonnement des activités liées à l'événement :

« Nous roulons une vingtaine de minutes et arrivons dans une rue très animée. Foule, marchands ambulants sur les côtés (nourriture, vêtements, boissons). À droite, la scène...

Le *dalang* chante: Dadan, a comme son père, une voix profonde. Il introduit Kresna et son fils. [...] Je regarde le public. À droite, des enfants assis sur les instruments, derrière eux la foule, hommes, femmes portant *sarung*... À gauche, deux vieux messieurs parlent et chantent, non loin de celui qui a fait le discours tout à l'heure. D'autres enfants sont assis sur les instruments. Les enfants de droite sont joueurs: ils manipulent les marionnettes dans les bras desquelles ils sont, pourrait-on dire, assis. Ils jettent aux spectateurs derrière des papiers, gobelets usagés... Tous, sauf un qui fixe avec intérêt Dadan, du début à la fin. Pendant ce temps, les musiciens commentent les paroles des personnages, rigolent, suggèrent des répliques... Les chanteuses rient...

Le *dalang* a des yeux partout! Il contrôle tout. [...] Discours à plusieurs: un acteur, Cepot, le marionnettiste, le *gamelan*... Rires... Tout le monde participe. On distribue du café. Il est environ 1 h-1 h 30 [du matin]. Les assistants de Dadan mangent, certains musiciens vont se changer, manger puis reviennent. La scène ressemble à un champ de bataille. Je regarde et je m'émerveille. Je suis revenue. Joie immense...

Fin de l'histoire. Il est 3 h 10. Les spectateurs se dispersent rapidement. Je salue tous ceux que je connais. Je suis émue...

En sept heures de *wayang*, j'ai l'impression qu'il se passe tout un monde, sur scène et autour. Sur scène, des vies, des morts, des plaisanteries, des hauts faits, des erreurs. Autour, des rires, des chants, des inquiétudes, des joies, des colères. La performance rend palpables la vie et le temps. La dimension dans laquelle nous nous trouvons me semble infiniment plus riche, plus profonde. À de multiples niveaux, que je ne comprends pas encore, mais que je perçois. Vertige, à nouveau. Sentiment de plénitude, de magie. »

Le 8 novembre de la même année, j'écrivais, sur scène à nouveau :

« [J'ai] Des fois, l'impression que le *wayang* est éblouissant, la vie des marionnettes, la magie qui s'en dégage, [et] que de ce fait il est difficile de se détacher de la fascination que le spectacle exerce. »

Assister, ou plutôt participer à un spectacle de *wayang golek* relève bien en soi de l'implication, physique et sensorielle du chercheur, lequel se trouve dans le même domaine d'expérience que celui du public, autre participant de la performance. Le corps, sensible et sexué du chercheur constitue donc ici l'interface première de la rencontre et de la compréhension avec les enquêtés, à travers une implication totale, physique, intellectuelle, émotionnelle qui est apparue comme une condition essentielle pour cette enquête ethnographique. Ce caractère multi sensoriel du *wayang golek* donne par ailleurs matière à la réflexion sur le concept de performance.

C'est donc une ethnographie de l'implication que je défends ici, plutôt qu'une difficilement identifiable ethnographie ou observation participante. En inversant même l'expression de Bronislaw Malinowski, il s'agirait ici d'une participation observante⁵. Je suggère que les capacités d'intégration en profondeur du chercheur, lesquelles nécessitent un temps relativement long, reposent avant tout sur sa faculté d'implication et d'abandon des repères qui lui sont familiers. Il s'agit de prendre à un moment part – voire partie – à la vie réelle des gens avec lesquels il travaille en se rendant disponible pour ses hôtes, ou en répondant à leurs sollicitations par exemple. Il s'agit alors d'un véritable travail de collaboration, avec une communauté et des individus et non plus « sur » une population, et la qualité des informations recueillies ne peut qu'en être stimulée.

« La distance requise pour qu'une théorisation soit possible, on voit donc qu'elle n'a pas nécessairement à s'instaurer entre l'ethnographe et son "objet", à savoir l'"indigène"⁶ » écrit Jeanne Favret-Saada à propos de son travail sur la sorcellerie dans le bocage. Je postulerai même que, dans le cadre de cette recherche, il a été préférable de tendre à une distance minimale avec les enquêtés, que ce soit dans le style de vie, les relations, les activités quotidiennes et de recherche, les discussions ou encore les émotions, les relations amicales et familiales, le simple⁷ partage de la vie quotidienne, ce que j'appelle l'implication. L'exercice peut être difficile dans la gestion (conserver un œil critique notamment) mais il s'apparente à un travail d'expérience empirique où le chercheur apprendra, par incorporation réelle, autant des éléments essentiels sur les pratiques, représentations, intentions de ses hôtes que sur lui-même. Il s'agit d'entrer à son tour dans l'habitude, sans toutefois s'y habituer et toujours garder les yeux grands ouverts. Le travail de conscientisation et d'analyse successif reste quant à lui essentiel pour déchiffrer les informations recueillies par cette méthode, son impact, ses avantages et ses limites. L'objectivité scientifique hypothétique est rejetée au profit d'une subjectivité consciente et analysée.

CADRES DE LA RECHERCHE ET ENRACINEMENTS THÉORIQUES

■ Il paraît à présent nécessaire de situer la présente recherche en rapport aux autres enquêtes réalisées sur le *wayang golek*. Le *wayang* est une pratique qui existerait sur l'actuel territoire indonésien depuis des siècles, bien avant l'arrivée de l'hindouisme (dès le III^e ou IV^e siècle). Les monuments hindo-bouddhistes de Java Centre (tels Prambanan et Borobudur des IX^e et X^e siècles) font référence au répertoire adopté par le *wayang* dit *purwa* (des origines, utilisant essentiellement les histoires issues des épopées indiennes du Mahabharata et du Ramayana). Ce sont cependant les orientalistes – notamment néerlandais – qui, pendant la période de la colonisation, à partir du XIX^e siècle, réaliseront des enquêtes quant au *wayang* en particulier⁸. Les textes produits restent très descriptifs quant au *wayang golek*, perçu comme un art moindre par rapport au *wayang kulit* javanais. En 1942, M. A. Salmun⁹, sur la base des travaux des orientalistes et des écrits javanais à propos du *wayang kulit*, propose une description prescriptive de la pratique du *wayang golek*. Suivent des recherches académiques – avec la création d'institutions officielles d'études artistiques comme le Conservatoire supérieur des arts traditionnels indonésiens (*Sekolah Tinggi Seni Indonesia* – STSI – de Bandung) ou le lycée artistique (SMKI), lesquels tendent à

produire des études scolaires évaluant les performances sur la base de ces critères formels. Atik Soepandi et ses collaborateurs¹⁰ proposent en 1978 une histoire du développement du *wayang* à Sunda, ainsi qu'un état des lieux de la pratique et des praticiens de l'époque. Une première étude « de l'extérieur » est réalisée à la fin des années 1970 par Kathy Foley de l'université d'Hawaii. Sa recherche constitue alors son travail de doctorat et sera le premier à donner un aperçu du *wayang golek* de la région de Bandung, à la fois sur le plan artistique et social¹¹. Suivra ensuite Andrew Weintraub, dans les années 1990. Ethnomusicologue, Andrew Weintraub s'intéressera plus à l'émergence des *dalang* « superstars » dans le système médiatique et politique indonésien des années 1990¹². Une troisième étude, celle de Peter Buurman, porte plus spécifiquement sur les codes de représentation artistiques (du point de vue de la sculpture et des couleurs) des marionnettes de *wayang golek*¹³. En dehors de ces trois études spécifiques et des études académiques formelles dont nous avons parlé plus tôt, le *wayang golek* n'a pas fait l'objet d'autres études d'ordre socio-anthropologiques extensives, alors que beaucoup existent pour le *wayang kulit* javanais¹⁴.

La présente étude tentera ainsi d'aborder le *wayang golek* sundanais à l'aide d'outils divers, à l'image de l'aspect extrêmement varié de cette pratique. Le premier d'entre eux sera le concept de « performance » qui s'applique à la pratique vivante et publique de type linguistique, sociale ou artistique. Ceci semble correspondre à la pratique du *wayang golek* qui d'une part réunit ces différents aspects, et d'autre part peut apparaître comme un outil intellectuel critique d'analyse de la vie sociale en générale, c'est-à-dire participer d'une compréhension plus vaste de la société.

Par ailleurs, cette étude se place clairement dans le domaine de l'anthropologie politique, car elle cherche à déterminer les différents acteurs, dynamiques et enjeux présents dans le *wayang golek* en général et autour de son processus de patrimonialisation en particulier. Il ne s'agit pas pour autant de postuler que le *wayang golek* s'inscrit uniquement dans une perspective politique, et je veillerai à rendre compte des autres dimensions qui peuvent par ailleurs s'inscrire dans d'autres domaines que la textualité ou la transmission de messages.

Enfin, la problématique de patrimonialisation qui nous occupe nécessitera une inévitable incursion dans les travaux réalisés à ce sujet. Notons qu'à ce propos, si la notion de patrimoine a été traitée de façon assez approfondie en France et dans les sociétés européennes en général, ceci n'est que récemment le cas ailleurs. À ce titre, la *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* de l'Unesco de 2003 offre une formidable perspective car elle marque l'ouverture du concept. Cette étude se place donc au cœur d'un processus de nature conceptuelle et pratique essentielle, dont elle va tenter de se nourrir tout en l'interrogeant, alors même que je tenterai de critiquer et de dépasser une représentation close et homogène de la notion de « culture ».

C'est donc finalement une approche pluridisciplinaire du *wayang golek purwa* sundanais qui est privilégiée, en tant que pratique, ou processus, et qui se concentrera sur les acteurs, les conditions et enjeux sociaux et politiques des acteurs du *wayang golek*. Celle-ci ne pourra cependant qu'être incomplète étant limitée dans le temps, les moyens et par la personne même du chercheur.

QU'EST-CE QUE LE WAYANG?

■ Le mot *wayang* est supposé dériver de *bayang*, *bayangan*¹⁵ qui signifie ombre ou illusion en indonésien, ou, selon une autre étymologie, de *hyang*, les esprits, les ancêtres. Cela ferait référence à la première forme supposée de *wayang*, qui serait celle d'un théâtre d'ombres rituel destiné à communiquer avec les esprits des ancêtres. La documentation est cependant restreinte. La première évidence écrite du *wayang* est une inscription balinaise datant du X^e siècle, et qui mentionne la performance du *lakon* (histoire) Bima Bungkus. 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 soit 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.

Aujourd'hui, le terme de *wayang* désigne tout à la fois des objets ou artefacts que l'on peut identifier comme des marionnettes de factures et techniques variées (de cuir découpé – *wayang kulit* –, de bois sculpté – *wayang golek* –, de plaques de bois décorées – *wayang klitik* –, d'herbes tressées – *wayang krucil* –, des marionnettes à doigts – *wayang potehi*...), les représentations spectaculaires les utilisant (*wayang kulit*, *wayang golek*, *wayang pantun*...) ou mettant en scène des hommes (*wayang wong*), des dessins déroulés progressivement sur une toile (*wayang beber*) ou la voix seule (*wayang catur*). *Wayang* peut également faire référence à un répertoire particulier de performances : ainsi, on distingue par exemple le *wayang purwa* mettant en scène un répertoire tiré du Mahabharata et du Ramayana indiens, ou encore les aventures de dieux javanais, un cycle plus « indigène » qui leur a été rattaché – du *wayang madya* qui évoque l'histoire plus récente de la formation de royaumes javanais. Tous ces termes dérivent du substantif *wayang*, qui semble regrouper une variété considérable de pratiques.

Ainsi, chercher à cerner le sens même du mot *wayang* révèle d'emblée l'extraordinaire variété et complexité qui lui est liée. Je propose à ce sujet une anecdote révélatrice. L'initiative d'une école de design à Jakarta (ESMOD), proposait une rencontre autour d'une exposition intitulée « *Wayang* à la mode » qui présentait des marionnettes de *wayang golek* dont les étudiants de l'école avaient fait des mannequins, et les avait maquillées et habillées de vêtements de leur création. L'école avait ensuite eu l'idée de convier des personnes impliquées dans les arts traditionnels du *wayang golek* et du *wayang kulit* pour venir discuter de l'idée autour d'une rencontre qui eut lieu le 3 avril 2009. La principale question était : « peut-on décemment utiliser l'artefact *wayang* comme une poupée (*boneka* en Indonésien, synonyme de poupée Barbie selon une organisatrice!), un mannequin ? » (avec pour sous-titres tacites « s'agit-il d'une hérésie ? ») Le débat qui eut lieu alla beaucoup plus loin, en venant à discuter les codes d'habillement et de comportement des *wayang* – par ailleurs assez stricts pour la tradition – et à pratiquement contester l'appellation de *wayang* pour les marionnettes travesties par les élèves de l'école.

Il en ressortait encore une fois que ce qui fait le *wayang* n'est pas sa forme ou sa matérialité. Il semble que ce soit plutôt le fait d'être investi – de valeurs, de

règles d'habillement ou de comportement – et plus évidemment d'être animé par le *dalang*, le marionnettiste en particulier, qui fait d'un cuir ouvragé, d'un morceau de bois sculpté ou d'une poupée un réel *wayang*. De même, celui-ci n'existe que s'il est une société au sein de laquelle il fait sens. C'est dire que le *wayang* est le produit du processus qui attribue à une matière (sonore, tangible...) un sens, une référence et, plus loin encore, la vie, dans un contexte particulier. Même au repos, même inutilisé, un *wayang* porte – de façon au moins symbolique – des histoires, des valeurs, du sens, une dynamique. Sans cela il n'est que poupée, et ne peut prétendre au titre. En un mot, le *wayang* n'existe que dans un contexte social de performance. On ne saurait distinguer un contenant, une forme, une matière d'un contenu, un sens absolu. C'est le processus d'interaction complexe entre les deux et lui seul qui donne naissance au *wayang*. En citant Hélène Bouvier, « l'art se manifeste dans sa capacité à émouvoir, donnant l'illusion de l'immatériel quand c'est la matière qui est maîtrisée », je dirais que le *wayang* a la capacité de toucher émotionnellement et physiquement à travers une matière non pas maîtrisée mais participant entièrement dans le processus.

ET MAINTENANT ?

■ Les questions d'articulation des niveaux local/global, dans le processus de la patrimonialisation du *wayang* et plus particulièrement du *wayang golek purwa* sundanais, les enjeux qui émergent et semblent se cristalliser dans la pratique du *wayang* restent le centre d'intérêt de ce travail : comment une pratique envisagée comme un héritage familial par ses praticiens est-elle devenue un élément de reconnaissance régional puis national ? À l'instar d'Andrew Weintraub, nous pouvons nous interroger : « Pourquoi certaines personnes virent-elles le *wayang* comme un trésor artistique [...] alors que d'autres le virent comme un divertissement populaire local¹⁶ ? »

Considérant la définition du patrimoine culturel immatériel proposée par l'Unesco, le *wayang* en général, et le *wayang golek* sundanais en particulier, peut-il entrer dans ou satisfaire à la catégorisation proposée par la notion de patrimoine culturel immatériel ?

« Article 2. Définitions

1. On entend par « patrimoine culturel immatériel » les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoirs-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine. Aux fins de la présente Convention, seul sera pris en considération le patrimoine culturel immatériel conforme aux instruments internationaux existants relatifs aux droits de l'homme, ainsi qu'à l'exigence du respect mutuel entre communautés, groupes et individus, et d'un développement durable¹⁷. »

Le *wayang golek* n'est-il pas par ailleurs enchevêtré dans d'autres processus – de patrimonialisation ou autres – qui préciseraient son importance dans la société

sundanais? Concrètement, qu'est-ce qui est réellement en jeu lors d'une performance de *wayang golek* à Sunda? Je tenterai donc une approche en termes d'enjeux et de stratégies, soit une anthropologie que l'on pourrait qualifier de politique du *wayang golek*, tel qu'il est pratiqué au sein de la société sundanaise à Java Ouest.

Comment envisager ce travail? Tout d'abord, en postulant qu'une approche concrète et approfondie de la question n'aurait pu se passer d'une étude fortement localisée d'un type de *wayang*. Je propose ici d'envisager le *wayang golek*, pratique complexe et multiple, selon plusieurs perspectives qui s'entremêlent :

- le *wayang* comme *performance* en permanence réactualisée;
- le *wayang* comme *discours* dans une situation de diglossie, entre la langue indonésienne et les langues régionales;
- le *wayang* comme une *interrelation* entre des acteurs multiples, concernés par des enjeux divers que nous aborderons en termes plus politiques (dynamiques) et sociaux, dans un cadre politique, économique et social en transformation après l'effondrement du régime du général Soeharto en 1998 et les crises économiques de 1997 et 2008.

Je me pencherai donc sur les enjeux du *wayang golek* sundanais, multiples et très concrets, réactualisés à chaque performance. La proclamation de ce dernier comme Chef-d'œuvre par l'Unesco en 2003 pourrait finalement venir renforcer des tensions déjà existantes au sein de la pratique, et le cadre maintenant officiellement mondial pousse le gouvernement indonésien à s'interroger sur l'image qu'il donne de lui-même à l'international, dans un processus dialogique de construction de l'identité indonésienne. De leur côté, les praticiens du *wayang golek* eux-mêmes cherchent à se réapproprier le prestige et les bénéfices de la valorisation de leur pratique.

Par ailleurs je continuerai à m'interroger sur le processus de patrimonialisation du *wayang*, en tant que construction, en cours. Cette dynamique sera envisagée dans son historicité générale et localisée pour l'Indonésie, que nous serons amenés à interroger en profondeur. Je me pencherai aussi sur les discours et actions de l'Unesco, du gouvernement indonésien, mais également des associations en charge de la mise en place du plan d'action consécutif à la Proclamation de 2003 en Indonésie, soit Sena Wangi (Secrétariat national pour le *wayang* en Indonésie) et Pepadi (Union des professionnels du *wayang*, au niveau national et régional).

Enfin, ceci devrait nous amener, en plus de l'actualisation des connaissances sur le *wayang golek purwa* sundanais et la société sundanaise qui jusqu'à présent restent peu étudiés, à interroger des concepts essentiels de l'anthropologie sociale, tels que ceux de culture, de tradition, d'art, de performance, de transmission jusqu'à celui, plus récemment envisagé dans le domaine de l'anthropologie (notamment historique), de patrimoine.

La première partie traitera donc du *wayang golek* en tant que performance locale caractérisée par son aspect multi sensoriel. Devant l'absence de pertinence de la distinction de la forme et du contenu du *wayang golek* je m'attacherai à présenter un processus social total dont je ferai ressortir les éléments et les dynamiques essentiels. La deuxième partie évoquera les processus qui remirent – et remettent encore – en question le *wayang golek* à partir des années 1960, et qui participèrent

à l'intégrer au projet des idéologies et politiques de construction de l'identité et la culture nationale. Je montrerai comment ces transformations, vécues en terme de « crises », firent du *wayang golek* contemporain un enjeu national. La dernière partie enfin s'attachera à étudier par quels processus le *wayang golek* se retrouve impliqué et considéré à un niveau international, à travers la Proclamation de 2003, en questionnant les conséquences de la patrimonialisation.

Notes

1. CONDOMINAS G. (1982), *L'exotique est quotidien*, Paris, Plon, p. 459.
2. Pour les Indonésiens, plutôt absorbés par une volonté de normaliser le *wayang golek*, on citera: M. A. Salmun et Atik Soepandi. Kathy Foley (États-Unis), Andrew Weintraub (États-Unis) et Peter Buurman (Pays-Bas) ont réalisé des études approfondies à caractère anthropologique et philosophique ou artistique relatives au *wayang golek* sundanais, auxquels on peut ajouter Mimi Hebert (États-Unis) pour son travail biographique sur les marionnettistes contemporains de *wayang golek*.
3. BRANDON J. R. (1967), *Theatre in Southeast Asia*, Harvard University Press, p. 266 et 273.
4. BOUVIER H. (1994), *La Matière des émotions. Les Arts du temps et du spectacle dans la société Madouraise (Indonésie)*, Paris, EFEO, vol. 172, p. 17.
5. Je tiens ici à remercier M. Jean-Loup Amselle pour la suggestion de cette expression.
6. FAVRET-SAADA J. (1977), *Les Mots, la mort, les sorts*, Paris, Gallimard, p. 48.
7. « Simple » ici fait référence au partage d'activités simples, quotidiennes, pas aux efforts complexes nécessaires à ce partage pour un observateur extérieur.
8. Ont peut citer notamment: SERRURIER L. (1896), *De Wajang Poerwa. Eene ethnologische studie*, Leiden, E. J. Brill. HAZEU G. A. J. (1897), *Bijdrage tot de Kennis van het Javaansche Toneel*, Leiden, E. J. Brill. KATS J. (1923), *Het Javaansche Toneel I. De Wajang Poerwa*, vol. 1, Weltvrede, Commissie voor de Volkslectuur. PIGEAUD Th. (1938), *Javaanse Volksvertoningen. Bijdrage tot de beschrijving van land en volk*, Batavia, Volkslectuur.
9. SALMUN M. A. (1961), *Padalangan*, Jakarta, Balai Pustaka.
10. ATIK SOEPANDI, NANA DARMANA, EDY AZHARY R. M. (1978), *Sejarah Perkembangan Seni Pewayangan di Jawa Barat*, Proyek Penelitian & Pencatatan Kebudayaan Jawa Barat.
11. FOLEY K. (1979), *The Sundanese wayang golek. The rod puppet theatre of West Java*, Thèse de doctorat, Université d'Hawai I.
12. WEINTRAUB A. N. (2004), *Power plays. Wayang golek puppet theatre in West Java*, Ohio, Centre for International Studies.
13. BUURMAN P. (1991), *Wayang Golek. The entrancing world of classical West Javanese puppet theatre*, Oxford, Oxford University Press.
14. Pour ne citer que quelques exemples de chercheurs: Victoria van Groenendael, Jan Mrazek, Jan Keeler, James R. Brandon, etc., ainsi que les écrits indonésiens à propos de la philosophie, de la religion, etc. (notamment les textes de Sri Mulyono).
15. Notons qu'en indonésien, *bayang* signifie aussi « reflet, image ou idée, illusion, rêve, fantasma, chimère » et *bayangan*: « reflet, silhouette ». *Membayangkan* – verbe dérivé de la même racine *bayang* – signifie quant à lui « évoquer, incarner ou imaginer, se représenter ». Voir LABROUSSE P. (1991), *Kamus Umum Indonesia – Prancis*, Jakarta & Paris, Gramedia Pustaka Utama/Archipel.
16. WEINTRAUB A. N. (2004), *op. cit.*, p. 233.
17. UNESCO (2003), *Convention pour la Sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*. Cette définition a été renforcée par une politique d'information, à l'aide de fascicules, de séminaires à travers le monde et de l'interface internet sur le site de l'Unesco.