

pur religieux et valorisant la conversion individuelle. Cet islam universaliste des nouvelles générations s'inscrit en opposition aux pouvoirs publics et cherche à renouer avec des pratiques rejetées par la République française. La conversion prend alors un sens collectif où l'islam est à la fois spiritualité et identité. S'islamiser devient, pour ces jeunes, un moyen de regagner une dignité, loin de l'image de colonisé de leurs parents, dans une France où les identités ethniques ne sont pas reconnues. Ces convertis ou ces réaffiliés cherchent à se distinguer des migrants musulmans par la purification de leurs pratiques de tout traditionalisme, au nom de l'unité de leur foi. Les conversions observées par l'auteure s'inscrivent, donc, dans cette toile de fond du renouveau islamique.

De nos jours, la conversion religieuse est présentée comme un cheminement personnel où se combinent expérience spirituelle et rationalité. Dans le cas des conversions à l'islam, le discours des convertis tend à vouloir légitimer leur choix par la rationalité plutôt que par l'influence des relations. Se convertir revient à choisir l'islam en toute connaissance de cause. Selon Amélie Puzenat, les conversions à l'islam sont à la fois rationnelles et relationnelles. En effet, elles découlent en partie d'une crise existentielle, d'une quête de sens, mais sont surtout symptomatiques de l'environnement social de l'individu. Elles participent alors au cheminement intérieur ainsi qu'à une cohésion groupale, que ce soit celle du quartier, des pairs, de la famille ou du couple. L'islam devient ce ciment identitaire qui unit au-delà des différences sociales et institue une appartenance à une communauté islamique.

Si la démarche volontaire de la conversion peut légitimer la présence du converti dans le champ islamique, elle ne garantit pas, cependant, son acceptation dans la famille. Amélie Puzenat constate, dans le cas de mariages exogames, que la conversion est attendue du partenaire non-musulman (femme et homme). Elle n'assure toutefois pas son acceptation dans la famille même si elle allège la transgression des normes. Par conséquent, dans la foulée du renouveau islamique, les jeunes en viennent à rejeter l'endogamie parentale par une redéfinition des frontières basée sur l'universalité de l'islam – au nom d'une orthodoxie et d'une orthopraxie religieuse basées sur le Coran et la Sunna – et non plus sur les appartenances ethnico-nationales. L'islam devient un dénominateur commun, le pivot central du couple, légitimant le converti auprès de sa belle-famille, lui permettant de rejeter certaines pratiques familiales tout en devenant aussi le porteur d'un legs identitaire non hérité. Le mariage, sous cet angle, devient un engagement religieux et conjugal en opposition à une société dominante immorale. Quant au port du voile, malgré les discriminations sociales et économiques qui lui sont associées, il est non seulement perçu comme un symbole important de religiosité aux yeux des converties, mais il assoie aussi leur légitimité auprès de la communauté musulmane.

Que ce soit à travers les relations couple-belle-famille, le choc des traditions (Noël ou pas Noël), la redéfinition du rôle des femmes, la quête religieuse versus une nouvelle identité de femme et de mère, la polygamie, la virginité, la scolarisation et la déscolarisation des enfants, etc., l'auteure raconte le chemin houleux des négociations identitaires et relationnelles. Les convertis à l'islam, particulièrement les femmes, redéfinissent et négocient non seulement leur identité, mais aussi celle de leurs enfants. Ces conversions impliquent une réorganisation de la vie familiale selon les normes établies par les différents

courants de réislamisation. En effet, la conversion n'est pas seulement un chemin spirituel et une redéfinition de l'identité religieuse, elle implique aussi une « ... affiliation locale et virtuelle à une communauté de croyants et une affiliation symbolique à une lignée réinventée » (p.247). Le quotidien du converti est donc organisé en fonction de son adhésion à cette communauté de croyants, où l'observance religieuse devient une garantie d'acceptation dans le groupe. Le converti adopte une identité collective anticonformiste et le rejet social ou familial face à l'islam contribue à une rigidification des appartenances.

Dans *Conversions à l'islam. Unions et séparations*, Amélie Puzenat donne la parole à des convertis au-delà des préjugés et des prénotions. Elle entre dans l'intimité des couples et révèle le sens que ces personnes donnent à leur conversion dans toute sa complexité. Il est clair l'approche méthodologique employée par l'auteure (des entretiens) contribue au foisonnement des explications et à la richesse des connaissances. Cependant, cette étude ne peut être généralisée à tous les convertis de France, puisqu'elle ne traite pas de tous les genres de conversions. En outre, la surreprésentation des femmes dans l'échantillon colore aussi les résultats. Quoi qu'il en soit, cela n'est pas la prétention de l'auteure qui dès le départ informe le lecteur des limites de son étude. Ce livre est un ouvrage fort pertinent pour l'anthropologie contemporaine des conversions religieuses, voire de l'islam, issu d'un riche travail de terrain.

---

**Andrieu, Sarah Anaïs, *Corps de bois, souffle humain. Le théâtre de marionnettes Wayang Golek de Java Ouest*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014, 398 pages.**

*Recenseur : Gérard Toffin*  
CNRS

Le 7 novembre 2003, l'UNESCO proclame le théâtre de marionnettes indonésien *Wayang* chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité. En Indonésie, ce théâtre, qui retient depuis longtemps l'intérêt des spécialistes et des collectionneurs, existe principalement sous deux formes. 1°) Le *wayang golek*, très populaire en pays Sunda, à Java Ouest ; il met en scène des marionnettes de ronde-bosse sculptées en bois (*albasia*) puis peintes, qui sont manipulables par le bas au moyen de tiges. Des troncs de bananier servent de scène. 2°) Le théâtre d'ombres *wayang kulik* qui utilise, lui, des marionnettes plates taillées dans du cuir et projetées grâce à une source de lumière derrière une toile ; il est surtout connu à Java Centre. Sont ainsi brutalement propulsées sur le devant de la scène deux théâtrales – le Kulik beaucoup plus ancien que son cousin Golek – devenues des emblèmes de la culture indonésienne.

Les deux types de figurines, Golek et Kulik, sont accompagnés sensiblement du même ensemble d'instruments de musique appelés globalement *gamelan*, à base de gongs, xylophones, tambours, et autres métallophones, qui avaient tant impressionné Debussy lors des expositions coloniales de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Ces théâtres, qui mettent en scène des figures humaines artificielles (et non des êtres vivants), combinent les arts de la musique, du chant, de la poésie

et de la dramaturgie. Elles tirent leurs fonds des grandes épopées du *Mahabharata* et du *Ramayana* auquel s'ajoute l'influence musulmane, si importante en Indonésie. Alors qu'elles sont montrées en Occident principalement comme un spectacle pour enfant, ces traditions théâtrales constituent au sein de la société indonésienne un élément central de la vie politique et sociale. Ce sont des spectacles « totaux », dont la narration n'est qu'un des éléments parmi d'autres. Ils durent des nuits entières et regroupent toutes les classes d'âge. Ils sont représentés dans les villages comme dans les zones urbaines.

Le livre de Sarah Anaïs Andrieu est consacré à la tradition théâtrale Golek, moins connue que le *wayank kulik*, et à ses transformations actuelles. L'auteure en retrace la généalogie (le *wayang golek* est né seulement au XIX<sup>e</sup> siècle) et étudie les conséquences du récent processus de patrimonialisation officiel. Ce théâtre avait déjà été étudié par quelques spécialistes occidentaux, tels Kathy Foley, Victoria van Groenendael, Andrew Weintraub et Peter Buurman dans les années 1970 et 1990, mais Sophie Anaïs Andrieu nous livre ici une étude actualisée, extrêmement fine de ces performances de marionnettes, envisagées comme des arts performatifs vivants. Le livre est le résultat d'une longue étude de terrain qui s'est déroulée de 2005 à 2010. Le prix *Uqam Respatrimonti* que la thèse a reçu a permis la publication de ce livre.

La première partie de l'ouvrage est centrée sur les institutions traditionnelles. Elle traite notamment du *dalang* qui est le maître d'œuvre, le conteur et marionnettiste de la performance. Ce spécialiste est un personnage clef : il combine un grand nombre de savoirs musicaux et des connaissances linguistiques, assurant ainsi la qualité du spectacle. C'est par son intermédiaire que l'action se déroule. La structure familiale de la troupe (*rombongan*) et la part d'improvisation qui s'exprime dans les représentations sont également abordées par l'auteure. Les séances de *wayang gulik* sont de toute évidence basées sur une grande spontanéité, une création continue, elles cultivent le goût de l'inattendu, de la plaisanterie et de l'éphémère. Le ludique y côtoie le formel le plus solennel. La troupe et les spectateurs éprouvent beaucoup de plaisir à passer un long moment ensemble, à écouter de la musique, des chants, fumer des *kreteks* (cigarettes aux clous de girofle) et à apprécier les histoires du temps passé qu'on y met en scène. Sans cette forme d'hédonisme partagé autour de figures imaginaires, on manquerait à saisir l'esthétique qui est à la base des spectacles de marionnettes. Il y a là une manière d'être ensemble que l'anthropologie classique n'a pas encore suffisamment prise en compte et conceptualisée à sa juste valeur. Ces représentations sont organisées à l'occasion des fêtes du calendrier agricole, des rites de la vie familiale, comme la circoncision et le mariage par exemple. On s'y rend dans ses plus beaux atours, comme à une fête. Les personnes réunies s'y détendent, elles y puisent un sentiment de liberté. Certains de ces spectacles sont cependant de véritables rituels accompagnés de cérémonies de purification appelées *ruatan*. Sarah Andrieu nous montre aussi à quel point la troupe et son spectacle sont insérés dans les structures sociales Sunda ; le soi personnel existe bien sûr, mais il reste subordonné aux relations d'interdépendance qui nouent l'individu au tissu social et à la parenté. Les gains financiers de la troupe, par exemple, sont redistribués à l'intérieur de la parentèle.

Après cette partie ethnographique très riche, la monographie se tourne vers les transformations actuelles. L'entrée dans un monde de plus en plus globalisé, interconnecté, dans

lequel les valeurs matérialistes jouent un rôle de plus en plus important, entraîne des conséquences considérables. Sarah Anaïs Andrieu change ici de registre et propose des explications de type plus sociologiques aux applications extrêmement larges. Elle analyse les changements à la lumière des deux concepts de patrimonialisation et de marchandisation (ou de mercantilisation). Au terme de ces deux processus, le *wayang gulik* se transforme en ressource, en produit culturel délaissant ses fonctions sociales d'autrefois. Il incorpore de nombreux éléments, des acteurs humains par exemple illustrant des personnages issus des classes populaires. Il multiplie les scènes annexes comiques. La sonorisation, l'amplification des voix, les nouveaux médias (télévision, radio), les chansons interprétées par des artistes féminines deviennent des composants cruciaux. Ces chanteuses (*sinden*), autrefois itinérantes et de mœurs « licencieuses », attirent le public de très loin et prennent parfois le pas sur le *dalang*. Le *wayang golek* se transforme ainsi de plus en plus en spectacle et devient une ressource touristique non négligeable au service de l'économie du pays. La vie politique aussi s'en est emparée ; les partis gouvernementaux s'en servent pour faire passer des messages (anticommunistes par exemple) et renforcer le sentiment d'identité indonésien. Dans le langage qui est le mien, je dirais que des déterminations extrinsèques, instrumentales, politico-économiques, tendent à se substituer aux relations plus fondamentales, basées sur des valeurs communes, que ces performances avaient coutume de nouer entre les êtres. D'après de nombreux experts locaux, le *wayang* perd ce faisant en qualité. Il devient un simple média de masse à la disposition des campagnes gouvernementales (p. 207). De manière plus générale, à la télévision, l'accent est mis sur le visuel, le spectacle prime. Le spectateur devient plus passif et ne se mêle plus comme autrefois aux membres de la troupe.

Une approche sociologique de ce type reste intéressante, même si elle sous-estime les significations religieuses et symboliques attachées à ces théâtres d'ombres. Le livre Sarah Anaïs Andrieu illustre en tous les cas la richesse des recherches en anthropologie des arts performatifs, un domaine qui s'est imposé rapidement dans les études universitaires au Canada, mais malheureusement pas en France. Nous sommes ici constamment entre esthétique, imaginaire et société. L'auteur défend la thèse selon laquelle, dans le système performatif ancien, il n'y a pas de rupture entre rituel et divertissement (p. 103). C'est une position que j'ai moi-même soutenue dans mes travaux sur d'autres régions de l'Asie et qui me semble fondamentale pour comprendre la nature de ces représentations (Toffin 2010). En revanche, je serai moins assuré que Sarah Andrieu pour affirmer que la notion de spectacle est nouvelle dans le théâtre de marionnettes indonésien et résulte des transformations actuelles (p. 274). D'après mes recherches, la notion de spectacle est consubstantielle à ces formes anciennes de théâtre même si le type de spectateurs a changé. Des recherches de type historique sur la période coloniale fourniraient peut-être des données intéressantes qui viendraient nuancer ces affirmations.

Ces théâtres ont tendance aujourd'hui à se folkloriser. Les évolutions récentes laissent planer une certaine inquiétude sur leur avenir. La mise en scène et le contenu de la performance prennent souvent un tour nouveau. Cependant, ces éléments sont réappropriés par les acteurs et les spectateurs, et le spectacle prend une nouvelle vie. En réalité, ces changements ne font que refléter les transformations en profondeur des

contextes sociaux traditionnels. Ils sonnent le glas d'un ordre villageois ancien, mais ils annoncent aussi l'apparition d'autres modes d'être et de vivre ensemble qui requièrent autant, sinon plus, l'attention des chercheurs. Les expressions théâtrales ont toujours été le laboratoire, le lieu d'expérimentation, le miroir grossissant des mutations en cours dans une société.

## Références

Toffin, Gérard.

- 2010 *La fête-spectacle. Théâtre et rite au Népal*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.  
<http://dx.doi.org/10.4000/books.editionsmslh.1545>.
-