

## Les usages sociaux du corps à Bali

Monsieur Gregory Bateson

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Bateson Gregory. Les usages sociaux du corps à Bali. In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 14, avril 1977. Présentation et représentation du corps. pp. 3-33;

doi : <https://doi.org/10.3406/arss.1977.2552>

[https://www.persee.fr/doc/arss\\_0335-5322\\_1977\\_num\\_14\\_1\\_2552](https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1977_num_14_1_2552)

---

Fichier pdf généré le 22/03/2019

## Abstract

### The Social Uses of the Body in Bali

This article is an extract from a classic of ethnological literature, *Balinese Character*, a work which may serve as a model for the scientific use of illustrations. In this book, Gregory Bateson and Margaret Mead study not Balinese customs but rather the body practices and techniques of the Balinese, who, in moving about, eating, sleeping, and dancing give substance to that abstraction called culture. From a technical point of view, the juxtaposition of photographs permits the authors to solve the problems of description that are always encountered in investigating body techniques (hand postures in daily life, in art, and in states of trance ; dance techniques ; table manners, etc.). This juxtaposition also permits them to obtain a better grasp of the more subtle relationships existing between various types of behavior codified by a given culture : the «friendly roughness» a father displays towards his son, sibling rivalry, a mother's way of frustrating her baby, and so forth. For these are all cultural traits which often can be observed in a gesture, in a look, or in a body posture better than they can be conveyed by a long literary description.

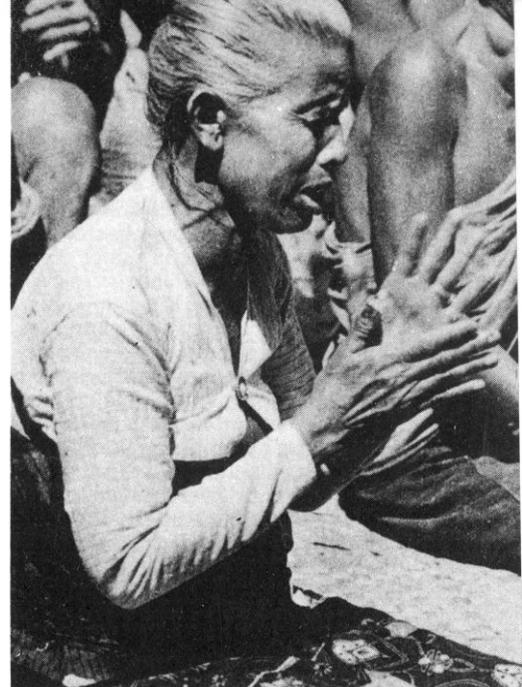
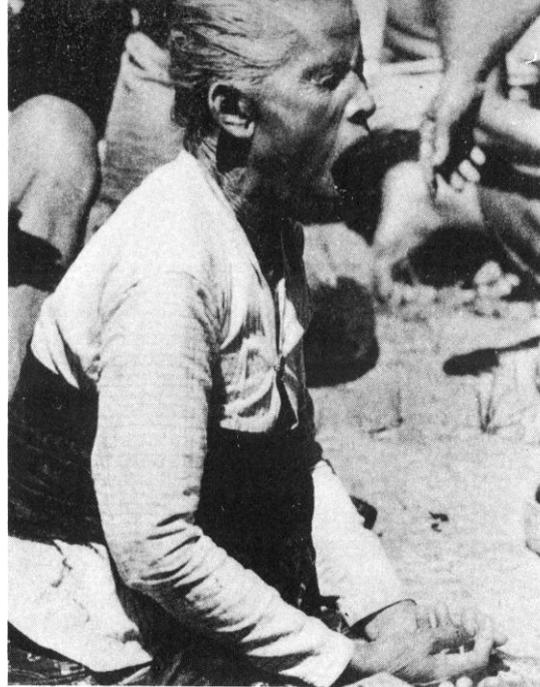
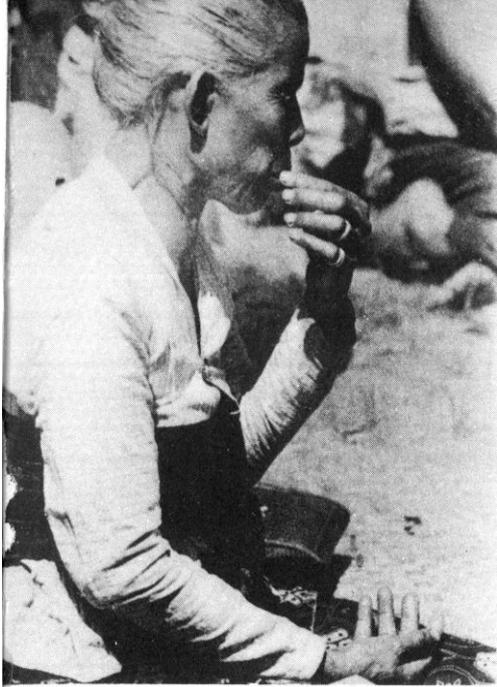
## Zusammenfassung

### Der Soziale Gebrauch des Körpers auf Bali

Dieser Artikel aus einem klassischen ethnologischen Werk, *Balinese Character*, ist ein Modell für die wissenschaftliche Verwendung des Bildes, in dem Gregory Bateson und Margaret Mead nicht die Bräuche auf Bali, sondern die Körperpraktiken und -techniken studieren, durch die die Balineser in ihren Bewegungen, beim Essen, Schlafen und Tanzen, jener Abstraktion, die man Kultur nennt, Leben verleihen. Technisch erlaubt das Bildmaterial das Problem der Beschreibung zu lösen, das sich in jeder Untersuchung über Körpertechniken stellt (Handstellungen im Alltagsleben, in der Kunst oder Transe ; Tanztechniken, Essgewohnheiten, etc.). Die bildliche Darstellung erlaubt es, auch jene subtilen Verbindungen darzustellen, die zwischen unterschiedlichen von derselben Kultur kodifizierten Verhaltensbereichen bestehen : freundschaftliche Brutalität des Vaters dem Sohn gegenüber, Rivalität zwischen Brüdern, frustrierendes Verhalten der Mütter den Babies gegenüber, etc., lauter Verhaltensweisen, die man oft besser aus einem Blick, einer Geste oder einer Körperhaltung ablesen kann, als aus einer langen literarischen Beschreibung.

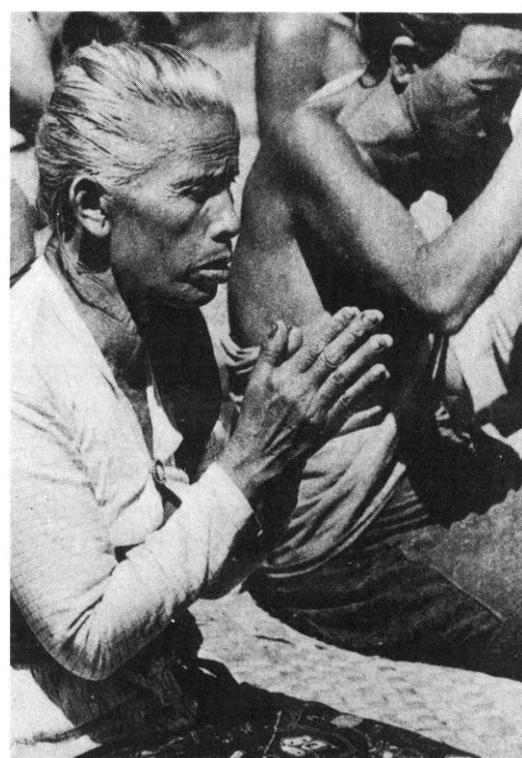
## Résumé

Cet article est extrait d'un classique de la littérature ethnologique, *Balinese Character*, qui constitue un modèle pour l'utilisation scientifique de l'image et dans lequel Gregory Bateson et Margaret Mead étudient non les coutumes balinaises mais les pratiques et les techniques corporelles des Balinais, qui, en se déplaçant, en mangeant, en dormant, en dansant, donnent corps à cette abstraction qu'on appelle culture. Techniquement, la juxtaposition de photographies permet de résoudre les problèmes de description que rencontre toute enquête sur les techniques du corps (position des mains dans la vie quotidienne, dans l'art ou dans les situations de transe ; techniques de danse, manières de table, etc.). Cette juxtaposition permet en outre de mieux saisir des relations plus subtiles existant entre divers comportements codifiés par une même culture : brutalité amicale du père à l'égard de son fils, rivalité entre frères, comportements frustrants de la mère à l'égard de son bébé, etc., autant de traits culturels qui se laissent souvent mieux voir dans un regard, un geste, une attitude corporelle que dans une longue description littéraire.



# LES USAGES SOCIAUX DU CORPS A BALI

gregory bateson



**Une transe officielle**—Lors des cérémonies villageoises la prêtresse, *Djero Balian*, entre en transe et les dieux parlent par sa bouche. Photos du haut, la prêtresse enlève son tabac de la bouche tout en respirant de la fumée d'encens ; elle baille comme à chaque fois avant d'entrer en transe ; elle frappe ses mains l'une contre l'autre après les avoir plongées dans le brasier d'encens. Ce geste marque le moment de son entrée en transe, son visage a déjà cette expression d'agonie et d'extase mêlées qui caractérise l'état de transe. Photos du milieu, les mains à nouveau abandonnées sur les genoux, *Djero Balian* relève la tête pour psalmodier, elle accentue son discours de signes de têtes. Elle marque habituellement la fin de la transe par deux haussements d'épaules puis se met à prier. Photos du bas, la prêtresse retombe un instant en transe, puis elle regarde autour d'elle, apparemment désorientée ; enfin elle retrouve l'expression vive et pénétrante qui la caractérise.

dans l'espace et relevant d'un contexte différent -par exemple, un danseur en transe lors d'une procession, un homme levant les yeux vers un avion, un serviteur accueillant son maître, la représentation par un peintre d'un rêve- peuvent faire l'objet d'une même recherche car c'est un même fil émotionnel qui les traverse». Derrière toutes les techniques du corps qu'une même culture donne à voir, et que Mauss proposa simplement d'inventorier, fonctionnent des schèmes qui parcourent la diversité des pratiques corporelles et construisent ainsi cette unité profonde, trop souvent définie comme indéfinissable, qu'on appelle façon d'être, style, habitus. Ces schèmes sont mis en évidence par les effets de récurrence obtenus en plaçant les photographies en regard les unes des autres.

Ce travail est donc une contribution à l'étude de l'habitus des Balinais. Et si l'habitus est une grammaire, les planches photographiques à travers lesquelles Bateson nous invite à circuler sont les outils qui doivent permettre d'en dégager les règles. Bateson, dans les notes qui accompagnent les clichés, souligne les schèmes fondamentaux autour desquels les Balinais structurent leurs diverses attitudes corporelles : dissociabilité des parties du corps, plasticité des membres de l'élève entre les mains du maître de danse, etc. La transmission de l'habitus chez les Balinais se fait sans parole : ou bien les corps sont travaillés, presque pétris directement, ou bien l'enfant est invité par le geste à imiter ses aînés ; dans les deux cas, on «voit», grâce à la photographie, cette application systématique d'un petit nombre de principes pratiques cohérents.

Alban Bensa

Après *Naven* (1), Bateson, par-delà la description sèche et souvent plate du fonctionnement des sociétés, invite à interroger ce «je-ne-sais-quoi» de la pratique qui fait qu'un Iatmul ressemble à un autre Iatmul, un Balinais à un autre Balinais : quelle est cette marque, cette trace, à la fois cachée et manifeste, qui s'inscrit dans les gestes et les postures, cette «tonalité» des comportements qui donne corps à la culture ? Pour rendre compte de la complexité vivante des pratiques, Bateson se garde de deux tentations méthodologiques : l'impressionnisme littéraire, «cette sélection arbitraire de cas hauts en couleurs» et le schématisme analytique qui réduit la réalité culturelle à des propositions arides. Avec *Balinese Character* (2), dont nous publions ici quelques extraits, Gregory Bateson et Margaret Mead, reprenant le projet de «mettre en relief ces relations, toujours difficiles à saisir, entre les divers comportements codifiés observés au sein d'une même culture», proposent une nouvelle méthode d'approche : la photographie.

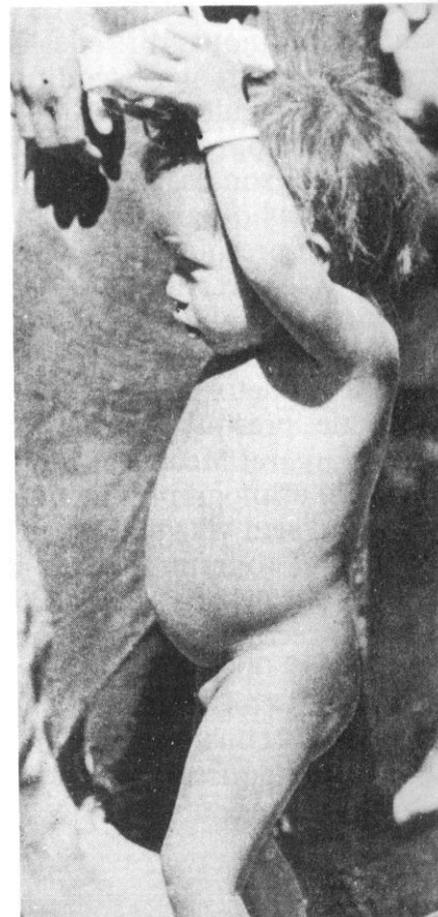
Dans son usage courant, la photographie renvoie au photographe son propre regard. Elle ne dit rien ou presque sur l'objet dont l'image est captée. Reconvertir cet «art moyen» en pratique scientifique suppose un travail analytique essentiel : la construction de l'objet. Bateson s'y emploie en deux temps. D'abord il filme et photographie, presque à leur insu, les Balinais avec lesquels Margaret Mead s'entretient au cours de l'enquête ethnographique qu'elle mène à l'intérieur d'un seul village. Bateson veut ainsi saisir «ce qui advient couramment, spontanément», sans projeter par avance sur les scènes observées des normes préconstruites de comportements. Ensuite il trie les 25 000 clichés obtenus et c'est à ce niveau qu'il construit véritablement son objet : «la méthode consiste à placer côte à côte des photographies significatives. Des attitudes séparées

1—G. Bateson, *La cérémonie du Naven*, Paris, Editions de Minuit, 1971.

2—G. Bateson and M. Mead, *The Balinese Character*, New York, New York Academy of Science, 1942.

## Apprentissage visuel et apprentissage kinesthésique

**Planche 1**—Le caractère profond d'un individu, la manière dont il se perçoit et ce qu'il tire de l'expérience sont fonction à la fois de ce qu'il a appris et aussi de la manière dont les choses lui sont inculquées. Le caractère de l'individu sera très différent selon que son apprentissage reposera principalement sur la parole ou sur la compréhension visuelle. Chez les Balinais, l'apprentissage dépend très rarement de l'enseignement verbal, les méthodes insistant plutôt sur la vue et le mouvement. L'élève regarde une autre personne faire ou bien le professeur lui apprend ces mêmes gestes en lui tenant les membres et en leur donnant le bon mouvement ; pendant cette opération l'élève est totalement mou et ne semble offrir aucune résistance musculaire. Une main balinaise manipulée entre les doigts reste parfaitement molle, comme celle d'un singe ou d'un mort.



1—2 et 3—Comment porter sur la tête. Les photographies ont été prises toutes les trois à la même occasion et montrent une fille s'apprêtant à rentrer chez elle après une fête au temple. Elle porte sur la tête des offrandes que sa famille a envoyées pour la cérémonie. Les photos 1 et 3 montrent deux filles plus petites qui l'imitent et commencent ainsi à prendre part à la vie cérémonielle du village.



4



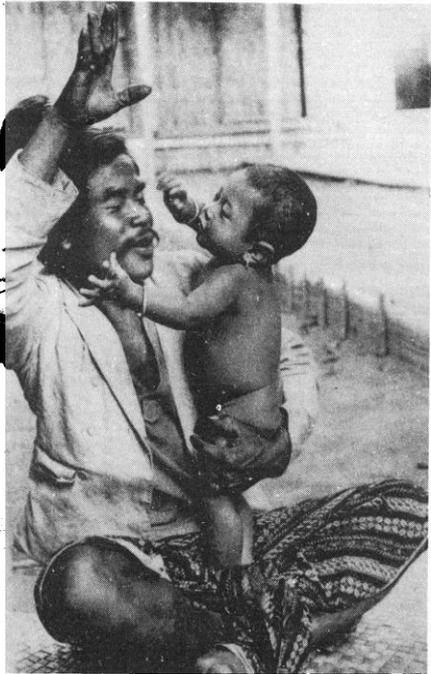
6

6—Le même père apprend à son fils à jouer du xylophone.

7—Une fillette plus âgée s'occupe de l'enfant et lui apprend à marcher. Elle tient le bébé par le haut du bras. Il n'y avait pas de bébé dans sa maisonnée et elle passait une grande partie de son temps à surveiller l'enfant du demi-frère de son père. Cette photographie fut prise cinq mois après la leçon de danse.

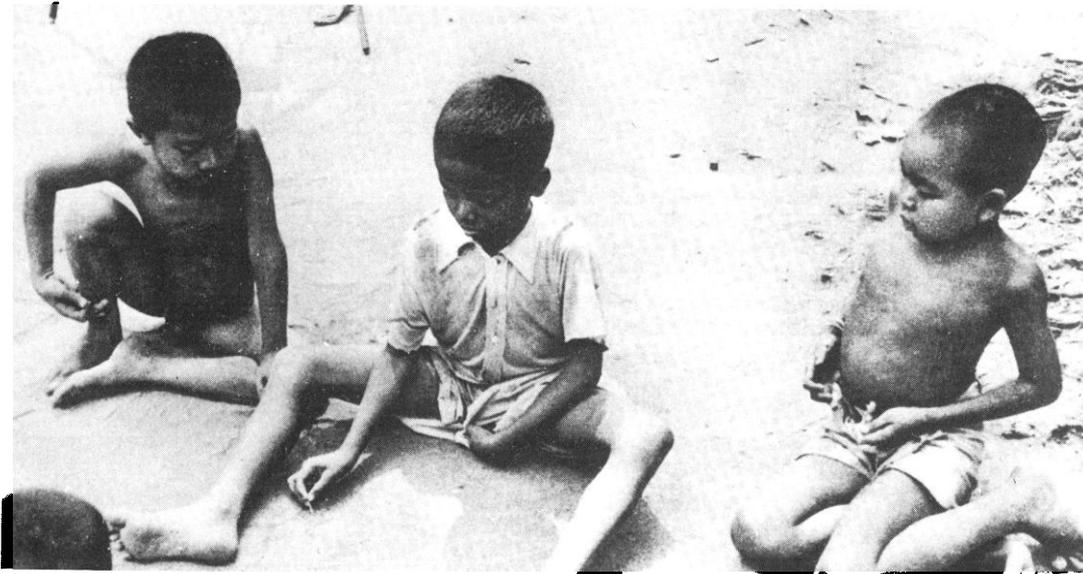


7



5

4 et 5—Un père apprend à danser à son fils, fredonnant un air et donnant à sa main une pose particulière. Sur la première photographie, le père a pris le sourire typique du danseur et le fils regarde la main levée du père. Sur la seconde, le fils essaie d'attraper le bras du père ; l'expression du père perd son caractère formel et ne reflète plus que l'intimité de la relation père-fils.



8

8—Des garçonnetts de caste supérieure apprennent à dessiner sur le sable. Le garçon du centre est le plus adroit et les autres s'arrêtent de dessiner pour le regarder. Tous trois montrent, par la position de leurs mains, ce sens très exact du mouvement propre aux Balinais. Il est ici accentué par l'utilisation de petites brindilles pour dessiner.

**Planche 2**—C'est dans la leçon de danse que l'on voit le mieux comment l'enfant peut, par l'apprentissage constant du mouvement, arriver à la perfection du geste. Cette série de photographies nous montre Mario de Tabanan, ici professeur, mais qui est par ailleurs aussi le principal danseur à l'origine de l'évolution de la danse *kebiar*, très populaire à Bali depuis une vingtaine d'années. La danse est exécutée assis à l'intérieur d'un espace carré délimité par l'orchestre et, bien que l'accent soit mis sur la tête et les mains, le corps tout entier participe. C'est la rapidité avec laquelle il se meut sans quitter la position assise qui caractérise l'apport original de Mario. Par manque d'habileté gestuelle l'élève ne danse qu'avec la tête et les mains et ne se désarticule pas autant que la danse l'exige. Dans cette série, on voit comment sont enseignés deux traits essentiels du caractère balinais : par la leçon de danse, l'élève apprend d'une part la passivité et prend conscience d'autre part de chacune des parties de son corps en tant qu'entités dissociables.



1—L'élève danse seul tandis que Mario l'observe à l'arrière-plan. Remarquez l'imperfection du geste de l'élève quant à la position des doigts.



2—Mario s'avance pour montrer à l'élève comment il devrait danser.



3—Mario incite l'élève à raidir le creux des reins. Ce conseil est donné par le geste et non pas verbalement.

4—Position de la main de Mario et expression de son visage pendant une démonstration.



3

4

2



5



6



7



8

5—Mario saisit l'élève par les poignets et le fait évoluer sur l'aire de danse.

6—Mario fait danser l'élève correctement. Il lui a pris les mains et le force à évoluer comme il le devrait. Sur ce cliché on voit que Mario danse vraiment : en tenant les mains de l'élève il donne à ses propres doigts des positions de danse. Dans cette série de photographies, Mario a le coude gauche levé et tendu, mouvement propre à cette danse.

7—Mario prend le sourire doux et impersonnel du danseur tandis qu'il déplace les bras de l'élève et tient celui-ci serré entre ses genoux pour corriger sa tendance à trop cambrer les reins.

8—Mario essaie à nouveau de corriger la cambrure du dos de son élève.

## Les mains dans la vie quotidienne et dans l'art.

**Planche 3**—Si l'on considère la conception que les Balinais ont du corps (constitué selon eux d'entités dissociables) et les formes quotidiennes d'apprentissage musculaire, on remarque que leurs positions de main diffèrent sensiblement de celles observées dans les cultures occidentales. Lorsqu'un occidental plie la main, il donne à ses doigts une flexion, soit régulière, soit allant croissant à mesure qu'on s'éloigne du pouce. Les mains des Balinais prennent, le plus souvent, des positions qui nous semblent d'autant plus disharmoniques qu'elles accentuent les fonctions sensorielles des extrémités des doigts. 2



**1**—Garçon ficelant les poupées après qu'elles aient servi à mettre les danseurs en transe. De sa main gauche, il tient les poupées surtout avec l'extrémité de ses doigts tandis que le bout de son index gauche est sur la première boucle de la ficelle. De sa main droite, il entoure les poupées avec l'autre extrémité de la ficelle. Le bout de son pouce droit est contre la ficelle, l'index et le petit doigt sont plus tendus que les deux doigts médians.

**2**—Un artiste souligne la pose qu'il souhaite donner à une sculpture représentant un maître de danse moderne.

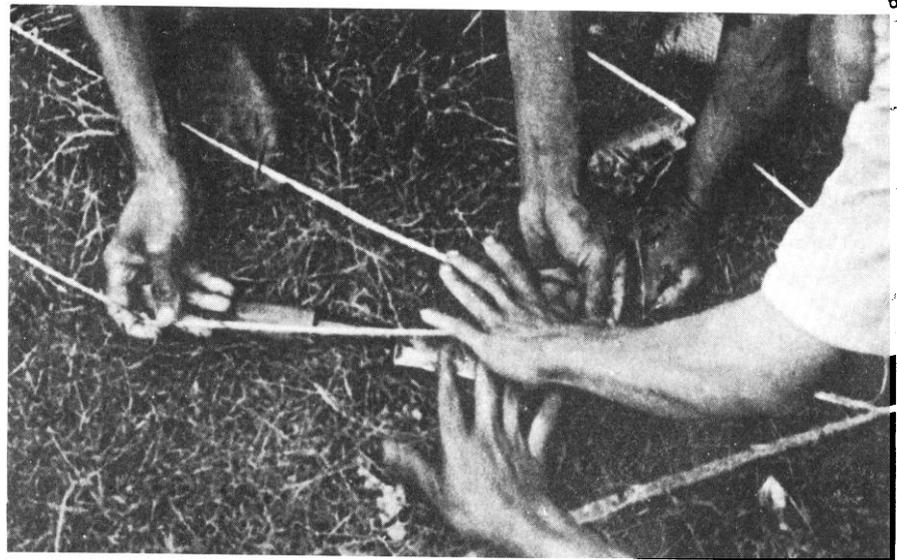
**3**—Une mère après avoir baigné son jeune enfant s'assied et le regarde jouer avec un autre bébé. Elle a les bras légèrement croisés sur les genoux et ses mains, quoique totalement détendues, soulignent encore la fonction sensorielle des doigts. Son bébé est assis, la main gauche sur le genou, les extrémités des doigts tendues.

**4**—Garçon jouant avec le même bébé. Après l'avoir bercé sur ses genoux pendant un certain temps, il s'arrête, les mains détendues (Pour un cas semblable d'abandon mais avec un homme plus âgé, cf. planches 8 et 10).

5



5 et 6—Utilisation de la main comme unité de mesure. Ces deux photographies montrent des hommes mesurant les tiges de rotin qui étaient utilisées pour délimiter la part de chaque villageois à la terre du temple. Dans la culture anglo-saxonne plusieurs unités de longueur font référence aux diverses parties du corps : le pouce, le pied, la coudée, etc. ; à Bali ce système est hautement développé et le vocabulaire contient des termes de ce genre par douzaines. Cette importance est certainement due à la conception balinaise du corps comme constitué d'entités dissociables. Il est curieux de remarquer que les dimensions cérémonielles des cours de maison, des bornes de seuil, etc., sont en général données de cette façon : «le pieu devra mesurer vingt emfans et pour faire bonne mesure il faudra ajouter un pouce» (c'est-à-dire vingt emfans plus un pouce).



6

7

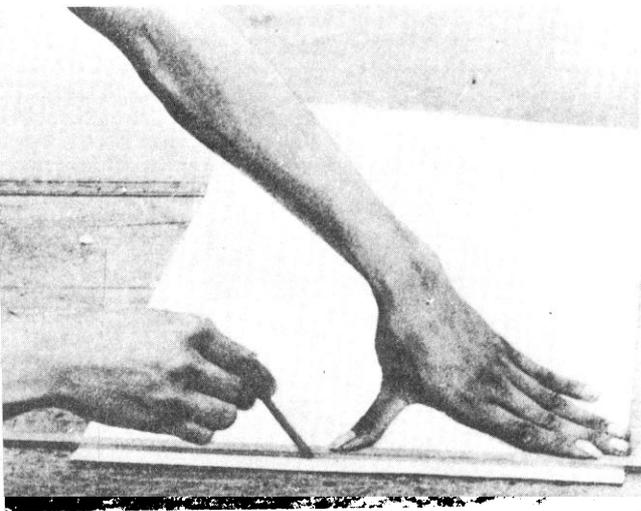
7 et 8—Père tenant son bébé. Il a replié les doigts de la main droite, le bébé repose ainsi sur la base de sa main et l'extrémité de ses doigts.



8

**Planche 4**—La mise en valeur de la dissociabilité des doigts et de la fonction sensorielle de leurs extrémités apparaît très nettement à travers les gestes de la main de l'artiste au travail. Curieusement, alors que l'artiste occidental met en valeur la fonction sensorielle de la main droite ou de la main agissante, il ressort des photographies que chez l'artiste balinais cette fonction est assurée par la main gauche. La même chose se produit au cours de la danse. Les photos illustrant les attitudes de mains les plus élaborées montrent que c'est en fait la main gauche qui est surtout concernée. (Malheureusement, ceci n'a pas été remarqué sur le terrain ; par conséquent on ne peut l'affirmer de façon définitive ni le confirmer grâce aux indications des autochtones). Le Balinais distingue de façon très marquée entre la gauche et la droite. La main gauche est destinée aux tâches impures comme celles qui concernent les parties génitales, la manipulation des déjections, etc., alors que la main droite sert à manger et à donner ou à recevoir les présents. La mise en valeur manifeste de la sensibilité de la main gauche, ou peut-être de sa fonction exploratrice, peut être rapprochée de cette distinction.

1—2 et 3—Un artiste brahmane fait un dessin au crayon pour une gravure. Photo 1, il sourit au photographe. La main droite ne bouge pas alors que la main gauche prend de toute évidence une attitude sensorielle : elle effleure sans s'y appuyer le bord de la feuille. Photo 2, il trace à la règle le cadre du dessin. Photo 3, il dessine, et là aussi la main gauche, par son attitude, insiste sur la fonction sensorielle des extrémités des doigts.

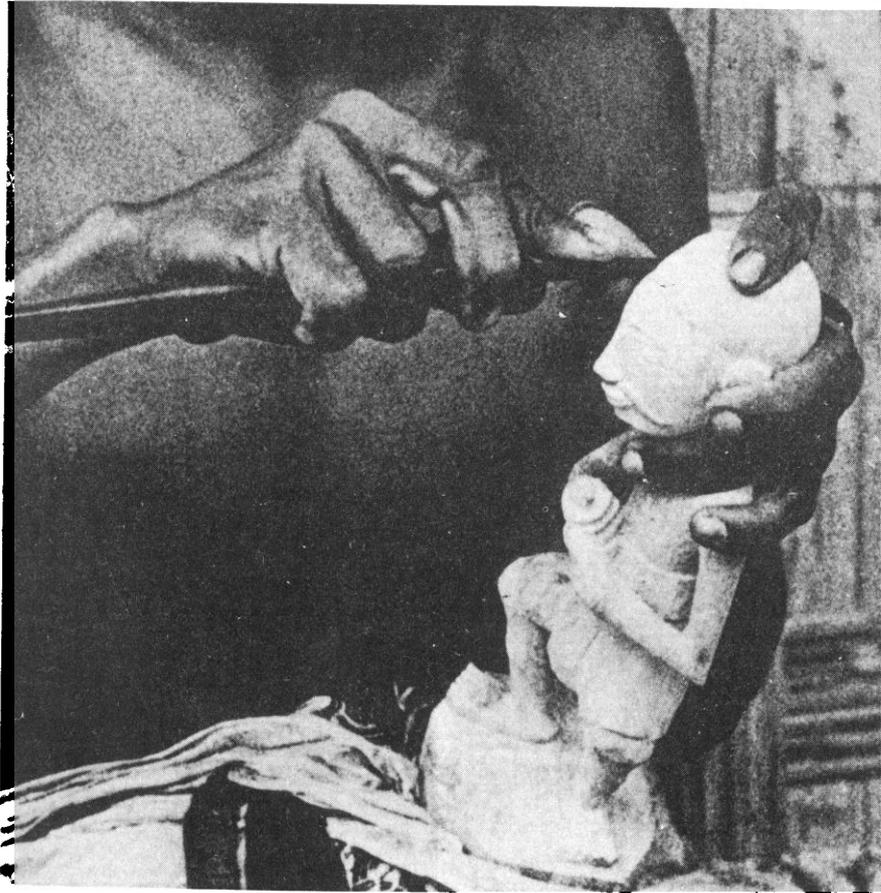


2

3



4



6

4—Un sculpteur rogne la surface de la tête de sa sculpture à l'aide d'un scalpel dont le bord est biaisé. Pour cela, il tient la sculpture dans la main gauche, et c'est le pouce gauche qui exerce la pression principale sur le dos du scalpel. La main droite sert essentiellement à guider le scalpel.

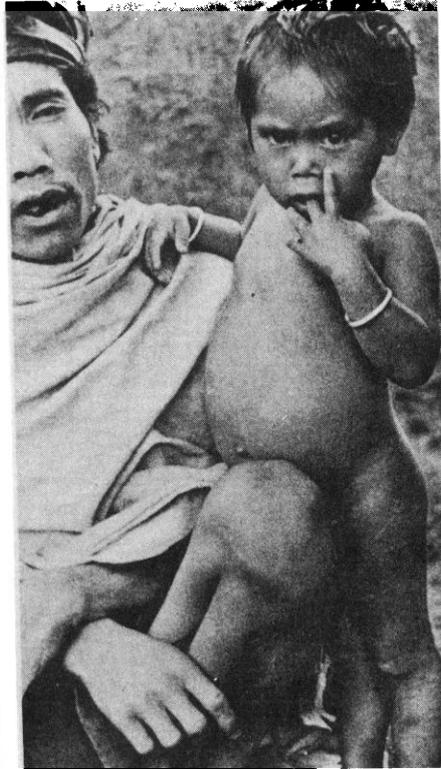
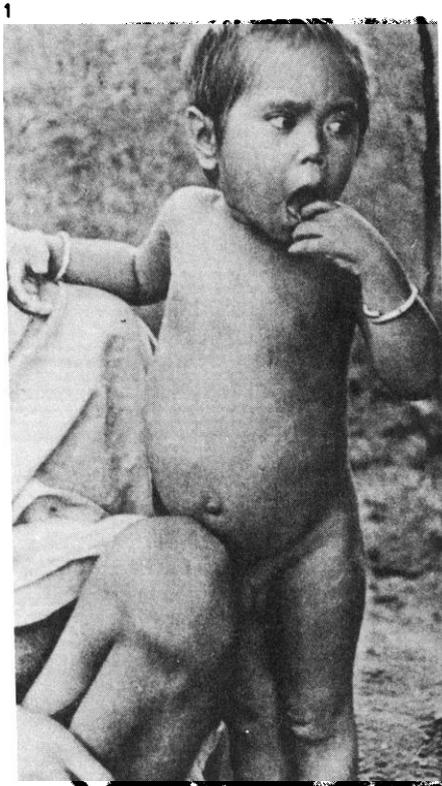
5—Le même sculpteur, polissant son oeuvre avec du papier de verre. Ici, les doigts de la main gauche qui tiennent la sculpture ont une pose irrégulière.

6—Un sculpteur gravant en creux les traits de sa figurine. La main gauche dont les doigts sont placés irrégulièrement soutient la tête, le bas de la statue étant appuyé contre son ventre. La main droite reste en l'air et tient le scalpel.

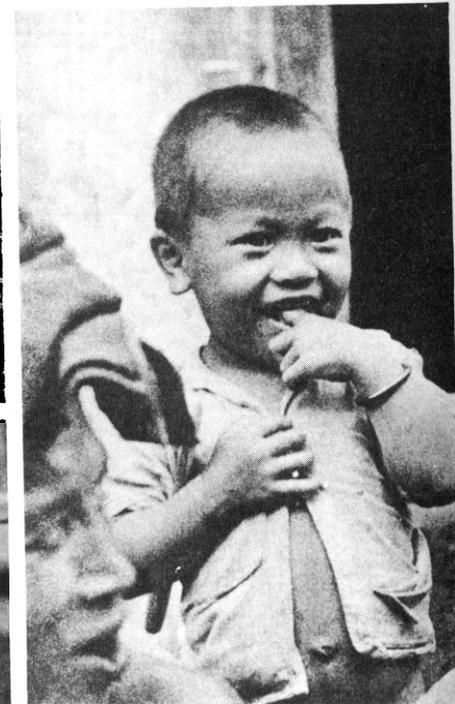


5

**Planche 5**—Sucer son pouce à la manière occidentale en obtenant un plaisir sensoriel essentiellement au niveau de la bouche n'est pas le fait des enfants balinais. A la place, il existe un attouchement buccal où la sensation est perçue au niveau de la main ou des doigts. Les lèvres d'un enfant européen prennent d'elles-mêmes une forme correspondant à la présence du pouce ; celles d'un enfant balinais ne sont pas sensibilisées de cette façon (la photo 6 laisse entrevoir une sensibilité de ce type). On observe plusieurs types de comportement ; les doigts peuvent se suspendre par dessus les incisives ; ils peuvent être enfournés profondément à l'intérieur de la bouche, ayant alors une sorte d'activité exploratrice, ou ils peuvent servir d'obstructeur, ôtant toute possibilité de sensation au niveau de la bouche. Ces gestes ne sont pas réprimandés, sauf en présence de supérieurs, et ils disparaissent habituellement d'eux-mêmes.



1—2 et 3—Un petit garçon, les doigts dans la bouche. Il est debout à côté de son père, le ventre appuyé contre son genou. Sa main gauche prend plusieurs positions par rapport à sa bouche. Photo 1, l'enfant explore de l'index l'intérieur de ses lèvres. Photo 2, il a abaissé la main et met le majeur dans sa bouche, tandis que l'index effleure son visage au niveau des narines. Photo 3, index et majeur sont profondément enfoncés dans sa bouche.



4 et 5—Un petit garçon rit, un doigt dans la bouche. Le doigt est enfilé de biais vers les prémolaires. Les lèvres ne sont pas sensibles à la présence du doigt, et le sourire n'en est pas affecté. Il se tient debout derrière son oncle et son frère aîné ; la photo 5 montre l'oncle en train de chiquer et le frère aîné une main levée vers la bouche.



6—Un garçon, un doigt dans la bouche. Il est un peu retardé. C'est le seul enfant survivant de la famille : deux autres, nés avant lui, sont morts, ainsi qu'un plus jeune (cas de régression infantile après la mort d'un frère cadet). Derrière lui se tient un autre garçon, la main dans la bouche.



7 et 8—Un nourrisson, les mains dans la bouche. Photo 7, il touche ses lèvres. Photo 8, il applique le poing contre ses lèvres. A cet âge, le plaisir sensoriel semble concerner davantage les lèvres que la main.



9—Une mère et son fils malade. Un jour avant la photographie, le fils avait été suffisamment malade pour inquiéter sérieusement son père ; le jour de la photographie, son comportement était assez instable. La mère a essayé plusieurs fois de le provoquer et de le rendre sensible à notre présence et il a eu, en fait, plusieurs instants de gaieté normale. Cependant, il est vite retombé dans l'attitude que montre la photo. Nous le voyons ici avec une expression maussade et absente. La mère a renoncé à le stimuler ; elle a la main gauche à la bouche, mordillant sans doute un petit cal.

## L'acte alimentaire et le sentiment de pudeur

1—Une fête rituelle. Cette fête a eu lieu lors de cérémonies post-mortuaires. La nourriture est étalée en une longue file sur des feuilles de bambou ou de pandanus ; les parents et les voisins sont assis sur deux rangées face à face. Ils sont assis en biais, la main droite (qui sert à la nourriture) vers les plats, mais le dos tourné vers le voisin.

2—Une jeune fille en train de manger. Elle pousse la nourriture dans sa bouche avec la paume de la main.

Planche 6—Les repas s'entourent d'un fort sentiment de honte. Ceux qui mangent tournent en général le dos à toute personne présente et se penchent au-dessus de leur nourriture. On considère comme impoli le fait de parler à quelqu'un qui mange. Les mouvements rapides effectués pour manger traduisent la même honte. La nourriture est prise avec les doigts, rejetée en arrière dans la paume, puis poussée ou jetée dans la bouche d'un geste rapide ; la bouche est alors grande ouverte au-dessous de la main, et les yeux sont presque clos—manières qui paraissent très grossières aux yeux des européens. Il existe une autre méthode plus polie : la nourriture est posée dans la bouche à l'aide des doigts ; mais ce raffinement ne se rencontre pour ainsi dire jamais dans les villages de montagne, bien que la honte entourant les repas soit aussi forte là que dans les vallées.



3—4 et 5—Des hommes mangent lors d'une petite fête, après avoir participé à la construction d'une maison. Il s'agit ici d'une occasion de repas beaucoup moins formelle que celle décrite photo 1, et les hommes ne se tournent pas le dos. Photo 3, l'homme à droite met la nourriture dans sa bouche à l'aide de la racine des doigts (façon probablement plus polie que d'utiliser la paume de la main). Photo 4, le même homme va mettre une autre poignée de nourriture dans sa bouche. Son prochain mouvement consistera à renverser la tête en arrière, la main couvrant la bouche. Photo 5, le jeune homme à gauche met la nourriture dans sa bouche à l'aide du bas de la paume. A travers cette série de photos, il ne semble pas y avoir de communication entre les différentes personnes au cours des repas.





6

6—Des enfants vont manger lors d'une cérémonie post-mortuaire (même événement que photo 1). Remarquez le malaise ressenti en attendant le repas.



7

7—Des enfants mangent. Cette scène a lieu pendant les préparatifs d'une grande cérémonie d'anniversaire (*otonin*) qui doit avoir lieu l'après-midi. La présence de nombreux visiteurs dans la cour de la maison rend peut-être les enfants plus gênés que d'habitude. Ils se sont retirés dans un coin de la cour, et tous tournent le dos.



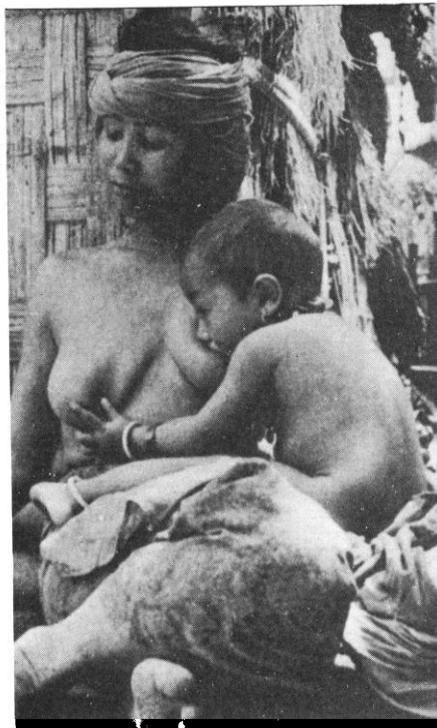
8

8—Profitant d'une pause dans le cérémonial, la prêtresse du village, présents et biens paraphernaux étalés devant elle, met du bétel dans sa bouche. Son geste représente la façon la plus polie de manger : la nourriture est posée dans la bouche à l'aide des doigts. (En fait, mâcher du bétel a une valeur psychologique différente de celle des repas ; c'est une action pratiquement dépourvue de honte et où le remplissage de la bouche est plus important que l'absorption).

## Les relations avec la mère : le refoulement des émotions

**Planche 7**—A Bali, les émotions de l'enfant sont contrôlées par la mère. Dans les faits, cela signifie que le stimulus et la réaction au «donnant-donnant» ne prennent pas la courbe ascendante qui existe pour l'amour et la haine dans notre culture. La mère balinaise stimule son enfant, mais quand il répond émotionnellement, elle devient insensible et ne laisse jamais l'échange se terminer sur un mode affectif.

1 à 9—Enregistrement d'environ deux minutes de comportement interpersonnel entre une mère et son enfant : «12h 20. Men Goenoeng (la mère) demande à I Raoeh (son fils) de venir vers elle. Il arrive et met la main sur la poitrine de sa mère, sur son pénis et sur son genou, et commence à pleurnicher. Men Goenoeng frotte sa tête contre lui (photos 1 et 2). Men Goenoeng installe I Raoeh sur ses genoux et I Raoeh joue avec ses seins (photo 3). I Raoeh tète (photo 4) et touche l'autre sein (photos 5 et 6). Men Goenoeng le tape dans le dos de façon rythmée et I Raoeh attire, en le tournant, le sein droit vers le centre du corps. Men Goenoeng esquisse avec ses doigts un motif sur le côté de son pied (photos 7 et 8). I Raoeh tient fermement le sein libre. 12h 22. I Raoeh regarde autour de lui, la main toujours sur le sein (photo 9)». Dans cette série, le geste de la mère saisi sur les photos 1 et 2 répond au pleurnichement de l'enfant ; mais, lorsqu'à son tour, il fait part de son émotion, l'attention de la mère est ailleurs. Aussitôt après ses avances, sa figure est devenue totalement inexpressive (photo 3) ; puis, elle rit à autre chose (photo 4). Il est probable que «la caresse rythmée sur le dos de l'enfant» dont parlent les notes est effectuée sans prêter la moindre attention à l'enfant. La photo 7 la montre esquissant d'une main une caresse sur la tête de l'enfant, alors qu'elle regarde en l'air, riant à tout autre chose. A la fin de la série, la mère et l'enfant semblent tous deux s'ennuyer (photo 9).



6

7



## L'intimité avec le père

**Planche 8**—Cette relation est caractérisée par trois thèmes remarquables : l'enfant essaie de se nicher dans le père ou bien le père tente d'entourer l'enfant ; le père joue avec l'enfant, mêlant gentillesse et rudesse ; l'enfant donne à manger au père. Cette planche illustre le premier de ces thèmes. En général il semble que la tentative «d'entrer dans le père» se fasse en se détournant de lui et en se penchant en arrière.



1 à 6—Nang Marti et sa fille, I Marti. Ce père entretenait une relation exceptionnellement étroite et chaleureuse avec sa fille encore bébé. La mère, Men Marti, s'était querellée avec l'épouse du frère de Nang Marti ( Men Singin) avant la naissance de I Marti et Nang Marti passait une grande partie de son temps avec ses frères. La mère ne se serait jamais rendue dans un lieu où elle aurait pu rencontrer Men Singin et c'est pourquoi Nang Marti s'y rendait seul avec le bébé. Photo 1, il porte



1 Marti, âgée de 126 jours, l'enveloppant avec la couverture qu'il a sur le dos. Photos 2 à 5, Nang Marti est assis et joue avec I Marti, âgée de 341 jours. Photo 2, elle est allongée sur les genoux de son père, lui donne de légers coups de pieds et tire son encolure. Photo 3 (dix secondes plus tard), elle a replié ses jambes en boule ; seule, sa main droite reste étendue. Entre-temps, la position de la tête du père s'est modifiée mais, sur la photo 3, nous retrouvons la position penchée et attentive de la photo précédente. Photo 4, le père s'incline pour toucher le visage de l'enfant du nez et des lèvres, tandis qu'elle le regarde fixement la tête en arrière et le bras écarté. Photo 5, il l'a installée sur ses genoux, entre ses bras et sa poitrine inclinée, si bien qu'une partie seulement du visage de l'enfant reste visible. Photo 6, I Marti, âgée de 493 jours, se tient debout entre les genoux de son père qui s'est accroupi, les bras en avant autour des genoux et les poignets fléchis pour enserrer le bébé.



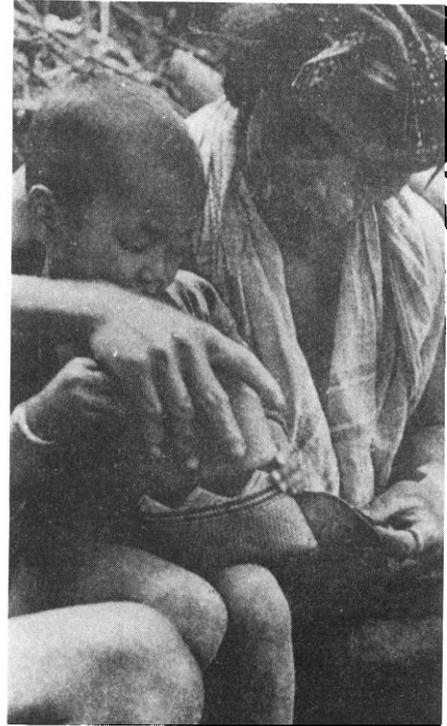
7



8



7 et 8—Un père avec sa fille et son plus jeune fils. Le pied de la fille est soigné au permanganate de potassium et le père le lui tient sur le bord de la bassine. Son attention se porte principalement sur son fils qui vient et se penche en arrière contre lui en riant. Ces deux photographies montrent le fils dans deux attitudes exprimant de façons différentes la câlinerie ou l'abandon.



9—10 et 11—Un père avec sa plus jeune fille. Photo 9, elle essaie d'atteindre le bout de la cigarette, le bras tendu, la main sous celle de son père. (Les photographies intermédiaires la montraient en train de fumer). Photo 10, encore assise entre les genoux de son père, elle boit, dans une coquille de noix de coco que son père lui tient, un breuvage poivré et piquant, ce qui la fait crier un peu. Puis son père l'envoie chercher le panier (*kompeck*) dans lequel il transporte son tabac et son bétel, et la photo 11 la montre cherchant par taquinerie à saisir le contenu du panier que son père est en train d'ouvrir, son bras autour d'elle.

10

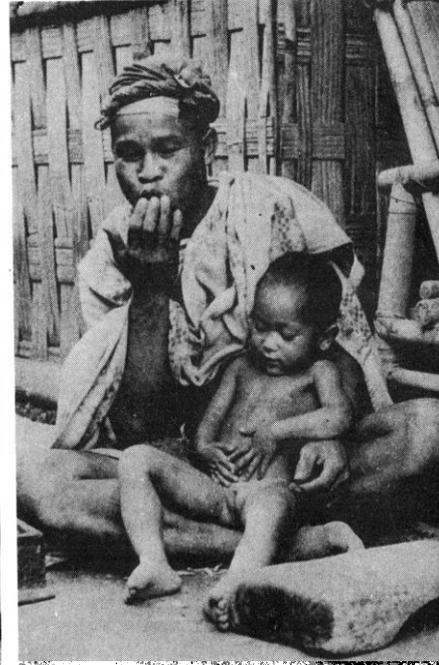
11

**Planche 9**—Cette planche montre les comportements évoqués sur la planche précédente -«entrer dans le père» et donner à manger au père. Et, à la fin de la série, on remarque une intéressante rupture dans l'attitude d'abandon au moment où le père empêche sa fille de se couvrir l'oeil de la main. Les photographies sont sélectionnées à partir d'une série de 40, s'étalant sur cinq minutes ; elles font partie de groupes d'images et c'est en fonction de cela qu'on les a choisies.

1—2 et 3—Les images antérieures montrent le père penché en avant au-dessus du plateau placé à gauche de la figure. Il prépare une noix de bétel pour la mâcher. Photo 1, il a donné une bouchée à sa fille et lui met dans la bouche. Photo 2, elle s'est cachée sous la couverture et il l'encourage en cela en tirant la couverture sur elle de la main gauche. Photo 3, elle est sortie de dessous la couverture et se tient assise les jambes écartées. Le père pose une main sur la cuisse de sa fille tandis qu'avec son autre main (la droite), il se met du bétel dans la bouche.



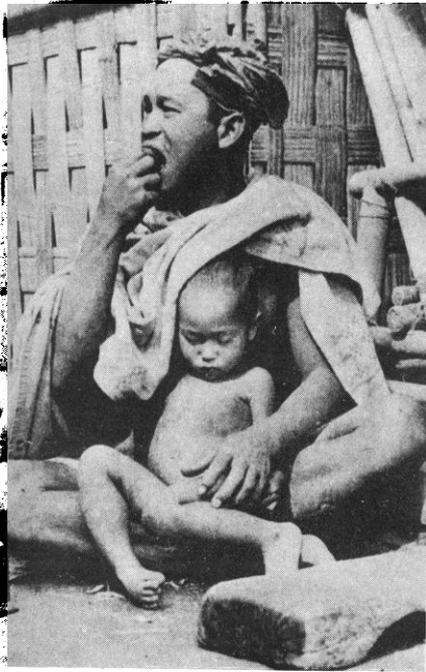
4—5 et 6—Ces photographies reprennent à peu près les précédentes. Le père, sur les clichés qui viennent entre les photos 3 et 4, a préparé la boule de tabac après le bétel, et photo 4, sa fille, la main en creux, lui met ce tabac dans la bouche. Photo 5, le père ajuste le tabac entre ses lèvres, tandis que sa fille se couvre l'abdomen avec ses mains. Photo 6, elle tente à nouveau d'aller sous la couverture. Il est probable que le fait de mettre de la nourriture dans la bouche du père est, psychologiquement, de même nature que celui qui consiste à entrer «dans le père» -à mettre son propre corps à l'intérieur du sien.



4

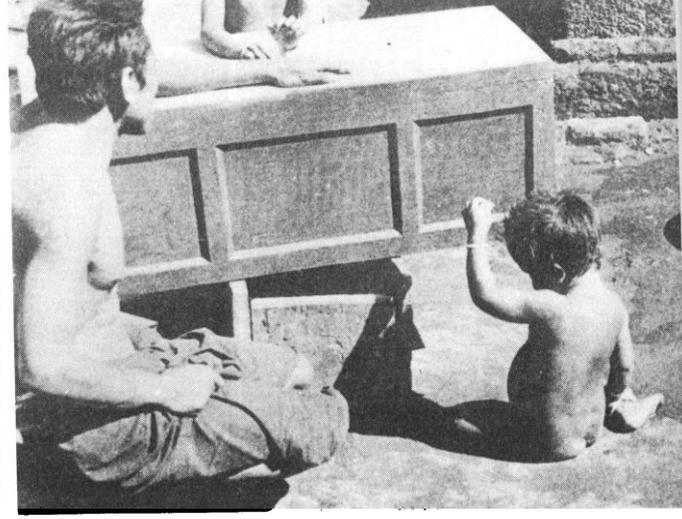
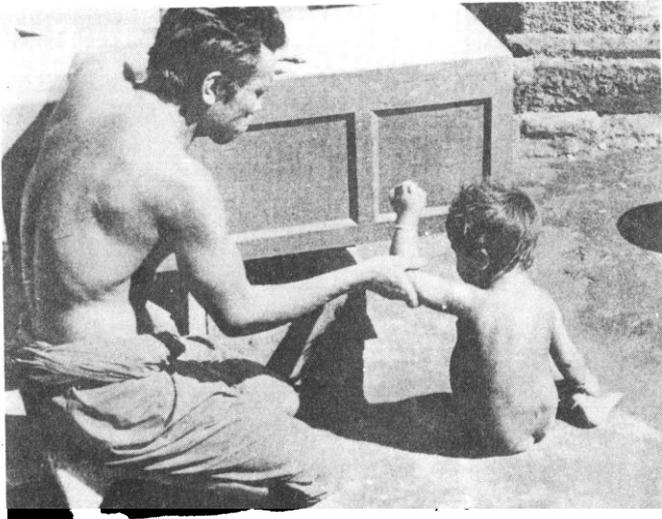
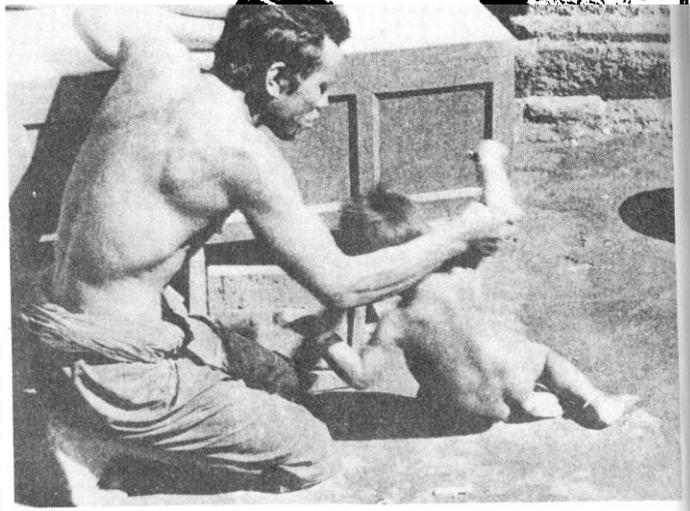
5

7—La fille est assise sur les genoux de son père, les jambes étendues, les bras levés et fléchis, les yeux fermés.



8 et 9—La fille est maintenant étendue sur le dos, mais elle s'est fait un oreiller de son bras droit et se couvre l'oeil de la main -probablement pour se protéger du soleil. Son père, pour la taquiner, lui tire le poignet et cherche ainsi à lui découvrir l'oeil. Cela l'ennuie, et photo 9, elle est assise à l'écart, d'un air légèrement boudeur, tandis qu'il reste assis à la regarder.

**Planche 10**—Cette planche illustre le troisième thème de la relation père-enfant, celui du jeu à la fois rude et amical. Les pères montrent ces comportements à des degrés variables et il est possible qu'aucun ne l'affirme d'une façon aussi marquée que chez ce substitut du père, un garçon qui a quitté l'adolescence depuis peu, comme on peut le voir sur la seconde série d'images. La première série illustre le parallèle entre la plasticité de l'enfant face à la brutalité du père et la plasticité de l'élève dans les mains du maître de danse (cf. planche 2). Dans les deux relations l'enfant se tient détendu, le dos tourné vers son aîné.



3

4

**1 à 4**—Père avec son fils. Photo 1, le fils est étendu à moitié endormi, la tête appuyée sur les genoux de son père. Le père décide apparemment de le réveiller et de le faire s'asseoir. Photo 2, le père pousse le garçon en avant d'un mouvement brusque, en le saisissant par le haut du bras droit. L'image suivante (non-reproduite ici) montre le père et le fils dans des positions identiques à celles de la photo 2, mais le père est beaucoup plus penché en avant et le garçon semble retomber en arrière dans sa position initiale. Photo 3, le père a saisi l'enfant, par le bras gauche cette fois, l'obligeant ainsi à rester assis. Photo 4, le père a retiré son bras et ne prête plus attention à son fils mais le bras du fils reste levé en gardant sensiblement la position que son père lui avait donnée.



5 à 8—Jeu brutal avec un petit garçon. Les premières images de cette série montrent que le schème est récurrent. Le jeune homme se couche d'abord en arrière sur le corps de I Karsa, le petit garçon, puis il s'assied ; I Karsa ensuite le taquine pour qu'il se couche à nouveau sur le dos. Photo 5, I Karsa entoure de ses bras le cou du garçon et tire dessus ; celui-ci feint de n'y point prêter attention. Photo 6, le garçon est couché en arrière sur le corps de I Karsa qui est presque totalement recouvert. Une de ses jambes apparaît sur le côté en avant du cliché. Photo 7, le garçon se rassied et I Karsa est resté couché sur le dos ; il pleurniche maintenant parce que le garçon a détourné de lui son attention. Photo 8, le garçon se penche à nouveau en arrière et I Karsa, comblé, éclate de rire.

7 8

## Rivalités entre germains

**Planche 11**—Selon les cultures, il est plusieurs façons différentes de coder cette relation triangulaire où la mère s'occupe du dernier né laissant à l'aîné immédiat de celui-ci un sentiment de frustration. Le comportement du plus âgé des bébés peut être hostile ou affectueux et l'une ou l'autre des attitudes peut être dirigée soit vers la mère soit vers le nouveau-né. A Bali, la conduite du plus grand est dirigée principalement vers la mère et consiste, successivement ou simultanément, à appeler son attention ou à se retirer d'un air boudeur. Le plus grand ne fait que rarement preuve d'une agressivité directe contre sa mère ou contre son plus jeune frère, quoiqu'un tel comportement soit courant dans les cas où la mère emprunte un autre bébé dans l'intention de stimuler son propre enfant. Le comportement de la mère consiste en une attention particulière envers le bébé le plus jeune (ce qui accroît l'éloignement du plus grand) et en de multiples tentatives pour susciter chez l'aîné des marques de tendresse à l'égard du petit bébé. En fait c'est le seul cas dans la vie balinaise où l'on fasse appel explicitement à la vie émotionnelle.



1—2 et 3—L'aîné réussit à attirer l'attention de sa mère au cours de l'anniversaire des 420 jours du dernier né. La mère tient sur ses genoux le bébé habillé pour la cérémonie et, sur la photo 1, elle s'occupe de lui tandis que le plus grand le regarde, l'air mécontent. Photo 2, la mère tend le bras vers le plateau sur la table pour prendre un gâteau et l'aîné suit sa main du regard (il avait essayé de voler des gâteaux pendant la cérémonie). Photo 3, la mère a ramené sa main sur son genou, la tête tournée comme sur la photo 2, mais l'aîné a capté l'attention de la mère et rit en la regardant.



4—L'aîné des deux bébés, éloigné de la mère, serre dans ses mains de la nourriture. Avant la naissance du second enfant, l'aîné avait été envoyé chez des parents de son père car sa mère, quelque peu perturbée pendant sa grossesse, tenait à rester enfermée et inactive. Quand la photographie a été prise, le premier né n'avait regagné la maison que depuis peu. Il est assis seul sur le seuil de la maison tandis que sa mère joue avec le plus jeune. Dans chaque main il tient une poignée de nourriture (cf. la façon qu'ont les bébés de tenir le sein de leur mère).

5



5—Un enfant plus âgé en train de tirer sur l'écharpe de la mère du bébé. Cette photographie a été prise le 105ème jour anniversaire du nouveau-né. Lorsque le bébé est vêtu pour la circonstance, l'aîné tente presque invariablement de s'emparer d'un vêtement, soit en tirant celui de la mère comme sur la photo, soit en saisissant un des habits neufs du bébé. Il s'agit à la fois d'essayer d'attirer l'attention et de compenser une frustration. Sur cette photographie, non seulement l'enfant tire le vêtement maternel mais il se le met aussi contre la joue.



6



7



8

6—7 et 8—Un enfant plus âgé cherche un substitut au manque d'affection dans le collier du nouveau-né et les genoux de la mère. Tout au long de la série de clichés, la mère ne fait pas attention au plus grand ; sur la photo 6, elle est assise l'air absent et sur les deux autres clichés elle s'occupe du petit bébé. Photo 6, le plus âgé joue avec le collier du plus petit en tirant des deux mains pour qu'il écrase fortement sa propre lèvre supérieure. Il s'agit du collier sur lequel le bébé fait ses dents. Photo 7, l'aîné pose sa tête sur les genoux de sa mère et ferme les yeux. Le collier pend dans ses mains. Photo 8, l'aîné a mis le collier du bébé, la corde passe sur ses cheveux et l'enfant enfouit son visage entre les genoux maternels.

## Jeux de filles

**Planche 12**—Cette planche et la suivante montrent le comportement ludique de petites filles peu après leur intégration à un groupe de fillettes du même âge, indépendamment des appartenances de caste et de famille. Leurs jeux, pour la plupart, reprennent les thèmes développés dans la culture des adultes. Certains semblent toutefois plus particuliers comme par exemple faire claquer un fouet, systématiser un comportement à demi spontané en sautant par-dessus un obstacle (cf. planche suivante) ou bien copier certaines attitudes relatives à la façon dont on s'occupe des bébés. Ces fillettes ont quelquefois la charge de petits enfants, mais cela ne les empêche pas de rechercher dans leurs jeux divers substituts. Sur ces photographies, c'est à un chiot qu'on fait jouer le rôle d'un cadavre qui sera toutefois traité à plusieurs reprises comme un bébé. Ces clichés furent pris au cours de deux journées successives, le temps du jeu. Nous faisons une étude détaillée d'un artiste brahmane au travail et les enfants jouaient à côté dans la cour.



5

1 à 8—Deux petites filles brahmanes jouent aux funérailles en se servant d'un chiot. Photo 1, une fillette tient le chiot tandis que l'autre dispose les pierres sur le sol pour faire un lit ou une tombe. Photos 2, 3 et 4, elle prend sa ceinture d'étoffe et l'étale doucement sur les pierres, arrangeant celles-ci sous le vêtement. La fillette qui tient le chiot est assise, silencieuse, n'accordant guère d'attention à la préparation de la tombe et aucune attention au chiot jusqu'au moment où celui-ci tente

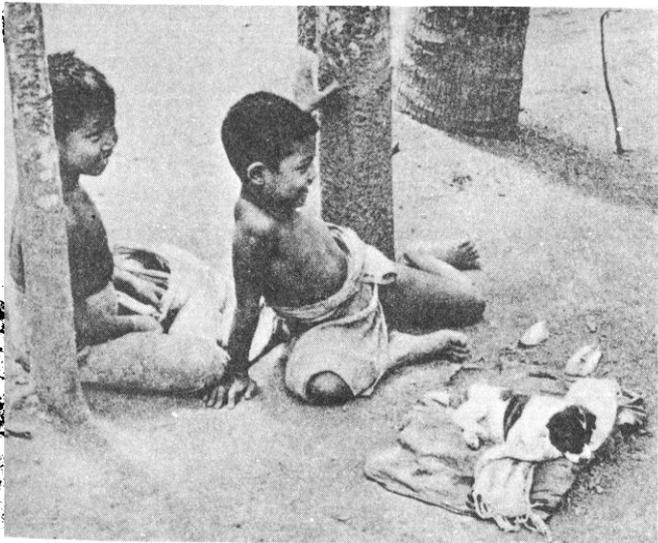
de s'échapper ; sur la photo 4, elle le retient alors par la patte de derrière. Photo 5, le foulard de la seconde fillette a été disposé comme un coussin et la première fillette est sur le point de mettre le chiot sur sa tombe ainsi préparée. Photo 6, le chiot repose sur la tombe mais les enfants ont pour le moment oublié qu'ils jouaient aux funérailles. La première fillette tire la queue du chien pour lui soulever l'arrière-train et lui introduire une feuille dans l'anus

6

3



4



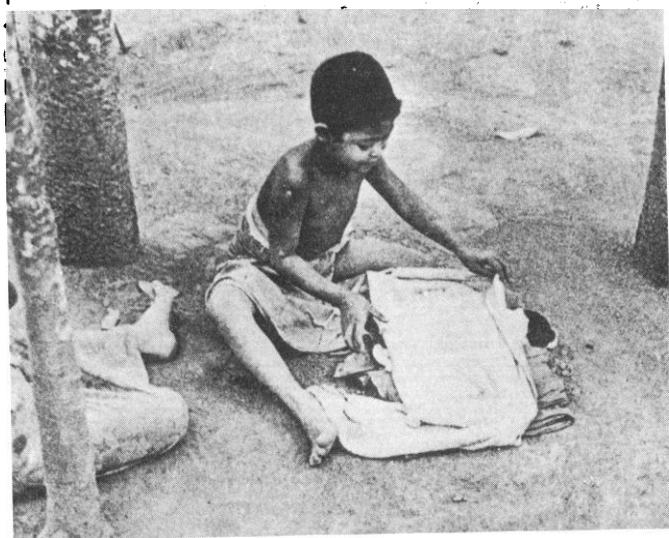
7



8

comme s'il s'agissait d'un bébé (on peut voir la feuille sur la photo 8). Photo 7, les deux fillettes se sont un moment désintéressées de leur chiot et sourient à l'ethnologue. La photo 8 montre la position du chiot. Il est intéressant de remarquer qu'elles ont inversé la manière habituelle de disposer le cadavre. Elles l'ont placé sur les vêtements au lieu de le mettre en-dessous.

## Planche 13—Cette planche fait suite à la planche précédente.

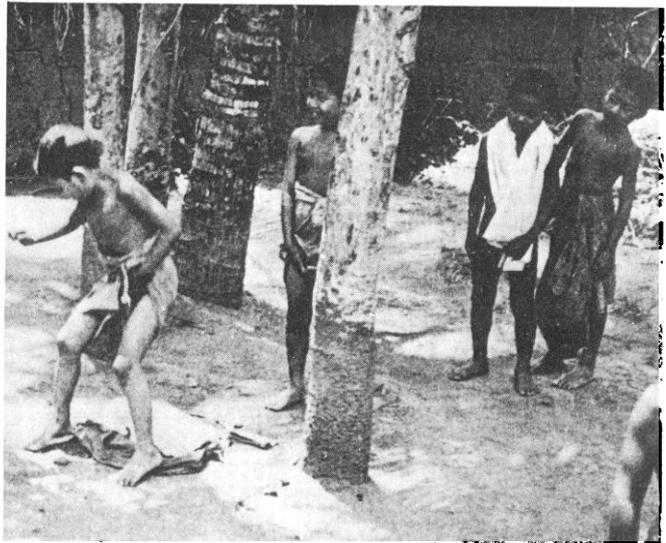
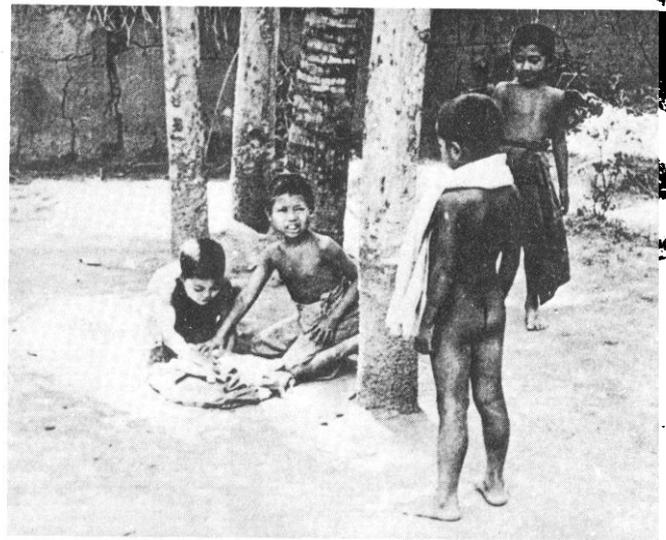
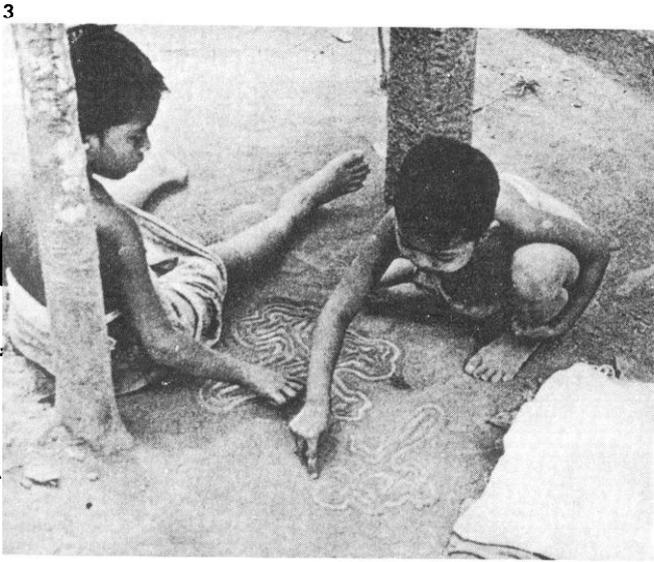


5

1 à 8—Les petites filles laissent le chiot recouvert et commencent à dessiner dans le sable. Quelques petits garçons viennent les regarder et les filles se mettent à sauter par-dessus le chiot, en avant puis en arrière. Photo 1, la première fillette couvre le chiot. Elle a retiré le foulard de dessous le chien et le place maintenant sur l'animal, ce qui corrige partiellement la situation initiale du chiot alors placé sur les vêtements. Photo 2, les petites filles ont laissé le chiot recouvert et ont commencé à des-

siner dans le sable. En bas, à droite, un groupe de garçons s'amuse aussi à dessiner dans le sable. Ce sont ceux qui rejoindront les filles (cf. photo 4). Photo 3, le chiot est encore couché sous sa couverture et les fillettes dessinent des «nids de frelons» (*taboehan*). C'est un dessin conventionnel qu'on commence par le centre en traçant une croix dont chaque branche se termine elle-même par une croix. Le dessin est ensuite agrandi en traçant une ligne continue tout autour de la croix

2



centrale. Photo 4, les garçons ont traversé la cour pour regarder les filles qui ont recommencé à jouer avec le chiot. Photo 5, les fillettes restent debout, conscientes d'être observées, la seconde derrière la première, ses bras autour d'elle. Elles rient et regardent l'ethnologue. Photos 6 et 7, un nouveau jeu a commencé. Les filles sautent maintenant par-dessus le chiot. Photo 8, une variante est ajoutée à ce jeu. On ne saute plus en avant mais en arrière.

7

8

## Jeux de garçons

Planche 14—Le garçon, au sortir de la prime enfance, est beaucoup plus libre que la fille. Il se joint à un groupe d'autres garçons de son âge dont les activités ne sont plus limitées à l'espace familial. On leur confie des boeufs ; chaque garçon s'occupe du sien qu'il lave dans les ruisseaux, met à l'attache dans un pré, et rentre le soir. Ainsi, tandis que les boeufs broutent, les garçons battent la campagne chassant les singes des champs de maïs ou bien s'emparant de bananes dans un jardin voisin. Les garçons ne jouent pratiquement aucun rôle dans la vie cérémonielle du village, si ce n'est en tant que spectateurs lors des pièces de théâtre. Mais, au village de Bajoeng Gede, tandis que les filles et les adultes donnent des offrandes aux dieux, il y a presque toujours un groupe de garçonnets se poursuivant l'un l'autre en bordure des cours qui entourent le temple et, avant que la cérémonie ne commence, ils sont au milieu de la cour centrale et s'amuse à se donner des coups de pieds. En fait, ces jeux ne sont pas aussi brutaux qu'ils paraîtraient le paraître. Les seuls coups que l'on y prend ne sont pas intentionnels, personne n'essayant de faire mal à son compagnon. Ces jeux au cours desquels on se donne des coups de pieds ne sont pas réellement agressifs car les coups ne portent jamais.



1—Jeune garçon un jour de fête. Cet enfant n'a pas encore atteint l'âge de l'indépendance. Il porte le costume des adultes et accompagne au temple la personne qui s'occupe de lui (sa mère ou une jeune fille). Les pères aussi emmènent quelquefois leurs garçons ainsi vêtus aux fêtes du temple et cela jusqu'à ce qu'ils aient atteint l'âge de trois ou quatre ans, après quoi on les laissera aller hirsutes et sales.

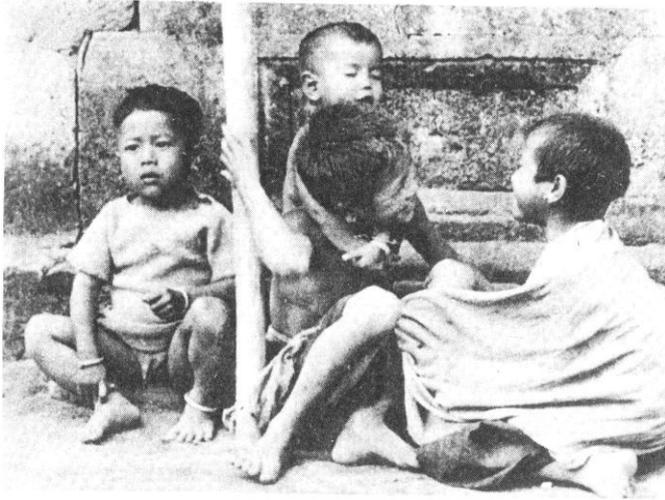
2—Deux garçons jouant dans la rue à se pousser et à se tirer. Comme dans le jeu qui consiste à donner des coups de pieds, les contacts entre les corps sont rares.



3—Garçons jouant contre un tronc d'arbre. Les deux plus grands jouent à s'étreindre, le petit s'est joint à eux. Ce genre de jeu s'accompagne de hurlements et de cris.



4—Un garçon, les bras autour du cou d'un autre garçon. Ce genre de contact physique, le dos tourné, est des plus courants. Ici le plus grand des deux a posé les mains sur la poitrine du plus petit ; ce dernier se tient l'index de la main droite dans la main gauche.



5

5—Jeune garçon commençant à faire partie de la bande. Le garçonnet de gauche sur la photo n'est autre que celui que l'on voit sur la photo 1. Quinze mois plus tard il commence à aller avec les autres garçons un peu plus âgés que lui. Il en est encore au stade de la passivité ; et tant qu'il n'aura pas dépassé ce stade il ne sera pas membre à part entière de la bande.



6

6—Bande de jeunes garçons chahutant. Photographie prise lors d'une cérémonie pour l'anniversaire des 210 jours d'un nouveau-né ; les garçons étaient là, dans la cour, mais n'y participaient pas. Dans peu de temps la masse compacte des garçons s'écroulera au sol et ne sera plus qu'un amas gesticulant.



7—Foule de petits garçons lors de funérailles. Là encore ces garçons font partie de la foule qui s'est massée dans la cour avant le transport du corps au cimetière mais ils ne participent pas à la cérémonie. C'est spontanément qu'ils se sont alignés pour regarder les préparatifs. Sur d'autres photographies on voit que l'ordre des garçons dans la file ne cesse de changer à mesure que certains, éjectés du rang, se remettent à la queue.



8—Groupe semblable de jeunes garçons à Batoean. Le cliché montre que les petits garçons des castes supérieures vivant dans les riches villages des plaines sont aussi sales et négligés que les autres. Ils n'ont peut-être pas l'aspect aussi sale et miséreux que les garçons de la photo 7 et occupent davantage leur temps à dessiner, peindre, apprendre à lire, etc., mais le contraste entre parents et enfants est aussi grand dans les castes supérieures que dans le village de Bajoeng Gede où a été prise la presque totalité des clichés. Le plus grand des garçons est hors-caste ; les autres font partie de la caste des brahmanes et des késatrya.

traduction A. Bensa

8