

316

AO 98 DOM 2-1

Jean Benoist, Monique Desroches, Gerry L'Étang, Francis Ponaman

**Pratiques indiennes, pratiques hindoues :
espace religieux, identité culturelle et esthétique
à la Martinique et à la Guadeloupe¹**

Rapport de la recherche «*Esthétique, rituels et société dans les cultes hindous du monde créole*», réalisée dans le le cadre de l'appel d'offres «Ethnologie de la relation esthétique», Ministère de la culture, Direction du Patrimoine, Mission du Patrimoine ethnologique.

Septembre 2001



MINISTÈRE DE LA CULTURE-DAPA



9042 007101

[146 523]

La recherche dont rend compte ce rapport a reçu l'aide du Ministère de la culture, Direction du Patrimoine, Mission du Patrimoine ethnologique.
Elle a également été soutenue par le Laboratoire d'écologie humaine et d'anthropologie de l'Université d'Aix-Marseille, et la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Sur place, Gerry L'Étang et Francis Ponaman ont apporté un indispensable soutien logistique. Que tous en soient remerciés.

Pratiques indiennes, pratiques hindoues : espace religieux, identité culturelle et esthétique à la Martinique et à la Guadeloupe

Jean Benoist¹, Monique Desroches², Gerry L'Etang,³ Francis Ponaman⁴.

*ne plus être intouchable des mots
ne plus prendre caste
en langage*

Khal Torabully

Introduction

Les cultes hindous des Antilles françaises et de la Réunion sont des lieux sociaux et culturels hautement significatifs. Profondément incorporés à la vie de la société globale, ils sont certes issus du patrimoine des immigrants indiens de la seconde moitié du XIXe siècle, mais leur présence ancienne et plus encore leur développement récent ne sont ni l'effet ni le moyen d'un découpage de la société en secteurs ethniques, en « communautés ». Les sociétés créoles sont capables de maintenir leur continuité et leur unité tout en portant en elles des manifestations culturelles et sociales qui se rattachent aux divers héritages originels. Elles savent les entrecroiser, construire des ponts, permettre des passages d'individus, de pratiques, de valeurs qui instaurent un continuum là où d'autres sociétés dresseraient des barrières. Les tensions et les conflits

¹ Laboratoire d'écologie humaine et d'anthropologie, Université d'Aix-Marseille

² Faculté de Musique, Université de Montréal

³ GEREC, Faculté des Lettres, Université des Antilles et de la Guyane

⁴ Doctorant, INALCO, Paris

existent, des forces de fragmentation sont certes à l'œuvre, mais il en résulte le plus souvent le prélude de nouvelles fusions.

C'est dans cette dynamique que se situe cette recherche. Or s'il est un domaine où les religions ont toujours une place importante, c'est celui des faits esthétiques, car il existe une certaine consubstantialité entre le fait d'honorer des divinités par des cultes et celui de créer de la beauté dans les lieux, les gestes, les objets, les musiques, les costumes qui soutiennent ces cultes.

Dans les cultes hindous des îles créoles (Martinique, Guadeloupe, Réunion) ces faits esthétiques sont associés à la fois à la renaissance hindoue et à l'influence profane de la culture de l'Inde. Bien au delà des premiers intéressés, qui sont les descendants d'immigrants, les dynamiques en cause travaillent toute la société. Les effets de la scolarisation, de la hausse du niveau de vie, de l'urbanisation, de la multiplication considérable des échanges avec la France métropolitaine d'abord, avec le reste du monde ensuite, se font sentir de proche en proche jusqu'au cœur de l'hindouisme local.

A la fois effets et signes de la réévaluation de nombreux jugements de valeur, des changements profonds se manifestent en matière de formes artistiques. Or, même si ces jugements traduisent une évolution de la conception de l'hindouisme, celle-ci ne relève pas exclusivement du champ du religieux. Le changement tient pour une large part à une nouvelle image de soi qui se développe chez les descendants d'Indiens et à une nouvelle image de l'Inde dans la société globale, sans nécessairement que ces deux évolutions procèdent des mêmes raisons.

A mesure que change la société, et que les descendants d'immigrants indiens s'y intègrent, y connaissent des succès économiques, politiques, culturels, la part croissante que prend leur patrimoine initial dans la culture globale (aliments, cultes) change non seulement leur propre regard sur eux-mêmes, mais aussi celui des autres. Dans la dialectique de l'identité où l'affirmation de soi est en partie construite en réponse à la représentation qu'en a l'autre, ces changements aboutissent à de nouveaux équilibres et à de

nouvelles représentations identitaires : l'héritage indien, longtemps confiné, occulté, voire refoulé, acquiert une place emblématique. L'inscription récente à l'inventaire des monuments historiques d'un temple hindou de la Martinique (Le Galion, à Trinité) et d'un temple de la Réunion (temple de la ville de Saint-Louis) est un signe éloquent de la valeur nouvellement attachée aux cultes et aux lieux de culte hindous des îles créoles

Un nouveau regard esthétique et patrimonial se développe tant de la part des croyants que de celle du milieu environnant. Et ce regard intervient à son tour sur l'évolution des cultes et de leurs dimensions artistiques. Nous sommes donc naturellement conduits, par la nature même des faits à aborder, à pénétrer au cœur de cet ensemble indissociable que sont les rituels hindous et les sociétés créoles afin de déceler leurs articulations internes et leurs interférences. C'est là que peut se percevoir et s'expliquer la façon dont se construit, s'évalue et se transmet la dimension esthétique de ce qui touche à l'indianité aux Antilles et en particulier au sein des lieux et instruments des cultes hindous des îles.

Le cadre et le contexte

Dans les îles de la Guadeloupe et de la Martinique, la fin de l'esclavage et la pression des propriétaires fonciers en vue de maintenir la production de la canne à sucre, que compromettait la disparition de la main d'oeuvre servile a conduit à engager sous contrat des travailleurs recrutés en Inde.

Leur contrat précisait qu'ils auraient pleinement le droit de pratiquer leur religion, et il affectait à celle-ci des lieux situés à proximité des sucreries et sur le terrain ce celles-ci. Il s'implanta ainsi dans les îles un hindouisme populaire -issu avant tout des castes inférieures auxquels appartenaient les immigrés- qui s'est pérennisé dans le cadre des grandes plantations, où les Indiens s'identifiaient au prolétariat rural des zones sucrières. La Guadeloupe offre un tableau plus nuancé que la Martinique. La population indienne, plus nombreuse, y est d'origines plus diverses. Alors que les

Indiens de la Martinique sont avant tout d'ascendance tamoule ou du moins sud-indienne (comme ceux de La Réunion), les immigrants venus à la Guadeloupe se partagent de façon à peu près égale entre Indiens du Nord et du Sud. Cela se traduit de nos jours par la diversité du panthéon, même si les interférences ont été nombreuses, et par une certaine bipolarité au sein de l'ensemble indien. Cette bipolarité favorise la diversification des contacts extérieurs, les uns se faisant avec le monde tamoul, en Inde ou dans l'émigration (Martinique, Réunion), les autres avec le monde nord-indien (Trinidad, Maurice, Inde du Nord).

A la suite des changements sociaux très profonds consécutifs à l'effondrement de la société de plantation, les cultes indiens ont changé sous la pression de deux forces (cf Benoist 1998) :

- un réajustement de la position de ces cultes au sein de la société globale. Passant du privé et du local à une manifestation forte de la présence indienne, ils ont accru leur visibilité. Une partie de ces changements tient aux Créoles devenus demandeurs d'indianité dans leur quête d'éléments capables de s'opposer au processus général d'assimilation à la culture française. Une autre tient aux interférences des cultes hindous avec les pratiques magiques dans de larges secteurs des populations non-indiennes des îles, les cultes devenant un domaine supplémentaire d'action pragmatique contre la maladie et le malheur pour cette population.

- une transformation interne qui suit un courant homologue à celui de la sanskritisation, processus depuis longtemps décrit en Inde dans les cultes populaires : les castes inférieures changent leurs coutumes, leurs idéologies et leur mode de vie et les rendent conformes aux normes des castes supérieures. Cela bouleverse les critères du beau et du laid liés au bien et au mal, à l'efficace et à l'inefficace au sein des rituels. Un nombre croissant de dévots veut adapter sa pratique religieuse à sa promotion sociale et donc rompre avec un héritage marqué par les pratiques des castes inférieures.

I. Un état des lieux

1.1 L'architecture

L'espace du temple comprend d'une part le temple proprement dit (chapelle, Koylou), de dimensions très variables, et le terrain immédiatement adjacent, qui, clôturé ou non, abrite quelques lieux complémentaires de culte (lieu de culte à Nagour Mira, statue de « gardien », tel le Minédiyen à la Martinique, installations pour la préparation du repas consécutif au culte etc).

C'est dans le bâtiment principal que sont déposées les statues des divinités et que s'effectue une partie du culte ainsi que des prières . Les sacrifices animaux se déroulent à l'extérieur. Les temples anciens, qui ont été créés peu après l'arrivée des immigrants indiens au XIXe siècle se trouvent tous à proximité d'un point d'eau, nécessaire pour certaines phases de diverses cérémonies (rivière, étang, mer). Il n'en va pas de même des temples de création plus récente.

Jusqu'au milieu des années 1970 les temples étaient généralement fort modestes, et ils s'inspiraient de l'habitat des plus pauvres parmi les travailleurs du monde rural ; il s'agissait soit de cases en gaulettes couvertes de paille, soit plus généralement de cases de tôle (photos 1, 4 et 6). Des documents photographiques anciens, présentés en annexe (annexe 1) attestent de la continuité de cette forme de bâti au long des années. Depuis, une évolution considérable peut être notée. Elle va toujours dans le sens d'un « embellissement » du bâti et de l'espace adjacent, lié à l'investissement de sommes non négligeables.

Nous devons présenter séparément ce qui se passe à la Martinique et ce qui se passe à la Guadeloupe, les évolutions en ce domaine étant fort différentes entre les deux îles.

A la Martinique, où les temples sont en général communautaires, situés sur une terre souvent encore concédée par une grande exploitation agricole, la ligne générale des transformations suit celle de l'habitat rural en général. Partout on est passé de cases souvent misérables à d'élégantes petites maisons soigneusement entretenues. Les temples reconstruits (certains ne l'ont pas encore été) ont adopté le même modèle. Pas plus qu'on ne pouvait les distinguer autrefois des cases, on ne peut les distinguer, du moins dans un premier regard, de l'habitat environnant (photos 2 et 3), si ce n'est par l'apposition récente sur la façade de quelques éléments décoratifs (photo 1) ou de symboles religieux (photo 2). La reconstruction a en général été totale. Tout au plus a-t-on gardé quelques éléments récupérables (tuiles par exemple), tandis que la statuaire était soigneusement traitée, repeinte, et remise en place lors d'une cérémonie de nouvelle inauguration du temple.

Les profondes rénovations entreprises s'accompagnent de divers aménagements intérieurs, mais ne sont jamais en rupture avec la période précédente : on assiste à une modernisation du bâti, sans incidence sur l'insertion des constructions religieuses dans l'habitat voisin. Cela leur donne une faible visibilité, assez caractéristique de l'hindouisme populaire martiniquais.

Signalons toutefois le cas particulier du temple de *La-Haut*, à Macouba, qui a été entièrement refait, sous la conduite d'un prêtre populaire hindou venu spécialement de la Réunion (photo 3). Si la disposition interne et l'aménagement des lieux annexes au temple sont cette fois identiques à ceux des temples populaires de la Réunion, on ne dénote pas plus que dans les autres temples restaurés d'efforts en vue d'introduire des éléments architecturaux inspirés de l'Inde.

Il convient aussi de signaler un projet mentionné par quelques personnes, mais qui reste latent : celui de la construction à Basse-Pointe, au cœur de la zone de concentration de descendants d'immigrés indiens, d'un grand temple « selon les normes hindoues », temple qui viendrait affirmer la présence indienne et qui serait en même temps un lieu de diffusion de la langue et de la religion.



1 - sanctuaire de Gradis,
Basse-Pointe, Martinique



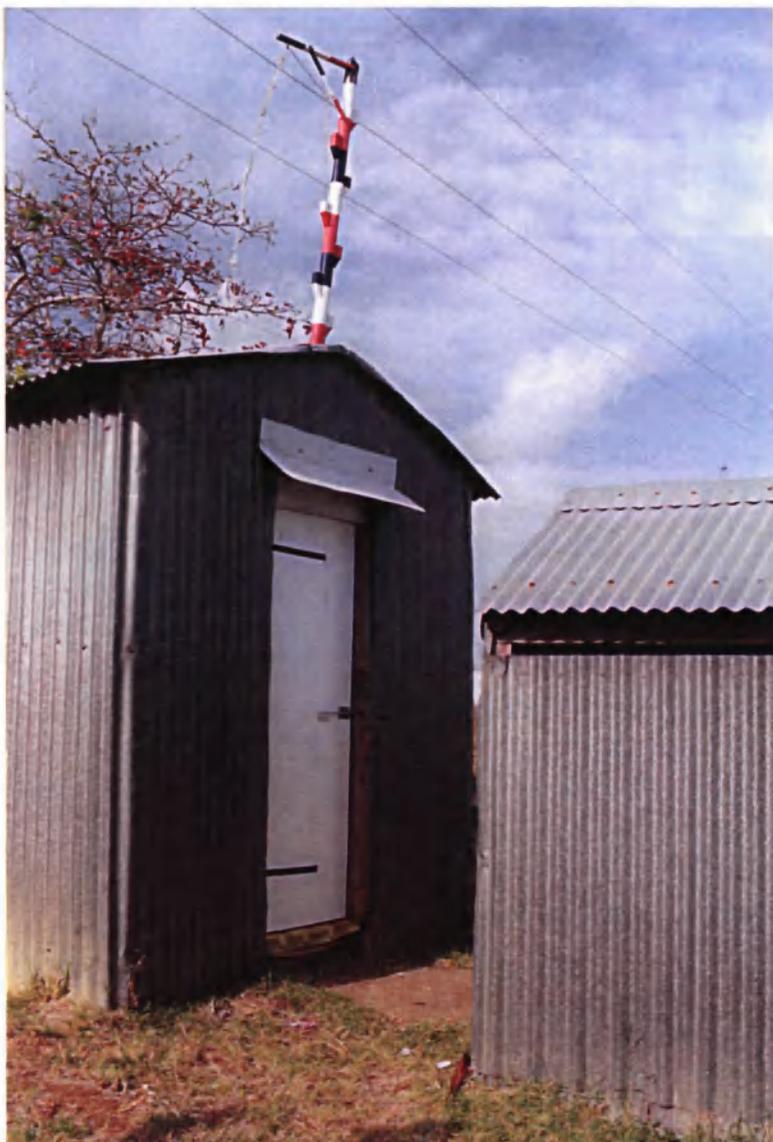
2 - sanctuaire de Fourniols,
Sainte-Marie, Martinique



3 - Sanctuaire de La-Haut,
Macouba, Martinique

1 rois " chapelles " hindoues martiniquaises : passage de la case traditionnelle (Gradis, la plus ancienne) à la petite maison (La-Haut via la case améliorée (Fourniols). L'évolution architecturale des sanctuaires hindous suit celle de l'habitat créole

Sanctuaires traditionnels guadeloupéens,
modestes cases en tôle ondulée ou en béton



4 - sanctuaire de Jarry, Baie-Mahault, Guadeloupe



5 - Sanctuaire de Borel, Lamentin, Guadeloupe



6 - sanctuaire de Fonds Cacao, Capesterre, Guadeloupe

Il en va différemment à la Guadeloupe, où l'on doit noter que les temples les plus anciens, ceux qui s'inscrivaient en continuité avec l'habitat des engagés et, jusque vers la fin des années 1970, d'une large part de la population rurale sont devenus rares. Il en existe encore quelques uns, généralement petits sanctuaires en continuité avec ceux de l'époque de la plantation (photos 4 et 6) ou plus récents (photo 5). Cependant, pour la plupart, les temples, mêmes modestes, ont été l'objet au cours de ces dernières années d'un renouvellement qui traduit le rejet des apparences anciennes, au profit d'attributs morphologiques que l'on souhaite « plus indiens ». Ces temples sont le plus souvent la propriété privée d'un officiant, qui les a construits à proximité de sa maison, elle-même modernisée, quitte à ce qu'il y ait transféré quelques statues venues de temples plus anciens. La décoration de ces temples, plus que leur plan architectural, affiche les marques extérieures de leur fonction religieuse et de leur identité hindoue (photos 7 et 8). Des sculptures, des frontons, des peintures sur la façade viennent à la fois les orner et affirmer leur fonction tout en leur donnant une grande visibilité. Les illustrations n° 10, 11 et 12 montrent ainsi des détails architecturaux ou le choix de couleurs du bâtiment qui ont tous le même effet : promouvoir à travers un choix décoratif la fonction religieuse et l'identité hindoue du lieu.

En rupture franche avec ces héritages, et exprimant une transformation radicale, le grand temple de Changy, à Capesterre en Guadeloupe (photo 9) vise à reproduire par son architecture et sa décoration. Celui qui a pris l'initiative de cette rénovation complète a fait concevoir en Inde ce bâtiment et a fait venir un sculpteur de l'Inde pour réaliser la statuaire. Ce temple atteint ainsi un sommet « d'indianité », par son architecture avec son gopuram et ses dômes et par ses sculptures (photos 26 et 27). Considéré d'abord comme quelque peu marginal, il est en passe de devenir un modèle et il inspire des projets. Cautionné par le fait que ses sculptures ont été réalisées à la Guadeloupe par un spécialiste venu de l'Inde, il profite de plus en plus dans son image du mouvement de retour à



7 - sanctuaire de Saraswati,
Le Moule, Guadeloupe



8 - sanctuaire du prêtre
Bipat, Guadeloupe



9 - sanctuaire de Changy,
Capesterre, Guadeloupe

Les deux premiers sanctuaires sont en quelque sorte des constructions intermédiaires, entre la chapelle traditionnelle et le grand temple (le troisième, celui de Changy). Des symboles décoratifs d'inspiration hindoue apparaissent sans remettre en cause un choix architectural d'ensemble d'inspiration non hindoue.



10 -sanctuaire de Port-Louis, Guadeloupe



11 - sanctuaire de Palais royal, Abymes, Guadeloupe



12 - sanctuaire de Mr. Ramassamy, Guadeloupe

l'Inde. Ses sculptures sont à l'origine d'un courant nouveau dans la statuaire indo-guadeloupéenne qui découle d'un nouveau jugement quant aux normes esthétiques relatives aux représentations des divinités, courant qui sera détaillé lors de la présentation de la statuaire en général.

La décoration intérieure des temples offre de grands contrastes. A la Martinique, elle reprend en la rénovant la décoration ancienne. Tout au plus tend-on çà et là à remplacer le bleu-blanc-rouge qui, sur des mats et des portes, signalait l'allégeance française des Indiens par une couleur jaune répondant plus directement au contexte religieux. Des chromos importés de l'Inde (photo 29), quelques statuets ou lampes indiennes en bronze marquent, très marginalement, les introductions récentes. A la Guadeloupe, les temples privés font preuve d'une diversification exubérante du décor interne, voire externe. Bien que d'inspiration religieuse hindoue cette décoration emprunte des éléments à diverses sources venues d'imagerie populaire indienne, de magazines etc. Il y a là une création très variée, qui se retrouve dans la statuaire.

1.2 La statuaire

Jusqu'aux années 1970, la statuaire était pour l'essentiel héritée des temps d'immigration. Les pièces composées sur place par les nouveaux arrivants étaient en pierre pour les divinités féminines et masculines, mais jamais en ronde bosse à l'exception des statues de bois (généralement de bois de manguier) représentant des divinités masculines figurées à cheval (photo 13). Les quelques statues postérieures au XIXe siècle étaient inspirées du même style. L'emploi général en Inde de pierres figurant les dieux a laissé seulement quelques traces, mais souvent, aux Antilles, ces pierres sont décorées de peintures qui leur donnent un visage (photos 14 et 18).

A cette statuaire créée sur place il convient d'ajouter de très rares représentations ramenées d'Inde (ou réputées comme telles), par les contractuels ainsi qu'une statue dite « non de main d'homme », apparue peu après l'arrivée des Indiens à la Guadeloupe (à Changy, Capesterre). En

raison de cette origine singulière - donnée pour divine -, il lui est conféré une grande sacralité, phénomène en continuité avec les croyances du pays tamoul où les statues *Swayambu* (d'origine extra-humaine) sont les représentations les plus sacrées.

La valeur patrimoniale des statues anciennes à la Martinique apparaît très forte. Elles sont en général restaurées, repeintes, disposées de façon bien plus soignée qu'autrefois, mais elles gardent leur couleur traditionnelle ; c'est ainsi que toutes les figures féminines sont peintes en jaune, couleur de Mariyémen. D'autres, comme Maldévilen sont peintes en blanc. Dans les temples martiniquais les permanences l'emportent toutefois, bien que l'on note l'incorporation d'éléments complémentaires nouveaux : chromos venus de l'Inde, statuettes de bronze également importés, objets cultuels indiens jusque là inconnus (lampes de bronze en particulier).

Il existe à la Martinique de remarquables ensembles de statues anciennes (photos 13, 15 et 16), soigneusement entretenues. Ils existent dans tous les temples, et leur abondance, ainsi que leur style très spécifique, font barrage à l'émergence d'un nouveau style, du moins tant qu'il n'y a pas rupture dans les cultes eux-mêmes.

A la Guadeloupe l'« indianité » nouvelle est bien plus marquée, et cela à deux égards : importance de la statuaire importée, et créativité tout à fait nouvelle dans la production locale de statues destinées aux temples. Le relevé détaillé fait apparaître une grande diversité, et un contraste très marqué avec la Martinique tant dans les styles que dans les jugements portés sur la statuaire.

La confection de statues fait émerger des artistes, qui vendent leur production pour des fins de constitution de temples ou de lieux de culte domestique, et qui sont reconnus comme tels. Certains fidèles leur achètent des statues qu'ils offrent au temple à la suite de l'exaucement d'un vœu.

On note la présence récente dans le commerce de deux nouveaux types de statues religieuses indiennes. Dans un magasin (« Ganesh store », à Fort-de-France), il s'agit de nombreuses statuettes de bronze importées de l'Inde et achetées pour un usage généralement privé, les autels domestiques



13 - Madevlien et ses deux épouses,
Bommi et Vellayama, Fourniols,
Sainte-Marie, Martinique

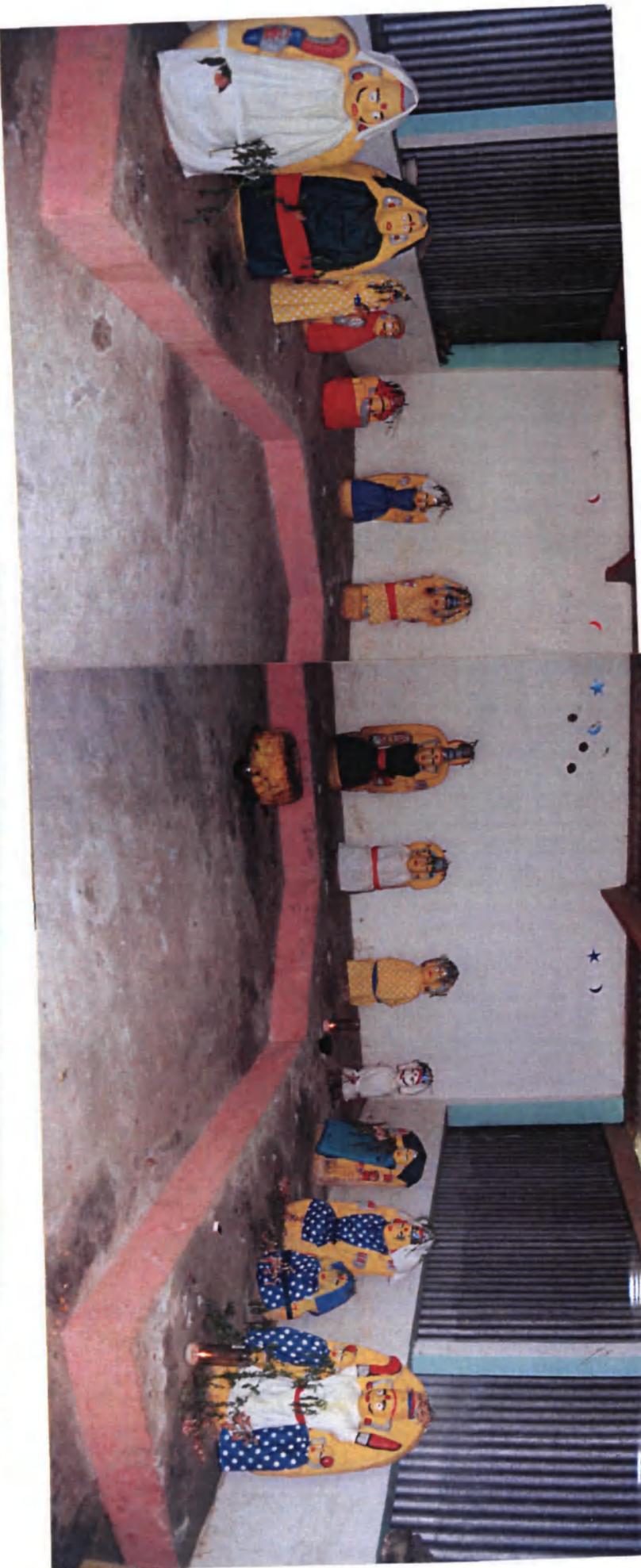
Ces trois photos illustrent la statuaire traditionnelle,
héritée des temps de l'immigration, encore très présente à
la Martinique, mais devenue moins courante à la
Guadeloupe.



14 - Minédiyen, Sanctuaire de Moulin L'étang,
Basse-Pointe, Martinique



15 - Ganesh, sanctuaire de la Mangrove



16 - Ensemble ancien de divinités,
intérieur du sanctuaire de la
Mangrove, Lamentin, Martinique

Statuaire datant de la période
de l'immigration (seconde
moitié du XIXe siècle).

17 - Lampe, intérieur du sanctuaire de
la Mangrove, Lamentin, Martinique





18 - pierres peintes figurant des divinités, sanctuaire de Jarry, Baie-Mahault, Guadeloupe



19 - Kali, pierre peinte, sanctuaire de Fonds Cacao, Capesterre, Guadeloupe



20 - Ganesh, modelage, sanctuaire de fonds Cacao, Capesterre, Guadeloupe

Sculptures traditionnelles ou d'inspiration traditionnelle, statuaires de base de sanctuaires guadeloupéens

semblant se multiplier actuellement ; dans un autre (librairie ésotérique), de statues de confection locale, inspirées des chromos indiens, faites par Max Sulty, plasticien et ethnologue martiniquais d'origine créole, par ailleurs officiant hindou et auteur (en collaboration avec le prêtre indo-guadeloupéen Jocelyn Nagapin) d'un ouvrage sur l'hindouisme à la Martinique et à la Guadeloupe.

Les sculptures de ces vingt dernières années sont souvent rattachées à leur auteur et diffèrent de style les unes des autres. Mentionnons en particulier à la Guadeloupe, Singh, venu de l'Inde en 1980, qui vendait ses statues à des temples et à des particuliers, ainsi que des chromos religieux de l'Inde, Irénée Ramassamy, entrepreneur, transporteur, qui moule des sculptures en ciment blanc qu'il décore avec de la peinture aux couleurs vives (photos 20 et 24). Il opèrerait « selon ses rêves », mais il détient chez lui nombre de chromos indiens, Max Sulty, chercheur déjà mentionné, qui vend des statues de divinités très inspirées de leurs sources indiennes (photos 21 et 22), et une métropolitaine qui réalise des statues de Lakshmi qu'elle vend à des particuliers. Cette liste n'est pas exhaustive mais elle illustre bien sources de cette nouvelle statuaire guadeloupéenne, où la référence à l'Inde est omniprésente, et elle se retrouve dans la peinture murale des temples, qui tend à se développer beaucoup (photos 30 et 31).

D'autres sculptures sont l'œuvre des desservants des temples, qui aménagent eux-mêmes leurs lieux de culte, en s'inspirant soit des statues faites par des sculpteurs plus confirmés, soit de l'imagerie indienne, soit, disent-ils, de leurs rêves (photos 23 et 25). Ces réalisations contrastent fortement avec celles d'artistes venus de l'Inde (photos 26, 27, 28), et marquent l'existence d'un nouvel art religieux populaire indo-guadeloupéen, qui semble connaître un réel essor.

Il convient aussi de signaler un fait qui semble pour le moment marginal, l'existence, à la Guadeloupe, dans une « chapelle » tenue par une femme non-indienne d'une statue de Maliémen aux cheveux crépus. Il semble que s'amorce là une autre forme de changement et d'appropriation qui retentit directement sur la statuaire.

20 - Kali, sculpture de Mr. Ramassamy, Guadeloupe



22 - Ganesh, sculpture de Max Sully, temple de Saraswati, Le Moule, Guadeloupe



21 - Hanouman, sculpture de Max Sully, temple de Saraswati, Le Moule, Guadeloupe

Sculptures religieuses récentes réalisées par des artistes antillais



23 - Madévilén et ses deux épouses, sanctuaire de l'Anglais, Sainte-Anne, Guadeloupe



24 - Ganesh, Sculpture de Mr. Ramassamy, Guadeloupe



25 - Hanouman, sanctuaire de l'Anglais, Sainte-Anne, Guadeloupe

Autres sculptures récentes réalisées par des artistes locaux.



26 - Mariamman entourée d'autres divinités, gopuram du temple de Changy, Capesterre, Guadeloupe



27 - Kali, temple de Changy, Capesterre, Guadeloupe

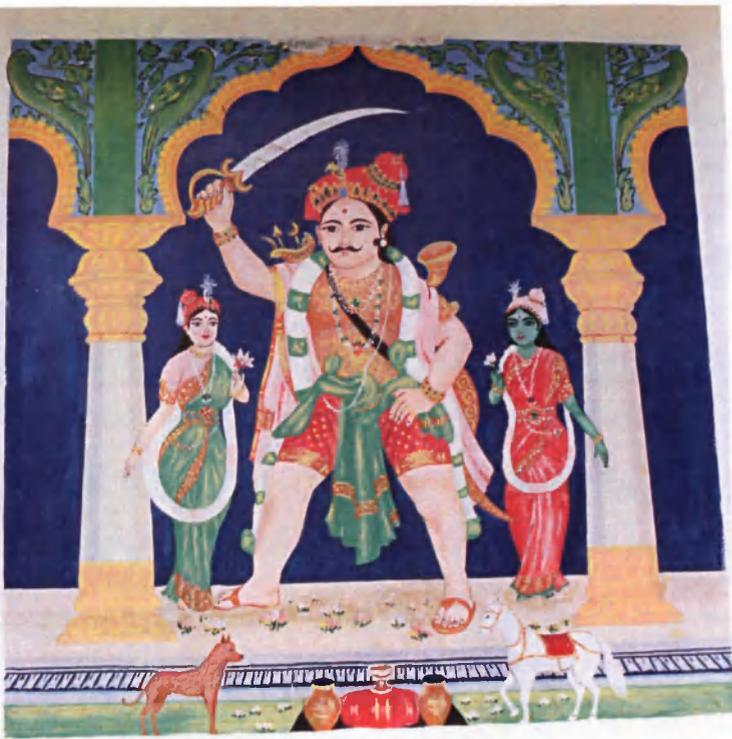


28 - Madévilien, Sanctuaire de Palais royal, Abymes, Guadeloupe

Sculptures réalisées en Guadeloupe par des sculpteurs venus de l'Inde



29 - Chromo indien de Muruga, sanctuaire de Saint-James, Saint-Pierre, Martinique



30 - Madhava et ses épouses, peinture murale, sanctuaire de Palais royal, Abymes, Guadeloupe

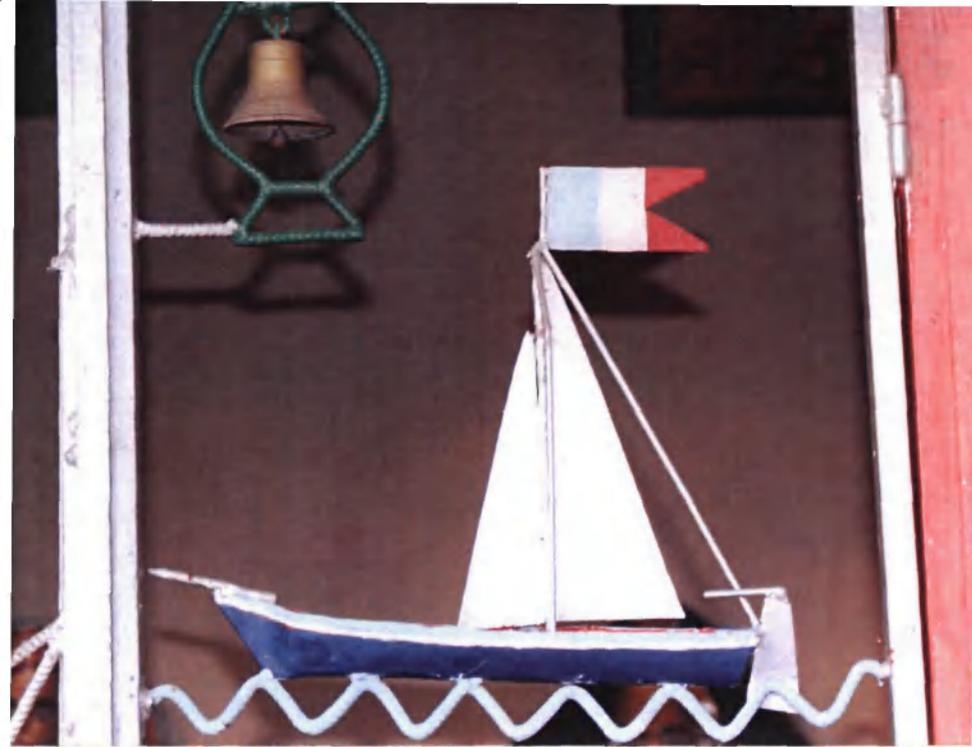


31 - Kali, peinture, sanctuaire de Palais royal, Abymes, Guadeloupe

Les deux peintures murales sont directement inspirées de chromos importés de l'Inde, tels que celui que représente la photo 29

Au plan de l'évolution de la statuaire guadeloupéenne, il importe de s'arrêter sur le cas particulier des représentations de Nagour Mira, tant il est symptomatique de la reprise des communications avec l'Inde, des conséquences qu'ont sur le culte les travaux des chercheurs, voire de la plasticité de la religion étudiée. Nagour Mira est un saint musulman originaire d'une famille arabe établie dans le Nord de l'Inde. Au terme d'un parcours messianique dans et hors du sous-continent, il se fixa au XVII^e siècle dans une petite ville du pays tamoul et y réalisa de nombreux miracles. À son décès, un mausolée y fut érigé. Il existe encore de nos jours et constitue un important centre de pèlerinage pour des dévots de toute obédience, les Hindous et les Musulmans allant les uns et les autres dans son sanctuaire. Les immigrants hindous du XIX^e siècle adoptèrent cette figure de l'Islam sud-indien (qui est en Inde même l'objet d'un culte pour bien des Hindous) après avoir sollicité sa protection lors de la traversée jusqu'aux Antilles (il en va de même à La Réunion), ceci en référence à la mythologie de ce dernier : il avait sauvé des bâtiments menacés par des fortunes de mers. Compte tenu du fait que ces Hindous ne disposaient pas dans leur propre panthéon de dieux ayant pour attribut de protéger des naufrages, la théologie hindoue prohibant même le départ de la terre indienne, Nagour Mira s'inscrivit dans un patrimoine commun, toujours rattaché au récit du grand voyage des ancêtres immigrés et à la représentation du bateau sauvé du naufrage (photos 32 et 34).

Au fil des ans, le caractère musulman de cet emprunt avait fini par être oublié, et ce même si en dépit de leur intégration au rituel public hindou la symbolique et les rites relatifs à ce dernier restaient manifestement islamiques (absence de représentation anthropomorphe, présence de symboles musulmans : croissant, main (photo 33), étoiles, usage de mots arabes, égorgement et non décapitation des animaux présentés en offrande, etc.). En 1975 le géographe franco-pondichérien Singaravelou identifia Nagour Mira comme ce saint musulman originaire de Nagore, petite ville à 15 kilomètres au sud de Karaikal. Gerry L'Étang publia en 1993 une version orale du mythe du saint recueillie à Nagore, avant de faire paraître quelques



32 - Bateau, symbole de Nagour Mira, Sanctuaire de Saint-James, Saint-Pierre Martinique



33 - Main, culte de Nagour Mira, Sanctuaire de La-Haut, Macouba, Martinique (influence réunionnaise)



34 - Bateau et mât, symboles de Nagour Mira, sanctuaire de Boivin, Moule, Guadeloupe



35 - Nagour Mira, sanctuaire de L'Anglais, Sainte-Anne Guadeloupe

Trois représentations traditionnelles (non anthropomorphes) de Nagour Mira. La quatrième (35) est une innovation guadeloupéenne, en rupture avec l'interdit islamique de représentation du corps humain.

années plus tard la traduction française du mythe officiel éditée par le mausolée.

La révélation du caractère islamique d'une déité jusqu'alors perçue comme hindoue eut quelque incidence. On constata d'abord, marginalement, un affaiblissement du culte de Nagour Mira, inspiré par des dévots soucieux de purger l'hindouisme guadeloupéen de ses emprunts. Mais c'est au plan statuaire que les changements furent les plus significatifs. Sont apparues en effet ces dernières années à la Guadeloupe des statues de Nagour Mira, en rupture avec l'interdit islamique de figuration du corps humain mais en conformité avec la logique représentative hindoue. Lors d'un entretien avec le prêtre guadeloupéen Jassavant dont le Temple à L'Anglais (Sainte-Anne) comporte une de ces statues, ce dernier nous confia l'avoir reçu d'un proche, dévot et sculpteur amateur, qui avait eu en songe une apparition du saint et l'avait représentée conformément à cette vision. La sculpture figure un homme barbu, de blanc vêtu, armé d'une épée (voir photo 35), assez proche, au final, de l'iconographie des marins-marchands arabes et des matelots laskar qui islamisèrent les premiers (avant les envahisseurs turcophones d'Asie centrale) les régions côtières de l'Inde. Cette statue témoigne, à l'évidence, d'un compromis symbolique : son érection procède d'une manière d'hindouisation de Nagour Mira ; faisant fi de l'interdit islamique, elle affirme la prééminence de l'usage hindou de figuration anthropomorphe des divinités, mais dans le même temps elle respecte l'identité islamique du personnage en le présentant sous les traits d'un musulman.

1.3. La musique :

1.3.1 Généralités

Au cours de cérémonies mais aussi d'entretiens avec des musiciens, on a pu étudier les musiques les plus anciennement implantées, musiques accompagnant les cérémonies avec sacrifices d'animaux, et divers aspects des

changements relatifs au domaine musical, changements musicaux qui traduisent les nouvelles valeurs.

Un fait remarquable concernant les musiques indiennes actuelles est justement l'importance accordée à leur dimension esthétique. Cette préoccupation passe par plusieurs dimensions.

- D'abord par la diversité croissante de l'instrumentarium. Autrefois dominé par le tambour sacré, le paysage sonore indien s'ouvre désormais à d'autres sources musicales. Il répond en fait à l'évolution des goûts et des valeurs sociales de la Guadeloupe contemporaine. Autrefois crainte ou méconnue des Guadeloupéens non-indiens en raison de sa seule association aux cultes de possession et de transe, la musique indienne actuelle cherche à montrer une image axée sur la beauté et la complexité de ses techniques instrumentales et vocales, vers la diversité de ses répertoires et de ses instruments.

- Mais bien plus que de simples ajouts instrumentaux, l'adoption et l'apprentissage de ces instruments supposent surtout :

- . de nouvelles modalités de transmission (maître-disciple, par exemple),

- . un certain niveau de connaissance de l'écriture musicale indispensable pour permettre une maîtrise de systèmes complexes de composition et d'interprétation des musiques classiques de l'Inde.

- Il en résulte :

- . de nouveaux modes de relation au monde (passage par exemple d'une musique rituelle fonctionnelle d'invocation, à une musique d'art, voire de divertissement).

- . Une redéfinition de la spiritualité liée à la musique, qui s'accompagne de l'accès aux textes sacrés, de l'identification à un hindouisme dont les sources ne sont plus dans le passé local mais dans les contacts avec l'Inde et avec ses représentants tels que les brahmanes de Trinidad, ou des maîtres de l'Inde venant aux Antilles

1.3.2 L'instrumentarium

On assiste là à des changements radicaux, liés à l'essor de nouvelles formes musicales directement inspirées de l'Inde à travers divers contacts. L'instrumentarium traditionnel est bouleversé par l'apport d'instruments classiques de l'Inde. Ainsi, aux côtés des instruments sacrés traditionnels (photos 36, 37, 38), l'instrumentarium indien de la Guadeloupe comprend désormais des membranophones typiques de la musique classique indienne tels les tablas, (membranophones sur cuvette), le mridangam (tambour sur caisse à double membrane), le matalon (tambour sur caisse à double membrane) et le dholok (tambour sur caisse cylindrique à deux membranes), les luths sitar et tampura, les cymbalettes talons (talam en langue tamoule, mandilis, en hindi) et l'harmonium portatif. (photos 39, 40, 41). Ces instruments venus de l'Inde ou d'autres îles indo-créoles (Trinidad, Réunion) sont souvent achetés au prix fort chez des luthiers ou dans des boutiques spécialisées, ce qui dénote l'importance accordée à leur acquisition et à leur maîtrise. Leur présence traduit directement une forte évolution des goûts musicaux, des fonctions de la musique et des conditions de son interprétation

1.3.2.1 Statut et hiérarchie des instruments

Certains instruments sont sacrés par nature (le tapou, le matalon), tandis que les autres le sont par fonction (harmonium, tablas, veena, sitar, mridangam). D'où l'ambiguïté de la hiérarchisation des instruments. Il existe plusieurs axes de classement selon l'axe sur lequel s'appuie le jugement de valeur :

- un axe de la hiérarchie des musiques (au sommet, les musiques savantes de l'Inde, en bas, les musiques populaires, de village), parallèle à la hiérarchie des divinités.

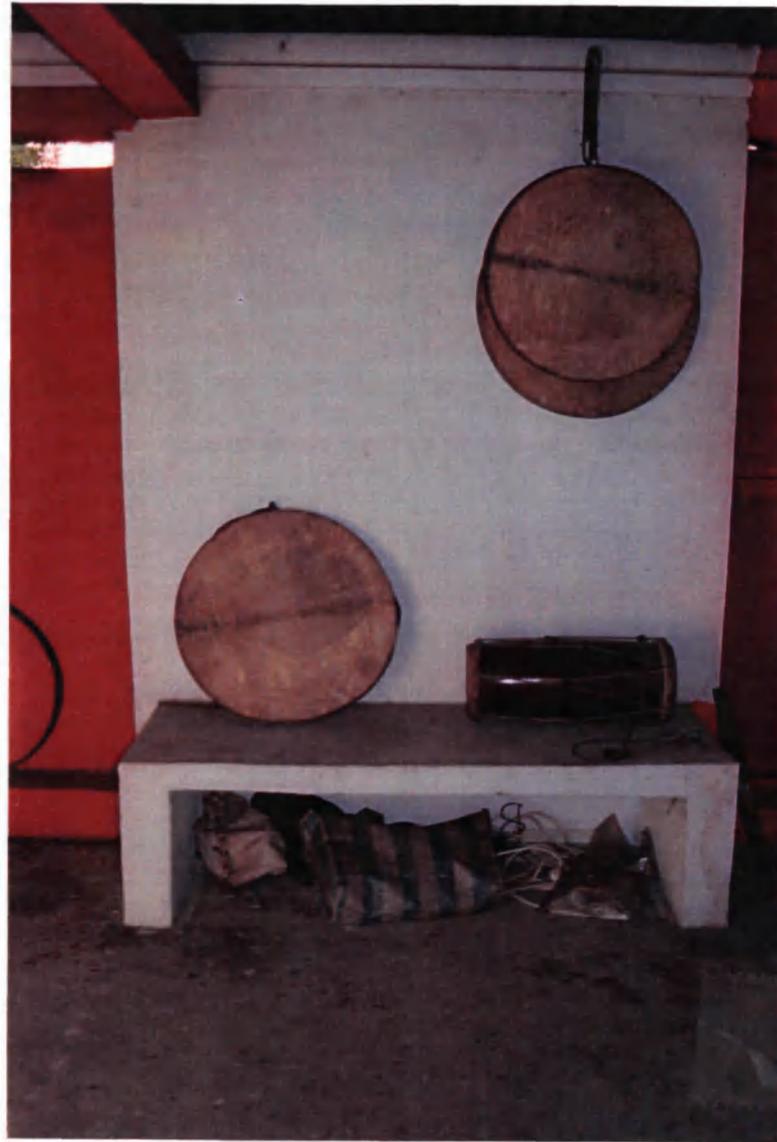
- un axe de la sacralité intrinsèque à l'instrument, qui donne une valeur explicite, voire dominante, au tapou (tambour sur cadre circulaire à

Instruments de base des cultes traditionnels.
Remarquer que les vêtements cérémoniels masculins,
sont uniformément blancs, et souvent
de style indien (Kurta-Pyjama)

37 - L'appel des tapou, sanctuaire de
Saraswati, Le Moule, Guadeloupe.



36 - Deux tapou, un matalom, sanctuaire du
prêtre Bipat, Guadeloupe



38 - Sacrifice du bouc au son des tapou, sanctuaire
de Saraswati, Le Moule, Guadeloupe



39 - Joueuse d'harmonium, Le Moule, Guadeloupe



40 - Joueur de tabla et de matalom Le Moule, Guadeloupe



41 – accompagnement d'un puja avec à la fois instruments de musique classique indienne (tabla, harmonium) et de musique traditionnelle locale (matalom)

une membrane, photos 36, 37, 38). Identifié au culte populaire cet instrument est sacré en raison de son rôle de médiateur indispensable entre les dieux et les hommes lors de cérémonies d'offrandes, car lui seul peut donner le son capable d'appeler les divinités, en particulier lorsqu'on attend d'elles qu'elles possèdent l'officiant.

- un axe qui réfère à la complexité, le raffinement de la facture instrumentale (nature des matériaux, complexité de la fabrication) et qui tient avant tout à la qualification d'artiste appliquée alors aux meilleurs exécutants.

1.3.2.2. L'interprétation

En effet, la maîtrise du jeu instrumental est spécifique à l'instrument et conditionne le jugement porté sur l'exécutant. Dans le tapou, la qualité du musicien ne tient pas tant à l'apprentissage d'un rythme – qui étant directement fonctionnel (appel des Dieux) nécessairement bien connu par tous ceux qui en jouent lors d'une cérémonie – qu'à la maîtrise du battement de tambour, dont l'importance réside de la qualité d'un timbre, d'une résonance.

Le jugement d'appréciation de l'exécution d'autres instruments s'appuie sur d'une part sur l'adéquation aux règles traditionnelles, d'autre part sur la capacité d'innovation et d'improvisation. La maîtrise des ragas et des talas, la rapidité d'exécution, le contrôle de l'instrument qui semble exprimer directement la pensée et le sentiment de l'exécutant font la différence entre celui qui sait simplement jouer et l'artiste reconnu.

1.3.3. Là où la musique est absente

Il est un type de cérémonie traditionnelle, avec sacrifices d'animaux, qui n'est jamais accompagné de musique. C'est le « garo », cérémonie de présentation d'une promesse. Serait-ce parce qu'il ne s'agit pas d'appeler les dieux, et que, par conséquent, les rythmes d'appel ne sont pas nécessaires ?

Cela viendrait confirmer la conception du caractère médiateur de la musique cérémonielle traditionnelle, musique d'appel des divinités, qui doit en raison de cette fonction exigeante maintenir un rythme très codifié, exécuté avec des instruments qui ne doivent pas changer. Effectivement la permanence des rythme et des instruments, leur fidélité à ce qui est venu de l'Inde et qui s'y retrouve de nos jours est très frappante. Cela n'exclut cependant pas comme on le verra l'introduction d'une esthétique nouvelle dans ces rythmes de tambour, mais à condition que ni l'instrumentation ni le rythme lui-même ne changent.

1.3.4 Le chant

1.3.4.1. Le chant religieux

C'est sans doute dans ce domaine que les changements sont les plus limités. La contrainte qui pèse sur ces chants, porteurs de récits épiques et accompagnant danses et cérémonies est trop forte pour s'accommoder de changements. Ils apparaissent comme un lieu de conservation culturelle ; ils sont d'ailleurs remarquablement fidèles à leurs sources populaires indiennes. On a cependant depuis peu le souci de se rapprocher du modèle indien originel, en particulier en ce qui concerne les paroles de ces chants. Ainsi, à la Martinique certains responsables de temples distribuent-ils des textes tamouls de chants dévotionnels rédigés en caractères latins ce qui, même sans compréhension du tamoul permet d'interpréter avec plus de fidélité des chants de l'Inde .

Mais si les chants religieux déjà connus ne changent guère, c'est par l'introduction de nouveaux types de chants qu'évolue ce domaine, et ces chants font une large place aux variations individuelles qui traduisent la qualité artistique de l'exécutant. Il s'agit des bhajans,, chants dévotionnels accompagnés avec un harmonium portatif et des cymbalettes ; à l'instar de ce qui se passe dans le monde indien, la musique de l'harmonium vient doubler la mélodie du chant. Dépassant le cadre strictement religieux, les

bhajans peuvent être utilisés pour une représentation du religieux hindou à destination d'un public profane. L'apprentissage de ces chants s'appuie sur des livres en hindi.

Un changement général qui relève des nouvelles valeurs esthétiques. Dans certains cas, malgré la volonté d'être directement inspirés de l'Inde, via des chanteurs de passage et surtout via la musique enregistrée, l'exécution des chants est directement influencée par le contexte guadeloupéen et par le désir de s'adapter au public antillais. Le chant est donc à la fois plus « indien » dans son projet et plus « antillais » dans sa réalité. Cet ajustement de certaines modalités d'expression musicales au nouveau contexte d'insertion concerne plusieurs niveaux de la performance :

Timbre : tendance à délaissé le timbre nasillard au profit d'une voix de tête par rapprochement avec la façon occidentale de chanter.

Changement des rapports au temps en général :

Durée des interprétations : tendance au raccourcissement de façon à ne pas lasser le public.

Diminution de l'importance accordée au temps préparatoire et à sa durée (temps de silence, gestuelle, disposition d'accessoires, tels encens, tapis).

Le nadron (théâtre chanté et dansé), qui se déroule la nuit, en Inde et traditionnellement aux Antilles, peut devenir un spectacle, diurne.

On doit également s'interroger à ce propos quant aux moments d'exécution des ragas, qui ne semble pas observer les règles indiennes fixant le rapport entre chaque raga et un moment de la journée.

Tout cela aboutit à une véritable interprétation « indo-guadeloupéenne » ou « indo-martiniquaise » manifestée essentiellement par un allègement des formes, une contraction des durées, la sélection privilégiée des figures expressives, spectaculaires, l'abandon (ou au moins la grande réduction), en contexte non-hindou (fêtes patronales, festivals), des rituels de préparation.

1.3.4.2 Le chant profane

Rarement connu à la Martinique il semble très présent dans la mémoire de certains chanteurs guadeloupéens, tel M. Lalsingué. il s'agit de chansons de femmes lavant le linge à la rivière, de chants de travail au chant, de berceuses, etc. Ces « petites chansons » (chilapattu) n'ont pas fait l'objet d'étude ni de collecte systématique, et nous tenons à attirer l'attention sur l'urgence qu'il y a à procéder à la sauvegarde de cette part très menacée du patrimoine indo-guadeloupéen

1.3.5 Diversification des répertoires et esthétisation des pratiques. Les interférences de la spiritualité et d'une attention nouvelle à l'esthétique dans l'exécution musicale

Si la spiritualité est toujours présente dans l'interprétation de musiques profanes, la dimension esthétique devient de plus en plus explicite et vient guider à son tour, l'interprétation des musiques rituelles en particulier chez certains batteurs de tambour tapou. Nous pouvons utiliser à cet égard notre expérience déjà ancienne de cette musique, puisque nous avons eu la chance de procéder à plusieurs reprises à des enregistrements de battements de tambour tapou dans des cérémonies similaires à la Martinique entre 1956 et 1980⁵. A cette époque, seul le rythme, comme langage d'appel des divinités ou de marquage des phases de la cérémonie était mis en évidence par les interprètes. Le son lui-même devait être fort, sec, et on gérait à cette fin la membrane des tambours en l'exposant périodiquement à la chaleur rayonnant d'un bûcher allumé à proximité. Mais jamais la qualité du son, en tant que telle n'a été évoquée. Par contre il n'en va plus de même de nos jours, et cette approche diachronique permet de constater diverses modifications du profil musical. On évalue désormais la qualité du son du tapou, sa « profondeur », son « ampleur », et cela

⁵ On peut consulter en particulier à ce sujet M.Desroches et J. Benoist « Tambours de l'Inde à la Martinique, structure sonore d'un espace sacré » et le film « Offrande aux Dieux exilés », J.Benoist, 1961

semble en relation directe avec la connaissance d'autres musiques indiennes.

Nous avons été frappés par le haut niveau de maîtrise de la technique instrumentale et par le souci esthétique lors des interprétations purement musicales ou prestations musicales accompagnant des danses. De plus, la compétence des musiciens se limite rarement à un seul instrument. Certains, tel le jeune et fort prometteur Jérôme Nagapin du Moule, maîtrisent à la fois des instruments traditionnels et des instruments de la musique classique de l'Inde : il joue tout autant du tapou, et du matalon, lors de cérémonies avec sacrifices d'animaux dans des temples locaux, que des tablas lors de pujas végétariens en présence de brahmanes.

De toute façon, la spiritualité si fortement associée aux musiques traditionnelles des temples populaires n'est pas évacuée des usages même profanes des musiques nouvellement introduites, Ainsi que le souligne Roger Lurel, guitariste de formation classique qui étudie le sitar depuis une dizaine d'années en France et au Népal avec le maître népalais Bataju, il semble même que cette dimension soit au cœur de l'apprentissage, ou plutôt, de l'initiation : l'apprentissage et l'exécution de la musique indienne sont conçus comme des actes à la fois artistiques et sacrés. Bien qu'élève assidu d'un maître du sitar Roger Lurel donne toute leur valeur aux percussions populaires, qu'il connaît également :

«lorsqu'on étudie la musique indienne, dit-il, on va avec son rythme. Pas question, spirituellement, de casser le rythme et de dire : « Bon, j'abandonne ». Sinon, on met le maître en difficulté. On a pris un engagement moral et spirituel. On peut prendre un repos, on peut pendant trois mois...bon, c'est une pause. Un arrêt. Mais (il) ne (faut) pas arrêter spirituellement totalement la musique.»⁶

C'est dans cette optique que l'une des premières interprètes de bhajans, (chants dévotionnels qui peuvent être interprétés à l'intérieur comme à l'extérieur de contextes religieux), en Guadeloupe déclare que ses voyages ne servent pas seulement à accroître ses connaissances, mais aussi et surtout, «à

réussir un petit peu plus sa vie spirituelle.». Puis elle ajoute : «ma famille et moi, nous vivons vraiment dans la spiritualité... on ne peut pas faire quelque chose de monotone, car les divinités aiment bien la musique»⁷

On le voit encore ici, le souci de perfection musicale se conjugue avec la quête de spiritualité, dimension philosophique liée depuis toujours au monde musical indien.

À la Guadeloupe, musique traditionnelle ancienne et musique moderne classique se côtoient donc. Pour certains, la musique ancienne est synonyme de monotonie, de statisme, ainsi que le souligne le prêtre hindou, Jocelyn Nagapin : «...Les vieux n'ont pas évolué dans leur pratique...Le son du matalon, le rythme, l'esthétique a changé depuis vingt ans. Il y a trente ans ce n'était pas comme ça qu'on jouait... Maintenant, il y a une musique traditionnelle qui est recherchée. Aujourd'hui, (on) cherche l'esthétique de la chose, pour que la musique ne puisse pas rester monotone...On a ajouté des rythmes, une part indienne- guadeloupéenne»

Ainsi, au chapitre de l'esthétique, la quête d'une beauté s'inscrit-elle tout autant dans la recherche d'instruments nouveaux que dans un nouvel usage d'instruments anciens : on cherche à atteindre une vibration soutenue dans le jeu des tambours tapou lors des cérémonies religieuses. La quête esthétique se remarque également dans le souci du timbre instrumental, dont la qualité recherchée passe, outre les techniques de fréquents chauffages de la peau du tambour, par une maîtrise particulière du jeu des baguettes (coup de poignet) ; par la façon de placer quelques brefs instants les doigts sur la peau lors du jeu, on module le son, on l'étouffe, ou on renforce les aigus etc. Là transparaît une approche corporelle du jeu musical, comme si le tambour et le musicien ne faisaient qu'un. Ainsi, le jeune Jérôme, joueur de tapou et de matalon, nous précisait-il à ce sujet que «jouer du tambour, ce n'est pas juste un rythme. Il y a une façon de frapper, une manière de se tenir, un style qui va au-delà du jeu » Puis, ajoute son père, le prêtre Jocelyn Nagapin, « il faut que les musiciens jouent en même

⁶ Entrevue avec Roger LUREL, décembre 2000

⁷ Entrevue avec Mme NAGAPIN, LeMoule, 19 décembre 2000

temps pour qu'on puisse entendre un seul son»...Quand il y a plusieurs tambours, ..on sent des vibrations, des choses qui pénètrent le corps, et ça crée des vibrations...jusqu'à la transe....ça met en résonance».

Ainsi, du champ des pratiques musicales se dégagent trois courants distincts, qui ont de nombreuses interférences du fait qu'ils sont parcourus en général par les mêmes musiciens, selon le contexte et les circonstances. Mais chacun correspond à des logiques et à des fonctions spécifiques :

. les musiques d'invocation et d'imploration (au temple) comprenant des chants d'épopées mythiques et des musiques rythmiques jouées par les tambours tapous ;

. les musiques de méditation, plus récentes, interprétées indépendamment, au temple et à l'extérieur des lieux de culte ; elles se profilent souvent dans des prestations publiques dans de grandes salles ou dans des hôtels, ou encore à un niveau plus privé, familial. Les instruments utilisés sont alors les tablas, l'harmonium, les cymbalettes, la voix, le mridangam ;

. les musiques de spectacle sont exécutées dans une toute autre perspective. Elles visent essentiellement à faire connaître un autre type de répertoire et surtout à mettre en avant une nouvelle forme d'interprétation, dont l'individu, la créativité et le talent artistique sont les moteurs principaux. Ici, la totalité de l'instrumentarium indo-guadeloupéen se retrouve, dans des combinaisons variées, plus ou moins proches des modèles les plus contemporains venus de l'Inde, mais aussi d'autres îles créoles où existe une présence indienne. A cette musique d'exécution locale s'ajoutent les musiques classiques enregistrées sur cassettes et sur disques compacts, et qui servent souvent, faute de musiciens compétents, à accompagner les spectacles de danse indienne, et quasiment toujours les cours de danse. La diffusion, récente, de ces musiques semble amorcer un mouvement d'une certaine ampleur dans l'appropriation de musiques savantes de l'Inde.

1.4. La danse

La danse classique est sans doute le champ d'activité où la préoccupation esthétique se manifeste de la façon la plus explicite.. Gestuelle, forme et coloris des vêtements, diversification de l'accompagnement instrumental, tout concourt ici à la mise en place d'une réalité artistique jusqu'alors inconnue localement.

L'élaboration de la qualité musicale et l'apprentissage de la danse relèvent d'un volontarisme affirmé, qui se traduit par la mise en place d'écoles de formation dont les coûts d'installation et d'opération sont défrayées soit par le secteur public, soit par des associations culturelles indiennes. Nombre de jeunes s'inscrivent à des cours de danse ou à des séances d'apprentissage instrumental, cours dispensés sur une base hebdomadaire par des musiciens professionnels ou semi-professionnels qui ont souvent eux-mêmes suivi une formation spécialisée en Inde ou à Trinidad, complétée sur place à l'occasion de la venue pour des stages ponctuels de maîtres indiens tel Ragunath Manet pour la Martinique. Les professeurs de danse indienne de Montréal jouent à cet égard un grand rôle, soit qu'elles viennent aux Antilles, soit que des danseuses aillent faire des stages auprès d'elles au Canada.

L'enjeu musical et artistique est alors divers. Pour certains, il s'agit de serrer au plus près la réalisation d'une musique classique indienne dont la Kalakshetra de Madras est la référence. Il s'agit pour d'autres de dégager, tant chez l'apprenti que chez le maître, un style indo-antillais marqué par le métissage, tout en répondant à la rigueur de la musique classique venue de l'Inde et dont les bases sont millénaires. Il existe ainsi un effort, en particulier à la Martinique, pour réussir l'intégration de la danse indienne et de la danse moderne, tentative intéressante qui a donné lieu à des spectacles publics dans de grandes salles de Fort-de-France. Ainsi que le dit la danseuse Suzy Maniry, elle-même au centre de ces spectacles, et qui enseigne la danse indienne au Centre Martiniquais d'Action Culturelle à Fort-de-France : Les gens « veulent l'Inde de l'Inde, pas d'ici. Ils viennent me voir. Ils ne veulent

pas faire n'importe comment. Pour eux l'Inde c'est déjà un niveau »⁸ Cependant cette présence de « l'Inde de l'Inde » n'aboutit pas à des spectacles figés. Il s'agit de créer sur cette base, et S. Maniry décrit comme suit le spectacle qu'elle a donné plusieurs fois dans la plus grande salle de Fort-de-France (l'Atrium) : « Nous avons débuté avec un hommage au soleil, avec des apports auxquels je tiens... Donc il y a eu le rituel avec de l'eau, des pétales, et des lumières. On a commencé comme si c'était le jour qui commençait, avec cet hommage au soleil. Ensuite, il y a eu cette danse du soleil. J'ai dansé une danse que j'ai créée moi-même, au soleil. C'était vraiment un mélange de contemporain et d'indien. La musique c'était Ravi Shankar avec des Japonais. »

Une opposition à l'introduction de ces danses s'affirme cependant assez couramment chez nombre de tenants de la culture traditionnelle, celle qu'ont importé autre fois les immigrés. On considère alors que ces importations n'ont rien à voir avec la culture indienne de la Guadeloupe ou de la Martinique « C'est peut-être très joli, mais ce n'est pas nous. » On retrouve là une constante, qui traverse tous les domaines religieux et culturels et qui est sous-jacente à bien des jugements esthétiques : l'opposition entre la référence au patrimoine et la référence à l'Inde actuelle. Les brahmanes invités de Trinidad ou de l'Inde ne se gênent pas pour dire aux indo-antillais qu'ils ont « des cultes de sauvages » et qu'il faut changer cela. La réponse du milieu est double : acceptation de ce discours en vue de rehausser son image, et rejet de ce discours comme étranger et aliénant. Les danseuses martiniquaises ou guadeloupéennes mettent au compte de l'ignorance les rejets de leur danse par certains, qui ne savent pas que « la source n'est pas ici, mais en Inde ».

Il semble d'autre part que les anciennes danses (« nadron ») qui représentaient des scènes du Ramayana et qui étaient exécutées durant la nuit consécutive à une cérémonie d'offrande sacrificielle soient remémorées avec nostalgie. Des efforts de collecte de leurs chants, des représentations profanes de certaines de leurs scènes se développent çà et là,

⁸ Entretien, Fort-de-France, mai 2000



42 - Danseuse de baratha nathyam, hôtel de Gosier, Guadeloupe

43 - Danseuse de baratha nathyam, hôtel de Gosier, Guadeloupe



Les vêtements des danseuses sont strictement indiens (photo 42) ou seulement d'inspiration indienne (photo 43)

bien que de façon non systématique. Il y a là un effort patrimonial à faire, car leur vitalité religieuse étant très entamée, ces danses et leurs chants d'accompagnement peuvent fort bien se folkloriser très vite sous une forme stéréotypée, alors que vivent encore certains de ceux qui les ont exécutées dans le cadre religieux. D'ailleurs il n'est pas rare de voir, lors du repas qui suit une cérémonie, quelques hommes esquisser des pas de ces danses, entre eux, sans autre but que ludique, mais ils marquent ainsi le caractère profondément patrimonial de ces rythmes et de ces pas de danse très directement hérités de l'Inde.

1.5 Le vêtement

1.5.1 Le vêtement des statues

Il est un premier ordre de vêtements qui demande attention, c'est celui dont on revêt les statues dans les temples. Jusqu'à une époque récente, il s'agissait de pièces d'étoffes de couleurs vive et unie, qui étaient soit plaquées sur la statue soit drapée sur elle. Il existe encore, surtout à la Martinique de nombreuses statues ainsi vêtues (photo 16). Les seuls changements récents tiennent à l'emploi de tissus neufs, au souci de propreté des lieux qui domine maintenant et qui s'accompagne de l'entretien soigneux de la peinture des statues.

D'autres statues, surtout à la Guadeloupe, et même dans des temples modestes, sont revêtues de robes somptueuses, véritable travail de couture utilisant des tissus chamarrés. L'inspiration de l'Inde est manifeste, mais elle fait l'objet de réinterprétations qui donnent naissance à un style local qui mériterait une étude plus poussée.

1.5.2. Le vêtement cérémoniel

Il montre quant à lui une variabilité nouvelle. Dans les secteurs les plus « traditionnels » le changement se traduit par l'adoption plus fréquente

de vêtements blancs ou jaunes lors de cérémonies. Mais surtout on note chez de nouveaux adeptes appartenant aux milieux urbains une tendance croissante à l'adoption, en particulier lors de cérémonies religieuses, de vêtements importés de l'Inde, (sari et punjabi pour les femmes, dhoti et kurta-pyjama pour les hommes). Le vêtement cérémoniel constitue même le domaine où les transformations sont peut-être les plus visibles (photos 44 et 45).

L'observation des plus anciennes photographies disponibles sur les rituels hindous de Martinique depuis la fin de l'immigration, celles réalisées dans les années 1930 par le photographe américain Edwin Rosskam (Photothèque du Musée de l'Homme ; voir le commentaire descriptif de ces documents en annexe à ce rapport) donnent à voir, concernant la cérémonie publique, des dévots aux habits indifférenciés du reste de la société créole. Seul prédomine le souci d'être bien mis, de s'endimancher pour faire honneur aux dieux. Chez les officiants les couleurs claires sont courantes, sans être exclusives comme aujourd'hui. Quant aux spectateurs, ils pourraient revenir d'une messe catholique.

Le nouveau vêtement cérémoniel masculin, le kurta-pyjama (chemise longue ou mi-longue à manches et pantalon) appelle en outre quelques commentaires. Il ne constitue pas à proprement parler un vêtement cérémoniel dans l'Inde hindoue. Ce rôle est dévolu au dhoti, pan de tissu blanc ceignant les reins à la façon d'une jupe portée courte ou longue. Le pyjama est, lui, revêtu par les classes urbaines indiennes pour les activités profanes, en concurrence avec le vêtement occidental.

L'adoption du kurta-pyjama en Martinique et en Guadeloupe s'est opérée à la faveur des éléments suivants :

- Ce vêtement a été popularisé en occident par le relais du mouvement hippie et de ceux qui pour des raisons spirituelles ou philosophiques prirent, à compter des années soixante, la route des Indes. Compte tenu de l'absence alors de communication directe avec l'Inde et en l'absence d'autre modèle, il s'imposa aux Antilles comme le vêtement masculin indien de référence.

- Le kurta-pyjama a l'avantage d'être en accord avec les canons en cours en Martinique et en Guadeloupe concernant le vêtement masculin. Le passage d'un vêtement à un autre qui lui ressemblait a donc représenté une rupture assez relative, plus facile à réaliser que s'il s'était agi dans le cas du dhoti, vêtement drapé auquel les Antillais sont peu habitués. L'apparition ces toutes dernières années de dhoti chez quelques officiants laisse cependant augurer de ruptures vestimentaires plus radicales.

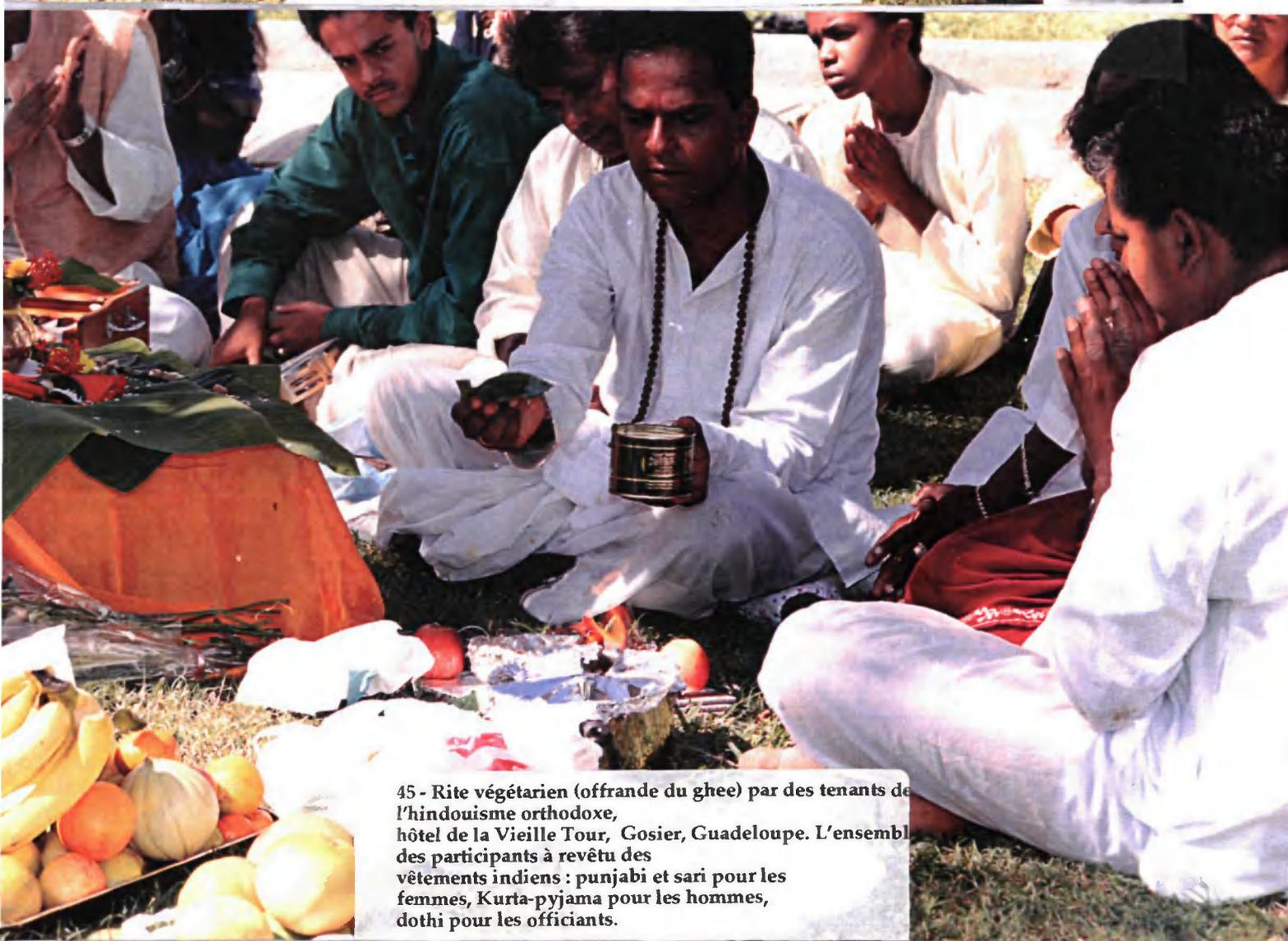
Dans certaines fêtes religieuses récemment implantées, comme le Shivaratri, les femmes portent désormais le sari, des saris qu'on achète parfois sur place mais qui le plus souvent sont acquis en France. Le sari est vu à la fois comme identitaire et comme beau, et il semble promis, comme à la Réunion où il n'est apparu que récemment, à un réel développement, comme vêtement « habillé ».

1.5.3. L'indianisation du vêtement hors du domaine religieux

D'ailleurs quelques militants associatifs portent en permanence des vêtements qui ont une forte marque indienne, surtout à la Guadeloupe. On assiste aussi depuis peu à la mise en place de défilés de mode indienne à la Guadeloupe. Ce fût par exemple le cas au grand hôtel guadeloupéen, qu'est La Vieille Tour, en décembre 2000. La présentation est faite en mettant à la fois l'accent sur la beauté des vêtements et des étoffes et sur leur authenticité indienne. Ce discours s'adresse en fait à deux ordres de sensibilité, plus ou moins indépendantes. Celui d'Indo-guadeloupéennes qui y voient une marque élégante de leur authenticité, et celui de Guadeloupéennes moins proches de l'héritage indien qui y trouvent, dans une offre incontestablement alléchante une nouvelle avenue pour la construction de leur propre image. Le vêtement indien vient alors concurrencer une certaine mode « afro ».



44 - Puja autour d'un prêtre de Trinidad, Hôtel de la Vieille Tour, Gosier, Guadeloupe



45 - Rite végétarien (offrande du ghee) par des tenants de l'hindouisme orthodoxe, hôtel de la Vieille Tour, Gosier, Guadeloupe. L'ensemble des participants à revêtu des vêtements indiens : punjabi et sari pour les femmes, Kurta-pyjama pour les hommes, dothi pour les officiants.

1.5.4 Le développement des vêtements spécifiques aux performances de danse.

Il s'est effectué sous l'influence directe des enseignantes du Bharata-Natyam qui, originaires de l'Inde, ont formé des danseuses martiniquaises et guadeloupéenne. Importés de l'Inde ou faits sur place ces vêtements ont pour objectif d'avoir la plus grande conformité au modèle indien, nécessaire à la réalisation des figures de la danse (Photos 42 et 43).

1.6 Alimentation

1.6.1 Emergence des valeurs végétariennes

Le discours végétarien se développe dans deux zones principales : la lutte contre les cultes carnivores avec sacrifices d'animaux d'une part, et les milieux intellectuels qui y voient une éthique de vie et un signe de pureté d'autre part. ces deux développements sont assez indépendants. Le premier s'inscrit dans la démarche sanscritisante que suivent certains prêtres sous l'influence des brahmanes de passages. On rejette au passé « sauvage » les offrandes d'animaux pour les remplacer par des offrandes de fleurs, de fruits et de légumes. Le repas cérémoniel devient végétarien, ce qui n'implique nullement que les fidèles cessent de manger de la viande, même de bœuf, en dehors des cérémonies.

Par contre un végétarisme associé aux adhésions à une philosophie d'origine indienne tend à gagner les classes moyenne et supérieure, en association avec des pratiques de yoga et le suivi de stages dans des ashrams nord-américains. Il est difficile de savoir s'il s'agit véritablement là d'une adhésion à une forme de l'hindouisme ou s'il ne s'agit pas plutôt d'une apparence indienne donnée à une philosophie « New Age ».

1.6.2 Développement récent de boutiques d'importation, et de restaurants indiens (Photo 48)



46 - Enseigne de night-club, Le Moule, Guadeloupe.



47 - Enseigne de résidence touristique,
Route de Sainte-Anne à Saint-François, Guadeloupe



48 - Façade d'un « fast-food » de cuisine indienne,
Rue Moreau de Jones, Fort-de-France, Martinique

Certaines boutiques s'adressent nettement à une clientèle indienne locale, à laquelle elles fournissent des aliments importés de l'Inde qui participent à la retrouvaille avec l'Inde. Pour ceux qui y viennent il ne s'agit nullement d'un choix exclusif, mais d'un complément très limité soit à la cuisine d'influence indienne très répandue dans les familles, soit à leur alimentation antillaise, actuellement influencée surtout par le modèle métropolitain incarné dans d'immenses supermarchés. Les restaurants ouverts récemment par des Indiens immigrés, directement ou via la Métropole, s'adressent à une toute autre clientèle, et ils participent de la diffusion générale dans le monde de restaurants par des immigrés. Toutefois certains de ces restaurants sont fréquentés assez régulièrement par des Indo-antillais de classe moyenne.

II. Les dynamiques nouvelles

2.1 Les forces de changement

2.1.1 Les transformations de la société globale

Les îles ont été longtemps placées sous la contrainte très forte de la Société de Plantation, où les maîtres des plantations et des usines à sucre représentaient à la fois la légitimité de l'ordre social et le pouvoir économique. Les descendants des esclaves africains, comme ceux des engagés indiens, malgré de remarquables promotions individuelles étaient globalement assignés au rôle d'un prolétariat rural, au service des plantations et de la société qu'elles dominaient. Leurs héritages culturels n'étaient certes pas effacés mais ils ne tenaient qu'une place marginale dans la représentation que les détenteurs du pouvoir culturel donnaient de leur société.

La transformation des îles françaises d'Amérique en départements, a, après une période de latence, bouleversé puis globalement détruit l'ancienne société et permis de nouvelles émergences.

2.1.1.1. Les changements sociaux

Alors que le groupe dominant perdait prise sur la société avec l'effondrement du sucre, la généralisation de l'instruction, l'accès à la fonction publique sur place et en France métropolitaine faisaient émerger, à partir de l'ancien prolétariat rural, des classes moyennes fort conscientes de leur identité culturelle. Pendant longtemps les Indiens demeurèrent peu visibles au sein de ces changements ; mais, bien que souvent cantonnés dans les zones rurales, ils suivirent ensuite le mouvement de mobilité sociale. Et

ce changement eut nombre de retentissements sur leur pratique de leur religion et la façon d'envisager sa place dans la société antillaise.

2.1.1.2. Les changements de l'image de la culture indienne

Simultanément, comme on le verra plus en détail plus loin, l'image de l'Indien, coolie méprisé évolua, non sans difficulté, dans les nouvelles élites antillaises. Mais une autre évolution vint encore plus souder l'apport indien au fond antillais. Dans la population créole, de la plus misérable aux classes moyennes, le culte indien acquit une crédibilité croissante. On le jugeait capable de répondre à des demandes de guérison, de succès économiques ou sentimentaux ; de plus en plus des non-Indiens fréquentèrent les temples.

Il se créa ainsi un continuum à la place de la discontinuité initiale. Continuum au niveau des classes supérieures grâce à l'attrait pour l'Inde et donc pour ses représentants locaux, continuum aussi dans l'univers médico-magique.

Ce très bref rappel sociologique permet de souligner combien les faits rapportés dans ce texte sont en prise directe sur les changements de la société et combien ce sont les changements de celle-ci qui ont rendu possible ceux que nous relevons au niveau des cultes, des arts et des valeurs esthétiques

2.1.2. Les associations indiennes

Nombreuses, d'un dynamisme inégal, elles diffèrent par leurs buts, leurs moyens, leur composition sociale. Toutes mettent cependant l'accent sur leur désir de créer un lien avec l'Inde, tout en disant souvent fort explicitement leur souci d'ouverture à la société locale.

2.1.2.1. A la Guadeloupe :

- Association culturelle guadeloupéenne des amis de l'Inde. Créée en 1973, elle est la plus ancienne et la plus dynamique association indo-guadeloupéenne. De tendance laïque, elle propose des cours de danse (baratha Natyam, Kotak, Nadron), développe des échanges avec Trinidad et l'Inde et organise diverses manifestations (spectacles de danse, repas indiens, concerts de musique populaire indo-guadeloupéenne et de musique classique indienne).

- Association Guadeloupe Inde Sangham. Créée en 1996, laïque et culturelle, cette association milite pour la connaissance de la culture tamoule de l'Inde et de ses prolongements guadeloupéens. Elle réunit des adhérents de toutes origines et religions. Elle a organisé récemment une exposition sur l'immigration indienne à la Guadeloupe.

- Association caribbéenne pour l'expression de la culture indienne. De tendance laïque, elle travaille à promouvoir la connaissance de la littérature et du cinéma de l'Inde.

- Dharma Samaj. Association Indo-guadeloupéenne suscitée ces dernières années par des militants hindous soucieux de développer en Guadeloupe les valeurs de l'hindouisme classique et végétarien. A fait venir sur place pour de courts séjours des prêtres Brahmanes indiens résidant à Paris ou à Trinidad.

- Hindu Sabha. Association indo-Guadeloupéenne de création récente aux buts voisins de la précédente.

- Comité de coordination Inde Antilles Guyane. Association guadeloupéenne laïque ayant organisé dans les années quatre-vingt le premier voyage collectif d'indo-guadeloupéens en Inde.

- Comité Sidambarom. Association laïque organisée sous l'égide du conseil général (en parallèle avec l'Association St John Perse et l'Association Légitimus). Cultive le souvenir d'Henri Sidambarom (fils d'immigrants indiens et juriste qui travailla à l'obtention de la nationalité française pour les fils d'immigrants) et propose des cours de baratha- natyam.

- Association La Crête Verte. Cette association suscitée au sein de la petite communauté rurale indo-guadeloupéenne de Matouba-Papaye (Saint-

Claude) s'est créée récemment et promeut une manifestation culinaire :
« La fête du colombo »

2.1.2.2 A la Martinique :

-Association Martinique-Inde. De tendance laïque, créée en 1983, c'est la plus importante association indo-martiniquaise. Elle organise tous les deux ans le Mela, importante manifestation culturelle réunissant plusieurs milliers de personnes (6 000 pour l'édition de l'an 2000) autour de repas indiens, de danses et de concerts d'artistes venus pour l'occasion de Guadeloupe, de Trinidad et d'Inde.

- L'ADEVI Association pour le développement des valeurs indiennes. A organisé en 1994 le premier voyage collectif d'Indo-martiniquais en Inde. A cette occasion, trente d'entre eux visitèrent Delhi, Agra, Bénarès, Madras, Pondichéry. Elle réalise des publications de qualité.

-Association Mandjatani. Elle propose des cours de danse traditionnelle indo-martiniquaise.

2.1.3 circuits de diffusion et contacts externes

Nombre de changements tiennent à la grande amplification des contacts externes depuis plusieurs années. Comme il va pour les immigrants indiens dans d'autres régions du monde, les Indiens des Antilles se sont installés dans un réseau indien, à fondement francophone, qui reflète à la fois la mondialisation et la facilité qu'ont les sociétés d'origine indienne à adopter des formes en réseau, où des liens solides s'établissent bien au delà de l'espace résidentiel.

Il est donc très significatif de suivre les voies de contact par lesquelles transitent les nouvelles valeurs et les objets, techniques et pratiques artistiques qui les expriment. A travers ces contacts diffuse un jugement religieux auquel le jugement esthétique est très étroitement intriqué, le

« beau » correspondant au « supérieur », marqué par deux traits fondamentaux : plus « pur » et plus « indien »

La danse : La grande valorisation du Baratha-Natyam à la Martinique et à la Guadeloupe (cours donnés aux jeunes filles, spectacles, émergence de danseuses locales) rendue possible par l'influence directe des contacts avec les Indiens fixés au Canada, à Montréal en particulier. Des danseuses originaires de l'Inde du sud et fixées au Canada, viennent aux Antilles ; on va suivre leurs enseignements, on s'inspire de leurs costumes, on reçoit d'elles des disques pour accompagner les danses.

La statuaire. L'importation pour les temples de statues en provenance directe de l'Inde est encore assez rare, mais tend à se développer assez vite si l'on suit leur augmentation récente, même à la Martinique, nettement plus conservatrice.. L'approvisionnement des boutiques qui vendent des bronzes indiens de qualité moyenne, destinés à des usages privés se fait essentiellement à partir de Paris où des marchands indiens font le relais avec l'Inde.

Une autre influence semble s'exercer directement sur les créateurs locaux : plusieurs sculpteurs de statues destinées aux temples ont commencé à travailler ces dernières années, surtout à la Guadeloupe. Ils s'inspirent de la représentation des divinités indiennes sur les chromos importés de l'Inde.

Ces contacts sont tous récents. Alors qu'à la fin des années 70, les Indiens des Antilles françaises apparaissaient comme très isolés, coupés depuis un siècle de liens avec toute autre zone de culture indienne. Depuis , ils se sont intégrés à un réseau de dimension mondiale au long duquel circulent des idées, des gens, des biens. Cette nouvelle appartenance intervient directement dans leur insertion au sein de leur île de résidence. Pris dans une dialectique entre identité locale et identité indienne, ils semblent ne pas vivre cela actuellement en termes de tensions. Toutefois si des contradictions et des conflits apparaissaient sur le plan local, ce nouveau point d'appui viendrait sans doute leur donner une force capable de les conduire à souligner les différences plus qu'à les effacer.

Nous pouvons systématiser tous ces contacts comme le résultat du développement d'un réseau international très nouveau mais fort dense, qui véhicule divers aspects des cultures de l'Inde, en particulier de l'Inde du sud. Il relie plusieurs pôles entre lesquels se sont développés de multiples liens, qu'on peut dans une première ébauche décrire comme suit :

Les pôles sont:

En Amérique : Montréal (Canada), Trinidad (West Indies), Guyana (marginale)

En Europe : Paris

Dans l'Océan indien et en Asie : Réunion, île Maurice, Inde du sud, Sri Lanka.

Les principales circulations sont les suivantes :

Axe Canada- Antilles françaises : danse indienne, musique.

Axe Trinidad-Antilles françaises : officiants, objets de culte, vêtements, acteurs culturels divers et instruments de musique

Entre Martinique et Guadeloupe : circulation d'officiants lors de contacts informels ou à l'occasion d'évènements festifs ou cérémoniels.

Axe Paris-Antilles : objets de culte, aliments, prêtres, documents, via les temples tamouls mauricien et sri-lankais et les commerces indiens de Paris.

Axe Réunion-Antilles : de la Réunion vient un modèle, véhiculé par des visites de prêtres réunionnais, pour la rénovation des pratiques traditionnelles (cultes de Mariémen, de Nagour Mira) avec sacrifices ; introduction de certains objets (calendrier tamouls, benjoin, « saclons » - plaques gravées nécessaires à certains cultes et à la vitalité des statues, jusque là oubliés aux Antilles- dimension végétarienne du culte de Mariémen, etc.). Des Antillais se rendent à la Réunion pour des offrandes sacrificielles consécutives à des « promesses ».

Axe Inde+Sri Lanka - Antilles (souvent via île Maurice et Réunion puis Paris) : prêtres, statuaire, musiciens, chanteurs, instruments de musique, statues religieuses, aliments, livres, disques, films, nouvelles activités culturelles. De Pondichéry : immigrants, musique.

A ces principales circulations il convient d'en ajouter une autre, plus marginale : Martinique-Guyane. Chaque année (exceptionnellement deux fois par an), un groupe d'une quinzaine d'officiants martiniquais conduits par le pousari André Émica se rend en Guyane afin de desservir deux sanctuaires, à Cayenne et à Kourou, construits par des dévots indo-martiniquais établis sur place et rejoints par quelques créoles guyanais mais formant un groupe trop peu nombreux pour pouvoir générer leurs propres officiants.

Les déplacements de ce groupe en Guyane sont généralement prolongés par des visites au Surinam voisin où vit une des plus importantes communautés hindoue de la Caraïbe, amorçant par-là un nouvel axe de circulation.

2.1.4. L'évolution des cultes

Nous ne retiendrons pas ici la dimension proprement religieuse, pour en rester aux transformations appuyées sur un ajustement esthétique aux nouvelles normes. Végétarisme, lutte contre les sacrifices d'animaux d'une part, valorisation de ces derniers d'autre part, mais dans des rituels renouvelés, avec des changements dans les vêtements des officiants et des participants, dans les produits offerts et la composition du repas cérémoniel, dans la gestuelle du culte. Les influences sont diverses :

- Influence de contacts avec La Réunion, tout particulièrement à la Martinique : venue de prêtre indien de la Réunion, visite de Martiniquais et de Guadeloupéens à la Réunion pour des activités cérémonielles.

- tenue bisannuelle à la Martinique de grands rassemblements culturels des Indiens de la Caraïbe (Mela), à Fonds St Jacques et à St James (Sainte-Marie).

- Contacts importants entre Trinidad et la Guadeloupe : venue de pandits, déplacements de Guadeloupéens à Trinidad, échanges commerciaux.

- Influences exercées à Paris à travers les contacts avec les temples et les magasins tenus par deux groupes immigrés en France, les Mauriciens et les Sri-Lankais. Leurs temples jouent un rôle non, négligeable de transfert de valeurs (vêtement, musique, forme de culte, nature des cérémonies).

- Influence des intellectuels ayant des contacts directs avec les milieux indianistes en France et ayant une expérience de l'Inde, tout particulièrement à la Guadeloupe, avec un mouvement explicite de « sanskritisation ».

- Influence dans les milieux non-indiens de cultes d'inspiration indienne fortement marqués par la forme qu'ils ont pris soit en France soit en Amérique du Nord. Les centres de yoga jouent un rôle important pour les milieux les plus favorisés, essentiellement urbains, en particulier à la Guadeloupe. Notons aussi à la Martinique l'influence du Mandarom qu'avait fondé à Castellane un Martiniquais, M.Bourdin, ce qui aboutit à des pratiques syncrétiques fortement marquées d'influences indiennes, en particulier dans un temple localisé à Saint-Joseph et qui est en pleine évolution.

- Emergence récente à la Guadeloupe dans la population rurale ou dans des milieux urbains défavorisés de cultes de possession coordonnés par des femmes créoles, non-indiennes, qui les présentent comme des cultes aux divinités et esprits indiens. Cela s'accompagne de l'adoption d'interdits, de choix alimentaires, de réorientations des rythmes musicaux très influencés par l'hindouisme populaire local. Il s'agit là sans doute d'un phénomène appelé à un certain développement en concurrence avec les sectes nord-américaines et les mouvements pentecôtistes.

2.2. Les transitions du sacré vers le profane et l'émergence d'artistes individuels

C'est avant tout la musique et la danse qui permettent l'émergence d'individus explicitement reconnus comme artistes. L'émergence de talents musicaux indo-antillais est un phénomène nouveau dans la culture

musicale indienne des îles. Elle est particulièrement nette en Guadeloupe. Jusqu'à maintenant le créneau privilégié de l'expression musicale passait par le religieux ou le rituel. Le talent individuel n'y était mis en évidence que dans une faible mesure, alors qu'il en va désormais tout autrement à travers les manifestations et événements à finalité culturelle ou purement musicale (concerts).

Or, à l'instar de l'espace musical populaire créole, la musique indienne, surtout à la Guadeloupe connaît depuis quelques années un essor considérable. Prestations dans des grands hôtels, spectacles sur scène lors de fêtes patronales, spectacles de danse et concerts de musique classique tenus dans des salles publiques, émissions radiophoniques, enregistrements de disques et de cassettes commerciales, tout cela atteste non seulement de la demande et de l'appréciation grandissantes du public créole et indien, mais aussi, de la présence d'une masse importante et diversifiée de musiciens et de danseurs locaux plus ou moins professionnels. Loin de vouloir simplement conserver un répertoire de nature indienne, chacun de ces musiciens et danseurs est maintenant soucieux de transmettre, sa technique, son esthétique, son style propre, voire, son école de pensée.

Au cœur de la préoccupation esthétique concernant les musiques et la danse se profile donc une importance accordée à l'interprétation individuelle, à une certaine forme de créativité personnelle, qui sans se démarquer de front de la tradition, locale ou récemment importée, tend à affirmer la personne de l'interprète et la spécificité de son interprétation. Le tambourineur Jérôme précise à ce sujet : « Chacun son style...Pour moi, c'est ma manière d'éprouver ma sensibilité, mes émotions»...«Les joueurs de tambour, ils se cassent toujours le doigt, le majeur...Moi, j'ai essayé de développer une technique de façon à ce que je ne me casse pas le doigt !» (Entrevue au Moule, décembre 2000)

Les choix et les talents individuels poussent alors à un phénomène qui se remarque clairement : la diversification des répertoires, notamment au chapitre des musiques vocales. A cet égard, un fait nouveau apparaît, c'est l'arrimage entre le chant et le jeu instrumental. C'est par le biais notamment

des bhajans que cet arrimage voix-instrument se développe. Comme l'explique Mme Nagapin, elle même chanteuse et instrumentiste :

«Pour jouer de l'harmonium (lors des bhajans) il faut savoir chanter. ..tout dépend du rythme de la musique....c'est en chantant qu'on arrive à jouer de l'harmonium». Ainsi, en apprenant le répertoire des chants dévotionnels, le chanteur doit s'appliquer à connaître et développer une technique instrumentale d'accompagnement à l'harmonium).

2.2.1. Musiques profanes et émergence de « musique-fusion »

Elles insèrent l'apport indien dans la musique guadeloupéenne, et réciproquement. On connaît par exemple des essais d'alliance du tambour guadeloupéen gwo-ka et du sitar. Dans l'exécution de ce type de musique, en contexte non-hindou on peut remarquer la disparition de la ritualisation systématique qui est nécessaire en contexte hindou. Dans la même direction on doit mentionner à titre d'exemple le disque « Le groupe tinga. La musique antillo-indienne à la Guadeloupe ». Vinyl 33 tours par Jocelyn Nagapin, Marie-Rose Nagapin, Jérôme Nagapin, Luc Sodddhar, Julien Piddar, Cyrille Piddar. Les auteurs de ce disque ont participé à la dimension ethnomusicologique de notre enquête.

Des concerts de musique indienne sont désormais régulièrement organisés dans les principales salles, avec des artistes de l'Inde et des Antilles. Selon R.Lurel l'exécution de musique classique (ragas, talas), avec ses procédures d'improvisation vient marquer la richesse et la diversité du patrimoine musical de l'Inde. La richesse de la Guadeloupe en ce domaine, en comparaison de la Martinique, tient à la présence simultanée de musiques du Nord et du Sud de l'Inde. Cela semble d'autant plus important que la musique « patrimoniale » (tapou essentiellement) se caractérise avant tout par une répétition de patterns rythmiques.

Ce mouvement de modernité à forte insertion culturelle locale, suscite cependant diverses critiques. Ainsi que le souligne Élie Shitalou, militant de la culture hindoue, le danger de folklorisation émerge. Il précise:

« L'essentiel de la culture indienne est hindou. C'est donc au niveau des pratiques hindoues que l'on va constater les changements... Au début des années 90...la culture indienne était en train de se folkloriser. Les rituels traditionnels étaient l'occasion de recevoir les copains, de boire un coup...Mais pour la partie purement rituelle, il n'y avait pas beaucoup de monde. »(entretien, mai 2000)

Depuis, certaines associations ont fait un effort important où identitaire et religieux ne sont pas séparables, et cela en prenant appui sur l'extérieur, en particulier sur Trinidad dont la présence de brahmanes et l'influence directe de l'Inde font une référence de « quasi-Inde » dans la Caraïbe, analogue à ce qu'est l'île Maurice pour la Réunion.

2.2.2. Littérature

- L'activité de publication directement axée sur les cultes et sur l'hindouisme n'atteint pas celle de La Réunion et encore moins de l'île Maurice. Nous avons cependant collecté des publications périodiques où se croisent des thèmes religieux et des informations à visée éducative sur divers aspects esthétiques de la vie indienne : vêtement, soins du visage et de la chevelure, décoration intérieure, cuisine etc... Parallèlement des associations culturelles poussent à la connaissance du tamoul et des façons indiennes de vivre.

- On note l'émergence d'une nouvelle littérature qui incorpore une nouvelle image de l'Indien. Celui-ci n'est plus l'objet de dérision, mais une référence identitaire, y compris chez les auteurs de la « créolité ». Leur position mérite une analyse poussée et nous nous sommes assurés de contacts avec eux, en particulier avec Raphael Confiant.

- Relevons en particulier à l'apparition de thèmes nouveaux chez des auteurs d'origine indienne, en connexion avec leurs homologues de Trinidad ou de l'océan Indien dont l'un d'eux, le Mauricien Khal Torabully, a été publié à la Guadeloupe (*Chair Corail. Fragments coolies*, Petit-Bourg, Ibis Rouge, 1999). Son texte fait écho à toute cette indianité des

îles, montrant la profonde parenté qui existe entre les descendants d'engagés, qu'ils soient aux Mascareignes ou aux Antilles.

*Je ne suis pas d'ici comme on est commis de seconde classe
Je suis père des métamorphoses
Après avoir longtemps courbé ma langue
devant le saccage des cervelles.
On ne dira plus c'était un bon coolie,
un coolie sucré qui se distrait de rien,
un zindien qui a la fragilité de l'horizon
à l'approche du cyclone glouton.
On ne dira plus que la gale de sa misère
Le ravale à l'insignifiance de sa présence.
Ni que son sang étrange
Imprégné d'épices rances
A le relent de son costume de fakir.
On ne dira plus qu'il mange chien
Ou crapaud sans sel.
On dira qu'il a retrouvé l'appétit des mots
Au cri puissant de son humanité (p.101)*

Le thème de l'immigration et de l'insertion des Indiens dans les sociétés antillaises, déjà traité par l'écrivain et politique guadeloupéen Ernest Moutoussamy dans son roman *Aurore* (du nom de l'Aurélié, premier bateau introducteur d'indien à la Guadeloupe), vient de faire l'objet d'un nouveau roman historique, « *Terre d'exil et d'adoption* », d'Arlette Minatchy-Bogat (Petit-Bourg, Ibis Rouge, 2000). Ainsi, en littérature comme ailleurs, la tendance est à la prise en compte de l'apport indien, rompant en cela avec une tradition d'oblitération de cet apport qui avait cours jusqu'alors.

- Il existe, dans la mouvance des associations ou parfois des responsables de certains temples, de nombreux efforts de mise en forme

poétique en français de prières issues de modèles tamouls, telles des prières à Maliémin ou à Kaliamman. Effort aussi de transcription en caractères latins de chants et de prières tamouls de façon à en permettre la lecture par des fidèles qui ne connaissent pas le tamoul.

III . Conclusion générale

Les chercheurs ont eu plusieurs surprises, malgré la connaissance antérieure qu'ils pouvaient avoir lors de la formulation du projet. L'une tient à l'ampleur des changements en cours, et à leur traduction dans les domaines des arts liés à la religion. Une autre est l'importance récente de la diffusion des activités religieuses et profanes indiennes dans la population non-indienne, au point qu'elles tendent à devenir, surtout à la Guadeloupe, une composante de l'environnement, de la musique, des activités artistiques en général.

Enfin, c'est la rencontre de nombreuses personnes qui en raison de la hausse du niveau d'instruction et du niveau de vie sont des acteurs conscients et informés de ces changements. Une grande satisfaction a été ressentie du fait de leur accueil à ce projet, de l'enthousiasme de leur collaboration. Cela s'accompagne d'attentes qu'il a fait surgir, en terme de demande de publications non seulement de textes mais aussi d'autres formes de communication. Nous envisageons dès ce moment la préparation d'un CD ROM sur les activités religieuses des deux îles, en insistant sur leurs dimensions musicales et sur les activités de danse et de théâtre dansé.

La révision des valeurs attachées aux cultes et aux rituels, corrélative du changement social, opère à partir de plusieurs forces, relativement indépendantes, ce qui n'est pas sans susciter bien des ambiguïtés. Or c'est dans cette révision que s'enracine la dimension esthétique, car elle est opératoire dans la mise en oeuvre de ces révisions. Mais elle est aussi modelée par elles. On peut alors poser l'hypothèse que le registre de l'esthétique permet de cristalliser dans les conduites et dans les énoncés des changements de valeurs survenant à la fois au sein du fait religieux et au sein de la société.

3.1 Une dynamique des valeurs profondément ancrée dans une dynamique sociale

La manifestation de la valeur artistique des divers aspects de la culture indienne a d'abord effet de démonstration au sein des sociétés martiniquaise, et surtout guadeloupéenne. Elle permet de « retravailler » l'image de l'Indien et ce, tant au chapitre de sa représentation symbolique que des modalités de son insertion dans la société globale. Jusqu'à une date récente les Indiens étaient considérés comme se situant au bas de la société des îles, Mais peu à peu, nombre Indiens, par la force de leur travail et en raison d'une solidarité remarquable, se sont hissés aux sein des classes moyenne et supérieure, tant sur le plan économique que par les chemins de l'instruction et de la politique d'une certaine bourgeoisie locale. Soucieux de changer l'image souvent négative associée à leur origine sociale en Inde et aux conditions post-esclavagistes qui ont présidé à leur arrivée à la Guadeloupe, ils s'appuient actuellement sur la mise en valeur« publique» de la beauté des vêtements (soie, coloris variés), du raffinement des gestes de danse, de la complexité musicale, de la diversité de l'instrumentarium pour en faire des agents de régulation sociale dans l'univers global guadeloupéen.

Cela ne va pas sans tensions ni soupçons de part et d'autres, l'affirmation indienne étant mieux acceptée dans le discours politique officiel que dans les propos privés, ou dans les faits. Il en résulte chez certains militants de l'indianité une méfiance, un sentiment d'appartenir à une minorité qui reste menacée et qui subit certaines injustices.

Certes la visibilité publique des faits indiens s'est beaucoup accrue. Rares sont maintenant les fêtes qui se déroulent en Guadeloupe ou même en Martinique sans qu'il y ait une prestation musicale indienne , et surtout un spectacle de danse indienne . Ce sont surtout les mairies qui demandent cette présence culturelle. Toutefois, l'avis assez général de nos informateurs, est que le financement public et la reconnaissance sociale ne sont pas encore acquis. «Vous les Indiens, vous avez de l'argent, financez votre culture. ... (À cet égard), je dois dire qu'il n'y a pas une politique d'ensemble d'intégrer

cette culture là dans la culture guadeloupéenne... Le militantisme a alors démarré» (entretien avec des militants associatifs indiens, mai 2000).

3.2. Martinique et Guadeloupe : deux situations contrastées

Deux courants que nous désignons respectivement comme « patrimonial » et comme « indianisant » sont simultanément à l'oeuvre dans tous les domaines de l'hindouisme antillais. Mais leur importance respective connaît de grandes différences, d'une part selon les domaines (architecture, musique, statuaire, cultes etc...), d'autre part et surtout selon les sociétés. Le contraste entre ce qui se passe à la Martinique et ce qui se passe à la Guadeloupe est à cet égard riche d'enseignements.

A la Guadeloupe, la présence indienne est plus importante qu'à la Martinique (environ 10 % de la population contre un peu plus de 2 % peuvent se réclamer explicitement d'une identité indienne, compte tenu des nuances qu'il convient d'accorder à cette expression). Mais surtout elle est bien plus diversifiée. Diversité des origines, les immigrants issus de l'Inde du Nord ayant été globalement en nombre équivalent à celui des immigrants du sud (pays tamoul). A la Martinique la composante tamoule a submergé les héritages qu'ont pu apporter les rares immigrants venus d'autres parties de l'Inde. Diversité sociale ensuite. Bien que très généralement issus comme ceux de la Martinique de travailleurs agricoles fort pauvres, les Indiens de la Guadeloupe sont de nos jours massivement présents dans tous les groupes sociaux de l'île, comme membres des professions libérales, commerçants, cadres administratifs, politiciens ou syndicalistes. Les Indiens de la Martinique ont une visibilité sociale bien moindre. En raison de leur faible nombre, leur actuelle promotion sociale et économique n'est pas perçue comme le mouvement global d'une « communauté » mais plutôt comme l'ascension d'individus, ce qui ne crée pas la réaction ambiguë que l'on peut relever à la Guadeloupe. On peut dire qu'alors qu'à la Guadeloupe « les » Indiens ont « réussi », à la Martinique « des » Indiens ont « réussi ».

Ces réalités sociales ont un retentissement direct sur la dynamique des faits esthétiques relatifs à la culture indienne dans l'une et l'autre île. On peut, en schématisant quelque peu, dire qu'à la Guadeloupe il existe une profonde continuité entre les changements qui ont lieu dans l'hindouisme populaire d'une part et ceux qui résultent des innovations consécutives à l'appropriation de la culture venue de l'Inde. Les élites indiennes sont le moteur principal des contacts avec l'Inde, et elles les font diffuser à tous les niveaux, que ce soit à celui des cultes populaires et des changements qu'ils subissent ou à celui des aspects plus profanes de la diffusion des arts de l'Inde à la Guadeloupe. Ce n'est qu'un fragment marginal de population non-indienne qui s'y associe, notamment sous l'effet de l'attrait que l'Inde mystique exerce sur certains, qui fréquentent, dans l'île ou ailleurs des mouvements d'origine indienne (Siddha yoga, Méditation transcendantale, etc.).

A la Martinique au contraire le mouvement que nous désignons comme « indianisant » est largement dû à des non-indiens qui subissent le même attrait pour « les choses de l'Inde » que certaines couches des autres sociétés occidentales. Même s'ils s'appuient sur la participation de quelques Indiens de l'île, ce mouvement est beaucoup plus le fait de représentants d'élites (professions libérales, enseignants, cadres, métropolitains) de la société globale. Ce mouvement ne concerne guère les changements qui apparaissent dans le culte populaire et qui ont lieu dans la mouvance d'échanges avec d'autres tenants de ces cultes, à la Réunion et à la Guadeloupe notamment, voire en France métropolitaine. Par contre l'introduction des faits culturels et esthétiques indiens, musique et danse en particulier, a lieu à distance des pratiquants de ces cultes.

Aussi, et façon apparemment paradoxale, le fait que la présence culturelle de l'Inde et le courant « indianisant » soit moins identifiés aux Indiens de l'île rend leur accueil bien plus facile à la Martinique qu'à la Guadeloupe.

Tout se passe comme si la quête de la culture de l'Inde procédait alors d'une quête de l'identité martiniquaise en général, faite de métissages

revendiqués et d'apports multiples. La reconnaissance par les Martiniquais de « L'Inde en nous » est vécue comme un progrès dans la découverte de soi, de cette indianité en soi, que la Négritude avait ignorée et qui est au centre de la réflexion sur la créolité. Jean Bernabé le dit bien dans une formule fort riche : « Le chiffre 2 est un chiffre d'affrontement, celui des Européens et des Africains dans cette calebasse que constitue toute île. L'arrivée des Indiens, malgré les conflits que cela a pu générer dans un premier temps, a créé le début d'une véritable diversité »⁹

A l'inverse, à la Guadeloupe, la perception de ces nouveaux apports les associe avant tout à une renaissance culturelle indienne que l'on craint quelque peu. Elle semble porter en elle le risque du dégagement d'une communauté de plus en plus puissante, voire hégémonique, et cela ne facilite pas l'appropriation de ses apports, malgré le discours officiel qui vise à atténuer ces craintes, ainsi que l'exprime l'écrivain et homme politique guadeloupéen Ernest Moutoussamy : « Le ciment de l'unité sera d'autant plus solide qu'il mélangera toutes les spécificités pour façonner le socle de demain. L'Indien de la Guadeloupe et de la Martinique appartient à son île, il ne peut, ni ne veut retourner en Inde. Celle-ci reste pour lui une consolation lointaine. Elle reste cependant la référence sans laquelle, il ne serait rien, ou tout au moins serait l'autre. »¹⁰,

Il n'en reste pas moins que, par delà les contrastes, le mouvement de changement est général et mobilise des Indiens de toutes les catégories sociales. Nous ne devons toutefois jamais oublier que, dans cette étude nous avons choisi de faire porter le regard sur « le fait indien ». Cela exerce un effet de filtrage qui ne doit pas nous conduire à construire un objet artificiel à cause de ce que masque ce filtrage. Les mêmes individus qui arborent les marques les plus visibles de leur « indianité » fonctionnent aussi dans la société globale comme créoles. Tout autant dans leurs goûts artistiques, musicaux, dans leur pratique des danses festives, dans leurs choix alimentaires, ils ne sont « indiens » qu'à temps partiel, ou plus exactement

⁹ *L'Inde en Nous*, magazine de l'association pour le développement des valeurs indiennes, Fort-de-France, n°1, mai 1994, p.9

que dans certaines phases de leur vie quotidienne, laquelle intègre harmonieusement de façon très générale leur créolité.

Symétriquement, les faits indiens sont de moins en moins perçus comme allogènes dans la population. L'appropriation de l'apport indien va loin, non seulement dans la cuisine ou dans la fréquentation magique de certains cultes, mais la constructions de divers types d'espaces intermédiaires. Un témoignage récent en est donné par un ouvrage étrange, qui instaure cet espace dans le champ de la magie et qui est vraisemblablement, par delà le pseudonyme de l'auteur l'œuvre d'un créole qui connaît bien les apports indiens : « *Initiation aux rituels et aux arts magiques de la Caraïbe. La grande magie de Shakti* » par Sayana Jayadan, Paris, éditions Trajectoire, 1998.

3. 3. Pôles et voies des changements du regard esthétique

Nous pouvons alors dégager le substrat de tous ces changements en mettant en évidence ses deux pôles.

3.3.1. L'axe indianisant

- la redécouverte de l'Inde fait de la civilisation indienne un modèle culturel et esthétique (statuaire, peinture, architecture, musique, vêtement, festivals, accueil d'expositions, de musiciens et de danseurs).

- le souci d'articulation avec la population non-indienne est l'un des lieux forts de l'explicitation de la dimension esthétique indienne des cultes, non seulement en tant que faits religieux entourés de production artistique, mais en tant que concrétisation et appropriation des créations esthétiques de la civilisation indienne. C'est à l'Inde classique et à ses manifestations brahmaniques que l'on s'attache, rejetant ainsi les faits et les objets liés aux cultes locaux, issus de pratiques que certains déconsidèrent. Mais ce rejet

¹⁰ E.Moutoussamy "L'Indianité dans les Antilles françaises", L'Inde en nous, Carbet, 1989,p.72

suscite à son tour une réappropriation des anciennes pratiques qui fait émerger une contradiction aux incidences fort remarquables.

- La musique est à cet égard un domaine fondamental. On adopte un nouveau répertoire en provenance de l'Inde, mais pas n'importe laquelle, d'une Inde classique, axée sur la mise en valeur de l'interprétation individuelle, du talent, de la créativité. Cette esthétique musicale se traduit à travers des pratiques propres à certains répertoires et à certains instruments de la musique classique indienne. Pensons ici à l'adoption du luth sitar, dont les techniques de jeu, les structures rythmiques et intervalliques, les échelles et les multiples ragas (gammes) renvoient à un univers musical extrêmement complexe et raffiné. Le récent développement et la notoriété croissante de la danse classique s'inscrivent aussi dans ce paradigme. Le choix de ce type de musique n'est pas arbitraire. D'une part, il met en évidence le choix d'une forme de sanscritisation, où le choix des éléments symboliques valorisés se trouve au haut de la hiérarchie religieuse et sociale indienne. Cette identification sociale «par le haut» a aussi été observé dans d'autres îles créoles qui, à l'instar de la Guadeloupe et de la Martinique, ont accueilli une masse importante de travailleurs indiens au XIXe siècle.¹¹

3.3.2. L'axe patrimonial

Il est centré sur l'héritage des travailleurs immigrés au XIXe siècle qui s'exprime dans les nombreux cultes aux « divinités de village ». Même lorsqu'elle participe au remaniement de cet héritage, l'orientation patrimoniale le fait dans le souci explicite de la continuité des valeurs et des jugements de qualité portés sur les éléments des cultes. La dimension identitaire de cette orientation n'est toutefois pas vécue comme une réclusion sur les pratiques traditionnelles, mais comme la possibilité d'user de celles-ci à travers les fusions et le métissage dans l'élaboration d'une culture et d'une identité antillaise ou réunionnaise.

¹¹ cf M.Desroches et J.Benoist 1999

De ce fait, le jugement esthétique privilégie ce qui se rattache aux cultes populaires issus de l'époque de la plantation, mais en poussant à la participation des non-indiens. Les cérémonies deviennent spectacle pour les uns tandis que la présence de ces spectateurs atteste pour les autres leur adhésion au culte. Le beau (dans le cérémonial, dans les danses) est alors le point où se recroisent l'attrait pour le spectacle et l'appel au culte.

Nous faisons l'hypothèse que plusieurs discours semblent se confronter, qui diffèrent dans l'assignation d'un signe positif à l'un des pôles et négatif à l'autre pôle.

Quelle est la part de l'esthétique dans ces discours ? Il convient d'abord d'éviter une conception ethnocentrique de l'esthétique. Plus exactement, de ne pas placer une frontière autour du «beau» et du discours sur le «beau» qui les sépareraient du «positif», du «souhaitable» du «recherché». On ne peut qu'adhérer à la remarque de Jacques Maquet¹² : « on peut penser que toutes les sociétés complexes et de nombreuses sociétés traditionnelles ont produit des objets d'art. Et dans l'ensemble ces objets ne semblent relever que marginalement de la créativité et de l'appréciation esthétiques, sauf dans le cas des sociétés européennes postérieures à la Renaissance et des sociétés industrielles ». Aussi propose-t-il d'éviter tout ethnocentrisme en utilisant le concept de « locus esthétique » qui s'attache à reconnaître les « traits formels non instrumentaux » auxquels peut s'accrocher un sentiment de beauté. La dimension proprement esthétique dans ce domaine est en continuité avec d'autres formes de jugement de valeur et de goût qui concourent à la construction du positif.

Dans le domaine indien, la référence au divin fonde le critère ultime du jugement. Le divin requiert le beau, mais il contribue d'abord à le définir, ce qui enchâsse le partage entre le beau et ce qui ne l'est pas dans les attentes des dieux et de ceux qui les honorent. Tel est le cas, par exemple de l'importance du son juste, du «bon» son, qui est perçu comme "beau" en raison de ses fonctions dans le rapport aux Dieux.

¹² in *L'anthropologue et l'esthétique*, p.75

Il importe donc de se dégager d'une approche par trop "etic" de la notion de beau et d'être conscient de ce qu'elle porte d'ambiguïtés, ainsi que l'ont montré bien des débats sur la lecture artistique d'objets religieux issus d'autres cultures. Il est donc nécessaire de centrer l'attention non directement sur le « beau », mais sur la configuration d'évaluations positives dont le beau, le discours sur le beau peut être l'axe structurant. Les faits de type artistique qui se multiplient autour des cultes n'ont pas nécessairement « l'art » ou l'esthétique pour finalité. Toutefois, rien n'exclut le passage à une esthétisation du culte ou d'activités connexes à sa célébration, et le beau peut alors devenir autonome par rapport au fonctionnel : le résultat esthétique apparaît dans ce registre interne comme la conséquence d'une finalité d'hommage et de communication avec le divin, puis de sa prise de conscience. De toute façon, c'est en amont de l'explicitation de la notion de beau que s'enracinent les conduites qui édifient le jugement que l'on formule.

Un autre point d'appui du jugement, externe, semble prendre naissance ailleurs, dans des relations sociales où l'image du fait indien est devenue un thème de négociation entre ceux qui la considèrent comme leur et la société globale. Ce niveau du jugement esthétique implique toutefois la nature de la dimension identitaire qui est alors en œuvre, dimension identitaire qui peut trouver son expression dans des choix divers, voire contradictoires, comme cela est le cas pour les divers registres musicaux ou pour l'appréciation des statues. Les uns privilégient le local, les autres ce qui vient directement de l'Inde, et cela non pas à partir de l'observation des objets ou de l'écoute des musiques, mais bien par projection sur eux de messages identitaires différents, les uns concernant avant tout l'identité indienne sous sa forme locale, les autres celle du monde indien en général.

Les conséquences de cette situation sur le jugement esthétique, et d'une façon plus large sur l'évaluation qualitative des pratiques et des objets, sont importantes et elles exigent une connaissance poussée de ces sociétés. L'arrivée d'une nouvelle beauté, la beauté issue de l'Inde, s'oppose explicitement à l'apparence antérieure. Mais elle ne l'élimine pas.

Les choses se compliquent du fait qu'il existe, comme nous l'avons déjà évoqué, dans la société deux axes opposés de jugement, conduisant à un véritable *dualisme du jugement esthétique*. Mais ce dualisme n'oppose pas des secteurs de la société, car il se situe souvent au sein du même individu *qui dispose de deux codes de jugement dont il use selon les situations*. Le jugement esthétique apparaît alors comme construction, création individuelle ou collective en situation, ayant de ce fait valeur opératoire dans les relations sociales elles-mêmes. Dans ces conditions, les créations esthétiques tiennent à la fois aux créateurs, aux officiants, aux croyants et aux spectateurs, car la dimension esthétique relève, selon les termes de Merleau-Ponty, de l'"accroissement d'être" de ce qu'elle touche.

Bibliographie

Barat C., 1989 *Nargoulan. Culture et rites malbar à la Réunion*. Saint-Denis, Éditions du Tramail, 479 p.

Benoist J. 1998 *Hindouismes créoles, Mascareignes, Antilles*, Paris, C.T.H.S.

Christophe-Tchakaloff T.-N. 1987 "L'Apport de l'Inde comme foyer iconographique dans les arts décoratifs réunionnais aux XVIIIe et XIXe siècle", t. I, p. 213-226, in *Les Relations historiques et culturelles entre la France et l'Inde, XVIIe-XXe siècles* (actes de la Conférence internationale France-Inde, Saint-Denis, 1986), Association historique internationale de l'océan Indien (Sainte-Clotilde, Réunion), 2 vol., 426, 435 p., ill..

Desroches M. 1996 *Tambours des Dieux. Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique*. Paris, Montréal, L'Harmattan, 180 p.

Desroches M. 1999. *Musique et identité à la Réunion*. Cédérom interactif, Laboratoire de recherches sur les musiques du monde, Université de Montréal

Desroches M. « Music and the Tamil Diapora : Martinique », *Garland Encyclopedia of World Music, vol V*, N.Y and London, p. 606-612

Desroches M. «Musique et identité culturelle des Tamouls de la Réunion», in *Au Visiteur lumineux, Mélanges offerts à Jean Benoist*, dir. J.Bernabé, J.L. Bonniol et G. L'Étang, Petit-Bourg, Ibis Rouge Éditions, p: 312-330

Desroches M. et J.Benoist 1982 *Tambours de l'Inde à la Martinique. Structure sonore d'un espace sacré Études créoles V*: 39 - 56

Desroches M. et J.Benoist, 1997 *Musique, culture et société indienne à La Réunion Anthropologie et sociétés*, 21,1 : 39 - 52

Desroches M. et B. Desrosiers, 1997 *Music, aesthetics and ethnicity on Reunion island. Garland Encyclopedia of World Music, vol.5* Alison ed, USA, Desroches M et Des Rosiers B. 2000. «Music, cult an ethnicity», *Garland Encyclopedia of World Music, Vol. V*, N.Y and London, p. 594-600

Desroches M. et G. Guertin, 1997 *Regards croisés de l'esthétique et de l'ethnomusicologie* Montréal, *Protée*, 25, 2 : 77-83

Diehl Carl Gustav, 1956 *Instrument and Purpose. Studies on Rites and Rituals in South India..* Gleerups , LUND

- During Jean. 1994. *Quelque chose se passe*, Ed Verdier, 446 p
- Govindin S. 1992 *Vanavarson* GERM, St-Pierre Réunion, 46 p.
- Lecomte H. 1996 A la recherche de l'authenticité perdue. *Cahiers de musiques traditionnelles* 7 : 157-173
- Lee R.L.M. 1989 Taipucam in Malaysia : Ecstasy and identity in a Tamil hindu festival *Contributions to Indian sociology* (n.s.) 23, 2 : 317 - 337
- L'Étang Gerry, éd. 1994 *Présences de l'Inde dans le monde*. Paris, l'Harmattan
- L'Étang Gerry 1998 *La grâce, le sacrifice et l'oracle. De l'Inde à la Martinique, les avatars de l'hindouisme*. Thèse pour le doctorat en anthropologie. Lille, Éditions du Septentrion, 1999.
- L'Étang Gerry 1999 Entrées: Hindouisme Martinique, Mariémen, Madévilén, Kaliyanman et Nagouloumila, in *Dictionnaire encyclopédique des religions de la Caraïbe*, Université de Toronto, sous presse.
- Mandelbaum D.G. 1954 Form, variation and meaning of a ceremony, in R.F. Spencer ed. *Method and Perspective in Anthropology* Un. of Minnesota Press : 60-101
- Manet Raghunath 2001 *La musique carnatique*, Pondichéry, Editions « Pondichéry's Artists »
- Maquet Jacques 1993 *L'anthropologue et l'esthétique*. Paris, Métailié 304 p.
- Merleau-Ponty M. 1959 *L'oeil et l'esprit* Paris, Gallimard
- Minatchy-Bogat Arlette 2000 *Terre d'exil et d'adoption*, Petit-Bourg, Ibis rouge
- Ponaman G.F. 1994 D'une déesse à l'autre in *Présences de l'Inde dans le monde* 235-242 Paris, L'Harmattan
- Schaeffer J.M. 2000 *Adieu à l'esthétique*, Paris
- Singaravelou 1975 *Les Indiens de la Guadeloupe* Bordeaux, Impr. Deniau
- Sully M. / Nagapin J., 1989, *La migration de l'Hindouisme vers les Antilles*. Imprimé en Belgique

ANNEXE 1. Descriptions de six photographies d'Edwin Rosskam (Photothèque du Musée de l'homme)

Edwin Rosskam

Photographe américain ayant participé, notamment, au projet FSA (Farm Security Administration), programme de l'Administration américaine visant à photographier l'état des paysans lors de la grande dépression des années trente.

« R.G. Tugwell, sous-secrétaire d'Etat à l'agriculture, charge en 1935 le sociologue Roy E. Stryker de recruter une équipe de photographes pour faire le bilan objectif des conditions de vie et de travail dans les campagnes de 1935 à 1942. Ils sont une douzaine à sillonner les Etats-Unis, rapportant 270 000 clichés témoins des ravages de la crise (...) Les images produites et largement diffusées par la presse puis publiées et exposées (elles ont inspiré Steinbeck pour les Raisins de la colère), font date dans l'histoire de la photographie » (entrée « Security Administration (FSA) », Dictionnaire de la photo, Larousse, Paris, 1996).

Les six photos (noir et blanc) qui nous intéressent ici ont été acquises par la photothèque du Musée de l'Homme (alors Musée du Trocadero ?) en 1942, mais leur prise est très probablement antérieure à cette date : fin des années vingt, début des années trente. Dans un entretien à Gary Saretzky du 24 mars 2000 – publié sur internet en 2001 par Mamouth Library System - sa veuve, la photographe Louise Rosskam, fait mention d'un voyage de son mari à la Martinique vers cette époque (pour plus de détails, consulter via le moteur de recherche Google, les entrées « Edwin Rosskam » et « Louise Rosskam »).

Photo 1

Légende recto

Petites Antilles – La Martinique – Pecoul – Hindou C.N.M. – rites – cérémonies - danses. Réf : 42-2774-159.

Légende verso

Un sacrifice à Kali. L'officiant se tenant pieds nus sur le bord tranchant du coutelas. De temps en temps, il lève ses mains de dessus les têtes des porteurs, cependant qu'il prophétise sur le coutelas. Après quoi, il coupe le cou d'un mouton d'un seul coup de ce même couteau.

Description

Les deux officiants qui tiennent le coutelas sont en veste blanche. L'un est habillé tout de blanc, l'autre porte une veste blanche et un pantalon de couleur sombre. Le public qui assiste (on distingue 9 personnes dont trois enfants) semble essentiellement indien. Les trois officiants (le pousali et ses deux aides) sont des Indiens apparemment non métissés. On distingue à l'extrême droite de la photo, une case couverte de tôle ondulée avec des essentes de bois aux murs. Au fond, derrière les trois hommes, se trouve un arbre-à-pain, et à l'arrière plan, un champ de cannes et des cocotiers. Public et officiants sont pieds nus. Le sol est de terre battue et de gazon.

Photo 2

Légende recto

Petites Antilles – La Martinique – Basse-Pointe – Hindou - C. N. M. – rites – cérémonies – Danses. Réf 42-2775-159

Légende verso

Le temple de Kali

Description

Il s'agit de l'intérieur d'un sanctuaire présentant un ensemble de cinq statues visiblement en pierre, sculptées en « bas-relief » (la pierre est à demi sculptée). Quatre de ces divinités sont habillées de tissu sombre. Elles sont peintes et ornées de bandes brillantes au front et de feuilles de vèpèlè (margousier) au cou et au dessus de la tête. On semble repérer à l'extrême gauche une statue de Madévilen ou de Katlayen (homme moustachu et barbu) [on dirait les mêmes statues qui ornent aujourd'hui le sanctuaire de la mangrove du Lamentin]. L'intérieur du temple est en dur (des fissures dans le béton ont été bouchées). Les seins des divinités féminines sont peints. On fond à droite, il y a ce qui ressemble à des lampes à huile creusées dans des cylindres de pierre [comme au Lamentin et dans d'autres temples actuels].

Photo 3

Légende recto

Petites Antilles – La Martinique – Pécoul – Hindou - C.N.M. – rites – cérémonies – danses. Réf : 42-2772-159

Légende verso

Un sacrifice à Kali : la préparation du mouton. La langue employée est le tamil

Description

Un officiant assez jeune asperge un mouton avec de l'eau lustrale provenant d'un broc en céramique. Un autre officiant tient le mouton par une bride faite de feuilles de bananier tressées. En face, un tambourinaire indien coiffé d'un bakoua frappe sur un tappou. L'officiant qui tient le mouton porte, lui, un feutre. On compte neuf observateurs dont deux enfants, deux hommes qui portent des chapeaux et cinq femmes. L'officiant qui asperge est tête nue. Le tambourinaire est habillé plus sommairement que les autres officiants : son pantalon est tâché, élimé voire déchiré. Au fond à droite, on distingue une construction couverte de tôle ondulée et aux murs recouverts d'essentes de bois [probablement le sanctuaire]. L'officiant qui asperge le mouton est en chemise blanche avec bretelles (ses manches longues sont retroussées) et en pantalon sombre, sans cuir. Celui qui tient la bride du mouton est en polo à rayures et en pantalon sombre avec cuir. Le tambourinaire semble lui aussi porter un cuir. Les trois officiants paraissent être des Indiens non métissés.

Photo 4

Légende recto

Petites Antilles – La Martinique – Basse-pointe – Hindou – C.N.M. – rites – cérémonies – danses. Réf : 42-2771-159

Légende verso

Danseurs Hindous

Description

Il s'agit d'une scène de nadron nocturne dans un vaste abri dont l'armature de bambou est couverte de bâches. Les murs sont en feuilles de cocotier tressées et le plafond est décoré de fleurs de cocotiers pendantes et raboutées. Au premier plan figurent trois danseurs (deux hommes et un enfant). Celui de gauche (l'enfant) est coiffé d'un petit *narè* ajouré avec trois miroirs carrés. Il fait un pas en avant en tenant un morceau de tissu faisant provenant de la partie supérieure de son costume. Le danseur au centre porte un *narè* plus important, triangulaire, recouvert de tissu brillant (feuilles de papier métal ?) avec quatre petits miroirs ronds. Il porte aussi des sortes d'épaulettes recouvertes du même tissu (papier ?) métallisé. Il a sur son sternum trois carrés et un autre motif en forme de T reliés entre eux et présentant pour chacun d'eux un miroir central. Il tient à la main droite une épée (ou un bâton) qu'il porte levée, la pointe de la lame au niveau du *narè*. Le danseur de droite porte un *narè* plus modeste, ajouré comme celui du garçon, avec deux miroirs ronds. Il porte encore sur son sternum un ensemble de trois plaques recouvertes de tissu brillant avec un miroir rond en leur centre. Les trois ont le visage recouvert de poudre claire [vraisemblablement de la pâte de curcuma]. Alors que le garçon porte une sorte de pantalon court lui arrivant au mollet, les deux autres danseurs ont un pan de tissu ceignant leurs reins. Tous les trois portent un haut du même tissu, chemise aux manches longues. Ils sont entourés d'une foule endimanchée, debout ou assise, où l'on distingue dix-neuf

personnes dont trois enfants. Parmi la foule, deux joueurs de *talom* (des hommes) accompagnent en chantant [mais il y a probablement parmi la foule d'autres joueurs dont le *talom* est caché]. On compte deux femmes parmi l'assistance. Tous semblent Indiens (apparemment non métissés) à l'exception de deux hommes (dont peut-être un joueur de *talom*), noirs ou métissés. Tous les hommes, à une exception, portent des chapeaux. La foule observe, fascinée. Tous, danseurs comme spectateurs, sont pieds nus. Le sol de terre est partiellement recouvert de gazon.

Photo 5

Légende recto

Petites Antilles – La Martinique – Basse-Pointe – Hindou – C.N.M. – Rites – cérémonies – danses.

Légende verso

Danseurs hindous

Description

Il s'agit d'une scène de nadron nocturne dans un abri à l'armature de bambou recouvert de bâches, aux murs en feuilles de cocotier tressées et au plafond décoré de fleurs de cocotier entrelacées et pendantes. Un des poteaux en bambou est ceint d'une tresse de feuilles de vèpèlè (margousier - *Azadirachta indica*) Au premier plan, il y a deux danseurs hindous au visage maquillé de poudre claire (pâte de curcuma). Le danseur de droite est habillé d'une chemise claire. un pan de tissu clair avec des bandes de couleur lui ceint les reins jusqu'aux chevilles. Le bas de la « jupe » présente des franges. Il porte sur son sternum quatre plaques reliées entre elles (trois carrées et une en forme de T), au centre desquelles sont enchâssés des miroirs ronds. Il porte aussi de larges épaulettes recouvertes de tissu brillant et est coiffé d'un mini narè comportant un petit triangle sur le devant. Il tient à la main droite une épée (de bois ?). Près de lui, à gauche, un autre danseur en pantalon sombre et en chemise blanche à manches longues porte une fausse barbe qui lui arrive à la ceinture et de fausses moustaches. Il tient en main ce qui ressemble à un bâton recouvert de tissu. Derrière, cinq hommes, spectateurs (ou joueurs de *talom* pour trois d'entre eux), sont bien habillés et portent des chapeaux. L'un d'entre eux, particulièrement élégant, est revêtu d'un « complet » (pantalon et veston) à rayures. Il est par ailleurs le seul à porter des chaussures. Danseurs et spectateurs paraissent être des Indiens non métissés, excepté un noir, peut-être joueur de *talom*. Le sol de terre est partiellement recouvert de gazon.

Photo 6

Légende recto

Petites Antilles – La Martinique – Pecoul – Hindou – C.N.M. – rites – cérémonies – danses.

Légende verso

Un sacrifice à Kali. Le danseur en extase ; le coutelas dans sa main a été aiguisé jusqu'à ce qu'il coupe net une feuille de papier.

Description

Scène de possession à l'occasion de l'oracle (avant la montée sur le coutelas). Au centre de la photo, un pousali est en transe. Il est penché vers la gauche, la jambe gauche légèrement pliée. Il porte un collier de vèpèlè (margousier - *Azadirachta Indica*), une chemise blanche, un pantalon beige, tient un coutelas à la main gauche et paraît danser. A ses côtés un officiant en pantalon (avec ceinture) et veste blancs tient à la main droite un broc d'eau lustrale en céramique et fixe le photographe d'un air contrarié. Derrière, une foule de treize personnes dont deux femmes observe fascinée. Ils paraissent tous des Indiens non métissés. A droite, on distingue une construction aux murs recouverts d'essentes de bois et au toit de tôle ondulée. En arrière plan, on voit des cocotiers et un arbre à pain. Les spectateurs, hommes et femmes portent des chapeaux, à l'exception de deux d'entre eux. Ils sont pieds nus et bien habillés, sauf deux d'entre eux qui ont des tenues négligées (pantalon déchiré, chemise ouverte sur torse nu). Ils ont tous des vêtements de couleur claire. Le sol est partiellement de terre battue, partiellement de gazon.

Commentaire général

Les trois photos de *sèvis zendyen* ont été prises au cours d'une même cérémonie au sanctuaire de Pecoul aujourd'hui disparu. Ce rituel présenté comme un sacrifice à Kali est plus vraisemblablement une cérémonie à Mariémen / Madévilén. La photo relative au « temple de Kali » et localisée à Basse-pointe concerne un autre sanctuaire, en dur celui-là, peut-être celui de Gradis (temple de Mariémen), ou celui d'Hackaërt (aujourd'hui disparu).

Les deux photos de nadron concernent une même cérémonie.

Du point de vue du rituel, ces photos qui datent d'environ soixante-dix ans présentent de remarquables analogies avec ce qui a cours aujourd'hui. Jadis comme maintenant, les gestes sont les mêmes. Les seules différences notables concernent les habits des officiants. Leur couleur d'abord : la couleur blanche est prédominante mais pas exclusive, alors qu'aujourd'hui elle s'est généralisée. Le type de vêtement ensuite : les officiants, comme les spectateurs sont habillés à la mode créole de l'époque (chapeaux, veste...), comme lors d'une messe catholique. Aujourd'hui, beaucoup sont habillés en suivant un style indien (pour les hommes pyjama, pour les femmes, parfois, pundjabi).

Toutes ces photos sont des détails, il n'y a aucune vue d'ensemble.

ANNEXE 2 : Documents comparatifs avec La Réunion

Ce que nous avons mis en évidence à La Martinique et à La Guadeloupe pourrait sembler relever d'une conjoncture locale et n'avoir d'intérêt qu'à l'échelle somme toute limitée de ces deux îles. Or il n'en est rien. Ce à quoi nous assistons répond à une logique bien plus profondément insérée dans la vie et l'évolution culturelle des descendants des travailleurs indiens émigrés dans les îles à sucre au 19^{ème} siècle.

De façon presque totalement indépendante de ce qui se passe dans les îles d'Amérique, les transformations culturelles, les changements de valeurs, les émergences esthétiques et les créations artistiques en cours à La Réunion, offrent une contre-épreuve qui traduit ces logiques profondes et qui montre combien elles ont des constantes, dont les sources sont vraisemblablement à rechercher dans l'entrecroisement d'héritages longtemps demeurés latents et de conditions locales et mondiales qui les animent et les réorientent.

Quelques extraits de la presse réunionnaise que l'on trouvera ci-dessous sont un éloquent témoignage des analogues qui témoignent de la force des logiques sociales culturelles actuellement à l'œuvre.

DOCUMENTS extraits de la presse de la Réunion, recueillis par M. Christian Adam de Villiers (Université de La Réunion).

DANSE

Dubharata natyam au flamenco

Le Festival d'art métais a sans aucun doute vécu un de ses moments forts avec la rencontre, dimanche, dubharata natyam et du flamenco. Présentée à guichet fermé, cette création, véritable réussite et première mondiale, sera à nouveau donnée demain après-midi dans le dépôt de rhum de l'usine de Pierrefonds. Il est préférable de réserver.

Juxtaposer sur scène le bharata natyam, danse indienne plusieurs fois millénaire à caractère plutôt sacré, et le flamenco, somme toute assez récent et à caractère profane, (...) était risqué. Non pas que ses promoteurs doutaient de la légitimité de l'entreprise, mais plutôt qu'ils craignaient la réaction de certains, attachés davantage au dogme de la tradition qu'à ses valeurs. Des réserves avaient été formulées en coulisse, mais leurs auteurs ont eu l'honnêteté d'assister à cette rencontre et, à la fin du spectacle, se sont précipités pour féliciter les danseuses.

(...) Le flamenco, entre autres influences, a très grandement subi celle de l'Inde, au travers d'échanges culturels successifs dont le dernier remonte à l'arrivée des tsiganes (terme générique pour désigner ces peuples venus du nord-ouest de l'Inde et qu'on appelle plus communément gitans lorsqu'il s'agit de ceux qu'on rencontre en Espagne) en Andalousie vers le début du XV^{ème} siècle.

Du bharata natyam au flamenco. Si la voix et l'instrumentation ont perpétué des caractères musicaux indiens indubitables, même s'il ne sont pas toujours perceptibles lors d'une première approche, la danse, en revanche, évoque encore au premier degré la chorégraphie indienne. (...) Une gestuelle survit, formant une organisation coupée de ses origines. C'est toute une esthétique sans mémoire qui sacrifie sans les comprendre à des rites ésotériques, car hérités du passé. (...) Coupée intellectuellement de ses racines, la danse a malgré tout survécu pour devenir une forme chorégraphique à part entière. Le métissage, loin de banaliser la diversité culturelle, lui apporte ce garant de survie en permettant à une forme artistique de se transcender au-delà du peuple support, aussi loin puisse-t-on le situer dans le temps.

Jean-Pierre Santot

Le Journal de l'île de La Réunion du 24 septembre 1996

o.o.o.o

THEATRE

"Le Chant du Vartial" au Plaza de Saint-Louis Un hommage aux engagés

(...) Spectacle théâtral, poétique et musical, *Le Chant du Vartial* retrace la vie d'un engagé, le Vartial, ce conteur qui, sur l'habitation, animait pendant les soirées le "bal tamoul". "*Le Vartial racontait des histoires du Râmâyana et du Mâhâbhârata en chantant*", précise Rouben Savariaye, qui interprète le Vartial (et bien d'autres personnages de la mythologie indienne) et signe la mise en scène.

"*Carpanin Marinoutou nous a demandé de monter ce spectacle à partir de ses poésies se rapportant à un Vartial qu'il a connu pendant son enfance. Nous avons essayé d'agencer ces textes avec un fil conducteur et effectué un travail autour du présent et du passé*", explique Cécile Hoarau, comédienne.

Dans un décor de calbanon aux murs couverts de gonis (...) les deux comédiens font voyager les spectateurs dans le temps. Les textes en français sont utilisés pour le présent et ceux en créole nous transportent dans le passé.

Créé l'année dernière, pour le 150^{ème} anniversaire de l'abolition de l'esclavage, ce spectacle a été conçu à la fois pour rendre hommage aux engagés indiens, et "*pour ne pas oublier cette façon de raconter*", dit Rouben Savariaye.

Ce spectacle de poésie comporte une dizaine de tableaux. Après les invocations à Ganesh et Shiva, c'est la célébration du Vartial "*grand glorificateur de la vérité et ennemi des faiseurs de dogmes, savant équilibriste vacillant entre sagesse et folie. Parfois si mal compris, il trouve dans la boisson la force d'affronter sa marginalité*". Il est aussi le sage que l'on consulte sur l'habitation. La seconde partie du spectacle se déroule lors du "bal tamoul" et les personnages du Râmâyana et du Mâhâbhârata jouent face au public un moment crucial de leur vie.

Le spectacle s'achève avec une interrogation sur le devenir de la tradition.

La musique, qui occupe une place importante dans ce spectacle de 45 minutes, a été composée par Subash Dhunoochand, Rouben et Ramou Savariaye (ce dernier l'interprétant sur scène). (...)

P.E. *Le Quotidien* du 19 février 1999

o.o.o.o

MUSIQUE / DANSE

Raghnath Manet : anthropologue, danseur et musicien indien "Ni gourou, ni vache sacrée"

Libéré des somptueux costumes qu'il revêt sur scène, le danseur et musicien indien Raghnath Manet affiche un heureux sourire, ravi de parler simplement de son art. De passage à la Réunion pour deux spectacles et une conférence à l'université, ce docteur en anthropologie en tire quelques leçons et des moments de bonheur.

"*J'ai remarqué à la Réunion un fort besoin d'indianité. Qui on est, où on va ? A un moment de sa vie, tout émigré a besoin de savoir quelle était sa culture d'origine pour son confort, pour répondre à son angoisse personnelle et pour la créativité de demain. Les artistes sont les mieux placés pour montrer le chemin. Car une tradition s'éteint si elle n'est pas interprétée*". Voilà pourquoi Raghnath Manet passe d'une création à l'autre en Inde et en France.

C'est à Pondichéry qu'il réside. C'est aussi dans cet ancien comptoir français qu'il a été éveillé à la musique et à la danse.

(...) "*Tout ce qui est folklorique n'est pas égal à complexe d'infériorité. Les Indiens de la Réunion ne doivent pas se tromper de chemin. Les rites anciens qu'ils pratiquent, comme le massacre d'animaux suivi du partage du repas, ne sont pas ridicules. Les dieux n'ont jamais été non végétariens. Aller chercher les brahmanes en Inde et demander de l'argent, comme je l'ai vu faire ici dans les temples, tout cela m'indigne. Les dieux n'ont jamais demandé d'argent*", s'insurge-t-il.

Ni "gourou", ni "vache sacrée", Raghunath ressent simplement le besoin de dire les choses en tant qu'artiste. "Je suis quelqu'un de moderne", affiche-t-il. Et d'ajouter : "Pour le shivaïsme archaïque, nous sommes tous les enfants de dieu. On n'est pas idéal mais on tend vers cet idéal".

Animé par ce même optimisme, il montre autant d'enthousiasme à parler de son pays. Il ne veut surtout pas manquer la profonde mutation que le continent indien est en train de vivre. Mais dans cette course à la modernité qu'il voit d'un bon oeil, le danseur-musicien fait en sorte d'arrêter le temps. "Ma recherche tente de répondre à la question : comment conjuguer tradition et modernité. Qu'est-ce que mon art a à apporter dans ce monde moderne ? Comment peut-on tendre vers l'universalité ?".

Lors d'un festival à Hong-Kong, il a dansé sur du Bach. Et il a fait jouer ses compositions par la violoniste Virginie Robillard et la chanteuse d'opéra Lavoger. Un spectacle de fusion où, dit-il, le public peut reconnaître sa soif de tradition dans le monde moderne. Sa formation universitaire fait du danseur indien à la fois un chercheur et un artiste. Il s'appuie sur son art pour mieux comprendre le monde et le faire comprendre. (...)

Bernadette Kunzé. *Le Quotidien* du 22 avril 1999

° _ ° _ ° _ °

Musique: le nouveau CD de Yogacharya L'Inde aux reflets réunionnais

"L'île, reflet de l'Inde musical" est le nouvel album de Yogacharya S. Nilamegame, maître de Yoga et prêtre. Ce CD, qui tombe à pic pour la fête de la lumière (Dipavali) se veut être une source de saveurs et invite à la réflexion sur l'amour universel, insiste sur l'importance et la valeur de toutes les existences terrestres. "Dans notre vie de plus en plus occidentale, il est très difficile de trouver dans notre société le véritable amour et sentiment, la véritable responsabilité et amitié", explique Yogacharya S. Nilamegame. Ses nouvelles chansons encensent tout ce qui nous entoure, du lever du soleil au jardin de cannes, des temples aux divinités, des feuilles aux montagnes... Et se déclinent sur des airs de musique moderne, folklorique.

Considéré également comme une source de saveurs, ce CD comporte des explications en trois langues (français, anglais, tamoul) pour chaque chanson. C'est le deuxième album de Yogacharya après "Offrandes de fleurs" mais, dit-il, "c'est la première fois qu'on fait quelque chose de ce genre à la Réunion". Les chansons ont été enregistrées au studio Piros.

J.V.

Le Journal de l'île de La Réunion du 30 octobre 1999

° _ ° _ ° _ °

Fête celtindiaocéanique jeudi au Palaxa De Lorient en ... Orient

Breizh-Réunion organise une fête "celtindiaocéanique" jeudi (à partir de 16h30) au Palaxa. On y célébrera le mélange des musiques bretonnes et indiennes. Un avant-goût de la création musicale, "Sur le route des Indes", que prépare l'association.

Créée en 1997, l'association Breizh-Réunion veut "favoriser les échanges avec la Bretagne et multiplier les recherches sur le patrimoine". On lui doit d'ailleurs de nombreuses animations musicales (dans les écoles, auprès des associations et même en prison) qui sont autant d'occasions de faire la promotion du métissage entre l'Occident et l'Orient.

Une fusion étonnante qu'ondoit au travail du groupe Tamm Ha Tamm ("peu à peu" en breton) dans lequel des instruments celtiques comme la vielle-à-roue et le bugle côtoient les flûtes indiennes, l'harmonium, le sitar, les tablas et les percussions "pour créer une musique nouvelle". Ce mélange a d'ailleurs captivé le public du salon de "l'étonnant du voyageur" à Saint-Malo. Un succès qui a donné des idées aux responsables de l'association. Ceux-ci veulent en effet monter une création musicale qu'ils baptiseront "Sur la route des Indes". Il s'agira d'évoquer à travers un diaporama et de la

musique l'histoire de la fameuse route des Indes. Mais il faudra attendre l'année prochaine pour découvrir le résultat. Pour patienter, l'association Breizh-Réunion propose au public de participer à une fête "celtindiaocéanique" qui sera un avant-goût de ce futur spectacle.

Le public pourra notamment écouter, voire découvrir, Tamm Ha Tamm qui jouera des thèmes bretons, comme des cantiques de marins chantés jusqu'au début du siècle ou des airs de mariage dont l'association vient de retrouver des traces à Cilaos et dont l'un a servi pour le mariage d'Anne de Bretagne au 16ème siècle, mais aussi réunionnais et mauriciens composés par Firmin Viry, Danyèl Waro ou Kaya à qui la troupe entend rendre un vibrant hommage. L'association a également invité à cette fête Jean-Yves Elaudais, sonneur au bagad Lokoal Mendon, qui a fait ses premières armes avec le chantre de la musique bretonne, Alan Stivell, et dont la cornemuse devrait se joindre aux Tambours Sacrés 2000, voire au maloya de Salem Tradition ou à la musique indienne d'Indeeren. Les amateurs ont rendez-vous jeudi à partir de 16h30 au Palaxa (40 francs l'entrée) pour découvrir ce surprenant métissage culturel mais aussi culinaire, puisqu'on pourra aussi bien reprendre des forces avec des crêpes qu'avec des gâteaux indiens.

J-Y.B. *Le Journal de l'île de La Réunion* du 9 novembre 1999

Fête celtindiaocéanique au Palaxa Entre cornemuse et cithare

De la cornemuse à la cithare... Il y a des kilomètres que l'association Breizh-Réunion a osé franchir en organisant la première fête celtindiaocéanique hier après-midi au Palaxa. Un mariage qui peut paraître étonnant mais qui fonctionne plutôt bien. Si tant est que l'on aime le mélange des genres.

Au menu donc gâteaux indiens, crêpes bretonnes et musique créole, indienne et bretonne.

C'est Jean-Yves Elaudais, sonneur réputé dans le milieu, qui a ouvert le bal avec quelques morceaux de musique celtique pour cornemuse, devant un public certes clairsemé mais de vrais amateurs. Puis Indeeren, groupe de musique indienne, a pris le relais avant de céder la place à Salem Tradition pour quelques airs de maloya, puis aux Tambours Sacrés 2000.

Émanation de l'association Breizh-Réunion, le groupe de fusion celtindiaocéanique Tamm Ha Tamm a mis un terme à la fête en donnant un avant-goût de son spectacle en préparation, *La route des Indes*, qu'il présentera en intégralité en juin prochain.

Cette première édition pourrait être renouvelée. C'est en tous cas le souhait de Breizh-Réunion.

Le Quotidien du 12 novembre 1999

ooo

SCULPTURE

Julien Banor et ses Bons Dieux Malbars Un don venu du ciel

Julien Banor est devenu depuis bientôt 13 ans le sculpteur attiré des "Bondié malbar". Une activité qui lui a permis de reprendre goût à la vie.

Depuis qu'il a découvert la religion tamoule, la vie de Julien Banor a complètement changé. Parti de rien, il a su, à force de volonté et de ténacité, faire son chemin dans le difficile métier de sculpteur. Aujourd'hui, Julien Banor est devenu un sculpteur estimé, ayant la reconnaissance de ses pairs. Mais tout n'a pas été aussi simple pour ce Bénédictin. Sans qualification, il a toujours connu le chômage. A 24 ans, il traînait dans les rues de Saint-Denis. Sans domicile fixe, il dormait à la belle étoile et pour survivre, il vendait des bouteilles qu'il ramassait ici et là pour se procurer un peu d'argent. Une expérience difficile et triste. Mais avec beaucoup de courage, il a décidé de se sortir de cette situation. En 1983, il gagne Saint-Benoît et entre dans la religion tamoule. Une décision qui va lui être en tout point bénéfique. Car à l'image des pratiquants sincères, il fait des promesses au Bon Dieu. Puis en ultime sacrifice, il marche sur le feu. "*C'est justement après une marche sur le feu qu'un jour j'ai pris un tronc d'arbre sur le bord de la rivière et je me suis mis à le tailler avec mon couteau. Sans vraiment m'en rendre compte j'ai réalisé un "Bon Dieu malbar". Depuis cette date, j'ai continué dans cette voie et je gagne maintenant ma vie avec mon travail*", raconte Julien Banor. (...) Grâce au bouche à oreille, il s'est fait une clientèle, aussi bien auprès des particuliers que des

associations tamoules qui lui commandent des statuettes. Il lui arrive de décorer également les temples. Maîtrisant avec succès le bois, il s'attaque ensuite à la pierre (...).

Âgé de 41 ans et père de deux enfants, Julien Banor mène une vie d'ascète. Il ne mange que du poisson et des légumes, surtout des brèdes, ne fume pas et dédie sa vie à la religion, à la sculpture et à sa petite famille. Une journée de sculpture (statuettes de Bon Dieu) est précédée par un rituel spirituel. Lequel commence par un bain, le nettoyage de l'atelier de travail, une prière où il demande la grâce de Dieu. C'est uniquement après qu'il se met au travail. Par ailleurs, pour pouvoir prier efficacement, il s'est mis à étudier la langue tamoule à l'université populaire. Puis, dans le but d'ouvrir une petite entreprise artisanale, il a récemment suivi un stage de gestion avec la Chambre des Métiers. H.R. *Le Journal de l'île de La Réunion* du 21 juillet 1996

°°°°°

Comment adapter l'artisanat d'art à la demande touristique ?

"Il y a un créneau à prendre"

Que les touristes soient moins nombreux que prévu n'est pas grave, pourvu qu'ils dépensent davantage. Voilà le nouveau message du comité de tourisme de la Réunion, qui estime plus que jamais que nos visiteurs peuvent contribuer à développer l'économie de l'île et créer de l'emploi. C'est dans ce contexte que le conseil régional, notamment, a participé au financement de la formation aux métiers d'art de soixante-dix jeunes chômeurs, en vue de leur insertion professionnelle et, *in fine*, de la création de micro-entreprises à vocation touristique.

Hier, les stagiaires recevaient leur diplôme et présentaient leur oeuvre dans le hall de la pyramide inversée, en présence de Hubert Peurichard, délégué interministériel à l'insertion des jeunes, en visite à la Réunion. (...)

Isy Herr, une des stagiaires, est cependant en passe de réussir ce pari, avec un produit original : la confection d'icônes malbars. La jeune femme, qui était au chômage depuis un an, a suivi la formation dans l'Ouest. *"Je me suis familiarisée avec des matériaux que je ne connaissais pas. je ne savais même pas comment on faisait sécher le vacoa, avant de le travailler. Dommage qu'il n'y ait pas eu de module sur la ferronnerie. D'une part, cette formation m'a redonné goût au travail, parce qu'un an de chômage, c'est dur. D'autre part, cela va me servir pour diversifier mes matériaux, notamment pour faire mes cadres"*.

L'encadrement, c'est en effet le premier métier d'Isy Herr. *"Mais il ne suffit pas de coller une ou deux baguettes et de plaquer une vitre. Moi, je vise la qualité. Sur le prix, on ne pourra jamais lutter contre l'art malgache ou mauricien"*.

La jeune femme ne veut pas se contenter d'encadrer des tableaux, elle souhaite en réaliser également, mais d'un genre bien particulier : les icônes religieuses en général, malbars en particulier. *"Je me suis aperçue qu'à part des posters tirés à 10 000 exemplaires et importés d'Inde, il n'y avait rien à la Réunion. Je pense qu'il y a là un créneau à prendre, car les religions pratiquées sur l'île intéressent les touristes"*.

Mais Isy Herr ne s'est pas intéressée à la religion tamoule par simple appât du gain : elle-même s'en sent proche, et suit par exemple les carêmes, *"par respect"*. D'ailleurs, ne fait-elle pas baptiser ses icônes dans un petit temple hindou de l'Ouest ? Cette authenticité, elle l'espère, fera la différence avec les reproductions imprimées. Il faudra certainement y mettre le prix, mais ses icônes seront de véritables oeuvres d'art, qui ont en outre l'avantage de leur taille : réduite, facile à empaqueter dans les valises des touristes.

Aujourd'hui, l'artiste rêve de pouvoir ouvrir un point de vente, pourquoi pas à Saint-Gilles-les-Hauts, près du nouveau temple du chemin Tamatave. (...)

Laurent Decloître et Stéphanie Verger

Le Quotidien du 29 avril 1999

Annexe 3

De la représentation des Indiens à la Guadeloupe

Entretien avec Jean-Pierre Sainton, Maître de conférence d'histoire à l'Université Antilles-Guyane, par Gerry L'Étang, Campus de Schoelcher, le 21-02-2001

- Gerry L'Étang : *Quelle est votre vision de l'évolution de la représentation des Indiens à la Guadeloupe. Cette représentation a-t-elle évolué, si oui, comment ?*

- Jean-Pierre Sainton : Je dois d'abord préciser que je n'ai pas étudié de façon particulière cette question de la représentation des Indiens et l'évolution de cette représentation dans la société guadeloupéenne des XIXe et XXe siècle. Ce que je vais dire relève plutôt de constats opérés au fil d'éléments rencontrés dans les archives au cours de mes recherches plus globales sur l'histoire sociale et politique de la Guadeloupe. Je m'autoriserai quelques remarques, à titre de simple observateur de notre société guadeloupéenne contemporaine et en ma qualité de citoyen de Guadeloupe. Mais naturellement, ces remarques n'ont pas valeur de conclusions analytiques.

Concernant la question posée, il faudrait d'abord distinguer la représentation des Indiens à deux niveaux : au plan interne, au plan de ce qu'on peut appeler "la communauté indienne" (le terme en lui-même me paraît tout-à-fait contestable pour qualifier les Indiens de Guadeloupe en ce début de siècle mais nous y reviendrons), il s'agirait d'auto-représentation en quelque sorte (comment le groupe s'est forgé une vision du soi et s'est vécu au sein de la société guadeloupéenne) et d'autre part, la vision extérieure, c'est-à-dire le regard des non-indiens sur les Indiens.

- *C'est surtout ce dernier point qui m'intéresse ici. Quel est le regard porté sur les Indiens par la partie non indienne de la société guadeloupéenne et quelle est l'évolution de ce regard ?*

- Entendu ; encore qu'à vrai dire, la ligne de démarcation entre ce qui procède de l'auto-représentation et ce qui procède du regard extérieur n'est pas toujours très nette. Cela pour deux raisons : d'abord parce qu'une délimitation ethnique nette de la « communauté indienne » des autres Guadeloupéens n'est pas si évidente, à la fois parce que notre culture politique (qui nous vient en partie de la conception française et républicaine) ne reconnaît pas le caractère ethnique comme un caractère de groupe ; ensuite et surtout parce que la réalité dominante c'est bien celle d'une réelle symbiose biologique et culturelle et qui de plus a du, si l'on s'en réfère à l'histoire, commencer très tôt. Je ne sais pas s'il existe des statistiques qui pourraient le prouver mais, très vraisemblablement, il n'y aurait que très peu de familles indiennes qui n'ont pas un allié ou un parent chez les non-indiens. Enfin, parce que souvent il me semble que le discours social commun en Guadeloupe est un discours assez conventionnel qui a tendance à reprendre, et donc amplifier, ce que les discours particuliers énoncent sur eux-mêmes.

Pour répondre plus précisément à la question posée, je crois que nous serons tous d'accord pour dire que jusqu'à une date relativement récente de l'histoire de la Guadeloupe, disons jusqu'au milieu du XXe siècle au moins, le discours social (majoritaire) sur l'Indien est un discours péjoratif, de dénigrement : l'image sociale (majoritaire) de l'Indien reflète l'Indien méprisé, l'Indien paria, l'Indien exclu de la société « officielle », civile et politique. Il y a un phénomène de marginalisation sociale très forte de ce dernier qui remonte à l'immédiate période post-esclavagiste. Cette marginalisation a été aussi le fait des courants politiques populaire, socialiste. Cela est très net quand on observe la pratique et le discours du mouvement politique, qui ne prend que très peu, et pour ainsi dire pas du tout en compte l'Indien, en tout cas au moins jusqu'au début du siècle.

Ainsi, le premier mouvement politique de masse « nègre », celui de Légitimus, qui s'est développé au tournant du siècle, a eu une tendance très nette à ostraciser les Indiens. Légitimus et ses partisans combattent l'immigration indienne, combattent la reprise de l'immigration indienne, s'opposent également à l'emploi des Indiens sur les habitations ainsi qu'à leur inscription sur les listes électorales. Cet « ostracisme » a des motivations principalement économiques et politiques. Au plan économique, travailleurs noirs et travailleurs indiens sont en compétition sur le marché du travail et pour les places promotionnelles dans l'encadrement et le sous-encadrement de

l'habitation et de la société rurale. Au plan politique, le mouvement socialiste, qui dans le pays sucrier est majoritaire craint également l'utilisation des indiens comme masse de manœuvre électorale par les propriétaires. Et c'est ainsi qu'une des toutes premières manifestations des Indiens dans la vie publique s'opère en grande partie contre ce mouvement socialiste populaire « nègre » majoritaire : En 1904, Henry Sidambarom, indien de la deuxième génération, arrache l'inscription sur les listes électorales des Indiens de Capesterre, contre le Gouverneur de la Loyère qui soutenait le parti socialiste bien implanté dans les masses rurales « nègres » du pays sucrier. Mais en même temps, il faut ajouter qu'Henry Sidambarom ne menait pas une lutte purement particulariste puisqu'il était lui-même lié au courant libéral (boisneuviste) et radical au sein duquel il jouait un fonction notabiliaire. Si bien que ce combat pour l'insertion politique d'un groupe ethnique marginalisé était en même temps perçu autant comme un combat pour la démocratie, l'égalité des droits et l'avancée de la société politique commune. Rappelons que ceux qui s'opposent alors à l'inscription des Indiens sur les listes électorales, le font avec des accents nettement xénophobes, en contestant non seulement la qualité de citoyens français des Indiens mais aussi leur qualité de citoyens majeurs, c'est-à-dire d'être autonomes libres de leurs décisions politiques.

Toutefois, cet épisode qui est resté comme une date marquant l'entrée symbolique des indiens dans la société civile et politique doit être relativisé. Certes, c'est sans doute au cours de ces années-là (soit les vingt premières années du XX^{ème} siècle qui correspondent grosso modo à l'arrivée à l'âge adulte de la deuxième génération d'indiens nés sur le territoire guadeloupéen), que l'intégration sociale des Indiens dans la société guadeloupéenne a du commencer à s'opérer. Significativement, cette insertion commença la campagne et s'exprime dans les mouvements sociaux, dans la grande grève de 1910 par exemple. Il faut d'ailleurs noter à ce propos que les sources montrent qu'un nombre assez important d'Indiens a participé au mouvement à Capesterre, de même qu'il y a des indiens parmi les partisans de Boisneuf abattus à Petit-Bourg mais, cette même année 1910¹³, à Saint-François, l'usinier Pauvert armait ses travailleurs indiens qui tirent sur les grévistes noirs ... On voit donc que la question de l'intégration indienne, et donc de la représentation des indiens dans la vision majoritaire, ne peut être posée de façon globalisante ou univoque. Cela a sans doute dépendu de plusieurs paramètres, très locaux : le rapport de force, le jeu des forces sociales au sein des habitations, les stratégies d'insertion sociale suivies ... C'est véritablement une micro histoire sociale minutieuse par localité qui nous en livrerait la clé. Mais bien sûr les luttes sociales ne sont pas les seuls indicateurs de l'avancée de l'intégration indienne. Un collègue historien, R. Boutin, dans le travail qu'il a consacré à la Guadeloupe de 1848 à 1948, remarque que le riz apparaît assez tôt dans l'alimentation populaire. Il observait également qu'avec le riz, dont la consommation augmentait en Guadeloupe corollairement à la croissance de la population indienne, c'est toute une influence culinaire qui s'impose dès le début du XX^{ème} siècle, et ceci dans toutes les couches de la société créole. On peut se poser la question de savoir comment un groupe en infériorité numérique, essentiellement rural, qui plus est méprisé et marginalisé, a pu marquer si vite la société d'accueil, s'il n'y avait pas, au-delà des attitudes sociales de rejet, les contacts multiples de la quotidienneté qui ont du être véritablement les vecteurs de l'intégration et de la créolisation ?

Toujours est-il que c'est durant l'entre-deux guerres, notamment à l'occasion des grèves de travailleurs des habitations de 1928 - 1930 qui va voir une participation relativement importante des Indiens, que la présence d'Indiens dans le mouvement social, dans l'agir social et dans la politique commença à se manifester.

Le troisième moment de l'intégration politique des Indiens (phénomène à vérifier bien entendu de façon plus systématique), se serait produit après guerre, à travers le mouvement communiste, et là de façon consciente et plus massive. Il y a là des foyers, des nœuds importants à étudier pour voir si en fait ce phénomène est général en Guadeloupe. C'est à vérifier. En tout cas, à Moule, où j'avais déjà observé un début d'inscription massive des Indiens sur les listes électorales pendant l'entre-deux guerres (où d'ailleurs ils représentaient une population électorale sensiblement plus jeune que la population créole "noire"), les Indiens participent massivement à l'expérience communiste,

¹³ : Notons qu'à cette date le maire élu de Petit-Bourg est un métis indien, François Sinavassin Duverly, issu des rangs boisneuvistes depuis 1904.

notamment au côté de Rosan Girard¹⁴. Il faudrait bien entendu étudier ce phénomène de façon plus précise : est-ce que cela tenait à la personnalité de Rosan Girard et à celle de sa famille (sa mère était une voyante guérisseuse au service des plus démunis et donc des Indiens), est-ce que cela tenait au discours égalitaire communiste, discours de classe, qui gommait les différences raciales et les origines ethniques, ou bien cela tenait-il à une sociologie particulière du Moule où certains grands prêtres indiens étaient également militants communistes (je pense au Père Hira appelé Pè Nèg) ? Les raisons de ce phénomène sont à étudier mais ses manifestations en tout cas sont claires.

Revenons maintenant à la perception des Indiens par le reste de la société guadeloupéenne. Pendant longtemps, et jusqu'à récemment, dans le mouvement ouvrier, y compris dans des familles ayant des alliances indiennes, l'Indien a été cependant globalement ressenti comme le "jaune" potentiel, c'est-à-dire comme celui qui est au service du Blanc, qui serait plus docile, plus souple, plus malléable, moins rebelle et par voie de conséquence plus favorisé des propriétaires. Le paradoxe est que cette image de docilité est fortement nuancée voire démentie par ce que nous savons de l'histoire sociale. Quand l'historien étudie cette époque, il trouve dans les sources officielles qu'il est question énormément de "criminalité indienne", c'est-à-dire de faits de rébellion individuelle ou en petits groupes, d'actes de révolte qui se traduisaient par des sabotages, des refus de travail, voire par une violence souvent individuelle. Cette perception officielle de la « criminalité indienne » est présente dans les sources jusqu'au tournant du siècle, à partir duquel elle décline. L'image de l'indien vagabond, voleur et querelleur, tend peu à peu à être remplacée par une image un peu plus positive de l'Indien travailleur et économe, mais cette image n'est pas « neutre » pour autant ; elle reste connotée ethniquement et apparaît comme l'attribut spécifique, et pas forcément valorisant aux yeux de la majorité sociale, de tout un groupe ... On voit donc que là encore il n'y a pas eu une perception immuable et unique. Sans doute, cette évolution de l'image sociale correspond-elle à un début d'ascension sociale que le reste de la société interprète et auquel il donne une signification au regard d'enjeux qui lui sont propres. Reste, au-delà de ces perceptions, à étudier ce qu'ont pu être les formes de résistance, la résistance de classe et les stratégies d'ascension sociale des Indiens qui n'étaient forcément pas les mêmes que celles de la majorité noire dans le milieu populaire et rural post-esclavagiste. Tout cela mérite étude pour être objectivé. Je sais qu'il existe quelques chercheurs qui ont abordé partiellement ou localement la question, mais nous ne disposons pas, en l'absence d'une véritable histoire sociale, d'une connaissance objective et généralisée de ces phénomènes. Nous sommes quelque peu réduits à emprunter les regards et les souvenirs des uns et des autres, forcément très subjectifs, pour aborder des problèmes aussi délicats et complexes qui ne demandent qu'à être étudiés.

Dans l'entre-deux guerres, après la seconde guerre mondiale et jusqu'aux années soixante, le phénomène d'ascension sociale indien au sein du monde rural (acquisition du foncier, accroissement du cheptel) s'est fait plus net et a sans doute été également perçu par le regard social. Est-ce que cette ascension a été rendue plus visible parce qu'il s'agissait d'un groupe dont les contours ethniques, physiques et géographiques pouvaient être aisément cernés ? Est-ce que cette visibilité a amplifié la perception du phénomène ? Est-ce que cette promotion était le résultat d'une politique délibérée de la part des possédants de passation des moyens de production ? Là encore il faudrait une étude fine des choses, mais je crois que c'est possible, particulièrement dans les localités de la Guadeloupe, Capesterre, Port-Louis ou Petit-Bourg par exemple, où nous pouvons suivre les mutations de propriété.

Pour autant, il ne me semble pas que, jusqu'aux années soixante voire soixante-dix, il n'apparaît, dans le débat public - et là je ne parle pas du niveau intra-communautaire - de revendication sociale, politique ou identitaire spécifiquement indienne.

Les premières revendications, qui apparaissent un peu plus tard, à partir des années soixante-dix, sont de type culturel et identitaire. Elles sont le fait d'individus issus du milieu rural indien traditionnel, très fortement intégrés à ce milieu, notamment au plan culturel, mais par ailleurs intégrés également dans la vie sociale guadeloupéenne. Un discours identitaire culturel va se structurer progressivement autour de l'idée que je résumerais ainsi : " Nous aussi nous avons apporté

¹⁴ : Rosan Girard s'enorgueillit d'avoir été le premier maire à faire figurer officiellement les danses indiennes dans le programme d'une fête patronale (1946).

à la communauté guadeloupéenne et cet apport qui a été nié jusque-là, nous voulons le montrer". Et c'est ainsi qu'apparaîtra notamment l'Association guadeloupéenne des amis de l'Inde, organisation qui, à ma connaissance, du moins dans son discours public, s'est toujours défendue d'être une organisation ethnique mais une association qui, bien qu'étant constituée pour la plupart d'Indiens, restait ouverte aux non-indiens et souhaitait surtout faire connaître et valoriser la culture d'origine indienne de Guadeloupe.

Nous en étions là. Je crois que depuis quelques années, ce phénomène identitaire a encore évolué : nous assistons à une évolution, à un autre type de discours, à un autre type de pratiques culturelles et culturelles et à un autre type de porteurs de discours. De quel type de discours s'agit-il ? d'un discours qui serait plus proche, en apparence, du discours de type « communautaire ». Il y a à ce propos une expression qui est apparue, il me semble assez récemment et n'était pas présente dans le vocabulaire courant guadeloupéen des uns et des autres avant les années soixante-dix (mais ceci est à vérifier), celui de "la communauté indienne". Cette expression est apparue sans doute spontanément mais elle s'est installée, on lui a donné corps et contours. Et la "communauté indienne", on la délimite désormais assez couramment dans le langage médiatique, au plan géographique (la communauté indienne de ... telle localité), ethnique, des manifestations culturelles et religieuses dont certaines sont nouvelles. Cette notion communautaire s'appréhende encore à travers une revendication d'indianité, qui est une notion qui connote non seulement un origine culturelle qui tiendrait de l'histoire mais aussi un vécu culturel global vivant, articulé - et c'est là un deuxième terme important - sur un hindouisme réputé plus complet et donc plus authentique ... Parallèlement à ces concepts de "communauté indienne" et d'"indianité", et en contradiction d'une certaine façon au retour à un hindouisme plus débarrassé de ses « créolismes », est aussi énoncée l'idée que la religion « indo-guadeloupéenne » serait finalement la seule religion vraiment guadeloupéenne, car vraiment originale, la seule religion étant née sur le sol guadeloupéen. C'est là une sorte de phénomène d'inversion du discours qui tend à dire que, finalement, en Guadeloupe, il y a, au plan culturel, une culture européenne occidentale (la culture française), une culture monde (largement influencée par la culture américaine), une sorte de mélange hybride : la culture créole, et puis, véritablement, une seule culture forte élaborée sur place : la culture indienne.

Et qui sont les porteurs de ce discours ?

Il me semble que c'est une nouvelle génération, plutôt jeune (quadragénaire) et présentant un autre profil sociologique et intellectuel que la génération précédente. Ce n'est pas bien sûr qu'il s'agisse de la première génération d'intellectuels indiens de Guadeloupe, puisque les premiers diplômés d'origine indienne sont contemporains des développements de l'instruction mais les anciennes générations intellectuelles étaient plus tournées vers les fonctions classiquement ouvertes aux diplômés antillais (médecins, enseignants, etc.), mais bien une nouvelle génération passée par les sciences sociales, les sciences humaines, l'anthropologie, les sciences religieuses, bref tout ce qui peut nourrir une certaine quête identitaire.

Est-ce que cette dynamique nouvelle peut amener à une dynamique de type vraiment « communautaire », avec à la clé, une revendication politique ? Personnellement, je ne crois pas possible une évolution de ce type mais la question est posée. Il est en tout cas intéressant de remarquer qu'actuellement de ce type de discours écartait, lors d'un débat radiophonique, l'hypothèse de la nécessité d'un parti politique indien pour appuyer la revendication culturelle indienne mais en lisant entre les lignes on s'apercevait qu'il n'en écartait pas de façon catégorique la possibilité. Il tenait en fait le raisonnement suivant : « les Indiens en tant que citoyens payent des impôts mais on ne retrouve pas dans les subventions accordées aux associations culturelles indiennes la part d'impôts payée par les citoyens indiens ». En conséquence, s'il écartait la perspective de la création d'un parti indien proprement dit, il n'écartait pas l'éventualité d'un lobby politique indien. Et ça, dans un discours public, hors contexte politique, c'est nouveau.

Est-ce que l'idée, assez diffusée en milieu indien guadeloupéen, selon laquelle les Indiens ne reçoivent pas de subventions pour leurs manifestations culturelles vous semble fondée ?

A cette question précise, je ne saurais répondre. Il faudrait une enquête, des vérifications, des chiffres, des comparaisons statistiques qui permettraient une réponse objective. Mais je ne poserais pas de toutes façons, le problème en ces termes. Parce que cela signifierait d'abord qu'il y aurait une politique culturelle en Guadeloupe et que cette politique culturelle (ces politiques culturelles en fait, celles du département, de la région, de l'Etat, des municipalités) devraient suivre une logique de parité, de quotas. Or, je ne crois pas qu'il y ait une politique culturelle d'ensemble à la Guadeloupe. En Guadeloupe, au plan culturel, il y a des initiatives individuelles ou collectives prises ça et là et qui aboutissent ou non en fonction des appuis qu'elles peuvent obtenir. Et ces appuis obéissent le plus souvent soit à des préoccupations très politiques, c'est-à-dire très électorales et immédiates, ou soit répondent à des lieux communs du « dire culturel » ...

Ceci dit, mon impression serait plutôt que les municipalités de tout bord (et quel que soit l'origine de l'édile) recherchent plutôt, pour les raisons invoquées plus haut, dans leurs manifestations culturelles, l'équilibre, ne serait-ce que par précaution politique. Par exemple, récemment à Capesterre, une manifestation culturelle qui honoraient les cérémonies Congo a été suivie d'une autre centrée sur l'apport indien, puis d'une autre encore sur les héritages amérindiens, cela par souci d'équilibre et pour mettre sur le même plan différentes composantes, même celles qui ne sont plus ! ...

Mais je crois que la question, en réalité, est ailleurs. Alors que la culture indienne se structure, se projette de façon de plus en plus forte et s'affirme en même temps comme une originalité guadeloupéenne, il y a une certaine inconsistance de la culture majoritaire noire créole guadeloupéenne. Peut-être parce qu'elle a de plus en plus de mal à se reconnaître comme une culture d'origine africaine. Je prends un exemple, ça c'est passé lors des dernières fêtes de carnaval, à Pointe-à-Pitre. Voukoum, le groupe de Basse-Terre, a voulu représenter les nègres africains : et pour cela, ils ont défilé nus ou presque. Ce qui a entraîné de vives réactions du public ; les gens ont téléphoné pour dire : « Alors quoi, les nègres sont nus, c'est ainsi que nous [nous ?] représentons les nègres, tout nus ? ». Dans un autre registre, il y a deux ans, lors du Cent-cinquantième de l'abolition de l'esclavage, le Comité des peuples noirs a voulu représenter une scène de débarquement d'esclaves. Et là, il y a eu une mise en scène assez paradoxale : les figurants guadeloupéens noirs – noirs comme le sont la moyenne des Guadeloupéens, c'est-à-dire d'une couleur de peau d'une palette allant du brun clair au noir - ont cru nécessaire de se noircir davantage pour jouer le rôle d'Africains Ce pouvait être interprété de la façon suivante : « Nous ne sommes plus véritablement des nègres. Nous sommes des métis, donc pour jouer les vrais nègres, il nous faut nous passer au cirage ». Il ressort de tout cela que la majorité sociale (noire) a de ses origines culturelles une représentation trouble, du moins troublée, tandis que la minorité indienne modèle mieux ses représentations culturelles en projetant une identité dont les contours ne sont pas seulement phénotypiques mais culturels et religieux, en l'occurrence hindous.

- Parlons justement d'hindouisme. Quel sens donnez-vous à l'arrivée en Guadeloupe de nouvelles formes d'hindouisme, plus indiennes que proprement guadeloupéennes.

- Je ne connais pas suffisamment l'aspect proprement culturel de la question pour en parler. Mais on peut penser qu'il y a là une évolution qui semble poursuivre un cheminement logique d'affirmation du soi.

Je reviens au premier discours identitaire indien dont je parlais tout à l'heure et qui procédait d'une volonté de se faire reconnaître et d'une logique d'intégration. C'était : "Nous existons en tant que partie du peuple de ce pays, nous avons enrichi la culture guadeloupéenne, nous y avons apporté notre part. Là voici ; nous voici". Aujourd'hui, le phénomène qui semble prendre forme, - qui va peut-être s'amplifier ou s'estomper en fonction des dynamiques sociales que la Guadeloupe va vivre (rien n'est écrit à ce niveau) - n'est pas un phénomène d'inscription. On ne peut pas dire qu'il s'agisse non plus d'un phénomène de dissociation. Ce serait plutôt un phénomène de négociation, lequel procède d'un sentiment de force.

Alors sur quoi pourrait s'articuler ce sentiment de force ? Pas sur la démographie ni sur un quelconque particularisme proprement ethnique (je ne crois pas que les unions mixtes aient fléchi,

que le métissage ait diminué ; et je répète qu'il n'existe probablement pas une seule famille indienne qui n'ait des liens de parenté ou d'alliance avec des « noirs » et inversement), ni non plus sur un exclusivisme religieux puisque les pratiques religieuses d'origine indo-guadeloupéenne s'étendent bien au-delà de la population d'origine indienne, et cela depuis assez longtemps. Ce sentiment s'articule peut-être sur le positionnement social et économique. Il faudrait voir, analyser plus précisément la question. Il s'articule peut être sur une certaine réussite économique indienne, peut-être plus visible qu'effective, compte tenu d'une lisibilité patronymique, phénotypique appuyée sur des cohésions sinon globales mais du moins familiales. Et ce sentiment de force s'appuie aussi, je crois, sur une représentation externe moins dégradée.

Je m'explique : je crois que, dans nos sociétés, la représentation des origines pèse encore fortement dans les consciences. Nous avons beaucoup parlé ces derniers temps de créolisation, mais je crois que, dans une société qui par le passé a été aussi profondément structurée que la notre par une hiérarchisation inspirée par l'origine, la quête des origines demeure forte. Et toujours, lorsque l'on observe l'histoire des représentations chez nous, on verra qu'elles s'appuient sur un reflet extérieur. Je veux dire par-là que l'Inde famélique n'est plus. L'Inde, - je parle ici du pays - est aujourd'hui une grande nation nucléaire en train de sortir du sous-développement et qui surtout, affirme aux yeux du monde occidental (auquel nous participons) la richesse et l'ancienneté de sa civilisation. Ce qui n'est pas forcément le cas de la représentation de l'Afrique chez la majorité de la population guadeloupéenne d'origine africaine, pour qui l'Afrique ne s'en sort pas. Même s'il y a eu ça et là des discours pan-africanistes en Guadeloupe, c'était des discours ultra-minoritaires, marginaux, qui n'ont jamais eu de prise réelle sur l'ensemble de la population comme c'est le cas dans bien des sociétés afro-américaines.

Alors qu'est-ce qui reste ? Il reste le retour à un certain nombre de mythes : le marron qui brise ses chaînes, des héros isolés et mal connus (Solitude, etc.) Mythes qui ont cependant quelque difficulté à devenir porteurs, car alors qu'il peut être fait une histoire religieuse de la minorité indienne, le passé de la majorité noire, lui, est perdu dans les méandres de l'esclavage. A la difficulté pour cette majorité de penser son passé se surajoute la difficulté à se projeter dans le futur, parce qu'il n'y a pas, dans les médiatisations qui nous sont journallement proposées, de représentation positive de l'Afrique et des nègres, à part des figures isolées comme Nelson Mandela. Cela explique certains discours publics incroyables d'auto-flagellation des « nègres » et qui pourtant rencontrent la sympathie de larges fractions de la population. Il y a, de mon point de vue, cela sans pessimisme aucun, une certaine misère culturelle et un déficit de représentation positive en Guadeloupe, et singulièrement dans la majorité sociale...

Je ne sais pas jusqu'à quel point ces hypothèses sont pertinentes, ce sont des réflexions un peu libres, mais il me semble que la minorité indienne tire bénéfice, autant de son progrès économique, de son reflet extérieur positif que du flou, du trouble dans lequel se trouve « la majorité culturelle ».

- Revenons-en à ce concept de « communauté indienne » est-ce qu'il vous semble pertinent ?

- Sur ce point précis, je serai plus net. Je ne suis pas partisan d'employer ce terme, et pour ma part je ne l'emploie jamais pour parler des indiens de Guadeloupe dans notre temporalité présente. Dans d'autres pays de la Caraïbe, il existe de véritables phénomènes communautaires indiens, au Guyana, à Trinidad, mais je ne pense pas que la situation soit équivalente en Guadeloupe. Il y a certes des micro-espaces, des sections, où il y a des modes de vie communautaires articulés sur des traditions familiales fortes et connotés ethniquement, mais au plan général, social guadeloupéen, je ne pense pas qu'il soit pertinent d'employer ce terme. Cependant, le fait est qu'on en parle, et à force de parler de « communauté indienne », il est possible que cette réalité se constitue socialement. Ni géographiquement, ni sans doute racialement mais au plan religieux peut être, et au plan identitaire sûrement.

Le fait est que les perceptions identitaires évoluent ; souvent sous l'effet de réalités sociales, mais elles sont aussi autonomes par rapport à la réalité sociale. Il n'y a pas si longtemps on pouvait entendre des gens qui n'étaient pas des nègres, des Indiens par exemple, dire sous l'effet du fait social majoritaire, « An sé on vayan nèg » (Je suis un vaillant nègre), ou « Nèg ja vwè mizè » (Les nègres ont vraiment beaucoup souffert).

- Nègre, au sens d'homme ?

- Pas dans ce contexte. Plutôt au sens de « malheureux », « d'exploité » ... Au sens d'individu exploité par la société d'habitation qui avait forgé, en raison d'une certaine communauté de vie, une certaine identité sociale populaire, une sorte de sentiment communautaire sort avec la majorité, elle aussi exploitée et issue de la même société d'habitation. Il me semble qu'aujourd'hui, avec la disparition de la société d'habitation et la montée économique des uns et des autres, cette identité sociale -là a explosé.

Au bénéfice de quoi ? Pas forcément, heureusement, des replis ethniques. Il y a un cas intéressant à observer, celui du mouvement identitaire de type nationaliste qui a été assez important en Guadeloupe dans les années soixante-dix / quatre-vingt. Dans ce mouvement identitaire qui tenait un discours nationaliste, il y avait pas mal de militants indiens et ceux-là reprenaient également à leur compte certains mots d'ordre du type « Kréyol sé lang an nou, Gwoka mizik an nou » (Le créole est notre langue, le gwoka notre musique). On pourrait dire qu'ils s'étaient en quelque sorte « négriifiés » pour mieux s'identifier au mouvement indépendantiste dont les mots d'ordre, de type idéologique, étaient puisés de la culture populaire majoritaire. On voit apparaître depuis plus récemment des perceptions identitaires différentes du soi et en tous cas diverses. Ces quêtes identitaires cherchent plus maintenant à s'articuler sur des identités personnelles, biographiques, en tous cas que les individus ressentent, comme plus vraies, comme étant plus en rapport avec leur vécu. Que ce vécu soit lui-même peu ou prou historique importe peu. Je ne qualifierai pas ce repli de proprement ethnique, mais plutôt de biographique parce qu'il s'articule non sur une « communauté » véritable mais sur la famille, sur le milieu d'origine, le souvenir « vrai », oublié ou peu ou prou fantasmé. Peut-être peut-on comprendre par ce biais, ce qui pourrait apparaître à première vue comme une revendication ethniciste indienne, mais qui n'en est pas tout à fait une. J'ajouterai d'ailleurs que la culture indienne n'est pas la seule à faire l'objet d'un surinvestissement particulariste. On peut observer un phénomène assez similaire, quoique différent, concernant une forme de résurgence identitaire à laquelle on assiste chez certains Guadeloupéens descendants de Congolais. A partir d'un rite familial ancien et très localisé (la section de Cambrefort à Capesterre) circonscrit à une seule famille les 1^{er} novembre, le « grap a kongo » est en passe de devenir un phénomène agglutinant de reconnaissance, en particulier chez des descendants et affiliés de Congos de d'autres localités, qui n'avaient pas cette tradition mais se forment là une identité « congo » perçue comme plus valorisante que la commune identité guadeloupéenne.

Les perceptions identitaires évoluent et c'est naturel. Après avoir suivi une quête d'intégration et de reconnaissance (« reconnaissez-moi, reconnaissez que j'ai porté moi aussi quelque chose »), le discours indien dont on parle semble suivre un mouvement d'autonomisation (« je suis différent et je négocie ma différence parce que j'ai du poids »).

Je retiens pour ma part que tout cela nous montre que notre société est bien plus jeune, et en cours d'être, qu'on ne voudrait qu'elle le soit.

Table des Matières

Introduction	1
I. Un état des lieux	5
1.1 L'architecture	5
1.2 La statuaire	11
1.3. La musique.	23
1.3.1 Généralités.	
1.3.2 L'instrumentarium	
1.3.2.1 Statut et hiérarchie des instruments.	
1.3.2.2. L'interprétation	
1.3.3. Là où la musique est absente	
1.3.4. Le chant	
1.3.4.1. Le chant religieux	
1.3.4.2. Le chant profane	
1.3.5 Diversification des répertoires et esthétisation des pratiques	
1.4. La danse	35
1.5. Le vêtement	38
1.5.1 Le vêtement des statues.	
1.5.2 Le vêtement cérémoniel	
1.5.3 L'indianisation du vêtement hors du domaine religieux.	
1.5.4 Le développement des vêtements spécifiques aux performances de danse.	
1.6. L'alimentation	42
1.6.1 Emergence des valeurs végétariennes	
1.6.2 Développement récent de boutiques d'importation, et de restaurants indiens	
II. Les dynamiques nouvelles	45
2.1. Les forces de changement	45
2.1.1. Les transformations de la société globale	
2.1.1.1. les changements sociaux	
2.1.1.2. Les changements de l'image de la culture indienne.	
2.1.2. Les associations indiennes	
2.1.2.1. A la Guadeloupe	

2.1.2.2. A la Martinique	
2.1.3 circuits de diffusion et contacts externes	
2.1.4. L'évolution des cultes	
2.2. Les transitions du sacré vers le profane et l'émergence d'artistes individuels	52
2.2.1. Musiques profanes et émergence de « musique-fusion »	
2.2.2. Littérature	
III. Conclusion générale	57
3.1. Une dynamique des valeurs profondément ancrée dans une dynamique sociale	59
3.2. Martinique et Guadeloupe : deux situations contrastées.	60
3.3. Pôles et voies des changements du regard esthétique	63
3.3.1. L'axe indianisant	
3.3.2. L'axe patrimonial	
Bibliographie	68
Annexe 1 : Descriptions de six photographies d'Edwin Rosskam (Photothèque du Musée de l'homme)	70
Annexe 2 : Documents comparatifs avec La Réunion	74
Annexe 3 : De la représentation des Indiens à la Guadeloupe. Entretien avec Jean-Pierre Sinton, maître de conférence d'histoire à l'Université Antilles-Guyane, par Gerry L'Étang	80