

Jean Benoist, Monique Desroches
Gerry L'Étang et Gilbert-Francis Ponaman

(2004)

L'Inde dans les arts de la Guadeloupe et de la Martinique

Héritages et innovations

VERSION SANS LES PHOTOGRAPHIES
DISPONIBLES DANS [LES CLASSIQUES DES SCIENCES SOCIALES](#).

Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, bénévole,
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi
Courriel: jean-marie_tremblay@uqac.ca
Site web pédagogique : <http://www.uqac.ca/jmt-sociologue/>

Dans le cadre de: "Les classiques des sciences sociales"
Une bibliothèque numérique fondée et dirigée par Jean-Marie Tremblay,
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi
Site web: <http://classiques.uqac.ca/>

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi
Site web: <http://bibliotheque.uqac.ca/>

Politique d'utilisation de la bibliothèque des Classiques

Toute reproduction et rediffusion de nos fichiers est interdite, même avec la mention de leur provenance, sans l'autorisation formelle, écrite, du fondateur des Classiques des sciences sociales, Jean-Marie Tremblay, sociologue.

Les fichiers des Classiques des sciences sociales ne peuvent sans autorisation formelle:

- être hébergé (en fichier ou page web, en totalité ou en partie) sur un serveur autre que celui des Classiques.
- servir de base de travail à un autre fichier modifié ensuite par tout autre moyen (couleur, police, mise en page, extraits, support, etc...),

Les fichiers (.html, .doc, .pdf., .rtf, .jpg, .gif) disponibles sur le site Les Classiques des sciences sociales sont la propriété des **Classiques des sciences sociales**, un organisme à but non lucratif composé exclusivement de bénévoles.

Ils sont disponibles pour une utilisation intellectuelle et personnelle et, en aucun cas, commerciale. Toute utilisation à des fins commerciales des fichiers sur ce site est strictement interdite et toute rediffusion est également strictement interdite.

L'accès à notre travail est libre et gratuit à tous les utilisateurs. C'est notre mission.

Jean-Marie Tremblay, sociologue
Fondateur et Président-directeur général,
[LES CLASSIQUES DES SCIENCES SOCIALES.](#)

Cette édition électronique a été réalisée par Jean-Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi à partir de :

Jean BENOIST, Monique DESROCHES, Gerry L'Étang et Gilbert Francis PONAMAN

L'Inde dans les arts de la Guadeloupe et de la Martinique. Héritages et innovations.

Matoury: IBIS ROUGE Éditions, Presses universitaires créoles - GEREC-F, 2004, 138 pp.

VERSION SANS LES PHOTOGRAPHIES
DISPONIBLES DANS [LES CLASSIQUES DES SCIENCES SOCIALES](#).

[Autorisation formelle accordée par M. Jean Benoist, Gerry L'Étang, Mme Desroches ainsi que de l'éditeur, IBIS Rouge Éditions, le 26 mars 2008 de diffuser ce livre dans Les Classiques des sciences sociales.]



Courriels :

Jean Benoist : oj.benoist@wanadoo.fr ,
Monique Desroches : monique.c.desroches@UMontreal.ca,
Gerry L'Étang : gerry.letang@martinique.univ-ag.fr.
Jean-Louis Malherbe, Les Éditions Ibis Rouge : ilm@ibisrouge.fr

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte: Times New Roman, 12 points.

Pour les citations : Times New Roman, 12 points.

Pour les notes de bas de page : Times New Roman, 12 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2004 pour Macintosh.

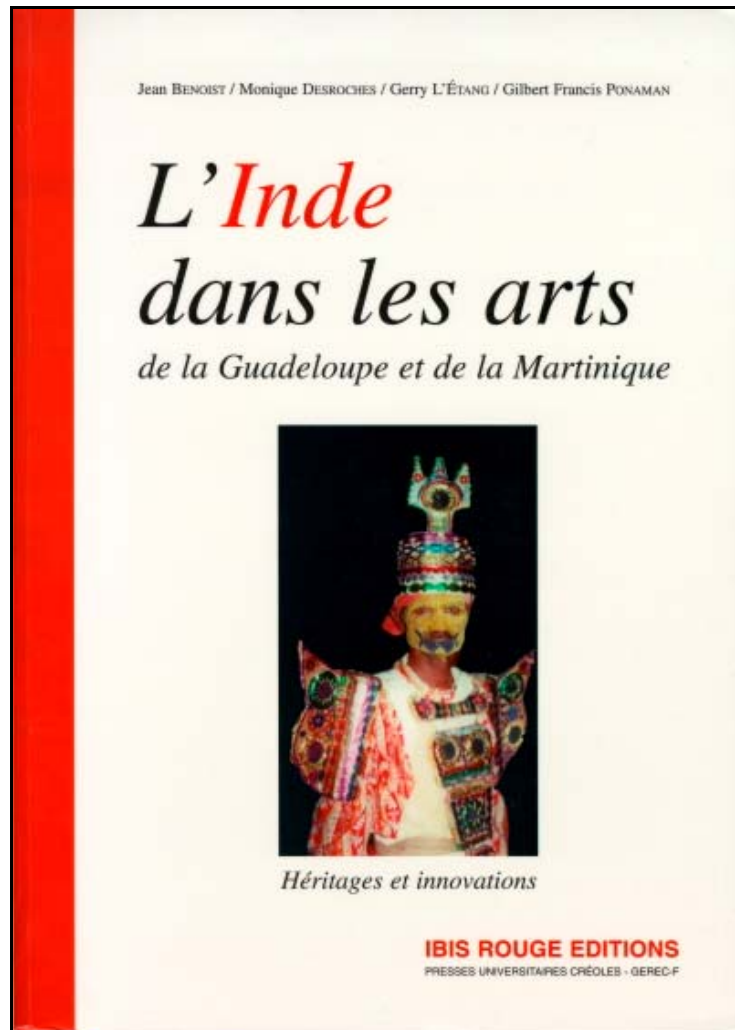
Mise en page sur papier format : LETTRE (US letter), 8.5'' x 11''

Édition numérique réalisée le 15 juillet 2008 à Chicoutimi,
Ville de Saguenay, province de Québec, Canada.



Jean Benoist, Monique Desroches
Gerry L'Étang et Gilbert-Francis Ponaman

L'Inde dans les arts de la Guadeloupe
et de la Martinique. Héritages et innovations.



Matoury: IBIS ROUGE Éditions, Presses universitaires créoles - GERECE-F,
2004, 138 pp.



Nous remercions vivement les auteur(e)s et la direction de la maison d'éditions, **IBIS Rouge**, de nous avoir accordé, le 26 mars 2008, leur permission de diffuser ce très beau livre dans Les Classiques des sciences sociales.

Ce livre est toujours en circulation commerciale et est disponible, en édition papier, avec les 73 belles illustrations, auprès de l'éditeur.



Courriels

Jean Benoist : oj.benoist@wanadoo.fr ,
Monique Desroches : monique.c.desroches@UMontreal.ca,
Gerry L'Étang : gerry.letang@martinique.univ-ag.fr.
Jean-Louis Malherbe, de la direction, Les Éditions Ibis Rouge :
jlm@ibisrouge.fr

Site web, Les Éditions **Ibis Rouge** :
<http://www.ibisrouge.fr/livre.php?ref=251>

Les auteur(e)s



Jean Benoist,

Médecin et anthropologue,
professeur émérite,
Laboratoire d'Écologie humaine,
Université d'Aix-Marseille



Monique Desroches,

Ethnomusicologue, professeure,
Faculté de musique,
Université de Montréal.



Gerry L'Étang,

Maître de conférences en anthropologie,
Université des Antilles-Guyane.

Table des matières

[Table des photographies](#)
[Quatrième de couverture](#)

[Avant-propos](#)

[Religion, art, société](#)

[Le cadre et le contexte](#)

I. [Temples et Dieux](#)

[Les temples](#)

[La statuaire](#)

[Un fait nouveau : les statues de Gandhi](#)

II. [La musique et la danse](#)

[L'instrumentarium](#)

[Le statut et la hiérarchie des instruments](#)

[Le chant](#)

[La danse](#)

III. [La littérature](#)

[La rencontre antillaise de l'indianité et de la littérature](#)

« [Les Kouli ont toujours fait partie de mon monde](#) », par Raphaël Confiant

« [Je tente, par l'écriture, de faire allégeance à l'obligation de mémoire](#) », par

Camille Moutoussamy

IV. [Le vêtement](#)

[Le Madras](#)

[Vêtement et religion](#)

V. [L'alimentation](#)

VI. [Changer tout en demeurant soi-même](#)

[Les transformations de la société globale](#)

[Les changements de l'image de la culture indienne](#)

[Solidarités et transmissions](#) : la mise en réseaux locaux et internationaux

[Les réseaux associatifs aux Antilles](#)

[Circuits de diffusion et contacts externes](#)

[Les transitions du sacré vers le profane](#). La musique, révélateur des nouvelles voies de l'indianité

[Diversification des répertoires et esthétisation des pratiques](#)

[Musiques profanes et émergence de « musique-fusion »](#)

VII. [Conflits de valeurs et nouvelles identités : synthèses et tensions](#)

[Une dynamique des valeurs profondément ancrée dans une dynamique sociale](#)

[Martinique et Guadeloupe](#) : deux situations contrastées

[Pôles et voies des changements](#)

[L'Inde des ancêtres](#)

[L'Inde éternelle](#)

[Bibliographie](#)

[Annexes](#)

- [Annexe 1.](#) De la représentation des Indiens à la Guadeloupe, par Jean-Pierre Sainton
- [Annexe 2.](#) Description de six photographies d'Edwin Roskarn.
- [Annexe 3.](#) De l'origine du temple de Changy
- [Annexe 4.](#) *La panse du chacal*: un dictionnaire amoureux d'indianité créole, par G. F. Ponaman
- [Annexe 5.](#) Documents comparatifs avec la Réunion

Table des photographies

VERSION SANS LES PHOTOGRAPHIES
DISPONIBLES DANS [LES CLASSIQUES DES SCIENCES SOCIALES](#).

Crédits photographiques

J. Benoist :	4e de couverture, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 23, 26, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57
G. L'Étang :	1re de couverture, 16, 17, 18, 19, 21, 27, 33, 54, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 67, 71, 72
G. Cabrimol :	28, 65, 66
Monique Desroches	20, 22
M.-C. Cilla :	25
Coll. A. Raghober :	24, 68, 69, 70
Coll. S. Maniry :	64

1re de couverture : Nadron, Basse-Pointe, Martinique

- no 1. Sanctuaire de Jarry, Baie-Mahault, Guadeloupe
- no 2. Sanctuaire de Borel, Lamentin, Guadeloupe
- no 3. Sanctuaire de Fourniols, Sainte-Marie, Martinique
- no 4. Sanctuaire de Saraswati, Le Moule, Guadeloupe
- no 5. Sanctuaire du prêtre Bipat, Guadeloupe
- no 6. Lampe traditionnelle (pierre sculptée), sanctuaire de la mangrove, Lamentin, Martinique
- no 7. Lampe traditionnelle (ciment moulé), sanctuaire de Moulin-L'Étang, Basse-Pointe, Martinique
- no 8. Lampe traditionnelle (pierre sculptée), sanctuaire de la mangrove, Lamentin, Martinique
- no 9. Pierres peintes figurant des divinités, sanctuaire de Jarry, Baie-Mahault, Guadeloupe
- no 10. Madévilén et ses deux épouses, Bommi et Vellayama, (sculpture moderne), sanctuaire de l'Anglais, Le Moule, Guadeloupe
- np 11. Hanouman (sculpture moderne) sanctuaire de l'Anglais, Le Moule, Guadeloupe

- no 12. Bateau, symbole de Nagour Mira, sanctuaire de Saint-James, Saint-Pierre, Martinique
- no 13. Main, culte de Nagour Mira, sanctuaire de La-Haut, Macouba, Martinique
- no 14. Bateau et mât, symboles de Nagour Mira, Sanctuaire de Boisvin, Le Moule, Guadeloupe
- no 15. Représentation anthropomorphe de Nagour Mira, sanctuaire de l'Anglais, Le Moule, Guadeloupe
- no 16. Buste de Gandhi, Fort-de-France, Martinique
- no 17. Buste de Gandhi, Fort-de-France, Martinique
- no 18. Statue de Gandhi, Saint-François, Guadeloupe
- no 19. Statue de Gandhi, Saint-François, Guadeloupe
- no 20. WouIkè
- no 21. Pousari et WouIkè, sanctuaire du Galion, Trinité, Martinique
- no 22. Tapou de la Réunion
- no 23. Tapou (suspendus) et Matalon, sanctuaire du prêtre Bipat, Guadeloupe
- no 24. Annick Raghoubert, Pointe-à-Pitre, Guadeloupe
- no 25. Suzy Maniry, Fort-de-France, Martinique
- no 26. Restaurant indien, Fort-de-France, Martinique
- no 27. Roger Lurel au sitar, Capesterre, Guadeloupe
- no 28. Raghunath Manet à la Veena, Fort-de-France, Martinique
- no 29. Sanctuaire de Gradis (architecture ancienne), Basse-Pointe, Martinique
- no 30. Sanctuaire de Palais-Royal (architecture moderne) Abymes, Guadeloupe
- no 31. Sanctuaire de Mr Ramassamy (architecture moderne), Guadeloupe
- no 32. Anciennes couleurs du sanctuaire de Changy, Capesterre, Guadeloupe
- no 33. Nouvelles couleurs du sanctuaire de Changy, Capesterre, Guadeloupe
- no 34. Sculptures anciennes de divinités, sanctuaire de la mangrove, Lamentin, Martinique
- no 35. Sculptures anciennes (au centre, Mariémen), sanctuaire de Fourniols, Sainte-Marie, Martinique
- no 36. Ganesh, sculpture ancienne, sanctuaire de la mangrove, Lamentin, Martinique
- no 37. Sculpture ancienne, sanctuaire de Saint-James, Saint-Pierre, Martinique
- no 38. Madévilen et ses deux épouses, sculptures anciennes (bois) sanctuaire de Fourniols, Sainte-Marie, Martinique
- no 39. Minédiyen, sculptures anciennes, sanctuaire de Saint-James, Saint-Pierre, Martinique
- no 40. Sculpture moderne (modelage), sanctuaire de Fonds-Cacao, Capesterre, Guadeloupe
- no 41. Kali, sculpture moderne (modelage), sanctuaire de Fonds-Cacao, Capesterre, Guadeloupe
- no 42. Ganesh, sculpture moderne (modelage), sanctuaire de Fonds-Cacao, Capesterre, Guadeloupe
- no 43. Ganesh, sculpture de Mr Ramassamy, Guadeloupe

- no 44. Kali, sculpture de Mr Ramassamy, Guadeloupe
- no 45. Hanouman, sculpture de Max Sulty, sanctuaire de Saraswati, Le Moule, Guadeloupe
- no 46. Ganesh, sculpture de Max Sulty, sanctuaire de Saraswati, Le Moule, Guadeloupe
- no 47. Madévilen (sculpture artiste de l'Inde), sanctuaire de Palais-Royal, Abymes, Guadeloupe
- no 48. Maliémen (sculpture artiste de l'Inde), sanctuaire de Changy, Capesterre, Guadeloupe
- no 49. Saraswati (sculpture artiste de l'Inde), sanctuaire de Changy, Capesterre, Guadeloupe
- no 50. Nandi (sculpture artiste de l'Inde), sanctuaire de Palais-Royal, Abymes, Guadeloupe
- no 51. Muruga, chromo importé de l'Inde, Sanctuaire de Saint-James, Saint-Pierre, Martinique
- no 52. Madévilen et ses épouses, peinture murale, sanctuaire de Palais-Royal, Abymes, Guadeloupe
- no 53. Kali, peinture murale, sanctuaire de Palais-Royal, Abymes, Guadeloupe
- no 54. Fresque sur bois, sanctuaire de Changy, Capesterre, Guadeloupe
- no 55. Joueur d'harmonium, Le Moule, Guadeloupe
- no 56. Joueur de tabla et de matalon, Le Moule, Guadeloupe
- no 57. Accompagnement d'un puja, avec à la fois des instruments de musique classique indienne (tabla harmonium) et de musique traditionnelle locale (matalon)
- no 58. Tapou passés à la flamme pour en accroître la tension, sanctuaire de Moulin-L'Étang, Basse-Pointe, Martinique
- no 59. Joueurs de tapou, sanctuaire de Moulin-L'Étang, Basse-Pointe Martinique
- no 60. Nadron, Basse-Pointe, Martinique
- no 61. Nadron, Basse-Pointe, Martinique
- no 62. Nadron, Basse-Pointe, Martinique
- no 63. Nadron, Basse-Pointe, Martinique
- no 64. Suzy Maniry et Raghunath Manet
- no 65. Priya, Fort-de-France, Martinique
- no 66. Arangetram de Priya, orchestre de Raghunath Manet, Fort-de-France, Martinique
- no 67. Vêtements cérémoniels (kurta-pyjama, dhoti...) sanctuaire de La-Haut, Macouba, Martinique
- no 68. Défilé de vêtements de l'Inde, Guadeloupe
- no 69. Guadeloupéenne en sari
- no 70. Annick Raghoubert en costume de danse, Guadeloupe
- no 71. Durgha (mausolée) de Nagour Mira, Nagore, Inde
- no 72. Mât et drapeaux de Nagour Mira, sanctuaire de Gradis, Basse-Pointe, Martinique

Ouvrage publié avec la participation du conseil régional de la Martinique.



Ibis Rouge Éditions,
Matoury, 2004.

*Ma main sans vina, ni sitar, ni sarode
Donne à la pâte du massalè le miel de la lumière*

Ernest MOUTOUSSAMY (2004)

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

Khal TORABULLY (1999)

L'Inde dans les arts de la Guadeloupe
et de la Martinique. Héritages et innovations.

Quatrième de couverture

[Retour à la table des matières](#)

Jamais l'Inde n'a cessé d'habiter les descendants des immigrants qui l'ont quittée au XIXe siècle pour la Guadeloupe et pour la Martinique. Mémoire dont la religion est l'ancrage principal. Musique, chant, danse, statuaire devaient répondre aux exigences des cultes. Mais le patrimoine ainsi maintenu est confronté aux influences du grand large, celles de l'Inde retrouvée, et aussi celles des changements matériels, sociaux, intellectuels que vivent les sociétés antillaises.



Ce livre décrit cette période charnière. Que faire du patrimoine dans un monde qui change et qui le dévalorise ? Le garder figé, c'est le faire mourir en s'étouffant soi-même. Mais le laisser disparaître anéantirait une culture et un héritage.

En sollicitant la mémoire indienne des îles et en décrivant la réalité actuelle, ce livre examine les mutations en cours. Une longue observation du patrimoine indien de ces régions, et de nombreux entretiens avec des personnes engagées dans la vie religieuse, culturelle ou politique, permettent aux auteurs quelques hypothèses sur les enjeux des permanences et des innovations dans les faits artistiques venus de l'Inde à la Guadeloupe et à la Martinique.

Jean BENOIST est Professeur émérite d'anthropologie à l'Université d'Aix-Marseille III. Il est l'auteur d'un film documentaire sur le culte hindou de Martinique, *Offrande aux dieux exilés* (1961) et de nombreuses publications, dont *Hindouismes créoles* (1998).

Monique DESROCHES est Professeur titulaire en ethnomusicologie à l'Université de Montréal. Elle est l'auteur, entre autres, de *Tambours des dieux. Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique* (1996).

Gerry L'ÉTANG est Maître de conférences en anthropologie à l'Université des Antilles et de la Guyane, membre du GERECE-F. Il est l'auteur, notamment, de *La grâce, le sacrifice et l'oracle. De l'Inde à la Martinique, les avatars de l'hindouisme* (1999).

Gilbert Francis PONAMAN est Doctorant en civilisation de l'Inde à l'INALCO (Paris). Il est l'auteur d'une thèse en cours, *De Anman Mariémen à Shakti Maryamman : reconfigurations de l'hindouisme à la Guadeloupe et à la Martinique*.

L'Inde dans les arts de la Guadeloupe
et de la Martinique. Héritages et innovations.

AVANT-PROPOS

[Retour à la table des matières](#)

Cet ouvrage porte sur le rôle des arts dans les changements des rapports aux cultes ancestraux et dans les nouveaux apports venus de l'Inde. Les arts sont ici des témoins, des révélateurs d'une réalité sociale et culturelle qui va bien au delà d'eux. Mais l'importance qu'ils ont aussi bien par leur lien intime avec la religion que par leur caractère très significatif dans les relations avec l'Inde, les ont placés au coeur de nos observations ¹.

Celles-ci se sont déroulées durant de nombreuses années, et nous ont apporté tout un réseau d'amitiés, sans lesquelles cet ouvrage n'aurait pu voir le jour. Notre enquête a rencontré la sollicitude de nombreuses personnes. Nous ne pouvons hélas pas les nommer toutes car elles sont trop nombreuses, et nous ne voudrions oublier personne. Que tous ceux qui nous ont accueillis soient assurés de notre gratitude. Ce livre n'existe que grâce à leur disponibilité, à leur enthousiasme. Nos remerciements les plus vifs vont aussi à deux écrivains, Raphaël Confiant et Camille Moutoussamy, et à un historien, Jean-Pierre Sainton, qui ont bien voulu participer à cet ouvrage en y présentant leur vision de l'insertion indienne dans leurs sociétés.

¹ En 2001, nous avons rédigé un rapport pour le ministère de la Culture sur les contenus esthétiques et identitaires des pratiques indiennes et hindoues de la Martinique et de la Guadeloupe, dans le cadre d'un appel d'offres sur l'esthétique. Ce premier travail a contribué à une partie de ce livre.

L'Inde dans les arts de la Guadeloupe
et de la Martinique. Héritages et innovations.

RELIGION, ARTS, SOCIÉTÉS

[Retour à la table des matières](#)

S'il existe de nos jours à la Guadeloupe et à la Martinique une telle présence culturelle et artistique de l'Inde, c'est à la transmission des fondements religieux de cette culture et de ces arts par les immigrants venus dans les îles durant la seconde moitié du XIXe siècle qu'on la doit. Car ces travailleurs pauvres, déplacés dans de très dures conditions, portaient en eux, à défaut de biens matériels, leur héritage immatériel.

Or on n'honore pas les Dieux comme on le ferait pour de simples mortels. On n'improvise pas ; il faut puiser dans la mémoire des gestes et des paroles. Les Dieux exigent des rites précis, des chants et des rythmes qu'on ne peut pas transformer, et dont l'oubli séparerait d'eux à jamais. Bien plus, ils dictent des goûts et des interdits ; ils exigent des conduites, des choix ; c'est d'eux que procède ce qui est bon, ce qui est beau, ce qui est bien. Ils guident aussi les formes visibles sous lesquelles il doivent être représentés, les couleurs à utiliser ; ils enseignent que leur environnement exige des distances, des purifications, des ornements. C'est eux qui donnent un ordre et un sens à l'univers végétal et qui insufflent leur pouvoir dans certaines plantes, dans certains arbres, dans certaines fleurs sans lesquels tout culte serait invalide, et qui grâce à eux sont capables de protéger ou de guérir.

Ces enracinements dans le divin donnent un très grand poids à tout ce qui touche au religieux, de près ou de loin, et rendent sa transmission nécessaire. Car si les immigrants étaient prêts à changer de pays, de travail, si les immigrants étaient prêts à changer de langue, ils n'étaient pas prêts à changer de Dieux, même lorsqu'ils les ont revêtus, sous la contrainte, des oripeaux des saints d'une autre religion. Et finalement, ce sont les exigences de ces Dieux nécessaires qui ont permis le transfert aux îles d'une identité et la survie d'une culture.

Aussi, tout s'intrique-t-il, et on ne peut pas parler des « arts » ou de la « culture » d'origine indienne dans les îles si l'on fait abstraction du religieux qui les imbibent et les fait vivre. Religieux qui s'appuie sur une foi qui est du niveau des évidences primordiales, qui est de l'ordre de la Nature, de cet évident qu'on ne discute pas, même si on l'aménage pour le présenter à ceux qui ne le comprennent pas. La foi, comme toujours, détourne l'attention de ce qui l'affaiblirait et attise ce qui la conforte, et l'univers des cultes et des cérémonies est en même temps son fruit et son ferment.

Mais si cette foi a permis qu'une culture survive à un transfert aussi improbable, un transfert qui hachait menu les structures sociales qui, en Inde, l'entouraient et la soutenaient, c'est qu'elle n'était pas la simple mémoire plus ou moins nostalgique que le pays lointain éveille chez bien des émigrés. C'est qu'elle était vivante ; les Dieux s'étaient exilés avec les émigrants et s'étaient installés auprès d'eux. Ils étaient là, dans les îles, au côté des plantations et des usines.

Et cette vie continue : tout ce dont traite ce livre est vivant. Vivantes les musiques, et vivante la construction des temples, vivant le souci de faire passer aux générations suivantes, plus de cent cinquante années après l'arrivée des premiers immigrants, les biens invisibles mais essentiels qui les accompagnaient durant leur traversée. Mais vivant signifie également « mobile », « changeant », capable de s'ajuster à ce qu'apporte chaque époque. Sous peine de mourir, de se figer, de se mettre « en conserve », aucune religion ne peut se permettre l'immobilité. C'est là le drame des intégrismes, qui sont pour les cultes des façons de mourir. Comment alors vivre ces changements en évitant les ruptures, faire que ce soit justement pour rester fidèle au sens que l'on puisse peu à peu modifier la forme ?

On verra que l'observation des arts, en particulier des images du divin et de la musique des cultes, nous donne accès aux réponses que le tâtonnement des hommes aux prises avec une société qui change apporte à la permanence des exigences du divin. Tout semble se passer comme au long d'une marche pendant laquelle le paysage change mais pas le but du voyage.

Et justement, parce que l'hindouisme des Antilles est vivant, le grand vent du large a soufflé. Comme tout vent, il balaie ce qui est fragile et il dépose des apports inconnus. Et les innovations, les échanges à l'échelle mondiale ont leur écho jusqu'au tréfonds des cultes que conduisent aux Antilles les croyants les plus modestes.

Écho qui retentit aussi dans tout ce que l'on produit de beauté pour honorer les Dieux : temples, statues, musiques, vêtements, rituels s'ajustent plus ou moins vite. Dans bien des cas, il ne s'agit que de petits « coups de pouce » donnés par un officiant, un sculpteur, un musicien. Dans d'autres, le bouleversement est plus profond. On importe de l'Inde, directement ou par le relais d'autres lieux d'exil d'originaires de l'Inde, des pans entiers d'un hindouisme jusque-là inconnu ou parfois oublié : on construit les temples d'une autre façon, on a de nouveaux modèles pour les statues, on acquiert de nouveaux instruments de musique avec lesquels on exécute des formes musicales qui n'étaient jamais venues aux îles.

Ces changements ébranlent les équilibres anciens, créent des doutes et des conflits, mais ils donnent essor à un dynamisme très vigoureux dont les manifestations apparaissent au regard le moins averti. Ils suscitent des discussions sur ce qu'il est opportun de conserver et sur le chemin légitime d'un changement. Discussions qui touchent au cœur de l'ensemble évoqué en ouvrant ce livre, cet ensemble fait de rites et d'objets, appuyé sur une foi, fondement d'une survie car surtout porteur d'une identité. Et la question qui se pose va bien au delà de ce qui se passe aux Antilles : que faire du patrimoine qui nous a fondés lorsque son maintien immobile nous étouffe tandis que son effondrement nous anéantirait ? L'expérience que vivent à ce propos les descendants des immigrés engagés au XIXe siècle pour travailler aux Antilles, donne sur ces questions une leçon dont l'enseignement dépasse leur cas particulier.

Ce livre essaie d'en rendre compte, en décrivant et en illustrant la réalité actuelle, en s'appuyant sur la mémoire indienne dans les îles, et en observant les changements en cours. Grâce à de nombreux entretiens avec des personnes très diverses, qui sont engagées à des titres très variés dans la vie religieuse, culturelle et politique, nous testons alors quelques hypothèses, en vue de comprendre quelles forces et quels enjeux forment le soubassement de ce que nous pouvons observer, qu'il s'agisse de permanences ou d'innovations.

Le cadre et le contexte

[Retour à la table des matières](#)

Dans les îles de la Guadeloupe et de la Martinique, la fin de l'esclavage (1848) et la pression des propriétaires fonciers en vue de contrecarrer les revendications des nouveaux libres et de maintenir à des conditions favorables aux planteurs la production de la canne à sucre, conduisent à engager sous contrat des travailleurs recrutés en Inde.

Leur contrat précisait qu'ils auraient le droit de pratiquer leur religion, à laquelle furent affectés des lieux situés sur les Habitations. Il s'implanta ainsi dans les îles un hindouisme populaire - issu avant tout des castes inférieures auxquelles appartenaient en majorité les immigrants - qui s'est pérennisé dans le cadre des grandes plantations, où les Indiens avaient le statut d'un prolétariat rural.

La Guadeloupe offre un tableau plus nuancé que la Martinique. La population indienne, plus nombreuse à son arrivée comme de nos jours, y est d'origines plus diverses. Alors que les Indiens de la Martinique sont en quasi totalité d'ascendance tamoule ou du moins sud-indienne (comme ceux de la Réunion), les immigrants venus à la Guadeloupe, tamouls pour la plupart, intègrent en leur sein une importante minorité d'Indiens du Nord. 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, Paris), les autres avec le monde marqué par la présence nord-indienne (Trinidad, Maurice, Inde du Nord).

La présence indienne, à travers ses lieux de cultes, ses rituels, ses manifestations profanes aussi, est de plus en plus affirmée dans le monde antillais. Et ce qui caractérise son évolution récente est l'accent mis sur les dimensions esthétiques héritées ou récemment importées de l'Inde : sculpture, musique, danse, vêtement, bijoux, architecture parfois, incarnent et représentent aux Antilles la présence de l'Inde dans les arts.

Présence qui est centrée avant tout sur le religieux. Facteur de survie, la religion est aussi lieu de vie et de changement sans rupture. En effet, dans les cultes hindous contemporains des îles créoles (Martinique, Guadeloupe, Réunion), de nouvelles pratiques esthétiques s'associent tout aussi bien à la renaissance hindoue qu'aux influences profanes de la culture de l'Inde. Leur influence se répand bien au-delà du cercle des premiers intéressés - les descendants d'immigrants de l'Inde - et elle travaille toute la société. Tout cela se passe dans le nouveau contexte antillais, marqué par 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. Effets qui se font sentir de proche en proche jusqu'au cœur de l'hindouisme local.

On assiste à la réévaluation de nombreux jugements ; des changements profonds et des innovations se manifestent en matière de formes artistiques liées à la religion, et comme on l'a laissé entendre, dépassent le cercle des croyants. 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. On consultera, pour le cas de la Guadeloupe, la réflexion de Jean-Pierre Sainton, en annexe de ce livre, sur les contours sociaux, politiques, économiques et culturels de l'évolution des représentation et auto-représentation des Indiens, et pour le cas de la Martinique, l'article de Juliette Sméralda-Amon (1994), sur des aspects historiques et actuels de ces représentation et auto-représentation. Le changement tient aussi à une nouvelle image de l'Inde dans la société globale.

Ces deux évolutions ne procèdent pas nécessairement des mêmes raisons. A mesure que changeait la société, les descendants d'immigrants indiens s'y étaient intégrés, y connaissant nombre de succès économiques, politiques, culturels. Dans ce cadre, la part croissante que prend leur patrimoine initial dans la culture globale (aliments, cultes) modifie non seulement leur propre regard sur eux-mêmes, mais aussi celui que les autres portent sur eux. 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 se développe alors sur tout ce qui concerne l'Inde : regard patrimonial sur les héritages locaux, regard esthétique sur les apports nouveaux, et cela aussi bien chez les croyants que dans le milieu environnant. Ce regard intervient à son tour sur l'évolution des cultes et sur leurs dimensions artistiques. La nature même des faits nous conduit donc naturellement 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 artistique de ce qui touche à l'indianité aux Antilles, et en particulier au sein des lieux, des rituels et des instruments des cultes hindous des îles.

C'est d'abord vers l'évolution des cultes eux-mêmes qu'il faut se tourner. À la suite des changements sociaux très profonds consécutifs à l'effondrement de la société de plantation, ils ont subi la pression de deux forces (cf. Benoist, 1998) :

- une visibilité accrue, qui traduit le réajustement de leur position au sein de la société globale. Ils sont passés du privé et du local à une manifestation forte de la présence indienne. Une partie des changements tient aux Créoles, qui sont devenus demandeurs d'indianité dans leur quête d'éléments

capables de s'opposer au processus général d'assimilation à la culture française. L'accès croissant aux pratiques hindoues tient aussi aux relations étroites entre certains rituels hindous et les pratiques magiques observées dans de larges secteurs des populations non indiennes des îles ; pour bien des gens, les cultes hindous font alors figure de nouvelles pratiques magiques d'action contre la maladie et le malheur. De ce fait, ils gagnent en crédibilité, en valeur symbolique et du coup en poids social, conduisant à leur appropriation partielle par certains secteurs de la société locale.

- une transformation interne qui suit un courant très analogue à celui que l'on a depuis longtemps décrit dans l'Inde sous le terme de sanskritisation : les castes inférieures changent leurs références religieuses, certaines de leurs coutumes, leurs idéologies et leur mode de vie et les rendent conformes aux normes des castes supérieures. On passe du sacrifice animal à l'offrande végétarienne, on adopte de nouveaux interdits, on se tourne vers de nouveaux visages du divin qui sont vécus comme d'une manifestation supérieure. 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.

On ferait cependant une très grave erreur d'appréciation si on isolait tous ces faits « indiens » de ceux qui se produisent, bien au-delà mais en continuité avec eux, dans l'ensemble de la société des îles. Même si les cultes hindous des Antilles françaises et de la Réunion sont pour les descendants d'Indiens des lieux sociaux et culturels hautement identitaires, ils sont de nos jours profondément incorporés à la vie de la société globale. Ces cultes et leurs manifestations sont certes issus du patrimoine des immigrants indiens de la seconde moitié du XIXe siècle, mais leur présence maintenant ancienne, et plus encore leur développement récent, ne sont pas l'effet 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, permettre des passages d'individus, de pratiques, de valeurs qui édifient des ponts là où d'au-

tres sociétés dresseraient des barrières. Les tensions et les conflits existent, des forces de fragmentation sont certes à l'œuvre, mais le plus souvent en prélude à de nouvelles fusions.

L'Inde dans les arts de la Guadeloupe
et de la Martinique. Héritages et innovations.

I

Temples et Dieux

Les temples

[Retour à la table des matières](#)

L'espace du temple comprend à la fois le temple proprement dit (*Koylou*, chapelle), de dimensions très variables, et le terrain immédiatement adjacent. Clôturé ou non, celui-ci abrite quelques lieux de culte complémentaires (statue de « gardien », tel le Minédiyen à la Martinique, souvent l'espace destiné au culte à Nagour Mira, etc.) ainsi que, si possible, une végétation sacrée. À proximité, mais hors de la zone cultuelle, se trouvent les installations plus ou moins importantes qui servent à la préparation du repas consécutif aux cérémonies.

C'est dans le bâtiment principal du temple que siègent les statues des divinités et que s'effectuent une partie du culte ainsi que nombre d'offrandes et de prières privées ; c'est là aussi qu'on allume des lampes à huile devant les divinités, soit en permanence, soit de façon périodique, selon que le temple dispose ou non de personnes qui s'attachent quotidiennement à son entretien. Les sacrifices animaux se déroulent à l'extérieur du bâtiment, mais dans l'enceinte, la cour, espace sacré où l'on ne peut pénétrer que pieds nus.

Les temples anciens, ceux qui ont été créés peu après l'arrivée des immigrés ([photo 29](#)), se trouvent à proximité d'un point d'eau, nécessaire à certaines phases de diverses cérémonies (rivière, mer). Il n'en va pas toujours de même des temples de création plus récente, bien que l'on veuille en général à l'accessibilité d'un point d'eau.

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, en planches ou en pierre nue, couvertes de paille ou de tôle, soit plus généralement depuis les années 50 de cases tout en tôle ([photo 1](#)). Le sol pouvait être protégé par un enduit à base de bouse de vache, soigneusement étalé. Des documents photographiques anciens, dont la description est rapportée en annexe, attestent de la pérennité de cette forme de bâti au long des temps. Depuis quelques années, la construction des temples a connu une évolution considérable, qui va toujours dans le sens d'un « embellissement » du bâti et de l'espace adjacent, lié à l'investissement de sommes non négligeables, par des individus, des réseaux familiaux ou des associations. Cela entraîne des transformations dont l'ampleur tend à s'accroître depuis peu, et l'apparence des temples a parfois beaucoup changé, sans que leur structure (disposition des divinités, partage des espaces) ni leur fonction ne connaissent en général de remaniements significatifs.

Toutefois, dans ce domaine, il existe de sérieuses différences entre ce qui s'est passé à la Martinique et à la Guadeloupe.

À la Martinique, où les temples sont en général communautaires, même si une famille peut détenir un certain pouvoir ou la propriété du sol (ils sont cependant souvent situés sur une terre concédée par une grande exploitation agricole), la ligne des transformations suit celle de l'habitat rural en général. Même si quelques innovations semblent se profiler dans des projets nouveaux, qui n'en sont toutefois pas à leur étape de réalisation au moment où ces lignes sont écrites. Partout ailleurs, on est passé de cases souvent misérables à d'élégantes petites maisons soigneusement entretenues. Les temples reconstruits ou en projet d'aménagement ont adopté ce même modèle : pas plus qu'on ne pouvait les distinguer autrefois des cases les plus pauvres, on ne peut les distinguer, du moins au premier regard, de

l'habitat environnant ([photo 3](#)), si ce n'est par l'apposition récente sur la façade de quelques éléments décoratifs ou de symboles religieux. La reconstruction a en général été totale depuis quelques années, entraînant parfois la perte d'éléments décoratifs anciens, sans que ces destructions aient été bien importantes car ces éléments étaient eux-mêmes rares. On est loin du véritable ravage qui s'est accompli ces dernières années, et qui se poursuit encore, lors de la rénovation des temples de la Réunion, dont les parties architecturales anciennes et le décor sont systématiquement détruits, à l'exception bien entendu de la statuaire, porteuse de sacralité.

À la Martinique aussi, et de toute façon à chaque rénovation de temple, la statuaire et les éléments qui lui sont associés, comme les lampes ([photos 6, 7, 8](#)), ont été soigneusement traités, repeints, et remis en place lors d'une cérémonie de nouvelle inauguration du temple. Par contre, on n'a guère ajouté de statues d'une nouvelle facture, si ce n'est quelques bronzes récemment venus de l'Inde.

Les rénovations s'accompagnent de divers aménagements intérieurs, mais ceux-ci ne sont jamais en rupture avec la période précédente : on doit le souligner, la modernisation du bâti ne place pas les constructions religieuses en contraste avec l'habitat voisin. Cela leur donne une faible visibilité, assez caractéristique des apparences de l'hindouisme populaire martiniquais, qui ne se manifeste guère à qui n'y prête pas une attention expresse.

Signalons toutefois le cas un peu particulier du temple de La-Haut, à Macouba, qui a été entièrement refait ([photo 67](#)), sous la conduite d'un prêtre populaire hindou, venu spécialement pour son inauguration de la Réunion, où il jouit d'une grande réputation. La disposition interne et l'aménagement des lieux annexes au temple sont cette fois identiques à ceux des temples populaires de la Réunion, et l'influence de l'Inde sur ces retouches passe par la Réunion où elle est très filtrée par la tradition locale. De toute façon, on ne dénote pas plus dans ce temple que dans les autres temples restaurés, d'efforts en vue d'introduire des éléments architecturaux inspirés de l'Inde.

Certains projets aspirent à la construction de temples plus « indiens » (tel un projet en cours à Tivoli, Fort-de-France) ; ils aboutiront sans doute, mais pour le moment, ils demeurent latents, et ce n'est donc qu'avec une très grande discrétion que les lieux de culte de la Martinique portent la marque de l'Inde.

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 de petits sanctuaires issus de ceux de l'époque de la plantation ou plus récents (photo 1). Cependant, de nombreux temples guadeloupéens, même modestes, ont été l'objet au cours de ces dernières années d'une rénovation qui traduit le rejet des apparences anciennes, au profit de formes et de décors que l'on souhaite « plus indiens » (**photo 5, 31**).

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 4 et 5**). 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 manifestement souhaitée. Les **illustrations no 4, 5, 30 et 31** montrent combien certains éléments architecturaux et le choix de couleurs du bâtiment concourent à la même fin : promouvoir à travers un ensemble décoratif la fonction religieuse et l'identité hindoue du lieu. Cependant, de petits sanctuaires à usage strictement privé, reflètent encore fidèlement leur environnement architectural (**photo 2**).

En rupture franche avec ces héritages, et exprimant cette fois une transformation radicale, le grand temple de Changy, à Capesterre en Guadeloupe (**photos 32, 33**) est à la fois une exception et un modèle... Ce temple est à l'origine un modeste oratoire sans bâtiment au pied d'un poirier blanc. Il deviendra ensuite une « chapelle », abri de bois recouvert de paille. Il va s'imposer dès le départ comme la principale scène hindoue de la Guadeloupe, en raison du caractère exceptionnel de la statue qui s'y trouve, laquelle est apparue sur les lieux, dit-on, à la suite d'une intervention divine.

Changy n'est donc pas un nouveau sanctuaire. Au contraire, il passe pour le plus ancien sanctuaire hindou de Guadeloupe, à l'endroit où se serait déroulée la première cérémonie de l'île². Le temple dans son état actuel a été réalisé par René Komla, qui a effectué au début des années 1970 un voyage à Pondichéry où il confia à un maître architecte Acharya du nom de Mohan, le soin de tracer les plans d'un édifice religieux, et à un Thakshaka (sculpteur) nommé Ganapati, la réalisation d'un programme statuaire. La construction dura de 1972 à 1976. Elle fut réalisée selon les plans de Mohan, et le sculpteur vint sur place façonner en ciment les statues des diverses divinités.

Il n'est que de l'apercevoir de loin pour comprendre combien il vise à affirmer la présence du pays tamoul par son architecture et sa décoration. Grâce à son *gopuram* et à ses dômes, avec la multitude de ses sculptures, ce temple atteint pour la Guadeloupe un sommet « d'indianité » jusqu'ici unique.

Cette indianité n'est pas artificielle ; elle est cautionnée par le fait que les sculptures ont été réalisées à la Guadeloupe par un spécialiste venu de l'Inde. Ces 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 qu'on verra plus en détail lors de la présentation de la statuaire en général.

D'une originalité moins perceptible par le grand public, l'architecture porte elle aussi très fortement le message de l'Inde, et le temple innove en ce sens qu'il en est le transfert le plus fidèle possible dans l'île antillaise. En effet, sur l'emplacement de l'ancienne chapelle, le temple actuel a été édifié en accord avec les règles architecturales classiques régissant la construction des temples hindous, règles codifiées dans un recueil de textes sacrés, le *Vastu Sastra*. Deux grands styles architecturaux y sont définis, le style Dravida et le style Nagara, ainsi qu'un troisième, synthèse des deux premiers, le style Vesara. Changy est du style Dravida, caractéristique de l'Inde du sud, tout particulièrement du pays tamoul. Il offre d'abord à la vue une pyramide tronquée (Gopuram), par opposition au style Naga-

² Pour plus de détails sur le temple de Changy, voir Jean-Marc Panou (2001).

ra de l'Inde du nord (pyramides curvilignes). La distribution générale du bâtiment est par ailleurs agamique, c'est-à-dire en cohésion avec les *Agama*, écrits sacrés où les dieux prescrivent aux prêtres la façon de procéder aux rituels.

Changy a fait récemment l'objet de travaux de peinture qui lui donnent une nouvelle allure ([photo 33](#)). L'actuel desservant du temple, Jocelyn Errin, modifia la couleur extérieure du sanctuaire, jusque-là peint en blanc, revêtement commun des constructions de Guadeloupe et symbole de pureté. Souhaitant procéder dans les règles, il entreprit en 2000, explique-t-il ³, un voyage de 45 jours à Pondichéry pour s'informer de la symbolique hindoue des couleurs auprès de prêtres de la région. Le temple fut repeint en 2002, en partie grâce à des fidèles qui offrirent des boîtes de peinture. Pour Jocelyn Errin, les significations des nouvelles couleurs de Changy sont les suivantes

- le bleu ciel est la couleur du divin dans son essence, de l'absolu
- le vert est la couleur de l'espérance, de la possibilité d'évolution favorable
- le jaune est le symbole du soleil, de la lumière, du dieu Surya, et aussi de la déesse Maliémen
- l'orange (ou safran) est la couleur du lever du soleil et celle de l'hindouisme
- le rouge est la couleur du sang, du principe de vie, de la victoire. Elle est emblématique des divinités qui reçoivent des oblations animales, notamment Kali.
- le blanc, couleur des brahmanes, est symbole de pureté.

À l'occasion de cette rénovation, Jocelyn Errin fit enlever une croix disposée un temps à l'entrée du temple par le propriétaire ([photo 32](#)) : « ce n'était pas un symbole hindou ». Ce symbole chrétien avait probablement été placé là dans une logique de masque, afin d'exorciser aux yeux des non-hindous un sanctuaire qui fit à deux reprises l'objet de déprédations de sa statuaire.

³ Entretien avec Jocelyn Errin, 15 avril 2004.

La décoration intérieure des temples offre de grands contrastes. À la Martinique, elle reprend dans les temples récemment rénovés la décoration ancienne que l'on restaure. Tout au plus tend-on çà et là à remplacer le bleu-blanc-rouge, qui sur des mats, des portes ou des murs ([photo 29](#)) signait l'allégeance française des Indiens, par une couleur jaune répondant plus directement au contexte religieux. Des chromos importés de l'Inde ([photo 51](#)), quelques statuetstes ou lampes indiennes en bronze marquent, très marginalement, les introductions récentes. À la Guadeloupe, les temples 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 de l'imagerie populaire indienne, de magazines etc. Il y a là une grande créativité, qui se retrouve dans la statuaire.

PHOTOS [1](#) - [2](#) - [3](#), [4](#) et [5](#) - [6](#) - [7](#) - [8](#)

La statuaire

[Retour à la table des matières](#)

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, pierre à demi taillée dans le sens de l'épaisseur, façon haut-relief. Elle était exceptionnellement en ronde bosse, ce qui par contre était communément le cas des statues de bois (généralement de manguier) représentant des divinités masculines figurées à cheval ([photo 38](#)). Les quelques statues postérieures au XIXe siècle étaient inspirées du même style. L'emploi général en Inde de pierres non sculptées figurant les dieux, demeuré si courant à la Réunion, n'a laissé que quelques traces, mais alors, aux Antilles, ces pierres sont décorées de peintures qui leur donnent un visage ([photo 9](#)).

À cette statuaire créée sur place il convient d'ajouter de très rares représentations ramenées de l'Inde (ou réputées telles) par les engagés, 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 est très forte à la Martinique ; mais il ne s'agit pas d'un patrimoine « culturel ». Ces statues sont avant tout le lieu de la présence divine, ce qui leur confère une force que rien ne peut abolir. Bien les entretenir relève du soin que l'on doit donner à la divinité, et de nos jours, lorsque le temple est remanié, elles sont en général restaurées, repeintes, disposées de façon plus soignée qu'autrefois. Mais on ne les retouche pas, et elles gardent leur couleur traditionnelle ; c'est ainsi que toutes les figures féminines de la Martinique sont entièrement peintes en jaune, couleur de Mariémen. D'autres, comme Maldévilen, sont peintes en blanc.

De ce fait, il existe à la Martinique de remarquables ensembles de statues anciennes (**photos [34](#), [35](#), [36](#), [37](#), [38](#), [39](#)**), soigneusement entretenues. Elles existent dans presque tous les temples, et leur abondance, ainsi que leur style très spécifique, semblent faire barrage à l'émergence d'un nouveau style, du moins tant qu'il n'y a pas d'innovation importante dans les cultes eux-mêmes. Dans les temples martiniquais, c'est donc la permanence qui l'emporte sur le changement, et la présence artistique de l'Inde dans les statues des temples se traduit par l'existence d'un très vénérable style populaire. Tout au plus, les facilités récentes des échanges commerciaux ont-elles permis l'introduction de quelques éléments complémentaires nouveaux : chromos venus de l'Inde, statuettes de bronze, objets cultuels indiens jusque là inconnus (lampes de bronze en particulier). Les statues traditionnelles de la Martinique, bien qu'encore nombreuses sont cependant menacées, comme en témoignent des vols récents aux sanctuaires de Moulin L'Étang et du Galion.

À la Guadeloupe par contre, l'« indianité » nouvelle est bien plus marquée, et cela se traduit d'au moins deux façons : l'importance de la statuaire importée, et une créativité tout à fait nouvelle dans la production locale de statues destinées aux temples. L'observation systématique de ces statues fait apparaître une grande diversité. Le contraste est très marqué avec la Martinique, tant dans les styles, qui sont bien plus variés, que dans les jugements de valeur portés sur la statuaire. On affirme sans ambiguïté la valeur prépondérante des modèles récemment importés

de l'Inde, soit sous forme de gravures et de photos, soit sous forme de bronzes. Ils servent de base à l'inspiration des sculpteurs, et ils représentent désormais la norme pour les desservants et les fidèles.

Fait important : la confection de statues religieuses hindoues fait émerger des artistes, qui sont reconnus comme tels. Ils vendent leur production pour compléter le panthéon représenté dans les temples. Des particuliers en acquièrent aussi, pour leur dévotion personnelle ou pour les offrir au temple à la suite de l'exaucement d'un vœu.

Le commerce a pris le relais de cette demande et on y trouve depuis quelques années deux nouveaux types de statues religieuses indiennes. Dans un magasin - « Ganesh store », à Fort-de-France (les propriétaires possèdent aussi un restaurant du même nom) -, il s'agit de nombreuses statuettes de bronze importées de l'Inde et achetées pour un usage généralement privé, les autels domestiques 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 valorisées par le nom de leur auteur et elles diffèrent de style de l'une à l'autre. Mentionnons en particulier à la Guadeloupe, les créations de Mr. Singh, venu de l'Inde en 1980, qui vendait ses statues à des temples et à des particuliers ; il importait aussi des chromos religieux de l'Inde ; celles de M. Ramassamy, entrepreneur en transports, méritent considération : il moule des sculptures en ciment blanc qu'il décore avec de la peinture aux couleurs vives (**photos 43, 44**). Il choisirait ses modèles d'après une inspiration « selon ses rêves », mais il faut savoir qu'il détient chez lui nombre de chromos indiens qui doivent inspirer ces rêves ; Max Sulty, chercheur et prêtre hindou déjà mentionné, réalise des statues de divinités très inspirées de leurs sources indiennes (**photos 45, 46**) ; on compte jusqu'à une métropolitaine qui crée des statues de Lakshmi qu'elle vend à des particuliers. Cette liste n'est pas complète, mais elle illustre bien les sources de cette nouvelle statuaire guadeloupéenne, où la référence à l'Inde est omniprésente. Ce désir de s'inspirer de ce qui

est récemment venu de l'Inde se retrouve dans la peinture murale des temples, qui tend à se développer (**photos 52, 53, 54**), en général à l'intérieur des temples, mais aussi de plus en plus sur leur façade ou sur leurs murs latéraux.

D'autres sculptures sont l'œuvre de 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 eux aussi, de leurs rêves (**photos 10, 11, 40, 41, 42**). Ces réalisations contrastent fortement avec celles d'artistes venus de l'Inde (**photos 47, 48, 49, 50**), 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 retentisse directement sur la statuaire.

Dans le courant d'évolution qui porte la statuaire indo-guadeloupéenne, il importe de s'attarder sur le cas particulier des représentations de Nagour Mira (*Nagoumila* ou *Nagouloumila* aux Antilles), 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 cet élément de la religion.

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 XVI^e siècle à Nagore, petite ville du pays tamoul, à 15 kilomètres au sud de Karikal, et il y réalisa de nombreux miracles. À son décès, un mausolée (*Durgha*) fut érigé dans la ville. Il existe encore de nos jours et constitue un important centre de pèlerinage pour des dévots de toute obédience (**photo 71**), les Hindous et les Musulmans fréquentant les uns et les autres son sanctuaire. Les émigrants hindous vers les îles adoptèrent cette figure de l'Islam sud-indien (qui est en Inde même l'objet d'un culte pour bien des Hindous). Il est censé, entre autres, protéger les navires menacés par des fortunes de mers. Les Hindous solli-

citèrent sa protection lors de la traversée jusqu'aux Antilles (il en est allé de même lors des voyages vers la Réunion). En effet, 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 alors chez les descendants d'immigrants dans un patrimoine commun, toujours rattaché au récit du grand voyage des ancêtres et à la représentation du bateau sauvé du naufrage (**photos** [12](#), [14](#)).

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 restaient manifestement islamiques (absence de représentation anthropomorphe, présence de symboles musulmans : croissant, main - **photo** [13](#) -, étoiles - **photo** [72](#)), usage de mots arabes, égorgement, et non décapitation, des animaux présentés en offrande, etc.). En 1975, le géographe Singaravelou identifia Nagour Mira comme étant ce saint musulman de Nagore. Gerry L'Étang publia en 1993 une version orale du mythe du saint, recueillie à Nagore, avant de faire paraître quelques années plus tard la traduction française du mythe officiel édité 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, sous l'influence de dévots soucieux de purger l'hindouisme guadeloupéen de ses emprunts. D'autres, adorateurs fidèles, renoncèrent à consommer du porc. Mais c'est dans la statuaire que les changements furent les plus significatifs. Sont apparues en effet ces dernières années à la Guadeloupe, des statues de Nagour Mira, innovation 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 Guy Jassavant dont le Temple, à L'Anglais (Le Moule) comporte une de ces statues, ce dernier nous confia l'avoir reçue d'un proche, dévot et sculpteur amateur, qui avait eu en songe une apparition du saint et l'avait représenté conformément à cette vision. La sculpture figure un homme barbu, de blanc vêtu, armé d'une épée (**photo** [15](#)), assez proche, finalement, de l'iconographie représentant ces marins-marchands arabes et ces 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 : sa création procède d'une véritable 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.

[PHOTO 9 - 10 - 11 - 12 - 13 - 14 - 15](#)

- Un fait nouveau : les statues de Gandhi

[Retour à la table des matières](#)

La commémoration des 150 ans de l'arrivée des premiers Indiens à la Martinique (1853) et à la Guadeloupe (1854) a contribué à diversifier la statuaire indienne des îles avec l'érection de statues de Gandhi.

Mohandas Karamchand Gandhi (1869-1948) est la figure la plus saillante de l'Inde moderne, le père de la nation. C'est aussi un personnage universel, apôtre de la revendication non violente et théoricien de la décolonisation. Ses statues furent offertes par le gouvernement de la République de l'Inde, via son ambassade en France, à deux municipalités dirigées par des maires d'ascendance indienne : Serge Letchimy pour Fort-de-France et Ernest Moutoussamy pour Saint-François. Ces représentations de bronze, réalisées par des sculpteurs de l'Inde, sont de même style et facture que les nombreuses statues de Gandhi qui ornent les carrefours et les places des villes indiennes.

Celle de Fort-de-France, située au centre-ville, sur une place à une extrémité du boulevard du Général de Gaulle, est un buste d'environ un mètre sur un mètre, posé sur un socle de marbre d'un mètre vingt (**photos [16](#), [17](#)**). Elle a été inaugurée le 12 décembre 2003, en présence du maire et de représentants de l'ambassade de l'Inde. La plaque accompagnant ce bronze donne à lire une pensée du Mahatma : « Je ne veux pas que ma maison soit entourée de murs de toutes parts et mes fenêtres barricadées. Je veux que les cultures de tous les pays puissent souffler aussi

librement que possible à travers ma maison. Mais je refuse de me laisser emporter par aucune ».

Celle de Saint-François orne un carrefour à un kilomètre de l'entrée du bourg. Située au centre d'un rond-point, sur un socle de ciment d'environ un mètre soixante-dix, c'est une statue de taille humaine montrant Gandhi dans une de ses représentations les plus emblématiques, pèlerin en dhoti, drapé d'un châle, cheminant avec un bâton (**photos [18](#), [19](#)**). Cette statue a été inaugurée le 18 janvier 2004, en présence du maire et de l'ambassadeur de l'Inde en France, Madame Savitri Kunadi.

Par-delà les démarches des édiles de Fort-de-France et de Saint-François pour honorer, à travers le symbole de Gandhi, l'Inde et la marque laissée par elle dans la région, le don de ces statues par l'État indien est symptomatique de l'intérêt nouveau du gouvernement de ce pays pour la diaspora qui en est issue. Une attention qui se manifeste par la nomination de fonctionnaires chargés de questions relatives à cette diaspora à travers le monde, par l'octroi à cette dernière de visas longue durée et par la participation de la République de l'Inde à ses commémorations. Enfin, le gouvernement indien organise depuis 2003 une réunion annuelle à New-Delhi de représentants de la diaspora : le Pravasi Bharatiya Divas, à laquelle participent des délégués de Guadeloupe et de Martinique.

PHOTOS [16](#) - [17](#) - [18](#) - [19](#)

L'Inde dans les arts de la Guadeloupe
et de la Martinique. Héritages et innovations.

II

La musique et la danse

[Retour à la table des matières](#)

L'espace sonore que crée la musique est d'une importance capitale dans le rapport au sacré. Dans les cultes, tout se passe comme si les sons et les Dieux se répondaient. Tout ce qui a trait au fait musical est à tel point au cœur du religieux, que les musiciens, leurs instruments, le choix de leurs chants et de leurs rythmes sont marqués par ce voisinage avec le divin. Le silence lui-même, lorsqu'il intervient, fait partie de cette musique, car lorsqu'elle le précède puis le suit, elle met en relief combien le silence est un sommet indicible et non une absence ou une simple suspension du son. Lorsque des changements interviennent, ils répondent à de nouvelles conceptions du religieux, à de nouvelles adorations, à de nouveaux messages au cœur des cultes, tandis qu'ils ne doivent que très rarement leur origine à un transfert vers le profane.

Mais la musique n'est pas un cadre neutre. Tout en étant un message, elle est aussi la création d'une beauté, et l'expression de la perception du beau. Par contre, les contraintes du message qu'elle adresse aux dieux ne laissent au musicien qu'une étroite marge de liberté dans laquelle il puisse inscrire son désir esthétique. La dimension esthétique demeure ici dans les mains des Dieux : c'est eux qui, de prime abord, jugent de la beauté du son, et selon ce que sera leur jugement, ils

répondent aux demandes des célébrants. Un signe important de l'évolution actuelle se situe justement à ce niveau : les musiciens mettent de façon croissante l'accent sur la beauté de ce qu'ils jouent (beauté de leur interprétation, diversification de leur répertoire et des instruments) et cela traduit l'entrée de nouvelles valeurs. L'écoute des cérémonies, tout aussi bien que les entretiens avec des musiciens, montre que l'ensemble des activités musicales tend au changement. Certes, les transformations sont plus ou moins importantes. Elles se traduisent avant tout par l'introduction de musiques et d'instruments radicalement nouveaux ; mais les musiques les plus anciennement implantées, celles qui accompagnent les cérémonies avec offrandes d'animaux, sont elles aussi aux prises avec certaines innovations que les exécutants vivent comme un progrès. Toutefois, ce ne sont pas tous les musiciens de culte qui désirent le changement, et certains s'y opposent explicitement, traduisant un conflit plus profond entre diverses tendances qui traversent tout le champ des rapports entre les héritages anciens et les nouveaux apports.

L'instrumentarium

[Retour à la table des matières](#)

Ces changements dans le monde de la musique de source indienne portent d'abord sur les instruments en usage, « l'instrumentarium » ; celui-ci se diversifie beaucoup, surtout à la Guadeloupe. Autrefois dominé par le tambour sacré, le paysage sonore indien s'ouvre désormais à d'autres sources musicales, en réponse à l'évolution des goûts et des valeurs sociales de la Guadeloupe contemporaine. Autrefois crainte ou méconnue des Guadeloupéens non indiens en raison de son association quasi-exclusive avec les cultes d'immolation animale, la musique indienne se donne désormais un nouveau visage, par la beauté et la complexité de ses techniques instrumentales et vocales, la diversité de ses répertoires et de ses instruments.

Mais bien plus que de simples ajouts instrumentaux, l'adoption de ces instruments suppose surtout :

- de nouvelles modalités d'apprentissage et de transmission, qui renforcent des relations maître-disciple, le maître pouvant être un Indien exerçant loin des îles.
- un certain niveau de connaissance de l'écriture musicale, indispensable à la maîtrise de systèmes complexes de composition et d'interprétation des musiques classiques de l'Inde.

Il en résulte le passage d'une musique rituelle fonctionnelle, d'invocation (le tambour tapou, joué devant les temples les jours de sacrifice), à une musique d'art, voire de divertissement. Mais le caractère indien de cette autre musique lui confère, en quelque sorte de façon intrinsèque, sans qu'il y ait lieu de l'associer à des cultes, un sens sacré.

De ce fait, la spiritualité est progressivement redéfinie : liée à cette musique, elle s'accompagne de l'accès aux textes sacrés, de l'identification de celui qui l'écoute 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 les maîtres de l'Inde venant aux Antilles

Progressivement, l'essor de ces nouvelles formes musicales directement inspirées de l'Inde a donc conduit à des changements radicaux. L'instrumentarium traditionnel est bouleversé par l'entrée d'instruments classiques venus de l'Inde ou d'autres îles indo-créoles (Trinidad, Réunion). Ils rejoignent ainsi les instruments anciennement connus dans les îles : le *tapou* (tambour sur cadre circulaire à une membrane), le *matalon* (tambour sur caisse à double membrane), le *woulkè* (petit tambour à double membrane en forme de sablier, utilisé essentiellement à la Martinique) et les cymbalettes *talom*. Ainsi, à côté de ces instruments sacrés traditionnels (**photos 20, 21, 23**), l'instrumentarium indien de la Guadeloupe comprend-il désormais des membranophones typiques de la musique classique indienne tels les tablas, (membranophones sur cuvette), le *mridangam* (tambour sur caisse à double membrane) et le *dholok* (tambour sur caisse cylindrique à deux membranes), ainsi que les luths (sitar et *tampura*) et l'harmonium portatif. (**photos 27, 55, 56**) Ces instruments d'introduction récente, sont soit rapportés lors de voyages, soit 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

Le statut et la hiérarchie des instruments

[Retour à la table des matières](#)

Certains instruments sont sacrés par nature (le tapou, le matalon, le woulkè), tandis que les autres (harmonium, tablas, veena, sitar, mridangam) le sont par leur présence dans les cultes, bien qu'il y jouent essentiellement un rôle d'embellissement. D'où l'ambiguïté de la hiérarchisation des instruments. Car, selon que l'on considère que tel ou tel aspect l'emporte, on use de modes d'appréciation différents pour formuler un jugement de valeur. On peut ainsi distinguer :

- un axe de hiérarchie qui se fonde sur la comparaison des musiques, en situant chacune d'elle à un niveau correspondant à celui de la divinité à laquelle elle s'adresse. On place alors au sommet les musiques indiennes savantes, et tout en bas les musiques populaires, de village. Le discours sur les musiques reprend alors celui qui est tenu sur les divinités.
- un autre axe part de la sacralité intrinsèque qui tient à l'instrument, au pouvoir qui émane de lui. Dans ce cas, la plus grande valeur explicite, très dominante, appartient au tapou. 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 émettre le son capable d'appeler les divinités, en particulier lorsqu'on attend d'elles qu'elles possèdent l'officiant. On retrouve là cette inversion symbolique des pouvoirs des divinités, qui sont d'autant plus capables d'agir face au malheur des hommes qu'elles se situent au bas de la hiérarchie du panthéon. Inversion symbolique qui est à relier à celle du pouvoir magique, toujours attribué aux strates les plus inférieures de la société.

- un troisième axe se réfère à une toute autre dimension, bien plus directement liée à la nature de l'instrument lui-même et à la difficulté de son usage. C'est la virtuosité, le talent, le raffinement de la facture instrumentale (nature des matériaux, complexité de la fabrication) qui sont mis en avant ; sont respectés les instruments qui impliquent un grand professionnalisme de la part de l'exécutant. Et c'est lorsqu'il atteint un haut degré de qualité et de contrôle de difficultés techniques qu'il peut être qualifié d'artiste.

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

L'appréciation de l'exécution d'autres instruments s'appuie tout autant sur la maîtrise fidèle des règles traditionnelles que sur une aptitude également importante : la capacité d'innovation et d'improvisation. La maîtrise des ragas et des talas, la souplesse ou la rapidité d'exécution, la signature instrumentale de l'interprète, découlant directement de sa pensée et de son sentiment, font la différence entre celui qui sait simplement jouer et l'artiste reconnu.

Les changements dans l'instrumentarium et la possibilité d'improvisation ne concernent que les rituels nouveaux (d'inspiration brahmanique), les phases non cultuelles à l'issue des cérémonies, les joutes musicales lors du repas festif ou en marge du *nadron*, les prestations profanes. La musique cultuelle traditionnelle, elle, ne change ni de rythme ni d'instrument - l'introduction récente aux Antilles de tapou de facture réunionnaise (« tambour malbar », voir [photo 22](#)) en lieu et place de tapou antillais ne constitue pas, de ce point de vue, un changement d'instrument. Car musique d'appel des divinités, le jeu du tapou doit, en raison de cette fonction exigeante, maintenir un rythme très codifié, exécuté avec des instruments qui ne doivent pas changer. La permanence des rythmes et des instruments, leur

fidélité à ce qui est venu de l'Inde et qui s'y retrouve encore de nos jours est très frappante.

Dans ce domaine, toute introduction d'une esthétique nouvelle a pour condition que ni l'instrumentation ni le rythme lui-même ne changent.

Cette exigence de fidélité s'explique par l'idée que seule la répétition exacte est pertinente. Et de ce point de vue, la prestation réussie, esthétique, celle qui aura fait jaillir « le bon (le beau) son », est forcément la plus fidèle (ou réputée telle). Le souci de fidélité s'explique aussi par l'importance de la musique dans le rituel. Elle sacralise l'aire culturelle en créant une sorte de voûte sonore, halo purificateur, protecteur, favorable aux divinités qu'elle appelle par ailleurs. La musique fonde l'espace sacré et sanctuarise par-delà la simple chapelle l'environnement général de la cérémonie. Par ailleurs, les tambours balisent le temps cérémoniel. Les divers profils rythmiques déterminent en un enchaînement rigoureux les différentes phases du service. Dans ce cycle exempt d'improvisation, à chaque rythme correspond une étape particulière, voire un appel à une divinité spécifique.

Le chant

[Retour à la table des matières](#)

C'est sans doute dans le domaine du chant religieux que les changements sont les plus faibles. La contrainte qui pèse sur ces chants, porteurs de récits épiques et accompagnant danses et cérémonies, est trop forte pour s'accommoder de changements. Les chants 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, qui ont subi diverses déviations à mesure que la langue tamoule était oubliée. Les sons répétés n'avaient plus de sens intelligible et se transformaient peu à peu. L'apprentissage renouvelé du tamoul a conduit à une réévaluation des paroles chantées. Ainsi, certains prêtres ou responsables de temples distribuent-ils les textes de chants et de prières tamouls, et depuis peu sanskrits, transcrits en caractères latins, ce qui, même sans

compréhension de ces langues, permet d'interpréter avec plus de fidélité les chants de l'Inde. Dans le cas de la Martinique, quelques-uns de ces chants proviennent de la Réunion, où le travail de collecte et de translittération est significatif ⁴.

PHOTOS [20](#) - [21](#) - [22](#) - [23](#)

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 ne s'inscrivent plus dans la même ligne. Ils ne sont pas directement associés à un rituel et ils font une large place aux variations individuelles, aux efforts dans leur exécution qui traduisent la qualité artistique du chanteur. Il s'agit des *bhajans*, chants dévotionnels dont l'apprentissage s'appuie sur des livres en hindi. Leur interprétation s'accompagne avec un harmonium portatif et de cymbalettes ; à l'opposé de ce qui se passe dans le monde indien, où la diffusion rapide de l'harmonium fait de celui-ci une sorte de succédané de la musique classique, aux Antilles, l'harmonium apparaît comme un accès à celle-ci.

Dépassant un usage strictement religieux, les bhajans peuvent être exécutés pour représenter le monde religieux hindou à un public profane. Là encore l'émergence de l'artiste peut prendre le dessus sur le caractère traditionnel de la musique. Tous ces chants traduisent la volonté d'une inspiration directe de l'Inde, voire d'une conformité avec ce qui se passe en Inde. Les chanteurs de passage et surtout la musique enregistrée, servent de modèle. Mais les choses peuvent aller plus loin. Dans certains cas, l'exécution des chants est directement influencée par le contexte guadeloupéen et par le désir de s'adapter au public antillais. Le contexte d'insertion exerce des contraintes, qu'il s'agisse de festivals, de prestations touristiques ou plus globalement d'un ajustement aux conduites d'écoute d'un public élargi. Le chant, tout en étant « indien » dans son projet, est « antillais » dans sa réalité. Cet ajustement concerne plusieurs niveaux de la performance :

⁴ On signalera, concernant la Réunion, l'ouvrage d'André Amouny (2004) : Recueil de 234 chansons dévotionnelles et prières (à Ganesh, Shiva, Vishnou, Mariémen...), principalement tamoules, translittérées en alphabet latin.

- le timbre, qui a tendance à délaissier le timbre nasillard au profit d'une voix de tête, par rapprochement avec la façon occidentale de chanter.
- les rapports au temps en général : les durées tendent à raccourcir de façon à ne pas lasser le public qui ne supporterait pas les interminables sessions indiennes. Au début de l'exécution d'un morceau, ce changement des rapports au temps est frappant : le temps préparatoire, si important en Inde, (temps de silence, gestuelle, disposition d'accessoires tels encens et tapis) est fortement réduit, et sa signification est estompée.

Une autre influence du public porte sur la période d'exécution. La forme la plus accomplie de chant traditionnel aux Antilles, le nadron (théâtre chanté et dansé) se déroule la nuit, en Inde comme, traditionnellement, aux Antilles. De plus en plus, il devient un spectacle diurne, simplifié, déconnecté des autres cérémonies, et il se plie ainsi à un public qui porte sur lui un regard seulement profane.

Il semble souvent en aller de même quant aux moments de la journée où sont exécutés les ragas, et il existe une tendance très nette à ne pas observer les règles indiennes fixant le rapport entre chaque raga et un moment déterminé de la journée.

Tout cela aboutit à une véritable interprétation « indo-guadeloupéenne » ou « indo-martiniquaise » qui se traduit essentiellement par l'allègement des formes, la 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.

Il existe aussi un chant profane que les immigrants avaient apporté et qui s'est transmis, de façon très disparate, jusqu'à nous. Moins connu à la Martinique, ce chant semble très présent dans la mémoire de certains chanteurs guadeloupéens, tel Clermont Lalsingué. Il s'agit de chansons de femmes lavant le linge à la rivière, de chants de travail aux champs, de berceuses, etc. Ces « petites chansons » (*chilapattu*) gagneraient à faire l'objet d'études et de collectes systématiques, 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. Des enquêtes récentes du linguiste tamoul Appassamy Murugaiyan (qui étudie aussi les chants du nadron) vont cependant dans ce sens, et les résultats de ses travaux sont très attendus, tant d'un point de vue scientifique que patrimonial.

La danse

[Retour à la table des matières](#)

La danse classique est sans doute le champ d'activité où la préoccupation esthétique se manifeste de la façon la plus explicite, celle où parler d'« art » est le plus légitime. Gestuelle, forme et coloris des vêtements, diversification de l'accompagnement instrumental, tout concourt ici à la mise en place de la réalité artistique. Les formes de danse qui prennent actuellement le plus d'importance, issues des danses classiques revitalisées en Inde sous l'influence de la Kalakshetra de Madras, étaient jusqu'alors inconnues localement. C'est l'initiative de jeunes femmes - singulièrement Kamala Devi puis Annick Raghober (**photo 24**) pour la Guadeloupe et Suzy Maniry (**photo 25**) pour la Martinique - qui avaient des vocations de danseuses et qui les ont peu à peu implantées dans ces îles où elles ont trouvé, bien au-delà du cercle des descendants d'immigrés indiens, un public important.

L'apprentissage de la danse ou de la musique classique relève 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 défrayés 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 et danseuses professionnels ou semi-professionnels. Ceux-ci ont 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 Raghunath Manet pour la Martinique (**photo 64**). Ce dernier a formé au Baratha-natyam une des danseuses de la compagnie Suryakantamani de Suzy Maniry, Priya, aujourd'hui professionnelle, et dont la consécration (*aran-*

getram) donna lieu le 19 décembre 2003 à la Martinique, à une cérémonie officielle en présence du maître et d'Indra Rajan, danseuse tamoule réputée (**photos 65, 66**). 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. Les enseignantes des Antilles tendent aujourd'hui à diversifier leurs références. À côté du Baratha-natyam, variété sudindienne, ont apparu depuis peu les formes Odissi (Inde du l'est) et Kathak (Inde du nord), sous l'impulsion en particulier d'Annick Raghoubert qui a suivi à cette fin une formation à New-Delhi et de Keziah Apuzen (danseuse philippine d'Odissi établie à la Martinique).

L'enjeu musical et artistique est alors divers. Pour certains, il s'agit de serrer au plus près la réalisation d'une musique et d'une danse classiques indiennes dont la Kalakshetra est notamment la référence. Il s'agit pour d'autres, de dégager, tant chez l'apprenti que chez le maître, un style indo-antillais, tout en répondant à la rigueur d'arts venus 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 Service municipal d'action culturelle (SERMAC) 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 »⁵. Cependant, cette présence de « l'Inde de l'Inde » n'aboutit pas à des spectacles figés. Il s'agit de créer, d'innover, sur cette base, et Suzy 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. »

⁵ Entretien, Fort-de-France, mai 2000.

Une opposition à l'introduction de ces danses s'affirme cependant assez couramment chez nombre de tenants de la culture traditionnelle, celle importée autrefois par les immigrés. On considère alors que les danses nouvelles n'ont rien à voir avec la culture indienne de la Guadeloupe ou de la Martinique, où les références patrimoniales en la matière sont celles du nadron. « C'est peut-être très joli, mais ce n'est pas nous. » On retrouve là cette 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 indo-créole et la référence à l'Inde actuelle. Les brahmanes invités de Trinidad ou de l'Inde ne se gênent pas pour dire aux indo-créoles 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 ces rejets de leur danse par ceux 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 ([photos 60, 61, 62, 63](#)), soient remémorées avec nostalgie. Pendant des décennies, elles ont été chantées et dansées par des groupes de travailleurs des plantations qui, au soir des cérémonies, devenaient les héros et les dieux du Ramayana et des autres grandes épopées de l'Inde. Leurs costumes, conservés dans de grands coffres avaient une dimension sacrée, et jamais la représentation ne prenait le ton d'une distraction profane. Elle s'intégrait aux cultes, leur donnant un écho qui fait penser à ce que pouvait être dans le domaine de la sculpture les scènes représentées sur le tympan des églises gothiques : un cadre à la fois sacré et esthétique autour d'un temps et d'un espace consacrés au divin,

La fidélité du nadron au regard de l'actuel théâtre populaire chanté et dansé du pays tamoul (*Terukkuttu*) est sur bien des points étonnante : maquillages, costumes, coiffes (*narè*), thèmes, mise en scène sont semblables, ainsi que nous avons pu le constater lors d'enquêtes en Inde (cf L'Étang, 1999). Même si sa dimension sacrale tend à s'estomper, le nadron mérite attention et sauvegarde. Le dernier grand nadron martiniquais a été organisé par Camille Moutoussamy en 1994 ; il se maintient toutefois davantage à la Guadeloupe. Il y a là un effort patrimonial à

poursuivre... Des collectes de leurs chants, des représentations profanes de certaines de leurs scènes se développent çà et là, grâce notamment au travail de Lucienne Velaye à la Martinique et de Clermont Lalsingué ou de Daniel Virin à la Guadeloupe, qui s'attachent à transmettre le legs en le renouvelant. Malheureusement, rien n'a été systématique jusqu'à maintenant, mais on a de bonnes raisons de penser que sous l'impulsion de quelques chercheurs, les choses sont en train de changer. Cela est très souhaitable, car les nadron représentent un haut lieu de la pérennité de l'héritage de l'Inde populaire et sont le réservoir de la mythologie hindoue locale. Sinon, à compter du moment où leur vitalité religieuse est très entamée, ces danses et leurs chants d'accompagnement peuvent fort bien se folkloriser sous une forme stéréotypée, alors que vivent encore certains de ceux qui les ont exécutés dans le cadre religieux. D'ailleurs il n'est pas rare, lors du repas qui suit une cérémonie ou lors de rencontres informelles, de voir quelques hommes esquisser des pas de ces danses, sans autre but que ludique, mais ils marquent ainsi le caractère profondément patrimonial de ces rythmes et de ces pas, très directement hérités de l'Inde.

PHOTOS [24](#) - [25](#)

L'Inde dans les arts de la Guadeloupe
et de la Martinique. Héritages et innovations.

III

La littérature

[Retour à la table des matières](#)

Les écrits directement liés aux cultes, ou à la religion en général, sont peu nombreux. Ils sont essentiellement réalisés dans la mouvance des associations ou parfois sous l'impulsion des responsables de certains temples ; on note de leur part des efforts de mise en forme poétique en français de prières issues de modèles tamouls, telles les prières à Maliémin ou à Kaliyamman.

La rencontre antillaise de l'indianité et de la littérature

Mais c'est par une toute autre voie que se fait la rencontre antillaise de l'indianité et de la littérature, celle d'une littérature profane, qui fait partie pleinement de la littérature antillaise. Cependant, cette présence indienne dans les littératures de Guadeloupe et de Martinique a longtemps été ténue. Trace limitée qui s'explique par la perception jadis de l'Indien comme élément tiers, tard venu jouant un rôle controversé dans le jeu colonial. Cette perception négative, marquée au coin de l'illégitimité, allait de pair avec une non-perception de l'Indien, une invisibilité favorisée par sa position minoritaire et dominée, le contraignant à la discrétion, à la revendication minimale. Le mouvement de la Négritude, école littéraire de référence en Martinique et en Guadeloupe qui apparut dans les années 1930, prolon-

gea cette oblitération en réduisant le débat aux dualités Blancs/Noirs, Europe/Afrique.

L'éviction de l'Indien en littérature ne fut toutefois pas totale. Les Blancs créoles (groupe social moins impliqué dans le ressentiment à l'égard de l'Indien et principal producteur littéraire au XIXe siècle) furent les premiers à le mettre quelque peu en scène. Tel René Bonneville dans *Tamaï'Ha. Pastorale indienne* (1898)⁶, roman décrivant les amours empêchées d'une jeune indienne dans le Saint-Pierre d'avant 1902.

Quelques décennies plus tard, le Guadeloupéen d'origine béké Saint-John Perse, parsema son oeuvre de références à l'empreinte laissée par l'Inde dans le pays de son enfance :

« Il ne fallait pas, Mère très chrétienne, confier mon enfance antillaise aux mains païennes d'une trop belle servante hindoue, disciple secrète du dieu Civa » (*Lettres à sa mère, Oeuvres complètes*, 1972)

« à l'heure où l'on joignait nos mains devant l'idole en robe de gala » (*Pour fêter une enfance, Oeuvres complètes*, 1972)

« Je rechercherai le soleil, croyant d'instinct, comme les Malabarais, à la 'purification' du corps au soleil » (*Lettre à Georges Frizeau, Oeuvres complètes*, 1972)

« Langues dravidiennes qui n'avaient pas de mot distinct pour hier et pour demain » (*Neiges, Oeuvres complètes*, 1972)

Les Martiniquais Raphaël Tardon et Gilbert Gratiant, écrivains en marge du mouvement de la Négritude, s'inscrivirent eux aussi à rebours de l'oblitération. Le premier en relatant dans un des récits du recueil *Bleu des îles* (1946), les vicissitudes d'un Indien à Fort-de-France, le second en consacrant une de ses *Fab'Compè Zicaque* à une « Chappé coulie » (1958).

Mais la véritable rupture d'avec l'oblitération littéraire allait être suscitée par les Indiens eux-mêmes, singulièrement par le Martiniquais Maurice Virassamy, à

⁶ Texte inédit signalé par Roselyne et Yves Gamess (2003 : 171).

l'occasion de la publication de son autobiographie romancée : *Le petit coolie noir* (1972).

Le mouvement s'affirma à la Guadeloupe avec Ernest Moutoussamy, auteur des romans *Il pleure dans mon pays* (1980), *Aurore* (1987), et du recueil de poèmes *A la recherche de l'Inde perdue* (2004). Son oeuvre romanesque, poétique et réflexive illustre le mouvement de l'Indianité (*La Guadeloupe et son indianité*, 1987), école dont il est le chef de file et dans laquelle s'inscrit l'écrivain martiniquais Michel Ponnamah (*Dérive de Josaphat*, 1991).

Le Guadeloupéen Max Jeanne, dans son roman *La chasse au racoon* (1980), allait aussi mettre en scène, sur la toile de fond des événements tragiques de mai 1967, le parcours de démunis indiens en proie à des prédateurs de tous bords.

Les hérauts du mouvement de la Créolité, en redéfinissant le fait culturel créole et en y incluant l'Indien, allaient contribuer aussi à la reconnaissance littéraire d'une figure longtemps marginale. C'est le cas du Guadeloupéen Ernest Pépin dont le récit d'enfance, *Coulée d'or* (1995) relate, entre autres, les rapports difficiles entre Indiens et non-indiens dans la Guadeloupe des années cinquante. C'est encore le cas du Martiniquais Raphaël Confiant dont l'œuvre tout entière fait une place de choix aux Indiens, particulièrement son roman *La panse du chacal* (2004), voué à l'immigration et à l'insertion indiennes à la Martinique (voir en annexe la note de Gilbert Francis Ponaman sur cet ouvrage).

Autre avatar du processus d'inscription de l'Indien dans la littérature martiniquaise et guadeloupéenne, le roman *Éclats d'Inde* (2003) de Camille Moutoussamy, écrivain martiniquais proche des courants de la Créolité et de la Coolitude (ou Koulitude). Cette dernière école, créée par l'Indo-Mauricien Khal Thorabully (*Coolitude*, 1996), se démarque de l'Indianité en ce qu'elle valorise autant l'expérience vécue par les Indiens dans leurs sociétés d'adoption que la référence à l'Inde, et davantage la référence à l'Inde populaire et villageoise dont furent issus les immigrants, que l'Inde élitaine, urbaine et fantasmée que d'aucuns croient déceler dans la mythologie de certains illustrateurs de l'Indianité.

Un poème de Khal Torabully, extrait d'un livre qu'il a publié à la Guadeloupe (*Chair Corail. Fragments coolies*, 1999), fait écho à toutes les Indes créoles, 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)

Il convient enfin de signaler les romans de la Guadeloupéenne Arlette Minatchy-Bogat, *Terre d'exil et d'adoption* (2000) et de la Martiniquaise Christiane Sacarabani, *L'Indien au sang noir* (2001), consacrés à la thématique centrale de cette littérature indo-antillaise : le déracinement et l'adaptation. Et puis, en marge de la fiction, un récit de voyage au pays des aïeux, *Mon aventure indienne* (2001), de la Martiniquaise Liliane Mangatal.

Afin de mieux appréhender les motivations des acteurs de ces courants, nous avons sollicité les témoignages de Raphaël Confiant et de Camille Moutoussamy.

« Les Kouli ont toujours fait partie de mon monde »

[Retour à la table des matières](#)

« Dès ma prime enfance, l'existence des Indiens - que l'on appelait « Kouli » en ce début des années 50 - m'avait frappé. Non pas seulement à cause des cérémonies chatoyantes qu'ils organisaient certains dimanches après-midi dans une savane située non loin de la petite distillerie de mon grand-père (au quartier Macédoine, dans la commune du Lorrain), mais par quelque chose de plus indéfinissable. Un certain mode d'exister, de se mouvoir, de parler. Une espèce de discrétion ou de volonté d'effacement, de ne pas faire tache dans le paysage. Une façon de garder les yeux baissés et de fuir les contacts. Je trouvais cela très étrange ! Car cela jurait avec la frénésie, « le bruit et la fureur » pour reprendre un terme falknérien, des autres, de nous autres, je veux dire. Et quand j'emploie cette expression, je fais référence aux Nègres, aux Mulâtres, aux Békés, voire même aux Syriens qui colportaient des marchandises à travers nos campagnes. Un Nègre, un Mulâtre, un Béké, un Syrien, ça parlait haut, ça braillait même, c'était démonstratif, et je ne parle même pas du Chabin qui pouvait faire un tonnerre-de-Dieu à n'importe quel moment. Le « Kouli » était l'inverse de tout ça ! Il était fuyant ou en tout cas il me donnait cette impression.

Alors bien sûr, j'ai assisté aux « Bondieu Kouli », j'ai vu la montée sur le cou-telas des prêtres, la décapitation des coqs et des moutons, les litanies en tamoul, langue à laquelle je trouvais, à l'époque, des accents rauques, lancinants, presque funèbres. J'ai, enfant, ingurgité tous les préjugés anti-indiens, les 14 ou 17, je ne sais plus, injures rituelles à leur encontre. J'ai connu la peur et la haine de certaines femmes noires ou mulâtres à l'encontre de certaines femmes indiennes qui leur avaient pris leur concubin ou leur mari. Les premières ne mettaient jamais cela sur le compte de l'attraction amoureuse, jamais !, mais sur celui de la sorcellerie, du « Quimbois Kouli ». J'ai connu aussi l'étrange attirance entre Indiens et Chabins. Peut-être parce qu'ultra-minoritaires, notamment à l'école, nous étions en

bute à l'ostracisme des Noirs, des Mulâtres et des Blancs. Aux insultes « Chabin aux poils suris » ou « Chabin au visage tacheté de rousseurs » correspondait, en effet, « Kouli mangeur de chien » ou « Kouli qui sent le pissat » ! Bon, n'exagérons pas les choses : le statut de « Chabin », être à peau très claire, voire quasiment blanche, était quand même autrement plus enviable que celui de « Kouli ».

Si bien que, quand je me suis mis à écrire, c'est tout naturellement que la composante indienne de notre culture créole a pris sa place dans mes romans. Cela ne relève nullement d'une décision personnelle ni d'une sorte de militantisme. Pas du tout ! Les « Kouli » ont toujours fait partie de mon monde, et quand je décris littérairement ce monde, c'est tout logiquement qu'on les y retrouve. Alors bien sûr, je perçois chaque composante ethnique de notre société avec un certain nombre de valeurs propres, et chez les « Kouli », c'est la patience que je retiens, la résistance sans bruit mais têtue, insistante, la volonté d'être là sans en imposer aux autres. Et c'est surtout aussi, du point de vue esthétique, l'éclat de deux couleurs qui sont, dans mon imaginaire, intimement reliés à l'indianité créole : le jaune et le rouge. D'abord le jaune : jaune des « Minédiyen », jaune des statues, jaune du foulard-madras, jaune de la poudre à Colombo. Couleur qui a fasciné l'écrivain américain Lafcadio Hearn qui séjourna à Saint-Pierre à la fin du XIXe siècle et dont il fait la couleur-symbole du monde créole. Et le rouge aussi : rouge encore du madras, des hibiscus et bougainvillées qui décorent les temples, du sang des animaux sacrifiés, du point que les « purs » se mettent entre les sourcils. Car les couleurs de l'Habitation sont ternes : le vert sombre des champs de canne, le marron des champs labourés, le gris des usines (distilleries et sucreries) et le kaki de l'uniforme des géreurs et des commandeurs. A cette grisaille, l'indianité créole me semble apporter une sorte d'éclaboussure de lumières, un peu de « Divali » dans chacune de nos Journées, comme on dirait, « un peu de baume au cœur ». Raphaël CONFIANT

« Je tente, par l'écriture, de faire allégeance à l'obligation de mémoire »

[Retour à la table des matières](#)

« Je suis un pur produit de la « Société d'Habitation », puisque je suis né sur l'Habitation-Plantation Eyma à Basse-Pointe, commune rurale et sucrière du nord de la Martinique. La population y était à dominante « Koulie » : qualificatif d'abord catégoriel, puis, très vite, dépréciatif retenu pour désigner les travailleurs immigrés indiens et leurs descendants. Je me définis donc comme un « Koulibitation », héritier de la culture millénaire introduite dans ce pays par mes aïeux. Mon enfance et mon adolescence furent bercées et nourries par les chants, la musique, le théâtre épique, l'art culinaire et les croyances religieuses du Pays-tamoul, abandonné par eux suite à des pressions d'ordre social, des promesses mirobolantes des agents du Kouli-Trade ; mais aussi pour poursuivre les rêves qui les habitaient.

Plusieurs faits éveillèrent mon attention, dès mon plus jeune âge. D'abord, les Koulis de la première et de la deuxième générations, donc celles de mes grands-parents et de mes parents, n'avaient pas fréquenté l'école républicaine. Ensuite, leur territoire se limitait à celui de l'Habitation, à laquelle ils étaient rattachés comme les bêtes de somme à leur parc. Le bourg de la commune leur était interdit, sauf pour aller à la messe le dimanche, car l'Église veillait à leur évangélisation.

Quant à nous, enfants de la quatrième génération, l'école, sans nous être totalement hostile, ne fut pas le lieu de découverte et d'intégration qu'elle aurait dû être. Elle mit cent-dix ans à faire sortir de ses rangs le premier instituteur Kouli de la commune. Il a mon âge. Nous y essayâmes quotidiennement avanies et quolibets, tant de nos maîtres que de nos petits-camarades du bourg. Nous avions hâte, le crépuscule venu, de retrouver l'atmosphère sécurisante, bien que pestilentielle, de la case familiale : îlot de paix, d'amour et d'identité au milieu de l'enfer des

champs de cannes. Ma première satisfaction fut ma prise de conscience de l'engagement des Koulis dans les luttes sociales, donc leur pleine intégration dans la vaste communauté des ouvriers agricoles.

Au cours d'une grève, un béké (un patron- planteur-Blanc) succomba à ses réflexes de maître et tira plusieurs balles de revolver sur les grévistes, blessant certains d'entre eux. Ces derniers réagirent en trucidant l'agresseur, ce que j'ironise dans *Éclats d'Inde* comme un crime de lèse-majesté, un békécide. Leur procès retentissant, dit « Affaire des seize de Basse-Pointe », fut dépaycé à Bordeaux. Il y furent acquittés, par un jury d'hommes et de femmes blancs stupéfiés par la découverte des conditions d'existence de ces travailleurs, proches de l'esclavage. Trois de mes oncles étaient dans le box des accusés. Ma première révolte coïncida avec leur expulsion des Habitations par la caste békée, à leur retour en hommes libres de Bordeaux. Ils furent alors recrutés par Aimé Césaire et Georges Gratiant, édiles de la capitale Fort-de-France, en qualité de balayeurs de dalots, et hébergés dans le ghetto insalubre d'Au-Béro. C'est dans ce terreau méphitique que mon adolescence poussa.

Ils purent, dans l'indifférence totale de l'intelligentsia et de l'opinion, y reconstituer leur environnement culturel et s'adonner à leurs pratiques culturelles, pour, comme sur les Habitations, résister à l'acculturation et à l'évangélisation, contribuant, ce faisant, à l'enrichissement du patrimoine identitaire de ce peuple martiniquais à la recherche de lui-même.

C'est pour rendre hommage à ces femmes et à ces hommes, qui m'ont appris tout ce que je crois savoir, et conserver entièrement l'héritage qu'ils ont légué au peuple tout entier, pour son épanouissement et l'affirmation de son identité, que je tente, par l'écriture, de faire allégeance à l'obligation de mémoire qui me taraude. Après la Négritude - « aspiration agressive à la fraternité », « accommodez-vous de moi, je ne m'accommode pas de vous » - par laquelle son chantre Aimé Césaire, né sur la même Habitation que moi, rendit le Nègre à sa dignité ; après le vaste mouvement en marche de la Créolité dont Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant écrivirent solennellement l'Éloge ; après la Créolisation du « Tout-Monde » proclamée par Edouard Glissant ; voici venu, humblement, lentement, du fin fond des âges, le temps de la Koulitude, pour l'expression, certes

encore inachevée, mais aux palettes plus soutenues et au contenu plus dense, d'une éthique et d'une esthétique martiniquaises.

Ma Koulitude ne saurait être une opposition sectaire à l'idéal artistique nègre chanté par les griots, grondé dans la cale fétide des navires négriers et recomposé dans les cases, les champs des Habitations et les grands-bois du marronnage. Elle n'est pas une superposition précaire à ce soubassement insondable. Elle est l'adjonction d'une âme immortelle, avatar de l'âme éternelle de l'Inde dravidienne, bravant la « Kala-Pani » par la magie des « Poussali » et des « Vatialou », ces maîtres du sacré, détenteurs de savoirs, de légendes et de croyances millénaires. Elle est une esthétique mêlée à d'autres esthétiques, elle crie de sa voix lancinante son appartenance à la voie toujours en mouvement des profondeurs de la Créolité ». Camille MOUTOUSSAMY

L'Inde dans les arts de la Guadeloupe
et de la Martinique. Héritages et innovations.

IV

Le vêtement

[Retour à la table des matières](#)

S'il est un domaine où les Indiens semblent s'être vite confondus avec le reste de la population des îles, c'est bien celui du vêtement. Seules quelques photos d'immigrants prises peu après leur arrivée portent témoignage de la présence aux Antilles des caractéristiques vestimentaires de l'Inde. Mais peu après, c'est le vêtement des prolétaires ruraux qui l'emporte. Peut-être relève-t-on des différences subtiles, chez les femmes qui ont une certaine tendance à porter des robes plus longues, et qui semblent avoir peut-être moins que d'autres adopté la coiffure si emblématique des Antilles, qui se nomme paradoxalement « le madras », et qui mérite un détour.

Le Madras

« Madras » est aux Antilles le nom d'un tissu, et ce nom est tiré de celui de la ville et de la région de cette dernière, où il était fabriqué. Cette ville était la capitale de la Présidence de Madras, vaste province du sud de l'Inde britannique. Elle fut après l'indépendance, la capitale du Tamilnadu (pays tamoul), rebaptisée depuis, Chennai, d'une de ses appellations tamoules traditionnelles.

Le madras est une étoffe de coton sur laquelle des couleurs vives forment des rayures et des carreaux. Il est utilisé pour la fabrication de vêtements, de mouchoirs, de coiffes. Il fut diffusé depuis l'Inde dans le monde entier. L'emploi du mot est attesté en français depuis au moins 1797 (TLF, 2002).

Le Madras allait devenir un symbole de l'esthétique créole. Dans *Gobseck*, Honoré de Balzac décrit des « cheveux noirs [qui] s'échappaient en grosses boucles d'un joli madras négligemment noué sur sa tête à la manière des créoles »(1830). Dans *Tra los Montes*, Théophile Gautier écrit : « Leur coiffure est très originale ; elle se compose d'un madras de couleurs éclatantes posé à la façon des créoles » (1843).

Sa présence aux Antilles est antérieure à l'immigration indienne mais l'arrivée de cette dernière en renforça l'usage. Toutefois, on trouve ce tissu dans des îles de la Caraïbe n'ayant pas reçu d'immigration indienne, comme Haïti. Dans son roman *Bug-Jargal* consacré à la révolution haïtienne, Victor Hugo en fait mention : « un homme de couleur, vêtu d'une veste et d'un pantalon blanc, coiffé d'un madras, à la manière des riches colons, arriva près de Biassou » (1826).

Son introduction dans la région s'explique par l'importance de l'Inde comme exportateur de textile, activité qui trouve sa source dans une maîtrise des étoffes remontant aux temps immémoriaux : le travail du coton est attesté dans la vallée de l'Indus 3 200 ans avant J.C. À l'instar du madras, le sous-continent diffusa à travers le monde des tissus portant les noms des villes où ils étaient produits : Madapolam, Calicot (Calicut), Dacca, Mysore, ou de ses régions (Cachemire) voire du pays lui-même : « Indienne ».

La créolisation adapte toujours ce qu'elle adopte : le madras allait donc à la Martinique et à la Guadeloupe être sélectionné, modifié. Le jaune fut privilégié comme couleur dominante. Mais comme la teinte souhaitée n'était pas toujours disponible, il se développa une pratique consistant à calandrer la cotonnade des coiffes, à recouvrir les couleurs non désirées d'un mélange de jaune de chrome et de gomme arabique dit « Jaune calandé ». La coiffe madras fût en outre utilisée comme un code amoureux : le nombre de pointes visibles après que le mouchoir

de tête eut été noué, indiquait la disponibilité ou la non-disponibilité de l'intéressée,

Le madras (à dominante jaune de préférence, accessoirement rouge), calandé ou non - les tissus aux couleurs idoines sont désormais aisément disponibles dans le commerce - fut longtemps l'étoffe commune des toilettes féminines et il ornait les belles représentées sur les billets de banque d'antan. Moins porté aujourd'hui, il garde toutefois une valeur emblématique. Tissu identitaire de référence dans nombre d'îles de la Caraïbe, il habille et coiffe les reines de beauté, les danseuses du folklore, les hôtes du réseau touristique, les poupées vendues aux touristes, et il décore les tables des restaurants créoles. Le symbole n'est pas prêt à disparaître : renouvelant l'ancien choix de la coiffe en madras qui illustre les anciens billets de banque des Antilles, La Poste a édité en février 2004, dans un bloc intitulé « Portraits de Régions » (de France), un timbre figurant une coiffe madras, portrait des Antilles.

En milieu indien aussi, le Madras a une valeur identitaire forte. Mais pour d'autres raisons. Cette étoffe fabriquée au pays des aïeux ou supposée l'être - l'Inde n'a plus, depuis longtemps, l'exclusivité de la production de madras - symbolise un lien avec la région d'où furent issus la grande majorité des immigrants de Martinique et la plupart de ceux de Guadeloupe : la Présidence de Madras. Il faut savoir qu'en milieu indien des Antilles, le mot Madras désigne non pas la ville elle-même mais la province tout entière dont elle était la capitale, et que les immigrants venus du sud étaient désignés comme « Madras », par opposition à ceux du nord, les « Calcutta ».

En contexte religieux, ce qui vient de l'Inde est réputé favorable. Des oriflammes de madras ornent à l'occasion l'aire sacralisée des cérémonies hindoues (surtout à la Martinique) ; les tambourinaires cérémoniels protègent le tapou du contact avec une partie de leur chemise avec ce tissu (**photo 59**) ; les musiciens habillent de madras leurs matalom et woukè (utilisé par les pousari martiniquais pour l'entrée en transe) ; les sacrificateurs protègent leurs coutelas dans des fourreaux de cette étoffe et officient ceints d'un madras contenant des matières bénéfiques (ils peuvent aussi utiliser pour ces fins un tissu rouge uni).

Le « jaune calandé » est aussi utilisé par le milieu hindou local. Mais moins pour calandrer les étoffes que pour peindre les divinités. Ce revêtement traditionnel est toutefois de plus en plus remplacé de nos jours par une peinture industrielle de teinte similaire (jaune d'or). La couleur jaune, très présente en Inde, habille de tissu ou de peinture nombre de divinités des milieux populaires. C'est la couleur de référence de Maryamman. Mais ici la teinte voisine avec d'autres : le rouge de Kali ou les couleurs chair (blanche) et ciel des grands dieux, qui ornent de plus en plus, sanskritisation oblige, les divinités inférieures. Aux Antilles, singulièrement à la Martinique, le jaune, teinte préférée de Mariémen, a gagné tous les dieux (**photos 34, 35, 36, 37, 39**), à l'exception, souvent, de Madévilen peint en blanc (**photo 38**). C'est du moins le cas pour la décoration traditionnelle. Les formes modernes, influencées par l'Inde, tendent à la polychromie.

Par delà ses significations et usages, le madras et ses couleurs sont ainsi par les hasards de l'histoire, un carrefour symbolique entre les mondes indien et créole. Il est l'une des empreintes les plus marquantes, les plus anciennes posées par le rayonnement de l'Inde sur les sociétés des îles. Elles se la sont appropriée en y imprimant leur marque. Et ceux qui vinrent par la suite y trouvèrent la trace du pays perdu.

Vêtement et religion

[Retour à la table des matières](#)

On a mentionné plus haut l'importance du choix de la couleur dans l'ornement des divinités. Mais leur ornement n'est pas fait que de peinture : il consiste aussi en vêtements qui les parent, vêtements dont on revêt les statues dans les temples. Jusqu'à une époque récente, il s'agissait de pièces d'étoffes de couleurs vives et unies, qui étaient soit plaquées sur la statue soit drapées sur elle. Il existe encore, surtout à la Martinique, de nombreuses statues ainsi vêtues (**photos 34, 37**). Les seuls changements récents tiennent à l'emploi de tissus neufs et au souci de propreté des lieux qui semble avoir pris plus d'importance qu'autrefois 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.

Si les statues sont soigneusement vêtues avant les cérémonies, il en va aussi de plus en plus de même pour ceux qui les suivent. Voilà quelques années, on se satisfaisait de porter lors des cérémonies un « vêtement du dimanche » qui n'avait aucune spécificité indienne. 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 (voir le commentaire descriptif de ces documents en annexe) donne 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 pour faire honneur aux dieux. Chez les officiants, les couleurs claires sont courantes, sans être exclusives comme aujourd'hui. Quant aux spectateurs, ils auraient pu revenir d'une messe catholique. Il n'était pas pensable de voir une femme en sari ou un homme en dhoti jusque dans le courant des années 1980, et encore cela est-il resté longtemps assez marginal. En ce domaine, les changements récents sont considérables. Ils laissent place à une grande diversité d'initiatives individuelles, surtout dans le costume féminin, et il est très difficile de dire quelles sont les parts respectives d'un renouveau religieux, d'une manifestation identitaire et d'un souci esthétique, les modes inspirées de l'Inde permettant souvent des choix de couleurs, de tissus et de coupe extrêmement seyants.

Dans les secteurs sociaux les plus « traditionnels », le changement se traduit par l'adoption plus fréquente de vêtements blancs ou, plus rarement, jaunes lors des 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, kurta-pyjama et dhoti pour les hommes). Le vêtement cérémoniel constitue ainsi l'un des domaines où les transformations en cours sont les plus visibles.

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, n'a donc représenté qu'une rupture assez relative, plus facile à réaliser que s'il s'était agi du dhoti, vêtement drapé auquel les Antillais sont peu habitués. L'apparition ces toutes dernières années de dhoti chez quelques officiants de Guadeloupe et de Martinique (**photo 67**) laisse cependant augurer de ruptures vestimentaires plus radicales.

Dans certaines fêtes religieuses récemment implantées, comme le Shivaratri ou Divali, les femmes portent désormais le punjabi ou le sari (**photo 69**), des vêtements qu'on achète parfois sur place mais qui souvent sont acquis à Paris, dans secteur tamoul (sri-lankais) du quartier La Chapelle. Le sari (plus encore que le punjabi) 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 ».

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 (**photo 68**), par exemple dans de grands hôtels où la clientèle locale aisée et les touristes se regroupent alors autour de manifestations « indiennes ». 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 : des Indo-guadeloupéennes qui y voient une marque élégante de leur authenticité, et des Guadeloupéennes moins proches de l'héritage indien qui trouvent, dans une offre incontestablement attirante, une nouvelle avenue pour la construction de leur propre image. Le vêtement indien vient alors concurrencer chez elles une certaine mode « africaine », tout en marquant une identité de classe éloignée des échos contestataires de cette dernière.

La danse, tout particulièrement celle qui se développe sous l'influence des enseignantes du Bharata-natyam, exige des tenues très spécifiques ; même si des formes locales de ces vêtements tendent à se développer, elles gardent l'aspect chatoyant et riche des costumes traditionnels de la danse (**photo 70**). Toutefois, la pression en vue de la conformité aux modèles originaires de l'Inde, exercée par les enseignantes qui ont formé des danseuses martiniquaises et guadeloupéenne est forte. Importés de l'Inde ou faits sur place, ces vêtements ont en effet pour objectif d'avoir la plus grande fidélité au modèle indien, nécessaire à la réalisation des figures de la danse.

Ils donnent alors un modèle, une sorte d'idéal de costume féminin, certes impossible à concilier avec la vie quotidienne, mais un modèle de formes, de lignes, de couleurs, dont on s'inspire dans le vêtement profane. Il accoutume aussi à ce qui semblait initialement très étranger, mais que la convergence d'une mode qui dépasse les îles et d'une appropriation identitaire fait reconnaître aisément comme sien. Et rares sont désormais les événements sociaux où on ne remarque pas des femmes de toutes origines dont le vêtement s'est inspiré de l'Inde.

L'Inde dans les arts de la Guadeloupe
et de la Martinique. Héritages et innovations.

V

L'alimentation

[Retour à la table des matières](#)

S'il est dans toutes les sociétés un pôle identitaire puissant, c'est bien celui des choix alimentaires. Aliments consommés et aliments rejetés, façons de cuisiner, ordre et composition du repas, manières de table, recettes, charge symbolique de certains mets et de certaines préparations composent un langage de l'être-au-monde.

Il n'est donc pas surprenant que, à la différence de ce que montre l'évolution vestimentaire, les conduites et les choix alimentaires de ceux qui sont venus de l'Inde et de leurs descendants soient marqués par la continuité.

Continuité avec l'Inde dans tous les domaines qui viennent d'être énumérés, même lorsque les contingences locales contraignent à de réinterprétations, continuité dans la terminologie, dans les pratiques culinaires, dans la hiérarchie des mets. Et chacun connaît combien la force de cette tradition indienne a été grande au point de participer par sa diffusion au patrimoine culinaires des îles. Le *colombo* (ou *colbou*), préparation qui trouve son origine dans le repas post-cérémoniel hindou élaboré avec la chair des animaux sacrifiés, est devenu un plat de référence des sociétés de Guadeloupe et de Martinique.

Toutefois, certains peuvent s'étonner de ces propos alors que l'on sait que l'hindouisme prône une alimentation végétarienne, choix qui n'a pas été du tout celui des indo-antillais. Il ne s'agit cependant pas d'un changement consécutif à leur venue : pour la plupart, les immigrants n'appartenaient pas à des castes végétariennes. L'interdit sur la consommation de la viande des bovins était certes absolu, et il s'est perpétué dans les îles (au moins dans le champ de l'offrande religieuse), mais beaucoup d'autres viandes (volailles, mouton, etc.) étaient licites et le sont toujours dans les mêmes castes en Inde. Les sacrifices d'animaux, qui sont réalisés avec une impressionnante fidélité aux pratiques coutumières de l'Inde (cf L'Étang, 1999), témoignent de cette réalité. Les valeurs végétariennes ne sont toutefois pas absentes de cette partie de la société, en Inde comme aux Antilles. La consommation de viande y est vécue comme porteuse d'impureté, et des conduites végétariennes sont donc nécessaires pour tous, mais sous la forme d'obligations temporaires. Le prêtre non végétarien doit s'abstenir de viande avant les cérémonies, pendant une période de durée variable ; les fidèles connaissent aussi de telles astreintes dans la période qui prélude à leur participation à divers cultes et à divers rituels privés. Mais ensuite, rien n'interdit les viandes (sauf bien entendu de bovin, et souvent de porc, du moins en Inde). Les cultes populaires, tels qu'ils ont été introduits dans les îles, ne suscitent que peu d'attention chez ceux qui travaillent sur la littérature classique de l'Inde. Si les ethnologues les ont souvent bien étudiés en Inde et hors de l'Inde, les indianistes, à quelques remarquables exceptions près, les tiennent pour négligeables, et en tout cas pour périphériques à ce qu'ils perçoivent comme la réalité de l'hindouisme. C'est cette vision qui s'est transmise par les livres et par les enseignements aux élites indiennes des îles. Les brahmanes en mission la corroborent et tentent eux aussi d'extirper les pratiques populaires en assurant la promotion du végétarisme

Connaissant avant tout la « Grande tradition » et ses nombreux écrits, la représentation en Occident de l'alimentation de l'Inde fait de la totalité de l'Inde une société végétarienne, alors que ce choix ne concerne que des castes supérieures, les cultes qu'elles pratiquent, les divinités vers lesquelles elles se tournent. Le végétarisme est le compagnon de la pureté, de ce qui est supérieur. Et il prend là une signification qui souligne le caractère négatif de l'alimentation carnivore. Si bien que toute ascension, mystique ou sociale, pousse vers le développement des

valeurs végétariennes. Obligation de certaines castes et de certains cultes, le végétarisme devient un signe d'appartenance à ce qui est le plus élevé.

Nous rencontrons là un fait qui a de grandes conséquences les pays d'émigration déjà ancienne : le statut des descendants d'immigrés a changé, leur niveau d'instruction et leur niveau social aussi. Continuer à pratiquer des sacrifices animaux, continuer à manger de la viande, c'est contredire cette promotion, c'est demeurer inférieur. Aussi le discours végétarien se développe-t-il, comme une éthique et comme une esthétique de l'alimentation porteuses d'une symbolique de la pureté et donc de la hiérarchie.

Ce développement prend deux formes principales :

- la lutte contre les cultes carnivores avec sacrifices d'animaux. Ils sont considérés, par ceux qui aspirent à un autre hindouisme, comme inférieurs. Ils peuvent aussi, de toute bonne foi, être vécus comme des altérations du véritable hindouisme
- le choix personnel de certains intellectuels qui y voient, sous l'influence des écrits de philosophes indiens, voire même sous celles des nombreux courants végétariens nés en dehors de l'hindouisme, une éthique de la vie et un moyen de purification corporelle.

Ces deux développements sont assez indépendants. Le premier s'inscrit dans la démarche sanskritisante que suivent certains prêtres sous l'influence des brahmanes de passage. 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, le végétarisme associé à l'adhésion 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'in-

douisme ou s'il ne s'agit pas plutôt d'une apparence indienne donnée à une philosophie « New Age ».

Le commerce a bien entendu suivi les nouvelles demandes. Certaines boutiques s'adressent notamment 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 descendants d'Indiens ou des Indiens immigrés, directement ou via la diaspora, s'adressent à une clientèle plus diversifiée. Ils vont du restaurant de grand standing au fast-food (**photo 26**) et ils participent de la diffusion générale dans le monde des restaurants exotiques. Toutefois, ces restaurants sont fréquentés aussi par des Indo-antillais.

PHOTO [26](#)

L'Inde dans les arts de la Guadeloupe
et de la Martinique. Héritages et innovations.

VI

Changer tout en restant soi-même

[Retour à la table des matières](#)

Le contexte migratoire avait profondément modifié la vie sociale et culturelle des immigrés. Peu à peu cependant, les anciennes modalités d'arrimage à la société d'accueil sont devenues des modes d'intégration. Un équilibre, parfois quelque peu tendu s'est ainsi constitué au long du siècle durant lequel les Indiens ont vécu dans l'orbite de la plantation. Depuis, les changements que le cadre insulaire et la plantation avaient imposés ont été intériorisés par les descendants des immigrés d'autrefois, qui sont devenus des Martiniquais et des Guadeloupéens, même si la conscience de leurs héritages les distingue de leurs autres concitoyens, que ce soit à leurs propres yeux ou à ceux de ces derniers.

Mais tout change à nouveau. Le mouvement, d'abord lent, s'accélère. Changements venus de l'extérieur certes, mais qui ont été relayés par les intéressés qui participent à leur tour aux nouvelles dynamiques. Les transformations et les divergences que nous observons dans le champ de la religion et des arts est sont intimement liées à ces changements, et nous devons nous pencher sur la façon dont ils se déroulent et les enjeux qu'ils mettent en oeuvre.

Les transformations de la société globale

[Retour à la table des matières](#)

Il faut d'abord tenir compte de ce que les sociologues nomment « la société globale » c'est-à-dire, pour les îles, l'ensemble social complexe formé par la totalité de ceux qui y vivent, qu'ils y soient en permanence ou de passage. Les remaniements majeurs de cette société ont redéfini l'héritage indien ; ils ont profondément transformé la structure de classe des îles ; ils ont ouvert de nouvelles opportunités de promotion sociale que les descendants d'immigrés indiens ont souvent su saisir.

Aussi « l'image » des Indiens - leur représentation par eux-mêmes et par les autres -s'est-elle modifiée. L'Inde, autrefois presque mythique, est redevenue une réalité accessible. Entre elle et les Antillais se sont tissés des réseaux qui, tels des canalisations, acheminent vers les îles des influences, des objets, des personnes, qui ouvrent à leur tour de nouvelles voies de changement.

Confrontée à ce qui est à la fois un enrichissement et une tourmente, la société locale réagit de façons fort diverses, et les attitudes en matière d'innovations artistiques et culturelles témoignent des contradictions que tout cela soulève. Essayons de les comprendre et de suivre leur cheminement, délicat, entre la nécessité de changer et celle, tout aussi importante, de demeurer soi-même.

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 le pouvoir économique et la légitimité de l'ordre social. 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 que celles-ci 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 la société antillaise.

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

Le groupe dominant perdait son pouvoir quasi-exclusif de définir la société à la suite de 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 sont demeurés peu visibles au sein de ces changements ; mais, bien que souvent cantonnés dans les zones rurales, ils entrèrent dans le mouvement de mobilité sociale, ce qui entraîna nombre de retentissements sur leur pratique de leur religion et la façon d'envisager sa place dans la société antillaise.

Les changements de l'image de la culture indienne

[Retour à la table des matières](#)

Parallèlement, c'est la place et l'image des Indiens qui s'est modifiée. Dans la société globale, on est passé du mépris à une curiosité mêlée d'envie, voire d'une certaine admiration. Les Indiens eux-mêmes, jusque-là avant tout soucieux de marquer leur bonne insertion dans le milieu en cantonnant leur spécificité à un usage avant tout interne, osèrent s'affirmer de plus en plus.

Plutôt que d'en rester à des généralités, voyons comment ces changements se sont traduits dans le domaine qui nous occupe ici, et prenons l'exemple de l'usage de la terminologie relative aux cérémonies religieuses, car la façon de nommer les événements rituels s'est transformés au fil des ans. Et ces choix linguistiques révèlent les modifications des représentations sociales de « soi » et des « autres ».

Au cours des années 1960 et 1970, bien des gens utilisaient l'appellation « bon dyé kouli » pour désigner une cérémonie indienne à la Martinique. Derrière cette appellation créole, graduellement intégrée au vocabulaire des descendants d'immigrés de l'Inde, se profilent : la place spécifique d'une cérémonie d'origine indienne mais sous une dénomination en créole et non en tamoul, et une certaine connotation péjorative marquée par l'attribut « kouli ». Ce terme renvoie à la fois à un groupe très inférieur de la société hindoue, et à la main d'oeuvre servile d'ascendance indienne que l'on qualifiait aux Antilles anglaises de « cheap labour » ou « coolie ».

À compter des années 1980, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du groupe, les représentations sociales commencèrent à changer. L'appellation « sèvis » ou « sèvis zendyen » se généralisa. Elle conserve certes une terminologie créole, mais elle affirme une identité non pas « kouli », mais « indienne » : la volonté de s'éloigner de la représentation négative liée à l'attribut « kouli » et d'affirmer le fait d'être indien. L'emploi de l'expression française « cérémonie indienne », participe du même processus.

Cet exemple est généralisable, et il a pris de l'ampleur depuis les années 1990. Comme ailleurs dans le monde, cette période a été marquée aux Antilles par le mouvement de retour aux sources. À travers l'architecture, l'histoire orale ou la musique, nombre de sociétés revalorisent certaines de leurs racines, et la notion de « patrimoine » acquiert le sens nouveau et très positif d'héritage culturel à préserver. Créoles et Indo-créoles n'échappent pas au mouvement. C'est en effet à cette période que les termes tamouls du sud de l'Inde s'affirment. Dans ce mouvement, l'exemple des Indo-créoles de la Réunion est l'un des plus frappants. Les Réunionnais utilisaient de plus en plus de mots tamouls pour désigner leurs activités religieuses et les instruments du culte. En musique, le terme tapou ou tappu fut usé en parallèle avec l'expression « tambour malbar ». La conscience de l'origine tamoule d'un mot pouvait d'ailleurs être occultée par l'omniprésence du créole. C'est ainsi qu'au début des enquêtes martiniquaises de Monique Desroches à la fin des années 1970, il ne faisait aucun doute sur place que le terme « tapou » provenait d'une transformation du mot français « tambour ». Nul ne faisait la relation avec son origine tamoule. Par la suite, et, fait notable, grâce à la caution du chercheur, on fit le parallèle entre l'appellation créole « tapou » et les deux termes

« dappu » ou « tappu » du sud de l'Inde, qui désignent le même type de tambour⁷. Il en est allé ainsi de nombreux autres termes, dont la tamilisation se fait progressivement, tandis que des termes nouveaux, liés au calendrier ou aux noms de cérémonies récemment introduites (comme Divali) sont adoptés chez les croyants puis diffusent dans le reste de la population.

Mais l'essentiel ne tient pas à ce relevé factuel : il est ailleurs, dans le constat que le choix du vocabulaire dépasse la seule fonction de communication. Il reflète l'évolution de la perception de soi à la fois par soi-même et par l'autre. En tamilisant le vocabulaire courant, on se construit une identité. Mais laquelle ? Il est délicat de trancher : affirmation de soi ou édification d'un contraste avec l'autre ? La décréolisation graduelle de la terminologie cérémonielle et musicale, cet ajustement de la perception de soi ne tourne-t-elle pas alors le dos à une certaine identité insulaire indo-créole ? Pas nécessairement, mais la possibilité demeure.

Simultanément, l'image de l'Indien, au début celle du coolie méprisé, évolua, non sans difficulté. Dans les nouvelles élites antillaises, la civilisation indienne et la présence de ses héritiers prirent progressivement une image positive. Mais surtout, les sources indiennes se mirent à participer à la construction identitaire insulaire. Car, si le souci d'être soi-même pousse aussi à se différencier de l'autre, il y a plusieurs types « d'autres ». L'Indien, « autre » intérieur à l'île, apparaissait de moins en moins « autre » à mesure qu'un nouvel « autre », lui tout à fait extérieur et bien plus puissant, prenait une place croissante avec la départementalisation. L'apport indien changea de signification, et il apparaît désormais comme une contribution à la différence avec la métropole et à une spécificité antillaise. Les hommes politiques et les leaders culturels ne s'y sont pas trompés.

Mais une autre évolution, souterraine celle-là, vint souder encore plus 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. Ceux-ci, après

⁷ Voir à ce propos Deva (1974 et 1977), Krisnaswami (1976) et Desroches (1996).

une longue période de confinement dans l'intimité d'un cercle rapproché, reçurent des visites issues de tout le territoire insulaire. On n'adhérait certes pas à la religion des Indiens, mais on croyait à son pouvoir, et cela rapprochait. Par cette force symbolique, ceux qui avaient été l'élément le plus défavorisé de la société se trouvaient investis de prestige. On passa de la curiosité peureuse, à la fréquentation semi-clandestine puis à l'admission dans la vie religieuse générale.

Il se créa ainsi un continuum : au lieu de l'opposition entre le monde des Indiens et le reste de la société, il s'instaura divers paliers de communication au long desquels circulaient échanges et influences.

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 cultes et les pratiques profanes qui ont été décrits au début de ce livre 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 à leur niveau.

Solidarités et transmissions : la mise en réseaux locaux et internationaux

[Retour à la table des matières](#)

En Inde, les réseaux relationnels, même entre individus éloignés, sont souvent prépondérants sur l'organisation sociale locale, alors que dans bien des sociétés paysannes le local l'emporte sur les connections avec l'extérieur. Dans la société de plantation déjà, les descendants d'immigrés avaient maintenu cette tendance, mais il s'exerçait sur eux de telles contraintes économiques et la plantation avait sur eux une telle emprise, que la mise en réseau des individus demeurait fort limitée. Les cérémonies dans les temples étaient l'un des principaux agents de création de relations, et leur fréquentation créait ou entretenait des liens qui avaient la

double caractéristique de dépasser beaucoup le voisinage, et le village, et de se nouer de façon très prioritaire entre Indiens. Minoritaires dans beaucoup de leurs implantations territoriales, ils devenaient majoritaires au sein de leurs réseaux de contacts et de fréquentation, dans lesquels s'enracinaient les alliances matrimoniales et se transmettaient les connaissances religieuses et culturelles.

La société qui a émergé avec la fin de l'ère des grandes plantations, a permis un essor considérable de ces réseaux. Les uns ont pris la forme d'associations indo-antillaises très diverses dans leur forme et leurs objectifs. Les autres se sont développés sous forme de contacts internationaux eux-mêmes très divers.

Les réseaux associatifs aux Antilles

[Retour à la table des matières](#)

Nous avons initialement le projet de donner ici un tableau de toutes les associations qui, à la Guadeloupe et à la Martinique, ont dans leurs objectifs divers aspects des relations avec l'Inde. L'inventaire que nous avons fait s'est vite révélé fragile : la situation est trop mouvante pour que tout tableau de ce genre demeure longtemps juste et complet. Nombreuses, d'un dynamisme inégal, ces associations diffèrent par leurs buts, leurs moyens, leur composition sociale. Il existe certes des associations déjà anciennes, qui ont montré leur capacité de durer ; d'autres, plus récentes, semblent également promises à un avenir. Mais la situation est souvent plus floue. Des associations se fragmentent, parfois se regroupent, souvent tombent en sommeil, sans que l'on puisse savoir s'il s'agit du prélude à leur disparition ou d'une transition vers un réveil prometteur. Nous avons donc préféré esquisser ici un tableau des principales thématiques sur lesquelles se centrent les associations.

Certaines n'ont qu'un objectif précis, limité à un domaine particulier, d'autres couvrent un large panorama d'activités, mais ce qu'il importe ici de percevoir, c'est combien toutes ces associations sont importantes pour donner une nouvelle dimension aux réseaux anciens, et combien elles sont des agents actifs d'affirmation et de présentation de soi. Toutes mettent 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. Tenter leur énumération serait donc assez risqué, et il faudrait de trop fréquentes mises à jour. Par contre, on peut trouver beaucoup de profit à en esquisser une typologie, qui reflète les finalités de ces associations et les tendances principales de leurs engagements.

C'est à la Guadeloupe qu'elles sont le plus nombreuses, bien que celles de la Martinique connaissent depuis quelques années un réel essor.

La plupart des associations sont de connotation non religieuse, à l'opposé de ce que l'on relève à la Réunion, où les associations sont en général centrées sur des temples, même modestes. Elles entreprennent leurs activités dans bien des domaines. Certaines se spécialisent, d'autres ont des buts plus diversifiés. Grâce à elles, divers services sont offerts à leurs membres, mais aussi présentés à un public plus large :

- cours de danse (Baratha-natyam, Kathak, Odissi, danse moderne indienne, nadron),
- échanges avec Trinidad et l'Inde,
- voyages collectifs en Inde
- organisation de manifestations (spectacles de danse, repas indiens, concerts de musique populaire indo-guadeloupéenne ou indo-martiniquaise et de musique classique indienne
- manifestations culinaires
- commémorations d'évènements liés à l'immigration et à l'insertion indiennes ou à ses personnalités marquantes (tel Henri Sidambarom)
- promotion de la connaissance de la littérature et du cinéma de l'Inde, de la culture tamoule de l'Inde et de la diaspora

Certaines présentent un engagement plus marqué en inscrivant dans leurs buts la réhabilitation de l'indien, la sauvegarde du patrimoine, et la défense d'une indianité créole.

Les associations religieuses se donnent avant tout pour but la promotion des valeurs de l'hindouisme classique et végétarien, plus rarement celle de l'hindouisme traditionnel. Elles s'appuient sur la venue pour de courts séjours de prêtres Brahmanes indiens résidant à Paris ou à Trinidad, voire à la Réunion. On commence à voir émerger certains projets religieux d'identification tamoule, mais ils semblent avoir du mal à se concrétiser.

Relevons également l'existence d'une association située à Paris, qui sert de relais entre les Antillais et la diaspora. On verra l'importance de tels relais pour les contacts internationaux.

Circuits de diffusion et contacts externes

[Retour à la table des matières](#)

Nombre de changements tiennent aussi à la grande amplification des contacts internationaux depuis plusieurs années. Comme il en va pour les immigrés indiens dans d'autres régions du monde, les Indiens des Antilles se sont installés dans un réseau indien. Mais celui-ci a la connotation particulière d'être majoritairement francophone.

Cet élargissement au monde n'est pas l'effet du hasard. Le terme de « mondialisation » est quelque peu galvaudé par des idéologies contradictoires qui en font, selon leur position, une promesse d'avenir ou une menace grandissante. Cependant, ce que ce terme recouvre est avant tout un fait qui, à côté de sa très importante dimension économique a une dimension sociologique. Et nous retrouvons là 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. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les premiers à avoir mis l'accent sur l'impact social de la mondialisation sont issus de l'Inde, au premier rang desquels se trouvent des anthropologues d'origine indienne fixés aux États-Unis.

Un paradoxe mérite à cet égard d'être souligné. Alors que la partie de souche créole ancienne des sociétés de Guadeloupe et de Martinique voit sa culture

ébranlée par la mondialisation, les descendants d'Indiens dans ces sociétés en tirent bénéfice. Car l'Inde est devenue un pôle de rayonnement international et elle diffuse d'autant mieux sa culture qu'elle dispose du relais d'une diaspora diversifiée. Ce qui ne va pas sans conséquences inattendues. Dans des secteurs non indiens de ces sociétés, singulièrement à la Martinique, pour mieux résister à l'international, on renforce le local en intégrant dans ce local des éléments jusque-là délaissés : la demande d'indianité trouve là certains de ses fondements. On désire s'opposer à la mondialisation en revendiquant l'apport culturel hérité d'une immigration indienne antérieurement oblitérée ou méprisée.

Dès lors, sensibles à cette demande locale, et au moins en partie parce que certains d'entre eux jugent que l'indianité antillaise s'est appauvrie au fil des ans, les descendants d'Indiens se tournent vers l'Inde. Le processus paradoxal est alors que la vitalité indo-antillaise s'alimente des retrouvailles avec l'Inde, retrouvailles qui participent de la même mondialisation qui contribue par ailleurs à l'étiollement des cultures des îles.

Il est donc très significatif de suivre les voies de contact par lesquelles transitent les objets et les nouvelles valeurs, les techniques et les pratiques religieuses et artistiques qui les expriment. Les chemins que suit cette diffusion sont divers et parfois inattendus. Certains paraissent évidents, comme par exemple les liens renforcés avec l'Inde depuis que le niveau de vie antillais a augmenté et que les voyages internationaux sont devenus faciles. D'autres sont le fruit des courants migratoires très divers que l'Inde continue à alimenter, en particulier vers l'Amérique du Nord, mais aussi de troubles politiques comme ceux qui ont conduit vers l'Europe et en particulier vers la France, de nombreux tamouls hindous du Sri Lanka. Le renforcement des liens entre les Départements français d'outre-mer, en particulier par les rencontres qui se font à Paris, participe lui aussi à ces courants d'échange qui déposent dans les îles nombre d'apports nouveaux. On doit enfin ne pas sous-estimer l'impact de la tenue bisannuelle à la Martinique, de grands rassemblements culturels des Indiens de la Caraïbe (Mela), à Fonds St Jacques d'abord, puis à St James (Sainte-Marie) ou à Fort-de-France (Parc Floral).

Passons en revue les principaux échanges. Ils concernent bien des domaines de la vie culturelle et religieuse

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 notamment à partir de Paris, où des marchands tamouls sri-lankais 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. 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 sur 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 peut-être 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), Surinam et 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 sri-lankais, mauriciens et pondichériens, et les commerces sri-lankais et 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 -, dimension végétarienne du culte de Mariémen,

etc.). Des Antillais se rendent à la Réunion, dévots allant pratiquer des offrandes sacrificielles consécutives à des « promesses », ou prêtres en quête d'informations, voire de formation.

Axe Inde-Sri Lanka-Antilles (souvent via Paris, l'île Maurice et la Réunion) : prêtres, statuaire, musiciens, chanteurs, instruments de musique, statues religieuses, aliments, livres, disques, films, nouvelles activités culturelles. De Pondichéry : immigrants, musique, apprentissage du tamoul. Il convient aussi de signaler l'arrivée récente à la Guadeloupe de pratiques médicales ayurvédiques, et à la Martinique, de techniques de massage dont les références sont au Kerala. Les promoteurs de ces nouveaux apports sont des Antillais d'origine indienne. Mais ils s'adressent à la société globale, à la faveur de la vogue des médecines douces en Occident.

À 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 ses 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 hindoues de la Caraïbe, amorçant par-là un nouvel axe de circulation. La Guyane a vu par ailleurs l'implantation récente d'une communauté hindoue originaire du Guyana et du Surinam, à l'origine de la construction d'un temple de Shiva à Matoury.

Tous ces contacts diffusent des valeurs religieuses auxquelles un jugement esthétique est très étroitement intriqué, le « beau » correspondant au « supérieur », marqué par deux traits fondamentaux : plus « pur » et plus « indien ».

Pour le moment, les échanges semblent contourner, à quelques rares exceptions près, le très vaste ensemble que représente actuellement l'immigration indienne en Grande-Bretagne et aux États-Unis. Mais il y a beaucoup de chances pour que la barrière linguistique et sociale cède un jour. D'ailleurs, quelques dévots antillais ont déjà séjourné dans des ashrams aux USA, et une danseuse martiniquaise de Bharata-natyam, Consuelo Marlin, a été formée au Bharatiya Vidya Bhavan de Londres. On peut se demander si l'avant-garde de ces échanges ne serait pas les nouvelles musiques indiennes qui ont émergé en Grande-Bretagne.

N'oublions jamais, enfin, que les milieux non indiens des îles sont touchés, eux aussi, par ces vagues d'influences, soit par le relais des Indo-créoles, soit directement, sous la même forme qu'en France et en Amérique du Nord : la fréquentation de centres de yoga, ou même d'ashrams, et l'apparition récente de soins ayurvediques concernent une part notable des milieux les plus favorisés des sociétés antillaises.

Les transitions du sacré vers le profane. La musique, révélateur des nouvelles voies de l'indianité

[Retour à la table des matières](#)

Dans la musique indienne, le religieux n'est jamais loin, même s'il semble parfois demeurer à l'arrière-plan. L'hindouisme a de toute façon un tel rôle identitaire qu'il ne saurait être tout à fait absent ; aussi la distinction entre sacré et profane en matière de musique ne se fait-elle pas selon une coupure franche : comme dans tous les arts de l'Inde, elle passe par une gradation très progressive entre les manifestations apparemment profanes et les activités religieuses.

Diversification des répertoires et esthétisation des pratiques

[Retour à la table des matières](#)

Il se passe de nos jours, dans tous les domaines que nous avons passé en revue au début de ce livre, une réévaluation des objets, des techniques, et finalement de la définition du beau qui n'est jamais très éloignée des faits de religion. Le jugement esthétique est issu des valeurs religieuses, et il se transforme avec l'émergence de nouvelles valeurs : végétarisme, opposition aux sacrifices d'animaux d'une part, valorisation de ces derniers d'autre part, mais selon 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 reçues en ce domaine sont diverses, et les cultes, longtemps isolés du reste du monde et pratiqués dans le souci de la plus grande fidélité aux ancêtres venus de loin, sont désormais ouverts à de multiples courants. La musique est à cet égard un des champs les plus vivants, où les courants nouveaux et les héritages s'entrecroisent, et elle illustre bien ce qui se passe dans d'autres domaines (statuaire, peinture, architecture, vêtement, danse, etc.). On verra combien est perméable la coupure apparente entre le sacré et le profane, même si ce dernier tend à s'affirmer avec la modernité.

C'est ainsi que l'une des premières interprètes de bhajans (chants dévotionnels qui peuvent être exécutés aussi bien en contexte religieux que profane) à la Guadeloupe déclare que ses voyages ne servent pas seulement à accroître ses connaissances musicales, 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 »⁸. On comprend combien le souci de perfection musicale se conjugue avec la quête de spiritualité, dimension philosophique liée depuis toujours au monde musical indien.

⁸ Entrevue avec Mme J. Nagapin, Le Moule, 19 décembre 2000.

À la Guadeloupe, musique traditionnelle ancienne et musique moderne classique se côtoient donc, et sont jugées de façon très différente, selon la position que l'on adopte quant au renouvellement de l'hindouisme. Pour certains, la musique ancienne, locale, 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 ont 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 »

Cette quête de beauté s'inscrit tout autant dans la recherche d'instruments nouveaux que dans un nouvel usage d'instruments anciens : à travers le jeu des tambours tapou, on cherche à atteindre une vibration soutenue lors des cérémonies religieuses. On se soucie du timbre instrumental, dont la qualité recherchée passe, outre les 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, on joue en alternant des coups pianissimo et fortissimo, etc. Là transparait une approche corporelle du jeu musical, comme si le tambour et le musicien ne faisaient qu'un. Ainsi, un 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. » Il faut, ajoute Jocelyn Nagapin, « que les musiciens jouent en même 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 ». (photo [59](#))

Ainsi les pratiques musicales comprennent-elles plusieurs courants, distincts bien que parcourus en général par les mêmes musiciens, selon le contexte et les circonstances. Chacun correspond à des logiques et à des fonctions spécifiques :

- les musiques d'invocation et d'imploration (au temple) comprennent des chants d'épopées mythiques et des musiques rythmiques jouées par

les tambours tapou. Elles sont dans la continuité des héritages venus des immigrants ;

- les musiques de méditation, plus récentes, sont interprétées aussi bien au temple qu'à l'extérieur des lieux de culte ; elles se jouent souvent dans des prestations publiques, dans de grandes salles ou dans des hôtels, ou à un niveau plus privé, familial. Les instruments utilisés sont alors les tablas, l'harmonium, les cymbalettes, la voix, le mridangam. Ces musiques sont liées à une remise en question, au moins partielle, de ces héritages (**photo 57**)
- les musiques de spectacle sont exécutées dans une tout 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'artiste, sa créativité et son talent sont les moteurs principaux. Ici, la totalité de l'instrumentarium indo-créole se rencontre, 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. À cette musique d'exécution locale s'ajoutent les musiques classiques enregistrées sur cassettes et sur disques, 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.

Même si la spiritualité reste toujours présente dans l'interprétation de musiques profanes, la dimension esthétique y est évidemment dominante. Mais le souci esthétique devient également de plus en plus explicite dans 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 Mar-

tinique entre 1956 et 1986⁹. À 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. (**photo 58**) Mais jamais la qualité du son, en tant que telle n'a été évoquée. Les musiciens ont toutefois toujours insisté sur le bon son, celui qui doit plaire aux oreilles des divinités. Il n'en va plus de même de nos jours, et cette comparaison permet de constater diverses modifications du profil musical. On évalue désormais la qualité du son du tapou, sa « profondeur », son « ampleur », ce qui 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 d'interprétations purement musicales ou lors de 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, maîtrisent à la fois des instruments traditionnels et des instruments de la musique classique de l'Inde : il joue tout autant du tapou ou du matalon, lors de cérémonies avec sacrifices d'animaux dans des temples locaux, que des tablas lors de pujas végétariens en présence de brahmanes.

La spiritualité n'est pas évacuée des usages, même explicitement profanes, des musiques nouvellement introduites, Ainsi que le souligne Roger Lurel (**photo 27**), guitariste de formation classique qui étudie le sitar depuis une dizaine d'années, en France et au Népal, avec le maître népalais Narendra 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 : « 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,

⁹ On peut consulter à ce sujet, J. Benoist (1961), M. Desroches et J. Benoist (1991).

c'est une pause. Un arrêt. Mais (il) ne (faut) pas arrêter spirituellement, totalement, la musique » ¹⁰.

PHOTO [27](#)

C'est avant tout la musique et la danse qui permettent que des individus soient 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, dans le créneau privilégié de l'expression musicale qu'était le rituel, le talent individuel n'était mis en évidence que dans une faible mesure ; 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'art musical populaire créole, la musique indienne connaît, surtout à la Guadeloupe depuis quelques années, un essor considérable. Prestations dans des hôtels, spectacles sur scène lors de fêtes patronales, spectacles de danse et concerts de musique classique dans des salles publiques, cours financés par les municipalités, émissions radiophoniques, voire enregistrements de disques et de cassettes commerciales, attestent non seulement de la demande et de l'appréciation grandissantes du public local, mais aussi de la présence 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 semble désormais 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 l'importance accordée à l'interprétation individuelle, à une certaine forme de créativité personnelle qui, sans se démarquer de front de la tradition, tend à affirmer la personne de l'interprète et la spécificité de son interprétation. Le tambourinaire 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

¹⁰ Entretien avec Roger Lurel, décembre 2000.

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 ! » ¹¹.

Les choix et les talents individuels poussent alors à la diversification des répertoires, notamment au chapitre des musiques vocales. À 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 (photo 55)

Musiques profanes et émergence de « musique-fusion »

[Retour à la table des matières](#)

Des « musiques-fusion » insèrent l'apport indien dans la musique guadeloupéenne, et réciproquement. On connaît par exemple des essais d'alliance du tambour guadeloupéen gwo-ka et des instruments traditionnels indo-guadeloupéens. 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 orientation, 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 Sobdhan, Julien Piddar, Cyrille Piddar. Un des morceaux de ce disque est intitulé : « Indian-Zouk » ¹².

¹¹ Entretien avec Jérôme Nagapin, *Le Moule*, décembre 2000.

¹² Les auteurs de ce disque ont participé à la dimension ethnomusicologique de notre enquête.

Par ailleurs, des concerts de musique indienne sont désormais régulièrement organisés dans les principales salles, avec des artistes des Antilles et aussi de l'Inde. Selon Roger 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. 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 » ¹³.

Depuis, certaines associations ont fait un effort important. Identitaire et religieux n'y sont pas séparables, et pour cela on prend appui sur l'extérieur, en particulier sur Trinidad, où la présence de brahmanes et l'influence directe de l'Inde ont édifié aux yeux des habitants des autres îles de la Caraïbe une « quasi-Inde », qui joue un rôle de référence, analogue à celui de l'île Maurice pour la Réunion.

Comme la musique, les autres arts et les cultes eux-mêmes voient s'offrir à eux deux chemins : l'un qui ouvre sur l'extérieur, qu'il soit indien ou non, l'autre qui se soucie avant tout d'héritages que l'on approfondit, et même que l'on retouche avec prudence. Il se dégage alors deux tendances qui dans une certaine mesure entrent en tension : que faut-il garder, et comment ? Que faut-il adopter, et à quel prix ? sur quelles bases choisir ? Changer apparaît certes à presque tous comme une évidente nécessité. Mais jusqu'où aller sans cesser d'être soi-même ?

¹³ Entretien, mai 2000.

Dans les références et les pratiques religieuses, plus encore que dans la musique, ces deux voies peuvent diverger sérieusement, au point que cela peut conduire à des oppositions.

L'Inde dans les arts de la Guadeloupe
et de la Martinique. Héritages et innovations.

VII

Conflits de valeurs et nouvelles identités : synthèses et tensions

[Retour à la table des matières](#)

La mémoire en effet, n'aime pas être violée, même si elle est capable de se modifier selon les circonstances. Elle n'est pas qu'un lieu neutre de stockage d'événements, de connaissances, de souvenirs. C'est un espace sensible, passionné, émotif, imaginatif, un espace de construction symbolique. La mémoire est toujours proustienne et tout un passé resurgit à partir d'un détail (un son, une voix, un parfum). Elle guide aussi la reconstruction, la recomposition du réel : la quête de la trace conduit à la construction d'une nouvelle identité.

Dans une même société, la mémoire de cette société est diverse, multiple, et prélude à des conflits de valeurs. Rappelons avec Glissant ¹⁴, que « la mémoire, accumule et densifie. Ceux qui l'assument, la mettent en acte... Mais la mémoire n'est pas que collective. Elle est aussi éclatée ; elle ne rassemble pas toujours les individus autour d'un seul projet unique de société. »

¹⁴ Conférence donnée à New York University en 2001.

Quel est alors le fondement de l'authenticité ? Par exemple, sur quelle base l'exécution d'une musique peut-elle être affirmée comme authentique ? Sur la fidélité au temps, au lieu, à une organologie spécifique, à des modes d'accordage, ou au contraire, sur la qualité de la réponse donnée aux attentes sociales et esthétiques du monde contemporain ? Et dans ce dernier cas, musiciens et mélomanes ne se voient-ils pas contraints d'emprunter de nouvelles trajectoires et de réinterpréter les sources ? D'où la question fondamentale : à quelle mémoire se référer et quel « sens » lui donner.

Tel est un des dilemmes auquel le monde indo-créole est aujourd'hui confronté. Car dans cette aventure complexe, il n'y a jamais un itinéraire unique. La volonté de rendre plus tamoul le patrimoine artistique ne s'inscrit pas uniquement dans un mouvement de « retour aux sources ». Elle résulte d'une relation avec la société insulaire globale. Le désir de redorer l'image de l'Indien dans l'ensemble de celle-ci participe, même au nom d'une authenticité indienne, aux choix esthétiques et stylistiques que l'on met désormais publiquement de l'avant.

Ces quelques remarques préludent à l'esquisse qui suit. On verra combien complexe et subtile est la question des divergences des usages de la mémoire, de l'héritage des immigrants indiens. Elle met en jeu des forces sociales importantes, et l'acuité du débat sur l'authenticité, sur les fidélités nécessaires face aux changements en cours, souligne combien sont contradictoires les courants qui parcourent actuellement le monde indo-créole. L'ampleur des changements en cours, et de leur traduction dans les domaines des arts liés à la religion, est en effet surprenante pour quiconque n'est pas attentif à ces courants. Ils accompagnent l'accroissement de la présence de ces arts dans les îles.

Une dynamique des valeurs profondément ancrée dans une dynamique sociale

[Retour à la table des matières](#)

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.

La manifestation artistique de divers aspects de la culture indienne a d'abord un effet de démonstration au sein des sociétés martiniquaise, et surtout guadeloupéenne. Elle permet de « retravailler » l'image de l'Indien, et la représentation symbolique des modalités de son insertion dans la société globale. Les Indiens qui, par la force de leur travail et en raison d'une solidarité remarquable, se sont hissés au sein des classes moyenne et supérieure, tant sur le plan économique que par les chemins de l'instruction et de la politique, sont soucieux de changer l'image souvent négative associée à l'origine sociale de leurs ancêtres indiens et à la situation qu'ils avaient dans la société post-esclavagiste. Aussi s'appuient-ils 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 valorisation sociale dans l'univers antillais : ils démontrent ainsi la grandeur de la civilisation indienne.

Cela ne va pas sans divers soupçons, 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. Ce sont surtout les mairies qui demandent cette présence culturelle, en proposant lors des

fêtes, des prestations musicales ou des spectacles de danse indienne (particulièrement en Guadeloupe). 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 pour intégrer cette culture-là dans la culture guadeloupéenne... Le militantisme a alors démarré »¹⁵. Les investissements significatifs, tant des municipalités que des assemblées locales dans les festivités du cent-cinquantenaire de l'arrivée des Indiens (en 2003 à la Martinique, en 2004 à la Guadeloupe), laissent cependant à penser que cette reconnaissance est en voie d'être acquise, si elle ne l'est déjà.

Martinique et Guadeloupe : deux situations contrastées

[Retour à la table des matières](#)

Deux courants que nous désignons respectivement comme « patrimonial » et comme « indianisant » sont simultanément à l'oeuvre dans tous les domaines de l'hindouisme antillais et de l'indianité des îles en général. Ils se fondent sur une appréciation différente de la hiérarchie de ce qui définit une authenticité indienne. Le premier courant voit dans le retour à l'Inde le seul moyen de corriger les pertes et les manques des ancêtres, le second voit dans la fidélité à ce que ceux-ci ont légué la seule façon de rester authentiquement soi-même.

L'importance respective de ces deux courants connaît de grandes différences, selon les domaines (architecture, musique, statuaire, cultes etc.) 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.

À 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'ac-

¹⁵ Entretien avec des militants associatifs indiens, mai 2000.

concerne cette expression). Mais surtout, elle est bien plus diversifiée. Diversité des origines, les immigrants issus de l'Inde du Nord, bien que minoritaires par rapport à ceux du sud (pays tamoul) constituaient tout de même des contingents importants. À la Martinique, la composante tamoule a submergé les héritages qu'ont pu apporter les 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 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 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, qu'il s'agisse des cultes populaires et des changements qu'ils subissent, ou de la diffusion profane 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.).

À 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'il s'appuie sur la participation de quelques Indiens de l'île, ce mouvement est essentiellement le fait des couches moyenne et supérieure de la société globale (professions libérales, enseignants, cadres, métropolitains). 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 activités culturelles et esthétiques indiennes, musique et danse classiques en particulier, a lieu à distance des pratiquants de ces cultes.

Aussi, et de façon apparemment paradoxale, le fait que la présence culturelle de l'Inde et le courant « indianisant » soit moins liés aux Indiens de la Martinique, rend leur accueil bien plus facile 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 » (Bernabé, 1994 : 9).

À 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. Certains y voient l'affirmation d'une « communauté » perçue comme 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 la société 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 lointaine consolation. Elle reste cependant la référence sans laquelle, il ne serait rien, ou tout au moins serait l'autre » (Moutoussamy, 1989 : 72).

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 » sont aussi, et souvent en premier lieu, des Antillais. 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, 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 allo-gènes 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 aussi dans la construction 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 (Jayadan, 1998).

Pâles et voies des changements

[Retour à la table des matières](#)

Nous pouvons alors dégager le substrat de tous ces changements en essayant de comprendre ce qui se passe dans chaque courant, aux deux pôles de l'appréciation de l'identité et de l'authenticité.

L'Inde des ancêtres

[Retour à la table des matières](#)

Ce courant (qui se dénomme « malbarité » à la Réunion) est centré sur l'héritage reçu des travailleurs immigrés au XIXe siècle qui s'exprime dans les nombreux cultes aux « divinités de village ». Même lorsqu'on participe au remaniement de cet héritage, on le fait dans le souci explicite de la continuité des valeurs ; on a un jugement avant tout positif sur les cultes anciens, qui sont vécus comme

« nôtres », et qui sont pensés comme les seuls vraiment capables de toucher les divinités qui, depuis les ancêtres lointains, sont au cœur de la religion. La dimension identitaire de cette orientation n'est toutefois pas vécue comme une réclusion sur les pratiques traditionnelles ; on cherche à mieux connaître la langue et les prières, à affiner la qualité des cultes, à élargir les connaissances. Mais tout cela se fait dans le souci d'une continuité, d'un respect du passé. Bien plus, on reste très ouvert à d'autres, à des non-indiens qui peuvent suivre les cultes dans l'élaboration d'une culture et d'une identité antillaise ou réunionnaise.

Un point central des débats concerne la dimension sacrificielle des cultes. Nombre de réformateurs demandent son abandon, soit en alléguant qu'il ne s'agit pas là de pratiques authentiquement hindoues, soit plus simplement en les jugeant dépassées dans le monde actuel. Ils pensent qu'ils donnent une image défavorable de la religion, et que de toute façon ils en trahissent l'esprit. À l'opposé, les adeptes de ces sacrifices montrent que leur source est incontestablement indienne, et qu'ils ont toujours fait partie des cultes aux divinités de leur propre lignage. Débat aigu, dont il est intéressant de savoir qu'il se déroule aussi en Inde même. Ne lisons pas dans un communiqué de presse émanant de Madurai en date du 17 mai 2004 ¹⁶, que les fidèles ne veulent en aucun cas abandonner ces rituels « Le sacrifice animal est une part intégrante de notre société, qui a évolué au long du temps. Comment pourrions-nous le supprimer ? Il persistera à jamais » rapporte le communiqué en citant un fidèle. Il relève que dans une cérémonie autour d'un temple, plus de 3000 boucs ont été sacrifiés, ce que le prêtre commente comme suit : « Cette cérémonie est réputée pour ses sacrifices d'animaux. C'est ce rituel qui fait venir des milliers de gens au temple et qui remplit les caisses du temple. Ce sacrifice n'est contesté par personne ». De crainte de troubles, le gouvernement a recommandé de ne pas intervenir contre ces cérémonies, malgré leur interdiction par des lois inspirées par l'idéologie brahmanique.

Les débats qui se déroulent aux Antilles et à la Réunion ne sont donc pas propres aux îles : ils parcourent tout l'hindouisme populaire, et leur généralité prouve au moins que les sources indiennes des cultes sacrificiels sont solides.

¹⁶ Hindu Press International (<http://www.hinduismtoday.com>) et NewKerala.com (<http://www.newkerala.com>).

L'Inde éternelle

[Retour à la table des matières](#)

L'autre courant prend sa source à la fois dans la redécouverte de l'Inde par ceux qui en avaient été très longtemps exclus et dans une exigence religieuse de retour aux sources classiques de l'hindouisme. 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). Celle de l'hindouisme des grands textes sacrés pousse à une pensée philosophique et religieuse qui se détourne des conduites populaires jusque là omniprésentes dans les îles.

De plus, le souci d'une bonne image dans la population non indienne conduit à promouvoir l'esthétique et la philosophie indiennes des cultes ; ceux-ci deviennent non seulement des faits religieux assortis d'une production artistique, mais une approche des richesses esthétiques et philosophiques de la civilisation indienne. L'Inde classique et ses manifestations brahmaniques deviennent alors la référence, rejetant vers un passé maintenant condamné, les objets liés aux cultes locaux, issus de pratiques que certains déconsidèrent. Par contrecoup, c'est ce rejet qui suscite à son tour chez certains la revendication des anciennes pratiques, au prix de certaines tensions.

La musique est une fois de plus un domaine révélateur. On adopte un nouveau répertoire en provenance de l'Inde classique. Le jeu met en valeur l'interprétation individuelle, le talent, la créativité, et fait émerger des artistes locaux ; il en va de même avec la danse. Affluent alors de nouvelles pratiques, propres à des répertoires et à des instruments de la musique classique indienne. Pensons ici à l'adoption qui s'esquisse 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 ¹⁷. Le choix de ce type de musique et de danse n'est pas arbitraire. Il met en évidence une forme de sanskritisation, où les éléments symboliques valorisés se situent au haut de la hiérarchie religieuse et sociale indienne. Cette identification sociale « par le haut » a aussi été observée 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 (cf M. Desroches et J. Benoist 1999).

Ce que la musique met en évidence concerne tout le champ de l'indianité. Décrits au début de cet ouvrage, les changements dans la construction des temples, dans la nature des cérémonies, dans les ornements religieux traduisent la même poussée vers un autre hindouisme. Mais aussi les mêmes contradictions et les mêmes réticences, car, bien en amont de ces changements, il existe un passé profondément assumé, qui fait que, même si on apprécie les danses classiques et le jeu des tablas, c'est dans le nadron et dans les rythmes du tapou que l'on se reconnaît vraiment.

De ce fait, les cultes populaires issus de l'époque de la plantation, trouvent dans la société moderne une autre place. Tout en demeurant sacrées pour les croyants, les cérémonies s'offrent plus qu'auparavant aux non-indiens. Elles deviennent même un 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 croisent l'attrait pour le spectacle et l'appel au culte.

PHOTO [28](#)

¹⁷ Si la pratique du sitar reste exceptionnelle aux Antilles, celle d'autres instruments classiques (tabla, harmonium) se développe. L'écoute de la musique classique est par ailleurs en expansion, que se soit à travers des enregistrements (notamment pour l'exécution des danses) ou à l'occasion de prestations d'artistes venus de l'Inde ou de la diaspora, comme les concerts de Veena de Raghunath Manet à la Martinique (photo 28), ou le concert du 29 mai 2004 au Moule (Guadeloupe), du maître Pandit Sharda Sahaï (tabla), accompagné par Mehboob Nadem (sitar) et Sri M. Balachandar (Mridangam).

Plusieurs discours semblent se confronter, car ils 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 ? Quelle est leur incidence sur la place des arts de l'Inde aux Antilles ?

Il convient d'abord d'éviter une conception ethnocentrique de l'esthétique. Dans le domaine indien, la référence au divin fonde le critère ultime du jugement. Le divin requiert le beau, mais c'est ce divin qui le définit : le partage entre le beau et ce qui ne l'est pas, dépend de ce qu'attendent les Dieux et que doivent leur offrir 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.

Il faut donc se dégager d'une approche trop externe de la notion de beau et être conscient de ce qu'elle contient d'ambiguïtés, ainsi que l'ont montré bien des débats sur la lecture artistique d'objets religieux issus d'autres cultures. Il importe de centrer l'attention sur le choix de ce qui est évalué positivement. Selon qu'on se place près du pôle « patrimonial » ou du pôle « indianisant », le jugement sur le beau, le bon, le bien fait diffère. Car les arts qui se multiplient autour des cultes n'ont pas nécessairement « l'art » ou l'esthétique pour finalité : ils sont d'abord religieux. Mais, rien n'exclut le passage à une esthétisation du culte ou des activités qui accompagnent sa célébration. Le beau peut alors devenir autonome : la beauté émerge de la qualité d'un hommage et d'une communication avec le divin.

Mais les choix dépendent aussi de l'image de soi et de l'Inde que l'on souhaite promouvoir. D'où la contradiction entre les héritiers de la culture indienne, sur ce qu'il convient de mettre en avant pour présenter cette culture. Et là se retrouve la conception divergente de la dimension identitaire entre ceux qui se réfèrent aux ancêtres et ceux qui se réfèrent à l'Inde éternelle : les uns privilégient le patrimonial, les autres ce qui vient directement de l'Inde.

Les conséquences de cette situation sur l'évaluation qualitative des pratiques et des objets, sont importantes, mais, sous la contradiction, les choix ne sont pas exclusifs : *l'arrivée d'une nouvelle beauté, la beauté issue de l'Inde, peut s'opposer à l'apparence antérieure. Mais elle ne l'élimine pas. Il existe, certes, deux axes*

conduisant à un véritable *dualisme du jugement sur ce qui est vrai ou beau*. Mais ce dualisme n'oppose pas des groupes bien identifiés, des secteurs de la société ; en réalité, il se situe souvent au sein du même individu *qui dispose de deux codes de jugement, dont il use selon les situations*. Hormis certaines personnes qui adoptent des positions radicales, en général on vit en même temps le retour de la grande Inde et la permanence des pratiques ancestrales.

Le jugement apparaît alors comme une création individuelle, ou collective, qui varie selon la situation. Ainsi, ce qu'une approche par trop occidentale et moderniste pourrait juger comme une contradiction porteuse d'éclatements et de conflits, nous adresse sans doute un autre message. À l'instar des Créoles, les Indo-créoles ont été conduits à un nomadisme culturel et identitaire ; cette mobilité sociale et culturelle nous montre cependant qu'un peuple « errant » n'est pas un peuple « égaré ». Comme le disait si bien Glissant, dans la conférence déjà citée, « l'errance est une forme de renoncement à la fixité de l'être et non à la de « perte » de l'être ».

Pourquoi en irait-il autrement des apports religieux et artistiques d'une Inde qui sait mieux que tout autre civilisation que les contradictions sont des visages différents d'une même réalité ?

PHOTOS [29](#) À [72](#)
photographies couleurs

L'Inde dans les arts de la Guadeloupe
et de la Martinique. Héritages et innovations.

BIBLIOGRAPHIE

[Retour à la table des matières](#)

AMOONY A. 2004, *Baktip Patalkalum Cepankalum*, Saint-Louis, Réunion, Association Naada.

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

BENOIST J. 1961, *Offrande aux dieux exilés*, (film documentaire, 16 millimètres), Martinique, 20 minutes.

BENOIST J. 1998, *Hindouismes créoles, Mascareignes, Antilles*, Paris, CTHS, 303 p.

BENOIST J., DESROCHES M., L'ÉTANG G. et PONAMAN G.F. 2001, *Pratiques indiennes, pratiques hindoues : espace religieux, identité culturelle et esthétique à la Martinique et à la Guadeloupe*, Rapport au ministère de la Culture (Direction du Patrimoine, Mission du Patrimoine ethnologique), Aix-en-Provence, 88 p.

BERNABÉ J. 1994, « Entretien avec le Professeur Jean Bernabé », (C. Moutoussamy éd.), Fort-de-France, ADEVI, *L'Inde en nous. 'Lend an nou'*, 1, pp. 7-9

BUFFA-MOÏSE E. 2000, *Percussions rituelles malbars*, France, Arion.

CHRISTOPHE-TCHAKALOFF T-N. 1987, « L'Apport de l'Inde comme foyer iconographique dans les arts décoratifs réunionnais aux XVIIIe et XIXe siècles », t. 1, pp. 213-226, *Les Relations historiques et culturelles entre la France et l'Inde, XVII-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.

COLLECTIF, 2004, *1853 : l'Inde du sud, berceau de l'immigration indienne en Martinique*, (catalogue exposition), Conseil régional de la Martinique, Fort-de-France, 59 p.

CONFIANT R. 2004, *La panse du chacal*, Paris, Mercure de France, 365 p.

DEQUIREZ G. 2002, *Situations urbaines d'inter-ethnicité : le cas du quartier La Chapelle. Les Tamouls face à la population locale*. Mémoire de DEA de sciences politiques, Université de Lille 2, 127 p.

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*. CD ROM interactif, Laboratoire de recherches sur les musiques du monde, Université de Montréal.

DESROCHES M. 2000, « Music and the Tamil Diapora : Martinique », N.Y. and London, *Garland Encyclopedia of World Music*, vol. V, pp. 594-599.

DESROCHES M. 2000, « Musique et identité culturelle des Tamouls de la Réunion », *Au Visiteur lumineux, Mélanges offerts à Jean Benoist*, (J. Bernabé, J.-L. Bonniol et G. L'Étang, éd.), Matoury, Ibis Rouge Editions, pp. 312-330.

DESROCHES, M. 2004 « Musique, rituel et identité culturelle », *Enciclopedia della musica Einaudi*, éd. J.J. Nattiez, vol. III, Italie, pp. 483-501. [Texte disponible dans [Les Classiques des sciences sociales](#). JMT.]

DESROCHES M. et BENOIST J. 1982, « Tambours de l'Inde à la Martinique. Structure sonore d'un espace sacré », *Études créoles* 5, pp. 39-56. [Texte disponible dans [Les Classiques des sciences sociales](#). JMT.]

DESROCHES M. et BENOIST J. 1991, *Musiques de l'Inde en pays créoles*, CD audio, Collection Traditions-UMMUS, Faculté de musique, Université de Montréal.

DESROCHES M. et BENOIST J. 1997, Musique, culture et société indienne à La Réunion, *Anthropologie et sociétés*, 2 1, 1, pp. 39-52. [Texte disponible dans [Les Classiques des sciences sociales](#). JMT.]

DESROCHES M. et DES ROSIERS B. 2000, « Music, cult an ethnicity », N.Y and London, *Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. V, pp. 606-611.

DESROCHES M. et GUERTIN G. 1997, « Regards croisés de l'esthétique et de l'ethnomusicologie », Montréal, *Protée*, 25, 2 pp. 77-83.

DESROCHES, M. et GUERTIN G. 2004 « *Musique, authenticité et valeur* ». *Enciclopedia della musica Einaudi*, éd. J.J. Nattiez, vol. III, Italie, pp. 685-696. [Texte disponible dans [Les Classiques des sciences sociales](#). JMT.]

DEVA B.C. 1974, *Indian Music*, Indian Council for cultural relations, New Delhi.

DEVA B.C. 1977, *Musical Instruments (India : the Land and the People)*, National Book, Trust India.

DIEHL C.G. 1956, *Instrument and Purpose. Studies on Rites and Rituals in South India*, Gleerups, LUND.

DOMOISON P. 1996, *Présences indo-martiniquaises en milieu créole*, Mémoire pour le DULCR option indienne, Université des Antilles et de la Guyane, Schoelcher, 159 p.

DURING J. 1994, *Quelque chose se passe*, Éd Verdier, 446 p.

FARRUGIA L. *Les Indiens de Guadeloupe et de Martinique*, Basse-Terre, Imprimerie Collet, 180 p.

GAMESS R et GAMESS Y 2003, *De l'Inde à la Martinique. Le droit d'exister*, Fort-de-France, Désormeaux, 214 p.

GOVINDIN S. 1992, *Vanavarson*, St-Pierre, Réunion, GERM, 46 p.

JAYADAN S. 1998, *Initiation aux rituels et aux arts magiques de la Caraïbe. La grande magie de Shakti*, Paris, Éditions Tajeoire.

JEANNE M. 1980, *La chasse au racoon*, Paris, Karthala, 194 p.

KRISHNASWAMI S. 1976, « Drums of India through the Ages », *Madras, Journal of Music Academy*, 38 pp. 72-82.

LECOMTE H. 1996, « A la recherche de l'authenticité perdue », *Cahiers de musiques traditionnelles* 7 pp. 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 pp. 317-337.

L'ÉTANG G. 1999, *La grâce, le sacrifice et l'oracle. De l'Inde à la Martinique, les avatars de l'hindouisme*, Villeneuve D'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 552 p.

L'ÉTANG G. Entrées : « Hinduism in Martinique », « Mariemen », « Madevilen », « Kattlayen », « Nagoumila », *Encyclopaedia of Caribbean religions*, (F. Case, P. Taylor eds), Urbana, University of Illinois Press (sous presse).

MADRE Vishuen 2004, *Thappu : shivering beats*, Iswara Group, CD audio, Madurai Mariemen Kovil, île Maurice.

MANDELBAUM D.G. 1954, « Form, variation and meaning of a ceremony », *Method and Perspective in Anthropology* (R.F. Spenser ed), University of Minnesota Press pp. 60-101.

MANET R. 1995, *Les Bayadères. Danseuses sacrées du temple de Villenour*, Pondichéry, Tala Sruti, 145 p.

MANET R. 2001, *La musique carnatique*, Pondichéry, Editions Pondicherry's Artists, 232 p.

MANGATAL L. 2001, *Mon aventure indienne*, Fort-de-France, Imprimerie Désormeaux, 176 p.

MANGATAL L. 2003, *Semelles indiennes en mer Caraïbe*, Fort-de-France, 112 p.

MAQUET J. 1993, *L'anthropologue et l'esthétique*, Paris, Métailié. 304 p.

MINATCHY-BOGAT A. 2000, *Terre d'exil et d'adoption*, Matoury, Ibis rouge, 192 p.

MOUTOUSSAMY C. 2003, *Éclats d'Inde*, Paris, L'Harmattan, 316 p.

MOUTOUSSAMY E. 1987, *Aurore*, Paris, L'Harmattan, 180 p.

MOUTOUSSAMY E. 1987, *La Guadeloupe et son indianité*, Paris, Éditions caribéennes, 119 p.

MOUTOUSSAMY E. 1989, « L'indianité dans les Antilles 'françaises' », *L'Inde et nous* (G. L'Étang éd), Fort-de-France, Carbet 9, pp. 69-76.

MOUTOUSSAMY E. 2004, *A la recherche de l'Inde perdue*, Paris, L'Harmattan, 100 p.

PANOU J-M. 2001, *Changy. Contribution à l'histoire orale d'un temple hindou de la Guadeloupe*. Mémoire pour la Maîtrise d'Histoire, Schoelcher, Université des Antilles et de la Guyane, 84 p.

PEPIN E. 1995, *Coulée d'or*, Paris, Gallimard, 206 p.

PINALIE P. 1994, « Le parcours utopique vers l'Inde », *Présences de l'Inde dans le monde* (G. L'Étang, éd.), Paris, L'Harmattan, pp. 15-50.

PONNAMAH M. 1991, *Dérive de Josaphat*, Paris, L'Harmattan, 111 p.

PONAMAN G.F. 1994, « D'une déesse l'autre », *Présences de l'Inde dans le monde* (G. L'Étang éd.) Paris, L'Harmattan, pp. 235-242.

SACARABANI C. 2003, *L'Indien au sang noir*, Fort-de-France, Imprimerie Désormeaux, 158 p.

SHITALOU E. 1998, *Symbolique des temples et lieux de culte hindous en Guadeloupe*. Mémoire pour le DULCR option indienne, Pointe-à-Pitre, Université des Antilles et de la Guyane, 119 p.

SINGARAVELOU 1975, *Les Indiens de la Guadeloupe*, Bordeaux, Imprimerie Deniau, 239 p.

SINGARAVELOU 1987, *Les Indiens de la Caraïbe*, Paris, L'Harmattan, 3 vol.

SMÉRALDA-AMON J. 1994, « Quelques éléments de réflexion sur l'auto-représentation et la représentation des Indo-Martiniquais », *Présences de l'Inde dans le monde* (G. L'Étang éd.), Paris, L'Harmattan, pp. 189-204.

SULTY M. 1986, « L'esthétique de l'art religieux des Indiens de Guadeloupe et de Martinique », *Esthétique antillaise*, Fort-de-France, *Carbet* 5, pp. 53-59.

SULTY M. et NAGAPIN J. 1989, *La migration de l'Hindouisme vers les Antilles*. Imprimé en Belgique, 255 p.

TLF 2002, *Trésor de la Langue Française*, (dictionnaire en ligne, <http://atilf.atilf.fr/>), Paris, CNRS.

TORABULLY K. 1996, « Coolitude », Paris, *Notre librairie*, 128, pp. 59-71.

TORABULLY K. 1999, *Chair corail. Fragments coolies*, Matoury, Ibis rouge, 125 p. VIRASSAMY M. *Le petit coolie noir*, Paris, Gédalge, 220 p.

L'Inde dans les arts de la Guadeloupe
et de la Martinique. Héritages et innovations.

ANNEXES

[Retour à la table des matières](#)

L'Inde dans les arts de la Guadeloupe
et de la Martinique. Héritages et innovations.

Annexe 1

De la représentation des Indiens à la Guadeloupe

[Retour à la table des matières](#)

À la question concernant le regard porté sur les Indiens, il convient de préciser avant toute chose que la ligne de démarcation entre ce qui procède de l'auto-représentation et ce qui procède du regard extérieur n'est jamais très claire. Cela pour deux raisons : d'abord parce qu'une délimitation ethnique nette de ce qui serait 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 officiellement le caractère ethnique des groupes sociaux ; ensuite et surtout parce que la réalité qui s'impose c'est bien celle d'une réelle symbiose biologique et culturelle et qui, de plus, a dû, si l'on s'en réfère à l'histoire, commencer très tôt. L'expression « communauté indienne » qui est communément employée par les uns et par les autres est donc à récuser. Il n'y a pas aujourd'hui, en Guadeloupe, quoiqu'on dise, de « communauté indienne » à proprement parler. Je ne sais pas s'il existe des statistiques qui pourraient le prouver mais, très vraisemblablement, il n'y a que très peu de familles indiennes qui n'ont pas un allié ou un parent chez les non-indiens. Cette expression est employée couramment pourtant, sur les médias par exemple, parce que souvent le discours dominant en Guadeloupe est un discours assez conventionnel, non critique, qui a tendance à reprendre, et donc amplifier, ce que les discours particuliers énoncent sur eux-mêmes à certains moments de l'histoire.

Il est cependant indéniable 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 a été un discours clairement péjoratif, de dénigrement. Cette image attribuée aux Indiens reflète une réalité sociale : celle de l'Indien méprisé, l'Indien paria, l'Indien exclu de la société « officielle », civile et politique, le travailleur rural qui occupa sur les habitations les cases naguère dévolues aux esclaves (N-B : plus qu'en Martinique, les « gens casés » étaient, en Guadeloupe, assimilés aux Indiens). Il y a eu incontestablement un phénomène de marginalisation sociale très forte qui remonte à cette immédiate période post-esclavagiste de la fin du XIXe siècle. Cette marginalisation, qui a été aussi bien le fait des administrations coloniales et des couches dominantes que le fait des courants politiques populaires « créoles », a imprégné durablement les consciences, alors que la réalité de cette ascription sociale a dû pourtant assez tôt commencer à évoluer. Un collègue historien travaillant sur les contrats de mariage, a pu noter avec étonnement que dès les années 1870, certains Indiens étaient déjà propriétaires de terres et d'immeubles. Ces données sont cependant contemporaines d'actes de maltraitance envers des travailleurs indiens sur les habitations.

On observera par ailleurs que la pratique et le discours du mouvement politique populaire, n'ont pour ainsi dire pas du tout pris en compte l'Indien, en tout cas au moins jusqu'au début du XXe siècle. Pour être plus précis, le premier mouvement politique de masse « nègre » qui s'est développé dans le pays sucrier, le mouvement socialiste de Légitimus, majoritaire au tournant du siècle, a eu une tendance très nette à ostraciser les Indiens. Légitimus et ses partisans combattent les tentatives de 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 « créoles » 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 manoeuvre 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, Indo-guadeloupéen 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 de pure particularisme ethnique puisqu'il était lui-même lié au courant républicain libéral et radical au sein duquel il jouait déjà une fonction notabiliaire. Si bien que ce combat pour l'insertion politique d'un groupe ethnique marginalisé était en même temps perçu 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 politiquement 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 XXe 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 plus massivement. Significativement, cette insertion commence à 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, il y a des Indiens parmi les partisans de Boisneuf abattus par la gendarmerie à Petit-Bourg lors des incidents électoraux de 1910 ¹⁸ mais, cette même année, à l'autre bout de l'île, à Saint-François, l'usinier Pauvert, réputé pour savoir « tenir » ses travailleurs, armait « ses Indiens » (« zendyen a Pauvert » dit la tradition orale) qui tirent sur les grévistes noirs...

¹⁸ Notons qu'à cette date, le maire élu de Petit-Bourg est un métis indien, François Sinavassin Duverly, issu des rangs boisneuvistes depuis 1904.

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 ni de façon globalisante ni de façon systématique ou univoque. Cela a sans doute dépendu de plusieurs paramètres, souvent 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 la thèse qu'il a consacré à la Guadeloupe de 1848 à 1948, a remarqué que le riz prenait assez tôt une part importante dans l'alimentation populaire. Il observait également qu'avec le riz, dont la consommation augmentait régulièrement en Guadeloupe corollairement à la croissance de la population indienne, c'est toute une influence culinaire qui s'imposa dès le début du XXe siècle, et ceci dans toutes les couches de la société créole. La bonne bourgeoisie créole, blanche et métisse, intègre assez vite serviteurs indiens et pique-nique à la rivière où le plat principal est le « colombo », comme des touches d'exotisme. On peut se poser la question de savoir comment un groupe en infériorité numérique, essentiellement rural, qui plus est socialement 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 dû être véritablement les vecteurs de l'intégration et de la créolisation ?

Toutefois, c'est un peu plus tard, durant l'entre-deux guerres, notamment à l'occasion des grèves de travailleurs des habitations en 1928-1930 que la présence d'Indiens dans le mouvement social, dans l'agir social et dans la politique commence à se manifester.

Le troisième moment de l'intégration politique des Indiens 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 l'on observe 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, notamment aux côtés de Ro-

san Girard ¹⁹. 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), cela tenait-il du discours égalitaire communiste, discours de classe qui gommait les différences raciales et les origines ethniques, ou bien était-ce la résultante d'une sociologie particulière du Moule où certains grands prêtres indiens étaient également militants communistes (on pense ici au Père Hira appelé Père 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 pourtant 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, plus travailleur que le nègre et par voie de conséquence, plus favorisé des propriétaires, image confortée par un certain discours officiel et même scientifique. 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, d'un groupe minoritaire, paradoxalement à la fois dévalorisé et favorisé... On voit donc que là encore il n'y a pas eu une perception immuable et unique. Sans doute, cette évolution de l'ima-

¹⁹ Rosan Girard s'enorgueillit d'avoir été le premier maire à faire figurer les danses indiennes dans le programme officiel d'une fête patronale (1946).

ge 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 dans le milieu populaire et rural post-esclavagiste, aussi bien les résistances collectives de classe et les stratégies d'ascension sociale des Indiens qui n'étaient forcément pas les mêmes que celles de la majorité noire. Tout cela mérite étude pour être objectivé. Il existe des 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 noté par le regard social majoritaire. 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 doit être perçue comme la suite d'une politique délibérée de la part des possédants de passation des moyens de production, ou faut-il y voir le résultat spectaculaire de l'investissement travail et économies des familles indiennes, cette dernière approche étant d'ailleurs diversement connotée : preuve de qualité pour les uns, il est le salaire de l'égoïsme ethnique pour d'autres ?

Là encore, nous restons tributaires de regards et de perceptions et il faudrait une étude fine pour objectiver certains phénomènes. C'est sans doute possible par l'histoire sociale, particulièrement dans les localités de la Guadeloupe comme Capesterre, Port-Louis, Moule ou Petit-Bourg par exemple, où nous pouvons suivre les mutations de propriétés.

Pour autant, il ne semble pas que, jusqu'aux années soixante voire soixante-dix, il apparaisse, dans le débat public, 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. 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 très intégrés dans la vie sociale guadeloupéenne. Un discours identitaire culturel va se structurer progressivement autour de l'idée qu'on pourrait résumer ainsi : « Nous aussi nous avons apporté 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, 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 jusqu'aux années 80. Depuis quelques années, ce phénomène identitaire a encore évolué : nous assistons à un autre type de discours public, à un autre type de pratiques culturelles et culturelles et à d'autres porteurs de discours. De quel type de discours s'agit-il ? d'un discours qui serait plus proche, en apparence du moins, du discours de type « communautaire ». Il semble bien que c'est ce nouveau discours, qui, directement ou indirectement, est à l'origine de l'expression « communauté indienne », expression qui n'apparaissait pas dans le vocabulaire courant guadeloupéen des uns et des autres avant les années soixante-dix (mais ceci est à vérifier). Cette expression est apparue sans doute spontanément, mais elle s'est installée, on lui a alors donné corps et contours. Aujourd'hui, dans le vocabulaire médiatique, on peut entendre parler de « la communauté indienne de telle commune », on assiste à des reportages expliquant comment vit la « communauté indienne de telle autre localité », etc. Cette notion communautaire s'appréhende encore à travers une revendication d'indianité, qui est une notion qui connote non seulement une origine culturelle et ethnique 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.

Jean-Pierre SAINTON

L'Inde dans les arts de la Guadeloupe
et de la Martinique. Héritages et innovations.

Annexe 2

Descriptions de six photographies d'Edwin Roskam

(Photothèque du Musée de l'homme, Paris)

Edwin Roskam

[Retour à la table des matières](#)

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'État 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 États-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 « Farm 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, dé-

but 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 Roskam, fait mention d'un voyage de son mari à la Martinique vers cette époque.

Dans le texte qui suit, les légendes recto sont de la photothèque, les légendes verso sont d'Edwin Roskam, les descriptions et commentaires sont de Gerry L'Étang.

Photo 1

Légende recto

Petites Antilles - La Martinique - Pécoul - 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 (*artocarpus altilis*), et à l'ar-

rière 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 haut-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, *Azadirachta indica*) 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 ornaient le sanctuaire de la mangrove du Lamentin. Ce temple, récemment détruit, a vu sa statuaire transférée à Basse-Pointe]. L'intérieur du temple est en dur (des fissures dans le béton ont été bouchées). Les seins des divinités féminines sont peints. Au fond à droite, il y a ce qui ressemble à des lampes à huile creusées dans des cylindres de pierre [comme au sanctuaire du 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 tapou. 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 ceinture. Celui qui tient la bride du mouton est en polo à rayures et en pantalon sombre avec ceinture. Le tambourinaire semble lui aussi porter une ceinture. 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 du tissu 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 mandja : turmeric, *curcuma longa*] 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 et 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. Au premier plan, il y a deux danseurs hindous au visage maquillé de poudre claire (pâte de mandja). 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 habillés avec soin 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 un joueur de talom. Le sol de terre est partiellement recouvert de gazon.

Photo 6

Légende recto

Petites Antilles - La Martinique - Péroul - 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 a 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, 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. À 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 habillés avec soin, 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 zendyèn* ont été prises au cours d'une même cérémonie au sanctuaire de Pécol, aujourd'hui disparu. Ce rituel, présenté comme un sacrifice à Kali, est peut-être, et plus vraisemblablement, une cérémonie à Mariémen/Madévilen. 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 (chapeau, veste...), comme lors d'une messe catholique. Aujourd'hui, beaucoup sont habillés en suivant un style indien (pour les hommes, kurta-pyjama, exceptionnellement dhoti, pour les femmes, parfois, pundjabi).

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

L'Inde dans les arts de la Guadeloupe
et de la Martinique. Héritages et innovations.

Annexe 3

De l'origine du sanctuaire de Changy

[Retour à la table des matières](#)

Ce récit a été recueilli en juillet 2000 par Jean-Marc PANOU, auprès de Joseph Latchoumanin, pousari (prêtre hindou) indo-guadeloupéen de 90 ans qui commença à officier en 1939 et qui effectua sa première cérémonie à Changy en 1952.

« La statue de Maliémen à Changy (Capesterre) était l'objet d'un fervent rituel. On raconte qu'elle serait un beau jour apparue !

Elle était de petite taille, avec quatre bras. C'est un fils d'immigre qui l'avait découverte. Il en avisa le gérant, qui manifesta du mépris pour la statue, la qualifia d'idole sans valeur et lui donna plusieurs coups de pied. Les immigrés hindous de l'habitation, eux, comprirent que c'était une divinité de l'Inde et lui portèrent un grand intérêt. Il lui construisirent un abri sur un terrain qu'il choisirent pour sa commodité d'accès, entre les habitations Changy et Grande Rivière. Afin d'installer la statue, une procession fut organisée sous la direction d'un immigré, Govindin. Mais la statue retourna d'elle-même là où elle avait apparue, à l'embouchure de la Grande Rivière de Capesterre. Un second essai se solda par un échec.

C'est alors qu'un autre ancien, Saipouadeleman, qui connaissait les prières à adresser à la déesse Maliémen et qui avait reconnu cette dernière, conseilla à Govindin de faire un Tavom. La troisième tentative, réalisée sur ses conseils, fut un succès. »

Extrait de Jean-Marc PANOU (2001)

L'Inde dans les arts de la Guadeloupe
et de la Martinique. Héritages et innovations.

Annexe 4

La panse du chacal : un dictionnaire amoureux d'indianité créole

[Retour à la table des matières](#)

Raphaël Confiant nous avait habitué à des oeuvres truculentes, désopilantes. Mais *La panse du Chacal* revêt une dimension littéraire et historique autre. Dramatique, mystique, désespéré, sensuel, optimiste, paillard, c'est très certainement le roman le plus achevé de la littérature créole. En usant de termes, de mots, de vocables, de proverbes tamouls aux sonorités mystérieuses et musicales, il magnifie l'indianité créole. On se surprend à évoquer Tagore. « Quelle est cette harmonie dont la cadence berce le monde ? » s'interrogeait le grand poète indien.

On se laisse tout d'abord emporter par le florilège tourbillonnant de ces pré-noms venus d'un rêve antique : Moutoussamy, Devi, Vinesh, Adhiyaman, Sacarabany dont le sens amarrait le travailleur indien de façon permanente à sa « matrice », la mère Inde, visant ainsi une voie, une vérité.

Le voyage fantastique se poursuit en compagnie d'une pléiade de dieux Mal-dévilien, le héros de Madouré ; Mariémen, la dame de la pluie ; Minédiyen, le gardien de pierre ; Nagourmira, l'homme de Nagour. Le rouge de Kali, la déesse du

temps, se mêle au jaune safran du Soleil Indien et du colbou sacré, l'offrande des dieux aux hommes.

Et puis Raphaël, avec un réalisme hallucinant et un souci permanent de vérité historique, nous plonge dans l'enfer d'une terre désolée. Nous fuyons des régions indiennes décimées par la famine, où les chacals disputent aux recruteurs, véritables loups cerviers, les dépouilles des déshérités tamouls. A bord des coolies chips ravagés par la variole, nous affrontons des capitaines pires que la malédiction des eaux noires qui frappe tout émigrant indien.

Nous débarquons dans l'univers clos, cruel, coercitif des Habitations où hommes d'église, engagistes et travailleurs créoles imposent aux arrivants crimes, vols, viols, tandis que l'Indien restait rivé dans une coolitude infamante comme « un clou à sa planche ». Le chantre de la créolité nous restitue sans complaisance une réalité oblitérée par notre mauvaise conscience et en rend la lecture physiquement et psychologiquement éprouvante. Et après avoir refermé *La panse du chacal*, on croit encore entendre l'auteur hurler à nos oreilles de « malentendus » sa haine des malentendus, des séparations, des déchirures, des préjugés et des non dits.

Mais *La panse du chacal* est aussi un roman historique qui regorge d'humour, d'amours polissonnes qui nous ravissent, où les personnages volent au temps et à la souffrance des éclats de rire, de sexe, dans le maigre espace de leur vie, loin des conventions sociales. Instants de plénitude où les différences s'abolissent dans un érotisme effréné. Car tout n'est pas toujours atroce.

La panse du chacal ? Un dictionnaire amoureux de l'indianité et de la créolité, écrit par un passionné des Indes créoles.

Gilbert Francis PONAMAN

L'Inde dans les arts de la Guadeloupe
et de la Martinique. Héritages et innovations.

Annexe 5

Documents comparatifs avec la Réunion

[Retour à la table des matières](#)

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 XIXe 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 analogies 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

Du bharata-natyam au flamenco

Le Festival d'art métis a sans aucun doute vécu un de ses moments forts avec la rencontre, dimanche, du bharata-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 XVe 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. (...) Cou-

pée 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

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 Marimoutou 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 Dhunoohchand, Rouben et Ramou Savariaye (ce dernier l'interprétant sur scène). (...)

P.E. Le Quotidien du 19 février 1999

MUSIQUE / DANSE

Raghunath 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 Raghunath 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 Raghunath 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* ».

Anime 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. (...)

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. À 24 ans, il tramait 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. (...)

Isy Herr, une des stagiaires, est 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 emballer dans les valises des touristes.

Laurent Decloître et Stéphanie Verger,
Le Quotidien du 29 avril 1999