

**Les enjeux de la représentation d'un rite de passage  
dans quatre romans réunionnais et mauriciens ou  
l'écriture comme rite**

Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo

► **To cite this version:**

Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo. Les enjeux de la représentation d'un rite de passage dans quatre romans réunionnais et mauriciens ou l'écriture comme rite. Pourchez, Laurence and Hidair, Isabelle. Rites et constructions identitaires créoles, Éditions des Archives contemporaines, pp.91–106, 2013, 978-2-8130-0102-3. hal-01501158

**HAL Id: hal-01501158**

**<https://hal.univ-reunion.fr/hal-01501158>**

Submitted on 23 May 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Les enjeux de la représentation d'un rite de passage dans quatre romans réunionnais et mauriciens : l'écriture comme rite ?

Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo

*LCF – EA 4549, Université de La Réunion*

Les sociétés réunionnaise et mauricienne sont caractérisées par un processus de créolisation qui semble unifié par le discours dominant et les langues des anciens empires coloniaux, ce qui n'en empêche pas moins la coexistence et la combinaison toujours variable de différents systèmes de valeurs, de divers rapports aux mondes, aux temps et aux lieux. De l'Océan Indien, Vergès et Marimoutou (2005) écrivent :

« Ce n'est pas un espace homogène. Radicalement marqué par le divers, l'hétérogénéité, il préfigure le monde mondialisé en formation, avec ses inégalités, ses tensions, ses guerres potentielles, son cosmopolitisme, sa multipolarité, son dynamisme, sa créativité » (p. 27)

Dans ce contexte de grande complexité anthropologique et de permanentes mutations, les productions discursives sur l'identité, la mémoire, la culture, les rites, revêtent des enjeux considérables. Dans les sociétés diasporiques créoles, le substrat mythique relevant des différentes cultures en présence est friable. Il a fait l'objet de tant de dénis, d'oublis et de réélaborations, qu'il n'en reste souvent plus que des bribes. En revanche, par compensation peut-être, la pratique rituelle est très développée et son poids symbolique tient à ce qu'elle souligne l'appartenance des participants à tel ou tel monde de référence culturelle et religieuse ou au contraire leur exclusion, car « toute activité rituelle a pour but de produire de l'identité à travers la reconnaissance d'altérités » (Augé, 1997, p. 24). À l'intérieur de l'île, elle dissocie les divers groupes ethniques ou communautaires. Vis-à-vis de l'extérieur, elle différencie l'île du monde en constituant un discours donné pour réunionnais ou mauricien tout en la reliant aux divers imaginaires plus ou moins reconstruits des origines. La mutation de ces rites depuis leurs sociétés d'origine n'a en réalité que peu d'importance en regard de ce qu'ils manifestent pour la construction des identités. Dans tous les cas, ils constituent ce qui est gagné sur l'amnésie, ce qui est reconquis sur l'interdit et l'acculturation. Ils ne sont toutefois pas dénués d'ambiguïté car ils contribuent à forger l'image d'une société créole « traditionnelle » qui ne vivrait pas complètement dans le temps de la modernité postcoloniale mais qui s'attacherait à des pratiques superstitieuses et archaïques relevant d'une autre historicité. Leur statut spirituel et symbolique est parfois amoindri dans le discours de la société dominante, qui se veut conforme à l'image qu'elle s'est constituée de la modernité occidentale. Même si cette société dominante peut elle aussi suivre des pratiques rituelles, elle tend, à l'extérieur du groupe, à les taire, à les édulcorer en les présentant comme reliquat folklorique. La

complexité de la société créole contribue à ces subtils jeux de catégorisation ou/et de déclassification que décrit Belmont (2005) :

« Il y a, en effet, folklore dès qu'un groupe social – quelle que soit sa taille – ne partage pas entièrement la culture dominante (qu'il ne veuille ou ne puisse le faire) et secrète une autre culture, qu'on qualifiera selon les cas de culture marginale, de contre-culture, de subculture et dont la fonction est d'affirmer l'identité du groupe en tant que tel. La distance ici n'est donc ni spatiale [...] ni temporelle (puisqu'il y a contemporanéité), mais uniquement culturelle » (pp. 20-21)

Écrire le rite dans la littérature des îles créoles renvoie aux problématiques de la représentation de l'agrégation à une identité collective — qu'elle soit communautaire ou globale — ou de son rejet. Sur le plan narratologique, cette écriture doit trouver comment représenter et transmettre un savoir culturel, à plus forte raison lorsque les auteurs décrivent ces mondes « de l'intérieur », comme ici avec les « romans indiens » des Réunionnais Firmin Lacpatia, *Boadour, du Gange à La Rivière des Roches* (1978), Jean Narsapa, *Au Son des tambours, de l'Inde à la canne* (2008), ou des Mauriciens Nando Bodha, *Beaux songes* (1999) et Ananda Devi, *Pagli* (2001). Ces romans évoquent les descendants de l'engagisme indien et mettent en scène des rites hindous qui, dans les sociétés créoles ont toujours été considérés comme particulièrement spectaculaires et « autres ». Dans chacun de ces romans, nous nous attacherons à une scène de mariage. Le mariage est classé par Van Gennep (1909) parmi les rites de passage au rang de « rite de changement de statut et d'état ».

L'évocation d'un rite de passage, dans des sociétés plurielles caractérisées par l'idée même de passage — qu'on le conçoive comme transfert, diaspora, dislocation et mutation identitaire —, est l'un des lieux sémantiques et symboliques forts où le roman négocie ses relations avec les cultures en présence dans l'espace créole. Comment, à travers la description ethnographique, ou au contraire, son détournement symbolique, l'œuvre tente-t-elle d'ancrer ou de désancrer la relation matricielle à l'origine, de construire de nouvelles localisations en collaboration avec les autres cultures à l'œuvre dans l'espace créole ? Comment concilie-t-elle les pressions de la tribu, de l'ensemble de la société, et le désir individuel — la formation du genre féminin en particulier ? Comment montre-t-elle les intégrations et les disjonctions ? Nous verrons que c'est peut-être moins le rite décrit et son contenu qui assurent un passage, un jeu sur la liminalité et les seuils, que la ritualisation textuelle, le rôle symbolique de la littérature et les modalités mêmes de la description.

## Illusions ethnographiques

Le choix d'observer le mariage n'est pas qu'anecdotique ou thématique. Ce rite de passage est doté d'une forte signification symbolique : il évoque l'idée de séparation d'un clan et d'une identité antérieurs, ainsi que l'idée de perpétuation et de renforcement d'un groupe par intégration. Ces connotations sont essentielles pour des sociétés menacées d'acculturation et caractérisées par la fragilité du « contrat » qui les structure. Dans le cadre de ces romans « indiens » la question posée est celle de la fidélité : au groupe, au rite, à la domination masculine, à une culture sans cesse menacée. Aussi le

mariage constitue-t-il un pivot entre les temps. Si l'on suit les analyses de Van Gennep (1909), on voit que l'étape clé ici est la phase postliminaire, celle de l'agrégation : le mariage agrège les individus à une communauté préservée par une pratique qui semble stable, réitérée à l'identique. Il incarne également ce qui va greffer le passé de la mémoire ancestrale sur l'avenir, grâce à la filiation qui va en naître. Sa mise en scène dans le récit joue des régimes temporels pour amoindrir les différences entre passé et présent, pour retrouver le temps anhistorique du mythe. Jamais le mythe amoureux toutefois, qui n'entre dans aucun des cas en considération, mais bien le mythe de la tribu sauvegardée. Dans le cadre des espaces créoles qui ont perdu l'essentiel de leurs récits fondateurs, il semble que ce soit au roman que soit délégué en partie le rôle de s'y substituer. La fiction romanesque pourrait-elle ainsi s'avérer « la seule voie par laquelle du mythe, avec ses caractéristiques propres à la reconstruction illusoire et à l'invention des noms et des morts, se dit » (Affergan, 1997, p. 177) ?

C'est ce que l'on peut penser à la lecture des textes de Bodha et Lacpatia qui, bien loin de l'écriture du mythe, mais dans l'objectif d'une reconstruction solide des mondes indiens, rendent compte de ce passage avec un grand souci d'exactitude et paraissent vouloir réduire le travail de la fiction. Chez Bodha, la jeune mariée, Shanti, est présentée dans une phase préliminaire où elle est jeune fille, puis dans la marge, l'entre-deux qui prépare sa rupture d'avec son ancienne identité. Dans cette étape de macération, elle est isolée du groupe et doit veiller. Durant cette « cérémonie de la purification » (p. 139) « personne ne devait [la] toucher ». Elle est enfermée dans une « chambre sacrée » (p. 143) qui fait d'elle une idole dans un « petit temple » (p. 144). Durant ce temps de retrait, elle doit prendre conscience de son passage de l'enfance à l'âge adulte. D'ailleurs le personnage principal, Kamal, sait qu'il a perdu « une amie, presque une sœur aînée » (p. 152) lorsqu'il la voit partir avec son mari. Le changement de statut de la jeune fille lui a été confirmé lorsqu'il a aperçu ses seins lourds, des seins de femme songe-t-il, lors de la cérémonie de l'habillage. L'agrégation au nouveau groupe est soulignée par le « sindoor » que le marié met dans la raie des cheveux de son épouse (p. 148), et par la cérémonie du « bidaai » ou « départ de la mariée » durant laquelle elle est « retenue par un mouchoir attaché à un pan de son splendide sari » et « se laiss[e] emmener par son mari » (p. 152).

Chez Lacpatia, le mariage se déroule en Inde et l'on s'attend donc à ce que la description de la cérémonie soit scrupuleusement fidèle au canon. C'est sur le jeune marié, Bakka, cette fois, qu'est placé le regard, et sur la longue préparation qu'il subit de la main des femmes de son entourage. La distinction en genres est clairement marquée par le groupe indistinct des « femmes » opposé au « jeune homme » qui assume la perspective narrative. Devenu adulte par le mariage, il « emprisonn[e] le cou de celle qui était devenue sa femme » par le « thali », « symbole de leur alliance » (p. 14) et marque sa domination masculine, assise par le rituel et ses objets. Le passage du seuil est, dans tous les cas, central, qu'il s'agisse du départ de la maison de la jeune fille ou de l'entrée du jeune garçon chez ses beaux-parents :

« Il se tint timidement sur le pas de la porte ; des femmes s'approchèrent, l'une d'elles tenait à la main un plateau rituel ; une forte odeur d'encens s'élevait. Après qu'on lui eût

apposé une empreinte sur le front et versé de l'eau à ses pieds, il put entrer chez ses futurs beaux-parents » (p. 13).

L'essentiel semble être le respect du dharma, de la Loi, comme on le voit chez Narsapa où, de manière fort improbable, le couple fiancé en Inde dans son enfance se retrouve enfin uni à La Réunion, au terme de nombreuses pérégrinations. Le serment de fidélité échangé devant les dieux au pays natal n'a jamais été rompu. Un effet de stabilité mais aussi d'« indianité » est ainsi conféré au texte qu'il se déroule en Inde au XIX<sup>e</sup> siècle, à la Réunion au XIX<sup>e</sup> siècle, à Maurice dans les années 60, peu avant l'indépendance, ou à une période plus contemporaine. Même lorsque l'écart est marqué par rapport à la « tradition », le texte comble les failles en insistant sur la conformité et le bon déroulement de la cérémonie, sur sa fonction de consolidation du groupe.

La reprise des formes narratives, l'élaboration de topiques et de réseaux de clichés sont essentiels à l'établissement et à la reconnaissance de ces séquences consacrées à la description des rites. Pour être efficaces, elles doivent constituer un « lieu commun » qui permette la reconnaissance et l'identification et pour cela, elles se tissent de stéréotypes, recours caractéristique des formes d'« autofabrication » (Appadurai, 2005, p. 111). Puisant dans le passé comme dans « un entrepôt synchronique de scénarios culturels » (Appadurai, 2005, p. 67), le texte inventorie les pratiques dans un ensemble de vignettes redondantes qui suspendent le temps et le récit pour produire une sensation de perpétuation, de stabilité.

Pour cela, le roman va chercher dans des méthodes d'écriture ethnographique. Ces vignettes consacrées aux référents ethnoculturels — ces « ethnotextes » —, reprennent les procédés d'accréditation des monographies relevés entre autres par Mondher Kilani, (1999). Il s'agit de suggérer l'idée que les pratiques ne doivent pas être affectées parce qu'elles sont enracinées dans une tradition immémoriale et qu'elles garantissent le bonheur communautaire (Magdelaine, 2004). Cette pratique fréquente de la littérature coloniale, réactualisée et réappropriée dans la littérature postcoloniale par la perspective de l'ancien colonisé, conduit l'écrivain, selon Moura (1999), à se faire l'anthropologue de sa propre culture. L'ethnotexte a ainsi pour vocation de devenir le lieu qui rassemble « tous les textes sacrés, tous les mythes fondateurs, tous les recours explicatifs qui offrent aux membres d'un collectif particulier une prise sur leur expérience vécue et qui les distinguent de leurs voisins » (Motsch, 2000, pp. 110-111). Le « passage » assuré par le rite est donc avant tout celui de la mémoire préservée dans un temps continu.

Le roman de Bodha se construit sur un ensemble de procédés aléthiques qui visent à ancrer l'idée de distinction et d'immutabilité. Il nous livre une véritable fiche technique d'une noce bhojpuri, où seules comptent la précision et l'exhaustivité des détails évoqués. Le mariage est structuré en deux chapitres, 34 « Haldi », glosé en note comme « cérémonie à la veille du mariage » et 35 « Les noces », ce qui insiste sur la successivité sans faille des temps du rite, sur le passage de l'individu d'un état à l'autre. Les temps verbaux évoquent la redondance et l'éternisation. Ils tendent à montrer que rien ne peut détourner la cérémonie de son cours :

« Il savait que, tout à l'heure, les deux mariés feraient le tour des feux cinq fois, scellant ainsi leur union. Le moment suprême, ce serait quand le marié mettrait du *sindoor* sur la raie séparant les grands cheveux de Shanti » (p. 148).

C'est à un enfant, Kamal, qu'est déléguée la perspective descriptive. Il tient la position du candide, incarnation du lecteur ignorant qui reçoit le savoir d'un initié, ce qui impose l'utilisation de dialogues et de questions. L'insistance est mise sur le rôle de la transmission qui se poursuit de génération en génération.

Un autre principe de ces séquences est le recours à la liste et aux gloses internes.

« Le pandit [...] s'affairait autour de l'autel, vérifiant chaque objet : le case de terre cuite, le *kound*, un berceau de boue séchée pour accueillir le feu de bois de manguiers, symbole de vie, et témoin de l'union devant Dieu » (p. 148).

L'auteur renforce cette dimension didactique par la définition des xénismes qui figure dans les notes infrapaginales. Le chapitre 34 comporte ainsi onze notes destinées à traduire des termes bhojpuris, tous notés en italiques. Ces ancrages référentiels étoilent le texte d'une musicalité, exotique pour l'Autre, familière pour Soi, qui lui confère son caractère « authentique ». On l'entend durant le moment central et spectaculaire de la cérémonie où l'on note l'accord sans faille de toute la communauté autour de la même gestuelle :

« S'approchant de l'autel, Kamal vit Balmick et Shanti faire le tour du feu plusieurs fois et s'arrêter devant le *kound* pour y déverser des graines de *lava*, du maïs en flocons. Dev, le frère de la nouvelle mariée, comme selon le rite, offrait les *lavas*. À la fin, les deux prêtres, à l'unisson, invoquèrent la grâce des dieux avant que tout le monde ne se lève pour bénir le nouveau couple d'une pluie de pétales de fleurs. »  
- *Om Swaha, om swaha...* chantaient les deux pandits, le *shanti paat*, aussitôt après repris et entonné par toute l'assemblée. (pp. 151-152)

Le rituel même n'est que très peu évoqué, sans doute en raison de sa longueur et de sa complexité qui semblent un vrai défi à sa mise en écriture, comme le suggère la phrase qui dénonce et pallie l'ellipse : « De la cérémonie elle-même, Kamal ne vit pas grand-chose. Il trouvait les litanies des deux prêtres tellement ennuyeuses » (p. 151). Ce n'est donc pas le moment spirituel qui intéresse l'auteur, mais bien son aspect ritualisé dont seule la redondance peut imposer l'image d'une culture solide, produisant et reproduisant l'idée d'une identité collective.

Le problème fondamental est donc de produire le peuple. Mieux : c'est que le peuple *se produise lui-même* en permanence comme communauté nationale. Ou encore : c'est de produire l'effet d'unité grâce auquel le peuple apparaîtra, aux yeux de tous, « comme un peuple », c'est-à-dire comme la base et l'origine du pouvoir politique (Balibar & Wallerstein, 1997, p. 127).

L'écriture descriptive vise cet effet d'unité en défaisant ce que le présent de la créolisation a fait : elle construit un autre régime d'historicité qui désencastre, dégage des différences à partir d'un présent uniformisant et renforce le pouvoir du groupe dans l'espace social et politique.

Toutefois, ce souci de lisibilité se heurte à ses propres limites. Il enferme la séquence descriptive dans sa vocation d'illustration voire dans la folklorisation des pratiques

qu'elle met en scène. Elle signale, de ce fait, sa propre fragilité et celle du monde qu'elle exhibe. Donnant l'illusion d'un réalisme ethnographique, le texte travaille en fait à produire des « nostalgies imaginées », voire une « nostalgie pour le présent » pour reprendre les termes de Jameson (1989, cité par Appadurai, 2005, p. 66). La redon-dance trahit l'ossification, la momification des traces d'une mémoire morte qui relève d'un temps autre, voire d'une simple réélaboration.

Comme tout processus de catégorisation, en effet, l'étape de figement que l'écriture romanesque fait subir au rite relève d'un constructionnisme, dégagé par Butler dans l'analyse de la construction des genres dans *Trouble dans le genre* (1990). On peut transférer ici l'analyse de Butler pour observer les caractéristiques de la production discursive des rites. Le texte romanesque lui donne une orientation qui, loin d'être référentielle comme elle semble y prétendre, est avant tout idéologique et identitaire. Il semble par exemple que l'effet de pérennité du rite soit performatif. Il est produit par un ensemble de procédés discursifs que nous avons notés sans que le lecteur puisse mesurer le degré de reconstruction par le texte ou de manipulation stratégique et identitaire. Comme le montre également Butler, quelle que soit la stratégie discursive déployée, le texte ne peut cacher son processus de construction, seul le lecteur peut l'ignorer et le rater. Mais le texte, lui, toujours le dévoile. Ainsi, on remarque que l'artificialité de ces scènes, leur étrange suspension dans le cours du récit, leur dimension auto-exotique semblent les inscrire dans une forme de théâtralité qui relève de la parodie des normes, normes par elles-mêmes idéalisées, « imitation[s] sans original » (Butler, 1990, p. 261). La maladresse de ces séquences dévoile le caractère construit des rites qu'elles mettent en scène, en lutte contre la dissolution des mémoires et l'amnésie culturelle. On le comprend lorsqu'on est attentif aux silences et aux manques des textes. Ainsi, chez Lacpatia, le cœur de la cérémonie n'est là non plus jamais évoqué. En réalité, dans ce roman, le mariage est le dernier rite à se dérouler en terre indienne, et c'est lui qui conduit au passage véritable du texte, qui est celui vers l'ailleurs des terres créoles. Il semble donc que l'on assiste à une forme de lutte du texte entre son désir de consolider le groupe en palliant les pertes et le mécanisme du langage qui laisse deviner les illusions et les limites de cette entreprise.

Bien que la vignette ethnotextuelle s'efforce d'être un opérateur majeur de la construction d'identités closes, et que le texte choisisse de mettre en abyme sa volonté de pérennité par le rite du mariage, on comprend que la mise en fiction signe le mensonge de l'illusion référentielle. Ces textes reposent en effet sur les pièges de la réception, du guidage du lecteur. Ils se construisent en fait sur le principe de l'anamorphose : si précis semblent-ils, ils ne sont que distorsions d'éléments eux-mêmes déjà distordus et reconstruits. Cet effet textuel vise donc moins la rigueur objective qu'il n'exprime le désir symbolique de redonner une place intacte aux cultures indiennes de la diaspora créole.

## **Disjonctions et dislocations**

Mais la littérature creuse les plaies, les met au jour, les expose. Et c'est ce qui toujours fait retour sitôt que l'on sort de la dimension micro-structurale de ces séquences pour

les confronter à la construction dramatique de l'œuvre ainsi qu'au monde qui les produit. Elles se heurtent alors à un retour de l'historicité qui bouleverse la trajectoire des personnages.

Ce sont en effet les conjonctures historiques, les liens de plus en plus intenses des engagés et de leurs descendants avec l'île, qui agissent sur le rite. Le roman de Bodha se passe au moment des luttes pour l'indépendance de Maurice, en 1968. Les conversations politiques annoncent la proche mutation de l'organisation sociale, familiale et rituelle. Kamal ne comprend déjà plus les fondements de son groupe, comme le système des castes (p. 142). Ainsi que le suggère la prophétie de son père, « Ce sont des vieilles coutumes. Tout changera bien un jour, tu verras » (p. 142), le monde ancien n'a déjà plus cours. Au moment même où il semble rejoué par la pratique du rite, il est miné par une destruction latente qui affecte des pans majeurs de la construction symbolique et sacrée du clan.

L'enrayement du rite en est l'indice révélateur : chez Bodha, le mariage est aussitôt rompu. Il est suivi du suicide de la jeune mariée, répudiée parce qu'elle n'est plus vierge. Le rite de passage est en fait l'occasion d'une régression lorsque la jeune fille est ramenée brutalement chez ses parents et avec elle, les quelques objets qui devaient marquer son changement d'état. Le deuil symbolique qui accompagne tout rite de passage se transforme en la mort effective de Shanti. Mais comme il s'agit d'un suicide, cette mort échappe à toute ritualisation et à tout accompagnement collectif. La jeune femme, cœur du rite d'intégration qu'est le mariage, est en réalité ici celle qui menace toute l'architecture sociale par sa double déviance. Du coup, la longue séquence ethnotextuelle devient caduque, soulignant que le mimétisme à l'égard des pratiques indiennes ne peut être efficient. Nous voyons confirmée l'idée d'une association entre le rite et un certain archaïsme qui entrave la progression historique, sociale et sexuelle des Indo-mauriciens et est condamné à se briser. L'illusion de solidité ethnographique n'est qu'une étape transitoire dans un processus de mutation sociale et de créolisation, lié pour Bodha — qui est par ailleurs un homme politique —, à une progression vers le présent et la « modernité » d'une ouverture aux autres mondes créoles.

Dans chacun de ces romans, l'histoire et la relocalisation créoles entraînent le même système de perturbations mais produisent des effets qui peuvent être divergents. Citons le cas de Lacpatia. Les deux jeunes mariés disparaissent du roman. L'intérêt se reporte sur la tante du jeune homme, Boadour, personnage éponyme qui se lance à la recherche du couple en prenant un bateau vers les îles créoles. Le véritable passage est donc celui de Boadour qui, durant cet état de marge qu'est le voyage, perd son statut de bourgeoise bengalie pour devenir une Malbaraise sans préjugés de castes. À peine implantée en terre réunionnaise, elle en adopte les us et pratiques. Le texte propose une ellipse tout à fait remarquable :

« Quant à Boadour, quelque chose venait de changer dans sa vie. Rien ne serait plus comme avant pour elle. Tout le monde avait remarqué son ventre rebondi qui indiquait une grossesse de quelques mois. C'était là l'œuvre de Soubarnesing avec qui elle menait maintenant une vie commune » (p. 79).



Le franchissement des *kala pani* lui a assuré le passage vers une identité de femme libre de toute obligation communautaire. Elle peut du coup occuper le cœur du récit et devenir mère, alors qu'elle était condamnée à la marginalité, au célibat et à la stérilité en Inde. Le remplacement du passage ritualisé du mariage par un transfert spatial et culturel a été profitable à la construction du sujet féminin créole.

Beaucoup moins profitable et beaucoup plus conflictuel est l'itinéraire de Pagli, « la folle » chez Ananda Devi. Le roman met l'accent sur la redéfinition des rapports de domination dans la modernité postcoloniale mauricienne. Le mariage est ici le moment du défi à la communauté et de la construction d'un sujet individuel. Le sort de l'épousée remplit la double dimension d'un projet politique intégratif et d'une redéfinition des genres, mais sa fin tragique signe une accession difficile à la créolisation.

Pagli est une résistante à la tribu. Elle métamorphose pour cela le mariage en un rite disruptif. Jeune femme violée à treize ans par un cousin à qui elle était promise, elle lui est ensuite donnée en mariage, ce qui illustre symboliquement une clôture intracommunautaire délétère et mortifère. La description de la cérémonie est là aussi circonstanciée, mais loin de l'harmonie qu'on voit chez Bodha, elle vise à montrer la réification de la mariée, sa prédation par un groupe indistinct de femmes qui essaient de la priver de son identité personnelle :

« Toutes ces femmes venues me passer de la pâte jaune et odorante sur les joues, les bras et les pieds en un rite d'appartenance et de fertilité, comme si cela suffisait pour faire de moi une femme [...] Le groupe resserrait ses liens, et je n'étais qu'un prétexte » (p. 74).

Elles ont été déléguées, et elles se sont déléguées au maintien du groupe en construisant une représentation du féminin entièrement consacrée à la perpétuation. Maniant à leurs fins des notions hindoues qui servent leur projet, elles transmettent aux autres l'idée d'un destin immuable. Elles ont incorporé l'idée d'une nécessité du sacrifice des femmes à la Loi, de l'abolition de leur subjectivité au profit d'une illusion de survie collective. Elles se transmettent la conviction que « les femmes étaient nées avec la nécessité de leur douleur », suivant « un chemin de brûlure, un destin d'usure et de défaite » (p. 56). Le mariage n'est alors plus un rite de passage, mais un rituel sacrificiel sur l'autel de la réitération.

L'absurdité de cette situation est sans cesse glosée et la description du mariage y insiste : le rite est désémantisé. Ici, c'est la langue sacrée même qui est oubliée, et à travers elle, le sens des pratiques : « Le sanskrit flottait, incompris, au-dessus de l'assemblée » (p. 74). La théâtralité et la parodie sont à leur comble : comme le dit Pagli, ce ne sont que « Des gestes, et encore d'autres gestes » (p. 75). La longue scène de l'habillage et du maquillage renforce le jeu de masque de ce mode de vie mensonger : « Il fallait cette couche épaisse de peinture – de poudre, de khôl, de rouge à lèvres, de parfum – ou alors ne voir le monde qu'à travers la barrière d'un voile rouge pour en supporter la vision » (p. 74).

La révolte de Pagli consiste à révéler cette parodie par un mariage qui n'est qu'un simulacre de conformité avec la Loi. Le rite constitue en fait le moment où elle reprend possession d'elle-même. Ses liens avec la culture et la religion du groupe demeurent

rent très forts, mais au lieu d'en accepter les formes acculturées et délétères, elle retrouve le cœur de l'hindouisme épique. Elle rejette le rôle de Sita, icône sacralisée du dévouement conjugal dans le monde hindou. Habitée par le feu de la colère, elle se métamorphose en déesse Kali ou en héroïne épique à l'image de Draupadi qui ne craint pas de mettre à mal les apparences de sa féminité pour mieux défier l'Ordre clanique qui l'humilie (Magdelaine, 2008). C'est du cœur même de la cérémonie qu'elle se venge car elle ne supporte pas la tromperie sur laquelle elle repose. « Il n'y avait rien de sacré dans notre union, car il l'avait déjà désacralisée » (p. 75) dit-elle, aussi opère-t-elle un systématique renversement du rite pour retrouver une forme de sacré : la vengeance et la colère.

Toutes les modalités rituelles du passage et de la transformation de l'individu sont transgressées. Le paradoxe règne. Déflorée avant le mariage, c'est ce dernier qui lui rend pourtant sa virginité par la décision qu'elle prend de ne jamais se donner à son époux : « Telle que je suis, depuis la Cérémonie, je suis restée vierge » (p. 73). Donnée en pâture à l'homme, c'est elle qui s'apprête à le dévorer selon une métaphore à peine voilée de la pénétration : « J'étais un monstre qui attendait de pouvoir se repaître de l'homme à ses côtés. Je sentais mes incisives qui s'enfonçaient dans sa chair et l'envie de ce goût cru m'a envahie » (p. 74). Le renversement le plus symbolique est certainement le moment de la prière. Au « serment de fidélité et d'obéissance de la femme au mari », elle répond, en créole, par « une incantation rageuse » (p. 75) : « Le feu qui me demandait mes serments a reçu la promesse de ma vengeance » (p. 74). Le texte donne de ce serment deux versions, l'une en créole qu'elle appelle « *mo priye* » et l'autre en français, formulée en un futur qui renforce le registre du vœu, mais un vœu purement transgressif :

« J'aurai toujours le courage de dire non. Je garderai en mémoire le souvenir de ma douleur. Je regarderai cet homme droit dans les yeux avec la certitude de ma haine. Je ne rejoindrai pas le chemin tracé de femme d'épouse de mère de belle-mère. Je ne deviendrai pas une mofine qui n'a plus qu'un seul but : détruire les espoirs des autres. Aucun enfant ne naîtra de mon ventre qui n'y aura été mis par amour » (p. 75).

La place du créole et la mort du sanskrit s'opposent à la stratégie des xénismes bhojpuris que l'on trouvait à outrance chez Bhoda. À travers la concurrence des langues, le texte francophone traduit le rejet des « mots de la tribu » selon le propos de Régine Robin, et avec eux, le rejet des clôtures communautaires.

Pagli renverse les prérogatives des genres, instituées par la performativité rituelle du clan. Elle se dévêt elle-même en effaçant les signes du mariage : « J'efface du doigt le point rouge sur mon front. J'arrache la guirlande de fleurs qui était restée à mon cou. Je la fais tomber à mes pieds et la piétine » (p. 77). Elle met la virilité de son époux en déroute par l'exhibition de son corps, l'empêchant de construire son identité d'homme marié en rendant impossible la consommation sexuelle. C'est elle qui accède à la virilité, perturbant la répartition des sexes et des genres dans une scène qui ne peut qu'évoquer « Le rire de la méduse » cher à Cixous.

« Je tourne lentement devant lui, j'exécute une sorte de danse lascive et haineuse à la fois, je l'excite et le glace tour à tour, il ne sait comment réagir, il n'a jamais connu une telle déroute, il croyait connaître les femmes, qu'elles étaient toutes soumises aux règles

des hommes, toutes pudiques et prêtes à être forcées, il ne savait pas que j'existais. Il ne savait pas que j'étais. Je souris de sa déconfiture, puis j'éclate de rire, et je sais que ce rire déployé résonne dans toute la maison et que les gens l'entendent et sont un instant immobilisés, figés, pris par une gêne profonde [...] » (p. 78).

Rejetant toutes les étapes du rite de passage, Pagli se construit une identité par le retrait et l'isolement, comme si elle désirait ne jamais accéder à une forme de postliminalité qu'elle n'aurait pas choisie. Mais elle ne reste pas pour autant dans la marge : au contraire, elle choisit un procès de socialisation qui lui est propre. Elle s'identifie comme sujet en choisissant l'amitié amoureuse d'une femme, Mitsy, et l'amour d'un pêcheur noir, formes de distances les plus transgressives qu'elle pouvait prendre par rapport au groupe. Son passage se construit selon ses modalités rituelles à elle, vers l'hybridité et l'interculturalité, vers l'autre et la créolisation, vers l'île - son amant se prénomme Zil, nom dans lequel le créole comprend et entend « l'île ». Même si elle meurt de ce projet impossible, elle a choisi le territoire naturel du pêcheur plutôt que la maison conjugale, ce « *gato lamarye* » ridicule dont elle sait « qu'elle sera [s]a tombe » (p. 77).

Ces textes dénoncent donc les « imaginaires crispés », ce « cancer sociologique », cette « condamnation à mort » d'une culture « qui se reproduit à l'identique » et ne peut admettre qu'elle est vivante (Augé, 1997, p. 32). Ils dénoncent « les effets de durcissement et de glaciation induits par le repli sur les appartenances exclusives » (Augé, 1997, p. 44).

## Seuils

On comprend alors que l'écriture du rite est un véritable seuil en elle-même, seuil qui conduit à la paradoxale rupture avec le clan : le caractère illusoire de l'agrégation que la tribu exige est dénoncé. Par ailleurs, ce seuil de l'écriture induit un retour de la subjectivité en particulier féminine, un retour de l'historicité et d'un procès de socialisation qui vise à la créolisation. Il n'est pas étonnant que ce soit à La Réunion, où la créolisation est vécue comme un état de fait et non comme projet social à venir, que prédomine une écriture des rites en accord avec la territorialisation créole.

Le roman de Narsapa évoque la fondation d'une généalogie indo-créole, sans pourtant que les rites ne soient respectés. La fidélité aux rites semble impossible à La Réunion. Ils se reconstruisent à leur manière, dans la lutte des Malbars contre l'acculturation mais en même temps dans l'entorse à la tradition. Le rite du mariage devient du coup le moment de la créolisation des pratiques, de leur empêchement et de leur reconstruction présentée comme une résistance. Il constitue un espace de négociation entre les forces en présence et occasionne une redéfinition de l'espace insulaire.

« En l'absence des anciens, ils seraient seuls à décider des conditions pour cette union dans un autre contexte que celui du pays bien sûr. Ils s'adapteraient, le pays était loin, nous étions ici. Nos ancêtres comprendraient nos accros à la tradition. [...] Aux conditions suivantes, que la cérémonie se déroule en secret et devant nos divinités face à la mer. [...] Ainsi les gens pourront venir sans craindre d'être dénoncés. La mer attire tellement de gens, pour différentes raisons : prier, pêcher, se promener, le besoin naturel,

ou, comme nous ce jour-là, pour se marier. Sans oublier tous ceux qui viennent y faire leurs offrandes, ne pouvant le faire sur la propriété. Là on pourra jouer sans retenue, dans la joie qui doit être la nôtre en ce jour sacré, et jouer du tambour aussi fort que les bras le permettent. La mer sera là pour absorber la résonance. Et puis, juridiquement, nous y serons en dehors de toute appartenance privée. La mer et ses plages sont la propriété des dieux. Et jusqu'à preuve du contraire, à ma connaissance aucune manifestation sur ces lieux n'a été interdite, ni troublée par ces hommes en quête d'âmes ou par ces nouveaux seigneurs qui croient qu'en possédant du terrain du battant des lames au sommet des montagnes, ils pourront empêcher les gens de circuler. Dire qu'ils croient même dompter la nature ! » (pp. 93-94).

Le mariage se déroule dans l'espace liminaire de l'île, dans l'entre-deux que constitue la plage. Ce bout de terre créole est « réindianisé » le temps de la cérémonie, avant d'être rendu à la pluralité des mondes en présence dans l'île, à la pluralité des pratiques profanes et sacrées qui ne sont régies par aucun maître. Le véritable passage n'est pas assuré par le mariage, mais par le partage de ce seuil qui permet la mémoire de l'ailleurs et l'implantation dans l'ici.

La puissance transformationnelle du texte romanesque permet aux personnages d'accéder, grâce à l'altération même des rites, à l'altérité du lieu, de l'Autre créole, à leur propre subjectivité. L'« insularisation » constitue le passage exemplaire des textes : Pagli, par amour pour Zil-l'île choisit la chair et le corps de l'île, Tamboulou fonde sa famille et sa territorialisation réunionnaise sur le seuil mouvant qu'est la plage. Chez Narsapa, qui plus est, l'idée de contrat liée au mariage s'amplifie de nouvelles significations : c'est la célébration de son mariage qui pousse Tamboulou à renouveler son contrat d'engagé avec le planteur et symboliquement, à signer un définitif contrat d'intégration dans l'espace créole. Le motif redondant de l'agrandissement de la maison au terme de l'union est emblématique de cette résolution des contradictions que proposent les romans : la maison est le cœur de l'indianité préservée, qui se reconfigure en terre créole. La pièce rajoutée est celle qui vient hybrider la maison de l'engagé pour en faire la case d'un Créole d'origine indienne.

Le rite est donc reconfiguré plutôt que détruit. Il est déplacé car les seuils ne peuvent qu'être changés en terre créole. Le passage majeur est donc celui de l'exil à la reterritorialisation, de l'identité collective défaite à l'identité individuelle recomposée. Toutefois, le mécanisme n'est pas aussi binaire ni aussi simple. Le sens même du rite est tributaire de la connexion avec le temps et le lieu qui lui sont contemporains et il s'alimente des conflits qui entourent toute forme de négociation culturelle et identitaire. Dans le cas mauricien, il renvoie à un fonctionnement social communaliste qui entrave l'acceptation de la créolisation. Dans le cas réunionnais, il conduit tous les insulaires vers une hybridation qui engendre des pertes irrémédiables dont le deuil s'avère difficile mais qui en même temps assure la possibilité d'autres vies, revitalise les références antérieures (Augé, 1997), se marque par son inventivité pour parvenir à se maintenir (Paré, 2003). Le rite de passage médiatise cette interaction permanente, ces conflits de sens qui peinent souvent à se régler. Les populations créoles, nous l'avons dit, relèvent de divers localismes tous progressivement reconstruits et mythifiés, et entretiennent des relations souvent difficiles et conflictuelles avec le lieu créole lui-même. « L'océan Indien est un espace sans supranationalité ni territorialisation précise.

Il est un espace culturel, à plusieurs espaces-temps qui se chevauchent, où les tempo-ralités et les territoires se construisent et se déconstruisent » (Vergès & Marimoutou, 2005, p. 26). Dans cette polysémie angoissante qu'Appadurai nomme des « structures nationales complexes » (2005, p. 112), comment élaborer un discours sur l'identité, qu'elle soit individuelle ou collective ?

Le texte se fait l'écho de ce questionnement en proposant une construction rythmique étrange, et parfois dissonante, entre séquences ethnographiques qui semblent dire le maintien de la mémoire collective et distorsions qui paraissent témoigner de l'impossible survie des cultures d'origine en terre créole. La mise en scène des rites de passage semble énoncer la difficulté à les reterritorialiser en les recréant selon de nouveaux postulats. La littérature met donc en travail une réflexion sur la complexe construction identitaire créole. Elle la questionne plus qu'elle n'y répond. Lieu de dégradation évident, la terre créole ne peut abriter la pureté, qu'il s'agisse de celle de l'épouse, déflorée, violée, ou celle du rite, absent, chassé de l'espace sacré et renvoyé dans la nature, subverti, parfois vide de sens. Du coup, la construction narrative elle-même semble abriter un conflit. L'unité de l'ethnotexte, dont l'objectif est l'illusion de la conservation, se défait, par ellipses qui signent la perte du sens dans la cérémonie même (Bodha, Devi, Narsapa), par décalages et renversements (Devi, Narsapa, Bodha), par gonflements didactiques.

## **Le texte littéraire comme passage**

Nous voyons donc que la littérature endosse un rôle symbolique majeur en amplifiant, par des sutures souvent ostensibles et des oxymores formels, le conflit et les enjeux des processus de catégorisation. Le figement que constitue la séquence descriptive de l'ethnotexte rend le monde saisissable et lisible. Elle vise la « production fiable de sujets locaux ainsi que la production de voisinages locaux au sein desquels de tels sujets peuvent être reconnus et organisés » (Appadurai, 2005, p. 261). Elle correspond à un moment dialectique dans l'émergence d'une pensée de soi et sur soi, endossant les formes d'un essentialisme stratégique tel que le propose Spivak (1987) à des fins idéologiques et politiques. La description du savoir a donc avant tout une dimension stratégique : elle « est en fait pour l'essentiel un savoir-comment produire et reproduire la localité dans des conditions d'angoisse et d'entropie, de détérioration et de flux social » (Appadurai, 2005, p. 261). Mais elle ne s'arrête pas à cette étape, et se trouve toujours confrontée à ses limites, à l'inéluctabilité de l'hybridité et du passage. Elle se défait en même temps qu'elle se construit, selon le principe même du rite qu'Affergan qualifie de « reconvertisseur d'espace ». C'est ici moins le rite décrit dans le détail qui assure le passage vers le monde créole, que l'écriture elle-même. L'écriture assume une médiation en assurant la conversion de l'Inde au territoire créole. En ce sens, elle agit comme un rituel :

« L'espace clos du culte cérémoniel [...] joue en cela le rôle double d'un reconvertisseur d'espace et d'un facteur d'adaptation à quelque chose d'autre. Il symbolise la machinerie dont l'Indien a besoin pour jouer et rejouer son retour. L'espace rituel est une scénographie tragique [...]. Dans le même temps, et peut-être à son insu, l'Indien construit

un nouvel espace, insulaire dans une île, exotique, doté des caractéristiques d'un exil enfin accepté. En essayant de revivre une culture ancestrale, il en crée une nouvelle qui lui permette d'opérer son intégration en conservant ses composantes originales » (Affergan, 2006, p. 49).

C'est donc au texte, au fait littéraire, au territoire du livre, qu'est conférée la possibilité d'un véritable passage plus qu'aux éléments rituels décrits. Le rite de passage, c'est bien celui que la littérature fait accomplir à un monde qu'elle recompose pour le faire aborder à de nouveaux seuils, pour suggérer des liminalités qui reconstruisent et transforment celles du monde social.

En somme, le temps même de la description du rite se ritualise dans les procédés d'écriture et l'intertextualité joue un rôle fondamental dans l'établissement d'une stabilité sinon des rites, du moins de la façon de les dire et de les introduire en littérature. Le roman apparaît tout à la fois comme facteur déstabilisant en renforçant la polymorphie des espaces créoles, mais en même temps, il constitue un principe unifiant selon les procédés narratifs et descriptifs qu'il choisit. On comprend alors d'autant mieux le rôle de la séquence comme rite agrégatif. Elle est le véritable contrat proposé par le texte. À l'image du mariage qu'elle met en scène, elle agrège et hybride, elle « conjoint », « conjugue » les modes d'habiter du monde créole, les modes de rencontre et de vivre ensemble qui s'y édifient.

À l'image du rituel, la description et le texte sont affiliants, mais ils affilient à plusieurs mondes en même temps : espace matriciel indien, espace créole, espace français de la littérature romanesque en langue française. Affergan écrit encore que « la cérémonie rituelle [...] a permis de relier l'espace conquis aux espaces perdus mais retranscrits dans un nouveau territoire miniaturisé et analogique » (2006, p. 50). Il ne s'agit pas ici d'un seul territoire, mais d'une pluralité de territoires et d'imaginaires réunis dans la topographie unique du livre. La littérature romanesque dévoile ainsi certaines de ses fonctions compensatoires. Les « grands récits » des nations sont en crise, mais à plus forte raison, que dire des sociétés créoles qui n'ont jamais bénéficié d'autres grands récits que ceux de leurs puissances coloniales ? Le roman francophone sans prétendre pour autant en tenir lieu, propose néanmoins des modes de récits partiels qui offrent des résolutions. Elles sont fragiles, d'autant qu'elles ne jouissent que d'un lectorat très faible et ne sont guère diffusées. Mais elles sont malgré tout une proposition de récit alternatif pour une autre localisation possible qui conjugue la complexité des héritages créoles. La construction identitaire est donc moins offerte par le rite que par la ritualisation narrative qui en élabore les formes, les failles, les réactualisations dans le lieu. Ces textes sont, de ce fait, écrits depuis le lieu d'énonciation créole et le moment présent. Le monde s'organise autour de ce point focal créole : c'est vers lui que doivent être franchis les passages et les seuils. C'est lui qui constitue, non pas le hors-lieu de la perte identitaire, de la confusion des exilés, mais bien le lieu auquel accèdent ceux qui ont franchi les passages et les obstacles pour se construire Créoles.

La littérature est un passage, passage d'un monde de la déploration, de la perte, à un monde possible où les conflits identitaires se résoudraient. Le mariage a ceci d'intéressant qu'il met en abyme les questionnements majeurs des sociétés diasporiques : les problématiques du contrat, du lien, de la perpétuation, de la procréation, de

la transmission, des genres et de leurs relations... La littérature suggère donc de nouveaux seuils, de nouveaux passages qui convertissent l'ailleurs en ici, renversent les pôles de l'avant et de l'après, de la pré- et de la postliminalité pour mettre l'accent sur le temps majeur de l'entre-deux durant lequel doivent se décider les positions que l'on prend à l'égard d'un monde pluriel et hybride. Mais précisément, la littérature ne fait que les suggérer et les inventer. La littérature romanesque contribue à créer des imagi-naires collectifs, des communautés imaginées, mais elle ne constitue qu'une forme de récit parmi tous ceux que produit l'espace social, à plus forte raison lorsqu'elle est mal diffusée, dans des pays qui lisent peu, et encore moins des textes qu'ils ont eux-mêmes produits. Littérature en français dans des zones plurilingues, relevant de champs littéraires problématiques dans lesquels il n'y a pas de correspondance naturelle entre peuple, langue et littérature écrite, elle ne peut constituer que l'un des aspects discrets et modestes de la construction des imaginaires et des récits à vocation identitaire et nationale.

## Références bibliographiques

### Corpus

- BODHA, N., 1999, *Beaux songes*, S.l. : Éds Bénarès.  
DEVI, A., 2001, *Pagli*. Paris : Gallimard.  
LACPATIA, F., 1978, *Boadour, du Gange à la Rivière des Roches*, S.l. : AGM.  
NARSAPA, J., 2008, *Au son des tambours, De l'Inde à la canne*, Paris : Thélès.

### Ouvrages et articles de référence

- AFFERGAN, F., 1997, *La Pluralité des mondes. Vers une autre anthropologie*, Paris : Albin Michel.  
AFFERGAN, F., 2006, *Martinique, les identités remarquables, Anthropologie d'un terrain revisité*, Paris : PUF.  
APPADURAI, A., 2005, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris : Payot.  
AUGE, M., 1997, *La Guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*, Paris : Seuil.  
BALIBAR, E. & WALLERSTEIN, I., 1997, *Race, nation, classe, les identités ambiguës*, Paris : La Découverte.  
BELMONT, N., 2005, « Folklore ». *Encyclopédie Universalis*, version électronique.  
BOODHOO, S., 1999, *Bhojpuri Traditions in Mauritius*, Port-Louis : Mauritius Bhojpuri Institute.  
BUTLER, J., 1990/2005, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris : La Découverte.  
DUPON, J.F., 1969, « La société mauricienne », *Revue juridique et politique*, « Indépendance et coopération », n°3, juillet-septembre.  
JAMESON, F., 1989, «Nostalgia for the Present». *South Atlantic Quarterly*, 88(2), 517-537.  
KILANI, M., 1999, « Fiction et vérité dans l'écriture anthropologique », in F. Affergan (Éd.), *Construire le savoir anthropologique*, Paris : PUF, 83-104.

- MAGDELAINE- ANDRIANJAFITRIMO, V., 2004, « "Ethnotexte" et intertextualité : la mise en scène des représentations culturelles dans les "romans ethnographiques" », in V. Magdelaine-Andrianjafitrimo & C. Marimoutou (Éds.), *Univers créoles 4*, Paris : Anthropos, 93-145.
- MAGDELAINE- ANDRIANJAFITRIMO, V. (Éd.), 2008, *Draupadi, tissages et textures*, Ile sur Têt : K'A.
- MARIMOUTOU, C., 2002, « Le lien et le lieu : à propos de la littérature réunionnaise », *Hermès* 32-33, La France et les Outre-Mers. L'enjeu multiculturel, Paris : CNRS Éditions, 131-139.
- MOTSCH, A., 2000, « L'ethnographie comme écriture de la mémoire », in M.-P. Huglo, E. MECHOULAN, E & MOSER, W. (Éds.), *Passions du passé*, Paris : L'Harmattan, 109-134.
- MOURA, J.M., 1999, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris : PUF.
- PARÉ, F., 2003, *La Distance habitée*, Ottawa : Le Nordir.
- SPIVAK, G. C., 1987/2009, *En d'autres mondes, en d'autres mots, essais de politique culturelle*, Paris : Payot.
- UNNUTH, A., 2001, *Sueurs de sang*, Paris : Stock.
- VAN GENNEP, A., 1909/1981, *Les Rites de passage*, Paris : Picard.
- VERGÈS, F. & MARIMOUTOU, C., 2005, *Amarres, Créolisations india-océanes*, Paris : L'Harmattan.