



**HAL**  
open science

# Ruptures dans l'hindouisme réunionnais de 1828 à nos jours Ou la créolisation d'un sacré

Sully Santa Govindin

► **To cite this version:**

Sully Santa Govindin. Ruptures dans l'hindouisme réunionnais de 1828 à nos jours Ou la créolisation d'un sacré. *Revue historique de l'océan Indien*, 2016, Les ruptures dans l'histoire de La Réunion, 13, pp.118-131. hal-03271021

**HAL Id: hal-03271021**

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-03271021v1>

Submitted on 25 Jun 2021

**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.

## Ruptures dans l'hindouisme réunionnais de 1828 à nos jours Ou la créolisation d'un sacré

Sully Santa Govindin  
Docteur en histoire et en linguistique  
Chercheur associé au LCF  
Université de La Réunion

Nous comprenons par hindouisme réunionnais, les croyances et les rituels véhiculés par les présences indiennes depuis les débuts du peuplement avec l'avènement des 15 prisonniers de San Thomé en 1672, dont la présence attestée de 4 païens, *gentils*, exilés à Bourbon. Nous formulons l'hypothèse que l'hindouisme s'est maintenu sous différentes formes selon qu'il fut véhiculé et alimenté par les migrants asservis, domestiques, esclaves, contractuels coulis, artisans du XVIII<sup>e</sup> siècle, et maintenue jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>182</sup>.

Notre communication souligne plusieurs ruptures dans la croyance des migrants indiens avec la reconnaissance institutionnelle du sanctuaire, *pagode*, dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle dans le contrat d'engagé en 1828, et ensuite sur une période étendue : une adaptation du système langagier aux réalités d'un espace créolophone. Nous interrogeons l'impact de la reconnaissance officielle du temple et de la fête de la moisson, *pongol*, dans le paysage religieux réunionnais, et l'évolution des éléments iconographiques, *padon*, dans leurs fonctions même. Enfin, nous focalisons nos observations sur le rôle prépondérant que les interprètes, *vartial* et *pousari*, accordent à la langue véhiculaire créole dans les récits du mythe signalant *de facto* une mutation majeure dans leur performance linguistique relative au sacré hindou.

### **La reconnaissance des croyances hindoues dans les contrats et les textes officiels au XIX<sup>e</sup> siècle**

Dans le contexte de la suppression de la traite et des suspicions à l'égard de l'interlope au bénéfice des esclavagistes dans les îles Mascareignes, des mesures progressistes bouleversent les mentalités coloniales au début du

---

<sup>182</sup> Les migrants indiens gardent ainsi leurs noms originels qui ne sont pas liés à des aires de recrutement. Leur détermination reflète bien une filiation à leur culture et aux croyances ancestrales. Nous identifions des noms de parenté : *Tambi* (benjamin), de divinité : *Maroude* (héros populaire divinisé). Ces noms d'esclaves ou d'asservis correspondent à des métaphores mélioratives en langue tamoule : *Mangué* pour *Mangai* (belle femme) ; *Vel* (une caractéristique du Dieu Mourouga et fils de Siva) ; *Simanami* au lieu de *Sinamani* (petite perle), *Arla* (la grâce) et *Mouta* (la perle). Les patronymes sont redondants avec le lexique tamoul dans le corpus du maloya qui se réfère précisément au mythe du Râmâyana dans les items suivants : *Siya* (Sidé<Sîtâ), *Romé* (Ramel<Râma).

XIX<sup>e</sup> siècle. Un climat de confiance est instauré entre les administrations coloniales de l'île et les comptoirs indiens en vue de concrétiser des projets de flux migratoires aussitôt avalisés par le Ministère des colonies. La reconnaissance du statut de travailleur étranger libre salarié et la tolérance légalisée de l'hindouisme dans la société coloniale constituent un événement majeur dans l'histoire des mentalités coloniales et des pratiques religieuses indiennes.

En réalité, le respect des croyances indiennes résultait surtout des conditions *sine qua non* imposées par les premiers *Parias* engagés à *Yanaon* aux administrateurs et aux agents recruteurs en Inde. En dépit de leur détresse économique et de leur origine humble, ce groupe social a posé les fondations structurelles de la religion hindoue en exigeant la présence légale de « l'espace sacré » désigné *pagode*<sup>183</sup> dans les contrats.

Antérieurement au XVIII<sup>e</sup> siècle, la réticence des marins *Lascars* pour le travail aux colonies s'expliquait aussi par l'absence prétendue de liberté dans leur pratique religieuse. Les autorités coloniales prirent en considération ces griefs. Ils inscrivirent *de jure* dans le premier contrat d'engagement les mesures assurant aux quinze engagés *Parias* et *Télingas* leur droit à la liberté et à l'expression religieuse. Les articles 4, 5, 6, 7 et 8 des contrats<sup>184</sup> d'engagés précisent les avantages accordés aux travailleurs indiens durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle : 7 roupies octroyés pour le salaire, le contrat de trois ans, une avance de trois mois de solde avec la délégation de solde de 4 roupies en faveur des familles restées en Inde et le regroupement des premiers engagés à Sainte-Marie au sein de grands domaines avec l'assurance d'être payés régulièrement.

Ces engagés bénéficient de huit jours et des matériaux pour bâtir une paillotte sur un terrain convenable dans un endroit proche d'une bonne source. L'entière liberté leur est accordée de professer leur religion et d'en faire les cérémonies selon les us et les coutumes de la caste. La permission leur est accordée d'établir une petite *pagode*. Le contrat spécifie la nature des travaux et leur épargne les « bas ouvrages de la domesticité » tout en mentionnant expressément leur séparation avec les « Noirs esclaves. » Enfin, leur congé annuel est fixé par le calendrier agricole au début du mois de janvier où les engagés indiens sont exempts de travail. Le jour du *Pongol*<sup>185</sup> est l'unique fête pour laquelle la célébration dure quatre jours.

Cette révolution sociale et culturelle s'insérait dans un contexte spécifique de remplacement de la main-d'œuvre servile par les engagés indiens. Ces changements sont confirmés et étendus par les mesures gouvernementales en

<sup>183</sup> *Pagode* : Du tamoul : *Pagavadam* > portugais : *Pagoda* ; temple des pays d'Extrême-Orient.

<sup>184</sup> A.N.O.M., Réunion, Carton, 406, dossier, 3824. Copie de l'engagement pris à l'égard du Gouvernement de Bourbon, par 15 *Parias* partis pour cette île à bord de la Goélette de Sa Majesté : *La Turquoise*. Yanaon, le 16 mars 1828, Signé le Capitaine Commandant par intérim du comptoir d'Yanaon, Délarche, et le Lieutenant de Vaisseau Commandant la Goélette de Sa Majesté *La Turquoise*, Prévost de Langristin.

<sup>185</sup> *Pongal* : Du tamoul-*Ponkal-* ; grande fête agraire du pays tamoul. Elle marque pour les engagés indiens, l'unique période de repos de quatre jours payés *de jure* et coïncide avec la fin de la campagne sucrière et le début de l'année civile.

1830<sup>186</sup>. Elles préconisaient qu'« ... un terrain doit-être délégué par l'autorité pour servir de centre aux Indiens pour la célébration de leurs fêtes religieuses ; il importe également de laisser à ces étrangers la plus grande latitude pour la pratique de leurs lois et de leurs coutumes, notamment quant aux inhumations et aux successions ». Le Ministre de la Marine et des colonies souhaitait aussi que dans certaines localités des terrains leur soient réservés « où ils pourront établir des villages d'Indiens »<sup>187</sup>. Ainsi l'article 11 de l'arrêté du Bulletin officiel de l'île Bourbon en date du 3 juillet 1829 confirme l'octroi aux Indiens d'un terrain au lieu-dit *La Petite-Île* entre le « camp des Noirs » et *La Montagne* pour leurs fêtes religieuses.

Dans sa thèse de médecine sur les considérations historiques et médicales sur l'état de l'esclavage à l'île Bourbon, Joseph Morizot formule des remarques sur les caractères singuliers parmi les étrangers, malgré la clandestinité des autres cultes ancestraux. Il souligne même l'existence de bûchers funéraires : « Aucune race ne paraît avoir conservé la moindre marque de sa religion primitive, excepté toutefois les Indiens qui n'ont rien perdu des usages de leur pays ; ils brûlaient encore, il y a peu de temps, leurs morts dans des endroits désignés par les autorités et assez éloignés des villes »<sup>188</sup>.

Les valeurs liées à la hiérarchie sous-tendent les mentalités de ces engagés *Télingas* qui proviennent des basses castes *Parias* et qui sont issus d'une société structurée où le religieux sous-tend le social. Leur contrat insiste, certes, sur les discriminations entre les groupes sociaux, entre esclaves et engagés, mais rapidement des bouleversements sociologiques leur sont imposés. En l'occurrence l'ethos indien est modifié par le nouvel ordre de la société coloniale qui substitue l'origine ethnique, puis géographique, à la notion originelle de la caste. Ses règles sont fondées sur l'idéologie raciale ainsi que sur la compétence linguistique et professionnelle des travailleurs. Le fait de maîtriser la langue créole de communication avec la hiérarchie constitue un facteur valorisant et un vecteur de promotion sociale.

Ce premier contrat collectif consolide derechef et de manière officielle un hindouisme populaire pratiqué par les engagés indiens dans les camps, et au sein des chapelles d'établissement, et célébré ostensiblement avec la « fête de la moisson ». L'importance de la créolisation des croyances hindoues constitue un indice pertinent de l'ancienneté des migrations serviles et contractuelles indiennes. La « fête de la moisson » est une fête caractéristique du monde agricole, et cette festivité marque le début de l'année civile. Elle illustre surtout dans les formes des croyances religieuses indiennes à La

---

<sup>186</sup> Sudel Fuma, « Un conflit de civilisation : immigrants indiens et société coloniale, 1828-1848 », dans *Le mouvement des idées dans l'océan Indien Occidental*, Actes de la table ronde de Saint-Denis, A.H.I.O.I., 25-28 juin 1982, p. 336.

<sup>187</sup> *Ibidem.*, p.336.

<sup>188</sup> Joseph Morizot, *Considérations historiques et médicales sur l'état de l'esclavage à l'île Bourbon (Afrique)*, Thèse de la faculté de Médecine de Montpellier, 1838, 1838, p. 12, 14, 17.

Réunion, l'influence culturelle des populations agricoles et villageoises de la Présidence de *Madras*.

### La fête de la moisson et l'interculturalité



Lithographie de Roussin : le *Yamsé*<sup>189</sup>

Le thème se réfère au *Yamsé*, à l'occasion des congés annuels octroyés aux engagés indiens à La Réunion. Les travailleurs sont représentés à l'occasion d'une procession religieuse pour les fêtes du *Pongol* au début du mois de janvier. Le titre mentionne expressément « fêtes » et « indiennes » dont l'espace environnant situe l'événement dans la mouvance des établissements sucriers. Cette manifestation qui regroupe les travailleurs indiens épouse un itinéraire qui les mène des camps vers les plans d'eau de mer ou de rivière. La procession emprunte une artère centrale du quartier avant de regagner l'espace religieux de la *Pagode* dans la périphérie.

Plusieurs types de personnages sont représentés. En arrière-plan se trouvent des travailleurs anonymes proches de l'usine. En second plan, parmi une végétation tropicale que caractérisent le cocotier, le pandanus et les cannes à sucre, deux jeunes badauds, aucunement apeurés par la scène, paraissent émerveillés. Au premier plan, les acteurs de la procession sont situés sur une ligne horizontale. Les percussionnistes munis de leur

<sup>189</sup> Louis-Antoine, Roussin, « Le Yamsé, Fêtes des travailleurs indiens, », dans *Album de l'île de la Réunion*, 1878-1883.

instrument, dont un porte la toque, mènent la procession des danseurs. Le troisième s'assure de la progression en se retournant. Leurs vêtements consistent en une tunique et un pantalon. A la fin de la procession, se trouve la seule femme, vêtue d'un pagne et portant un panier. Au milieu sont représentés d'autres danseurs et leurs guides. A partir de la gauche, le troisième « danseur » *Jako* est retenu à la queue touffue au sommet par un individu qui porte un bonnet mahométan. Les guides sont vêtus simplement à l'indienne avec le turban, la tunique et le mauresque, mais seuls les danseurs sont déguisés en fauve. Les corps sont peinturlurés de rayures zébrées. Leurs têtes sont masquées et laissent sortir une paire d'oreilles pointues. Tous les Indiens sont pieds-nus, mais les ongles acérés des danseurs déguisés ressemblent aux griffes des félins. La troupe est contenue par leur guide qui atténue leur agressivité. Les derniers danseurs semblent enchaînés, et sont particulièrement virulents en élançant leur bras. Le dessinateur présente ainsi les danseurs selon six positions différentes, en partant du début de cortège : le premier qui marche, le second à quatre pattes, le troisième debout enchaîné de profil, le quatrième, de face, le cinquième de dos, et le sixième qui se courbe. D'aucuns portent des traits au-dessus de la bouche, qui indiquent les poils d'un tigre. Deux Indiens présentés de dos et de face et un cinquième au début de la procession paraissent surveiller la bonne marche de ces danseurs féroces.

Antoine Roussin illustre dans ce dessin un aspect des croyances indiennes, mais il a aussi publié plusieurs images sur les types de populations indiennes et leurs mœurs. L'événement est présenté de manière objective en dépit des traits subjectifs liés à l'étrangeté, la curiosité et la méfiance vis à vis des mœurs indiennes qui accompagnent ses lithographies.

Cette icône est significative de plusieurs époques, et elle présente plusieurs enjeux. Elle montre une facette clé des croyances indiennes dans l'espace de la plantation, voire dans les sociétés coloniales. Héritées des contraintes de l'administration française sous la Compagnie des Indes, les croyances indiennes ont dû s'exprimer dans la proximité et la tolérance depuis l'époque des Établissements français en Inde. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, avec la présence d'ouvriers indiens à Bourbon, ces formes de croyances d'origine musulmane ou hindoue s'interpénétrèrent au sein d'une dynamique religieuse pour assurer leur survie en exil. Le martyr de *Kerbala* est un fait convergent dans les mentalités, et il sous-tend la croyance et le rituel. Ce témoignage visuel pose les concepts d'interculturalité voire d'intraculturalité<sup>190</sup> pour expliciter la tolérance véhiculée dans les croyances indiennes entre les différentes confessions à l'occasion du *Pongol*. Les appropriations

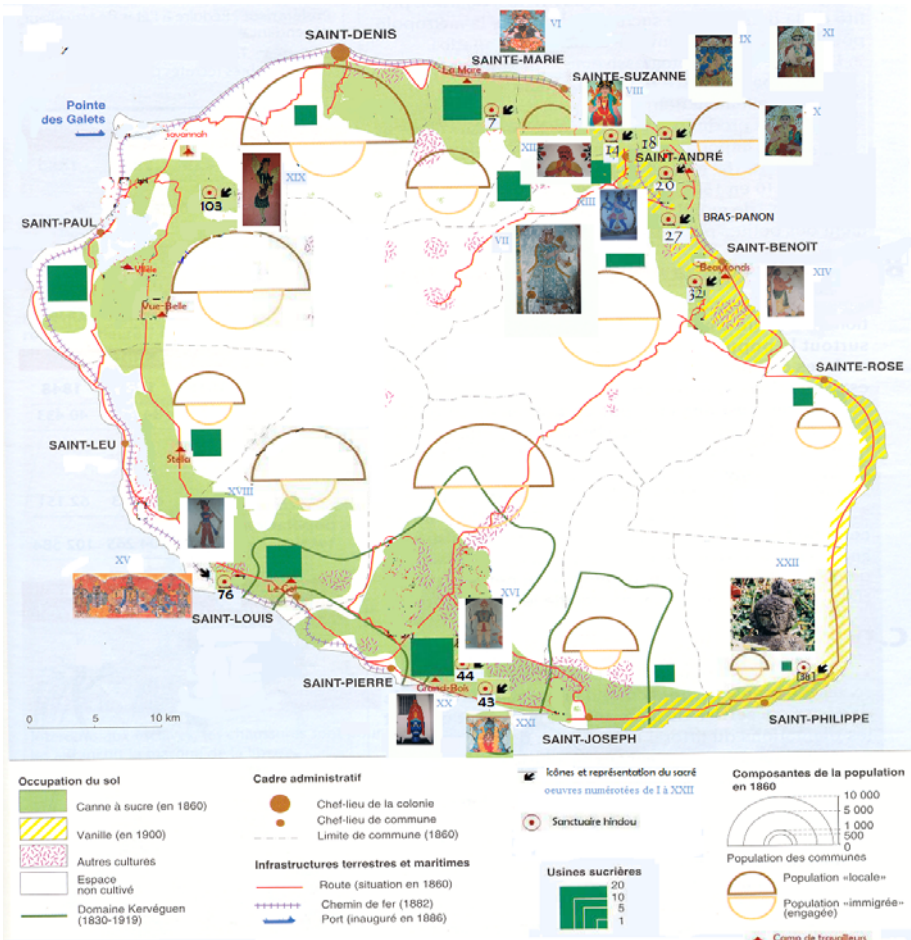
---

<sup>190</sup> « La notion d'interculturalité suppose l'existence d'au moins deux civilisations ainsi que des relations entre elles, alors que l'intraculturalité se réfère à ce qui se passe à l'intérieur d'une civilisation », Valérie Magdeleine-Andrianjafitrimo et Jean-Claude Carpanin, Marimoutou, *Un état des savoirs à la Réunion*, (ss dir.), Laboratoire de recherche : langues, textes et communications dans les espaces créolophones et francophones. Université de La Réunion, Tome II : Littérature, Adsofi, 2004, p. 257.

réci-proques imposées pour la survie en insularité ont davantage rapproché les peuples et anticipèrent les dérives fondamentalistes.

### Les chapelles d'établissement et leur production langagière

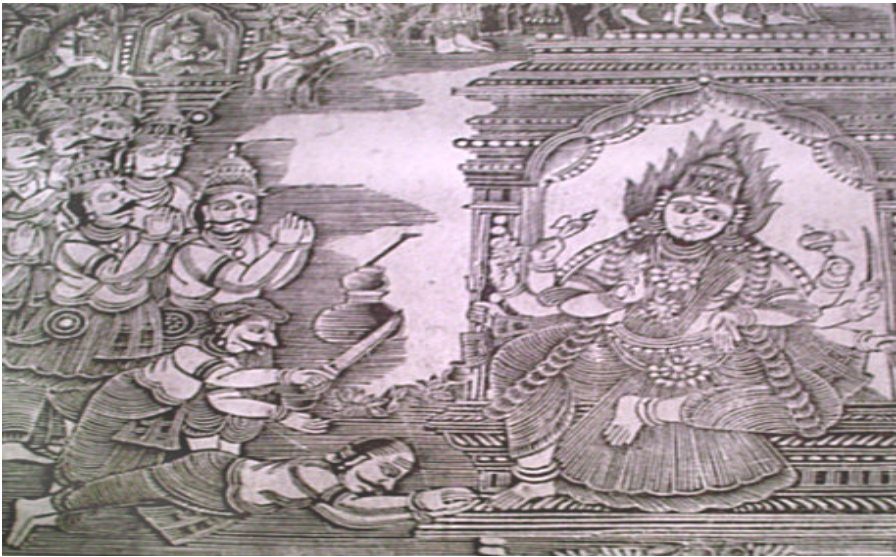
Le sanctuaire a été construit progressivement. Les travailleurs indiens installèrent au préalable une pierre en basalte qui symbolisait le divin au pied d'un arbre, puis les responsables confectionnèrent un *boukan*, « une construction végétale ». Elle fut agrémentée d'« icônes », *padon*, qui représentent les personnages du panthéon hindou et qui illustrent le récit immémorial véhiculé par les interprètes.



**Carte des œuvres picturales et sculpturales du monde épique  
Aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles à La Réunion en lien avec le sanctuaire hindou**



Nous comparons des productions artistiques indiennes et réunionnaises : deux estampes extraites d'un ouvrage de l'épopée<sup>191</sup> en tamoule et imprimé à Chennai en Inde. Ces images divines sont reproduites dans un texte versifié et commenté. L'ouvrage est destiné à la lecture et aux prières imprimées en 1898, mais la composition pourrait être bien antérieure. La production réunionnaise concerne une statue et un dessin réalisés à La Réunion. En insérant ces productions indiennes dans notre corpus iconographique, nous montrons la rupture dans les spécificités de la création des artistes réunionnais.



**« Le sacrifice d'Alvan à la déesse Kâli pour le gain de la Grande Guerre des Bharata ». L'estampe monochrome représente ainsi son sacrifice à la déesse Kâli créolisée en Karli pour le gain de la Grande Guerre des Bharata.**

*Alvan*, « fils d'*Arjounin* », œuvre, probablement personnage pré-aryen intégré au mythe indo-européen et dont La Réunion a fait une entité divine essentielle car elle est omniprésente dans les sanctuaires d'établissement. Le personnage d'*Alvan*, avec ses yeux globuleux, présente un aspect terrifiant et marque l'effroi du fait même de la violence de son sacrifice et la peur occasionnée par le croisement de son regard.

<sup>191</sup> Plusieurs textes épiques en tamoul classique s'inspirent des versions originales du *Mahâbhârata*. *Villipouttoul Alval* est la version tamoule du *Mahâbhârata* imprimée à Chennai en 1898. Sur le mythe, consulter : Anne-Marie, Esnoul, « *Mahâbhârata* », dans *l'Encyclopædia Universalis*. Paris, 1992, p. 302-305.





Alvan

Il connaît un engouement populaire et sa désignation est fortement créolisée, d'ailleurs on le nomme aussi *Gardyin d'fé* le « gardien du feu ». Il fait face au « champ de bataille » symbolisé par le brasier ardent et porte la couleur bleue des vishnouistes. Les statues sont réalisées dans plusieurs matières : généralement imputrescibles tel le bois du jacquier pour la représentation d'un buste.



Pañjali, les dessins indiens et réunionnais

Enfin la déesse *Pañjali* est habillée au cours des rituels, telle son effigie qui apparaît sur le char de procession. Elle est parée d'un carquois, arbore plein de bijoux et tient un perroquet. Cette peinture se trouve sur le char rituel utilisé à l'occasion des processions. Dans les estampes monochromes réalisées par les artistes indiens, nous retrouvons les sentiments définis par le canon esthétique hindou. Ils montrent plusieurs expériences : le merveilleux, l'héroïsme, le pathétique, le sacrifice et l'horreur.

Mais sur les œuvres picturales et sculpturales, les artistes ont amplifié certains traits et ont innové en projetant leur vision du monde dans les

productions artistiques. La déesse *Pañjali* contraste par ses dessins richement décorés sur le char de procession, Les œuvres ont été successivement retouchées à l'occasion des rénovations picturales.

Les artistes utilisent des termes spécifiques pour désigner leur création, et l'art pictural est singularisé dans ses formes. La terminologie créole reprend les termes tamouls pour la désignation : *pada*, *roupa*, *mourti*, *moulasthanana* ou *kalou*. *Padon* signifie « images divines sous vitre », qui peuvent cependant être réalisées sur du tissu et protégées par la vitre, mais l'artiste peut directement peindre sous la vitre. *Loubon* représente des « formes divines ». *Mourti* souligne davantage « l'incarnation d'un personnage » dans une forme particulière. *Molestarlon* ou *kalou* signifie « objets phalliques ». Ils sont figés devant le sanctuaire hindou et sont caractérisés par le galet basaltique poli et allongé qui est récupéré sur les berges ou les rivages. Nous entendons par « production indienne » les images livresques et « production réunionnaise » ou locale, les œuvres réalisées à La Réunion.

Les redondances dans les motifs et le style apparaissent dans le système des personnages épiques. Ils sont éparpillés sur les façades murales des temples de plantation situés auprès des moulins sucriers sur le littoral. Les sanctuaires hindous liés à la « marche sur le feu » reprennent cependant dans l'iconographie les mêmes types de représentation, mais seuls divergent les styles. On observe une continuité dans les formes durant une période qui débute au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle. Les dessins indiens sont plus complexes dans la texture des motifs décoratifs et dans la représentation des personnages. Ils décrivent des scènes du récit mythique. Ainsi le dessin de la déesse *Pañcali* est une représentation culturelle indienne.

Une différence majeure s'instaure, cependant, dans plusieurs domaines entre les estampes des ouvrages et les peintures des sanctuaires. La dynamique est perceptible au niveau des fonctions, du destinataire, du choix des matériaux, de la couleur, des motifs décoratifs, de la représentation des personnages, des émotions et de la vision du monde suggérés par l'artiste. Les estampes monochromes sont exécutées à des fins commerciales et sont insérées dans les ouvrages de vulgarisation qui exhibent des images narratives. Les modèles originaux proviennent de gravure en bois ou de plaque de cuivre, alors que les productions artistiques réunionnaises sont uniques et originales et sont destinées exclusivement à un usage privé, et ambitionnent de susciter la dévotion avec des images figuratives et votives. Nous n'avons observé aucune reproduction de la même œuvre. Les peintures sont réalisées directement au contact de la vitre, sur une simple paroi murale et, dans un cas, sur une surface probablement préparée avec un lait de chaux, ou sur une simple porte d'entrée.



**Sculpture : Dolvédé au Baril (Saint-Philippe)**

Le critère de la couleur différencie les deux styles, les estampes sont monochromes, alors que les œuvres locales utilisent des couleurs ternes et froides mises en aplat. Progressivement, l'usage symbolique de la couleur connaît des mutations. Originellement d'ordre religieux et sacré, cette pratique peut, pour la période récente, interférer avec la sphère politique et profane. Les motifs décoratifs se réduisent dans l'habillement des personnages à des éléments floraux. Ils se différencient des plus anciennes productions dont les signes de la royauté et du pouvoir sont reflétés dans les *zamo* ou « boucles d'oreilles », un hyponyme pour les attributs décoratifs des acteurs de ballet : les couronnes, les épaulettes, les ornements et les armes. Les dessins dans leur ensemble présentent un tracé linéaire. Les frises et les perspectives sont absentes. La représentation des visages est réalisée de face en général. Les proportions corporelles ne sont point respectées. Ces codes artistiques obéissent davantage à des considérations d'ordre conceptuel que physique, à l'instar du pouvoir et du droit d'aînesse pour les princes-héros du *Mahâbhârata* ou *Barldon* en créole. De surcroît, les motifs et la nature des matériaux divergent, car si les estampes dégagent les sentiments d'héroïsme, d'horreur, de sacrifice, d'ascèse et de pathétique, les créations réunionnaises suscitent des émotions spécifiques liées aux plaisirs sensuels, à l'hospitalité, au charme. Le pathétique est amplifié dans les sentiments de dévotion qui sont conditionnés par l'histoire des migrations et de la créolisation. Les représentations de la déesse montrent trois strates : l'indianité culturelle, le tamoul créolisé dans le rituel et la sculpture créole dans la perspective

culturelle. Ces catégories sont redondantes avec les processus de créolisation linguistique entre le tamoul indien, le tamoul créolisé et le *créole commun*.

### **Le choix d'un épisode du *Mahâbhârata*, et la performance orale de l'interprète**

Le syntème verbal *i mont tavsi* ou « la pénitence d'*Arjouna* » correspond à un épisode intégré dans les « Chants du Mât »<sup>192</sup>. Ce récit représente une phase essentielle du rituel de la « marche sur le feu » que nous avons observée dans le temps présent et dans l'espace du sacré hindou des descendants d'engagés. L'enjeu de cette étape a orienté le choix de nos corpus tamouls et justifie la sélection opérée auprès des idiolectes du *Mahâbhârata* dans ses versions créoles. Cette phase du récit est distribuée inégalement dans nos corpus et nous avons dû choisir un corpus phare qui présente une fréquence et une intensité propice à une étude comparative.

S'appuyer sur un informateur doté de compétences linguistiques particulières, bilingue voire trilingue dans les codes tamouls, créoles et français semblait pertinent pour la démonstration. Cependant nous avons privilégié les investigations linguistiques afin de répondre à notre problématique sur la créolisation d'un corpus tamoul.

Nous livrons nos résultats d'après les comparaisons réalisées sur l'épisode le « Combat des Dieux » entre les vers 503 à 522 du texte tamoul<sup>193</sup>, soit 19 lignes, et les 22 lignes, 154 à 176 dans le corpus créole n° 4 d'un informateur.



**Ponapin A., interprète du *Mahâbhârata***

<sup>192</sup> Douzième chant d'un ouvrage en langue tamoule : *Les Chants de l'Exil ou le séjour dans la forêt des cinq princes du roi Pandou ; en tamoul, Pañcapandava vanaçam*, Ar, Ji, Pati, kampéni, 4, venkataramayyar terou, Mint, building cennaï-1, 1972, India.

<sup>193</sup> Episode XVIII du douzième chant ou *Les Chants du Mât*.

Deux approches méthodologiques ont caractérisé un texte et des énoncés. L'analyse philologique du texte tamoul a montré la spécificité des « Chants du Mât », et l'analyse linguistique du texte tamoul et des énoncés créoles a dégagé les éléments communs à chacune des deux langues. Néanmoins, la démarche comparative identifie dix critères qui hiérarchisent ces langues en performance et qui autorisent une appréciation objective de la dynamique de créolisation linguistique et culturelle. Les critères portent successivement sur l'origine de la langue, la nature de la prestation, les compétences et le statut des informateurs, le type de tradition orale, le champ et l'instance énonciative, la nature de l'interaction entre l'interprète et son public, la spécificité des corpus et la vision du monde.

L'usage de la langue tamoule est spécifique à la prestation artistique et ritualiste. Elle s'exerce selon *une tradition mixte*<sup>194</sup>. Son corpus quantitatif est perpétué par des récitants-musiciens qui assument les fonctions poétiques et narratives. Des interférences internes avec les pénitents sont observables et la langue offre la vision d'un monde indien mythique.

La langue créole est utilisée dans le cadre de la performance intellectuelle et ludique. Elle s'exerce selon une tradition orale. Son corpus qualitatif est porté par les conteurs-traducteurs qui repensent les messages. Les interférences externes avec le public permettent aux idiolectes de présenter une vision du monde indien actualisée dans le temps présent et créolisée. D'autres indices signalent et complètent ces interférences dans l'espace sacré entre le tamoul et le créole, et dévoilent les modalités selon lesquelles s'exercent les processus de créolisation. Les études conjointes menées sur la structure des énoncés, le mode d'exposition, et les analyses linguistiques, affinent les résultats. Dans le mythe indien, les étapes du récit adoptent un ordre narratif et chronologique. L'épisode du « Combat des Dieux » est situé dans une phase de résolution de l'intrigue à la fin. Les mythèmes du récit apparaissent dans l'alternance de phases racontées et dialoguées. La narration objective où le narrateur s'efface reste un trait dominant du texte tamoul. Dans le récit en créole, le choix lexical est redondant entre les corpus, mais l'officiant-interprète formule dans son énoncé un réseau lexical étranger aux « Chants du Mât », car il consulte plusieurs sources textuelles et orales tamoules. Cependant les études en sémantique lexicale font resurgir la notion de l'héroïsme et du sacré.

Les processus de créolisation sont explicités dans l'analyse linguistique des corpus. Nous retenons le privilège qu'accorde le locuteur à la répétition des signes : les marqueurs de l'oralité ; les redondances des unités lexicales ; la reprise de syntagmes ; les coalescences des binômes créoles et tamouls ; et le récit en boucle.

Le dernier outil innovant spécifique de créolisation consiste à user de manière abusive de la fonction de communication en explicitant les concepts

---

<sup>194</sup> « C'est une oralité qui coexiste avec l'écriture lorsque celle-ci demeure externe, partielle et retardée... », dans Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, collection poétique. Paris : Seuil, 1983, p. 35-37.

et les signifiants tamouls dans la langue créole. La redondance illustre la stratégie de l'idiolécrite créolophone qui transpose sa performance artistique en une leçon récréative et explicative avec les pénitents.

### **Le créole d'un sacré**

Ce système de langue illustre le modèle du contact des langues et de l'interférence entre la langue du *créole commun* à La Réunion et la langue tamoule des populations indiennes et de leurs descendants dans l'espace créolophone. Des traits de la langue tamoule persistent dans le système du créole et font l'objet de dynamique linguistique. La langue partage les traits communs avec le *créole réunionnais contemporain*.

L'analyse morphologique et syntaxique des items a établi le lien entre la langue des corpus et le système commun créole actuel. En règle générale, le contenu des corpus est lié au sacré et au *Mahābhārata*. Son énonciation se situe dans l'espace du sanctuaire hindou dont les chants en tamoul racontent les récits épiques. Les structures phonologiques, syntaxiques et lexicales du créole d'un sacré sont exposées aux autres systèmes linguistiques du *tamoul épique* et du *créole réunionnais commun*. Néanmoins, les sédiments du *tamoul épique* et les migrations indiennes sous-tendent la vision sémantique de ses interprètes.

Les énoncés de ce *créole d'un sacré* se singularisent du *corpus complexe*<sup>195</sup> des *Chants de l'Exil* car ils ne sont pas chantés, ni mis en scène et ritualisés pareillement pour la langue du *tamoul épique* dont les performances créent surtout une dynamique sur les formes artistiques. La langue *créole d'un sacré* s'est constituée avec l'usage des formes esthétiques variées dans la tradition orale : les récits des histoires créoles ; les paroles en performance dans les chants dansés d'esclaves ; les *vassanon* ou « résumés » des représentations théâtrales des ballets sacrés. La langue et ses répertoires font ainsi l'objet de négociation par les interprètes qui la modulent en permanence en fonction de leurs compétences linguistiques et artistiques. Le *créole d'un sacré* sous-tend une oraliture spécifique au monde des sanctuaires hindous qui sont situés dans la mouvance des anciens camps de travailleurs. Le *créole d'un sacré* s'inscrit *de facto* dans la dynamique de créolisation linguistique et culturelle. Nos résultats situent les fondements de sa tradition orale avant même l'avènement de l'engagisme indien au début du XIX<sup>e</sup> siècle et de l'apport des sources manuscrites tamoules à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>195</sup> « ... Expressions artistiques qui perpétuent le patrimoine ancestral : les langues, le chant, l'iconographie, la mélodie, la rythmique et le mime », dans Sully Santa Govindin, *Barldon, Histoire des migrations, dynamique et créolisation dans les corpus du Mahabharata à La Réunion de 1672 à 2008*. Etang-Salé : Edition le Germ, 2014, 575 p., p. 209.

## **Conclusion**

L'approche comparative entre les périodes des migrations, l'esthétique dans la représentation du sacré, et les langues du mythe en Inde et à La Réunion, et son étude selon les perspectives théoriques de la créolisation, de l'interculturalité et des contacts de langues, ont fait émerger des résultats inédits. Nos travaux précisent le concept de rupture et soulignent ainsi une avancée majeure dans la connaissance des mentalités et des pratiques indiennes hors de l'Inde. Nous avons pu cerner les évolutions dans les représentations picturales, plastiques et nous avons explicité la dynamique opérant dans les contacts linguistiques au sein d'un hindouisme réunionnais désigné encore *religion malbar*.