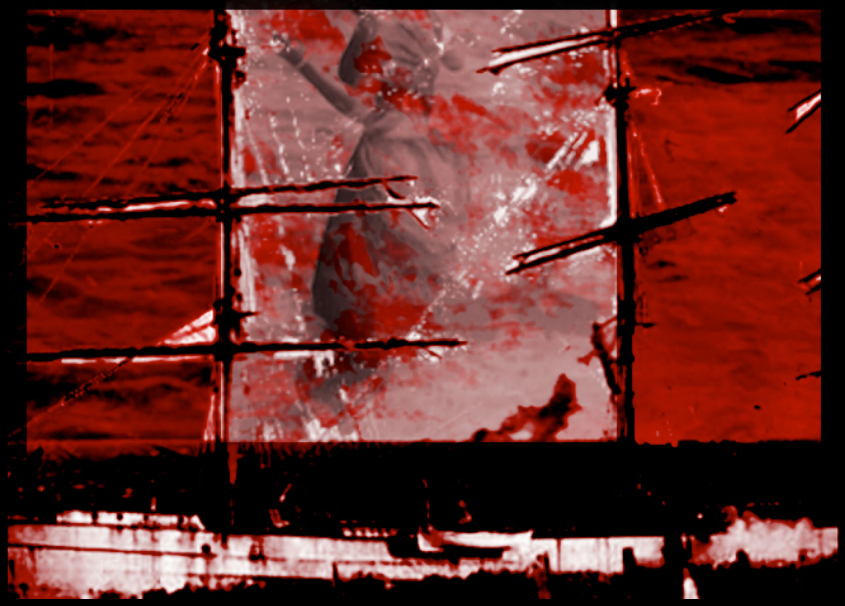
Université d'Artois
École Doctorale Lille 3
Laboratoire Textes et Cultures
Thèse de doctorat en Arts et Sciences de l'art,
Spécialité Arts Plastiques

2 0 1 8

Minakshî Carien

FEMME INDO-GUADELOUPEENNE ET CREATION

Non *sati* mais *çakti*



Sous la direction de
Mr **Benjamin Brou**, Maitre de conférences HDR
Université d'Artois

Icleia Cattani, Professeure Émérite des Universités, UFRGS Brésil

Éliane Chiron, Professeure des Universités, Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Singaravelou, Professeur des Universités, Université de Bordeaux Montaigne

Benjamin Brou, MCF-HDR, Université d'Artois

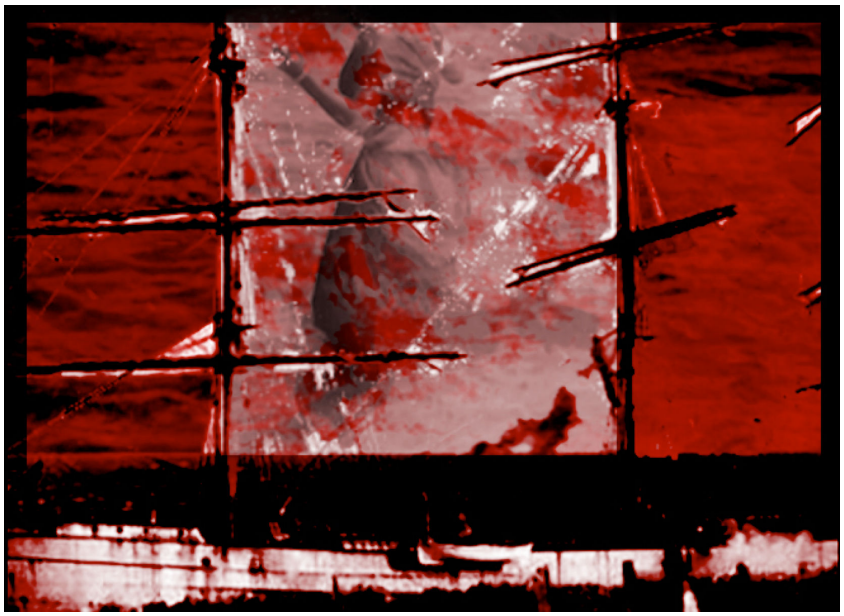
École Doctorale Lille 3
Laboratoire Textes et Cultures
Thèse de doctorat en Arts et Sciences de l'art,
Spécialité Arts Plastiques

2018

Minakshî Carien

FEMME INDO-GUADELOUPEENNE ET CREATION

Non *sati* mais *çakti*



Sous la direction de
Mr **Benjamin Brou**, Maitre de conférences HDR
Université d'Artois

Icleia Cattani, Professeure Émérite des Universités, UFRGS Brésil

Éliane Chiron, Professeure des Universités, Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Singaravelou, Professeur des Universités, Université de Bordeaux Montaigne

Benjamin Brou, MCF-HDR, Université d'Artois

À mes parents,

À ma sœur,

À mes proches.

HOMMAGE

A **madame Parshad Paul Millionnette épouse Narayanan, ma grand-mère maternelle.**

Une femme qui s'est battue sa vie durant pour ses enfants, ses petits-enfants et sa famille. Elle a consacré à sa vie à l'éducation de ses enfants tout en œuvrant au côté de son époux pour l'indianité.

A monsieur Narayanan Robert, mon grand-père maternel (1930 – 2000).

Il a été un défenseur de la culture indienne en Guadeloupe. Il a su se donner les moyens de la promouvoir. Co-fondateur de l'Association Culturelle Guadeloupéenne des Amis de l'Inde, il a été dans un premier temps le Secrétaire. Il a occupé, dans un deuxième temps, la présidence. Doté de rigueur et de détermination, il a lutté pour ses convictions trouvant par le biais associatif une occasion de déjouer les préjugés de couleur, les discriminations raciales. Il a mis en œuvre un processus culturel pour la reconnaissance de l'apport indien dans le patrimoine guadeloupéen. Il a été le premier descendant d'Indien à être directeur d'école du premier degré (école maternelle). Il a poussé les guadeloupéens d'ascendance indienne à se « *tourner vers l'instruction* », comme il aimait le répéter. A titre posthume un hommage lui a été octroyé par monsieur le maire Jean Barfleur, en donnant son nom à une des écoles primaires de la commune de Port-Louis.

A monsieur Carien Paul, mon grand-père paternel (1923-1986).

Il a été un danseur dans les célèbres bals tamouls nommés *Nadron*. Ne l'ayant pas connu, j'ai pu tout de même partager l'une de ses passions. Travailleur acharné, il a parcouru à pieds les terres de Gaschet pour se rendre dans les plantations de l'Usine de Beauport, puis dans les terres de la Société Anonyme des Usines de Beauport. À la force de son travail d'agriculteur, il est devenu Propriétaire. Il a acheté un terrain à la Société Anonyme des Usines de Beauport sur lequel il a construit sa maison familiale. Il a eu huit enfants. Grand danseur, il a été apprécié pour la maîtrise de cet art qui lui permettait de rompre avec la dureté de son quotidien. Il y a participé, accompagné de son frère.

A monsieur Lalsingue Clermont, mon cousin paternel (1935-2012).

De son vivant, très peu de gens ont su reconnaitre sa valeur et ses talents. Toujours valeureux, amoureux, et défenseur de sa culture il a est devenu à l'âge de 17 ans être un prêtre hindou. Il a su s'affirmer et se faire respecter grâce à la maîtrise des arts liés à la transmission de cette culture (Chant, théâtre et danse). Il a su trouver en chacun de ses aînés un enseignement et le transmettre aux jeunes. Chanteur et danseur hors pairs, il a organisé et mené de nombreux projets. Il a voulu approfondir ce savoir en allant en Inde chercher les réponses aux problèmes posés en Guadeloupe. Il parlait tamoul couramment. Sa recherche portait sur les cérémonies indo-guadeloupéennes. Il donnait volontiers des explications, ne se contentait pas d'agir sans comprendre. Il a été un grand homme, un *vatialou*, un chercheur et un artiste. Il m'a aidé pour ce travail de recherche en partageant quelques-uns de ses savoirs.

REMERCIEMENTS

Dans la réalisation de ce travail doctoral, j'ai bénéficié de l'aide précieuse de mon directeur de recherche : monsieur **Benjamin Brou.** Il a su m'encourager à écrire ce travail mnémonique sur l'héritage qui m'a été légué par ces êtres disparus.

Je remercie également madame **Éliane Chiron** pour m'avoir éveillée sur la non présence des femmes Indiennes arrivées en Guadeloupe. Lors de l'écriture de mon mémoire et surtout grâce à ses précieux conseils, j'ai pu prendre conscience que ces femmes avaient très peu de visibilité dans l'Histoire alors que paradoxalement dans le cadre familial elles avaient une place centrale. J'ai donc décidé d'en faire la pierre angulaire de ce travail doctoral en recherchant mes ancêtres féminines.

J'ai rencontré et contacté des historiens spécialisés sur les questions relatives à la diaspora indienne, à l'immigration indienne et l'histoire de la Guadeloupe en particulier celle de l'économie sucrière et l'usine de Beauport. Je remercie pour ces échanges monsieur **Singaravelou**, monsieur **Jacques Weber**, monsieur **Christian Schnakenbourg**, monsieur **Jacques Adélaïde-Merlande,** monsieur **Raymond Gama**, monsieur **Raymond Boutin**, monsieur **Francis Ponaman,** monsieur **Jean-Régis Ramassamy-Nadarassin**.

Je souhaiterais témoigner de ma gratitude l'ensemble de la communauté des vatialous (prêtres hindous) de la Guadeloupe qui m'ont accordé du temps, des explications en me donnant des pistes de recherches.

Je voudrais également remercier :

- le personnel des archives départementales de la Guadeloupe.
- l'ensemble de l'équipe technique de la mairie de la ville du Moule, en particulier le Directeur Général des Services, monsieur **Jean-Jacques Simion**, monsieur **Charly Kancel** et les agents du cimetière.

En dernier lieu, je voudrais remercier madame **Sandrine Bozon** pour m'avoir relue, conseillée et corrigée.

SOMMAIRE

HOMMAGE 4

REMERCIEMENTS 6

SOMMAIRE 7

PROLOGUE 10

CHRONOLOGIE 23

INTRODUCTION 26

PREMIERE PARTIE 55

Transmigration intergénérationnelle et matrilinéaire : des histoires de l'Art. 55
Archives et souffles 55

Chapitre 1. Pulsion et impulsion archivistique en regard de l'Histoire coloniale. 66
1.1. L'histoire coloniale au lendemain de 1848. 70
1.2. Histoire du travail dans les habitations et spécificité de l'industrie sucrière. 87
1.3. La problématique du recrutement des Indiennes dans les colonies françaises. 100

Chapitre 2. Samsara matrilinéaire du souffle aux mythes 122
2.1. La mer comme non vécu de la mère 126
2.2. Le dévoilement des mères inconnues placées dans l'invisible 145
2.3. Un rendez-vous secret entre terre et mer 165

DEUXIEME PARTIE 184
Préservation d'un héritage hindou et indien en substance patriarcal 184
Énigme, souvenance et figure héroïque. 184

Chapitre 3. De l'ethnoarchéologie a la malédiction du kala pani 199
3.1. Énigme de la présence généalogique indienne 202
3.2. Absence ou non de racine, la parenté et l'arbre ? 218
3.3. Fouille immatérielle et Symbolique des âmes perdues 244

Chapitre 4. La souvenance de l'enfance dans une dissémination postcoloniale. 262
4.1. Présence absence : images fœtales dans les habitations 265
4.2. La racine cachée et montrée 282
4.3. Expérience de déracinement et souvenance de l'enfance 298

Chapitre 5. Feu ou dieu comme un symbole identitaire. 317
5.1. Madouraï Viran : du mythe, de la cérémonie au père protecteur. 321
5.2. Le pouvoir d'identification et sens caché du mythe et rite hindou 340
5.3. Rituel et pratique artistique contemporaine 359

TROISIEME PARTIE 377
Autoethnographie féminine indienne dans un monde postcolonial 377
Altérité intime, matrifocalité et çaktisme 377

Chapitre 6. Les images des femmes indiennes, les images des mères hindoues. 392
6.1. Initiation et empreinte matricielle de l'eau au feu. 397
6.2. Immersion dans l'altérité intime, vision de « la » femme en Inde. 416
6.3. Naître femme, naître fille indienne, naître femme ou fille hindoue ? 431

Chapitre 7. Le manifeste du çaktisme : expérience intérieure et influence extérieure 447
7.1 Les prémisses du manifeste du çaktisme : observation, intuition, relation. 449
7.2. Le manifeste du shaktisme ou çaktisme. 457
7.3. Images gravées dans l'art, dans la mémoire de la traversée des milieux 492
7.4. Une ouverture des indiennes aux voix et sons contre le colonialisme 511
7.5. Mémoires et reconstructions: retour sur le projet « çak » et le « je » çakti 520

CONCLUSION 541

BIBLIOGRAPHIE 566
GLOSSAIRE 580
INDEX DES NOMS PROPRES 587
INDEX DES NOTIONS 591
TABLE DES MATIERES 597
TABLE DES REALISATIONS PERSONNELLES 605
TABLE DES PLANCHES DES ARTISTES 603
RESUME 605
CATALOGUE 1
TABLE DES ILLUSTRATIONS 2
RESUME 6

PROLOGUE

La présente recherche interroge la présence indienne dans l'île de la Guadeloupe, une présence qui date de 1854. La recherche est issue de trois objets d'études suivis de deux préoccupations personnelles. Les objets d'études traitent de l'immigration, de l'enracinement, de la persistance de l'héritage des Indiens en Guadeloupe. Les Indiens ne sont pas les Indo-guadeloupéens. Les Indiennes et les Indiens sont les enfants de l'Inde. Les Indo-guadeloupéennes et les Indo-guadeloupéens sont les enfants, la descendance de cette population venue de l'Inde, population venue travailler en terres guadeloupéenne. Cette descendance est issue d'une volonté de s'enraciner, de s'ancrer et de créer une famille dans l'île de la Guadeloupe. Cette descendance est guadeloupéenne et créole.

Mes objets d'études esquissent un rapport entre Histoire et pratique artistique. Je ne peux pas étudier l'ouvrage des femmes indo-guadeloupéennes sans étudier et évoquer certaines pistes historiques qui présupposent des problématiques identitaires. Aussi pour délimiter cette problématique identitaire, j'ai décidé de délimiter trois objets d'études. Mais j'affilie également ma recherche à la phénoménologie de la mémoire de Paul Ricœur, à l'importance des souvenirs et des vécus. Les pistes historiques sont mises en regard des souvenirs de mon ascendance Indienne. En effet bien que ces objets d'études émergent de l'Histoire des Indiens en Guadeloupe. Il existe dans ma sphère privée et familiale : une part de ladite

Histoire qui se transmet de manière atavique. Ce processus de transmission est le poumon de ma recherche. Mais il s'accompagne de préoccupations concernant sa conservation mais aussi sa destitution.

Ce processus, ce poumon est teinté de préoccupations personnelles de nature paradoxale. Une première est privée voir même intime, elle appartient au domaine familial, et l'autre est publique, elle se tourne vers une Inde mi lointaine, mi proche mais qui m'est étrangère. Ces préoccupations me permettent de m'inscrire en rupture avec la grande Histoire pour faire une petite apologie de mon histoire personnelle et familiale. L'artiste chercheur n'est pas un historien, mais un archéologue qui tend à délimiter un savoir familial et intime. Ma recherche est proche de l'épistémologie de Michel Foucault. Je pars de l'hypothèse que les histoires, les souvenirs, ces mémoires qui m'ont été légués peuvent se réincarner dans l'œuvre plastique par un souffle créateur, par une transmigration numérique. Ce souffle est celui de mes ancêtres.

En amont de ce travail doctoral, je présenterai mes objets d'études, ma pratique artistique de collecte, un rappel du contexte historique, mes préoccupations et mes considérations personnelles. J'esquisserai le rapport entre le travail de l'artiste chercheur et de l'historien à travers l'épistémologie de Foucault et la phénoménologie de Paul Ricœur.

1. De mes objets d'études émergent une pratique artistique.

Les objets d'études procèdent avec rigueur dans le traitement des données soigneusement recueillies au cours des sept ans de recherches. Ce traitement permet

de classer et répertorier des documents sonores et textuels, relatant des récits ancestraux.

Mon premier objet d'étude est l'immigration indienne, les conditions de voyage et d'arrivée des Indiens en terres créoles. L'immigration indienne, ce fait migratoire amène des indiens en Guadeloupe. De cette immigration, il reste des cartes postales de l'Inde, de la Guadeloupe, ainsi que des rapports écrits par des médecins à bord des trois mâts et pour finir des anecdotes familiales. Ma problématique artistique est de savoir comment m'approprier ces documents d'archive, comment les présenter et les représenter à travers la dynamique du souffle.

Mon second objet d'étude est l'enracinement des Indiens et de leurs enfants en Guadeloupe. Cet objet d'étude s'enracine dans les anecdotes familiales, révélant le vécu de cette population venue de l'Inde, les chocs et les difficultés d'acclimatation, d'intégration à ce nouveau monde colonial. Les conditions d'enracinement de cette population dans l'île mettent en exergue les rapports sociaux dans les habitations, lieux de travail de cette main d'œuvre. Ces rapports sociaux sont souvent teintés d'hostilité. Des lieux d'habitations aujourd'hui, il reste souvent des ruines, des souvenirs. De temps passé, les journaux et les bulletins officiels, les cartes postales permettent de visualiser ce qu'était jadis la colonie de la Guadeloupe. Il n'y a pas eu une condition d'acclimatation, d'intégration mais une diversité de vécus, de bouleversements et de chocs. Ma problématique artistique est la suivante : 1- Comment puis-je m'ancrer en ces lieux dont je suis l'enfant ? 2- Comment puis-je révéler la présence-absence des Indiens en ces lieux ? 3- Comment puis-je exposer l'état actuel de ces lieux d'Histoire en prenant comme point de départ les ruines, les fragments ?

Mon troisième objet d'étude porte sur le concept d'héritage qui se veut de nature paradoxale. En effet tout comme l'enracinement, l'héritage appartient à la sphère privée et familiale. Je ne pense pas que l'on puisse parler d'un héritage mais des héritages indo-guadeloupéens. Ces héritages subsistent à travers les phénomènes mnémoniques qu'ils soient matériels ou immatériels. Ces héritages restent précieusement conservés par la descendance de cette population comme des vecteurs identitaires de cette origine indienne archaïque. De cet héritage préservé, il reste des récits, des traditions culturelles et des croyances religieuses. Mes problématiques artistiques sont les suivantes : 1- Comment puis-je créer un processus artistique basé sur les rituels hindouistes, un processus en filiation et en rupture avec cette tradition qui est mienne, qui m'a baptisée, que je porte en moi ? 2- Comment ce processus artistique fait naître une pratique artistique réflexive sur la ritualisation présupposant des questions identitaires ? 3-Comment ma pratique artistique met en exergue le pouvoir créateur d'une femme indo-guadeloupéenne ?

Mon identité émerge de la Guadeloupe dont je suis la fille, mais également d'une matrice de l'Inde qui m'a été léguée, de la culture indienne que ma grand-mère m'a transmise comme héritage, de l'Histoire de l'immigration indienne qui m'a influencée, de la religion de l'hindouisme guadeloupéen ou créole qui m'a été affilié. Mon *autre intime* se délimite selon cette multitude d'images. Des investigations relatives à d'autres disciplines des Sciences Humaines ont été effectuées sur le même thème à savoir : la présence, l'apport et le rôle des Indiennes en Guadeloupe. Mon travail est enrichi de cette identité multiple. Aussi il me semble essentielle dans cet avertissement d'ébaucher le contexte historique de cette présence indienne en Guadeloupe. Pour ce faire, il me faut revenir à mes

premiers travaux de recherche, à mes mémoires afin que mon lecteur puisse se représenter le cheminement de ma pensée.

2. Un processus de recherche en fabrique.

Cette recherche questionne la fabrique des héritages. Cette fabrique est postulée comme créole. Elle opère une continuité entre les lieux d'enracinement, une continuité au sein des passages de milieux, des couleurs de l'Inde (les temples hindous) vers la terre d'accueil, la Guadeloupe. Dans cette fabrique se fossilise en une communauté de vivants et de morts, un imaginaire se vivifie et se transmet, des souffles qui se mythifient, des temps qui se confondent. Ce leg ancestral est matérialisé par la pratique artistique. Ce processus fabrique "un corps qui ne meurt jamais" et qui sera transmis aux générations futures. L'héritage fige l'origine et se réincarne en une diversité d'images archaïques.

La question de la transmission

Pour étudier le processus lié à l'héritage, il faut différencier certaines notions : Transmission, succession, héritage et patrimoine.[1] Selon A.Gotman, si la notion de l'héritage s'apparente « au plus près de la vie quotidienne (…) en premier lieu une affaire de famille : une affaire privée qui (...) L'héritage travaille cependant les fondements de toute société, dans la mesure où il engage plus largement le rapport aux prédécesseurs, parents, ancêtres ou dieux, dont les membres d'une société se disent les descendants, dont ils tirent leur identité et leur appartenance, par le culte duquel ils assurent leur légitimité, et dont la vénération, l'entretien ou le maintien

[1] A.Gotman, *L'héritage*, Paris, Puf, 2006, Kindle.

sont la condition de leur propre pérennité."[2] Ce rapport social, depuis 1854, œuvre pour deux choses : 1- la préservation des rituels hindous dans les sols créoles, 2- la transmission d'une mémoire immatérielle des ancêtres. Les descendants des travailleurs Indiens, hommes comme femmes tentent de protéger cette part intime de l'Inde.

L'héritage des Indiens persiste en terres guadeloupéennes.

Cet héritage de l'immigration est à la fois proche de la vie quotidienne. Il demeure une affaire de famille, une affaire privée. Mais il peut aussi prendre le statut d'un bien commun, comme une part inaliénable du patrimoine des fils et filles d'Indiens venus travailler en Guadeloupe. Pour des populations venues de l'Inde, il semblait important que leurs héritages, que leurs histoires persistent en Guadeloupe. Loin de disséminer, de se créoliser, la population d'origine Indienne va se regrouper pour former une "communauté". Était-ce pour compenser le deuil, le vide laissé par le déracinement ou pour faire face à un milieu hostile ? Le fait est qu'en 2018, l'héritage qu'ils ont laissé et construit en Guadeloupe demeure. La fabrique de l'héritage opère une relation entre les temps (passé, présent, futur), une prégnance de la relation aux souffles des ancêtres. Comment puis-je retravailler, travailler à partir des souvenirs de ses ancêtres ?

Une recherche qui s'apparente à deux questions de Ricœur.

Selon P. Ricœur, « la phénoménologie de la mémoire se structure autour de deux questions : *de quoi* y a-t-il souvenir ? *de qui* est la mémoire ? On a privilégié dans cet héritage la requête placée sous l'adage bien connu selon lequel toute conscience

[2] *Ibid.*

est conscience de quelque chose. » [3] Mais la phénoménologie de la mémoire P. Ricœur porte le poids d'un « parti pris consacré à la mémoire » et dont le but est « de pouvoir conduire aussi loin que possible une phénoménologie du souvenir, moment objectal de la mémoire ». Tel est également mon ambition : pouvoir dans la présente recherche prendre appui sur les mémoires, sur les souvenirs. Reprenant à cœur, cette méthode de P. Ricœur je me pose les questions suivantes : *de quoi* et *de qui* y a-t-il souvenir et mémoire de l'immigration, de l'enracinement et de l'héritage des Indiens en Guadeloupe ? De qui sont les souvenirs retranscrits par les chercheurs ? De quoi ces ancêtres ont-ils transmis des souvenirs et des mémoires ? Pour répondre, je pars de faits presque naïfs : 1 *de qui* est la mémoire ? Je réponds de ma grand-mère qui me raconte ce qu'elle conserve de ses parents Indiens. 2- *de quoi* y a-t-il souvenir ? Je réponds de l'immigration, de l'enracinement et de l'héritage que mes ancêtres ont laissé en cette terre. Mais très vite, dans les souvenirs de ma grand-mère, mon ascendance féminine est placée dans l'ombre.

Ces objets d'études me permettent de développer une pratique artistique liée à la collecte de documents d'archive. Cette pratique artistique s'inscrit dans la recherche permanente de ce qui reste de l'Histoire des Indiens en Guadeloupe. Toutes ces données, qu'ils s'agissent d'expériences vécues ou de documents d'archive, constituent un "matériau", une matière première, pour mes travaux artistiques. Progressivement cette collecte et cette saisie de document ont donné lieu à l'élaboration d'une collection et d'un bricolage qui prend la forme de regroupement, la création de famille de travaux artistiques. Ces œuvres laissent

[3] P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli,* Paris, Seuil, 1975, pp.3-5.

apparaître une nouvelle problématique celle de la conservation, de la préservation et de la destitution de cet héritage qui est la source de ma première préoccupation. Mais dans mon travail de recherche, il y a également cette présence silencieuse des Indiennes. Ma pratique artistique a la volonté de révéler cette présence déniée. Progressivement mes préoccupations mutent, s'ouvrent aux autres diasporas indiennes et à la situation de l'Inde actuelle. Elles s'accompagnent de considérations personnelles.

3. Préoccupations et considérations personnelles.

Les récits de ma grand-mère témoignent peu de la présence féminine. Cette absence devient symptomatique de mon processus créateur. Cette absence féminine dans l'héritage m'apparaît comme problématique. Comment une femme peut-elle témoigner de l'existence des siens en terres créoles, de leurs voyages sur les *coolie ship*, de leurs arrivées, de leurs enracinements, des conditions difficiles dans les habitations. Pourtant dans ses souvenirs, dans sa mémoire, apparaissent des visages d'hommes, leurs noms et leurs actions. Pourquoi oublie-elle de nommer ses mères ? Pourquoi ne les présente-elle pas ? Pourquoi ces femmes deviennent des oubliées de l'histoire familiale voire même de l'Histoire de l'immigration ? La mémoire de ma grand-mère révèle une aporie qui est la source de mes préoccupations : celle de la présence-absence des femmes indiennes ; celle de leurs apports déniés, rattachés à des lacunes ; celle de leurs œuvres oubliées. J'y dénote un paradoxe.

Mes deux préoccupations, intime et publique, se situent au carrefour de deux horizons différents, l'Inde et la Guadeloupe, deux territoires éloignés mais qui

pourtant trouvent un point de jonction dans mon histoire, dans l'Histoire de l'arrivée des Indiens en Guadeloupe.

Préoccupation privée, intime et familiale.

La première préoccupation : De 1854 à 1889, quarante-deux mille trois cent vingt-six travailleurs Indiens sont recrutés sous contrat dans la colonie de la Guadeloupe. Le passé de mes ancêtres m'échappe, m'est inaccessible. Cette histoire et les lacunes qu'elle a semées, m'occupent l'esprit, et parfois même me tourmentent. Je suis confrontée à des incompréhensions, des questions, des manques et des bouleversements face à une certaine partie de mon histoire et de mon identité en tant que descendante d'Indiennes et d'Indiens en terres créoles.

Considérations personnelles : Ce point de jonction, ce trait d'union entre l'Inde et la Guadeloupe émerge après l'abolition de l'Esclavage quand l'administration coloniale française aura recours à l'immigration indienne pour pallier le manque de main-d'œuvre dans les plantations, dans les habitations et les propriétés. Mais très vite le climat devient hostile dans la colonie. Il y a trop d'hommes et assez peu de femmes. Ces travailleurs souffrent. L'administration coloniale décide pour apaiser les tensions, le climat dans l'île, de recruter davantage de femmes indiennes. Le recrutement des femmes indiennes a permis à ladite administration coloniale d'enraciner ces travailleurs sous contrat en créant des familles. A l'issue de leur engagement de cinq ans, les Indiens ayant bâtis leurs foyers en Guadeloupe, ne voudront plus repartir dans leur Inde natale. Ils ne reprendront plus les mers mais préféreront renouveler leur engagement en signant un autre contrat de travail. La colonie de la Guadeloupe deviendra une nouvelle terre mère pour leurs enfants.

Préoccupation publique ouverte sur la situation actuelle des femmes en Inde.

La seconde préoccupation : Dans l'Inde actuelle, rurale, les femmes et en particulier les mères hindoues souffrent d'une non existence. Ces femmes sont enfermées par *les lois de Manou,* par le système sociétal des castes qui les emprisonnent. Ces femmes peuvent n'être et vivre que comme de « bonnes épouses », « bonnes sœurs ». Elles deviennent alors « l'expression d'un idéal de pureté », l'incarnation du mythe de la *sati*.

Deuxième considération personnelle : Ces femmes hindoues sont placées dans une problématique : conscientes d'être placées dans un système clos, qui nie leur identité elles ne peuvent pourtant dénier, renier tout un pan de leurs croyances et leurs traditions. Comment s'affirmer en renonçant ou en déplaçant des portes de ce système, comment peuvent-elles ouvrir des fenêtres sur le monde des diasporas qui ont réussi à placer la femme au centre de l'héritage hindouiste en d'autres terres que l'Inde ? En effet la femme indienne, consciente d'être un pilier dans ce système, connaîtra un autre destin que celui qu'elle a connu jadis en Inde. Elle prendra en main son destin et celui de ses filles. Les femmes indo-guadeloupéennes hindoues ne sont plus des *sati* mais deviennent des femmes actives, indépendantes, à l'image des déesses mères, elles deviennent des épouses qui sont l'égal de leur époux tout comme le sont les *çakti* de *çiva.*

*

* *

L'objet de la recherche en Arts Plastiques porte sur la part inaccessible. Cette part qui contient les oublis, les lacunes, ce qui échappe mais qui touche. Le parcours épistémologique s'inspire de *l'archéologie du savoir* [4] de Michel Foucault. Si l'objet de la recherche en histoire se fait à travers l'usage d'instruments qui révèlent des « couches sédimentaires diverses », s'ils exposent des faits dans une « succession linéaire »[5], progressivement cette recherche va s'orienter vers un « jeu de décrochages en profondeur »[6].

Selon Foucault, les outils d'analyse des historiens manifestent des « ruptures spécifiques, chacun comporte un découpage qui n'appartient qu'à lui, et à mesure qu'on descend vers les socles les plus profonds, les scansions se font de plus en plus en larges. »[7] C'est précisément dans les zones de ruptures que le chercheur en Arts Plastiques va concentrer ses recherches. Ces zones de ruptures, de bouleversements peuvent être nommées comme des « zones de non-dits », d'indicible. Ces zones incarnent l'absence des Indiennes dans la mémoire vivante dans l'héritage indo-guadeloupéens. Il écrit « Redistributions récurrentes qui font apparaître plusieurs passés, plusieurs formes d'enchaînements, plusieurs hiérarchies d'importances, plusieurs réseaux de détermination, plusieurs téléologies, pour une seule et même science à mesure que son présent se modifie : de sorte que les descriptions historiques s'ordonnent nécessairement à l'actualité du savoir, se multiplient avec ses transformation et ne cessent à leur tour de rompre avec elle-

[4] M.Foucault, *Archéologie du Savoir*, Paris, Gallimard, 1969, Introduction.
[5] *Ibid*.
[6] *Ibid*.
[7] *Ibid*.

même » [8] Si pour Foucault, les travaux des historiens sont ceux des redistributions, d'élaboration de hiérarchie, de déterminer les informations, de construire des descriptions ordonnées. Toutes ces tâches ont pour point de départ le cumul de connaissances qui appartiennent à des temps passés.

L'artiste-chercheur ne se contente pas que de redistribuer, de déterminer. L'artiste-chercheur tend parfois à déconstruire les travaux des historiens. Il cherche à révéler ce qui ne peut être dit par l'histoire, ce quelque chose qui n'est pas matériel, cette part inaccessible. Il bouleverse les outils des historiens, il y opère des tensions et des ruptures voire même parfois des reconstructions. Je répertorie tous les documents trouvés en les mettant par famille. Les documents d'archive dans les œuvres sont toujours retravaillés, parfois colorés, ou transformés. Mais je consigne, je conserve le vécu, je note des expériences, des découvertes immatérielles. En effet, ces documents d'archive sont confrontés aux vécus. Ces expériences de vie bouleversent, permettent d'appréhender autrement les documents, l'Histoire.

De plus, *L'Histoire des Indiens de la Guadeloupe* semble n'être qu'une partie de l'Histoire de la Guadeloupe. En amont de l'introduction de ce travail doctoral, il apparaît nécessaire mais non suffisant de présenter par le biais d'une chronologie l'importance des flux migratoires dans la mixité culturelle qui façonne l'île. Cette mixité amène à la création de plusieurs identités culturelles dans l'île. La Guadeloupe se façonne non pas par un déplacement de population mais par une tresse d'histoire, une diversité qui s'entrecoupe, qui dialogue, qui se rencontre par

[8] *Ibid*

le travail et qui produit des ruptures, des bouleversements culturels et cultuels. L'identité indo-guadeloupéenne n'est qu'un visage parmi d'autres. Cette identité est spécifique aux descendants de travailleurs indiens. Ils se sentent proches de l'Inde alors qu'elle leur est souvent étrangère. Pourtant dans leur imaginaire, l'Inde demeure présente bien que lointaine. Ces indo-guadeloupéens s'insèrent, s'intègrent en terres créoles. Nous allons désormais présenter cette terre d'accueil à travers une chronologie qui esquisse quelques faits historiques : de la découverte en 1493 par Christophe Colomb jusqu'à la publication du premier bulletin de l'Association Culturelle Guadeloupéenne des Amis de l'Inde en 1982.

CHRONOLOGIE

1493 **3 novembre :** Christophe Colomb découvre la Guadeloupe. Il arrive dans la baie de Sainte-Marie dans la Commune Capesterre-Belle-Eau.

1625 Début de la colonisation française par la colonie de Saint Christophe.

1635 **14 février :** un contrat est signé entre la Compagnie et Charles de l'Olive et Jean Duplessis
27 juin : La Guadeloupe devient un établissement français

1640 Le Gouverneur Aubert est nommé en Guadeloupe. Début de l'immigration française sous contrat appelé des « trente-six mois »

1640-1664 Colbert échafaude un vaste projet de regroupement de toutes les colonies. C'est la Compagnies Françaises des Indes Occidentales.

1664 **16 avril :** un arrêté du conseil d'État demande aux seigneurs propriétaires de remettre les actes de propriété sous un délai de quinze jours.

1670 La colonie connaît un manque de bras

1674 La dissolution de la Compagnie Française des Indes Occidentales

1680 Développement de la Grande Propriété (canne-à-sucre) dans la Grande-Terre

1685 Édit du *code noir*

1694-1705 Voyage de Jean-Baptiste Labat aux îles d'Amérique.

1720 – 1723 Près de vingt navires négriers ont été armés.

1780 Introduction de l'Otaïti, espèce de Canne-À-Sucre provenant de l'Inde.

1784 **24 juillet :** arrêté du baron de Cluny signifiant qu'il est interdit d'inhumer dans les Églises.

1817 La traite des noirs est interdite

1820 Développement de la Monoculture sucrière. La Guadeloupe devient une île à sucre.

1829/30 Les premiers cimetières de la Guadeloupe

1833 Abolition de l'esclavage dans les colonies britanniques

1842 Publication de Victor Schœlcher *Des colonies françaises, Abolition immédiate de l'Esclavage*

1843 **8 février :** Pointe-À-Pitre est rasée par un tremblement de terre

1844 **2 février :** La Compagnie Royale des Antilles propose la construction de 40 usines centrales
Juillet : les travaux d'industrialisation débutent en Guadeloupe et en Martinique

1845 **19 juillet :** loi ouvrant un crédit de 930 000 F pour financer l'immigration de cultivateurs européens.
Les premières usines sont réalisées en Guadeloupe par Paul Daubré

1848 **27 avril :** Abolition de l'Esclavage dans les colonies françaises

1849 **29 Janvier :** arrivée de travailleurs européens en Guadeloupe
Publication du *code électoral civil et militaire* de la République Française, appliqué en Métropole.

1852 **13 février et 17 mars :** décrets relatifs à l'immigration des travailleurs dans la colonie
23 octobre : arrêté sur l'obligation du livret
16 novembre : arrêté sur le régime des immigrants

1854 **janvier :** arrêté du gouverneur nommant le secrétaire général de la direction de l'Intérieur, commissaire spécial à l'immigration
Mars : arrivée à Pointe-À-Pitre de *l'Émile et Laure* amenant 186 Madériens
17 mars : arrêté instituant un comité d'immigration (administration, chambre d'agriculture et de commerce)
14 juin : le commissaire spécial à l'immigration est désormais le délégué de l'Intérieur à Pointe-À-Pitre.
24 décembre : entrée en rade de l'*Aurélie* dans le port de Pointe-À-Pitre
25 décembre : arrivée de l'*Aurélie* à la pointe Fouillole avec 312 Indiens à son bord.

1857 **2 décembre :** décret sur l'organisation du travail

1858 **30 juillet :** traité pour l'introduction de travailleurs chinois en Guadeloupe

1859 **1er août :** arrivée à Pointe-À-Pitre du navire l'Indien avec 513 immigrants chinois

1860 L'âge d'or industriel en Guadeloupe

1861 **10 février :** arrivée de *La Marie*, dernier convoi d'immigrants africains
1er juillet : convention franco-britannique stipulant l'arrêt du recrutement sur la côte d'Afrique de travailleurs noirs par voie de rachat et réglant les conditions de l'immigration indienne dans les colonies françaises.

	1er juillet : lettre de l'empereur Napoléon III accordant aux Africains le droit de résidence en Guadeloupe au même titre que les autres habitants.
	10 août : décret impérial promulguant la convention franco-anglaise du 1er Juillet.
	Début de l'aventure de l'Usine de Beauport par Dr Aman Souques
1865	Déplacement des cimetières du bourg vers les périphéries.
1869	**10 décembre :** application du suffrage universel dans la colonie
1870	Les usiniers commencent à servir de prêteurs aux planteurs
1880	Ernest Souques devient le propriétaire de l'usine de Beauport et l'usine de Darboussier
1881	Prémisse de la mutation politico-sociale, instauration d'une République coloniale
1880/84	Première Crise Sucrière
1885	**2 juillet :** le Conseil général émet un avis défavorable au maintien de l'immigration réglementée
	Proposition de loi pour naturalisation des immigrés africains.
	Publication de Victor Schœlcher *Nouvelle réglementation de l'immigration à la Guadeloupe*
1886	Les Africains deviennent Français de droit
1887	Création du syndicat des fabricants de sucre de la Guadeloupe sous la direction de E. Souques
1888	Dénonciation par la Grande-Bretagne de la convention de 1861 : la France se voit interdire de recruter des travailleurs dans l'Inde anglaise pour ses colonies.
1889	Arrivée du dernier convoi d'immigrants indien sur le Nantes-Bordeaux
1854/89	Arrivés de 93 navires en Guadeloupe soit 42326 Indiens en Guadeloupe
1890	**30 juin :** décret portant réglementation et organisation du service de l'immigration dans la colonie
	Dernier convoi de rapatriement d'immigrants indiens
	Développement de la propagande par la diffusion d'images de l'usine
1895	Début de la 2e crise sucrière
1896	Fin de l'immigration organisée
1901	Expropriation de E. Souques
1902	Crise sociale sans précédent en Guadeloupe
	Usine de Beauport est gérée par L.A. Aubéry
	Forte concentration de population indienne dans le Nord Grande-Terre
1903	Création du parti Capital et Travail Guadeloupéen
1904	**18 décembre :** Souques devient le président du Conseil général de la Guadeloupe
	7 août : apparition du journal le Libéral dirigé par A.R Boisneuf
1904/06	Procès intenté par le gouverneur de la Guadeloupe à Henry Sidambarom qui milite pour la reconnaissance des droits des immigrés indiens et leur maintien sur les listes électorales.
1906	**Mars :** la baisse des salaires, la dégradation des conditions de travail, les ouvriers et les géreurs pour la séquestration du directeur de l'usine de Beauport
	6 mai : déroulement des élections législatives. A.R.Boisneuf est victime d'un coup monté l'*Affaire de la rue Henri IV*.
	12 juillet : loi d'amnistie pour A.R. Boisneuf
1908	**4 août :** La société bordelaise rachète l'Usine de Beauport et devient la Société Anonyme des Usines de Beauport
1919	Droit au service militaire pour les fils d'immigrés indiens
1923	Les descendants d'Indiens peuvent acquérir la nationalité française
1946	Adoption de la loi de la départementalisation à la demande d'Aimé Césaire
1955	*Discours sur le colonialisme* d'Aimé Césaire
1971	**7 mai :** Déclaration de l'Association Guadeloupéenne des Amis de l'Inde dans le Journal Officiel n°397
1981	**15 avril** : statuts modifiés et devient l'Association Culturelle Guadeloupéenne des Amis de l'Inde
1982	Première publication du bulletin de l'Association

INTRODUCTION

C'est à l'âge de sept ou huit ans que j'ai vu pour la première fois une image d'une femme indienne fuyant un sacrifice sur un bûcher. J'étais choquée. Je me posais plein de questions. Cette image était extraite d'un film intitulé *Tour du monde en quatre-vingt jours*. Cette image m'a marquée. A l'époque je ne connaissais pas le rite de la *sati*. Je ne comprenais pourquoi une femme devait être sacrifiée lors d'un rite funéraire. J'étais perturbée et je me demandais comment il était possible de diffuser de telles images à la télévision. J'étais offusquée qu'une chaine de télévision puisse diffuser une pareille représentation de la femme hindoue. Je n'avais jamais entendu dans ma petite Guadeloupe que l'on sacrifiait des jeunes femmes indiennes à la mort de leurs époux.

1. Du premier souvenir de la sati à la recherche sur mes origines indiennes.

L'adaptation cinématographique du livre de Jules Vernes *Le tour du monde en 80 jours* date de 1975. La figure de cette femme, de cette *sati,* son visage traduisant son désarroi, ses peurs, ses pleurs me touchaient mais je n'arrivais pas à en rendre compte totalement dans mes dessins. En tant que fille hindoue indo-guadeloupéenne, sa réalité m'échappait.

Le premier souvenirs de l'image d'une *sati*

Je me rappelle de la trente-huitième minute où cette femme apparaît en pleurs. Elle est suivie par sa dame de compagnie. Son mari vient de mourir. Elle ne veut pas mourir. Elle est en larme et part se cacher dans la forêt. Un homme qui est chargé de guider les éléphants royaux l'aide. Elle témoigne à son amie qu'elle ne souhaite pas mourir, elle est trop jeune. Elle ne veut pas respecter les traditions qui l'obligeraient à suivre son époux dans la mort. Elle demande aux Dieux de l'épargner de ce destin funeste. Cette femme est une *sati.* C'est à ce moment qu'apparaît Philéas Fogg qui décide de monter un subterfuge pour la délivrer de ce triste destin. Il se déguise, se travestit en prenant la place de son époux sur le bûcher. Et au moment où le prêtre hindou est prêt à allumer le bûcher, cet époux s'éveille. La foule reste ébahie. Personne ne pense qu'un tel événement puisse se produire. La femme est libérée, la foule se met à genoux pensant que c'est un miracle divin. Philéas Fogg, son serviteur Passe-partout, la *sati*, sa dame de compagnie et celui qui est en charge des éléphants, ce petit groupe s'empresse de partir loin des prêtres et de leurs loyaux fidèles. Il ne faut pas que la foule de fidèles se rende compte du subterfuge, pour épargner la jeune femme de ce terrible destin imposé aux veuves par les traditions hindoues.[9]

Du souvenir à la recherche plastique, des dessins de femmes indiennes.

Cette scène a été longtemps gravée dans ma mémoire, perturbant mon héritage et l'image que je me faisais de la femme en Inde. Longtemps j'ai pensé que la femme indienne était celle de mes déesses mères, garantes de l'éducation, paisible dans son

[9]https://www.ina.fr/video/CPB75057662/le-tour-du-monde-en-80-jours-e01-video.html, P.Nivollet, *Le tour du monde en 80 jours,* Episode 01, diffusée le 29 décembre 1975, site internet de l'Ina, (consulté le 06/05/2018).

foyer. Cette scène a bouleversé mes schèmes de pensée, mes représentations. Cette scène m'a préoccupée. A cette époque, entre 7 à 12 ans, je dessinais au crayon à papier des autoportraits, de différents formats et sous différents supports. Aucun de mes autoportraits n'était en couleurs, ni ne me ressemblait totalement. Mais je me rappelle que j'y mettais toujours le *bindi* ou *potou* symbole de mon appartenance aux femmes indiennes. J'étais désireuse de portraiturer ces femmes en me prenant comme modèle, mes traits, mon visage mais sans réellement faire mon autoportrait. Au fur et à mesure, je prenais pour modèle ma sœur et mes cousines. Parfois je dessinais d'après des photographies. J'utilisais des feuilles de papier machine que je collais sur du carton. Une fois le portrait effectué. J'y mettais des ombres, des lumières. Je collectionnais ces dessins. Je me souviens que je disposais chacun de ces portraits sur un mur qui leur était dédié. Tous n'étaient pas exposés sur mon mur. Le plus souvent, je les rangeais dans une petite boîte, à l'abri des regards. Par année, je réalisais une dizaine de dessins. Malheureusement avec le temps ces dessins ont été perdus, détruits par les eaux, effacés. Il ne m'en reste qu'un seul, un portrait de ma sœur qui ne lui ressemble pas. Ce portrait a perduré car je me souviens qu'il avait été réalisé sur une toile.

2. Début de la recherche plastique et écriture des mémoires.

Pendant longtemps, j'ai arrêté de me portraiturer, de dessiner des femmes indiennes.

C'est en 2009, que j'ai recommencé cette pratique du portrait mais en utilisant des moyens numériques. Cette pratique a pris la forme de vidéo-performance.

Ma pratique artistique est numérique.

Ma pratique tend à saisir, capter et montrer cette part inaccessible des femmes Indiennes. Mes travaux façonnent une vision de l'image mère léguée par ma grand-mère, de l'image hybride fabriquée par le médium numérique, et de l'image empreinte reflétant des fragments de vidéos performances, des narrations visuelles qui réinventent cette présence. Les premiers travaux sont des tableaux mnémosynes numériques. Ils retranscrivent des collections d'objets trouvés, transformés, modifiés. Les seconds travaux traitent d'images survivantes, d'images souvenances et de rituels hindous. La pratique artistique sera celle de l'ethnoarchéologie, sorte d'enquête, de performance qui tend à révéler des vestiges matériels et immatériels d'un temps qui n'est plus. La troisième série prend la forme d'une autoethnographie, sorte de mythologie personnelle, familiale et hindoue, une écriture rituelle dans des lieux précis. L'ensemble de mes trois séries porte sur l'apport féminin dans la persistance dans l'héritage hindou en Guadeloupe. Par ma pratique artistique, je souhaite montrer que les femmes indo-guadeloupéennes peuvent être considérées comme les garantes de la survivance de cette part de l'Inde intime en terres créoles.

Mes premiers travaux de recherche.

Mes premiers travaux ont commencé à mener à des travaux de recherche dans le cadre d'un double Master 1 en Esthétique et Arts Plastiques. J'ai écrit six mini mémoires (dix / quinze pages) et développé une pratique artistique liée aux rituels dans l'art. Ces mémoires appréhendaient l'art comme un rituel. J'ai procédé de manière empirique. Le premier abordait les questions de la transe. Il pointait les différences entre les cérémonies hindoues indo-guadeloupéennes et les autres

rituels caribéens. Ensuite je me suis intéressée à la question du rituel comme pratique artistique à travers la question de la momification égyptienne, C'est véritablement dans la question de l'emprunt et de l'appropriation des images de cérémonies hindoues indo-guadeloupéennes que s'est révélée une pratique artistique des rituelles. Cette recherche plastique des images est issue d'un film de cérémonie. Ces trois premiers travaux alliaient narration et description, conceptualisation et pratique plastique autour de l'héritage indo-guadeloupéen et l'héritage caribéen.

Une recherche sur le *samsara*, la transmigration de l'Inde intime.

Entre 2010 et 2012, j'ai écrit deux mémoires dédiés à mes origines indo-guadeloupéennes. En 2010, j'ai poursuivi mes recherches sur la persistance de culte, de rituels dans l'art tout en cherchant à définir et saisir l'héritage dont j'étais porteuse, j'ai poursuivi cette recherche plastique et esthétique. Le mémoire en Arts-Plastiques, abordait la question de la transmigration de l'Inde Intime. L'Inde se personnifiait en la figure de la mère spirituelle et la terre mère. L'Inde devenait un berceau d'imaginaires, vision mythique et ritualisée que l'artiste pouvait transmuter dans sa pratique artistique nommée *samsara,* réincarnation et transmigration des images passées, des images perdues. Ce mémoire prenait pour assise une histoire racontée par ma grand-mère, celle de l'accouchement d'une indienne sur un navire de l'immigration, un *coolie ship.*

Une seconde recherche sur l'héritage indo-guadeloupéen.

Le second mémoire était en Esthétique, s'intitulait "*Héritage de l'immigration indienne pour une esthétique de la créolité."* Les questions abordées dans ce mémoire sont identitaires, levant le voile sur les politiques de reconnaissance des

fils Hindous en Guadeloupe. Mon point de départ à cette question se trouve dans mon expérience de vie, j'ai toujours été considérée comme une "*Zindienne*", une indienne en Guadeloupe. J'ai toujours eu l'intuition que j'étais davantage "Créole" qu'indienne. Je n'ai pas de faits pour en témoigner. Je n'ai pas d'héroïne à laquelle je peux m'identifier. Pourtant j'ai le sentiment qu'elles existent ces combattantes. Les ethnologues et les historiens, lorsqu'ils évoquent l'histoire de l'immigration indienne, parlent "d'hindou", "d'Indien". Ils emploient des termes génériques. A l'issu de ces travaux de recherche, une problématique m'apparaissait comme essentielle, celle de l'absence des femmes dans les retransmissions historiques et ethnologiques traitant de l'enracinement indo-guadeloupéen.

Ces mémoires et pratiques artistiques laissent des pistes de recherche en suspens. Ces pistes m'amènent à explorer d'autres terrains de recherche, d'autres lieux tels que les différents lieux de cultes hindouistes guadeloupéens, les cimetières, les archives départementales. Au cours des sept années de recherche, j'ai pu me rendre régulièrement en Guadeloupe pour visiter ces lieux. Désormais il me semble important de présenter mon dispositif de recherche doctoral.

3. Objets d'études et contexte historique.

Les objets d'études ont été traités dès l'écriture de mes mémoires d'Esthétique (2012) et d'Arts Plastiques (2010). Ces objets d'étude procèdent avec rigueur dans le traitement des données qui permettent de rendre compte de l'authenticité des découvertes. Les documents sont matériels et immatériels. Ils sont parfois issus d'interviews et d'enregistrement. Mais ces documents s'insèrent dans un contexte historique précis. Il s'agit désormais de faire un petit rappel historique des faits constitutifs de cette présence dans l'île.

L'immigration indienne

Les Indiens sont arrivés en Guadeloupe le 25 décembre 1854 à bord de l'Aurélie.[10]

Ce navire est entré en rade à Pointe-à-Pitre le 24 décembre et a accosté à la Pointe de Fouillole, non loin de l'habitation Darboussier[11] , lieu réaménagé en musée Le mémorial Acte. Les Indiens ont été plongés dans un milieu géographique nouveau et une société différente. La dernière immigration d'indiens a été effectuée sur le Nantes-Bordeaux en 1889. Quarante-deux mille trois cent vingt-six Indiens ont été débarqués, répartis sur 93 bateaux.[12] Ces hommes et ces femmes (en petit nombre) ont été amenés sur l'île pour sauver l'économie sucrière. À leur arrivée, les Indiens ont dû s'acclimater et apprendre la vie dans cette colonie, comprendre et s'insérer dans ce nouveau milieu, parfois hostile. Venant d'horizons géographiques et sociaux différents, huit sur dix étaient hindous,[13] les Indiens ont su se regrouper dans ce milieu difficile.[14] L'intégration poussa certains Indiens à renoncer ou à modifier leur patronyme originel.[15]

Le phénomène d'enracinement des travailleurs Indiens.

De 1854 à 1970, il y a une intégration d'Indiens et de leurs enfants en cette terre créole. Les travailleurs Indiens sont appelés « les casés » par l'opinion publique. Les travaux de recherche de Singaravelou ont été les premiers à réduire ces

[10] Singaravelou, *Les Indiens De La Guadeloupe*, Étude de Géographie humaine, travail soutenu comme thèse de doctorat de troisième cycle, le 1er Février 1974, à l'Université de Bordeaux III, Avant-Propos.
[11] C.Schnakenbourg, *L'immigration indienne en Guadeloupe (1848-1923),* Histoire d'un flux migratoire, Thèse pour le doctorat en Histoire Contemporaine de l'Université de Provence (Aix-Marseille), UFR Civilisation et humanité, préparée dans la formation doctorale "Espace, Cultures, Sociétés" sous la direction du Professeur Philippe MIOCHE, Présentée et soutenue publiquement le 2 Avril 2005, en 6 volumes, disponible à la bibliothèque inter université de la Sorbonne, Salle 3Michelet.
[12] Singaravelou, *Les Indiens De La Guadeloupe,* Op.Cit., pp. 49-51.
[13] *Ibid.,* p. 30.
[14] *Ibid*., p.140.
[15] *Ibid*., p.149.

préjugés en démontrant la volonté d'enracinement des travailleurs sous contrat dans l'île. Ces gens venus de l'Inde se sont regroupés sur le sol colonial. Les Indiens sont issus de milieux différents. C'est sur les bateaux de l'immigration et/ou en terres guadeloupéennes qu'ils se rencontrent.

Le processus d'intégration des indo-guadeloupéen

A partir de 1970, la Guadeloupe voit s'élever un processus d'intégration des fils des Indiens. Une question identitaire est soulevée par des militants culturels indo-guadeloupéens. Ce processus d'intégration est connu sous le nom « d'Indianité », ce mouvement littéraire et culturel permet l'expression de l'apport des Indiens à la Guadeloupe. La descendance indienne prône un sentiment d'être guadeloupéens d'origine indienne, d'être indo-guadeloupéens. Il s'agit de s'intégrer par ces différences, de revendiquer le patrimoine issu de l'immigration, de transmettre les rêves de l'Inde, de réhabiliter l'hindouisme créole comme une religion. Ce processus devient une fabrique créole. Ce processus valorise l'héritage conservé dans la sphère familiale, par des manifestations culturelles, les indo-guadeloupéens montrent une partie de l'héritage préservé depuis 1854.

Ces objets naissent de recherches antérieures qui peuvent être synthétisées. Ces recherches émergent dans *L'Histoire de l'arrivée des Indiens en Guadeloupe.* Les recherches plastiques métamorphosent certains visages de l'immigration, de l'enracinement, et de la persistance de l'héritage des Indiens en terres créoles. Ces objets d'études et ces préoccupations ouvrent sur un terrain de non-dits et de pertes. Un terrain de recherche qui pourrait être celui des processus de transmission. Ces processus sont tapissés de lacunes puisqu'ils font état de la mémoire vivante et de souvenirs. Ce questionnement apparente mon travail à la phénoménologie de Paul

Ricœur. En incorporant cette part de souvenirs, la recherche devient une œuvre ouverte, une œuvre en fabrique. Elle ne questionne plus un héritage mais la transmission des héritages, des histoires de l'immigration indienne, de l'enracinement en terres créoles.

4. Problématique, hypothèse et enjeux.

Ces femmes indiennes, mes mères étaient sur les navires de l'immigration indienne,[16] elles avaient donné naissance à des enfants sur les *coolie ship.* Dans les rituels religieux il y avait trois figures de déesse-mère, trois figures maternelles de *çakti.* Pourtant cet héritage indo-guadeloupéen subsistait et demeurait comme patriarcal et atavique, construit, bâtit sans la valorisation de son apport féminin.

Problématique de l'apport des femmes indiennes en terres créoles.

Bien que consciente de me confronter à un terrain empli de lacune et d'inaccessibilités, j'ai construit mon travail autour d'une problématique en étroite relation avec l'aporie de l'absence des femmes dans l'héritage de l'immigration indienne en terres créoles. La problématique est la suivante :

En quoi les pratiques artistiques et culturelles ont-t-elles permis aux femmes de préserver l'héritage hindou indo-guadeloupéen ?

[16] C.Schnakenbourg, *L'immigration indienne en Guadeloupe (1848-1923),* Histoire d'un flux migratoire, Thèse pour le doctorat en Histoire Contemporaine de l'Université de Provence (Aix-Marseille), UFR Civilisation et humanité, préparée dans la formation doctorale "Espace, Cultures, Sociétés" sous la direction du Professeur Philippe MIOCHE, Présentée et soutenue publiquement le 2 Avril 2005, en 6 volumes, disponible à la bibliothèque inter université de la Sorbonne, Salle Michelet, *Op. Cit.*

Hypothèse : la préservation de l'héritage repose sur l'ouvrage des femmes.

La présence des femmes indiennes, la place qu'elles occupaient, le rôle qu'elles ont joué me semble le point de départ de mon travail doctoral. Si l'héritage hindou indo-guadeloupéen est préservé, c'est par les pratiques artistiques et culturelles des femmes qui ne cessent de contribuer à cette transmission à travers des gestes, des récits et des rituels diffusés et répétés dans leur cercle familial et privé.

Mon hypothèse est que l'essence de cette préservation de l'Inde intime en terre créole, de cet héritage hindou indo-guadeloupéen est l'éducation féminine qui le porte et qui le construit.

Cette hypothèse présuppose une autre problématique, celle de l'apport des Indiennes dans la construction de l'identité des femmes indo-guadeloupéennes. En effet si ces mères sont les garantes de la préservation de l'héritage hindou, elles sont aussi celles qui créent la figure de l'indo-guadeloupéenne. Cette nouvelle figure de la femme se situe entre accouchement et rupture avec sa mère Indienne. La descendance, les indo-guadeloupéennes ne sont plus des *sati* mais des *çakti* mi indiennes mi créoles. Par leurs œuvres, leurs actions, et leurs voix, ces femmes hindoues deviennent les chevilles ouvrières de l'enracinement et de l'ancrage de l'héritage de leurs ancêtres en terres créoles.

Les enjeux de l'hypothèse de l'apport féminin comme cheville ouvrière.

Cette contribution des femmes indiennes peut être perçue par les objets apportés, transportés de l'Inde en Guadeloupe. Mais dans le domaine juridique, l'apport de quelqu'un peut-être celui d'un époux ou d'une épouse à la communauté en se

mariant, le bien ou la part associée, sa participation à la société mais également son action et son œuvre.

Le questionnement de l'apport des femmes.

Notre problématique questionne et tend à délimiter l'apport des Indiennes au fait migratoire, au monde colonial, et à la préservation de l'héritage hindou guadeloupéen. Qu'ils s'agissent d'une offrande, d'un bien, d'un patrimoine, d'une participation, d'une contribution, d'une action. Ces gestes peuvent nous apparaître comme essentiels à la construction ou à la préservation du patrimoine en regard de la définition juridique du terme « apport ». Cet apport semble apparaître dès l'immigration, le recrutement des Indiennes sur les *coolie ship*. Dans le monde colonial et postcolonial, les Indiennes à travers leur éducation, peuvent faire émerger une descendance non plus indienne mais indo-guadeloupéenne puisqu'elle s'enracine, naît en terres créoles. Cette hypothèse qui définit l'apport des Indiennes comme l'élément essentiel ou le garant qui permet l'enracinement des travailleurs, la préservation de l'héritage hindouiste, la création de la figure indo-guadeloupéenne en Guadeloupe. A ce questionnement, l'hypothèse de la femme comme cheville ouvrière apparaît. Il m'apparaît que c'est par une recherche tant pratique que théorique qu'il faut révéler cette figure de l'indo-guadeloupéenne comme la cheville ouvrière, de cette femme qui assemble, qui fabrique.

Ma recherche est plastique et théorique.

Ma recherche sur l'apport des femmes comme cheville ouvrière de l'héritage hindou est tant plastique que théorique. Elle se décompose en sept chapitres qui matérialisent cette présence féminine ou son absence en terres créoles. Le premier chapitre est un rappel l'Histoire des indiens de la Guadeloupe et le second chapitre

s'enracine dans des phénomènes mnémoniques transmis par ma grand-mère. Ma pratique artistique expose des documents d'archives sous diverses formes de série : des images fixes vers des vidéos. Le chapitre trois recherche la part d'héritage qui subsiste sous la forme d'une ethnoarchéologie à travers des vidéos, des performances. Le chapitre quatre traite d'un héritage littéraire qui explore la présence des fantômes dans des lieux en ruines et la souvenance des habitations perdues, des vidéos souvenance. Le chapitre cinq façonne un héritage en mettant en lumière les cultes hindous en Guadeloupe, culte où le feu sacré apparaît comme une substance manifeste d'invocation et d'adoration au Dieu. La pratique questionne cette omniprésence des images cultuelles, leur matérialité en les mettant en confrontation avec du feu. Le chapitre six examine la multiplicité des images des femmes indiennes, des mères hindoues en y amenant des possibilités de reconstruction identitaire. La pratique est celle de la narration personnelle et de la présentation de rituel féminin. Le chapitre sept reprend sur le même plan des déconstructions identitaires postcoloniales. Mais cette recherche plastique et théorique nécessite de mettre en valeur certains concepts liés à cette figure de la femme indo-guadeloupéenne.

6. Mon processus créateur s'ancre dans une diversité d'images et d'actions.

Mon processus créateur débute par une collection de cartes postales. Ensuite se succèdent une série d'opérations plastiques allant et alliant transformations et modifications de ces documents trouvés puis ouvrant vers des errances, des souvenances, entrainant des performances et des rituels.

Si au départ, il y a des images qui montrent un aperçu de ce qu'était la colonie de la Guadeloupe au XIXe siècle : ses ports, ses habitations, ses usines et ses

populations. Ces documents sont regroupés et présentés sous la forme de *Tableaux mnémosynes.* Cet archivage se fait par une classification autour de thématique. Dans cet ensemble, des images de femmes, d'hommes côtoient des paysages et des conditions de travail. Mais ces documents ne montrent pas toute mon histoire.

Progressivement mon processus créateur manifeste une volonté de recréer, de ré-explorer, de réactualiser et de sacraliser des voyages mystérieux et mythiques dans des lieux choisis, captés, saisis par des appareils photographiques et/ou un caméscope. Dans mes photographies, mes photomontages et mes vidéos numériques je pose ou je représente ces lieux, je m'y incorpore ou y ajoute des couleurs, m'y projette et y questionne mon identité. Qu'est-ce naître fille d'origine indienne en cette terre guadeloupéenne ? Qu'est-ce être une enfant dont l'arrière-grand-père est né sur un navire de l'immigration indienne ? La mer semble être le premier port d'attache de ma pratique artistique.

Il n'y a pas une image de l'histoire de la mer dans mes créations.

La mer est multiple dans mon œuvre. *Chrysalide des traversées* est une vidéo numérique. Elle esquisse les ports d'embarquements et de débarquements vus par ces Indiens venus la Guadeloupe. *Coolie Ship* immortalise des naissances, des ruptures et de bouleversements en pleine mer. Ces histoires en mer, cette immigration indienne renaît à travers des pratiques numériques. *Hubris, traces et traversée* est une vidéo qui montre une mer caribéenne et une terre guadeloupéenne parsemées de sang, d'accouchement. *De la Mother In à la terre créole* présente des visages d'inconnus immergés dans l'océan atlantique. La mer est celle du non vécu. Elle réincarne des portraits méconnus. Elle contient le voyage et le déracinement. La mer contient les lacunes et les oublis de l'histoire. *Ascendance brouillée* est un

photomontage dans lequel mes mains dessinent des patronymes dans les flots. Cet arbre généalogique porte en son sein cette marine lacunaire. Il n'y a pas une image de l'immigration mais une hétérogenèse d'histoires et de non-dits. Cette part mystérieuse peut être représentées par différents fragments. Tout comme ses alter ego l'enracinement et l'héritage hindou guadeloupéen.

La présence absence indiennes renait des ombres et des errances.

Pour témoigner de l'enracinement des hindous en Guadeloupe, je me rends dans des lieux d'habitation et dans les cimetières. Je les filme. Puis je sélectionne des photogrammes que je retravaille par la couleur pour créer des vidéos de deux minutes. Deux œuvres ouvrent vers ce voyage entre ces lieux de vie d'antan et présent, ce voyage tourné vers une réincarnation, ce voyage sur ce jadis qui n'existe plus, un lieu de passage entre les vits et les morts, un jadis qui demeure opaque mais vivant dans les mémoires.

L*es ombres des arbres et des âmes* présente une série de photogrammes, témoignant d'une performance, d'une danse dans un cimetière. Le mouvement est celui des ombres, des arbres, des âmes dans un lieu mystérieux, dans un lieu d'inhumation. L'ombre peut réincarner l'absence.

O*mbre de deux habitations* colore le lieu, elle y installe les couleurs des Indiens. Confronter à ces photogrammes, je n'y vois rien. Rien n'y est conservé, aucune trace de cette présence des Indiennes. Pourtant elles y ont travaillé. Dans mon imaginaire, ces êtres hantent ces lieux. Ils s'y promènent. Le soir venu, ils les colorent, les habitent, y dansent.

Ma pratique artistique est intemporelle, faite d'errance et d'itinérance.

En me promenant dans les lieux, je m'y égare, je m'y raconte des histoires sur les Indiens et en particulier sur les Indiennes. Je me demande ce qu'ils y faisaient, comment étaient leurs vies, quel était le visage de ces mères hindoues, comment s'y sont-ils ancrés, enracinés ?

Errance et souvenance est une vidéo numérique qui témoigne de ce présent et ce passé chargé d'histoires, à travers la captation d'une prison d'esclave en ruine. Cette œuvre est façonnée par le souffle littéraire de la souvenance. Ce va et vient, ce passage du monde postcolonial vers ces paysages contemporains. C'est une pratique faite d'errance, de souvenance, d'itinérance. Mais dans ma pratique, l'errance peut également être une collecte de données répertoriées, recensées dans les cimetières. Cette errance me permet d'aller à la recherche des patronymes indo-guadeloupéens.

J'observe ces lieux en ruine, des cimetières. Ces lieux qui témoignent du passé, des ancêtres. Mon processus devient une errance, emplie de souvenance, de ces récits légués par ma grand-mère. Je ne me contente plus de saisir des images des lieux. J'y crée des performances. Cette itinérance devient une manière de matérialiser mes récits d'enfance et d'adolescence transmis par ma grand-mère. A travers la performance j'opère un transfert, ma pratique tend à explorer les terrains spirituels et symboliques. Mes créations s'apparentent au sacré.

La présence du feu ritualise ma pratique artistique.

Le feu est présent dans les temples indiens, dans les rites hindous guadeloupéens. Mes rituels s'imprègnent de sa présence, de cet élément immatériel et symbolique.

Mes rituels artistiques intègrenr des éléments naturels : le feu et l'eau. Ils sont rythmés par des souffles marins. Je décide alors de commencer mes performances en portant un sari et en allumant des morceaux de camphre.

Je peux y questionner la matérialité des images de cultes. Mes rituels nécessitent la présence de deux éléments naturels : le feu et l'eau. Si le feu est l'élément de destitution, l'eau est l'élément d'initiation. Les images, des photogrammes de séquence de film, ont immergé ou ont été destituées. Comment y questionner les images des femmes Indiennes. Dans *Souffle de vie* je m'abandonne dans le *Jardin des Plantes* à Paris vêtue d'un sari. Dans *Souffle sacré,* j'interroge la nature de l'héritage hindou dont je suis l'enfant. Dans *immersion-émergence en femme indienne,* mon corps est plongé dans l'eau. Je renaîs. La performance me permet de me baptiser, de renaître à travers cette pratique artistique.

Chacune des actions est pensée en regard du lieu où elle va se dérouler, où je vais déambuler, où je vais m'incorporer. Mes créations créent des images de cette matrice sacrée. Mes créations révèlent cette diversité de fragments, de morcellement de l'Inde Intime, des mères Indiennes, des mères indo-guadeloupéenes, des portraits d'inconnu qui ont permis cette éclosion de l'identité hindoue indo-guadeloupéenne. Il y a plusieurs visions, une perception, une éducation indo-guadeloupéennes. Les errances révèlent une multiplicité de manières de voir, de ressentir, de montrer la présence absence Indienne dans ce monde colonial. C'est ainsi que naissent deux autres œuvres ouvertes sur l'errance et l'itinérance. Il y a des lacunes, des déracinements, des bouleversements, des incompréhensions, laissés par le passé et une difficulté à rendre accessibles ces vécus. Les rituels sont des performances dictées par une ou plusieurs actions

inscrites dans un lieu. Chacun des lieux apparaît dans la diversité de passage, la dissemblance et la disparité de point de vue, une hétérogénéité de cadrage, une prolifération du clair-obscur, une variété de dialogue.

Après avoir esquissé le tissu embryonnaire de ma recherche, en invoquant mes pratiques, mes œuvres et mon processus créateur, il me semble opportun d'entrer dans le vif du sujet en énonçant ma problématique. Ces femmes, mi indiennes, mi créoles, ces figures indo-guadeloupéennes émergent entre accouchement et rupture, entre accouchement en terre créole, entre rupture avec l'Inde.

7. Le terrain d'investigation et mes enquêtes.

Le terrain d'investigation, terrain d'action artistique se situe principalement dans le nord de la Grande-Terre en Guadeloupe. Ce terrain comprend les communes de Port-Louis, Petit-Canal, Anse-Bertrand, Le Moule, Saint-François. Le terrain d'action artistique est varié. Il peut s'agir de cimetières, des lieux de culte et leurs alentours "le Temple R. Narayanan", de la plage du Souffleur, des terres de l'Usine de Beauport, des sites en Ruines marqués par le passé esclavagiste du Nord Grande-Terre ou encore du site du Mémorial Acte.

L'enquête de terrain

Mon enquête a débuté en 2008. J'ai commencé à filmer les "cérémonies indiennes" qui se déroulaient dans le temple de mes grands-parents pour en conserver des traces. Ces enquêtes se déroulaient en Juillet - Aout. Je recueillais d'année en année des vidéos et des photographies. Je voulais pouvoir les comparer et percevoir les différences des cultes variant selon les officiants. Ces observations n'ont pas fait l'objet de compte-rendu à proprement parler. Mais j'ai pu également au cours de

mon enquête rencontrer divers officiants et chercheurs. En France, j'ai pu étendre mes problématiques à l'autre bord de ce voyage, l'Inde.

Le dispositif de conservation de mes données.

Toutes mes données ont été conservées sur un format numérique (disque dur) et mes pistes de recherche ont été consignées dans des cahiers. La conservation, la consigne, le traitement de ces données ont fait l'objet de la création d'un dispositif ethnographique. Le classement se fait par année et par thème. Cependant ce dispositif n'a pas encore de forme spécifique si ce n'est le cumul des données et le classement. Le dispositif de présentation des données sera à envisager à l'aboutissement de ce travail doctoral. Les données sont le fruit de mon expérience, de mes rencontres et de mon vécu. Ce sont des données empiriques qui prennent des formes variées alliant "photographie d'ouvrage", "enregistrement d'entretien", "enregistrements et photographies de culte ou lieux de cultes", "catalogue de cartes postales anciennes de la Guadeloupe et de Pondichéry", "catalogue d'œuvre", "catalogue d'artistes", "enregistrement audio", "photographie de reconstitution", "films sur les Indiens de la Guadeloupe", "appareil conceptuel", "recensement des patronymes hindous", "topographie de cimetière", "recensement des ruines", "recensement des cultes". Toutes ces données empiriques procèdent à la saisie de documents offrant une grande variabilité. Le dispositif d'investigation serait celui de la collecte de données. Les entrevues, les rencontres avec le monde de la recherche et la communauté officiante procèdent à des formes libres, prise de note, enregistrement audio.

Qu'il s'agisse des souvenirs, des peurs, de perte, des bouleversements, de déracinements. Il y a une volonté de reconstruire l'image de ces ancêtres dans les lieux, image perdue mais qui peut se réincarner.

8. Appareil conceptuel de la femme indo-guadeloupéenne.

Les historiens, les anthropologues se sont penchés sur la question de l'histoire de l'immigration indienne en Guadeloupe. Beaucoup de questions ont été abordées : la persistance d'un culte hindou en terres créoles, les besoins d'enracinement ou de reconstruction des Indiens en Guadeloupe, la difficulté dans les terres coloniales. L'angle que nous avons choisi est celui des femmes indo-guadeloupéennes considérées à tort comme des femmes Indiennes. Pour mettre en valeur cet apport féminin, nous allons définir notre appareil conceptuel, à travers le dialogue de différents concepts au carrefour de différents horizons : femme indo-guadeloupéenne, femme indienne, femme hindoue, femme créole, famille, matrifocalité, héritage. Cet appareil conceptuel est porté par l'œuvre *Naître fille indienne.*

Le concept de femmes indiennes.

Naître fille indienne n'est pas délimité à la terre guadeloupéenne. Naître fille aborde un questionnement sur les conditions de vie des femmes en Inde.

Les conditions féminines en Inde n'ont évolué qu'en 1954. Dans l'ouvrage *Les indiennes* I. Mahindra retrace l'histoire de la femme indienne de l'époque védique à nos jours. Ses questions de départ sont les suivantes : "Comment la femme hindoue

a réussi, malgré tous les handicaps qu'elle a rencontrés, à survivre avec cette grâce qui la caractérise ? (...) Comment a-t-elle réussi à sauvegarder son esprit d'indépendance et comment fait-elle pour concilier son héritage et sa liberté toute neuve?"[17] A l'heure actuelle, la femme hindoue demeure enracinée dans les traditions et les coutumes anciennes, tout en s'épanouissant dans les espaces nouveaux offerts par les temps modernes."[18] Durant l'époque de l'immigration indienne de 1854 à 1886, le statut des femmes n'était pas enviable.[19] I.Mahindra écrit "Derrière un mode de vie en apparence conformiste, sont nées et ont grandi des rebelles.[20] Les femmes indo-guadeloupéennes ne sont pas des Indiennes.

Les conditions féminines au XIXe siècle en Inde.

Naître fille soulève une réflexion sur l'éducation des femmes dans l'Inde du XIXe siècle et l'Inde actuelle du XXIe siècle.

Ce n'est pas le fruit du hasard, si ces femmes, bien qu'étant enceintes, décident de quitter l'Inde pour venir travailler dans les colonies. L'image archaïque de la traversée des mères de population dravidienne, indienne du sud, demeure. Peut-être étaient-ce des rebelles dans l'âme ? Que voulaient-elles fuir ? Selon I. Mahindra, il existe un type de femme hindoue idéale qu'elle décrit en ces termes : "Pour une femme d'élite, il fallait être une fidèle copie du modèle érigé,"[21] modèle érigé par les lois de Manou. La femme hindoue idéale érige un modèle d'épouse idéale. Selon I. Mahindra, "Louant l'abnégation et la soumission des femmes, Ananda Coomaraswamy déclare : "l'effacement s'accorde ainsi à la vérité, et c'est là l'un

[17] I.Mahindra, *Des indiennes,* Paris, Des femmes, 1985, pp.221-237.
[18] *Ibid.*
[19] *Ibid.,* « Les situations actuelles », pp.221-237.
[20] *Ibid.,* Note de l'Auteur, pp.15-19.
[21] Ibid., « La femme hindoue idéale », pp.237-258.

des plus nobles caractères de la culture hindoue." L'abnégation a certainement poli la personnalité de la femme hindoue. Comment a-t-elle pu supporter d'être ainsi exploitée pendant un millier d'années, à partir du moment où l'esprit de rationalité et d'humanité fut remplacé, chez les penseurs hindous par la rigidité mentale. On attendait d'elle que, du début à la fin de sa vie, elle se sacrifiât à l'homme et à la forteresse protectrice, la structure familiale.

La femme indo-guadeloupéenne est avant tout une femme créole.

Naître fille Indienne n'est pas naître fille indo-guadeloupéenne. *Naître fille* en terres créoles, est naître pour devenir une femme créole, un potomitan. *Naître fille indo-guadeloupéenne* c'est incorporé ce devenir créole tout en conservant ses origines Indiennes.

La femme indo-guadeloupéenne est avant tout une femme créole. C'est une femme qui vit son indianité à travers le prisme de sa culture occidentale. Les femmes indo-guadeloupéennes s'inscrivent dans ce modèle imaginaire de *potomitan*. Même si les deux modèles ont comme point commun de véhiculer des représentations mentales, un imaginaire. Si le modèle indien réduit la dignité des femmes à leur servilité envers leurs époux, le modèle créole est par extension guadeloupéen réduit l'homme à un caractère immature. L'image de la femme créole est rattachée à la métaphore de la *femme-potomitan*. Cette expression antillaise détermine la femme comme au centre de son foyer. Selon E. Nuissier, "la *femme potomitan* est l'image de la femme avec quarante seins, qui nourrit et gratifie ses enfants, l'image de la bonne mère qui donne à profusion et qui possède une force capable de soulever des

montagnes. Cette image de la mère, davantage que celle de la femme, constitue dans l'imaginaire collectif une référence, une espèce de mythe fondateur."[22]

Les femmes indo-guadeloupéennes peuvent être hindoues

Les femmes indo-guadeloupéennes sont des femmes hindoues placées dans un monde créole. Si la famille, le foyer, le mariage conservent une importance, cet héritage est-il en lien avec son indianité ou sa créolité ? Qu'en est-il de l'influence des mythes créoles sur ces femmes indo-guadeloupéennes ? L'héritage de l'immigration indienne en terres créoles revêt un caractère matrilinéaire. La préservation de l'héritage se fait dans le cadre communautaire (les hindous de la Guadeloupe), et plus spécifiquement dans le cercle de la famille. L'héritage indo-guadeloupéen migre de génération en génération par les souffles des mères. L'indo-guadeloupéenne dans ce contexte créole, est placée au centre de son foyer. Elle soulève des montagnes. Elle en est la garante.

9. Société antillaise, monde colonial, postcolonial, et les voix des oubliés

Naître fille indo-guadeloupéenne c'est incorporer ce devenir créole tout en conservant ses origines Indiennes. *Naître fille indo-guadeloupéenne* c'est s'émanciper dans ce contexte colonial et postcolonial connu sous le nom de matrifocalité caribéenne.

Dans la société antillaise, il n'est pas rare d'entendre une maman dire "ah je suis la mère, je suis le père !" S. Mulot questionne dans un article le singulier modèle familial des sociétés afro-américaines, caribéennes et créoles. Son article porte le

[22] E.Nuissier, *Psychologie des sociétés créoles,* Martinique, Caraïbéditions, 2013, « la place des femmes », pp.144-146.

nom de "La matrifocalité caribéenne n'est pas un mirage créole."[23] Or la famille d'origine indienne s'insère dans le monde créole. La famille créole repose sur un système matrifocal plaçant la mère au centre du foyer. En naissant dans ce monde colonial, les descendantes des Indiennes deviennent des femmes créoles, des femmes qui sont au centre de leur foyer. La famille indo-guadeloupéenne n'étant qu'une face du système créole, reposerait sur ledit système matrifocal.

Le système de la famille matrifocale et les questionnements postcoloniaux.

C'est en s'insérant dans le système de la famille matrifocale, dans le monde, en faisant transmigrer leurs histoires, que les femmes œuvrent pour la préservation d'un héritage matrilinéaire. Il existe également dans le culte religieux hindou guadeloupéen une prédominance des mères spirituelles, les mères *çakti*. Ces deux mondes articulent cette dialectique postcoloniale/coloniale, le chercheur en Arts-Plastiques tend à collecter des traces de cette rencontre qui est fondamentale pour son identité. Cette dernière, son identité est le fruit d'une rencontre coloniale, elle est créée à travers la mixité migratoire. E. Sibeud, qui publie un article intitulé *Des « sciences coloniales » au questionnement postcolonial : la décolonisation invisible* dans la *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* en 2011 : « La construction même de la notion de « postcolonial » transforme le statut accordé à la décolonisation. (…) Les inconvénients du préfixe « post » qui impose cette mise en perspective binaire (postcolonial *versus* colonial). (…) Si l'articulation postcolonial / colonial est un pivot essentiel, l'histoire des colonisations se dilate jusqu'à nous et celle des décolonisations pourrait bien perdre toute consistance. Les historiens des colonisations n'ont pas manqué de contester cette lecture maximaliste en rappelant

[23] S.Mulot, *La matrifocalité caribéenne n'est pas un mirage,* L'EHESS, Revue l'Homme, novembre 2013, http://journals.openedition.org/lhomme/24691

que les colonisations ont été des systèmes instables parcourus de tensions et soumis à des crises. »[24]

Vers un imaginaire des flux migratoires, vers une migration créatrice.

Dans les flux migratoires circule un imaginaire du pays natal (souvenirs, vécus et non vécus). Certaines pratiques ancestrales demeurent immuables à l'épreuve du temps. Ces pratiques de nature religieuse et culturelle semblent se transmettre, se conserver dans les lieux d'accueil de populations migrantes. La persistance, de ces pratiques rituelles dans un monde qui n'a de cesse de se transformer, de se métamorphoser, de se disséminer, suppose des acteurs du champ de préservation, qui sont tous ceux qui assurent la transmission, hommes comme femmes, enfants comme grands-parents et le processus qui maintient en état l'objet préservé. L'enjeu étant d'opérer une continuité entre le passé et le présent, entre les descendants et les ascendants. « Dans ma mémoire il y a des lacunes » disait Césaire. « Mon passé me semble inaccessible » disait Naipaul. Quand cette pratique ancestrale est lacunaire, le descendant peut l'inventer, la fabriquer. Cette migration est créatrice. Chaque mouvement, déplacement, "passage" donne lieu à une expérience propre à l'individu qui la vit. Cette expérience peut être source de bouleversement,[25] de choc, de deuil, de dispersion,[26] d'utopie, de rêve, d'enrichissement. En 1854, les femmes hindoues connaissaient un traitement qui contenu dans le texte religieux *Les Lois de Manou* niait leur identité. Peut-être mes

[24] https://www.cairn.info/revue-histoire, E.Sibeud, *Introduction, Des « sciences coloniales » au questionnement postcolonial : la décolonisation invisible,* Revue d'Histoire des Sciences Humaines, n°24, 2011, Dossier : Décolonisation et Sciences Humaines, Edition Sciences Humaines, site internet Cairn (consulté le 06/05/2018).
[25] E.Chiron, Migration-Mutation, Paris, Publication de la Sorbonne, 2011.
[26] *Op.Cit.*,pp.223-266.

mères étaient-elles des rebelles, des femmes soucieuses d'offrir à leurs descendances féminines une autre destinée ?

L'œuvre *Naître fille* à la volonté de récréer les voix et les pratiques des oubliées.

***N**aître fille,* un photomontage numérique témoigne de cet écart entre une ascendance indienne et une descendance indo-guadeloupéenne par une séparation. Les photographies sont recadrées pour amener le spectateur à se demander qu'est-ce naître fille d'origine indienne ? Qu'est-ce naître fille hindoue en Guadeloupe, dans le monde et en Inde ?

Ces figures féminines loin de dénier leur culture ont veillé à sa survivance en l'intégrant à la structure familiale, à l'éducation. C'est à travers ce rôle de garant cultuel et culturel hindou que la femme indienne affirmera son identité. Dans le cadre spécifique de la diaspora indienne en Guadeloupe, la migration a été créatrice d'une nouvelle identité féminine indienne qui s'identifie à des déesses mères par mimesis. Le fait migratoire a opéré une rupture avec le système sociétale indien, où la femme était la *sati,* figure rattachée aux *Lois de Manou*, et à accoucher d'une nouvelle figure femme, celle de la *çakti,* la femme guerrière. C'est par le biais de ce fait migratoire, que la femme indienne s'affirme et se recrée une identité où elle est le garant de ses traditions, de ses croyances. Malgré ces difficultés laborieuses, cette population s'est enracinée dans l'île en y intégrant un pan de sa culture, en y valorisant une part hindoue.

*

* *

Dans *La mémoire, l'histoire et l'oubli,* Paul Ricœur tisse un fil conducteur entre ces trois concepts. Il le décrit en ces termes : « L'ouvrage comporte trois parties nettement délimitées par leur thème et leur méthode. (…) Mais ces trois parties ne font pas trois livres. Bien que les trois mâts portent des voilures enchevêtrées mais distinctes, ils appartiennent à la même embarcation, destinée à une même et unique navigation. »[27] (Ricœur, 1975, pp.) Ce fil conducteur dans la présente recherche pour être ainsi nommée histoire, mémoire et oubli de l'apport féminin des Indiennes en terres créoles. Ce fil conducteur serait retranscrit par la descendance indo-guadeloupéenne de ces femmes, de ces mères, de ces déesses à travers trois parties. Mais tout comme Ricœur dans *La mémoire, l'histoire et l'oubli,* la présente recherche intitulée *Femme indo-guadeloupéenne et création : non sati mais çakti* est délimitée en « trois parties qui ne font pas trois livres » mais qui ont l'ambition « d'être les trois mâts » et de « porter des voilures enchevêtrées mais distinctes, voilures qui appartiennent à la même embarcation, destinées à une même et unique navigation ». Nous allons désormais présenter les « trois mât »

Le premier mât s'intitule « Transmigration matrilinéaire et intergénérationnelle »

Dans cette première partie cet apport féminin peut être traduit comme un phénomène de transmigration, peut être de nature intergénérationnelle et matrilinéaire. De ce phénomène peut naître une pratique artistique numérique. Mais dans cette première partie, l'enjeu est de façonner un art à l'intérieur de cet infime passage, un art intime, un quelque chose qui m'a vu naître et qui se relate entre un temps et un espace actuel et inactuel, vécu et non vécu. Je manie une pratique numérique qui prend la forme de la collecte, une pratique numérique qui incorpore

[27] P.Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli,* Paris, Seuil, 1975, pp.48-49.

cette transmigration. Au départ, je collectionne, j'archive les documents dictés par une pulsion et impulsion archivistique. Progressivement cette pratique numérique mute vers des territoires plus dématérialisés, elle donne forme à des mémoires orales, des souvenirs. Cette pratique tend à explorer les souffles matrilinéaires. Cette pratique numérique veut témoigner d'un intime qui n'a de cesse de se confronter à l'Histoire de l'immigration indienne en Guadeloupe.

Le second mât s'intitule « Préservation en substance d'un héritage patriarcal ». Dans cette seconde partie cette contribution féminine prend la forme d'une absence, d'une négation. L'héritage apparaît comme en substance patriarcale. L'ethnoarchéologie permet à l'artiste d'avoir une portée réflexive sur l'héritage dont il est le successeur. De ce recours à l'ethnoarchéologie émergent des pratiques artistiques qui ont attrait tant à la fouille qu'au rituel, des pratiques documentaires. Ces œuvres incorporent le sacré et le profane dans la création. Ces œuvres témoignent de « ce qui reste ». Mais dans cette seconde partie, l'enjeu est de présenter autrement l'héritage, de porter un regard critique. De cette présentation émerge une pratique documentaire et de documentation : fruit d'observation, de description, de recensement, d'investigation sur les terrains actuels, sur les paysages et les images survivantes du travail des immigrants indiens en terres guadeloupéennes. Cette pratique a pour visée la restitution, elle examine les lieux d'inhumation, les lieux d'habitation et les lieux de cultes. Il reste nécessaire mais non suffisant de recourir à une enquête ethnographique. Cette dernière doit être *in situ* et empreinte d'un imaginaire inactuel. L'artiste devient un ethnographe et écrivain. Il inscrit ce qui subsiste de son enfance tout en décrivant ce qui reste figé dans les lieux, il veut reconstruire par sa recherche des actions, des rituels, des mythes. Mais l'artiste témoigne de l'absence, de l'invisible présence indienne dans

les habitations. Il a recours également à la souvenance littéraire, à l'éloge de l'enfance. Une fois ce relevé d'information effectué, l'artiste peut interpréter et créer des images conservées.

Le troisième mât s'intitule « Autoethnographie féminine dans un monde postcolonial ». Dans cette troisième partie, l'apport féminin se définit comme une rencontre entre matrifocalité créole et *çaktisme* et crée l'identité hybride de la femme indo-guadeloupéenne. La femme indo-guadeloupéenne est créole et hindoue. C'est la rencontre entre la matrifocalité antillaise et ce processus d'adoration des femmes indiennes aux *çakti* qui pourraient bâtir cette figure de la femme hindoue guadeloupéenne. Cette relation entre mythe et rituel dans une matrice postcoloniale permettrait à l'artiste de créer des autoethnographies, reposant sur une double matrifocalité créatrice « femme créole » et « mère *çakti* ». La visée de cette troisième partie est de créer un manifeste du *çaktisme*. En sanskrit, le terme *çakti* désigne énergie créatrice, une expression qui façonne et alimente. Mais la confrontation entre femme Indienne et femme indo-guadeloupéenne actuelle est nécessaire.

PREMIERE PARTIE

Transmigration intergénérationnelle et matrilinéaire : des histoires de l'Art.

Archives et souffles

« ***J****'ai pris conscience très tôt qu'il existait différentes façons de voir parce que je suis venue de très loin vers la métropole. C'est peut-être aussi que je n'ai pas, à proprement parler, de passé qui me soit accessible, de passé que je puisse pénétrer et contempler ; et je souffre de ce manque. Je connais mon père et ma mère, mais je ne peux aller au-delà. Mon ascendance est brouillée. »*

« Pour ces gens, l'Inde, le passé avait été balayé comme le présent (…) Les mêmes paysages conservés dans la mémoire lointaine, le même climat, le même calendrier, les mêmes idées sur les possibilités de l'homme, les mêmes langues : un petit miracle (…) un passé recouvré. »

V.S. NAIPAUL, *Le regard de l'Inde,* éd. Grasset et Fasquelle, 2010, p.9, 28, 30.

Ce premier mât s'intitule : Transmigration intergénérationnelle et matrilinéaire : des histoires de l'Art. Le terme transmigration désigne un déplacement de population

d'un pays à un autre. Son étymologie latine *transmigratio*[28] l'apparente à l'émigration, à l'exil, à la captivité. Si à la fin du XIIe siècle, la transmigration est « un passage d'un peuple d'un pays qu'il habitait dans un autre. Comment la transmigration peut-elle être incorporée à cette recherche artistique ? En 1493, la transmigration devient celle « d'une âme de ce monde à une autre ».

Qu'est-ce que la transmigration ?

Ces étymologies latines indiquent que la transmigration peut être un phénomène mouvant dans l'espace et dans le temps. Le terme peut témoigner du voyage, du passage, d'aller-retour entre proche et lointain. En Sanskrit, le terme est rattaché au *samsara.*[29] Ses origines sanskrites expriment une « transmigration de l'être ». Selon Jean Filliozat, le *samsara* peut être un cycle de renaissance. Pour lui dans les textes sacrés des Véda, « l'acte psychique n'est pas conçu comme devant être détruit à la dissolution du corps par la mort, la conviction a fini par s'établir en la transmigration, samsara, c'est-à-dire une reprise d'existence matérielle de l'individualité psychique après la mort, selon la nature des impulsions psychiques encore inaccomplies avant cette mort. » Si pour Jean Filliozat, le samsara permettrait à l'âme de renaître pour accomplir ce qu'elle n'a pu faire avant sa mort,[30] ses origines sanskrites expriment un ensemble de passage entre vie et mort. C'est Éric de Henseler qui conceptualise la transmigration en l'exposant comme « un ensemble qui circule », un ensemble de passages de l'âme humaine. Selon Éric

[28] Définition de « transmigration » signifie « passage d'un peuple du pays qu'il habitait dans un autre », « passage d'une âme de ce monde en une autre », Empr au lat. « *transmigratio* « émigration, exil, captivité », site internet : http://www.cnrtl.fr/etymologie/transmigration

[29] N.Stchoupak, L.Nitti, L.Renou, *Dictionnaire Sanskrit-Français,* Publications de l'Institut de Civilisation Indienne, librairie d'Amérique et d'Orient, 1989, p.127 «soumis au samsara», « depuis l'origine, pour toujours », p.536 « transmigration des êtres. »

[30] https://www.universalis.fr/encyclopedie/inde-arts-et-culture-les-doctrines-philosophiques-et-religieuses/, J. Filliozat, *Inde* (Arts et culture) doctrines philosophiques, les premières philosophies, évolution des spéculations védiques, site internet Universalis, (consulté le 06/05/2018).

de Henseler, la transmigration révèle un phénomène invisible, à peine perceptible, un ensemble infime qui est en perpétuelle mutation, mouvance, migration d'un espace à un autre, d'un temps à un autre. Sa nature pourrait être spirituelle. On trouve des traces de ce phénomène dans deux religions : l'Hindouisme et le Bouddhisme.

Dans cette première partie, la transmigration circule entre la traversée, le passage, la transmission, la tradition, la réincarnation, le souffle en regard de la disparition, l'exode, le sacrifice, la destruction, la destitution, les lacunes, la perte et l'absence.[31] La transmigration émerge du tissu lacunaire légué aux descendants à leurs ascendants c'est-à-dire les 42326 Indiens débarqués en Guadeloupe, répartis sur 93 bateaux de 1854 à 1889.[32]

Le sous-titre est : *archives et souffles.*

Ces deux éléments sont les principaux composants de la démarche artistique. Au départ, il y a une collecte de documents matériels et immatériels qui progressivement se métamorphosent en archéologie. Les documents matériels et immatériels sont regroupés autour de cette recherche de l'*arcké*, de l'origine de l'art. Il n'y a pas une origine mais un ensemble qui transmigre. Cet ensemble qui circule repose sur le vécu de mes ancêtres Indiens et Indiennes tant leur immigration que leurs travaux dans les terres guadeloupéennes. En quoi la nature pourrait-elle être intergénérationnelle, matrilinéaire ? Peut-elle être spirituelle ? La transmigration pourrait-elle être à l'origine de mon art, pourrait-elle être une

[31] E.De Henseler, *Le dogme de la Transmigration de l'âme*, Paris, E.De Boccard, 1928.
[32] Singaravelou, *Les Indiens de la Guadeloupe, Etude de Géographie humaine*, Université de Bordeaux III, travail soutenu comme thèse de doctorat de troisième cycle, le 1er Février 1974, pp.49-50.

ressource d'histoires dans laquelle se mue une force créatrice ? La transmigration intergénérationnelle, matrilinéaire et spirituelle peut-elle donner naissance aux histoires de mon art ?

Ma première sous-hypothèse liée à la pratique et à l'observation.

Ce phénomène de transmigration peut être de nature intergénérationnelle et matrilinéaire. De ce phénomène peut naître une pratique artistique numérique.

Si la transmigration est matrilinéaire alors elle peut être rattachée à l'histoire de ma grand-mère, aux histoires qu'elle m'a racontées de mes ancêtres Indiens et Indiennes, aux récits biographiques qui ont bercé mon enfance. Ces histoires peuvent esquisser comme des enveloppes, comme des histoires de l'art tout en appartenant à un non vécu. La voix de ma grand-mère devient celle qui enveloppe cet imaginaire de l'immigration des Indiens en Guadeloupe.

Si la transmigration est matrilinéaire, elle peut aussi être intergénérationnelle. Cet ensemble de passage, peut témoigner d'un voyage. Ces histoires matrilinéaires peuvent être entrevues comme un paradoxe puisqu'elles sont le fruit de vécus de générations m'ont précédées. En effet la transmigration s'insère dans le cadre de l'intime, toutefois ces histoires s'associent par bribes à l'Histoire de l'immigration indienne en Guadeloupe, et une histoire plus générale des Indiens dans les habitations sucrières.

Alors ce phénomène de migration créé par des flux devrait être perceptible à l'intérieur de l'œuvre plastique, ce dedans qui anéantie la distance entre actuel et

inactuel. Une œuvre qui matérialise la transmigration en devenant le véhicule visuel de cet univers matrilinéaire ancestral, qui enveloppe ce non vécu.

Alors la transmigration pourrait être matrilinéaire et intergénérationnelle. En son sein, la transmigration met en œuvre des forces créatrices pour amoindrir la distance entre l'artiste et son passé. L'enjeu de la transmigration serait de représenter un passé qui échappe. L'artiste en incorporant à l'art ce phénomène de transmigration pourrait témoigner et véhiculer ce passage immatériel d'une génération à l'autre, effacer les frontières entre Histoire et Art, réinventer et *re-matérialiser* les histoires oubliées ou déniées.

Mais dans cette première partie, l'enjeu est de façonner un art à l'intérieur de cet infime passage, un art intime, un quelque chose qui m'a vu naître et qui se relate entre un temps et un espace actuel et inactuel, vécu et non vécu. Je manie une pratique numérique qui prend la forme de la collecte, une pratique numérique qui incorpore cette transmigration. Au départ, je collectionne, j'archive les documents dictés par une pulsion et impulsion archivistique. Progressivement cette pratique numérique mute vers des territoires plus dématérialisés, elle donne forme à des mémoires orales, des souvenirs. Cette pratique tend à explorer les souffles matrilinéaires. Cette pratique numérique veut témoigner d'un intime qui n'a de cesse de se confronter à l'Histoire de l'immigration indienne en Guadeloupe.

Transmigration et pratique artistique.

La transmigration s'incarne dans la pratique à travers le numérique. Qu'ils s'agissent des *Tableaux mnémosynes* ou de *Chrysalide des traversées,* les passages d'un monde à l'autre sont présents. Les Tableaux présentent et représentent ce monde

colonial. Ils illustrent ce pan de l'Histoire pour permettre au lecteur de s'imprégner de visuels, de se représenter ce monde qui n'existe plus. *Chrysalide des traversées* à travers une matrice numérique, recrée le voyage des Indiens allant d'un point à un autre, d'une carte à une autre. Mais la transmigration n'est pas qu'une traversée numérique. Elle n'est pas rattachée à deux ports. Elle est aussi le voyage sur les *coolie ship*. Ce voyage qui durait trois mois. La transmigration est le lieu de passage, un cycle de vie. Dans *Coolie Ship,* ce bouleversement est empreint d'abandon, de deuil et de désillusion. Les navires étaient aussi les lieux de naissance, d'accouchement. L'œuvre *Coolie Ship* matérialise cette diversité d'émotions vécues lors du voyage d'un port à l'autre. La transmigration porte en elle cette idée de renaissance. Dans *Hubris, Trace et Traversées*, ce cycle de naissance, de renaissance s'incarne dans les terres guadeloupéennes dans lesquelles seules des ombres dansent dans les sols rouges.

C'est en associant la transmigration à ma pratique artistique, que je recherche cette diversité de paradoxes et de non-dits. Cet ensemble qui devient le point de départ, des histoires de l'Art. Ces récits sont empreints de mystères tout comme l'immigration indienne en Guadeloupe. Ma pratique artistique devient une transmigration numérique dont la visée est de recouvrer le passé qui m'échappe, de combler cet espace lacunaire. En effet selon E De Henseler, ce phénomène de transmigration peut anéantir la distance entre l'actuel et l'inactuel, entre le vécu et le non vécu. Le numérique permet de réanimer des images qui ont été oubliées, des souffles qui demeurent dans l'ombre.

Le passage est celui de la mer à la terre, du voyage au travail de la terre. Ces œuvres incarnant la transmigration ancrent la recherche vers les souvenirs, les récits, le

travail et l'Histoire de cette terre maternelle. Les trois œuvres prennent appui sur les récits qui ont bercé mon enfance. L'immigration, l'enracinement, les naissances m'ont été racontées par ma grand-mère. La transmigration est matrilinéaire et intergénérationnelle.

Si la transmigration est matrilinéaire et intergénérationnelle alors elle ouvre à un voyage vers l'histoire dont la pratique est le véhicule.

La pratique numérique crée un aller-retour entre le proche et le lointain, entre une terre d'exil, l'Inde et une terre d'accueil, la Guadeloupe, entre un temps actuel celui de l'artiste et un temps inactuel celui du non vécu. La transmigration devient un aller-retour entre un ailleurs et un ici, entre l'immigration indienne en Guadeloupe et ma pratique artistique numérique qui réincarne l'histoire Intime, familiale de ladite immigration portée par le souffle de ma grand-mère et par les ruines de l'industrie sucrière perceptible dans les paysages créoles. Le paysage fait sens, le lieu, la terre guadeloupéenne est au cœur des recherches plastiques puisqu'elle représente un point d'assise pour tous les spectateurs qui contemplent ce temps passé en leur temps présent. Au cœur des recherches vient la question de l'inchangé et de la métamorphose de 1854 à nos jours. La transmigration devient une contemplation réflexive, car elle veut mettre en lumière les zones d'ombre, les zones ignorées de ce passé oublié mais qui marque cette terre d'habitation. La transmigration se construit tel un voyage empli de découvertes sur un ensemble de phénomènes mnémoniques vécus dans des temps précédents mais seule la pratique numérique permet de matérialiser et confronter ces phénomènes transmis par une mémoire vivante et non une mémoire écrite.

Alors seule une pratique numérique peut donner une enveloppe à ce contenu qui échappe.

La pratique artistique offre une enveloppe corporelle à ces images qui n'ont pas de matérialité mais qui demeurent ancrées en moi comme des cellules souches. Le vécu et le non vécu familial sont centraux dans ce premier livre. Ce vécu et non vécu bâtissent la transmigration, la construisent, la révèlent et l'exposent. Cette transmigration est de nature intergénérationnelle, donne vie et forme à des souffles, des murmures, des voix qui ne cessent de résonner. Toutefois ces souffles intergénérationnels transmigrent les récits des Indiens et des Indiennes. Il se forme une hétérogenèse d'images possibles rattachées à la séparation avec la *Mother India,* l'Inde Mère, au désir d'enracinement en terres créoles, la Guadeloupe. Cette hétérogenèse d'images est relative aux vécus familiaux empreints de lacunes, de fragments, pour VS. Naipaul, enfant de l'immigration indienne britannique, la fiabilité des informations portées et retransmises par nos aïeux ne peut pas être vérifiée. Pourtant ces informations parcourent les temps et les terres.

Le *samsara,* la transmigration numérique peut se constituer à travers les souffles des grands-parents, cet *atman*, ce souffle vital qui redonne vie à ces instants voilés et perdus dans les flux de l'Histoire. Ces histoires, racontées par les mères, si elles sont mises bout à bout peuvent être porteuses du mythe de l'immigration indienne. La transmigration des souffles intergénérationnels tisserait des fils matrilinéaires et arachnéens vecteurs de repères identitaires synonymes de la volonté d'enracinement des Indiens et Indiennes en terres créoles. **C**ette transmigration intergénérationnelle, matrilinéaire et spirituelle, fait corps avec la pratique artistique liée à la collecte de documents numériques.

*

* *

La recherche artistique se décompose en deux chapitres.

A l'origine du premier chapitre, il y a une pulsion d'archive et un retour à l'Histoire.

Ce chapitre présente des documents d'archives trouvés, collectés et présentés comme une fenêtre ouverte sur l'Histoire de l'immigration indienne en terres d'habitation. Ce chapitre porte le titre de : Pulsion d'archive, impulsion archivistique et histoire ; Tandis que le second chapitre est porté par les récits de ma grand-mère, ses souvenirs d'enfance, d'adolescence. Ce chapitre esquisse deux portraits d'Indiennes arrivées en Guadeloupe. Ce second chapitre porte le titre de souffle matrilinéaire comme témoignage de l'histoire intime.

Le premier chapitre ***Pulsion d'archive, impulsion archivistique en regard de l'Histoire coloniale*** ouvre sur les conditions d'enracinement des Indiens et des Indiennes en terres créoles. Cette ouverture se fait en regard de documents d'archives prélevés dans les thèses doctorales d'Histoire et dans les collections de cartes postales. L'artiste constitue des collections par prélèvement et archivage de documents visuels du XIXe siècle et début du XXe siècle. L'artiste dans ce chapitre restitue ses recherches théoriques et sa banque d'images sans la modifier, sans la décomposer, sans la retoucher. L'artiste restitue sa pratique archivistique, par un va et vient entre Histoire et trouvailles, entre territoires Inde et Guadeloupe, terre de recrutement et terre d'habitation, par une confrontation.

Le deuxième chapitre ***Samsara matrilinéaire du souffle au mythe*** se centre sur une histoire familiale relatée et transmise par ma grand-mère Melle Parshad

Millionnette épouse Narayanan. Durant mon enfance, ma grand-mère m'a racontée par épisode notre histoire familiale (la naissance de mon arrière-grand-père sur un navire de l'immigration indienne à son travail à l'usine). Ce chapitre porte le **punctum** de l'expression plastique, le « ça a été » de Roland Barthes, une matrice inconnue, non vue, non vécue de l'Inde Intime. Ce souffle est de nature sporadique et lacunaire, inachevée et ouverte. Il nie un « quelque chose » qui demeure caché dans l'invisible, un « je ne sais quoi » ou un « presque rien » comme l'entend Jankélévitch mais qui touche. Il veut redonner une visibilité à ce qui a été oublié, dénié, plongé dans l'ombre de l'espace et du temps.

Chapitre 1. Pulsion et impulsion archivistique en regard de l'Histoire coloniale.

N*aître indo-guadeloupéenne* c'est émerger d'un contexte colonial que l'artiste chercheur doit questionner, montrer et incorporer à sa pratique artistique.

Mes *Tableaux mnémosynes* naissent d'un regroupement, d'une collecte et d'une collection de cartes postales du XIXe siècle. Ces *Tableaux* me permettent de présenter, de visualiser ce monde colonial que je n'ai pas connu, qui m'est étranger. Les cartes postales deviennent un matériau à l'œuvre, un matériau que je m'approprie. Je ne cesse d'y revenir, de les décomposer, de les recomposer dans ma pratique artistique en changeant leurs dimensions, leurs formes et leurs couleurs. La collection devient une pulsion de répertorier, de conserver d'où émerge un besoin de présenter et représenter.

Cette pratique répond à une pulsion d'accumulation, de collecte, de classement de documents visuels et textuels en relation à l'Histoire de l'immigration et de l'enracinement des Indiens en terres créoles. Ce chapitre s'attache à la notion *Archival impulse* de Hal Foster. Selon Foster, cette pulsion d'archive ou impulsion archivistique ou d'archivage devient un matériau pour l'œuvre. Cette pulsion d'archive répond aux heurts et aux interprétations historiques composés dans sa matrice par un tissu lacunaire.

Ce premier chapitre questionne la relation entre l'Histoire de l'immigration indienne, ma pratique archivistique et le rôle des archives dans l'art contemporain.[33]

La démarche artistique se constitue un archivage de documents visuels.

Cette première série d'œuvres porte le titre de tableaux mnémosynes. Cette logique d'archivage répond à une volonté de classer des documents visuels par thématique. Ce rapprochement permet de regrouper les documents visuels trouvés puis de les confronter et de les interpréter. Les tableaux mnémosynes sont numériques. Les tableaux sont conçus dans une certaine mesure sur le modèle des Atlas Mnémosynes d'Aby Warburg. Il s'agit de créer des correspondances formelles entre des documents iconiques. Cependant si pour Aby Warburg, l'Atlas Mnémosyne met en œuvre des correspondances formelles, son classement, ses recherches créent des rapprochements, des ponts et des raccourcis iconiques à travers les âges. Dans mes tableaux mnémosynes, la correspondance reste chronologique et thématique. En effet la période historique est définie, il s'agit de carte postale du XIXe siècle et du XXe siècle. Les tableaux reposent sur des thèmes intrinsèques à l'Histoire coloniale, spécifiquement l'Histoire de l'immigration indienne. Le jeu de correspondance permet de mettre en exergue les conditions d'enracinement des Indiens en Guadeloupe (les lieux d'embarquement, les lieux de débarquement, les habitations et le travail, les usines, les différents visages présents dans l'île). La correspondance iconique ouvre sur un dialogue entre les images trouvés et les documents textuels. L'enjeu de cette analyse comparative est de découper les différents axes et conditions d'enracinement des Indiens en Guadeloupe. Si pour Warburg la recherche est intemporelle voir même

[33] https://www.cairn.info/revue-marges-2017-2-page-5.htm?1=1&DocId=478177&hits=6+3+,J.Glicenstein, « Archives », Revue Marges n°25, 2017, (consulté le 06/05/2018).

atemporelle, mes tableaux mnémosynes s'inscrivent dans un temps défini de 1848 à 1930. Mes tableaux mnémosynes sont chronologiques et thématiques.

Un travail archivistique en chantier, un travail de *pré-production*.

Les images trouvées ne sont pas manipulées. Les tailles des images sont réduites ce qui facilitent le regroupement. Les images sont exposées en 16 tableaux mnémosynes. Les cartes postales sont classées autour de thèmes précis. : marine et conditions de transports maritimes ; aménagement colonial au XIXe siècle ; comptoir de Pondichéry ; cases des travailleurs ; portrait de famille des cultivateurs affranchis ; portrait de famille des immigrants Indiens ; travail dans les plantations sucrières ; usine Darboussier et usine de Beauport ; travail à l'usine ; plantation et récolte de banane ; famille indienne ; femmes indiennes ; femmes créoles ; enfants de la colonie ; travail des femmes ; cueillette dans les plantations. L'analyse comparative se fait en regard d'un classement thématique qui aborde de manière chronologique tant l'histoire coloniale que le travail des femmes. Le point d'assise est la fonction illustrative des cartes postales en regards des faits. Ce classement peut produire des décalages, des écarts entre ce qui est dit et ce qui se montre. Mais ce classement peut mettre en lumière des correspondances, des dialogues, des rencontres. Il s'agit de faire un rappel historique en mettant à nu les cartes qui esquissent un ensemble de flux, de points qui se rencontrent ou se dissocient, qui s'enracinent en un lieu : la Guadeloupe. Il s'agit de révéler qu'il n'y a pas une histoire mais des histoires d'enracinements en Guadeloupe, une tresse d'histoires.

Désormais, il semble important de se poser la question suivante : Dans quelle mesure l'immigration indienne est-elle à la fois une composante des flux migratoires, où se manifeste d'une volonté d'enracinement par le travail notamment celui de l'industrie sucrière, et un enjeu politique et mercatique en terres créoles c'est-à-dire

une problématique de l'enracinement liée principalement au recours, au recrutement de femmes Indiennes.

Nous allons, dans un premier temps, aborder l'Histoire coloniale à travers une forme réticulaire, composée de faits historiques et de visuels. Dans un deuxième temps, nous esquisserons une histoire de l'industrie sucrière en regard des cartes postales du travail à l'usine. Dans un troisième temps, nous aborderons la problématique du recrutement et du travail féminin dans le monde colonial. En dernier lieu, c'est à travers le concept de *archival impulse* de Hal Foster confronté à ces tableaux mnémosynes, que nous mettrons en exergue la pratique artistique d'archive numérique.

1.1. L'histoire coloniale au lendemain de 1848.

La Guadeloupe est une terre d'accueil dont les faits migratoires sont constitutifs de cette société. Il est question d'histoires et non d'Histoire. Le pluriel s'impose par la diversité des civilisations ayant habité l'île. Selon Raymond Boutin, la Guadeloupe est parsemée de flux migratoires. L'immigration, du latin *immigrare* et *migratio*, est « l'action de venir s'installer dans un pays étranger »,[34] de « passer, pénétrer, s'introduire dans un milieu »,[35]« le passage d'un lieu à un autre. »[36] Un ensemble de déplacements qui permettent à différentes populations de se confronter les unes aux autres en un même lieu. Une confrontation qui peut être source d'instabilité dans les relations, dans les confrontations de personnes venant d'horizons divers et qui peuvent manifester une incapacité à communiquer.

1.1.1. Tableaux mnémosynes : lieu d'accueil, dialogue et confrontation.

Les tableaux mnémosynes ont été composés à partir de cartes postales numérisées issues des collections Boisel 2 et de Douglas Gressieux. Les images reproduites s'insèrent dans des tableaux classés par thématiques et de manières chronologiques. Ces tableaux portent le nom de mnémosynes en hommage aux Atlas Mnémosyne de Warburg. Warburg effectue des correspondances formelles dans ses Atlas. Les images sont issues de différents âges. Ses atlas sont intemporels et atemporels. Il recherche la relation entre mémoire et survivance.

---

[34]Définition de « immigration » signifie «.action de venir s'installer et travailler dans un pays étranger, définitivement ou pour une longue durée », « déplacement de population », site internet : http://www.cnrtl.fr/definition/immigration.

[35]F.Gaffiot, *Dictionnaire Latin Français,* Paris, Hachette, 1934, p.1776, site internet Lexilogos, https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php, définition « Immigro, are ».

[36]Définition de « migration » signifie « déplacement d'une population qui quitte un pays pour s'établir dans un autre », empr au lat. « *migratio « passage d'un lieu à un autre »*, site internet : http://www.cnrtl.fr/definition/migration.

L'atlas *mnémosyne* warburgien

Selon Philippe-Alain Michaud « Warburg travaille jusqu'à sa mort, en 1929, à un projet d'« histoire de l'art sans texte » qu'il nomma « *Mnémosyne* ». Un atlas d'images resté inachevé qui apparaît aujourd'hui comme l'un des objets les plus fascinants et les plus énigmatiques de l'histoire de l'art »[37] Mnémosyne est la déesse grecque de la mémoire. Selon P-A Michaud, l'atlas mnémosyne prend la forme de « grands panneaux tendus de toile noire » sur lesquels Warburg « agençait des reproductions d'œuvres d'art, des coupures de journaux ou encore des publicités, cherchant à représenter dans l'univers du savoir le mouvement perpétuel liant la pensée mythique à la pensée rationnelle à l'échelle de trois millénaires, observant la migration des formes et des concepts entre Babylone, Athènes, Alexandrie, Jérusalem, Rome. Dans l'univers clos de sa bibliothèque et sur les planches qu'il appelait une « histoire de fantômes pour les grandes personnes. » Warburg cherchait non plus à interpréter le devenir des images, mais à le reproduire, en mettant en scène des phénomènes de survivance introduisant une dimension activiste dans la pratique de l'histoire de l'art. Survivance (*Nachelben)* : c'est le fil rouge qui traverse l'histoire de l'art warburgienne. (…) On peut encore aujourd'hui sentir la présence invisible dans le dédale de sa bibliothèque. »

Correspondance et différence entre mes tableaux et l'atlas warburgien.

Mes tableaux mnémosynes sont en filiation à l'atlas mnémosyne warburgien puisqu'il incorpore ce lien entre mémoire et survivance, il interroge cette présence invisible, ces fantômes dans l'histoire et l'histoire de l'art. Mais mes fantômes, mes images ne proviennent pas de Babylone, d'Athènes, d'Alexandrie, de Jérusalem, de Rome. Mes images proviennent des cinq comptoirs français situés en Inde, de la colonie de

[37] https://www.universalis.fr/encyclopedie/aby-warburg/, P-A Michaud, *Warburg Aby (1866-1929),* Mémoire et survivance, site internet Universalis, (consulté le 06/05/2018).

la Guadeloupe du XIXe. Mes fantômes sont ceux de mes ancêtres, des lieux qu'ils ont connus, quittés et découverts. Dans mes tableaux mnémosynes, le nombre d'images peut varier en fonction du thème. Ce sont des tableaux autant de mémoire que de survivance. Ils se façonnent par des juxtapositions d'images espacées sur une feuille blanche. Le catalogue esquisse, classe, échantillonne ces archives visuelles. Le catalogue est en chantier. Seule la taille des images a été réduite. Les cartes postales ne sont pas datées avec exactitude seul le cachet de la poste donne une indication de la reproduction. Ces trésors portent également des écritures manuelles relatant parfois des souvenirs ou des signatures.

Figure 1, Minakshi CARIEN, *Photographie de Marine,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe siècle,
Archive de la collection Boisel 2 et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

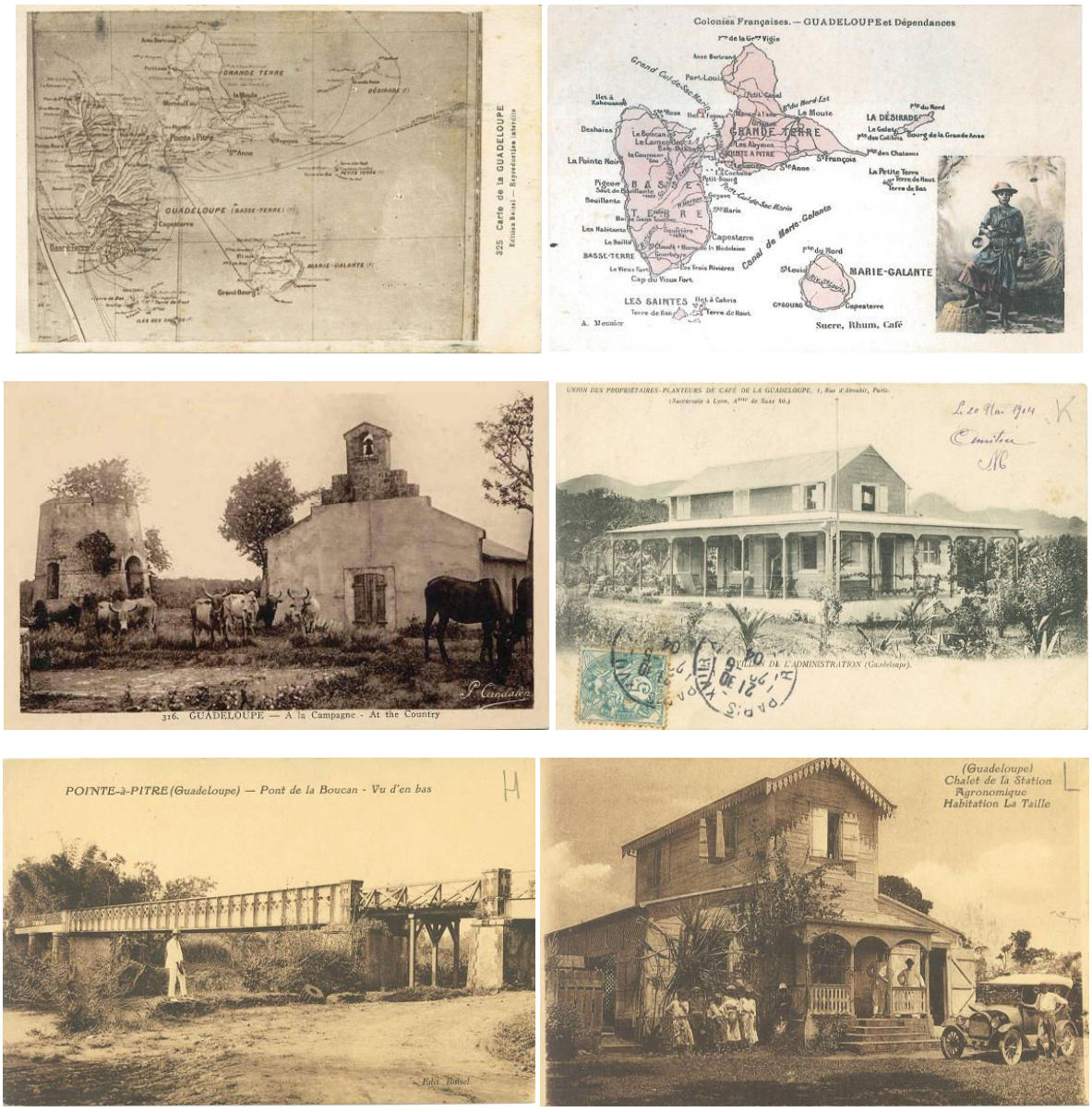


Figure 2, Minakshi CARIEN, *Plan d'ensemble aménagement colonial,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe siècle,
Archive de la collection Boisel 2 et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

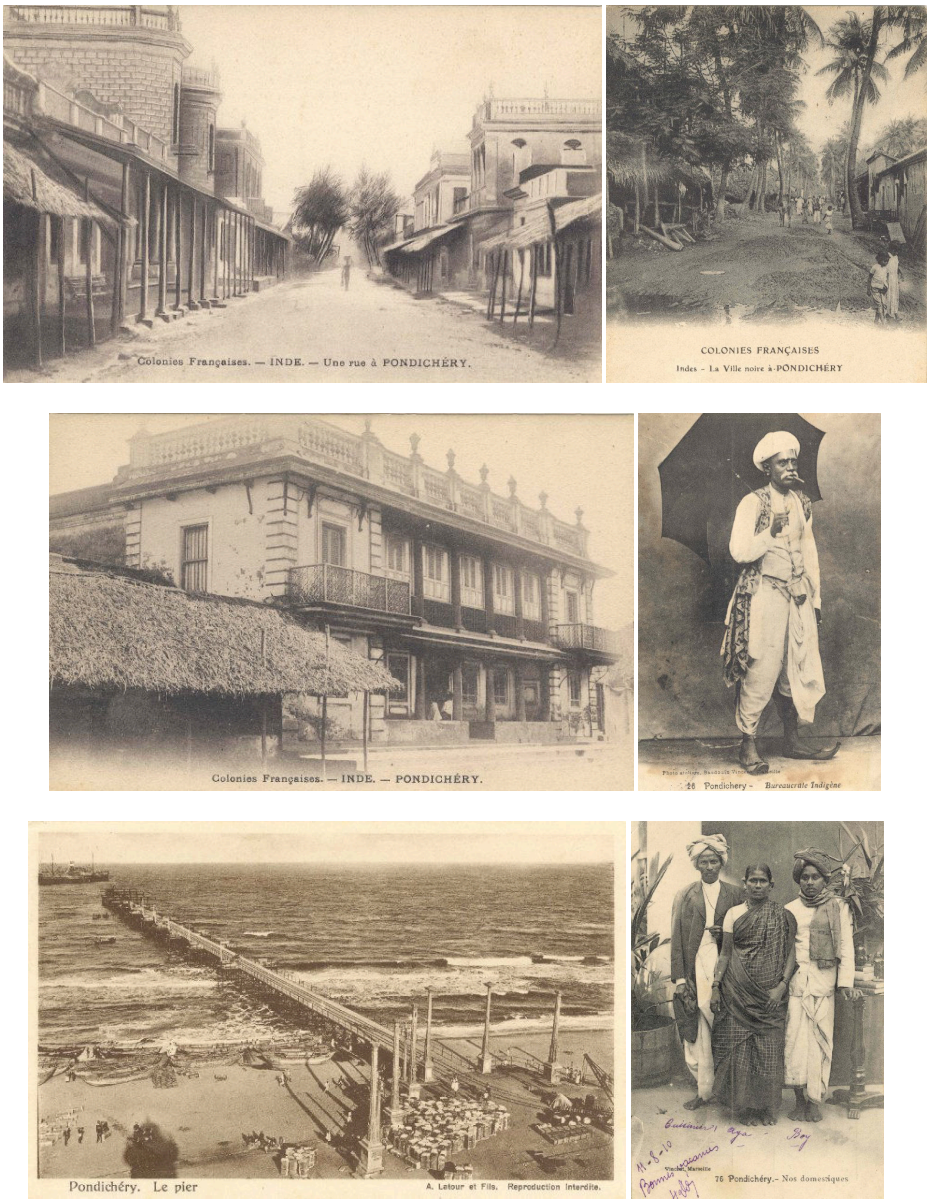


Figure 3, Minakshi CARIEN, *Ébauche du comptoir de Pondichéry* ,
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe siècle,
Archive de la collection carte postale ancienne de Pondichéry,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

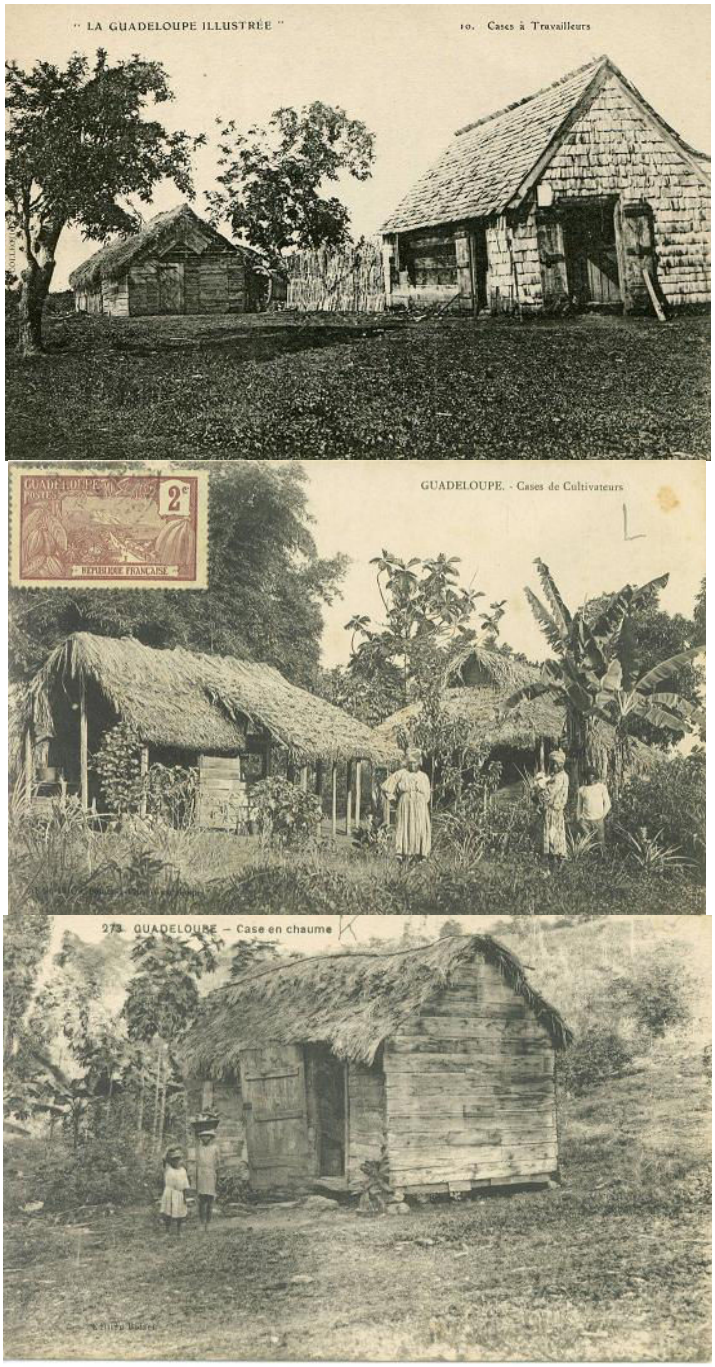


Figure 4, Minakshi CARIEN, *Plan d'ensemble cases des travailleurs,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe siècle,
Archive de la collection Boisel et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

Figure 5, Minakshi CARIEN, *Photographie de Famille Guadeloupéenne du XIXe siècle,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe siècle,
Archive de la collection Boisel et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

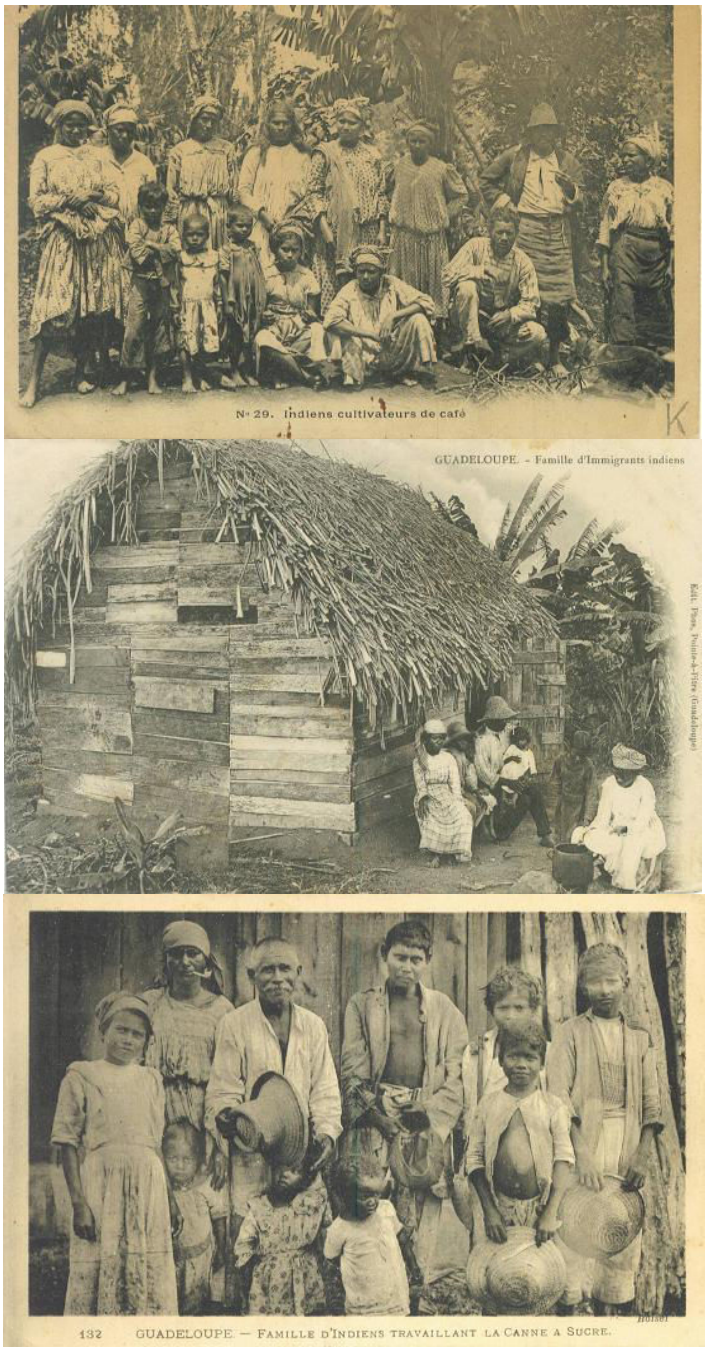


Figure 6, Minakshi CARIEN, *Photographie de Famille des Immigrants Indiens du XIXe siècle,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe siècle,
Archive de la collection Boisel et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

1.1.2. Des conditions d'arrivées réglementées.

En 1885, Victor Schœlcher reprend sa plume en regard de la réglementation de l'immigration indienne. Schœlcher écrit : «« Pendant que d'un côté, la nouvelle réglementation vise à prévenir les excès d'arbitraire dont souffrait l'engagé, de l'autre, pour vaincre son indifférence au travail, parfaitement naturelle puisqu'il n'y trouve pas le moindre profit, elle tend parfois à aggraver sa situation ; et si, par impossible, elle obtenait la sanction légale, elle aurait en somme, pour résultat, de mettre l'engagé plus encore qu'il ne l'était dans la main de l'engagiste. » (Schœlcher, 1885, p.9) [38] Pour le philanthrope, des similitudes demeurent au sein des propriétés. Les Indiens ne sont pas libres d'aller où ils le souhaitent. Est-ce une immigration libre ? Comment est-elle réglementée ? Selon Schœlcher, à son arrivée le travailleur indien est placé dans un environnement nouveau, il est ensuite conduit dans des lieux identiques à celui des anciens esclaves mais est-il libre, vit-il dans un climat serein dans les propriétés ?

Photographiques marines qui esquissent les conditions spécifiques de transport.

Un tableau élaboré autour du thème de la mer. Elles sont en noirs et blanc, fortement contrastées et appartiennent à des époques différentes. Six images montrent les différents aspects marins de la Guadeloupe qui peuvent regrouper en quatre points : 1- l'entrée en rade des navires d'immigration et d'exportation des produits des plantations, 2- les alentours de l'usine Darboussier (lieu de débarquement des travailleurs Indiens ; 3- La photographie d'un trois-mâts ou *Coolie Ship* ; 4- L'embarquement des produits des plantations. Les marines esquissent un aménagement colonial qui permettait l'arrivée d'immigrants et le transport des

[38] V.Schoelcher, *Nouvelle réglementation de l'Immigration à la Guadeloupe*, Paris, Édition E. Dentu, décembre 1885. p.9.

marchandises vers la métropole. On peut observer toute une architecture maritime pour le transport, l'acheminement, les ports, les marchandises et les navires. La Guadeloupe se révèle à travers ses infrastructures. La Guadeloupe devient une île aménagée pour le transport maritime. Les aménagements pour le transport maritime sont réglementés, organisée, un système accompagne ces infrastructures ce qui nous permet d'émettre l'hypothèse que l'immigration indienne n'est pas le fruit du hasard, elle n'est pas le fruit d'une décision prise en toutes les libertés par ces individus qui quittent leurs pays natals pour s'installer et travailler dans un autre pays, dans la colonie de la Guadeloupe (cf. Fig.1 *Photographie de Marine*).

Aménagement colonial : une ressemblance entre la Guadeloupe et Pondichéry.

Deux tableaux mnémosynes élaborés autour des infrastructures de la Colonie de la Guadeloupe et du Comptoir de Pondichéry. Le tableau de la Guadeloupe se compose de six images : deux cartes de la Colonie, quatre cartes de paysage (pont, deux habitations coloniales, une église et un moulin). Le tableau de Pondichéry se compose de six images mais qui présentent une vue plus générale du comptoir : deux portraits d'immigrants Indien (un homme seul, une famille) ; un paysage agricole, une vue d'un bâtiment colonial, une vue aérienne du port de Pondichéry, un plan d'ensemble de la ville. Les points de ressemblance entre les comptoirs de Pondichéry et la colonie de Guadeloupe sont l'aménagement portuaire. Les bâtiments d'administration ne sont pas comparables. Ils ne se ressemblent pas. Du point de vue de l'architecture coloniale, le comptoir de Pondichéry semble avoir plus de moyen que la Colonie de la Guadeloupe. Le bâtiment de l'administration n'est pas construit dans les mêmes matériaux que l'habitation créole. Le point commun est l'aménagement des infrastructures portuaires. Les immigrants Indiens en regard de ce décalage entre les deux lieux devaient être dépaysés. Les lieux de

vie et de ville ne se ressemblent pas (cf. Fig. 2 *Plan d'ensemble aménagement colonial*, Fig.3 *Ébauche du comptoir de Pondichéry*, Fig. 4 *Plan d'ensemble cases de travailleurs*).

Les photographies de famille à proximité des cases de travailleurs.

Trois tableaux mnémosynes présentent les cases, lieu de vie des travailleurs et des cultivateurs affranchis. Les tableaux se composent de trois images de même dimension. Le premier tableau porte sur le thème de la case des travailleurs. La case est constituée de paille et de bois. C'est une demeure modeste. Elle est en campagne. Elle est entourée d'arbres fruitiers. Les cartes postales présentent les demeures dans un plan d'ensemble. En rapprochant ces cartes postales de cases et des photographies de familles, il apparaît que les immigrants indiens tout comme les cultivateurs affranchis vivaient à proximité les uns des autres, dans les mêmes lieux de vie. Dans le cinquième tableau mnémosyne, intitulé « Photographie de famille Guadeloupéenne », on peut voir des hommes et des femmes affranchis assis, debout autour des cases de travailleurs. Les cultivateurs enfants d'esclaves ou anciens esclaves posent à proximité de leurs lieux de vie. Lieux qu'ils n'ont pas forcément quittés. Dans le sixième tableau mnémosyne intitulé « Famille d'immigrant Indiens », une carte postale présente ces nouveaux travailleurs assis à l'abord de ces cases créoles devenues leurs maisons. Schœlcher dira : « l'engagé ne peut faire un pas sans avoir (…) son livret sur lui, et faute de s'en être muni, dès qu'il a passé le seuil de la propriété à laquelle il appartient, il peut être arrêté « et conduit au commissaire de police qui le mettra à la disposition de la justice, sous l'inculpation de désertion ou de vagabondage ». Pour ne pas faire acte de désertion, l'Indien doit porter son livret. L'Indien ne peut pas circuler. Dès 1842, la voix de Schœlcher s'élevait en clamant « L'esclavage ne peut plus, ne doit plus

subsister »[39] En 1885, il écrit : « l'immigration un diminutif de l'esclavage, esclavage temporaire, mais esclavage réel. » (*cf*. Fig. 5, *Photographie de Famille Guadeloupéenne du XIXe siècle,* Fig.6, *Photographie de Famille des immigrants indiens du XIXe siècle).*

Selon Victor Schœlcher, l'assemblée législative de la Guadeloupe refuse à ces travailleurs la liberté du travail, la libre circulation et l'immigration libre comme le confirment les archives visuelles (cartes postales). De ce fait, l'histoire de l'immigration indienne est en relation avec l'histoire de l'industrie sucrière que nous allons désormais présenter.

[39] V.Schoelcher, *Des colonies françaises, abolition immédiate de l'esclavage,* Paris, Pagnerre. Reproduction de l'édition de 1842, Basse-Terre et Pointe-à-Pitre, 1976.

1.1.3. Histoires des conditions de l'immigration indienne.

Selon P.Savidan, « les mouvements migratoires ne sont pas arbitraires ».[40] P.Savidan rajoute : « Ces mouvements ne sont pas arbitraires. Répondant le plus souvent à des nécessités économiques ou des logiques familiales, ils peuvent s'inscrire dans les sillions que l'histoire coloniale a tracés, anticipés sur des convergences voulues dans le cadre d'un projet d'intégration régionale, ou suivre les trajectoires d'une dispersion diasporique historiquement déterminée. Conjuguées, ces multiples tendances entrainent parfois la constitution de véritables espaces « transnationaux » qui entrainent, pour une collectivité issue de l'immigration, la coexistence de multiples cadres de références culturelles. » (Savidan, 2009, p.10) Cette histoire varie en fonction des nécessités de main d'œuvre pour exploiter la terre. C'est une convergence voulue par l'état pour développer la Grande Propriété dans les colonies. Selon R.Boutin, on observe à cette époque une inversion démographique : les Européens sont présents en petite quantité juste pour assurer cette production.[41]

Avant l'immigration indienne, présentation de la traite négrière.

L'activité de la traite des Nègres est commandée par les colons. De 1720 à 1723, près de vingt navires négriers ont été armés. Les principaux lieux de captivité demeurent dans le sud de la côte occidentale d'Afrique jusqu'au delta du Niger. La côte d'Or a fourni beaucoup d'esclaves.[42] La traite négrière a été « abondante » durant le premier tiers du XVIIIe siècle. Les français ont acheté près de cinq à six mille captifs par an. Ce déplacement de population est forcé, des personnes emmenées

[40] P.Savidan, *Le multiculturalisme,* Puf, 2009, p.10.
[41] R.Boutin, *L'immigration en Guadeloupe et ses implications XVIIIe – XIXe siècle*, Module 2, Dvd, Université populaire de Yo Té Pou Nou Sé, Cours du 18 novembre 2008.
[42] G. Debien, *Les esclaves aux Antilles Françaises (XVIIème – XVIIIème siècles),* réimpression de l'édition originale de 1974, Gourbeyre (société d'histoire de la Guadeloupe), Fort-de-France (Société d'histoire de la Martinique), 2000, pp.39-49, « Les Origines des Esclaves ».

sous la contrainte ou par la force en ces terres coloniales. Le voyage a ouvert sur un nouveau monde : la servitude. La traite des noirs a été interdite en 1817. En 1842, Victor Schœlcher demande l'abolition de l'esclavage. Il écrit : « Émancipation des noirs, tel est notre premier vœu. Prospérité des colonies, tel est notre second vœu. Nous demandons l'une au nom de l'humanité, l'autre au nom de la nationalité, toutes deux au nom de la justice. »[43] L'abolition de l'esclavage a été promulguée en 1848. Les esclaves sont affranchis et libres.

De 1854 à 1885 : l'immigration indienne.

Au lendemain de l'abolition de l'Esclavage, se déroule une immigration de travailleurs Indiens engagés sous contrat. Les Indiens sont les habitants de l'Inde. Les Indiens sont arrivés en Guadeloupe **le 25 décembre 1854** à bord de l'**Aurélie**.[44] Ce navire est entré en rade à Pointe-à-Pitre le 24 décembre et a accosté à la Pointe de Fouillole, non loin de l'habitation Darboussier.[45] Ce sont des travailleurs agricoles sous contrat, ils ont été plongés dans un milieu géographique nouveau et une société différente. La dernière immigration d'indiens a été effectuée sur le **Nantes-Bordeaux en 1889.** Cette immigration n'est pas un choix arbitraire. Elle répond également à un besoin de main d'œuvre. L'immigration indienne est importante. Près de quarante-deux mille trois cents vingt-six Indiens arrivent en Guadeloupe de 1854 à 1889. L'immigration indienne élaborée comme un système, mobilise « des centaines de milliers de Francs ». Son système repose sur des agences d'émigration

[43]V. Schoelcher, *Des colonies françaises, Abolition immédiate de l'Esclavage,* reproduction de l'édition de 1842, Paris, Pagnerre éditeur, 1842, reproduction 1976.

[44]Singaravelou, *Les Indiens De La Guadeloupe*, Étude de Géographie humaine, travail soutenu comme thèse de doctorat de troisième cycle, le 1er Février 1974, à l'Université de Bordeaux III, Avant-Propos.

[45] C.Schnakenbourg, *L'immigration indienne en Guadeloupe (1848-1923), Histoire d'un flux migratoire,* Thèse pour le doctorat en Histoire Contemporaine de l'Université de Provence (Aix-Marseille), UFR Civilisation et humanité, préparée dans la formation doctorale "Espace, Cultures, Sociétés" sous la direction du Professeur Philippe MIOCHE, Présentée et soutenue publiquement le 2 Avril 2005, en 6 volumes, disponible à la bibliothèque inter université de la Sorbonne, Salle Michelet.

indiennes dans les comptoirs français, sur l'aménagement de ports de dépôt, sur la présence d'un médecin-accompagnateur à bord, puis sous la signature d'un Convention franco-britannique à partir de 1861. Les conditions de traverser des eaux, sur les *Coolie Ship* n'ont pas de similarité avec les conditions de la traite négrière.[46] Il écrit : «« Malgré les nombreux abus et scandales auxquels elle [l'immigration indienne] donne lieu, surtout à ses débuts, il ne faudrait pas imaginer l'émigration indienne sur l'abominable « modèle » de la traite négrière. » (Schnakenbourg, 2005, p.399) De 1854 à 1884, sur 100 navires 97 arrivent, les causes de mortalité sont faibles face à la longueur du voyage, trois à quatre mois en mer pour des hommes et femmes non habitués.

L'enjeu de l'immigration : sauver l'économie sucrière.

Selon Singaravelou, « l'immigration a été adoptée et développée pour sauver l'économie de l'île fondée sur la canne à sucre. Les terres des usines centrales étaient donc servies »[47]. Ces hommes et ces femmes (en petit nombre) ont été amenés sur l'île pour sauver l'économie sucrière. À leur arrivée, les Indiens ont dû s'acclimater et apprendre la vie dans cette colonie, comprendre et s'insérer dans ce nouveau milieu, parfois hostile. Dans quelles mesures cette volonté coloniale de « sauver l'économie de l'île » engendre un écueil pour ces travailleurs venus de l'Inde ? À leur arrivée, les travailleurs indiens sont soumis à deux autorités : celle des colons français et celle de l'Église catholique. Sur les lieux de travail, les Indiens de mêmes origines sont séparés pour éliminer tout particularisme.[48] La religion catholique exerce une autorité qui interdit leurs pratiques religieuses et les

[46] *Ibid.,* p.399.
[47] Singaravelou, *Les Indiens De La Guadeloupe*, Étude de Géographie humaine, travail soutenu comme thèse de doctorat de troisième cycle, le 1er Février 1974, à l'Université de Bordeaux III, Chap IV. L'arrivée et l'installation des indiens en Guadeloupe.
[48] *Ibid.*, pp.139-140.

soumet à se convertir à ses dogmes.[49] *La Convention franco-britannique, signée le 1 juillet. 1861* permet aux sujets britanniques de s'engager vers les îles françaises de 1861 à 1889. A dater de cette convention, les immigrants indiens sont des « sujets britanniques » ou des « sujets français ». La particularité de cette convention est de concéder aux sujets britanniques un droit au rapatriement, mais ce droit sera « très peu » concédé aux immigrants.

Le choix du recours à l'immigration indienne.

Selon Raymond Boutin qui cite les propos de P. Daubre « Pour jouir d'un travailleur disponible en permanence on a recours à l'immigration jusqu'en 1888. Les nouveaux venus ne sont pas libres, ce sont des Indiens. Ils vivent dans sensiblement les mêmes conditions que celles de l'esclavage. Ce recours permet de briser la contestation des cultivateurs par la suite, il faudra y recourir pour briser le mouvement syndical des nouveaux libres. » Pour les colons, l'immigration représente en tous points une aubaine. L'Indien ne parle pas la même langue. Il ne comprend pas les revendications des cultivateurs affranchis, ni celles des nouveaux libres. Il se trouve en marge des conflits. Sa seule présence dans l'île brise les contestations. L'Indien remplace l'ancien travailleur, il pallie au manque de main d'œuvre et s'insère dès son arrivée dans le système de l'usine. L'Indien est un travailleur engagé, valeureux, et docile. Il est soumis à l'autorité coloniale qui l'insère dans les mêmes conditions connues jadis par les esclaves. Il ne se plaint pas. Il est disponible en permanence.

[49] *Ibid.,* p.140.

1.2. Histoire du travail dans les habitations et spécificité de l'industrie sucrière.

Les terres guadeloupéennes ont été foulées par de nombreuses populations désireuses ou contraintes de s'y installer. Le fait de la diversité est issu des flux migratoires. Si désormais nous pouvons admettre l'hypothèse qu'ils sont constitutifs de l'Histoire de la Guadeloupe. En quoi participent-ils à la construction de la société guadeloupéenne ? En quoi ont-ils une incidence et une correspondance avec les enjeux économiques de l'île ? En quoi participent-ils et déterminent-ils le commerce du sucre, régissent-ils l'exploitation de la terre et des cultures de la canne ? Selon Christian Schnakenbourg « L'histoire de l'industrie sucrière aux Antilles doit être replacée dans le cadre plus large de l'évolution de la filière de production sucrière dans son ensemble, tout en contribuant à (…) l'économie de plantation en milieu insulaire restreint. »[50] Nous allons tenter de rappeler quelques bribes de cette évolution de la production sucrière afin de pointer les écueils vécus par les travailleurs Indiens au nom du développement de cette industrie.

1.2.1. Tableaux mnémosynes : habitation et propriétés guadeloupéens.

Cette histoire de l'industrie sucrière a débuté avec la création des habitations. Ce sont des propriétés foncières, des plantations familiales destinées à l'exploitation de la terre dont la superficie est de 10ha. Il existait en Guadeloupe différentes habitations : habitations-caféières, habitations-cacaoyères, habitations sucreries. A partir de 1860, l'usine se place au cœur de la vie de l'île, la rythmant sur un plan économique et social.[51] Mais l'usine devient un lieu de disparité social. Les usiniers deviennent l'élite de l'économie sucrière sur deux générations. Les affranchis ne

[50] C. Schnakenbourg, Histoire de l'industrie sucrière en Guadeloupe au XIXe et XXe siècles, Paris, L'Harmattan, 1980, tome I, « La crise du système esclavagiste (1835-1847) », pp.11-12.
[51] *Ibid*., pp.127-148.

sont pas propriétaires, ni investisseurs, ni usiniers. Les affranchis deviennent des cultivateurs.

Mes tableaux mnémosynes mettent en exergue la survivance des fantômes.

Une survivance qui la mémoire collective hante encore aujourd'hui les différentes habitations et propriétés de l'île. Ces fantômes n'ont pas de visages, dans ces tableaux ce qui est mis en lumière ce sont les conditions de travail, l'organisation, les actions. Il s'agit de révéler cette mémoire, cette présence invisible dans les champs de canne à sucre, de bananier, ou à l'usine. La survivance prend la forme d'une présentation du lieu et du travail au XIXe siècle. Seules les cartes postales permettent de mettre en image ce qui est conté par l'Histoire. Ces images contiennent en leurs seins une mémoire, une survivance de ce temps qui n'existe plus. Il y a une volonté de conserver, de raviver, ces images qui ont été effacées. Il y a une volonté d'illustrer partiellement cette histoire en la mettant en regard de ces cartes postales numériques sépias. Dans les tableaux mnémosynes qui vont être présentés, le nombre d'image varie en fonction des thèmes. Les tableaux mnémosynes n'ont pas pour ambition de restituer toute l'histoire de l'industrie sucrière mais d'esquisser une partie de son visage. Certaines cartes postales apparaissent plus grandes comme c'est le cas de l'usine de Beauport. Toute cette deuxième série porte autour des aspects des habitations.

Des images vivantes dans les souvenirs populaires.

Le thème est la survivance ou mémoire des habitations. La survivance[52] est le « fait d'être celui qui reste vivant ». Ce sont les cartes postales de la collection Boisiel 2 et Douglas Gressieux qui restitue des instants décisifs de ce temps, un quelque

[52] Définition de « survivance » signifie « fait d'être celui qui reste vivant », « ce qui est transmis au ayant droit au personne décédée», site internet : http://www.cnrtl.fr/definition/survivance.

chose figé. Ces archives conservent une vivacité à travers les plumes des historiens. Il apparaît important de mettre en corrélation ce qui est conservé (archive), ce qui transmis (les recherches des historiens) et les documents visuels trouvés (cartes postales). Cette corrélation met en œuvre cette survivance, cette présence ancestrale en ces terres. Elle permet de saisir un passé qui demeure inaccessible mais qui se maintient par les souvenirs à l'œuvre dans la mémoire indo-guadeloupéenne et créole.

Figure 7, Minakshi CARIEN, *Le travail dans les plantations sucrières,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe siècle,
Archive de la collection Boisel et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

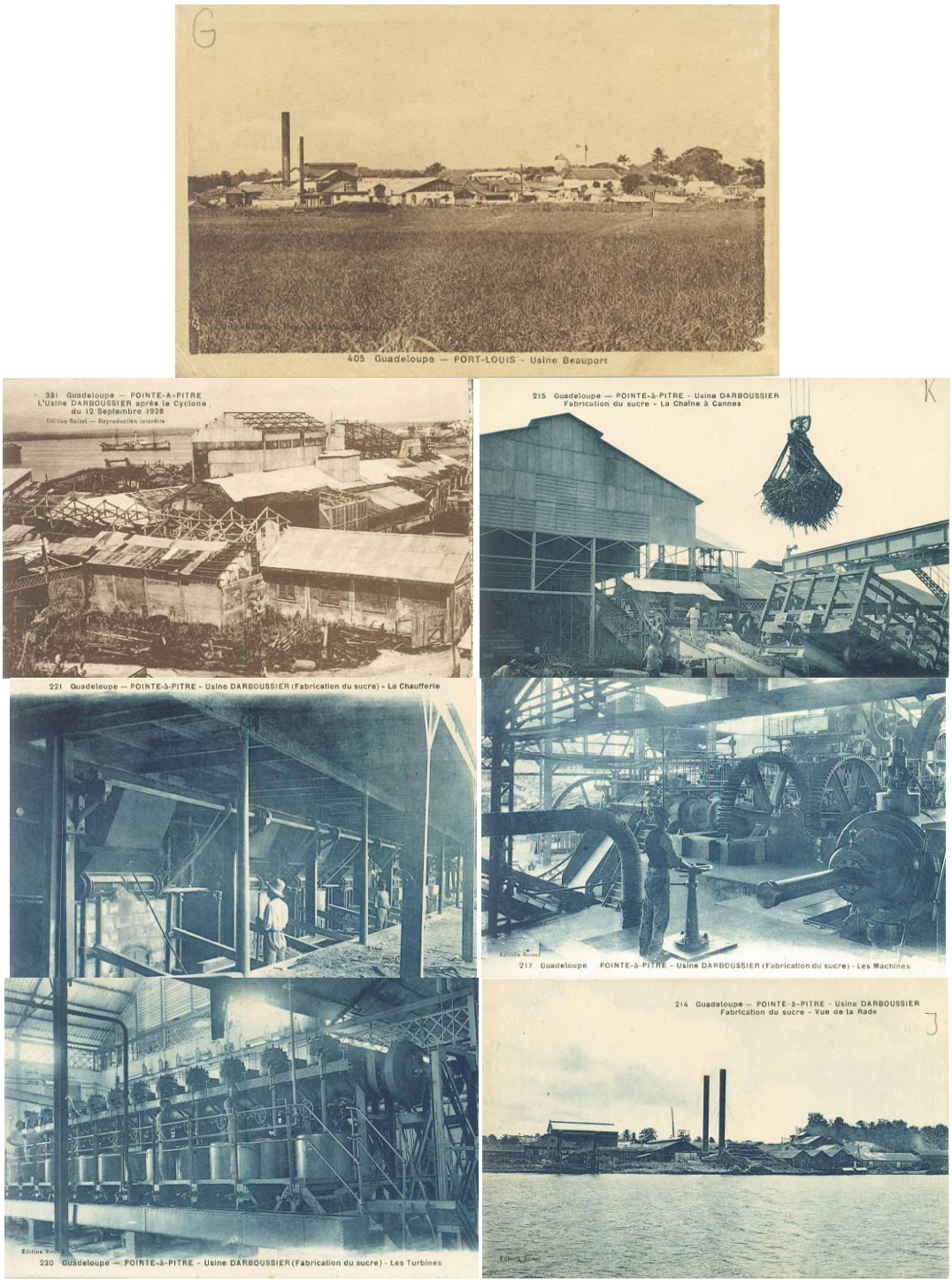


Figure 8, Minakshi CARIEN, *Les Usines de Darboussier et de Beauport,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe siècle,
Archive de la collection Boisel et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

Figure 9, Minakshi CARIEN, *Plantation récolte de Banane,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe siècle,
Archive de la collection Boisel et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

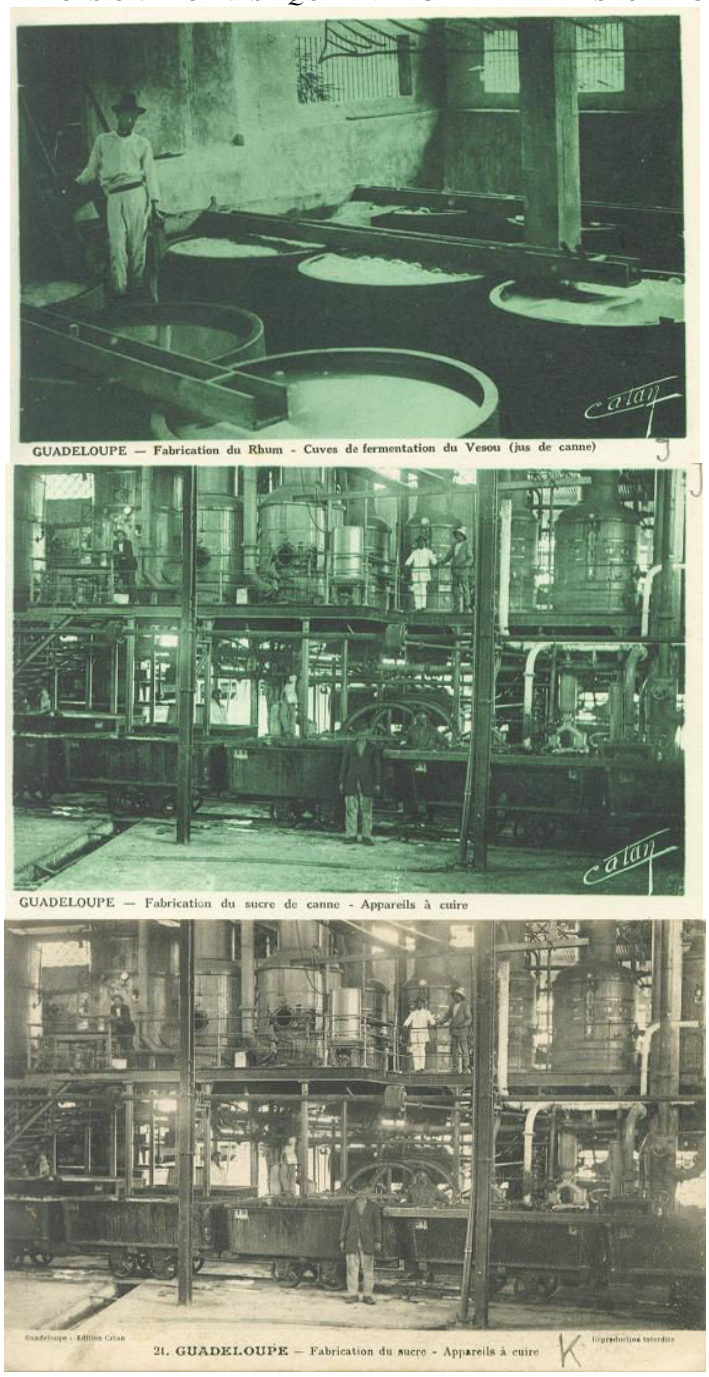


Figure 10, Minakshi CARIEN, *Le travail dans les usines,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe siècle,
Archive de la collection Boisel et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

1.2.2. Les lieux de travail rencontrés par les immigrants Indiens

Selon J. Benoist, l'espace habitable est divisé et aménagé tant en lieu de vie qu'en lieu de travail. Il y a trois types de bâtiments : la maison du maître ; les bâtiments de production ; les logements des esclaves[53] ou cases à nègres où étaient logés les Indiens à leur arrivée.

L'organisation et découpage du lieu de travail.

Selon J. Benoist, les habitations, en Guadeloupe et Martinique, comprenaient la propriété et les plantations (zones de culture vivrière), des espaces géographiques délimités et défrichés pour accueillir de la culture vivrière, propice à l'exportation.[54] J.Benoist écrit : « Destinée à une culture intensive et ne comprend que peu d'espace de pâturage ». (Benoist, 1968). Selon Schnakenbourg[55], l'apparition des Usines Centrales se fait dès 1840. Les Usines Centrales centralisent la production de sucre par zone, manipulent les cannes produites par les habitations. Ce système centralisé de l'usine nécessite une main d'œuvre abondante. Ces arrivants indiens appartiennent à l'habitation. Les usines apparaissent avant l'abolition de l'esclavage et l'arrivée des Indiens en Guadeloupe. Il note « Au tout début de la décennie 1840, alors que les planteurs antillais s'obstinent à trouver une solution à la crise par la seule amélioration de leurs procédés traditionnels de fabrication. La production sucrière coloniale passe nécessairement et uniquement par une véritable révolution industrielle, reposant sur l'adoption intégrale de la technologie moderne et impliquant la centralisation de la fabrication dans quelque

[53] J.Berthelot, M.Gaumé, *Kaz Antiyé Jan Moun ka rété, l'Habitat populaire aux Antilles,* Goyave, Perspectives créoles, 2002, pp.123-125.
[54] J.Benoist, *Types de plantations en Guadeloupe et en Martinique,* Parallèles n°29, 4° trim. 1968.
[55] C.Schnakenbourg, *Histoire de l'industrie sucrière en Guadeloupe au XIXe et XXe siècle*, Paris, l'Harmattan, 2007, Tome II, *La transition post-esclaviste 1848-1883*, pp.200-201.

« grandes usines centrales » manipulant les cannes des habitations environnantes.» (Schnakenbourg, 2007, pp.200-201).

Les conditions de travail dans les propriétés sucrières.

Le tableau mnémosyne 7 s'intitule « Travail dans les plantations sucrières ». Une série de six cartes postales représentent le travail d'hommes dans les plantations de canne-sucre. Le labeur prend différentes formes pendant que certains coupent la canne, d'autres la ramassent, d'autres la rattachent, d'autres l'entassent dans la charrette. Un homme probablement un colon contremaître est à cheval. Il est chargé de son point de vue de coordonner cet ensemble de tâches. Cet ensemble de personnes porte des couvre-chefs pour se protéger d'une insolation. Il n'y a pas de réservoir d'eau ou du moins les cartes postales n'en montrent pas. Les cultivateurs ou travailleurs n'hésitent pas à se courber pour ramasser la canne-à-sucre. Le transport de la canne à l'usine se fait par le biais d'une charrette en bois, tirée par deux bœufs. Dans ce lieu de travail, on ne peut pas différencier les cultivateurs affranchis des immigrants indiens. Tout le monde rythme son travail en fonction de sa tâche. Sur les cartes postales on ne distingue pas les visages des travailleurs. Elles offrent des plans d'ensemble de cette récolte de canne-à-sucre. Cet ensemble de cartes postales marque la disparité sociale. Un homme à cheval et une foule de personnes en train de récolter la canne. Les Indiens, les Affranchis, n'était pas des propriétaires, ni des usiniers. Comme le confirme cet ensemble de cartes postales, ce sont des cultivateurs. (*cf.* Fig.7, *Le travail dans les plantations sucrières*).

Autre plantation : les bananiers.

Il existe au XIXe siècle une autre culture que la canne à sucre. Il s'agit des plantations de bananiers. Cette culture nécessite également une main d'œuvre importante. Dans le tableau mnémosyne 9, on voit une série de six cartes postales qui montrent une

vue des bananiers, une vue de champs de bananes, une coupe de bananes, les moyens de chargement, le tri pour ôter les bananes du régime. Dans les plantations de bananiers, le travail est à la fois intérieur et extérieur. Il faut effectuer la récolte puis le tri. La récolte de banane ne nécessite pas une industrialisation comme la canne. Les Indiens ont été conduits également dans les plantations de bananes comme le montre une carte postale. (cf. Fig.9, *Plantation récolte de Banane*).

Présentation d'usine centrale.

Selon Schnakenbourg « à partir de 1860, la demande pour la création d'usines centrales devient générale dans toutes la Guadeloupe. »[56] De plus en plus les usines se modernisent, cependant « ce sont au total «41 usines de toutes natures qui ont fonctionné à un moment ou à un autre entre 1850 et 1884. » Dans les tableaux mnémosynes 8 et 10, on voit une série de cartes postales qui révèlent la modernisation des Usines. Sur deux générations, les usiniers deviennent l'élite de l'économie sucrière. Les cartes postales montrent des vues intérieures, extérieures, des gros plans des usines. Le catalogage s'est fait à partir des usines de Beauport et Darboussier ce sont deux usines qui étaient régies par la famille Souques. Ces grandes familles sont connues dans l'île. Ce sont des investisseurs et des propriétaires. Le travail à l'usine est moins contraignant que celui dans les champs. (*cf*. Fig.8, *Les usines de Darboussier et de Beauport* et Fig.10, *Le travail dans les usines*).

[56] C.Schnakenbourg, *Histoire de l'industrie sucrière en Guadeloupe au XIXe et XXe siècle,* Paris, l'Harmattan, 2007, Tome II, « La transition post-esclaviste 1848-1883 », pp.125-126.

1.2.3. Une histoire qui débute avec les habitations.

Le terme « habitation » vient de la notion « habitant », des hommes libres vivants, des propriétaires.[57] La révolution sucrière a commencé avec le développement de la fabrication du sucre transmise par le moine dominicain Jean-Baptiste Labat de 1694 à 1705. La canne-à-sucre cultivée en Guadeloupe vient de l'espèce « *Otaïti* » provenant de l'Inde et introduite dans l'île dès 1780.

La fabrication en plantation avant l'habitation-sucrerie.

La plantation de la canne à sucre se déroule pendant une période de cinq ou six mois. Les cannes plantées mûrissent au bout de quinze à seize mois suivant les conditions climatiques. La récolte se fait durant les mois de janvier à juin, les cannes sont coupées au coutelas. Ce processus de fabrication représente une perte dans la productivité, de petite quantité et de qualité moyenne. Il est remplacé par les moulins à vent qui permettent de broyer directement la canne. La fabrication traditionnelle du sucre se fait en quatre étapes effectuées dans des chaudières « défécation dans la grande, clarification dans la Propre, évaporation dans le Flambeau, cuisson dans la Batterie. » À l'issue de ce processus surgit un sucre liquide. Le sucre est raffiné en France. Alors que la production s'accroît, elle se heurte à la concurrence : le « sucre indigène doit se partager le marché avec le sucre de betterave. » Une crise de l'économie sucrière est observée en 1830. Elle fait l'objet d'un paradoxe, une surproduction sucrière et une diminution du nombre d'habitations sucreries. La production sucrière de la Guadeloupe souffre de son manque de mécanique, de modernisme. Elle demeure bâtie sur le modèle

[57] J.Petit Jean-Roget, *La Société d'habitation à la Martinique, un demi-siècle de formation (1631685)*, Lille, Atelier de reproduction des thèses Université de Lille III, 1980, p. 996.

traditionnel coûteux et demandant une forte main d'œuvre se heurtant à un déclin du système colonial trop abusif.[58]

Le système autonome de l'habitation-sucrerie, la Guadeloupe île à sucre.

L'habitation-sucrerie réalise à la fois l'activité agricole (culture cannière) et l'activité manufacturée (la fabrication du sucre). La grande culture d'exploitation était celle de la canne-à-sucre, dominant les cultures du cacao et du café.[59] En 1820, les colons ont recouru à d'autres procédés, avec lesquels les propriétaires se sont employés à développer une monoculture sucrière, marquant la disparition des cultures secondaires. La Guadeloupe devient une « île à sucre ». Le système économique et administratif des habitations est autonome. Ce système forme un « monde clos « une société qui cultive ses vivres, construit, fabrique pour elle-même (…) les habitations forment ne foule de petits États dans un même État. »[60] Les habitations portent les noms de leurs propriétaires ou de saints protecteurs (Port-Louis, Saint-François, Duval à Petit-Canal). Des noms qui survivent et qui sont devenus aujourd'hui des sections ou des communes de la Guadeloupe.[61] C'étaient des habitations qui formaient un « monde clos qui cultive ses vivres, construit, fabrique (…) les habitations forment une foule de petits États dans un même État. »[62] En 1820, les colons se sont employés à développer une monoculture sucrière, marquant la disparition des cultures secondaires.

[58] C.Schnakenbourg, *Histoire de l'industrie sucrière en Guadeloupe au XIXe et XXe siècle, Op.Cit.*, pp.140-166.
[59] *Ibid.*, pp. 37-45.
[60] *Ibid.*, pp. 22-27.
[61] *Ibid.*, pp. 27-29.
[62] *Ibid.*, pp. 22-27.

Usine Centrale : une modernité dans la production de sucre.

En 1830, la production sucrière de la Guadeloupe souffre de son manque de mécanique, de modernisme.[63] Une crise de l'économie sucrière survient et montre un paradoxe, une surproduction sucrière et une diminution du nombre d'habitations sucreries. La révolution industrielle en Guadeloupe intervient en réponse à la crise. En 1840, des usines centrales (modèle de modernisme et de technologie de l'époque) apparaissent pour centraliser la production de sucre par zone, manipulant les cannes produites par les habitations qui l'entourent. Pour Schnakenbourg : « au tout début de la décennie 1840, alors que les planteurs antillais s'obstinent à trouver une solution à la crise par la seule amélioration de leurs procédés traditionnels de fabrication. La production sucrière coloniale passe nécessairement et uniquement par une véritable révolution industrielle, reposant sur l'adoption intégrale de la technologie moderne et impliquant la centralisation de la fabrication dans quelque « grandes usines centrales » manipulant les cannes des habitations environnantes. » (Schnakenbourg, 2007, pp.200-201).[64] Les usines centrales répondent à un besoin des colons de centraliser la production pour ne plus surproduire le sucre. Un autre problème reste en suspens celui de la présence féminine.

[63] *Ibid.,* pp.140-166.
[64] *Ibid.,* pp. 200-201.

1.3. La problématique du recrutement des Indiennes dans les colonies françaises.

Les femmes sont une minorité dans les colonies. Les hommes demandent au gouverneur de recruter des femmes Indiennes. Mais ce recrutement est problématique en Inde. Pourtant ce recrutement permettrait l'enracinement des hommes dans les colonies. En Inde, le recrutement des femmes se heurte à des pénuries. Il y a une disproportion entre recrutement féminin et masculin comme en attestent les analyses de Jean-Régis Ramsamy-Nadarassin[65], Firmin Lacpatia[66], Christian Schakenbourg.

1.3.1. Tableaux mnémosynes : la présence féminine dans le monde colonial

Selon Schnakenbourg, seules sept mille deux cent quatre femmes ont émigrés en Guadeloupe de 1854 à 1885 sur soixante-trois convois. D'une année et d'un comptoir à l'autre, le recrutement féminin vers la Guadeloupe est inégal. C'est à Calcutta que « la situation est autrement plus compliquée, autrement plus difficile à respecter. » En 1877, « l'épouvantable famine qui ravage alors la majeure partie de l'Inde fait affluer à Calcutta les candidats au départ et surtout les candidates. » Après avoir mis en lumière les conditions de recrutement féminin dans les colonies françaises, il s'agit pour nous d'appréhender l'immigration indienne à travers la sphère familiale, privée et intime.

[65]J-R, Ramsamy-Nadarassin, *Les travailleurs indiens sous contrat à la Réunion (1848-1948) Entre le retour programme et le début des intégrations*, La Réunion, 2012, Thèse pour le Doctorat en Histoire Contemporaine, Université de la Réunion Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Département d'Histoire) « Les résultats qualitatifs : la pénurie de femmes », pp.91-94.
[66] F.Lacpatia, *Les Indiens de la Reunion, Origine et recrutement,* Saint-Clotilde (La Réunion), Surya, 2009, pp.113-117.

L’image survivante expose la présence féminine dans sa diversité.

Cette présence n’a pas un visage, n’est typique d’une population mais elle est le fruit de rencontre et de correspondance. Les cartes postales exposent le gout des portraits de famille ou individuel. Les portraits sont caractérisés par plusieurs vues témoignant de la diversité des flux migratoires et des individus. Le portrait est un motif de prédilection des photographes du XIXe et XXe siècle. L’image survivante esquisse les visages des fantômes et ouvre sur la spécificité du travail féminin dans les habitations.

Figure 11, Minakshi CARIEN, *familles Indiennes,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe siècle,
Archive de la collection Boisel et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

Figure 12, Minakshi CARIEN, *Femmes Indiennes,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe siècle,
Archive de la collection Boisel et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

Figure 13, Minakshi CARIEN, *Femmes Créoles,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe siècle,
Archive de la collection Boisel et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

Figure 14, Minakshi CARIEN, *Enfants dans la colonie,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe et XXe siècle,
Archive de la collection Boisel et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

Figure 15, Minakshi CARIEN, *Travail féminin,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe et XXe siècle,
Archive de la collection Boisel et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

Figure 16, Minakshi CARIEN, *Autres plantations : présence féminine,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe et XXe siècle,
Archive de la collection Boisel et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

1.3.2. La présence féminine : une pénurie dans les habitations

Selon J-R. Ramassamy Nadarassin, « Le manque de femmes a toujours été l'une des pierres d'achoppement dans les faits et les rapports entre planteurs et représentants britanniques. Le nombre de femmes augmenta au fur et à mesure de l'évolution de l'engagisme et au fil des règlements qui devenaient de plus en plus sévères sur cette question. Face à la demande insistante des travailleurs, les propriétaires à leur tour se montrèrent particulièrement déterminés. »[67] Comment peut-on expliquer le manque de **femmes** dans le monde colonial, comment expliquer ce clivage entre les demandes des travailleurs et l'abnégation des propriétaires, entre planteurs et représentants britanniques ?

Le clivage se situe dans le travail.

Selon J-R. Ramassamy ce n'est qu'en 1892 que le travail devient obligatoire pour les femmes dans la colonie de l'île Bourbon. Dans les tableaux mnémosynes 11 et 12 sont présentées les familles et les femmes d'origine indiennes. La particularité des familles indo-guadeloupéennes du XIXe est que ce sont des familles nombreuses. Il y a sept ou huit enfants qui composent les fratries. La femme s'occupe des enfants, les éduque pendant que le père se rend à la propriété. Si au départ la venue des femmes indiennes est une nécessité dans l'île, les travailleurs veulent y créer une famille. Les propriétaires eux ne l'entendent pas de cette oreille car les femmes indiennes ne sont pas une main d'œuvre. Leur présence facilite le bon climat de l'île, mais ne manifeste pas un gain pour les propriétaires. De même que les femmes ne sont pas obligées de travailler dans le monde colonial. (Cf. Fig.11, *Familles indiennes* et Fig.12, *Femmes indiennes).* Dans les tableaux mnémosynes 13 et 14, on peut voir les différents types de Guadeloupéennes qui existent déjà au

[67] *Ibid.*

XIXe siècle. La distinction entre femmes indiennes et femmes créoles se fait dans les vêtements et les coiffures. Dans les cartes postales, les femmes créoles, qu'elles soient d'origines africaines ou indiennes, sont entourées par leurs enfants. (Cf. Fig.13, *Femmes créoles,* Fig. 14, *Enfants dans la colonie)* Selon J-R. Ramassamy Nadarassin, les réticences des propriétaires reposent sur le fait que « les femmes ne travaillaient pas sur les propriétés. »

Les femmes ne travaillent pas sur les propriétés.

Selon J-R. Ramassamy Nadarassin, peu de femmes travaillaient. « Cet état de fait ne dérangeait personne. Pour les propriétaires, la présence des femmes sur leur propriété, même si elles ne travaillaient pas, n'était pas ingérable. Cela établissait un certain équilibre sur place. » A partir de 1892, selon J-R. Ramassamy-Nadarassin, le Gouverneur de l'Administration coloniale de l'île de Bourbon, prend la décision « d'obliger les femmes à l'engagement salarié ». Face à cet édit, il n'y a pas d'opposition directe à son application. Quels sont les travaux que peuvent réaliser les femmes dans le monde colonial ? Dans les tableaux mnémosynes 15 et 16, on peut apercevoir des femmes tant créoles qu'indiennes au travail. Ces femmes peuvent réaliser la cueillette de la vanille, du café. Elles peuvent **récolter** des ananas. Elles peuvent porter des choses sur leurs têtes. Elles peuvent devenir des marchandes (d'eau de coco, de lait, de sorbet, de rhum). Les femmes peuvent travailler dans les champs, dans les plantations, dans les villes. (Cf. Fig. 15, *Travail féminin,* Fig.16, *Autres plantations : présence féminine*).

Le travail des femmes devient obligatoire.

Si en 1892, les femmes peuvent travailler, elles se heurtent à des détracteurs. En effet face à la décision du gouverneur de l'île Bourbon, le président de la Chambre d'agriculture écrit : « constatant que le Gouverneur astreint les femmes au travail obligatoire, estimant que les femmes sont nécessaires à l'entretien du ménage n'en travaillant pas moins, pour la plupart, soit à la tâche, soit en journée au travail que leur sexe comporte – que cette obligation est le dissolvant le plus puissant que l'on puisse susciter pour pousser des coolies indiens au rapatriements, auquel ils ne sont pas trop enclins. »[68] Le président de la Chambre d'agriculture note clairement une différence de travail entre celui des hommes et des femmes, une différence qui serait d'ordre de leur sexe. Cette allégation à maintenir la femme dans un rôle de femme au foyer. Il dira même que c'est un moyen de pousser les travailleurs indiens à rapatrier en Inde. Mais pourquoi les femmes sont une « pierre d'achoppement » de l'immigration indienne ?

[68] *Ibid.*

1.3.3. Histoire du manque de femmes dans la colonie de l'île Bourbon.

En 1848, les colonies françaises souffrent du faible effectif féminin. Progressivement pour maintenir les Indiens, les agriculteurs en terres créoles, l'administration coloniale va réglementer les conditions de recrutement féminin, en avançant l'argument de maintenir un climat serein dans les îles. L'administration coloniale se heurte aux injonctions des propriétaires qui n'entendent pas la nécessité de ce recrutement féminin. Pourtant l'enjeu reste le suivant : ce recrutement féminin permettrait de « retenir les engagés dans l'île ». En quoi ce recrutement féminin est problématique dans l'île Bourbon et comment cette problématique peut être étendue à d'autres colonies ?

La part féminine Indienne dans l'île Bourbon.

Si l'administration coloniale de l'île Bourbon se donne pour mission de maintenir un climat calme en prônant une augmentation du recrutement féminin c'est pour retenir les engagés dans l'île. Alors ce recrutement répondrait au besoin masculin, ce recrutement permettrait aux hommes de se reconstruire, de s'enraciner, de créer une famille en terres créoles. Selon F. Lacpatia, il y a une disproportion entre les sexes de 1851 à 1889 dans l'île Bourbon. Dans l'île, il note les chiffres suivants :

« En 1848, 1 femme pour 55 hommes

En 1855, 1 femme pour 10 hommes

En 1863, 1 femme pour 6 hommes

En 1876, 1 femme pour 5 hommes

En 1883, 1 femme pour 4 hommes »

Ces chiffres incluent les naissances dans l'île. L'île souffre d'absence de femmes. Selon F. Lacpatia « La disproportion des sexes qui est un des facteurs de désordres sociaux de toutes natures, est la conséquence d'un recrutement qui privilégiait la demande d'hommes par les colons. » La disproportion des sexes est une source de conflit dans l'île. Les colons privilégient le recrutement d'homme. Le faible effectif du recrutement féminin ne suffit pas à permettre l'éclosion d'un berceau familiale pour tous. Les hommes se trouvent démunis et ne veulent pas rester. Selon J-R Ramassamy-Nadarassin, « L'arrêté du 11 juin 1848 imposait aux recruteurs de prendre au moins un tiers de femmes sur le nombre total d'engagés. Si l'effectif de femmes était très médiocre au début des courants migratoires, à partir des années 1860, des efforts furent faits pour l'augmenter, puisque l'enjeu était de retenir les engagés dans l'île. »[69]

Le recrutement féminin augmente progressivement de 1848 à 1883.

En 1848, dans la colonie, il y a une femme pour 55 hommes ; en 1863 : 9 femmes pour 54 hommes et en 1883 : 13 femmes pour 52 hommes. Que s'est-il passé en 1860 ? Selon F. Lacpatia, « La convention franco anglaise du 1er Juillet 1861 prévoyait une certaine proportion de femmes et était formulée de la façon suivante dans article 16 : « Chaque contingent devra comprendre un nombre de femmes égal au moins au quart de celui des hommes. A l'expiration de 3 ans, la proportion numérique des femmes sera portée au tiers, deux ans plus tard à la moitié et deux ans après, la proportion sera fixée telle qu'elle existera pour les colonies britanniques. »[70] Cependant l'article 16 de la convention de 1861, demandait à l'administration

[69] J.R. Ramsamy-Nadarassin, *Les travailleurs indiens sous contrat à la Réunion (1848-1948) Entre le retour programme et le début des intégrations*, La Réunion, 2012, Thèse pour le Doctorat en Histoire Contemporaine, Université de la Réunion Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Département d'Histoire) « Les résultats qualitatifs : la pénurie de femmes », pp.91-93.
[70] F.Lacpatia, *Les Indiens de la Reunion, Origine et recrutement,* Saint-Clotilde (La Réunion), Surya, 2009, pp.113-117.

coloniale française de garantir le recrutement des femmes. La convention précisait que les femmes représentent au moins un quart du taux d'immigrants Indiens. La convention demandait la progression du taux du recrutement féminin, aussi deux ans plus tard l'administration coloniale devait garantir que le taux d'hommes recrutés soit égal à celui des femmes. Mais les faits démontrent le non-respect de cette close de la convention de 1861. En effet selon F. Lacpatia, il faut attendre un peu plus tard que 1883 pour que le nombre de femmes présentes dans l'île soit d'au moins un quart. Comment peut-on expliquer cette non application de l'article 16 de la convention franco-britannique dans l'île Bourbon ? Pourquoi les autorités coloniales souhaitent-t-elles l'augmentation de l'effectif féminin dans l'île ?

Le recrutement répond à un besoin des hommes.

Selon J-R Ramassamy-Nadarassin, le travail des Indiens dans les colonies était moins efficace. Les Indiens n'étaient pas épanouis. Il écrit « Des Indiens démoralisés en l'absence de femmes indiennes ne représentaient pas les meilleurs garants d'un travail efficace pour la colonie. » Afin de garantir le labeur des Indiens, les autorités coloniales durent user de leurs pouvoirs pour augmenter le recrutement féminin et palier ainsi à la perte de moral des travailleurs d'origine indienne. J-R. Ramassamy Nadarassin écrit « Comprenant l'intérêt qu'elles avaient à favoriser l'arrivée de femmes, les autorités prièrent le législateur d'être plus exigeant. » En 1875, la proportion de femme sur les convois fut de 18% et dès 1877 de 20%. Cependant « la proportion des femmes engagée qui devait atteindre en cinq ans, la moitié du total des immigrants ne sera jamais respectée » dans l'Île Bourbon. Mais comme le note J-R Ramassamy Nadarassin, face à ces améliorations, à cette augmentation de l'effectif féminin, ces hommes et ces femmes d'origine indienne ont eu une volonté de se fixer « sur le sol réunionnais. Bien que l'apport des

femmes, malgré quelques efforts, est resté une réelle problématique. » De plus il y a eu également des mariages pluriethniques. Comment expliquer cet écart dans le recrutement, cette pénurie de femmes dans cette colonie ? Où travaillaient les femmes recrutées ? Comment expliquer les réticences des colons ?

1.3.4. En Guadeloupe, la présence féminine indienne : enjeux politiques et mercatiques ?

L'intérêt n'est peut-être pas que de s'assurer le climat serein dans l'île, il a peut-être aussi un enjeu mercatique. Car le rapatriement reste un dû intégré au contrat de travail, au bout de 5 ans l'Indien peut demander son retour en Inde. Si les hommes quittent l'île, celle-ci sera en pénurie de main d'œuvre et probablement endettée dans la mesure où le voyage est à la charge du commanditaire. Dans le but peut-être de s'assurer la pérennité des colonies, le recours à une augmentation de l'effectif féminin favorisait un enracinement plutôt qu'un retour des hommes. Ces problématiques du recrutement féminin existent-t-elles dans la colonie de la Guadeloupe ? Selon C. Schnakenbourg, le problème du nombre de femmes est présent aussi dans l'immigration en terres antillaises.[71]

Recrutement féminin en Guadeloupe : intérêt mercatique.

Schnakenbourg écrit « De tous les problèmes que doivent résoudre les agents d'émigrations pour composer les convois, le plus difficile est indiscutablement celui du nombre de femmes. Cette question est en effet très soigneusement réglementée par les pouvoirs publics, tant français qu'anglais, qui en font l'un des axes essentiels de leur politique migratoire coloniale, au point que c'est véritablement de volontarisme dont on peut parler ici. » Selon Schnakenbourg, cet intérêt politique de l'administration coloniale pour le recrutement féminin présente différentes causes : 1- Le maintien de l'ordre public : diminuer les éventuels

[71]C.Schnakenbourg, *L'immigration indienne en Guadeloupe (1848-1923), Histoire d'un flux migratoire,* Thèse pour le doctorat en Histoire Contemporaine de l'Université de Provence (Aix-Marseille), UFR Civilisation et humanité, préparée dans la formation doctorale "Espace, Cultures, Sociétés" sous la direction du Professeur Philippe MIOCHE, Présentée et soutenue publiquement le 2 Avril 2005, en 6 volumes, disponible à la bibliothèque inter université de la Sorbonne, Salle Michelet. pp.481-487.

problèmes si les colonies n'étaient formées que d'hommes ; 2- considérations économiques et financières : les hommes qui ont une femme travaillent mieux que les célibataires ; 3- favoriser l'immigration féminine et plus largement familiale pour stabiliser cette main-d'œuvre et de la fixer définitivement sur le sol colonial, donc d'économiser à terme sur le double coût de son rapatriement et d'introduction future de nouveaux travailleurs. » Le recrutement des femmes participe à une aubaine pour l'administration coloniale.

Problématique de recrutement : taux de recrutement non réglementaire.

Le taux de recrutement féminin est sujet à des négociations entre les autorités françaises et anglaises. Le problème est de trouver le taux satisfaisant permettant de maintenir les hommes indiens en terres créoles sans tuer le but premier de l'immigration indienne à savoir le travail. Les deux gouvernements s'harmonisent difficilement. L'objet de débat est la part de proportion de femmes dans chaque convoi. A dater du 30 Juin 1865, la proportion est fixée à 1F /3H et en 1868 de 1F/2,5H. Le problème de l'immigration des femmes est que les recruteurs doivent trouver le nombre suffisant pour respecter ce taux. Schnakenbourg note « Il est extrêmement difficile de trouver des femmes disposées à émigrer et remplissant les conditions, notamment d'âge, exigées par l'administration et les planteurs, en raison de l'existence d'énormes facteurs de blocage, culturels, sociologiques et religieux, qui les empêchent le plus souvent de décider librement de leur sort. En Inde, la femme seule n'existe pas »[72]. La femme indienne a un statut particulier. Une sociologue indienne écrit : « la femme n'a pas d'existence propre et est à toutes les étapes de sa vie la propriété d'un homme. Elle est d'abord la fille de son père, ensuite la femme de son mari, la mère de son fils, la sœur de son frère, mais

[72] *Ibid.*

en aucun cas elle ne peut vivre seule dans la norme acceptée en Inde. » Schnakenbourg note que la femme indienne souffre de son infériorité « traditionnelle », son émigration vers les colonies nécessite parfois des « engagements fictifs », ou le « consentement du mari » ou d'un autre homme de la famille si elle est veuve.

Toutes les femmes qui se présentent sont recrutées par les agences en Inde.

Schnakenbourg dira « Dans ces conditions, recruteurs et agents d'émigration n'ont pas vraiment le choix, ils prennent toutes les femmes qui se présentent pour s'engager : fille-mères abandonnées et écrasées par « la honte d'une faute commise », prostituée « à bout de ressources », personnes trop âgées pour pouvoir « donner un travail convenable au engagistes ». [73] Cependant le statut féminin en Inde n'est pas toujours des plus appréciables. La femme indienne manque parfois d'indépendance et reste désireuse d'obtenir sa liberté. L'émigration vers les colonies françaises pouvait être la possibilité de se libérer de ce statut qui enferme. L'émigration pouvait devenir une possibilité d'avoir une chance de ne plus être enclavées dans une tradition qui nie son identité. Selon Schnakenbourg, « il ne faut pas toutefois trop exagérer l'importance du « *shamelessly immoral lot* » comme composant l'essentiel de l'élément féminin des convois d'émigrantes, s'il est vrai que les femmes mariées accompagnant leur mari ne représentent que le tiers environ des partantes, la plupart des autres sont des veuves ou des victimes de violences conjugales qui s'embarquent sans prévenir leur familles, les prostituées ne représentent qu'un très faible pourcentage des femmes qui émigrent. Dans beaucoup de cas, l'émigration est pour elles une libération, un moyen de fuir l'oppression et la position dégradante qui font l'ordinaire de la condition féminine

[73] *Ibid.*

dans la société indienne « traditionnelle ». » Les femmes qui émigraient, fuyaient une condition difficile. Elles venaient d'horizons différents. Elles avaient des motivations différentes. Elles voulaient se reconstruire pour certaines, offrir de meilleures conditions de vie à leurs enfants pour d'autres, suivre leurs maris pour d'autres.

A la problématique recrutement vient celle de la soumission.

Selon F. Lacpatia, la présence féminine dans l'immigration indienne dans l'île Bourbon prend la forme d'une histoire de soumission, d'une histoire d'exploitation qui marque les vicissitudes du recrutement. Pour pallier au non-engagement des femmes, l'administration coloniale crée des engagements fictifs ou encore les femmes engagées sont obligées des alliances avec les noirs libres. Les femmes recrutées sont soumises à n'être malheureusement qu'un objet de commerce ou de convoitise, qui doit payer un impôt, qui connaît la répression de ses enfants ou qui est parfois mise en détention. Selon F. Lacpatia, l'apport des femmes indiennes dans les colonies devient un moyen pour les « propriétaires » d'attacher, de retenir « les Indiens à la terre en se servant de la femme comme objet de convoitise et de commerce pour le mariage et l'engagement fictif. Cette situation fragilisera la position sociale de la femme indienne pour la maintenir dans la dépendance. Aussi était-elle souvent exploitée, subissant une lourde imposition et une répression par la détention. »[74] Selon F. Lacpatia, la femme indienne devient un objet d'intérêt pour les propriétaires, en lui permettant de résider sur les propriétés, ils s'assurent que les Indiens ne demanderont pas leurs rapatriements.

[74] F. Lacpatia, « La femme indienne dans l'immigration intéressant les colonies françaises, Histoire d'une soumission », dans l'ouvrage de R.Toumson, *Les Indes Antillaises, Présence et situation des communautés indiennes en milieu caribéens*, Paris, L'harmattan, 1994, pp.55-63.

Les femmes indiennes demeurent dans l'ombre des habitations, le système d'enracinement reste empreint de mystère. Pourtant des visages de ces êtres fantomatiques sont exposés par les cartes postales. Mais ce sont des images survivantes, des images qui manifestent une présence-absence. Les visages n'ont pas d'identité. Ils ne sont pas présentés. Sur les cartes postales, il n'y a de patronymes inscrits. De plus si le recrutement féminin reste problématique, leur présence est nécessaire mais l'existence des femmes dans le monde colonial conserve un aspect secret. La présence-absence féminine apparaît comme représentative du tissu lacunaire qui enveloppe mon passé. C'est au détour de cette histoire que commence ma recherche artistique. Mes mères, mes figures maternelles ancestrales continuent à n'être que des fantômes sans nom, des spectres sans visage, des êtres inaccessibles. Si les cartes postales révèlent différents ces portraits, ces derniers sont les ancêtres de tous les indo-guadeloupéens. Les immigrants y demeurent anonymes.

*

* *

Désormais, il apparaît de mettre en relation l'Histoire et l'Art afin de dessiner la complexité du monde colonial à l'arrivée des Indiens, de reconstituer l'héritage des femmes Indiennes ou amoindrir ce passage perdu, « cette situation floue » selon J-R. Ramassamy Nadarassin.

Naître *fille indo-guadeloupéenne* c'est développer une pulsion et une impulsion archivistique pour saisir, recueillir des images, des morceaux, des instants, de

l'Histoire coloniale. Qu'il s'agisse de cartes postales imageant les lendemains de 1848, de confrontation entre une population noire affranchie et une population provenant de l'Inde, des conditions d'arrivées des immigrants et des conditions de voyage sur les *coolie ship.* Mais *naître fille* c'est aussi s'intéresser au condition de travail dans les habitations et dans l'industrie sucrières, lieux de rencontre, de dialogue et de confrontation de ces ascendances Indiennes et Créoles. *Naître fille* c'est se questionner sur les conditions de venue de ces mères Indiennes. Naître fille c'est comprendre et révéler la présence féminine indienne comme des enjeux politiques et mercatiques pour apaiser les tensions au sein du monde colonial, pour permettre l'enracinement de cette main d'œuvre indienne désireuse de créer une famille. *Naître fille d'origine indienne* c'est d'abord accepter et porter cette Histoire haut en couleurs et en clair obscure. Mais cette histoire coloniale est celle de la Guadeloupe et non celle de Minakshi Carien. De quelle histoire suis-je l'enfant ?

Il y a une autre pratique artistique que nous nommerons « transmigration numérique ». Cette dernière témoigne et conserve un caractère intime. Elle s'approprie une histoire familiale, privée, cachée mais qui survit de génération en génération. C'est dans le deuxième chapitre, que nous allons incorporer l'archivage à une pratique de la transmigration, centrée autour de témoignages ayant bercés mon enfance, fruit des récits de ma grand-mère.

Ce souffle est de nature sporadique et lacunaire, inachevée et ouverte. Ce souffle porte le punctum de mon expression plastique, une matrice inconnue, non vue, non vécue. Cette matrice est intergénérationnelle et peut être nommée Inde intime.

Chapitre 2. *Samsara* matrilinéaire

du souffle aux mythes

N*aître fille d'origine indienne* c'est créer des images multiples de la mer, de cette genèse historique liée à l'immigration tout en lui redonnant un caractère intime et familial. C'est réincarner dans les flots des portraits d'inconnues, de méconnues qui parcourent par leurs prénoms des récits matrilinéaires. *Naître fille d'origine indienne* c'est créer une vision de l'Inde intime. Elle s'appuie sur une vision de l'Inde intime un concept de V.S Naipaul. L'Inde intime, ce *samsara* matrilinéaire et intergénérationnel s'attache à l'histoire et aux récits des immigrants indiens transmis par ma grand-mère, Madame Narayanan Paul Millonnette.

L'Inde intime devient accessible dans *Coolie Ship,* dans *Chrysalide des traversées* et dans *Hubris, traces et traversées.* Ces trois œuvres transmigrent mes récits maternels, ce fil invisible qui se tisse à l'épreuve du temps, qui se lègue de génération en génération. Le sentiment de l'Inde intime devient intergénérationnel et matrilinéaire. La transmigration numérique est la pratique artistique qui lui donne forme, qui la transforme et matérialise ce souffle, cet élément empli de souvenirs que l'artiste a la volonté de dessiner, de marquer, de façonner, de construire, d'esquisser, de donner à voir, de confectionner, de réaliser, de fabriquer. A l'origine, il a le témoignage de ma grand-mère.

Ce second chapitre ouvre sur une pratique de la transmigration numérique qui porte le nom de *samsara* intergénérationnel et matrilinéaire[75]. Une question traverse le processus : ce souffle matrilinéaire, de mes ancêtres féminines Indiennes, peut-il devenir un mythe[76] comme le conçoit Roland Barthes, c'est à dire un « système de communication » ouvert et porteur de « message », un système de communication qui tisse des fils invisibles intergénérationnels dont le tissu est immatériel ? Le processus créateur repose sur la transmission de récits maternels, bien que l'enveloppe qu'ils forment soient un tissu sporadique et lacunaire, ces récits donnent à l'héritage de l'immigration Indienne une nature inachevée et ouverte, ébauchent un passé empli d'indices secrets et de mystères.

Le processus créateur est porteur de ce tissu embryonnaire de nature fragmentée et sporadique, ce tissu trouve son arcké dans la mer, dans les traversées, mais aussi dans les récits de ma grand-mère qui opère un rapprochement entre l'Histoire de l'immigration indienne et les histoires familiales. Ces récits opèrent une continuité entre l'Histoire et les vécus ancestraux. Mais ces récits ne sont pas uns, ils sont multiples. Les œuvres *Coolie Ship, Hubris,Traces et Traversées, Chrysalides des traversées* manifestent tant le caractère sporadique qu'embryonnaire de ces récits matrilinéaires intergénérationnels. Une mémoire faite de lacunes que l'artiste peut sans cesse retravailler dans son œuvre tant elle me fascine et m'interroge. Cette mémoire est soutenue par la métaphore d'une mer comme embryon d'histoires, d'une mer comme lieu de naissance, d'accouchement et de rupture, d'une mer comme vécu des mères Indiennes et non vécu de l'indo-guadeloupéenne.

[75] N.Stchoupak, L.Nitti, L.Renou, *Dictionnaire Sanskrit-Français,* Paris, Publications de l'Institut de Civilisation Indienne, librairie d'Amérique et d'Orient, 1989, pp. 127-536.
[76] R.Barthes, *Mythologies,* Paris, Seuil, 1957, p.181.

Un tissu sporadique et lacunaire.

Cette femme, par mimétisme, reproduit avec sa descendance, le processus de transmission de l'héritage de l'immigration indienne qui lui a été légué. Cet assemblage est sporadique. Le souffle de ma grand-mère est de nature épars, intermittent, discontinu, séparé, éparpillé, égaré, irrégulier, clairsemé, saccadé, disséminé, dispersé, constellé et épisodique. Par son étymologie, « sporadique » signifie et symbolise le fait d'être dispersé. Ma grand-mère n'est pas l'héritière d'une histoire de l'immigration indienne. Elle est l'enfant de plusieurs témoins et acteurs de cette histoire. Elle porte en elle leurs vécus, leurs expériences. L'histoire qu'elle nous conte, est une histoire composite et de diverses natures. Cette histoire est la résultante de quelques anecdotes vécues et transmises par ces aïeux. Cependant tout ne lui fût pas transmis. Certains éléments restent manquants notamment les lieux d'origine, de naissance, d'abandon. L'histoire se compose dans un tissu lacunaire. Il s'agit d'un espace fait de zones vidées, trouées, mais qui demeurent des hiatus ouverts, ou un assemblage fait d'oublis.[77]

Le souffle vital, un *atman* qui transmigre.

Le souffle apparaît comme un concept important dans ce second chapitre. Il peut s'agir du souffle de la mer comme de la voix de ma grand-mère. Dans la philosophie indienne, le souffle possède plusieurs significations. Les étymologies sanskrites du souffle sont multiples. Si le souffle vital est désigné par le terme *asum,* le souffle de l'univers est connu comme *atman,* tandis que l'action de

[77]Définition de « hiatus » signifie «action d'ouvrir», « ouverture, site internet : http://www.cnrtl.fr/definition/hiatus/substantif.

souffler est *ana.*[78] De même dans l'étymologie latine, le souffle semble être une notion polysémique : *sufflatus*[79] est l'action de gonfler et le souffle. Tandis que le terme *sufflo*[80] peut être employé pour indiquer le fait d'avoir de « souffler », « avoir du ressentiment ». Le souffle dans ce chapitre, n'est pas celui d'une expression d'orgueil ou de ressentiment, il s'agit d'un souffle vital, d'un souffle ancestral, l'expression d'une flamme sacrée, une métaphore du souffle marin ou du souffle de l'univers, une voix qui berce, qui apaise, qui résonne et qui témoigne, d'un *atman.* Selon Michel Hulin, « sa signification première a sans doute été celle du « souffle vital ».[81] Cependant pour M. Hulin, il est possible de « faire de l'*atman* une sorte d'âme, immortelle » mais ce souffle ne peut être limité, « circonscrit à la personnalité individuelle. » Car selon M. Hulin, l'*atman* ne possède pas de corps, mais une diversité d'apparence, d'être, il peut également être compris par la transmigration, un va et vient de souffle, d'aller et de retour, de détour et de recours.[82]

Ce souffle vital, cet *atman* marque la mer comme un non vécu de la mère, de ma grand-mère. Mais cet *atman* dévoile les prénoms des ancêtres femmes qui ont été plongées dans l'ombre. Il offre aussi la possibilité de tisser un rendez-vous secret entre terre et mer, un rendez-vous qui lève le voile sur les conditions d'immigration en l'apparentant aux actuelles migrations du XXe siècle. Cet *atman* s'apparente à son étymologie sanskrite à « souffle de l'univers ».

---

[78] N.Stchoupak, L.Nitti, L.Renou, *Dictionnaire Sanskrit-Français,* Publications de l'Institut de Civilisation Indienne, librairie d'Amérique et d'Orient, 1989, p.25, *ana* « souffle, souffler », p.103, *asum* « souffle vital », p256, *atman* « souffle de l'univers »

[79] F.Gaffiot, *Dictionnaire Latin Français,* Paris, Hachette, 1934, pp.1509-1510, site internet Lexilogos, https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php, définition de « sufflatus».

[80] *Ibid.* définition de « sufflo».

[81] https://www.universalis.fr/encyclopedie/atman/, M.Hulin, *Atman,* site internet Universalis, (consulté le 06/05/2018).

[82] *Ibid.*

2.1. La mer comme non vécu de la mère

Ma pratique s'est construite sur un amas de document, des archives et sur des non-dits, des non vécus, des non lieux créés par des flux migratoires du XIXe siècle. Cette pratique est caractérisée par une volonté de faire transmigrer les informations et documents trouvés. Les mouvements d'émigration et d'immigration représentent la cellule souche de cette pratique artistique. Ces passages créent une société de lacunes, de travers, de vides qui ne cessent d'être mis à l'œuvre. Ce tissu lacunaire et sporadique est ancré dans mon imaginaire. Mais la transmigration n'est pas qu'une métaphore des flux migratoires. Elle met en œuvre les éléments trouvés dans les journaux et Bulletins Officiels guadeloupéens tout restituant des témoignages des anciens. Elle montre que les émotions des enfants et petits-enfants des immigrants qui souffrent de ne pas connaître les lieux embryonnaires, lieux de recrutements, de dépôts ou d'attentes de la traversée, des navires qui marqueront leur destin. La pratique de transmigration manifeste ce manque d'information, ce vide laissé par leurs ancêtres pour mieux le récréer, le réinventer ou le plonger dans un univers mythique ou le figer tel un rêve. Mais cette pratique marque aussi un devoir de mémoire envers les ancêtres et leurs vécus.

Cette pratique de la transmigration peut être affiliée aux démarches d'artistes caribéens tel que le décrit Yolande Bacot dans le catalogue *Kréyol Factory* : « "Ce sont les traversées de l'Océan Atlantique et de l'océan Indien (…) Ce sont celles des indiens pauvres du sud de l'Inde – les engagés – venus, sous contrat, remplacer les esclaves dans les plantations après les abolitions. Une histoire de déni d'humanité, d'arrachement, de déchirement sur laquelle se sont construites les

sociétés des mondes caribéens et indo-océanique. Une histoire dont les artistes font le travail de mémoire." (Bacot, 2009, p.22) [83]

2.1.1. L'image mère transmise par Mademoiselle Parshad Paule Millonette.

L'artiste contemporain habite le lieu de ces ancêtres. Je recherche le mouvement qui l'a vu naître. Je suis en quête de l'enfance de l'art. C'est dans les récits de Melle Parshad, ma grand-mère que je vais trouver des éléments de réponses. Qu'est-ce que l'enfance de l'Art ? Selon George Didi-Huberman, l'enfance de l'Art[84] participe à un commencement ou un recommencement entre l'intervalle de la vie et de la destruction, de la mort et de la renaissance. Cet ensemble circule dans les cendres, l'absence, les linceuls, le deuil des êtres disparus.

Mon arrière-grand-père : un enfant de l'immigration.

Melle Parshad Millionnette, ma grand-mère est née le 10 janvier 1934 dans la commune de Saint-François à la Loyette dans une propriété privée. Son père était un immigrant indien qui portait son nom hindi tatoué sur son bras gauche. En 1887, il est déclaré au Moule comme natif du mois de mars 1886. Ses parents venaient de Calcutta. C'est un enfant de l'immigration. Melle Parshad nous affirme qu'il est né dans le courant de 1886 dans un convoi. La traversée devient son non-lieu embryonnaire. Les traversées ont laissé une coulée de sang et de liquide amniotique. Dans les témoignages de Melle Parshad, l'enfance est parsemée de fragments et d'incompréhension. La naissance de son père se situe dans les courants maritimes, parsemée parfois d'horreur cause de mortalité ou de bonheur parsemé de natalité. Le premier souffle de mon arrière-grand-père est celui d'un

[83] Y. Bacot, *Kréyol Factory, Des artistes interrogent les identités créoles,* Paris, Gallimard, 2009, p.22.
[84] G.Didi-Huberman, *Le Génie du Non-Lieu,* Air, Poussière, Empreinte, Hantise, Paris, Les édition de minuit, 2001, p.9.

déplacement en pleine mer, souffle rythmé par le va et vient des vagues. Il est accompagné de pertes relatives à une marque rouge, des bribes de chant en hindi et un manque de souvenir de la terre mère : l'Inde. On ne peut pas situer le lieu de cette naissance. Elle émerge des flots. L'artiste retrace ce va et vient, à travers le non-lieu. La mer devient un terreau inaccessible, elle voile tous les secrets et les réponses.

Être né dans le courant de.

Selon Christian Schnakenbourg lors des quatre-vingt-treize convois de l'immigration indienne : il y a eu cent quarante-deux naissances à bord,[85] sept cent cinquante-sept décès en route. Les naissances ne sont pas systématiques. Elles sont conséquentes (de quatre à neuf) pour les navires provenant du port de Calcutta. Ces recherches ne témoignent pas de l'arrivée d'un navire durant l'année 1886. Dans l'Acte de naissance N°000003 de Melle Parshad, nous notons : « De Souléca Parshad, né à Saint-François le 22 mars 1886 ». En regard, sur l'Acte de naissance n° 000114 de son époux Robert Narayanan, la formule apparaît : « De Léa Nadrassin née à Moule *dans le courant de* mil huit cent quatre-vingt-quinze ». Un caractère lacunaire demeure. Comment une naissance peut-elle être situé dans *le courant d'une année* et non datée de manière précise ? Melle Parshad ne peut pas dire avec exactitude le lieu, le mois, le navire, les eaux où ils ont été engendrés. Elle souffre de ce manque. Elle le témoigne à sa petite fille en ces termes : « Mon papa est né dans le courant du 22 Mars 1886 sur un bateau de l'immigration. Dans le courant parce qu'on n'est pas sûr de la date de sa naissance, il a été déclaré en en 1887 et avait une marque

[85]C.Schnakenbourg, *L'immigration indienne en Guadeloupe (1848-1923), Histoire d'un flux migratoire,* Thèse pour le doctorat en Histoire Contemporaine de l'Université de Provence (Aix-Marseille), UFR Civilisation et humanité, préparée dans la formation doctorale "Espace, Cultures, Sociétés" sous la direction du Professeur Philippe MIOCHE, Présentée et soutenue publiquement le 2 Avril 2005, en 6 volumes, disponible à la bibliothèque inter université de la Sorbonne, Salle Michelet, pp.542-573.

rouge, son nom écrit en Hindi. »[86] Son père se situe entre deux mondes. S'il est originaire de Calcutta, il grandit en Guadeloupe.

Le premier mois de naissance, le *Karoushi* est sacré pour les indiens.

Les indiens appelaient le premier mois de la naissance un *Karoushi*. Melle Parshad explique : "Beaucoup de *Karoushi*, il est la durée de l'impureté après un accouchement. L'accouchement est un moment délicat, il est lié à la mort. Les femmes accouchaient chez elles, on enterrait le placenta. On fouillait un grand trou dans la terre pour l'y mettre. Après le retour de couche intervenant le 13e ou le 14e jour, la femme avait moins de chance de décéder ce qui mettait plus de distance avec l'accouchement. Il y avait beaucoup de *Karoushi*. Le 36e, 38e ou 40e jour marquait la fin du Karoushi, le nombre de jour dépend de la femme et de son état de santé. Après le 40e jour, on lui donnait un grand bain des pieds à la tête, à la mer pour la purifier. Elle était rincée avec du safran et des fleurs de *vépélé*. » [87], une période d'impureté, où l'enfant et sa mère se trouvaient entre la vie et la mort. Leurs enveloppes mères, celles contenant le liquide amniotique, étaient jetées à la mer au lieu d'être enterrée. Elle ajoute que « L'accouchement sur un bateau a dû être difficile. Sa mère a dû connaître beaucoup de misère. Les premiers mois sur un navire, les images et les sonorités de la mer, les cris, l'effroi, les mortalités. La durée change la souffrance. La naissance de mon père n'était pas une exception. Sur chaque navire il y avait un médecin. »[88]

[86] *Cf.,* M. Carien, Souvenir de la vie des parents de Mme Paul Millonnette PARSHAD ép. NARAYANAN, Témoignage recueilli le 1 Mars 2011 par sa petite fille.
[87] *Ibid.*
[88] *Ibid.*

Le non-lieu embryonnaire.

Les transporteurs des émigrants sont des non lieux comme l'entend Marc Augé : non identitaires, non relationnels, non historiques.[89] Pour Auge : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu (…) p.118 "non-lieu", nous désignons deux réalités complémentaires mais distinctes : des espaces constitués en rapport à certaines fins (transport, transit, commerce, loisir) et le rapport que des individus entretiennent avec ces espaces (…) les non-lieux créent de la contractualité solitaire." (Augé, 1992, p.100) C'est un moyen de passage. Tout y est éphémère et changeable. Les émigrants se confondent d'un navire à l'autre. Les premières images de Souléca Parshad sont celles d'un entassement, d'un inconfort, de la promiscuité de personnes en plein océan à bord d'un voilier ou d'un trois-mâts de la *Coolie Trade*. Sa mère le portait depuis six ou sept mois avant l'embarquement. Il était un fœtus, il sentait l'arrachement à l'Inde. Quand cette dame quitta le port de Calcutta en décembre 1885 ou janvier 1886, elle ne pouvait pas imaginer mettre son fils au monde durant la traversée, ne pensait pas souffrir pendant trois mois, ne pensait pas vivre dans une période d'impureté. Il n'a pas connu l'Inde, ni ses couleurs, ni ses parfums. Il côtoie la mort, les suicides, les épidémies, la crasse, la nourriture infâme, la tristesse, la saleté. Elle était émigrée. Elle côtoyait des corps sans âmes. Elle se sentait déracinée le long de la descente de l'Hoogly au Cap de Bonne Espérance, en passant par les Mascareignes. Elle se sentait perdue dans la remontée de Sainte-Hélène à la Guadeloupe. Le va et vient de la mer donnait un aspect transitoire, un état de latence. Les gens sont innommables. C'est un lieu de transport.

[89] M.Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p.100.

Les historiens oublient l'émergence, les naissances à bord pour se concentrer sur les conditions de navigation, la vie à bord, les décès et des aspects médicaux. Le contemporain collectionne les images obscures comme celles liées aux derniers mots de sa grand-mère, « La durée change la souffrance des êtres ». Les mots lui apparaissent dans un non vécu, un temps qui lui est antérieur. La figure de la mer devient celle de la mère.

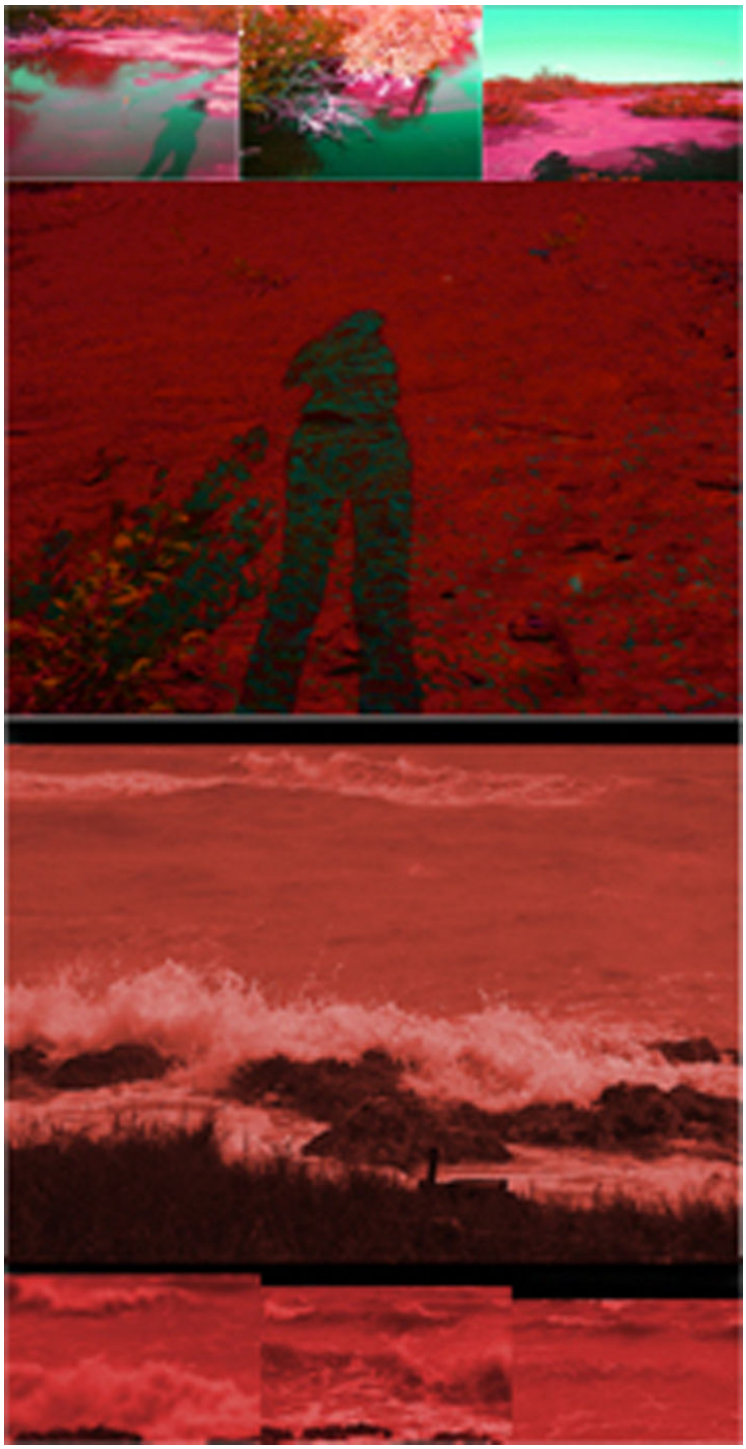


Figure 17. Minakshi CARIEN, Hubris traces et traversées,
vidéo numérique, 1'15 en boucle,
Paris, Novembre 2010, Photogrammes.
archive de collection Boisel 2 et Douglas Gressieux,
reproduction numérique.

2.1.2. Le non vécu de la traversée

L'image mère n'est pas une image temps, mais une image survivante. Les temps se confondent en un a-vécu. La vidéo retrace le flux marin en images, l'altérant avec les étendues des mangroves. Elle dure une minute et quinze secondes. Le montage a été réalisé à Paris en novembre 2010. Elle a été composée par cent photogrammes retravaillés. Ils sont extraits de deux films réalisés en Guadeloupe sur la plage du Souffleur à Port-Louis, donnant sur la mer des Caraïbes et sur la mangrove qui l'accompagne. « Hubris, Traversée, Trace » me vient de ma lecture d'un article de Jacques Weber, en regard de la notion de non vécu de Giorgio Agamben, de l'image temps de Gilles Deleuze et de l'image survivante de Didi-Huberman. Il subsiste dans le présent un hubris. Une trace est un indice de l'existence de quelque chose.[90]

L'a-vécu de la traversée n'est pas une image-temps.

Selon G. Deleuze, une image temps est fabriquée de situations pures, des espaces vides, des va-et-vient, pour permettre au spectateur de voir et de sentir, de ressentir le temps devant ou dans l'image. Selon Deleuze, « la stricte contemporanéité du présent avec le passé qu'il sera, du passé avec le présent qu'il a été ». (Deleuze, 1985, p.359) [91] L'image temps met en mouvement une nécessité de voir plusieurs images qui se ressemblent et se distinguent en un temps court. Une multitude d'espaces vides s'alternent. L'image temps est naissante par les va-et-vient des vagues recomposées, renaissante par la mise en regard des paysages de natures différentes. Si la mer est agitée, la mangrove reste statique. Cette traversée devient un a-vécu. Cette notion marque une absence de réelle traversée et de vécu qui

[90] Définition de « trace » signifie « … », site internet : http://www.cnrtl.fr/definition/trace.
[91] G. Deleuze, *L'image-Temps,* Paris, Les éditions de minuit, 1985, p.359.

l'accompagne. Tout est recréé. Mais cette image est-elle intemporelle. Elle marque une présence spectrale, fantomatique, une ombre qui erre, qui se dissout dans la terre et dans la mer. Selon George Didi-Huberman, « Toujours devant l'image, nous somme devant du temps. »[92] Mais ce temps n'est plus, ce temps, je ne l'ai pas connu. Ce temps j'en ai rêvée. Il s'agit du monde colonial guadeloupéen du XIXe siècle, monde connu par mes ancêtres. La vidéo tend à recréer leurs arrivées. Ladite image de l'a-vécu de la traversée est une métaphore des flux migratoires. La vidéo *Hubris, trace et traversée* tisse une relation entre présent et passé, les temps s'entrecoupent celui de l'enracinement en terres créoles caractérisé par le fait de marcher mis en dialogue avec les mouvements des vagues, symbole de l'immigration indienne, symbole du voyage. Ce qui survit c'est l'imaginaire. Selon George Didi-Huberman, « Devant une image – si ancienne soit-elle – le présent ne cesse jamais de se reconfigurer ». Cette image est tant actuelle qu'inactuelle, c'est une image des fantômes, de ces êtres dont l'histoire et le vécu ont été emportés parfois par les flots marins, parfois enterrés dans l'anonymat. Mais ces gens ont traversé les océans en marquant le sol par des empreintes ou des coulées rouges.

Hubris rouge des « *coolie ship* ».

Selon Jean François Mattéi,[93] l'hubris grec est lié au sens de la démesure. Il existe deux Hubris : le brutal et le doux. Le brutal exprime une violence injuste, un outrage, un excès. Le doux est celui du vide, de l'absence, de la destitution d'un temps qui nous échappe, qui peut s'être métamorphosé. « *Coolie Ship* » apparaît dans le texte de J. Weber et E.Moutoussamy. Il désigne principalement des voiliers

[92] G.Didi-Huberman, *Devant le temps,* Paris, Les éditions de minuit, 2000.
[93] J.F. Mattéi, *Le sens de la démesure*, Monts, Sulliver, 2009.

aménagés pour le transport de ces travailleurs.[94] Weber rajoute : « Les voiliers conservent pendant longtemps le monopole du transport des coolies aussi bien à destination des colonies françaises que des colonies britanniques (…) La cale, où ne prend place aucun émigrant, doit être régulièrement aseptisée par des fumigations au chlorure de chaux. L'entrepont est divisé en trois compartiments. (…) Tous les passagers doivent demeurer dans l'entrepont où la chaleur devient suffocante si les écoutilles restent fermées." (Toumson et Weber, 1994, pp. 44-45). L'hubris des « coolie ship », c'est une traînée de sang laissant des enveloppes charnelles (cadavres ou placentas). Elle se traduit par une mer rouge dans la vidéo. Le rouge est limpide et vif, il ne se dissout pas. Il s'étale, il est en expansion comme du sang. Le rouge des traversées est l'empreinte des horreurs vécues par l'Indien sur le « coolie ship ». Pour Moutoussamy « Les tâches rouges sur le corps (…) frappèrent d'épouvante ceux que le sort préservait encore. (...) Le bateau s'ingénia à briser les espérances en passant de l'aurore au crépuscule, de la vie à la mort sans se laisser dévier de sa trajectoire. » (Moutoussamy, 1987, p.89)[95]

Ombre-trace, une part de non vécu.

Selon Giorgio Agamben, le paradoxe du non vécu appartient au présent tout en y résidant pas. Il y a littéralement un caractère de négation du vécu, « un caractère traumatique », et un caractère intime « grande proximité ». Il dira « être contemporains signifie en ce sens, revenir à un présent où nous n'avons jamais été. » Pour Agamben : « le présent n'est rien d'autre que la part de non-vécu dans tout vécu, et ce qui empêche l'accès au présent est précisément la masse de ce que, pour une raison ou pour une autre (son caractère traumatique, sa trop grande

[94]J.Weber, « La vie quotidienne à bord des "coolie ships" : à destination des Antilles. Traite des Noirs et "coolie trade" : la traversée. » dans l'ouvrage de R.Toumson, *Les Indes Antillaises,* Paris, L'harmattan, 1994, pp. 44-45.
[95] E.Moutoussamy, *Aurore,* Paris, L'harmattan, 1987, p.89.

proximité) nous n'avons pas réussi à vivre en lui. L'attention à ce non-vécu est la vie du contemporain. Et être contemporain signifie en ce sens, revenir à un présent où nous n'avons jamais été. »[96] (Agamben, 2008, pp.35-36) La traversée des océans et de la mer est porteuse du non vécu, comment le retrouver ? Un personnage apparaît. Il habite de son ombre le lieu. Elle devient une trace, marque sa présence dans le paysage.

La traversée comme une image-survivante.

La trace est une marque laissée par un passage, un transit d'homme et de femmes. Les traversées sont marquées par le mouvement. Ce dernier n'est pas hasardeux, il est fabriqué, modifiés et transformés pour symboliser les flux, des intervalles discontinus où passé et présent se conjuguent, dialoguent et échangent comme dans un cristal. Les images ne se répètent pas se fragmentent pour matérialiser le tissu lacunaire. Comme l'écrit George Didi-Huberman dans *Image survivante*, « l'art meurt, l'art renait, l'art recommence ».[97] Cette image-survivante s'apparente à la philosophie indienne de la transmigration, un éternel retour du vécu des ancêtres, des fantômes, des immigrants indiens, des souvenirs qui traversent, qui circulent, qui passent et qui échappent.

Cette image-survivante conserve une part de non vécu de la mère et de la mer, cette traversée originelle, archaïque qui a mené les Indiens en terres créoles. Mais l'image survivante peut contenir des souvenirs d'enfance, des émotions liés à des lieux ou non lieux. Si l'art permet de raviver les temps passés, il peut réanimer des lieux a-topiques, qui ont disparus, qui n'ont plus ou pas de limite, des ciels, des mers qui ne cessent de renaître dans l'imaginaire de l'artiste Éliane Chiron.

[96]G.Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?,* trad. M.Rovere, Paris, Rivages poche, petite bibliothèque, 2008, pp. 35-36.
[97] G.Didi-Huberman, *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg,* Paris, Les éditions de minuit, 2002.

2.1.3. La mer comme la mère d'une *atopie*

Le terme *atopie* s'ancre dans les investigations et le langage de l'artiste plasticienne Éliane Chiron. Il vient du grec topos, lieu en regard du privatif « a », qui marque l'absence. Selon Jacques Dufresne, « l'atopie est une chose qui se rencontre, mais dans un non-lieu, c'est-à-dire dans un lieu virtuel. »[98] Si l'espace virtuel peut permettre d'entrevoir une *atopie*, notre hypothèse est qu'elle peut être visible dans un espace recréé où transite l'origine. L'*atopie,* pour l'artiste réside dans la manière de faire « voir des lieux qui n'existent pas. » Comment se présentent ces lieux qui n'existent pas ? Sont-ils visibles dans l'espace dans les œuvres d'E. Chiron? Du 2 au 17 septembre 2003, l'artiste présente une installation sonore et vidéo intitulée *atopies* au centre culturel de la ville de Daegu en Corée du Sud. Le travail d'Éliane Chiron peut se présenter dans un non-lieu et être un non-lieu.

Enfance de l'art d'Éliane Chiron.

Le premier souvenir d'Éliane Chiron naît enfant, d'un contact avec le sol, elle regarda où la mer s'étendait vers le ciel. Elle dira : « La terre où sont posés mes pieds, au loin la mer a traversé pour aller au ciel, là-haut. Moi si petite. »[99] La terre est le point de départ, la mer est la relation, le lieu de recherche est le ciel. Le rouge devient la couleur, elle témoigne de la chair et du sang, de la naissance de l'art. Dans un autre texte elle raconte qu'à l'âge de trois ans et demie, elle a peint une femme ou une mariée avec un bouquet de fleur rouge. Elle dira "J'ai toujours des rendez-vous avec cette mariée, avec ce rouge, avec la petite fille au loin, photographiée après une guerre mondiale, en noir et blanc, grimpant à une corde

[98] J.Dufresne, *Après l'homme – le cyborg ? : Le Cyborg ?,* Québec, MultiMondes, 1999, Chapitre « L'illusion et l'espérance. Technologie et millénarisme ». Disponible sur L'Encyclopédie sur la Mort, dossier Le mystère intérieur du présent, http://agora.qc.ca/thematiques/mort.nsf

[99] http://www.elianechiron.com/rendezvous.html, E.Chiron, « site internet personnel », (consulté 06/05/2018)

comme si elle montait au ciel." L'artiste établit un dialogue dans ces vidéos. Ce dialogue crée des non-lieux, une rencontre familière, mais irréalisable, visible seulement dans l'œuvre. E. Chiron note : « Je photographie divers lieux du monde - souvent des plages – je les fais tirer sur papier standard. Quand j'ai du temps, des deux mains, je rapproche doucement deux photos, au hasard, jusqu'à l'apparition d'une vue qui semble réelle. Par exemple, rapprochant deux rivages des deux côtés de l'Atlantique, a lieu le choc d'un premier regard sur un paysage qui pourrait exister, mais où nul ne pourrait marcher. » (Chiron) [100]

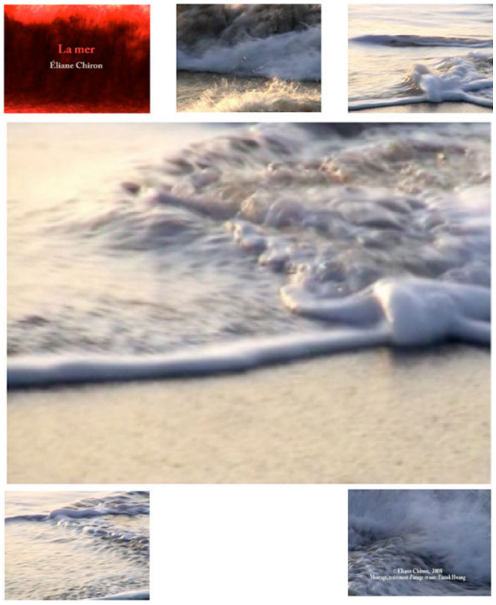


Figure 18. Éliane CHIRON, *La mer*,
vidéo numérique, 2'09 en boucle,
© Éliane Chiron
(Montage, traitement d'image et son Hervé PENHOAT).

Des photographies à la vidéo mer.

Dans la vidéo numérique « la mer » réalisée en 2008, les mers se confondent, les océans deviennent mers, les mers deviennent océans. Il n'y a plus de délimitation.

[100] http://www.elianechiron.com/rendezvous.html, E.Chiron, « site internet personnel », (consulté 06/05/2018).

Le film dure deux minutes et neuf secondes. Les images ont été prélevées en France, dans une région qui côtoie l'Océan Atlantique. Elles ont été saisies à différents moments du jour en 2007. Éliane Chiron réalise une performance, « les pieds dans l'eau glacée, au plus près des déferlantes, faisant corps avec la vague et la caméra ». La couleur rouge habite la vidéo au début pour s'estomper progressivement dans le flux des vagues. Celles-ci se déchaînent, ralentissent ou avancent, reculent et reviennent, tourbillonnent ou dévient. Le courant, les va-et-vient des vagues témoignent du retour incessant des revenants. Pour E. Chiron, « Parfois, comme eux, je me sens INVISIBLE aux autres, et parfois TROP visible. C'est pourquoi peut-être, en tant qu'artiste, je vois si bien l'invisible. » (Chiron) [101]

[101] http://www.elianechiron.com/La_mer.html, E.Chiron, Site internet personnel, (consulté 06/05/2018).

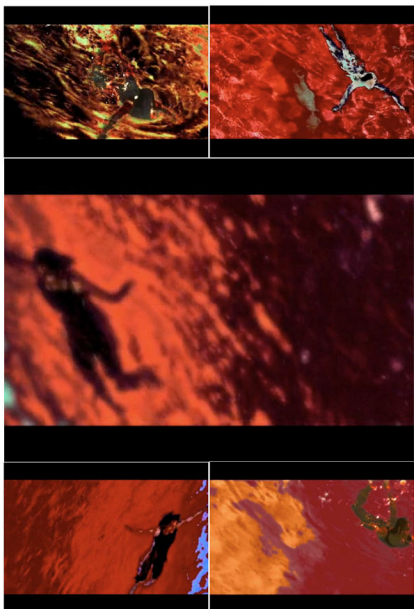


Figure 19. Éliane CHIRON, *Les nageuses*,
2010, vidéo numérique, 6'50 en boucle
© Éliane Chiron
(Traitement des images et son Hervé PENHOAT).

Du bouquet de la mariée aux nageuses.

Dans la vidéo « Les nageuses » réalisée en 2010, la couleur renaît dans le mouvement de ces êtres de chair et de sang. A chacun de leurs passages, la couleur connaît une modification dans ses teintes. Elle s'incarne en eux. Le rouge devient une couleur-matière. Elle est importante. Elle est la couleur de l'origine. Elle est la couleur du bouquet de la mariée. Elle est aussi la couleur de la mer. La couleur rouge habite partiellement l'espace. Elle teinte la robe de Louise accrochée au mur. Elle devient un trait horizontal placé sur un dessin, une infante rouge. Le rouge se fragmente pour fixer la multiplicité des rêves.[102] Cette vision inversée de la petite fille, l'artiste l'a recréée dans une chambre d'hôtel située au-dessus d'une piscine, où elle filme les nageuses. Elle ajoute « Je le vois dans l'image filmée, quand chaque nageuse soulève au plus haut la tête hors de l'eau comme pour éviter de se noyer (…) Ce moment est pour moi le punctum, ce qui me touche. Leur prison est l'eau,

[102] http://eliane.chiron.pagesperso-orange.fr/hommage.html, E.Chiron, « site internel personnel », (consulté 06/05/2018)

est la terre, c'est la mienne, c'est la vôtre. La caméra numérique m'apporte la vision du ciel. (…) Ce n'est pas le ciel de mon enfance mais un ciel simulé. » (Chiron) [103]

Les nageuses, sont vivantes, elles se déplacent, circulent par-delà la mort, la perte et la destitution.

L'espace et le temps n'existent plus tels qu'ils sont pensés par l'histoire. Pour G. Agamben, il s'agit d'un rendez-vous secret entre l'immémorial et le moderne. L'artiste l'appelle le « hors champs », un innommable point de vue du ciel.

[103] http://www.elianechiron.com/rendezvous.html, E.Chiron, « site internel personnel », (consulté 06/05/2018)

2.1.4."Le tourbillon de l'origine révèle un quelque chose qui touche et émeut.

Les deux œuvres *Hubris, traces et traversées* et *Les nageuses* participent à une quête de l'origine. Selon George Didi-Huberman pour définir l'origine[104] doit être comprise dans le paradoxe posé par Walter Benjamin. « Le tourbillon de l'origine » se situe dans des eaux mouvantes et se déplaçant. Il apparaît tel un ouragan. Cette tempête est parcourue de va-et-vient qui font surgir des éléments au fur et à mesure. Il ne se révèle pas dans l'immédiateté des faits, il ne se dénude pas, et ne peut être appréhendé hors de sa rythmique. Benjamin écrit : « l'origine, bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert ». (Didi-Huberman, 1928, pp. 43-44)[105] En quoi les vidéos *Hubris, traces et traversées* et *Les nageuses* d'Éliane Chiron témoignent d'une quête de l'origine ? L'origine peut se rencontrer dans l'espace de l'œuvre, inachevé et ouvert. Elle connaît des déplacements. Elle devient la quête du contemporain.

L'origine, un espace inachevé et ouvert.

Selon Sylvie Gautier, la toile devient un lieu *atopique.* E. Chiron écrit : « La toile réitère en son lieu, en son apparition, un placement-déplacement. (…) Point de

[104] G.Didi-Huberman, *L'empreinte,* Paris, Centre Pompidou, 1997, catalogue d'exposition, p.18.
[105] *Ibid*., p.18, « note 12 » et « W.Benjamin, 1928 », pp.43-44.

rencontre du jour et de la nuit, la toile situe son lieu : une atopie. » (Chiron, 1996, p.156)[106] Elle permet de faire émerger, par un déplacement, un lieu. En quoi les mouvements et les points de vues créent un lieu *atopique*? Les nageuses créent un espace où les eaux se renouvellent. Le point de vue qu'a choisi l'artiste crée un reflet entre ciel et eau, la vue en plongée semble le miroir d'une mer. Elle l'alterne avec des gros plans sur les mouvements dans l'eau des nageuses. Dans mon travail, l'espace est saccadé, alterné. Des mangroves et des bords de mer, ils répondent tous deux à un temps qui leur est propre. Les points de vue essaient de saisir l'espace dans son ensemble. Dans la réalité les deux paysages sont éloignés, on ne peut pas les voir simultanément. On ne peut vivre l'atopie que dans l'œuvre. Les vidéos créent un dialogue, au sens où l'entend Benjamin, celui du proche et du lointain. Elles se diffusent en boucle et offrent une ouverture sur le monde. Elles reprennent vie à chaque diffusion.

Le Rouge comme va et vient.

Pour l'artiste le rouge est important. Il apparaît dans plusieurs de ses œuvres : le rouge de quelques fleurs disposées sur un marcel, le poil coloré d'un pinceau posé sur une toile, une fleur, des photographies, des images, du sang, la mort, de la violence et des revenants. Il rend visible, l'invisible. Il surgit de son œuvre, comme un tourbillon de l'origine.[107] La couleur est en devenir. Elle participe à un cycle qui débute au contact du sol et du bouquet rouge de la mariée et revit dans les nageuses. Le mouvement des femmes s'imprègne dans une eau dont la couleur se métamorphose. La couleur renaît et connaît une perte, un déclin. Selon George Didi-Huberman, l'origine est un moment d'anachronisme, où les temps se

[106] E.Chiron, *X, L'Oeuvre en procès. Croisements dans l'Art,* Paris, Publication de la Sorbonne, 1996, volume 1, pp.147-160, et S.GAUTIER, « L'art du tir à l'arc », p.156

[107] http://eliane.chiron.pagesperso-orange.fr/hommage.html, E.Chiron, Site internet personnel, (consulté 06/05/2018)

rejoignent. Il est issu d'une destruction et d'une renaissance. Le rouge dans les deux vidéos symbolise le tourbillon de l'origine. Il devient un amas de liquide amniotique et de sang entremêlés. Une mer de mère. Il est celui des corps jetés, des corps perdus**.** En mars 1854 sur l'Auguste,[108] cinquante engagés meurent. Il témoigne.

L'origine : la recherche du contemporain.

Selon G. Agamben, le contemporain[109] est celui qui observe le temps dans lequel il vit.

Il naît une nécessité de porter un autre regard. Le contemporain se questionne sur l'origine et effectue des déplacements. L'origine est issue d'un temps qui lui est antérieur. Dans le travail d'Éliane Chiron, l'artiste essaie de retrouver la vision du ciel. Elle dira « La caméra numérique m'apporte la vision du ciel. (…) Ce n'est pas le ciel de mon enfance mais un ciel simulé.» Dans mon travail, je me déplace, je circule dans le temps de l'immigration indienne, pour retrouver les souvenirs d'un arrière-grand-père qui m'est inconnu. Je tente de visualiser la marque rouge sur son bras. Roland Barthes dans *la chambre claire* appelle ce moment le punctum, le « ça a été », un quelque chose de vécu qui touche. Selon l'artiste, ce ciel est ce qui l'a touché tout comme les traversées des immigrants indiens m'émeuvent.

[108] J.Weber, « La vie quotidienne à bord des "coolie ships" : à destination des Antilles. Traite des Noirs et "coolie trade" : la traversée », dans l'ouvrage de R.Toumson, Les Indes Antillaises, Paris, L'harmattan, 1994, pp. 44-45.

[109] G.Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?,* trad. M.Rovere, Paris, Rivages poche, petite bibliothèque, 2008, pp.39-40.

2.2. Le dévoilement des mères inconnues placées dans l'invisible

Selon G. Didi-Huberman, la recherche de l'origine est un mouvement alterné, entre reconstitution et impossibilité à vivre. Cette recherche demeure ouverte et inachevée. Le contemporain vacille entre un temps direct et un temps de mémoire. Il recrée les traversées. Quel est le punctum de l'immigration indienne que je porte en moi, qui me touche, qui tisse une relation de proximité entre cette histoire et moi ? Comment le contemporain peut-il devenir le transmetteur de ces images mères, ces souffles qui l'ont précédé, souffles ancrés et resurgissant dans son présent ? Comment le contemporain peut-il esquisser une recherche archaïque à partir des mots qui lui ont été transmis ? Comment le contemporain restitue-t-il par des indices secrets la part d'inconnu du passé ? Comment le contemporain peut-il restituer cette fouille ?

2.2.1. Le dévoilement des mères archaïques

Selon E. Souriau, « Le terme d'archaïsme à deux acceptations différentes, rapport à un art d'époque plus récents (…) Archaïsme pris au sens d'archaïsant et désignant un fait volontaire : dans une époque donnée, une forme d'art s'apparentant à l'art d'une époque passée. »[110] Ces figures archaïques sont celles des deux mères ayant existées et vécues dans des temps qui nous sont antérieurs.

A la recherche des figures archaïques.

Mon point de départ est le suivant : j'ai demandé à Melle Parshad (ma grand-mère) quels étaient les noms de mes ancêtres Indiennes ? Elle m'a répondu qu'elle n'en voyait que deux. Elle connaissait que leurs prénoms et non leurs visages. Une se

[110]E.Souriau, *Vocabulaire d'Esthétique,* Paris, Puf, 1990, pp. 154-157, « Archaïsme ».

prénommait Letchimie et l'autre Lakshpathia. Leurs histoires nous touchent et réapparaissent dans les créations artistiques.

Des traces archaïques insaisissables.

Letchimie était la mère de mon arrière-grand-mère et Lakshpathia la mère de mon arrière-grand-mère. Ce souffle est celui de nos aïeux qui ne cesse de se dissimuler dans des signes translucides, de traces insaisissables, archaïques, et de vestiges mystérieux. Leurs histoires me touchent et réapparaissent dans les créations artistiques.

Indice 1 : le prénom de Letchimie.

Melle Parshad m'a expliqué que mon deuxième prénom me venait de l'une d'entre elles. Elle m'a expliqué qu'il était courant chez les travailleurs indiens de transmettre à leurs enfants les prénoms de leurs aïeux. Une tradition qui a perduré de 1854 à 1987. Melle Parshad m'a expliqué que Letchimie est née également sur un navire de l'immigration indienne. Elle ne sait pas d'où elle venait, quel était le lieu de naissance de ses parents. Elle ne sait pas quels étaient les prénoms de ses parents. Elle ne connaît pas les causes réelles de leurs départs. Le passé de Letchimie comme sa vie est lacunaire. Melle Parshad n'a pas connu sa grand-mère. Elle a simplement voulu que sa fille donne son prénom à son enfant car c'était une dame d'une grande amabilité. Elle ne voulait pas qu'elle soit oubliée. La vie et le vécu de Letchimie demeure un véritable mystère qui restera en suspend dans les fils du temps. Si ce prénom est symptomatique, ce ne peut être le fruit d'une coïncidence. Ce prénom renvoie à un autre prénom qui reste inaccessible celui de Lakshpathia

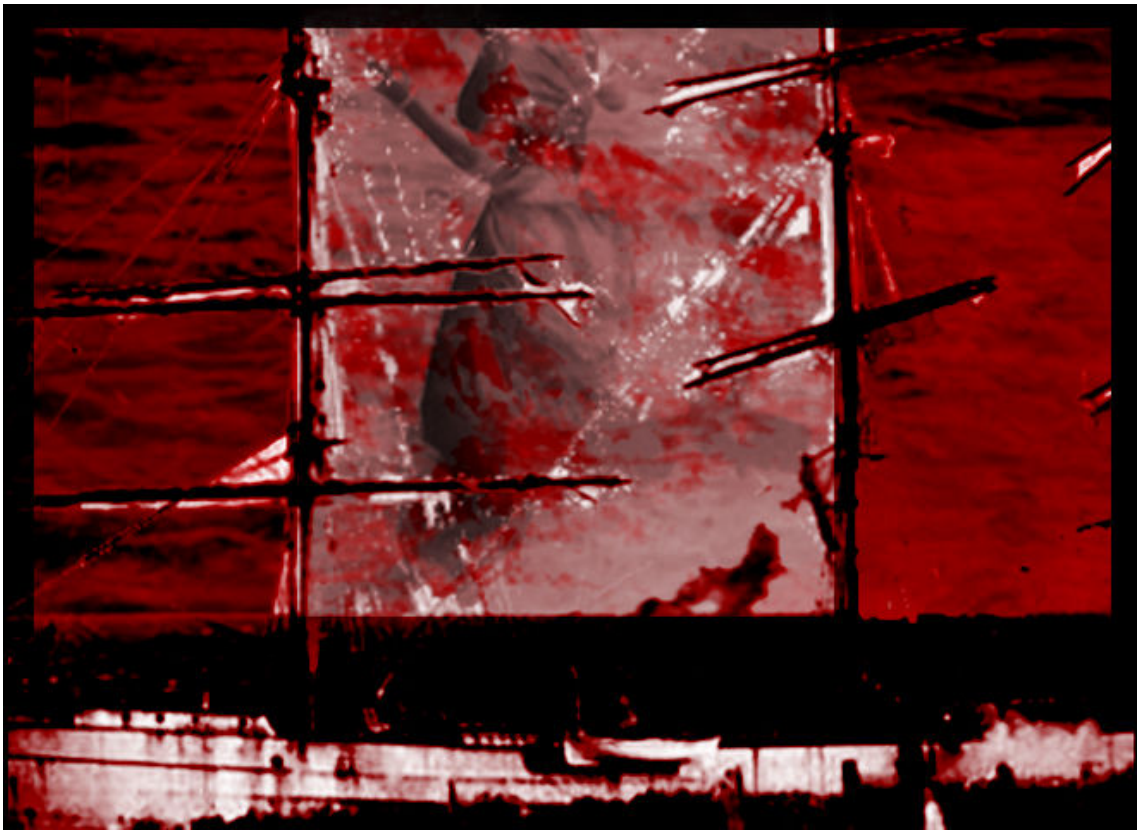


Figure 20. Minakshi CARIEN, *Coolie Ship,*
2018, photomontage, 20,46 x 20cm, photographie d'archive de la marine nationale et photogramme de séquence filmée.

2.2.2. Coolie Ship ou le mythe de Lakshpathia

L'histoire et le passé de Lakshpathia, cette aïeule Indienne est inaccessible, sporadique et lacunaire. Les flots ont emporté son histoire. Étymologiquement le terme trouve ses origines dans le latin *inaccessibilis*[111]. En 1639, le terme a une signification particulière « qui ne se laisse pas toucher par certaines influences ». En 1580, il renvoie « auprès de qui on ne peut trouver l'accès ». En 1372, l'histoire de la notion indique « qui ne peut être atteint par les capacités humaines ».[112] L'inaccessibilité de l'immigration indienne à la lumière de cette étymologie pourrait se révéler, se mettre à nu, se découvrir comme un voile qui la rend opaque, qui ne laisse pas le contemporain toucher ce passé, ce dernier ne peut en trouver l'accès si ce n'est par son imagination.

Le vécu Lakshpathia devient un mythe plastique.

L'inaccessibilité du passé demeure à travers l'enveloppe vide de ces souffles qui se sont tus, qui n'ont pas retransmis en totalité leurs histoires, en semant des lacunes sur les traces du temps, une enveloppe d'oublis et de non-dits. L'artiste peut-il reconstruire cette histoire archaïque comme un mythe, la dévoiler par une œuvre contenant le *sunya*, « le vide » et le *tathata*, « le fait d'être tel, d'être ainsi, d'être cela ».[113] *Coolie Ship* est un photomontage numérique réalisé en 2015. Le photomontage est composé d'un photogramme et d'une photographie. Le photogramme me présente au centre de l'image. Je suis immergée dans une mer rouge. Seul mon corps est visible. Mon visage, mon portrait est coupé. Je suis et

[111]F.Gaffiot, *Dictionnaire Latin Français,* Paris, Hachette, 1934, p.789, site internet Lexilogos, https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php.
[112]Définition de « inaccessible » signifie « dont l'accès, l'approche est difficile, impossible à atteindre, à pénétrer », empr du lat *inaccessibilis,* « 1372 « qui ne peut être atteint par les capacités humaines », site internet : http://www.cnrtl.fr/etymologie/inaccessible.
[113]R.Barthes, *La chambre claire, note sur la photographe,* Paris, Gallimard, Seuil, 1980, p.15.

deviens un corps en pleine mer. La photographie présente le trois-mâts Nantes-Bordeaux. Cette photographie provient des archives de la marine nationale. La photographie a été retravaillée. Le Nantes-Bordeaux est le dernier trois-mâts à effectuer le voyage de l'Inde à la Guadeloupe en 1885.

Le mythe se cristallise dans la pratique artistique.

Ce photomontage cristallise l'histoire archaïque, l'histoire de l'arrivée de Lakshpathia. Cet ancêtre qui traversa la mer mais dont le visage reste inconnu. A travers cette création, l'histoire de cette femme comme celle des cent quarante-une autres femmes devient mythique. Qu'est-ce qu'un mythe ? Selon Roland Barthes « le mythe est une parole ». Cette histoire m'a été racontée, transmise à travers le souffle et les mots de ma grand-mère. Cette histoire archaïque trouve son origine dans les paroles poignantes et témoignages matrilinéaires de la petite fille de cette femme Lakshpathia. Cette parole diffuse l'histoire de 1886 à nos jours. Selon Barthes, le mythe est un système de communication, c'est un message. On voit par-là que le mythe ne saurait être un objet, un concept ou une idée, c'est un mode de signification, c'est une forme. »[114] Le témoignage de ma grande mère s'insère dans un système de communication qui est celui des transmissions matrilinéaires de l'immigration indienne. Ce système de communication me permet de me sentir proche de cette ascendante indienne. Il est porteur d'un message : mon aïeule pour m'enraciner en Guadeloupe a bravé les mers. Lakshpathia devient une femme courageuse qui se savait enceinte et a choisi de s'engager pour offrir à sa descendance un avenir meilleur. Elle a choisi de mettre au monde son enfant dans les eaux. Elle a créé une descendance dans la mer. Ses enfants sont d'abord ceux de la mer.

[114] R. Barthes, *Mythologies,* Paris, Seuil, 1957, p.181

Coolie Ship révèle en son sein le punctum, l'histoire déniée de cette mère.

Le photomontage exprime « ces naissances », « cet entrelacs ». Les couleurs changent, s'éclaircissent, se voilent par un film transparent qui recouvre son centre et le navire. Le photomontage exprime « le ça a été », cette blessure, cette marque du temps conceptualisé sous le terme de « punctum » par Roland Barthes. « Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu, (…) punctum, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dé. Le punctum d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne ». En son centre, le photomontage pointe du doigt cette naissance en pleine mer. L'eau est trouble, la femme n'a pas de visage, des tâches rouges apparaissent dans ce voile. Le cadre, créé par les trois mâts du navire, révèle l'image comme si elle était visible à travers un petit trou. Les couleurs plus claires créent une coupure avec le reste du photomontage. Cette image de femme est claire et tâchée de blanc et de rouge. Les bords sont plus sombres, noirs. La femme est dans les courants, dans les flux tout comme son identité et son histoire. Le cadre l'enferme, l'encercle. Elle est à son bord.

Elle était à son bord. En 1160, le terme « révéler » est affilié à la sémantique suivante « fait de faire connaître ce qui est inconnu, secret ». Si la mémoire de ma grand-mère ne me transmets par en totalité l'histoire de cette femme Lakshpathia. Le photomontage me permet d'y accéder autrement. L'œuvre est porteuse d'indices qui témoignent du vécu, de l'expérience de cette femme. L'œuvre montre les taches, les voiles laissés par ce passé. Elle invite le spectateur à pénétrer, à contempler ce passé. Elle restitue le passé qui échappe, elle tend à métamorphoser cette mémoire vivante, ce souffle légué. L'œuvre témoigne du vécu de cette arrière-grand-mère inconnue. Cette œuvre peut être affiliée au travail de l'artiste Chiharu

Shiota dont la mémoire est l'un des thèmes de prédilection. Dans son œuvre, la mémoire symbolise celle des souvenirs ou celle des peurs.

2.2.3. Des souvenirs dans le travail de Chiharu Shiota

Les souvenirs et la mémoire ressurgissent dans les investigations et le langage de l'artiste japonaise Chiharu Shiota née en 1972 à Osaka. La mémoire est rattachée à l'étymologie latine *memoria* qui manifeste « l'aptitude à se souvenir, le souvenir, un ensemble de souvenirs, un témoignage du passé. »[115] Selon le *Dictionnaire de Philosophie*, il existe plusieurs définitions de la mémoire mais les « analyses de Bergson[116]. Il écrit : « Il y a (…) deux mémoires profondément distinctes : l'une, fixée dans l'organisme, (…) Habitude plutôt que mémoire, elle joue notre expérience passée, mais n'en évoque pas l'image. L'autre est la mémoire vraie. Coextensive à la conscience, elle retient et aligne à la suite les uns des autres tous nos états au fur et à mesure qu'ils se produisent, laissant à chaque fait à sa place, et par conséquent lui marquant sa date, se mouvant bien réellement dans le passé définitif, et non pas, comme la première, dans un présent qui recommence sans cesse » (Bergson, pp.167-168). Dans Matière et Mémoire (1896) il nous apporte, dans ce domaine des définitions capitales : il a distingué la mémoire-habitude – ensemble de mécanisme moteurs – de la mémoire vraie, liée au souvenir en tant que tel. »[117] Quelle est la part de souvenir dans l'œuvre de Chiharu Shiota ?

Enfance de l'art : persistance du souvenir d'enfance vers les performances.

Le souvenir de Chiharu Shiota lui vient de ses séjours à Kochi (région à l'ouest du Japon, région d'origine de ses parents). Enfant, elle s'y rendait durant l'été. Elle était responsable de s'occuper de l'entretien de la tombe de sa grand-mère. Elle

[115] Définition de « mémoire », signifie « faculté comparable à un champ mental dans lequel les souvenirs proches ou lointains, sont enregistrés conservés et restitués, empr du lat *memoria* «aptitude à se souvenir, souvenir, ensemble de souvenir, témoignage du passé», site internet : http://www.cnrtl.fr/etymologie/mémoire.
[116] H.Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Puf, 1939, 2012, pp.167-168.
[117] J.Russ, *Dictionnaire de philosophie,* Paris, Bordas, 1991, 1996, p.75. « Mémoire ».

devait y arracher les mauvaises herbes cela la terrifiait. Elle avait l'intuition que les herbes n'étaient que l'extension du corps enterré, le corps inhumé de sa grand-mère en cette terre. La petite fille avait peur. Elle écrit « je peux encore sentir cette peur dans ma main. En retirant l'herbe, j'ai senti que je pouvais encore entendre le souffle de ma grand-mère. » Cette croyance était une source d'angoisse et de peur qui persiste et resurgit dans son œuvre. En 1997, à la suite de sa rencontre avec Marina Abramovic, l'artiste a réalisé une performance au domaine de Kerguehennec en France. Son œuvre débute par un jeûne de quatre jours de l'artiste. Le cinquième jour, elle explique le point de départ ainsi « Marina est arrivée à mon lit à cinq heures, et m'a donné un morceau de papier et un crayon. Elle m'a demandé d'écrire un seul mot. C'était difficile parce que je n'avais pas mangé depuis quatre jours, et j'étais maintenant complètement faible et ma conscience était très floue. Puis j'ai écrit un mot sur le papier. Le mot était « Japon ». »[118] A partir de ce mot, l'artiste a réalisé une performance silencieuse intitulée *Try and Go Home* dans laquelle elle étalait son corps nu dans de la terre puis l'immergeait dans de la boue pour le laver.

[118] http://www.chiharu-shiota.com/data/publication-press/Kelly_Long_2014_en.pdf, K.Long, *Mémoire, Rêve et Mort*, Doctorant au programme d'études visuelles de l'Université de Rochester, (consulté 06/05/2018).

Figure 21. Chiharu SHIOTA, *Try and go home*,
1997, performance, France,
Domaine de Kerguehennec.
© Chiharu Shiota (Works 1997).

Naissance de l'art : métamorphose du souvenir d'enfance.

L'artiste a écrit « je lave mon corps couvert de sol. Peu importe combien je le lave, il a quelque chose cela ne peut pas être emporté, cela reste dans mon cœur. » Ces actions de « se laver », de « se couvrir », de « s'inhumer », renvoie à « ce quelque chose », cette expérience vécue par une petite fille qui nettoyait la tombe de sa grand-mère, qui sentait ce souffle quand elle arrachait les mauvaises herbes, elle ressent encore ce souffle qui la terrifie et cette expérience qui reste dans son cœur. En 1998, l'artiste fera une autre performance dans sa propre baignoire qui cristallise ce vécu en un geste unique de nettoyage et de saleté. Ce geste est décrit par l'artiste à travers ces mots « Je me suis lavé le corps. C'était sale partout. J'essayais de me laver, mais ça n'est jamais devenu propre ou bien c'était déjà propre mais quelque chose avait été laissé derrière (…) C'est un sentiment similaire à celui que j'ai

après une performance. Il y a toujours quelque chose qui ne pouvait pas être emporté. Ce n'est ni abandon, ni désir, mais quelque chose qui reste dans mon corps et ne sera jamais effacé. »[119] L'artiste écrit : « Normalement, je suis extrêmement occupé avec ma vie de tous les jours. Quand je n'ai rien à faire ou si je suis à un stade ambigu, je reçois soudainement la peur. Je le sentiment que mon corps va quelque part. Ce n'est ni une question, ni une réponse à propos de la mort, juste mon corps accepte tout, même la mort. » (Long, 2014) L'artiste a fortement été marquée par cette action de nettoyer une tombe. Une fois la tâche réalisée, la petite fille se sentait certainement sale, elle se lavait. Ses mains devaient être emplies de terre. Chaque année, chaque mois, et peut-être chaque été, elle devait refaire cette tâche car les herbes repoussaient. La tombe n'était jamais réellement propre. Cette peur revenait sans cesse. Cette expérience reste en elle. Ce quelque chose taraude sa mémoire, cette peur ne cesse de revenir, d'être recréée entre performance et lieu.

[119] *Ibid.*

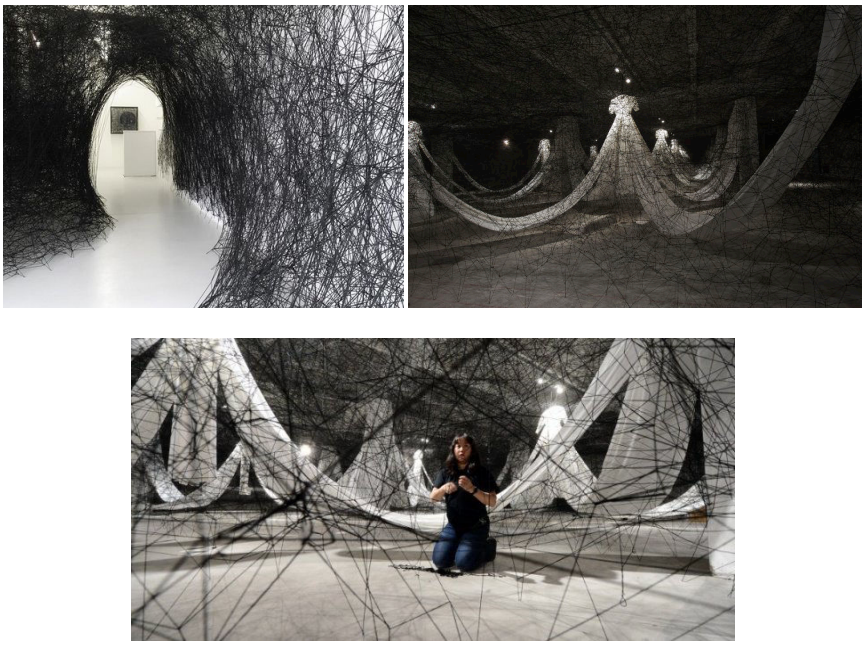


Figure 22. Chiharu SHIOTA, *Labyrinth of memory*,
2012, installation monumentale,
robe blanche et fils noirs, Lyon, La sucrière
© Chiharu Shiota (Works 2012).

Présence des robes dans le labyrinthe de la mémoire.

Il y a une omniprésence de cette enveloppe maternelle inhumée. Cette image de mémoire resurgit dans une installation qui présente des robes blanches sans visage. Cette image embryonnaire se métamorphose en robe plus grande que l'échelle humaine. En 2012, l'artiste conçoit une installation monumentale in situ à la Sucrière de Lyon intitulée *Labyrinth of Memory.* Elle dispose un réseau de fils noirs entremêlés à des robes blanches. Des fils noirs se mélangent, s'entrelacent, se tissent, s'enchevêtrent, s'insèrent, s'entrecoupent, s'emmêlent, s'imbriquent, qui brouillent des robes blanches gigantesques qui mesures trois mètres de hauteur. L'artiste crée un environnement immersif. L'artiste écrit « La robe est une seconde peau, il arrive parfois qu'elle nous décrive mieux que notre peau elle-même. Cette seconde peau est en nous. Tout est, à mon sens, à l'intérieur du corps : famille,

peuple, nation et religion. Je fais un environnement qui décrit ces relations. Le tissage obscurcit la vue du spectateur, et les robes deviennent plus difficiles à voir. Les visiteurs sont complètement immergés dans l'installation, ils naviguent à l'intérieur de la relation entre la robe et les tissages. Ils marchent dans un labyrinthe. »[120] Les fils deviennent ceux de la mémoire. Ils se rattachent entre eux, à l'espace et masquent les objets, les robes blanches. Les temps passé et présent se confondent par le biais de cette relation arachnéenne noire. L'artiste part d'une expérience vécue, de son intériorité, de ses relations à sa famille et expose un rapport à sa mémoire, un rapport contrasté et brouillée par ce réseau arachnéen de souvenirs qui selon elle « estompe les repères. »[121]

[120]http://followartwithus.com/chiharu-shiota-labyrinth-of-memory/, B.Cotte, "Chiharu Shiota : « Labyrinth of Memory », Follow art with us" (consulté 06/05/2018).
[121]https://www.lequotidiendelart.com/articles/904--je-mets-tout-mon-etre-dans-ces-installations.html, D. Sausset, " Chiharu Shiota, Labyrinth of Memory, La sucrière", (consulté 06/05/2018)

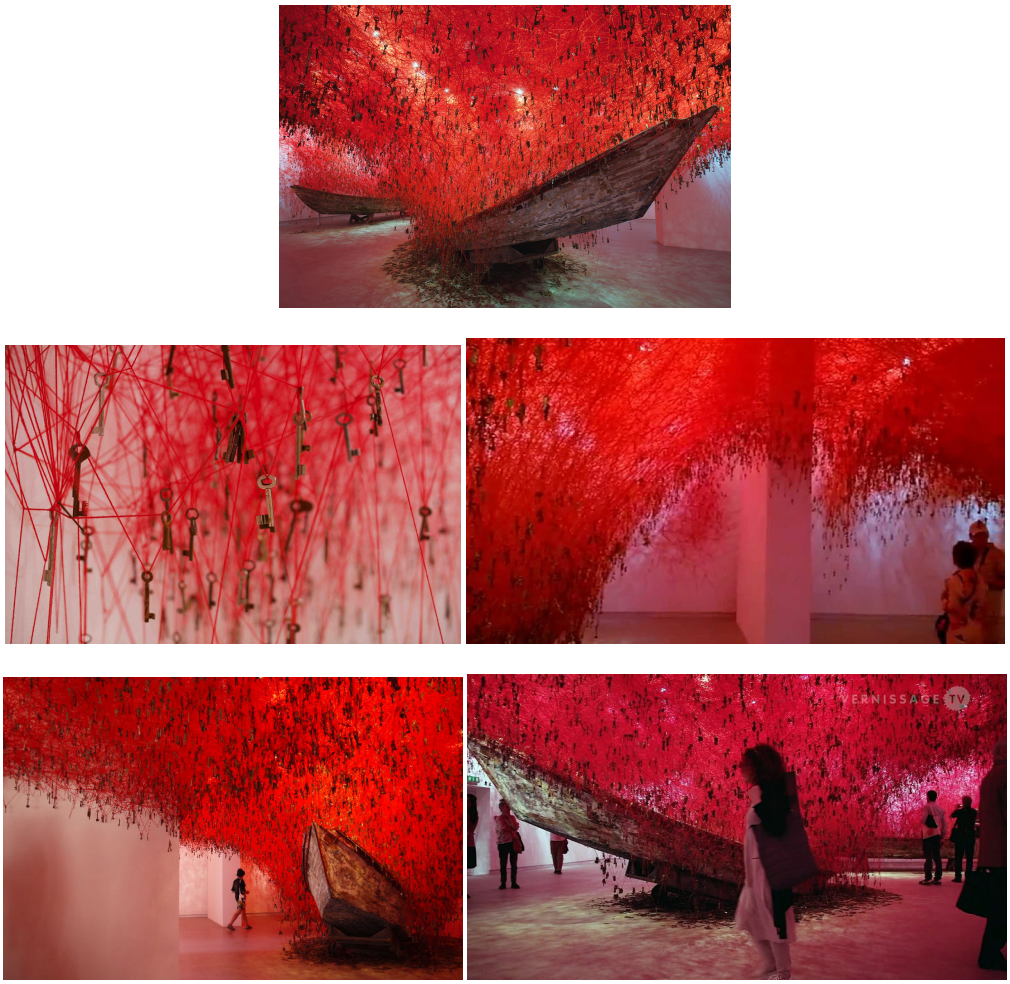


Figure 23. Chiharu SHIOTA, *The key in the hand*,
2015, installation monumentale,
Venise, The 56th International Art Exhibition –
La biennale de Venise –
Œuvre photographiée par Sunni Mang,
fils rouges, clefs et bateaux
© Chiharu Shiota (Works 2015).

Les fils des souvenirs se déploient et se connectent aux autres, au monde.

En 2015, Chiharu Shiota crée une installation monumentale à l'occasion de la 56e Biennale de Venise nommée *The key of the hand.* L'installation se compose d'un bateau, de clefs ayant une forme humaine, de fil rouge et de vidéos. L'artiste crée un environnement immersif qui marque l'ouverture aux souvenirs. Pour l'artiste l'objet qui symbolise cette ouverture est la clef. Quatre écrans présentent des vidéos d'enfants qui parlent de leurs souvenirs. Cet environnement immersif invite le

spectateur qui y déambule à se livrer, à y libérer ses propres souvenirs, à les confronter à ceux d'inconnus, à ceux des enfants, à ceux de l'artiste.[122] L'artiste écrit « Les clés sont des choses familières et très précieuses qui protègent les personnes et les espaces importants dans nos vies. Elles nous inspirent aussi à ouvrir les portes à des mondes inconnus. (…) Je voudrais utiliser des clés fournies par le grand public (…) imprégnées de divers souvenirs. Au fur et à mesure que je crée le travail dans l'espace, les souvenirs de tous ceux qui me fournissent leurs clés se chevauchent avec mes propres souvenirs, se combinent à leur tour avec ceux des gens du monde entier, je leur donne une chance de communiquer et de mieux comprendre les sentiments de chacun. »[123]

[122] http://2015.veneziabiennale-japanpavilion.jp/en/project/ (consulté 06/05/2018)
[123] https://www.designboom.com/art/chiharu-shiota-venice-art-biennale-the-key-in-the-hand-05-06-2015/, (consulté 06/05/2018)

2.2.4. Une mémoire et un indicible à l'œuvre.

Le deux œuvres *Coolie Ship* et *The key in the hand* créent un rapport à la mémoire, aux souvenirs vécus et non vécus, un rapport à un temps reculé et inactuel. Les deux œuvres créent un rapport à l'indicible, à l'inexprimable. Elles sont toutes les deux liées au punctum, au « ça a été ». J'ai été marquée par les souvenirs de mes aïeux tout comme Chihahu Shiota. Les œuvres retranscrivent le caractère intense, étrange et extraordinaire lié à nos premières émotions artistiques. Il est difficile de mettre des mots ces émotions. L'image traduit qu'une partie du caractère intense de ces souvenirs. Elle est également difficile à décrire, voir même indicible pourtant elle reste de nature indicielle. Étymologiquement, le terme découle du latin *indicibilis*[124], renvoie à l'inexprimable, un quelque chose qui échappe, qui ne peut être exprimé par la parole, qui est au-delà de l'expression, un quelque chose qui ne peut être dit, un quelque chose ineffable.[125] Jankélévitch définit l'indicible à travers un concept le « je-ne-sais-quoi ». Comment les deux œuvres prennent-t-elles vie dans les silences, dans l'inexprimable, dans des fils matrilinéaires qui se recréent par un va-et-vient incessant dans nos mémoires ?

Un Je-ne-sais-quoi qui reste silencieux.

Selon Jankélévitch, le je-ne-sais-quoi est « quelque chose d'*inévident* et d'indémontrable à quoi tient le côté inexhaustible, atmosphérique des totalités spirituelles, quelque chose dont l'invisible présence nous comble, dont l'absence inexplicable nous laisse curieusement inquiets, quelque chose qui n'existe pas et qui est pourtant la chose la plus importante entre toutes les choses importantes, la

[124]Définition de « indicible » signifie « qui ne peut être dit par des mots, à cause de son caractère intense, étrange, extraordinaire», site internet : http://www.cnrtl.fr/etymologie/indicible.
[125]Définition de « inexprimable » signifie « qui est impossible ou très difficile d'exprimer, de traduire par le langage», site internet : http://www.cnrtl.fr/etymologie/inexprimable.

seule qui vaille la peine d'être dite et la seule justement qu'on ne puisse dire ! »[126] Dans *The key in the hand,* Shiota représente son pays d'origine le Japon. L'œuvre est composée de clefs qui prennent des formes anthropomorphiques. La source d'inspiration de l'artiste est le séisme survenu en 2011 à Tokyo qui engendré le tsunami et l'accident nucléaire de Fukushima.[127] L'œuvre *Coolie Ship,* s'enracine dans la part d'inconnu, inaccessible retransmise par le souffle de ma grand-mère.

Une absence et perte inexprimable entre les clefs et le voile tâché.

L'artiste a été confrontée à la perte de plusieurs amis intimes et membres de sa famille dont elle garde des souvenirs. L'inexprimable est contenu dans ces clefs qui sont suspendues, qui flottent dans l'océan de l'exposition. Selon M. Kodratoff, « Les bateaux symbolisent ici deux mains attrapant une pluie de souvenirs, d'opportunités et d'espoirs. Ils nous apparaissent comme flottant au grès d'un océan de la mémoire humaine globale et individuelle, calme et immense (…) Chaque humain est alors connecté aux autres par les fils rouges à travers le monde.» Cette absence est aussi présente dans *Coolie ship*. Cette absence est celle du vide, de l'inaccessibilité du mythe de Lakshpathia. Cette femme traversa les eaux de l'Inde à la Guadeloupe. Elle était enceinte. Elle accoucha sur un bateau de l'immigration indienne. La vie, les expériences et les vécus de Lakshpathia Parshad apparaissent. Le photomontage marque cet inexprimable à travers l'absence de visage du corps dans une mer rouge, une mer voilée, une mer tâchée par les naissances, par les accouchements à bord des trois mâts. Les conditions d'accouchement sont ce quelque chose d'indémontrable, d'inexprimable.

[126]V.Jankelevitch, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien,* Paris, Poche, 1981.
[127]https://www.lebeaubug.fr/chiharu-shiota-the-key-in-the-hand/, M. Kodratoff, « The key in the Hand par Chiharu Shiota », Le beau Bug Magazine, (consulté le 06/05/2018)

Symbole du fil rouge dans l'œuvre de Shiota

L'artiste a pris un an pour réaliser cette œuvre en accumulant les clefs. La particularité de ces clefs est leurs différentes formes qui se confondent à travers les fils rouges.[128] Au creux des bateaux sont contenus cinquante mille clefs. Elles sont toutes rattachées entre elles par un fil rouge qui représente le fil du destin. Dans la croyance chinoise, il existe une légende qui relie le destin de deux personnes. Cette légende est connue sous le nom de *L'auberge des fiançailles*. C'est l'histoire de deux jeunes gens qui restent reliés l'un à l'autre et dont le destin est de s'aimer. Dans l'œuvre de Shiota, le fil rouge tisse une relation entre les souvenirs de l'humanité. Les fils sont suspendus au plafond. Les clefs deviennent le moyen de transmission. Les bateaux avancent à travers ce flux de fils rouges, à travers cette mer de souvenirs. Selon K. Long dans l'imaginaire de Shiota, il y a une interdépendance de toute chose, une relation entre des phénomènes invisibles et des éléments réels. [129] K. Long écrit :« Shiota est née à Osaka en 1972, mais ses parents sont venus de Kochi, une région très à l'ouest. Dans le l'été, ils emmenaient Shiota là où elle était responsable d'arracher les mauvaises herbes la tombe de grand-mère. La connaissance que le corps était là, sous la surface dans laquelle les mauvaises herbes étaient enracinées terrifiées par le jeune artiste. «Je peux encore sentir cette peur dans ma main", se souvient-elle interview récente. "En retirant l'herbe, j'ai senti que je pouvais encore entendre le souffle de ma grand-mère". De même alors, elle a perçu la vie végétale comme une extension du corps ci-dessous. Tirer à l'un était de déranger sa grand-mère au repos. Cette notion de l'interdépendance de toutes choses - de la peur d'une fille de touchante herbe

[128]V.Jankelevitch, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien, Op Cit.*

[129]http://www.chiharu-shiota.com/data/publication-press/Kelly_Long_2014_en.pdf, K.Long, *"Mémoire, Rêve et Mort »,* Doctorant au programme d'études visuelles de l'Université de Rochester, (consulté le 06/05/2018).

enracinée dans la terre qui couvre un cadavre-est aussi important dans le travail de Shiota que le piano brûlant. » (Long, 2014)

Une interdépendance de toute chose palpable dans *Coolie Ship.*

De même dans *Coolie Ship,* une interdépendance de toute chose est palpable. Le photomontage est composé par un cadre qui est délimité par le trois-mâts. Ce recadrage ouvre sur ce qui n'a pas été dit, ce qui a été passé sous silence : l'histoire de quarante-deux femmes qui y ont accouché, l'histoire de ces enfants de la mer. Un quelque chose d'i*névident* et d'indémontrable qui mérite d'être dit. Dans *Coolie ship* cette interdépendance manifeste ce je-ne-sais-quoi de Jankélévitch. Il le décrit comme « l'objet d'une réminiscence prénatale (…) un caractère inexplicable autant qu'inépuisable (…) une allusion à l'infini et une ouverture à l'indicible ; ce résidu de mystère est la seule chose qui vaille la peine, la seule qu'il importerait de connaître, et qui, demeure inconnaissable (…) Le secret (…) est décidément bien gardé, beaucoup de définitions proposées pour ce « quelque chose d'autre » qui n'est précisément pas comme les autres parce que en général il n'est ni une chose ni quelque chose. »[130] Cette innommable se retrouve dans la première émotion créatrice de Shiota quand elle retirait les mauvaises herbes sur la tombe de sa grand-mère et dans ma première émotion créatrice quand j'écoutais les récits de l'immigration indienne ma grand-mère sur la naissance de son père à bord d'un navire.

Si le vécu archaïque maternel est imprégné dans les deux œuvres, celui-ci n'est pas figé. Il peut renaître indéfiniment dans la pratique. Ce vécu devient une transmigration matrilinéaire, il survit, ressurgit dans la pratique. Il devient une matrice qui peut revenir indéfiniment dans le cycle des renaissances connues dans

[130] V.Jankelevitch, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien,* Paris, Poche, 1981.

la philosophie indienne sous le nom de *samsara.* Si pour Shiota, cette transmigration maternelle est la tombe de sa grand-mère, dans mon travail artistique il s'agit de l'identité de mes arrières grand-mères dont les identités ont été niées par les eaux, dont les identités ont été remplacées par des figures spirituelles. En effet les Indiens de la Guadeloupe ont apporté en terres guadeloupéennes des mères divines pour les protéger. Ces mères divines sont connues sous le nom de *çakti.* Pourtant les corps de mes arrières grand-mères ont été inhumés en terre créole. Désormais il s'agit de créer un rendez-vous secret entre terre et mer, un rendez-vous qui porterait cette histoire familiale intime vers les rives du rêve et du spirituel, du voyage et du passage.

2.3. Un rendez-vous secret entre terre et mer

La notion de rendez-vous est rapprochée des possibilités de dialogue de deux paysages. Ma création émerge d'une interpolation d'images. Le mot s'enracine dans le latin *interpolatio*. Le procédé technique permet de changer çà et là les images, de les disposer autrement, de les contraindre, de les assembler pour créer une altération ou une erreur.

2.3.1. Le rendez-vous secret entre l'archaïque et le moderne

L'artiste crée « un rendez-vous entre l'archaïque et le moderne », pour Giorgio Agamben. Lors d'un voyage conduisant des Indiens aux Antilles, le bateau surpris par une terrible tempête sombrait quand un homme saint se mit à chanter, et obtint de ses dieux la préservation du navire. Il existe de nombreuses épopées de *Nagour Mira* en Guadeloupe. De quelle traversée s'agit-il ? De quel convoi est-il question ? Combien de naufrages, y a-t-il eu lors de l'immigration indienne ?

Ma fascination pour le voyage et mon enfance.

Un attrait dans lequel réside une clé pour y accéder. Une forme cachée, inconnue, qui reste en suspens. Le temps du voyage et la peur qu'il suscite est prolongé sans être de la même durée.[131] Pour les Indiens la fascination se noue dans l'immémorial, qui prend la forme d'une cérémonie. La traversée, le voyage est raconté et intégré dans le rituel dédié à un dieu *Nagour Mira.* Il est appelé *Naoulan, Nagoumira, Nagouloumila* en Guadeloupe, *Nagura* en Guyane et à Trinidad, *Nargoulan* à la

[131]G.Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?,* trad. M.Rovere, Paris, Rivages poche, Petite bibliothèque, 2008, pp.34-35.

Réunion.[132] C'est un saint homme Mira ou Mirza originaire de Nagore, un lieu de pèlerinage musulman dans le sud de l'Inde.[133] Ma grand-mère me racontait « l'histoire d'un bateau qui allait faire naufrage. À son bord, un homme Saint se mit à implorer *Nagour Mira.* Dans le ciel apparut une main inversée. L'homme promit au Dieu, qu'à son arrivée sur une terre ferme, il lui offrirait en sacrifice un coq et un cabri. Une fois arrivé, l'homme prit le mât du navire qu'il inséra dans le sol accompagné d'une communauté d'hindous et de musulmans. Il plaça une feuille de bananier, sur laquelle il déposa à l'intérieur un coco sec entouré de trois bananes en cercle. Il cassa le coco, et commença le sacrifice. Les animaux furent égorgés selon les coutumes musulmanes. La communauté qui l'entourait se mit à chanter en tamoul et en arabe.» L'image mère se présente sous la préservation d'un convoi qui effectuait une traversée.

La cérémonie de *Nagour Mira* ouvre la traversée à la spiritualité.

Elle ne témoigne pas d'un convoi, ni d'une traversée précise. Les anthropologues ne peuvent pas délimiter avec exactitude le lieu et l'année du premier culte. Il semble que dès l'Aurélie en 1854, les immigrants commencent à adorer cette divinité. Le paradoxe est qu'au-delà de l'immigration indienne le culte reste inchangé et se transmet de la même manière. Il traverse les temps, tout en témoignant de l'aide divine qui les a sauvés du naufrage. Selon les historiens, il n'y a que deux navires officiels qui connaissent des drames : l'Auguste et la Souvenance. Les navires clandestins n'étant pas recensés. Il est difficile d'évaluer les pertes humaines. Si les hindous prient l'homme sage musulman, comme les premiers immigrants l'ont fait,

[132]http://www.potomitan.info/articles/nagour.php, « note 11 », G.L'Etang, « Nagour Mira : une figure islamique dans l'hindouisme tamoul de la Caraïbe », (consulté le 06/05/2018).
[133]Singaravelou, *Les Indiens De La Guadeloupe*, Étude de Géographie humaine, travail soutenu comme thèse de doctorat de troisième cycle, le 1er Février 1974, à l'Université de Bordeaux III, pp.170 -171.

n’est-ce pas une manière de raconter la traversée dans un temps délimité, de se remémorer les peurs et les joies des émigrants indien, de remercier le saint d’avoir protégé leurs pères du naufrage en les conduisant à bon port ?

La traversée devient immémoriale à travers la cérémonie, les lieux se confondent, le temps n’existe plus. L’image mère devient un rendez-vous secret entre la mer et la terre. Deux paysages qui ne peuvent se rencontrer que dans l’espace qui a été créé en vue de ce dialogue, battis sur un paradoxe de la ressemblance de ports, de rades, de rivages, de quais séparés par vingt-deux mille kilomètres. Une interpolation en une minute dans l’univers virtuel qui le fait apparaître en regard de quatre-vingt-dix à cent vingt jours dans la réalité du voyage de l’immigration.

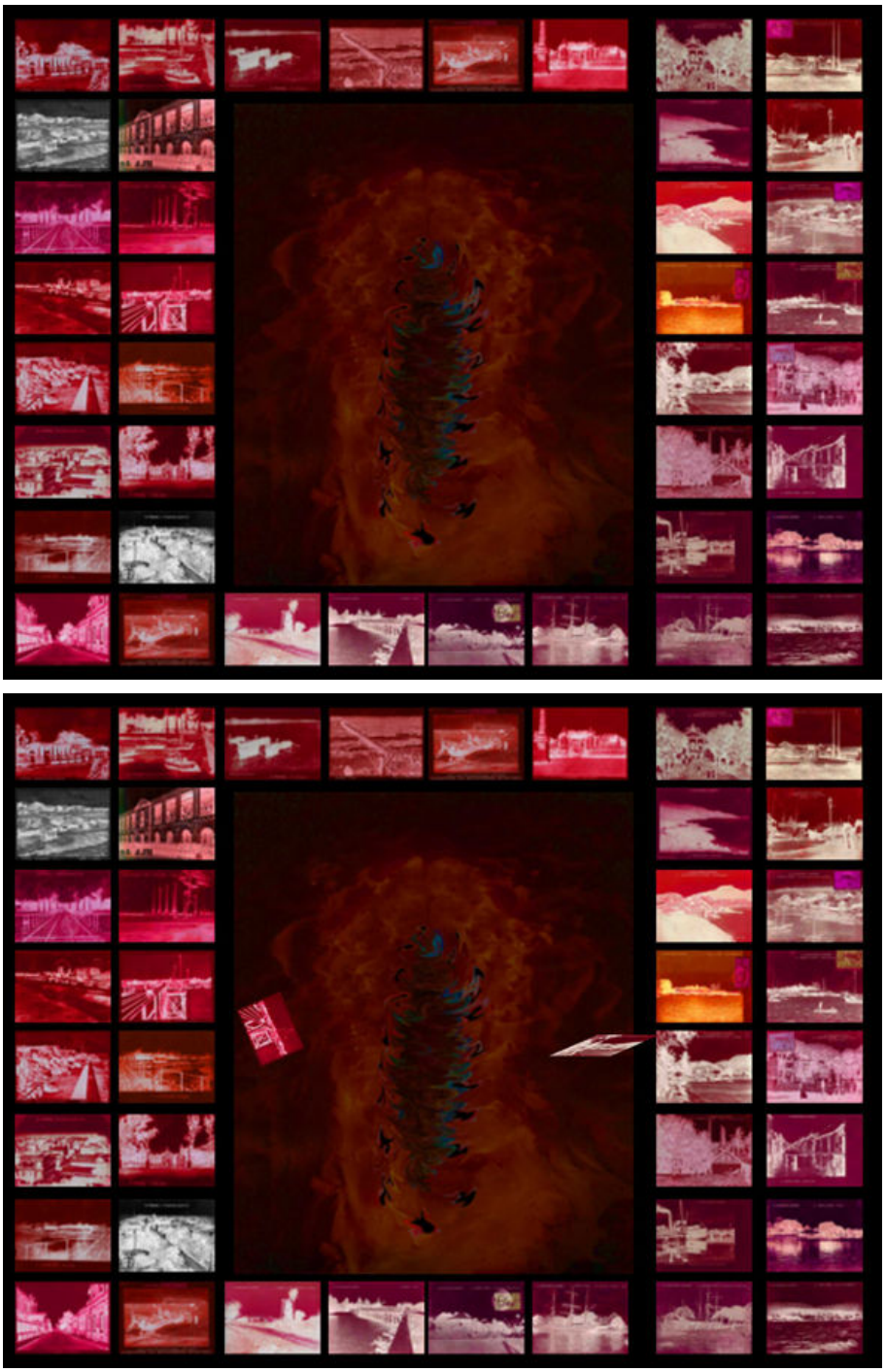


Figure 24.Minakshi CARIEN, *Chrysalide des traversées,*
2011, vidéo numérique,
1'46 en boucle, cartes postales,
© Boisel 2 et Douglas Gressieux.

2.3.2 Chrysalide des traversées sacrées

Le temps et la traversée sont en chrysalide. Le terme, vient du latin *chrysallis*, -idis, du grec *khrusallis, -idos,* dérivé de *khrusos* qui signifie « or ». Être en chrysalide c'est vivre dans un lieu clos, refermée sur lui-même, à l'abri de la lumière dans une enveloppe de feuille parfois, et connaître une transformation.[134] Chrysalide des traversées est une vidéo, d'une minute et quarante-six secondes, réalisée à Paris en mars 2011. Comme le lieu de cette métamorphose, l'espace est un lieu clos. C'est un espace forgé par une rencontre entre l'Inde et la Guadeloupe. Mon point de départ est un ensemble de cartes postales[135] de Pondichéry et de Pointe-À-Pitre datant de la première moitié du XXe siècle. Les sources sont la collection de Douglas Gressieux et la collection Boisel 2. La durée de la vidéo nie le temps des traversées, met le fragment en plusieurs mesures temporelles.

La chrysalide de la traversée.

Elle a été composée à partir d'un ensemble photographique mouvant. L'empreinte de mon corps dans le sable, anthropomorphe et lumineuse, est réalisée sur la plage de Port-Louis et retravaillée à Paris. Elle devait évoquer une forme suspendue et décomposée. Sa forme diffère de la chrysalide d'un lépidoptère. Elle est visible, posée sur le sable, possède des contours incertains. Les quarante cartes postales de la vidéo, se déplacent dans une diagonale pour disparaître en son sein. Une traversée qui les détruit. Elles se perdent dans le déplacement. Les cartes postales se détruisent rappelant le déchaînement de la mer. Plongée dans un lieu clos ou isolé, une métamorphose émerge. Les cartes postales entrent en interaction dans la

[134] http://www.universalis.fr/encyclopedie/lepidopteres/, R.Gaumont, « Lépidoptère », site internet de l'Encyclopédie Universalis, (consulté le 06/05/2018)
[135] http://www.universalis.fr/encyclopedie/carte-postale/, M.Bouisset, « Carte postale », site internet de l'Encyclopédie Universalis. (consulté le 06/05/2018).

chrysalide pour s'y perdre, s'y désagréger. Elles répondent à une esthétique rougeâtre, du sang. Elles sont en quarantaine comme l'ont été les Indiens dans les dépôts. Une fenêtre s'ouvre.

Les lieux de mémoire : les ports.

Une série de vingt cartes postales placées à gauche dressant une vue de ce que pouvait être le port d'embarquement de Pondichéry (des navires en rade, des rivages, des quais, des vues du port). Selon Schnakenbourg, le dépôt de Pondichéry est créé en 1850, à proximité du port. Le navire ne peut accueillir que quatre cent personnes (un convoi d'émigrants). Si les passagers de deux navires y séjournent, le lieu de dépôt devient rapidement insalubre.[136] Il écrit : « A Pondichéry, le dépôt de la Société d'Émigration est créée en 1850, il est trop petit, puisqu'il ne peut accueillir dans des conditions décentes que 400 personnes (…) quand deux convois sont en préparation (…) il y a forcément entassement. » "Tous les dépôts (…) consistent en un vaste enclos de 100 à 150m de côté, entouré de hauts mur ou de grillage. (…) Les agences comportent également divers bâtiments à usage médical." (Schnakenbourg, 2005, p.406). Vingt cartes postales, placées à droite, témoignent de ce port (des rivages, accompagnés de quais, de paysages en rade et trois vues du port). Le lieu se situe en 1867 sur la Pointe de Fouillole à quelques mètres de l'habitation Darboussier, à proximité des rivages et de la mer.[137] Un port de Pointe-À-Pitre accueillait la plupart des navires en provenance de l'Inde. L'ensemble présente une ressemblance et une dissonance des lieux. Selon Pierre Nora, les lieux

[136]C.Schnakenbourg, *L'immigration indienne en Guadeloupe (1848-1923), Histoire d'un flux migratoire,* Thèse pour le doctorat en Histoire Contemporaine de l'Université de Provence (Aix-Marseille), UFR Civilisation et humanité, préparée dans la formation doctorale "Espace, Cultures, Sociétés" sous la direction du Professeur Philippe MIOCHE, Présentée et soutenue publiquement le 2 Avril 2005, en 6 volumes, disponible à la bibliothèque inter université de la Sorbonne, Salle Michelet, volume 3, p.406.
[137]*Ibid*., pp.703-705, volume 4.

de mémoire émergent des signes qui marquent notre différence,[138] qui altèrent notre identité. Il écrit : « l'accumulation de document, de témoignages, des images, de tous « les signes de ce qui fut » » (Augé, 1992, p.37).

Ouverture sur plusieurs temps.

Lors des traversées, il y avait une succession de temps.[139] Dans la vidéo, ces temps se matérialisent dans les interpolations. Ces temps se réfèrent à un rapport de médecin à bord du Copenhagen. Le voyage se déroule de août à novembre 1881. Temps et passages se superposent. Une durée de trente-sept jours de Pondichéry à l'île Maurice. Une escale de quatre jours et une traversée du 2 au 16 octobre de l'île Maurice au cap Bonne-Espérance. Une naissance d'un garçon le 11 octobre. Du 16 au 2 novembre, le passage du Cap de Bonne-Espérance à l'île de Sainte-Hélène. Le 27 octobre, une seconde naissance une jeune fille. Du 3 au 28 novembre, entrée du navire en rade à Pointe-À-Pitre. Je cherche à présenter une simultanéité de temps par le mouvement continu de deux cartes postales et à la chaîne en dix secondes. L'ouverture est présente dans l'acte de créer.

Des lieux de mémoires apparaissent dans le travail d'Alfredo Jaar, une rencontre dans une altération, un isolement et un déchaînement, un irreprésentable.

[138]M.Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p.37.

[139]C.Schnakenbourg, *L'immigration indienne en Guadeloupe (1848-1923), Histoire d'un flux migratoire,* Thèse pour le doctorat en Histoire Contemporaine de l'Université de Provence (Aix-Marseille), UFR Civilisation et humanité, préparée dans la formation doctorale "Espace, Cultures, Sociétés" sous la direction du Professeur Philippe MIOCHE, Présentée et soutenue publiquement le 2 Avril 2005, en 6 volumes, disponible à la bibliothèque inter université de la Sorbonne, Salle Michelet,volume 5 « Le voyage du Copenhagen (Auout-Novembre 1881) », p.1360.

2.3.3. Le regard des travailleurs : irreprésentable de la mer.

L'artiste Alfredo Jaar, est né en 1956 à Santiago du Chili qu'il quitte en 1981. C'est un artiste qui a beaucoup voyagé et qui travaille depuis vingt-cinq ans. Il a pour principale question problématique : « Comment créer des dispositifs qui interrogent la nature de l'image, en niant sa surabondance et la rendant singulière et libérée ? Un espace libre en retrait de la mondialisation ?[140] En effet : « Cela peut sembler naïf, mais je pense que malgré tous ses défauts, le monde de l'art et de la culture reste le seul où quelque chose de cet ordre peut être réalise (…) - est le dernier lieu où il est encore possible de rêver d'un monde meilleur… » (Schweizer, 2007, p.4) Partant des êtres humains, de leurs interrogations ou de leurs visages, il les saisit dans un dispositif dont la représentation est mise en échec, se heurte à un irreprésentable.[141] Elle écrit : « Pour que la représentation communique l'humain, il faut donc non seulement que la représentation échoue, mais aussi qu'elle montre son échec. Il y a quelque chose d'irreprésentable que nous cherchons néanmoins à représenter, et ce paradoxe doit être préserver par la représentation que nous en donnons. » (Schweizer, 2007, p.6) Le terme est composé du latin *repraesentio* et du suffixe *ir*. Il amène la négation du geste de rendre présent, de mettre devant les yeux quelque chose. C'est quelque chose qui ne peut pas être matériellement représenté, une partie cachée, placée dans l'obscurité, hors de la scène. Lors de l'exposition, Alfredo Jaar, la politique des images, une monographie lui est consacrée dans le musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne. Alfredo Jaar transpose et accentuant sur la réception.

[140]N. Schweizer, *Alfredo Jaar, la politique de l'image,* Lausanne, edition Jrp Ringier, Catalogue et monographie, Juin 2007, p.4, Avant-Propos.
[141]*Ibid*., p.6.

Figure 25. Alfredo JAAR, *Untitled (Water),*
1990, installation, 116,84 x 93, 98 x 71,12 cm,
6 caisson lumineux (101,6 x 101,6 x 20,32 cm),
30 cadres dorés, 30 miroirs (30,48 x 30,48, 5,08 cm).
©Collection Privée, New-York

***Untitled (Water)* une vision déstabilisée.**

L'installation datant de 1990 est façonnée par six caissons lumineux disposés en ligne au sol, en regard de trente miroirs et trente cadres dorés. Les caissons sont à double face avec douze transparences de couleur. Les miroirs et les cadres dorés sont suspendus au mur. C'est un exemplaire unique. Il fait parti d'une collection privée à New York. Selon Nicole Schweizer, l'œuvre présente une vision déstabilisée, multiplie les vues alignées d'une mer. La phase cachée ou dissimulée du caisson, offre des portraits partiels de femmes, d'hommes, d'enfants du centre de détention de Hong Kong. Ces portraits se reflètent dans les miroirs accrochés un peu plus bas au mur. Les reflets, les « constants déplacements » du spectateur altèrent l'image.[142] Elle écrit : « « six caissons lumineux alignés au sol présentent des vues d'une mer traversée par un sillon d'écume (…) le regard et ressemblant de loin à des fenêtres ouvertes sur l'horizon, de petits miroirs carrés sont accrochés au mur, et présentent un double reflet : celui d'une partie de notre propre corps et celui de

[142] *Ibid.*, "Dans Untitled (Water) (1990).

fragment de visages de femmes, d'hommes et d'enfant derrière des barreaux, reflets partiels des photographies composant la face arrière des caissons lumineux. (…) deux semaines dans les centres de détention de Hong Kong où les boat peoples vietnamiens sont retenus dans l'attente d'un hypothétique permis de séjour, ces portraits ne nous parviennent que par fragments notre regard en constant déplacement. Le dispositif de double reflet d'une relation dialectique où les positions de vision déstabilisées. » (Schweizer, 2007)

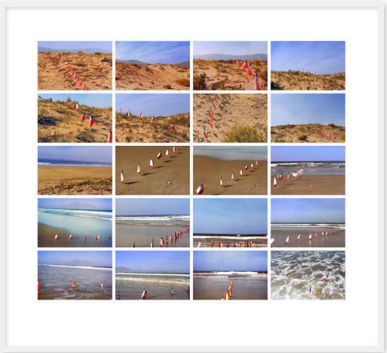


Figure 26. Alfredo JAAR, *Before leaving*,
1981, intervention, Chili,
Impression numérique, 139,8 x 152,4 cm.

Un devoir de mémoire.

Dans le travail d'Alfredo Jaar, des fenêtres qui ouvrent une reconnaissance à des êtres disparus, perdus, qui leur offrent un visage et une identité. L'image de la mer qui destitue, se présente dans *Before Leaving* datant de 1981, une intervention de l'artiste où il aligne des petits drapeaux chiliens sur les rivages et dans la mer. Selon Nicole Schweizer, cette performance est un « tracé fragile menant hors du pays mais pointant également vers la mer comme une étendue d'eau dans laquelle tant de corps assassinés avaient « disparus » » pendant la dictature du général Auguste Pinochet. Les œuvres d'Alfredo Jaar rendent visible ces personnes par des

documents, des témoignages, des portraits. Il les fait apparaître, il leur rend un visage qu'il avait perdu.

Rendre visible la face cachée.

L'artiste se demande comment créer une image qui représente « la souffrance perdue dans une mer de consommation », des portraits qui vont toucher le public, des documents qui témoignent. L'artiste doit informer le public de la face cachée par une expérience esthétique, des conditions des immigrés sans lui offrir une représentation ni brutale, ni choquante. Il cherche un équilibre entre les fragments des êtres plongés dans les centres de détention et le déplacement du spectateur. Il crée une altérité intime, deux images qui se rencontrent à travers un miroir caché.[143] Elle écrit : « Il faut se demander comment une image qui représente la souffrance, perdue dans une mer de consommation, peut encore nous atteindre. Malheureusement, dans la plupart des cas, elle en est incapable (…) C'est pourquoi je considère mes installations comme des exercices futiles, utopiques, qui ne sont nécessaires qu'à propre survie. Ces exercices sont-ils « réels » ? Oui. Comblent-ils le vide, l'espace entre la réalité de laquelle ils sont à l'origine de sa représentation. Mais cela ne les rend pas irréels pour autant » (Schweizer, 2007) Rendre un visage aux êtres disparus, face à une étendue d'eau, une mer où ils se sont enfoncés, noyés, perdus.

Cette mise en relation de deux temporalités et d'espaces se retrace dans les sillons, dans l'écume de mer qui ont connu des déplacements de population, des migrations. Jaar crée un art engagé. Il a la volonté de saisir les portraits de ces personnes qui sont souvent plongés dans l'anonymat. Dans son travail, il veut faire un devoir de mémoire, de témoignage. Il veut informer et dénoncer les conditions

[143] *Ibid.*, Anne-marie Ninac, « le regard responsible: correspondance avec Alfrédo Jaar », Note 15.

de voyage des immigrants, Au cœur de mon œuvre Chrysalide *des traversées,* il y a ces conditions d'immigration, de traversée, ces flux, ces déplacements. Cette œuvre dénonce les conditions des Indiens sur les *coolies ships*. Ce voyage n'est pas idyllique. Mon œuvre peut être affiliée aux préoccupations d'Alfredo Jaar qui rend visible les disparus, les anonymes, les inconnus. Malheureusement que ce soit au XIX ou XXe siècle, certains immigrants périssent dans les flots.

2.3.4. L'œuvre ouverte comme le rendez-vous des voyages

Les deux œuvres *Chrysalide des traversées* et *Untitled* (*Water*) connu également sous le titre de *Terra non descoperta* sont des rendez-vous qui n'invitent pas au voyage idyllique mais qui montre l'*hubris* que ce dernier peut contenir quand il est question d'immigration. Ce sont des œuvres engagées, des œuvres qui dénoncent le vécu difficile que représente le passage des mers. Les formes qu'elles prennent sont celles d'un site interactif avec le spectateur. Ce sont des espaces ouverts, créés par des interactions, qui montrent des photographies de marine en regard dans le travail de Jaar de personnes, d'anonyme et dans mon œuvre une forme anthropomorphique, une empreinte. Le vécu ne peut être saisi, seul le dialogue existe. En quoi *Terra non descoperta* et *Chrysalide des traversées* peuvent être définis comme des œuvres ouvertes ?

Des œuvres ouvertes sur des histoires d'immigration.

Selon Umberto Eco, l'œuvre d'art repose sur le message ambigu qu'elle propose à son public.[144] U. Eco écrit : « l'œuvre d'art est un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant […] une œuvre, une forme esthétique manifeste une grande variété d'aspects et de résonances sans jamais cesser d'être elle-même » (Eco, 1965, p.9) La vidéo et l'installation répondent toutes les deux à une esthétique qui leur est propre. L'installation forme un tout cohérant mais diffracté. Les caissons sont alignés, les miroirs sont accrochés. Pourtant chacun des éléments peut être regardé indépendamment. L'esthétique de la vidéo est basée sur la couleur et la ressemblance des cartes postales. Elles sont prélevées de deux collections différentes. Elles possèdent les

[144]U. Eco, *L'œuvre ouverte* (1962), Paris, Seuil, 1965, p.9.

mêmes dimensions et offrent un même mouvement. Les interpolations participent à la diversité des signifiés. L'action des images se répète, elle forme un ensemble. La diversité des signifiés forme un signifiant. Leurs relations aux documents de mémoire, en offre une autre représentation. Dans une certaine proximité ces créations font écho aux propos de U.Eco « L'œuvre d'art n'est plus un objet dont on contemple la beauté bien fondée mais un mystère à découvrir, un devoir à accomplir ». Prenant la pluralité de signifiés, le sujet traité par l'artiste dans son œuvre est celui de l'immigration au XXe siècle. La mer est porteuse de l'Histoire. De quel mystère, de quelle histoire est-il question ?

Une fenêtre ouverte sur les lieux de mémoires.

Citant L.B Alberti, les deux œuvres témoignent de non lieux de mémoire, de lieux ouverts sur un monde passé et présent. Alfredo Jaar rend visible des disparus par des portraits qu'il a recueillis dans les centres de détentions de Hong Kong. Ce sont des inconnus. Il ne les nomme pas mais ils apparaissent dans un miroir. Il leurs rend la visibilité perdue dans les sillons de la mer, placée sur l'autre face des caissons. Pour Adriana Valdés,[145] le travail d'Alfredo Jaar est une œuvre ouverte. Elle le décrit en ces termes : « "Adriana Valdes, relève à quel point dans le contexte chilien de l'époque, où les personnes « disparaissaient sans laisser de traces, « Œuvre ouverte de documentation continue » pourrait aussi se lire comme une forme d'apparition des personnes, comme la construction d'une métaphore à l'envers, d'une métaphore opposée, c'est-à-dire une façon de rendre un visages à celles et ceux qui l'avaient perdu. » (Schweizer, 2007, p.9) La représentation de visages d'êtres en migration relève du contexte chilien. A cette époque, dit-elle « les personnes disparaissaient sans laisser de traces. » De la même manière, la

[145]N. Schweizer, *Alfredo Jaar, la politique de l'image,* Lausanne, edition Jrp Ringier, Catalogue et monographie, Juin 2007, p.9.

vidéo retranscrit une relation de quarante cartes postales. Ce sont les ports, les derniers paysages de l'Inde vus par les émigrants et les premiers aperçus de la Guadeloupe. Ce sont des traces, des vestiges d'un moment historique qui n'existent plus, l'immigration indienne. La mémoire émerge des signes qui marquent notre différence, des documents qui altèrent notre identité.

Les œuvres deviennent des constellations.

Selon Benjamin, elle est la disposition d'une pluralité de temps, une « configuration dialectique de temps hétérogènes ». La constellation émerge de sa notion d' « image dialectique », dans les images un rendez-vous secret entre plusieurs temps peut s'effectuer. « L'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair ».[146] Dans le travail d'Alfredo Jaar, cet anachronisme émerge dans l'installation, des photographies saisies de Hong Kong à Paris. A travers les miroirs, l'image du spectateur se déplaçant vient se superposer ou s'insérer en accord avec les portraits. Le présent dialogue avec les photographies des détenus. George Didi-Huberman évoque « Une image dans laquelle passé et présent se dévoient, se transforment, se critiquent mutuellement pour former quelque chose ». Dans la vidéo, un passé du XIXe siècle se perd, se pervertit, est en déclin dans la transformation numérique. Les cartes postales différentes deviennent semblables. Le temps est celui de la trouvaille et du choc, ou du moins de son absence. L'Inde et la Guadeloupe se rencontrent en quelques secondes dans l'espace numérique. Quand l'on se réfère au contexte du XIXe siècle, trois mois étaient nécessaires pour effectuer la traversée.

Mon œuvre peut-elle être conçue comme le fruit non d'une histoire tressée et paradoxalement parsemée de lacune. Mon œuvre peut-elle être construite par-delà l'espace et le temps pour être une transmigration matrilinéaire. Une hypothèse se

[146]G.Didi-Huberman, *L'empreinte,* Paris, Centre Pompidou, 1997, catalogue d'exposition, p.18.

pose : si le rendez-vous secret, le voyage, la traversée, le passage, l'immigration, le vécu possède un caractère inexprimable, inaccessible, indicible, invisible. Comment le contemporain peut métamorphoser le souffle de sa grand-mère en processus créateur ? De quel récit suis-je l'enfant, de quel passé suis-je porteuse ? Le contemporain offre partiellement un regard fragmenté, figuré, fissuré sans exactitude. Son travail a la forme d'un rendez-vous secret, un voyage qui lui reste inaccessible, qui lui échappe.

*

* *

Désormais, les visages et le vécu de mes ancêtres me sont tout autant inaccessibles, m'apparaîssent tout aussi lacunaires que l'Histoire de l'immigration indienne. Les visuels me manquent. Les manques d'informations ponctuent les récits.

Naître *fille indo-guadeloupéenne* c'est accepter de méconnaître le vécu des mères Indiennes, de l'envisager comme un non vécu pour la descendance. Mais ce non vécu peut devenir l'atopie, le non-lieu des traversées de ces femmes sur les *Coolie Ship*. Ce non vécu porte, transporte ce tourbillon des origines de l'Inde Intime. Mais comment un non vécu peut-il se dévoiler ? Ces mères archaïques ont existé. Leurs histoires a été racontées. Les œuvres peuvent témoigner de cette mémoire vivante qui transmigrent par petit bout de 1854 à nos jours. Cette mémoire évoque un univers lié à mes souvenirs d'enfance. Ces récits ont bercé mon enfance. Assise à une table, je me souviens les avoir mainte fois entendu, écouté. Ce temps de souvenance de ma grand-mère est le berceau de ma pratique artistique. En les écoutant, je me rappelle les avoir imaginées. Consciente de manquer de visuel, je

me souviens dans mes rêves les avoir reconstruits, dévoiler, révéler. Au creux de mon oreiller, j'avais la possibilité de créer des rendez-vous secret entre terre et mer, de reconstruire cette chrysalide de vécu. Mais ces récits marins ne sont qu'une partie de mon tissu embryonnaire.

L'autre port est l'enracinement de mes ancêtres en terres créoles. Ce port demeure toute aussi chargé de mystères, de secrets, de lacunes. Ces récits sont ceux de mon adolescence et de ma vie d'adulte. Désireuse d'en savoir plus sur ce temps suspendu, de connaître davantage les lieux qui m'entouraient. J'ai décidé d'interroger ma grand-mère qui a accepté de me conter les vécus de mes ancêtres en ces terres.

Ce second *atman* maternel m'a permis d'interroger, de créer dans ma pratique un glissement vers l'enracinement et les problématiques identitaires liées à l'héritage. Je questionnais ce qui persiste des habitations, à la lumière de cette souvenance et des mémoires de ce temps passé. J'opérais un glissement vers des enjeux identitaires non plus Indiens mais Indo-guadeloupéens et hindous. L'héritage devenait un objet d'étude ouvrant sur des problématiques liées à la filiation, à l'éducation et à la religion.

Ce troisième *atman* portent sur des mythes et rites hindouistes transmis de manière atavique. Il témoigne d'un processus de préservation d'un héritage hindou et indien en substance patriarcale. Un trésor qui transmet en conservant une mémoire vivante qui débute dès le leg des patronymes. Dans une seconde partie, ma recherche n'est plus une transmigration mais devient une ethnoarchéologique. Elle prend appui sur l'Ethnologie car elle s'ancre dans une pratique cultuelle guadeloupéenne et dans des terrains d'enquêtes ethnographiques. Cette recherche

possède un caractère archéologique puisqu'elle fait état de fragments, des traces, de vestiges. Mais elle possède un caractère archéologique et ethnographique, car la recherche a pour objet ce qui persiste de cet héritage religieux et de l'enracinement des Indiens dans les lieux.

DEUXIEME PARTIE

Préservation d'un héritage hindou et indien en substance patriarcal

Énigme, souvenance et figure héroïque.

*« **J**e pensais sans cesse à mon foyer, à mon pays. Le tendre souvenir de ma mère me hantait. La nuit, les larmes ruisselaient sur mes joues et toutes sortes d'images de la vie familiale me rendaient le sommeil impossible. Je n'avais personne avec qui partager ma détresse. Et même si je l'avais pu, à quoi bon ? Je ne connaissais pas de remède à ma peine. Tout m'était étranger »*

GANDHI, *Autobiographie ou expérience de la Vérité,* éd. P.U.F, 1950, p. 61, 133, 137.

Ce deuxième mât s'intitule : Préservation d'un héritage hindou et indien en substance patriarcale. Le terme préservation désigne une action consciente dont la visée est de mettre à l'abri quelque chose ou quelqu'un. Son étymologie latine *praeservare*[147]

[147] Définition de « préserver » signifie « mettre une personne à l'abri d'un danger, d'un mal physique ou moral », Empr au lat. « *praeservare* « observer, conserver, sauver, garder», site internet : http://www.cnrtl.fr/definition/préserver

l'apparente aux concepts d'héritage et de patrimoine. La préservation indique l'action d'observer, de conserver, de sauver et de garder. Cette recherche nécessite une enquête de terrain qui amène à une connaissance de l'héritage hindou indo-guadeloupéen.

Quelle forme prend cette enquête de terrain ?

L'enquête de terrain peut être double, une investigation ethnographique et ethnoarchéologique. Selon A. Coudart, l'ethnoarchéologie constitue une mise en relation entre les vestiges, les objets trouvés et la connaissance des sociétés auxquelles ils appartiennent. Cette correspondance permet un enrichissement du savoir et une meilleure compréhension. Tandis que pour C. Levis Strauss, l'ethnographie est « la première phase de travail, la collecte des données qui exige une enquête sur le terrain avec observation directe ». Nous allons définir les enjeux de l'ethnoarchéologie puis ceux de l'ethnographie.

L'ethnoarchéologie.

Selon Anick Coudart[148], le terme *ethnoarchaeology* vient de la plume d'un chercheur Jesse Walter Fewkes. Elle écrit « Celui-ci estimait que la connaissance des sociétés indiennes du sud-ouest des États-Unis constituait une bonne préparation aux fouilles et études archéologiques de la région. » Comme le note Anick Coudart « Le polycentrisme de l'ethnoarchéologie contemporaine se traduit par une multitude de définitions, conceptuelles pour les uns et empiriques pour les autres. » Dans la présente recherche, il n'est pas question d'une définition conceptuelle mais de révéler une recherche empirique telle que : « technique et stratégie d'investigation,

[148] https://www.universalis.fr/encyclopedie/ethnologie-ethnoarcheologie/, A.Coudart, *Ethnologie, Ethnoarchéologie,* site internet Universalis, (consulté le 06/05/2018).

expérimentation ». La recherche ethnoarchéologie peut être en ce sens apparentée à l'enquête ethnographique. L'ethnoarchéologie offre des « outils d'interprétation, un support de questionnement sur la fabrication identitaire à travers la culture matérielle ». Mais la recherche ethnoarchéologique nécessite une méthode d'investigation, une méthode dite ethnographique.

L'ethnographie.

F.Lombard explique que l'étymologie « *graphein* » l'apparente à l'écriture de l'observation, la description des peuples, races « ethnos ». Il reprend la définition qu'en donne M. Griaule, la méthode de l'ethnographie repose sur des « activités matérielles et spirituelles, rituelles des peuples, étudiant les techniques, les religions (…), les arts, les langues et les mœurs ». Malinowski ancre cette enquête ethnographique dans un terrain précis, cette pratique devient « in situ ». Dans le cadre de mes recherches, cette méthode ethnographique prend la forme d'un recensement des patronymes dans les cimetières guadeloupéens, des rituels et des mythes hindous dans les lieux de culte. L'enquête s'est déroulée dans les lieux où repose ma lignée, dans des temples hindous.

La stratégie ethnoarchéologique.

Selon P. Petrequin, l'ethnoarchéologie est « une stratégie de recherche destinée à affiner, à enrichir et à critiquer les techniques d'inférence archéologique, elle met en œuvre une analyse ethnologique et archéologique du présent. » L'ethnoarchéologie n'est pas une démarche de recherche, mais permet une analyse, opère au croisement des deux disciplines, devient un point de jonction. Elle nécessite la construction de modèles pour « mettre en évidence des analogies et des convergences ». Sa problématique est la suivante : « comprendre comment des faits

et des événements actuels peuvent (ou non) se fossiliser », c'est-à-dire être (ou non) mis en évidence par des recherches archéologiques » Selon P.Petrequin, cette stratégie « prend en compte les processus vivants et la réversion sur les faits du passé pour appréhender les rapports sociaux aux cimetières par exemple. »[149] Elle nous permet de construire un modèle, de recenser la présence indienne dans les cimetières, de délimiter les concepts de parenté, de famille, de questionner la part symbolique contenue et véhiculée par l'hindouisme, de comprendre si elle manifeste une part d'héritage patriarcal ou matriarcal.

Dans cette seconde partie, cette recherche est affiliée à l'ethnoarchéologie et l'ethnographie car elle débute par une description ouvrant sur des interprétations autour du thème de l'héritage hindou. Le patrimoine et les vestiges sacrés sont préservés du monde colonial, au monde d'aujourd'hui. Cette recherche révèle cette hétérogenèse d'images protégées, préservées bien que menacé de destruction, d'oubli, et de destitution. La recherche repose sur un dialogue entre enquête et création, description et interprétation, dialogue cultuel et objets inanimés, dialogue culturel et mythe qui permettent d'appréhender la transmission de l'héritage hindou par-delà des pierres d'achoppement, mais à travers des images fragmentées sacrées et profanes qui construisent l'identité indo-guadeloupéenne,

Le sous-titre est : *énigme, souvenance et mythe.*

Ces trois éléments sont les principaux composants de cette fouille artistique. Au départ, il y a des patronymes à consonance indienne et des rituels hindous, ils ont une connotation religieuse. Les patronymes et les rituels font référence à la mythologie hindoue, à cet univers de dieux et de déesses. Ce fait est énigmatique,

[149]P.Bonte, M.Izard, *Dictionnaire d'ethnologie*, Paris, Puf, 2010, « Archéologie ».

mythique et doit être mis en relation avec ce qui reste, ce qui est conservé dans les paysages indo-guadeloupéens. Les immigrants Indiens quittent l'Inde dès 1854 en apportant des noms et des mœurs hindous. Seule une recherche ethnoarchéologique et ethnographique peut révéler cette interaction entre images sacrées et profanes. A travers ces trois éléments « énigme, mythe et altérité intime », l'artiste chercheur devient ethnographe et archéologue. Il souhaite décrire les stratégies identitaires mises en œuvre par ses ancêtres pour garder une part hindoue en terres créoles. Comment une pratique documentaire ethnoarchéologique retranscrit-elle la persistance des fragments indiens et hindous en terres créoles ? Ces images préservées demeurent-t-elle inchangées de 1854 à nos jours ? Le contemporain peut-il définir ses œuvres comme des souvenances de ce temps passé ? Ces images mettent-elles en œuvre des mythes patriarcaux ou matriarcaux ?

Ma seconde sous-hypothèse liée à la pratique artistique.

L'ethnoarchéologie permet à l'artiste d'avoir une portée réflexive sur l'héritage dont il est le successeur. De ce recours à l'ethnoarchéologie émergent des pratiques artistiques qui ont attrait tant à la fouille qu'au rituel, des pratiques documentaires. Ces œuvres incorporent le sacré et le profane dans la création. Ces œuvres témoignent de « ce qui reste ».

Si la première partie ou premier livre était basé sur les concepts de transmigration et d'image survivante, cette seconde partie ou second livre, met œuvre des enquêtes de terrains qui révèlent des images préservées, des images souvenances et des images rituelles, qui peuvent être regroupées sous l'appellation d'héritage hindou et indiens en terres créoles.

Si l'artiste dans un premier temps, a recours à l'ethnoarchéologie pour recenser ce qui subsiste, ce qui a été inhumé, sa pratique documentaire l'amène à se projeter dans les lieux de ruine. Ma pratique documentaire redonne une vie à ces sites abonnés, des lieux en ruines, des lieux ayant perdus toutes leurs vitalités d'*an tan*. En tant qu'artiste, j'y cherche et y intègre une présence indienne.

Ce recours à l'ethnoarchéologie peut être une source de déplacement et d'errance. L'artiste peut questionner l'essence de la transmission de son héritage, comprendre ce qui subsiste de son enfance créole.

Alors l'ethnoarchéologie et la souvenance permettent d'appréhender sa singularité, cet héritage hindou et indien dont il est porteur. Cette singularité permet de questionner la nature de l'héritage pour en comprendre les fondations. Est-il patriarcal ou matriarcal ? Si l'héritage est hindou et indien, la recherche porte sur les figures mythiques et divines.

Mais dans cette seconde partie, l'enjeu est de présenter autrement l'héritage, de porter un regard critique. De cette présentation émerge une pratique documentaire et de documentation : fruit d'observation, de description, de recensement, d'investigation sur les terrains actuels, sur les paysages et les images survivantes du travail des immigrants indiens en terres guadeloupéennes. Cette pratique a pour visée la restitution, elle examine les lieux d'inhumation, les lieux d'habitation et les lieux de culte. Il reste nécessaire mais non suffisant de recourir à une enquête ethnographique. Cette dernière doit être *in situ* et empreint d'un imaginaire inactuel. L'artiste devient un ethnographe et écrivain. Il inscrit ce qui subsiste de son enfance tout en décrivant ce qui reste figé dans les lieux, il veut reconstruire par

sa recherche des actions, des rituels, des mythes. Mais l'artiste témoigne de l'absence, de l'invisible présence indienne dans les habitations. Il a recours également à la souvenance littéraire, à l'éloge de l'enfance. Une fois ce relevé d'information effectué, l'artiste peut interpréter et créer des images conservées.

Ethnoarchéologie et pratique artistique.

L'ethnoarchéologie ancre la pratique dans une recherche de terrain autour de la collecte de données dans des lieux précis. Les œuvres mettent en dialogue des vestiges sacrées prélevés dans des cimetières, dans des terres de l'usine de Beauport et dans le Temple R. Narayanan. Les vestiges sont des patronymes, des ruines, des enregistrements de cérémonies indiennes. La pratique artistique est double : vidéos et performances. Les vidéos sont accompagnées de souffles, les performances sont ritualisées par la présence du feu. L'ensemble témoigne de l'absence Indienne dans les paysages du Nord Grande-Terre.

Dans les cimetières, des ombres d'arbres et des noms dansent sur les sols, rappellent et évoquent les morts. *Ascendances brouillée* et *Ombre des arbres et des âmes* témoignent de ces vestiges sacrés en ce lieu. Les patronymes sont porteurs du divins en leur étymologies. Ces patronymes sacrés s'apparentent à la malédiction du *kala pani*. Le photomontage *Ascendance brouillée* donne à cette recherche un caractère inachevé. *Les ombres des arbres et des âmes* affilient cette recherche aux croyances populaires. Ces photogrammes numériques ne font qu'évoquer cette croyance des mânes, ce retour et les danses des esprits le soir venu en ces lieux. Mais l'ombre hante d'autres lieux, la colore, matérialise cette absence Indienne dans la vidéo *Ombre de deux habitations.* Une véritable poétique nait à travers la portée de ces ombres. Cette poétique ouvre à la souvenance littéraire, artistique, qui

ne cesse de recréer la naissance, l'enfance et l'adolescence à partir des lieux. Cette poétique présente ces instants perdus.

J'ai grandi à proximité d'une chapelle hindoue et de champ de cannes. J'ai toujours été bercé par les sons des tambours. Je me suis éveillée par les couleurs des Temples. J'ai entendu le rythme et les sonorités des rituels. Ce lieu sacré est mon second terrain de recherche. Progressivement cette ethnoarchéologie a migré vers des terrains religieux. Cette ethnoarchéologie m'a amené à me questionner sur cet héritage hindou patriarcal, sa matérialité et sa préservation dans *Souffle du sacré.*

Cette connaissance ethnoarchéologique peut conduire l'artiste à repérer ce qui est préservé par le biais d'un travail littéraire et documentaire sur les images de l'hindouisme et les vestiges du monde colonial dans son actuelle terre créole guadeloupéenne. Mais il y ajoute un contenu mythologique voir même mystique ou mythique. Alors sa démarche artistique est tant artistique que scientifique car elle s'ancre dans l'Archéologie, dans la Littérature, dans l'Ethnographie. Ce retour au paysage d'enfance m'a amené à me questionner sur mes racines tant matérielles qu'immatérielles, tant spirituelle que sacrées.

Si ma démarche artistique débute par des enquêtes de terrain, cette pratique prend la forme d'une fouille.

L'artiste peut être un ethnographe, un « artiste passeur », « un intermédiaire ». C.Fagnart[150] aborde la relation entre art et ethnographie comme une démarche artistique dans un article publié dans la revue d'art contemporain *Marges*. Elle

[150] http://journals.openedition.org/marges/829, C.Fagnart, *Art et ethnographie,* site internet Revue d'art contemporain Marges, (consulté le 06/05/2018).

prend appui sur un article de Hal Foster intitulé « L'artiste comme ethnographe ». H. Foster interroge ses relations dans une portée réflexive, critique et documentaire en regard de deux phénomènes les crises de l'art contemporain et l'anthropologie. Ces crises sont pour lui « relative à la décolonisation ». En recourant à l'ethnographie, l'artiste peut créer une méthode d'investigation, une fouille archéologique. Selon C. Fagnart, cette pratique se développe à partir des années 1960, quand « l'art a commencé à voir la culture comme objet (…) quand les artistes se sont interrogés sur la manière dont la culture pouvait déterminer leur rapport aux autres. » Dans le cadre de cette recherche, la pratique artistique peut traiter d'une culture enracinée, inhumée en terres guadeloupéennes. Cette recherche possèderait un enjeu identitaire. Une culture qui serait le fruit d'une volonté des immigrants venus de l'Inde, de transmettre à leurs fils et filles un pan de leur culture originelle, archaïque. Cette culture serait sacrée, elle appartiendrait à la sphère religieuse hindouiste. Cette culture résiderait en terre créole de la colonisation à la décolonisation. Sa filiation serait atavique et familiale. La pratique artistique s'inscrirait dans une démarche qui tend à réhabiliter le pan culturel légué par ces ancêtres immigrés : une part hindoue en terre guadeloupéenne. Le monde créole ne serait pas fait d'uniformisation culturelle mais il serait le fruit de dialogue entre population aux origines différentes. L'artiste en tant qu'intermédiaire, réhabiliterait l'héritage dont il est le successeur dans un monde créole et post colonial. Sa pratique artistique s'apparente au reportage photographique sur les lieux d'habitation, les lieux de culte et les lieux d'enfance.

Si l'artiste crée un travail réflexif sur ses racines, sa pratique s'apparente à une quête identitaire.

L'artiste à travers cette recherche peut tisser un pont entre l'enfance créole et l'enfance indienne, l'artiste inscrit sa pratique dans l'éloge de la créolité en particulier en recourant au concept de souvenance de Patrick Chamoiseau. Si son héritage hindou est en substance patriarcale, il est paradoxalement plongé dans un univers créole, un univers matrifocal bercé par la littérature créole qui n'a de cesse de faire l'éloge de la mère, l'éloge de la terre. Mes images d'enfance sont hantées par des rituels hindous dans les sols créoles. Mes ascendants travailleurs indiens, hommes comme femmes ont protégé cette part intime de l'Inde. Mais ce patrimoine religieux m'apparaît en une substance comme patriarcal. Dans l'hindouisme guadeloupéen, seuls les hommes peuvent devenir des officiants. Ce leg est immatériel et cette éducation atavique. La pratique artistique en témoigne quand elle décrit la cérémonie de Madouraï Viran. Les hommes hindous s'efforcent de faire durer, de garder au sein des familles ces rituels. Le rituel apparaît comme un rapport social organisateur de la transmission d'un objet concret par voie de succession. La transmission peut être en substance patriarcale. Elle manifesterait une intention de préserver et protéger des cultes de la destruction. Selon D. Audrerie, le "patrimoine est une notion qui attire et provoque à la fois".[151] Pour l'auteur, le patrimoine est à considérer dans sa nature paradoxale et ambiguë. Le patrimoine a d'abord une dimension sacrée " reçu des parents doit être transmis au fils", "il est une composante de la famille et à ce titre doit être respecté et protégé", "l'héritier est plus le dépositaire, est redevable devant ses ancêtres, ses frères, ses sœurs et ses enfants." La complexité de la notion est qu'elle "s'entend de sociétés traditionnelles où la famille joue un rôle central. L'appartenance à une famille s'inscrit dans la structure sociale et s'accompagne de symboles forts, révélateurs

[151] D.Audrerie, *La notion et la protection du patrimoine,* Paris, Puf, 1998, Kindle, « introduction ».

précisément du patrimoine familial. De ce point de vue, le nom de famille est un élément essentiel, auquel s'attachent honneurs et dimension historique."

De cette fouille et ce retour aux racines naissent une quête identitaire issue d'un héritage patriarcal, alors qu'elle est l'œuvre de la femme indo-guadeloupéenne pour le maintien de son patrimoine.

L'artiste sert de lien. Il met en rapport des éléments qui sont issus de ces recherches : la signification et l'étymologie des patronymes indo-guadeloupéen, le dialogue entre rituels hindouistes indo-guadeloupéens et caribéens, mis en dialogue avec la mythologie indienne ou les images symboliques rattachées à l'univers des dieux et déesses du panthéon hindou. L'artiste effectue une rencontre entre l'apport des diasporas indiennes dans la Caraïbe, les Antilles, la Réunion, l'île Maurice en regard du système de l'Inde coloniale à l'Inde actuelle. L'analyse du patrimoine légué par ce groupe de travailleurs, demeure sacrée et lacunaire. Ce patrimoine s'inscrit dans le cadre familial. Il n'y a pas un legs paternel mais plusieurs. S'il y a eu enracinement des Indiens (femmes comme hommes), il est intrinsèque à la présence féminine. Ces travailleurs étaient des agriculteurs, pas forcément lettrés, cet héritage s'est ancré dans l'oralité. La création des familles indo-guadeloupéenne prend forme à travers la venue des femmes dans la colonie (*Cf.* Chapitre 1). C'est dans le cadre privé, intime et familial que la femme indo-guadeloupéenne transmet aux générations futures son patrimoine ancestral. Mais ce patrimoine peut être en substance patriarcal et sous certains aspects la placer dans l'ombre, voire même parfois dénier sa présence et son importance. Les femmes indiennes bien que présentes dans l'île, se confrontent à la persistance d'un héritage patriarcal sacré qui

les dénie en apparence. Le système colonial donne une place centrale à la mère indienne.

Ce système peut s'apparenter à la matrifocalité antillaise mais également être enraciné dans le mythe de Madouraï Viran. L'artiste ethnographe reconsidère par son regard contemporain, par des échanges culturels et cultuels les fondamentaux de la religion dont il est l'enfant. L'artiste ethnographe a la possibilité de questionner cette altérité et en particulier sa créolité.

*

* *

La recherche artistique se décompose en trois chapitres.

Elle se situe entre colonisation et décolonisation. Elle dessine une question ancrée dans la fouille archéologique, dans le déracinement et l'enjeu d'identification du rituel hindou.

Selon C. Fagnart, « La décolonisation et le développement des moyens de transport et de communication ont engagé un bouleversement de l'altérité elle-même. Nos rapports à l'espace et à la culture s'en sont trouvés absolument modifiés de sorte que « la mort de l'exotisme est la caractéristique essentielle de notre actualité. (…) L'artiste est une courroie de transmission entre des milieux, des cultures différentes (…) un art à visée documentaire et réflexive, consacré à l'autre considéré dans le cadre de sa culture, sans ambition utopique. » A l'origine, il y a une fouille archéologique, une pratique documentaire. Dans le chapitre trois, cette dernière

débute par les patronymes indiens dans des cimetières, elle procède en ôtant des couches sédimentaires pour ne conserver que les patronymes sacrés. Progressivement cette fouille ouvre à une part sacrée.

L'ethnoarchéologie dessine un chemin qui amène à la souvenance, autour de la notion de *kala pani* littéraire. Dans le quatrième chapitre, cette relation fœtale prend naissance en terre natale, dans ce monde postcolonial, cette relation ne cesse de s'emplir de ce terreau fertile. Il y a un retour aux images d'enfance, un acte de souvenance. Il n'y a pas une enfance créole, mais la souvenance apparaît comme un champ littéraire, où le sacré se conjugue à l'errance et à l'enfance. Le cinquième chapitre est marqué par la persistance de rituels hindous, rituels et mythes de Maduraï Veran qui destituent une présence féminine mais restituent une adoration à la déesse mère, connue sous le nom de *çakti.* Ce lien spirituel amène à un questionnement sur la relation entre rituel et mythe créole, entre mère et spirituel.

Le troisième chapitre ***De l'ethnoarchéologie à la malédiction du kala pani*** ouvre sur la reconstitution partielle de mon arbre généalogique. Progressivement cette reconstruction pose la question plus générale de la présence des patronymes indiens et la présence des Indiennes dans les cimetières. Ce recensement œuvre sur une performance qui masque, qui oublie, qui dénie la figure féminine dans la préservation rituelle hindoue dans les mémoires collectives. Le point de départ de ce chapitre est la malédiction du *kala pani* qui marque un interdit religieux.

Le quatrième chapitre ***La souvenance de l'enfance dans une dissémination postcoloniale*** ouvre sur des dispersions et des souvenances, des éloges et des enfances. La pratique artistique témoigne du voyage, de l'errance, de l'égarement, de l'éparpillement, de la dissémination, entre migration et enracinement, entre terre

d'exil et terre natale. L'émigré ou l'exilé, dès lors qu'il entame *le passage du milieu* est porté par la volonté de créer son foyer, d'y recréer son appartenance. L'exilé souhaite combler le vide laissé par ce déracinement. L'émigré souhaite reconstruire son identité. L'enfant recourt à la littérature pour témoigner des images des paysages et des anecdotes dont il se souvient.

Le cinquième chapitre ***Feu ou dieu comme un symbole d'identification*** reprend la problématique de l'inexistence indienne mais cette fois en la postulant l'héritage hindou comme patriarcal. Le cadre cérémoniel de la pratique religieuse hindoue ne donne pas une visibilité à la femme. C'est à travers la légende de *Maduraï Viran* et le dieu Agni que nous allons exposer ce feu identitaire. L'artiste questionne la part symbolique de ses pères protecteurs en regard de l'abnégation de la femme et l'adoration de la mère.

Chapitre 3. De l'ethnoarchéologie a la malédiction du *kala pani*

N*aître indo-guadeloupéenne* c'est questionné ces lieux d'enfance et d'adolescence, regarder et observer son héritage. Selon A. Gotman, l'héritage "aurait comme fonction d'opérer une continuité entre le passé et le présent (…) Il sert à fabriquer un corps qui ne meurt jamais, une collectivité des morts et des vivants, famille, royaume, nation et aujourd'hui humanité… Ancêtre de l'histoire qui, elle, introduit un rapport d'explication entre passé et présent."[152] Pour des populations venues de l'Inde, il semblait important que leurs origines indiennes persistent en Guadeloupe. *Naître fille* indo-guadeloupéenne peut faire naître une volonté d'enquêter sur ce qui persiste de ces ancêtres hindous, créoles, indiens tout en opérant un passage entre enracinement passé et ruine présente.

Naître indo-guadeloupéenne c'est porter un regard sur cette continuité entre les morts et les vivants en montrant les lieux actuels. *Naître indo-guadeloupéenne* c'est évoquer par l'acte de souvenance littéraire l'ombre des morts dans ces lieux d'habitation ou d'inhumation. Ombres qui ne cessent de faire des retours entre récits d'enfance et absence contemporaine. *Naître indo-guadeloupéenne* c'est questionner l'enjeu identitaire de cette enveloppe charnelle, de cet héritage hindou qui semble se préserver de 1854 à nos jours. Ce regard permet de recenser les patronymes hindous dans les cimetières. Ce sont des *Collectes de données*.

[152]A.Gotman, *L'héritage,* Paris, Edition Puf, 2006, Edition Kindle.

Progressivement ces données, ces traces ouvrent sur la malédiction du *kala pani*. Il m'apparaît que ce ne soit pas un hasard si les immigrants indiens portaient des patronymes religieux.

Ce troisième chapitre ouvre sur des questions d'héritage hindou guadeloupéen à travers la persistance de patronymes, des portraits, des vestiges, qui ont attrait au religieux, aux déesses et dieux du panthéon hindou guadeloupéens, aux cultes. Ce processus de transmission d'une part sacrée à travers les patronymes s'enracine dans les cimetières. Ce processus fabrique "un corps qui ne meurt jamais", un corps religieux transmis aux générations futures. Ce processus fabrique en substance et présence ce qui peut être nommé Inde intime ou Inde mythique. Un corps qui ne meurt jamais, qui reste perceptible dans du monde colonial au monde contemporain. Mais ce corps a attrait tant au sacré qu'au profane, tant au rituel qu'au quotidien. Pour en saisir des boutures, nous devons apparenter notre recherche artistique à l'archéologie du savoir de M.Foucault en débutant par des collectes de données.

L'archéologie comme méthode de recherche sémantique.

Le titre du chapitre est une référence à la méthode définit par M. Foucault dans *L'archéologie du savoir.* M.Foucault dans son archéologie procède par enlèvement de couches, par fouilles, en regard d'un sujet qui est « en fait un champ d'historicité (…) affranchi de toute référence à une origine, détaché de tout appui sur une subjectivité créatrice. » Il n'y a pas une origine mais une « pluralité de niveaux », de « discours » qui tendent à « découvrir les monuments secrets de la pensée ». L'archéologie de M.Foucault s'élabore et définit une méthode dont la visée est d' « investir le domaine des choses dites, l'archive, que l'archéologie a pour

vocation d'analyser ». L'archive devient un matériau de la pratique artistique. Mais le recours aux archives n'est pas l'unique moyen de collecter des documents.

La pratique documentaire sur la collecte de données et sur l'enquête de terrain.

Ma pratique documentaire s'inscrit dans le champ de recherche d'une « inaccessibilité » de l'héritage de l'immigration des Indiennes en terres guadeloupéennes. Cette pratique soulève la contradiction de la transmigration brahmanique, la résurgence de signes sacrés et révèle la persistance d'un héritage d'origine patriarcal. Cette pratique crée des « séries différentes, qui se juxtaposent, se succèdent, se chevauchent, s'entrecroisent sans qu'on puisse les réduire à un schéma linéaire. » Cette confrontation repose sur la transmission des patronymes dans le cadre familial et dans les cimetières. Elle permet de porter un autre regard, d'appréhender, de représenter, de présenter, de déterminer si les femmes indiennes sont absentes ou non, inexistantes ou non dans les lignées indo-guadeloupéennes. Ce regard fait émerger diverses images rémanentes de ces lignées. Les patronymes indiens sont-ils présents dans l'île ? Quelle est la portée de ces noms indiens ? Cette pratique documentaire peut mettre en œuvre des stratégies ethnoarchéologiques.

3.1. Énigme de la présence généalogique indienne

Est-il possible d'établir par la pratique un point de convergence entre un mythe et des noms de famille ? Notre parti pris est d'affilier la persistance de ces patronymes à une malédiction, celle du *kala pani.* Qu'est-ce que cette malédiction *?* Comment la malédiction des eaux noires fait-elle naître une peur à l'intérieur des travailleurs indiens ? Selon le glossaire présenté par J-R Ramassamy-Nadarassin, le *kala pani* est une malédiction que « certaines couches d'Indiens réfutaient à traverser l'océan de peur d'être jugés impurs. Inspiré du *Code de Manou* ou *lois de Manou*, cette croyance considérait que l'hindou s'exposait à la traversée d'espaces souillés. »[153] Ce qui avait pour conséquence de lui faire perdre sa caste originelle. Quelle est la portée de cette malédiction ?

3.1.1. L'énigme du *kala pani*

Selon J.R. Ramassamy-Nadarassin, « *kala pani* affirme que tout hindou ayant franchi l'océan perdait immédiatement son statut religieux ».[154] La malédiction crée une crainte chez de nombreux Indiens qui préfèrent se confronter à la misère, les famines et la disette de l'Inde du XIXe en refusant de s'engager, de partir, mais d'autres Indiens prendront le risque de traverser les eaux noires pour aller améliorer leurs conditions de vie. Pourtant les Indiens vont continuer à pratiquer une religion hindouiste comme nous allons l'évoquer dans le chapitre 4. Mes recherches se

[153] J.R. Ramsamy-Nadarassin, *Les travailleurs indiens sous contrat à la Réunion (1848-1948) Entre le retour programme et le début des intégrations*, La Réunion, 2012, Thèse pour le Doctorat en Histoire Contemporaine, Université de la Réunion Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Département d'Histoire), Glossaire.
[154] *Ibid.,* p.61.

poursuivent comme une aurore entre cette malédiction et ces subsistances sacrées. Mon hypothèse est que la traversée de l'océan produit un sentiment de brisure, une fracture liée au déracinement et à l'exil. La fracture porte le nom de *kala pani.*

L'interdit et l'énigme.

Le *kala pani* est une énigme. Le terme vient du latin *aenigma,* réunit les notions de parole obscures ou équivoques. *Kala Pani, kala-pani, Kala pâni* est une loi spirituelle, un interdit, qui refusait aux hindous le droit de quitter la terre sacrée, d'entreprendre un voyage au-delà des frontières de l'Inde, de traverser les océans et les mers. Ils encouraient le risque d'être plongés dans une transmigration éternelle, de naître et renaître. Pour Géry l'Étang, le *kala pani* peut-être une fatalité, d'une corruption, source d'impureté ou de déchéance accablant les hindous en raison du départ l'Inde.[155] L'étang écrit : « Dans les faits, la peur du naufrage était exagérée au regard du risque encouru. Mais si les risques inhérents à la traversée paraissaient considérables aux yeux des émigrants, c'est que ces derniers transgressaient l'interdit hindou du *kala pani*, fatalité censée frapper ceux qui quittaient la terre sacrée pour aller courir les mers, malédiction participant de la prévention hindoue à l'égard du monde lointain, étranger corrupteur, source d'impureté et de déchéance spirituelle." (L'Etang) La malédiction est entourée d'obscurité, on ne peut pas retrouver sa genèse. Je l'ai retrouvée dans *L'autobiographie* de Gandhi, avant son départ vers l'Angleterre. Sa mère hésitait à lui donner l'autorisation de partir en raison de l'interdit religieux] Passage que l'on retrouve tel quel en page 54.[156] Gandhi note : « Je ne suis pas sûr qu'un séjour en Angleterre te soit possible sans préjudice à ta religion. (…) Au seuil de la mort, comment oserais-je te permettre

[155] http://www.potomitan.info/articles/nagour.php, G.L'Etang, « Nagour Mira : une figure islamique dans l'hindouisme tamoul de la Caraïbe » (consulté le 06/05/2018).
[156] Gandhi, *Autobiographie ou mes experiences de vérité,* Paris, Puf, 1950, p.53.

d'aller en Angleterre et de traverser les mers ? Mais je ne veux pas être un obstacle sur ta route. » p.56 « Notre religion interdit les voyages à l'étranger. » note (1) Divers préceptes brahmaniques s'imposent à l'Hindou quant à la résidence. *Les lois de Manou*, 2, 20-23, définissent les régions de l'Inde propices à la célébration des rites. D'une façon plus générale la règle brahmanique interdit de quitter le sol d l'Inde ; si l'on commet ce péché, on ne peut s'en racheter que par des rites expiatoires. » (Gandhi, 1950, p.53) Cet interdit religieuse pèse sur les épaules de l'immigrant, il devient destitué et maudit.

Un exil et une ascendance inaccessible.

L'exil est le tourment, le malheur, la détresse, la destitution, la perte, le silence. Pour Ananda Devi, le *kala pani* devient l'effacement, l'engloutissement de l'Inde dans les flots. « L'exil devient leur patrie. »[157] Devi note « l'eau noire qu'ils ont été forcés de traverser et qui a effacé derrière eux toutes les traces, rompu toutes les attaches, englouti leur mémoire d'une manière tellement définitive que l'exil est devenu leur partie, pas cette terre, pas cette île, non, l'exil. » (Devi, 1993, p.127) L'Indien meurt dans son exil. Il peuple, par une sépulture ou une tombe de fortune, les cimetières. Je ne peux pas dire que mes ancêtres sont plongés dans un cycle de transmigration infini. En tant qu'émigrés, les Indiens ont été déracinés, contraints de s'adapter et de s'éloigner des us et coutumes de l'Inde. Ils ont été plongés dans un univers nouveau. L'Indien est déraciné dès son départ, il perd l'Inde, sa descendance portera le fruit de ce sacrifice, il lui laisse une ascendance inaccessible. L'ascendance est brouillée dit V.S Naipaul. La malédiction, dont sont porteurs les enfants d'immigrants, est la méconnaissance de son origine, de ces ancêtres, des parents émigrés.

[157] A.Devi, *Le voile de Draupadi,* Paris, L'harmattan, 1993, le feu du « Kala pani », p. 127.

La généalogie comme recherche archaïque.

L'origine, l'embryon, continue de vivre et revivre dans le présent, dans le tissu organique.[158] Selon Giorgio Agamben, « archaïque signifie proche de *l'arcké,* c'est-à-dire de l'origine. » Agamben note : « Archaïque signifie proche de *l'arcké,* c'est-à-dire de l'origine. Mais l'origine n'est pas seulement située dans un passé chronologique : elle est contemporaine du devenir historique et ne cesse pas d'agir à travers lui, tout comme l'embryon continue de vivre dans les tissus de l'organisme parvenu à maturité, et l'enfant dans la vie psychique de l'adulte. » (Agamben, 2008, pp.33-34) Je deviens une revenante hantée par les temps et le cycle de la transmigration du sentiment de la perte de l'Inde, de son échine brisée.[159] Agamben note : « Le poète – le contemporain – doit fixer le regard sur son temps. (…) Le contemporain est celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité. Tous les temps sont obscurs pour ceux qui éprouvent la contemporanéité. Le contemporain est donc celui qui sait voir cette obscurité, qui est en trempant la plume dans les ténèbres du présent.[1] Le présent que perçoit la contemporanéité a les vertèbres rompues. (…) Son échine est brisée et nous nous tenons exactement au point de la fracture. » (Agamben, 2008, p.25) Retrouver son origine, c'est s'y définir une place. C'est mener une recherche sur les premiers cultivateurs portant le nom. C'est tisser une généalogie pour s'y insérer. C'est se questionner sur les générations qui me séparent de l'immigration indienne. Cette malédiction pose le problème de la rencontre et de l'enracinement, de la peur de l'émigrant, de l'abandon et la perte, de la mésaventure et du sacrifice.

[158] G.Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?, t*rad. M.Rovere, Paris, Rivages poche, petite bibliothèque, 2008, pp.33-34.
[159] *Ibid.*, p.25.

Elle devient pour la critique littéraire un champ ouvert sur la mémoire des ancêtres immigrants, un faisceau de témoignages. Une généalogie s'ouvre sous une forme de rhizome, des mains s'étendent, et retracent des étymologies indiennes, portent des patronymes modifiées, transformées par des consonances créoles, en un sens créolisé.

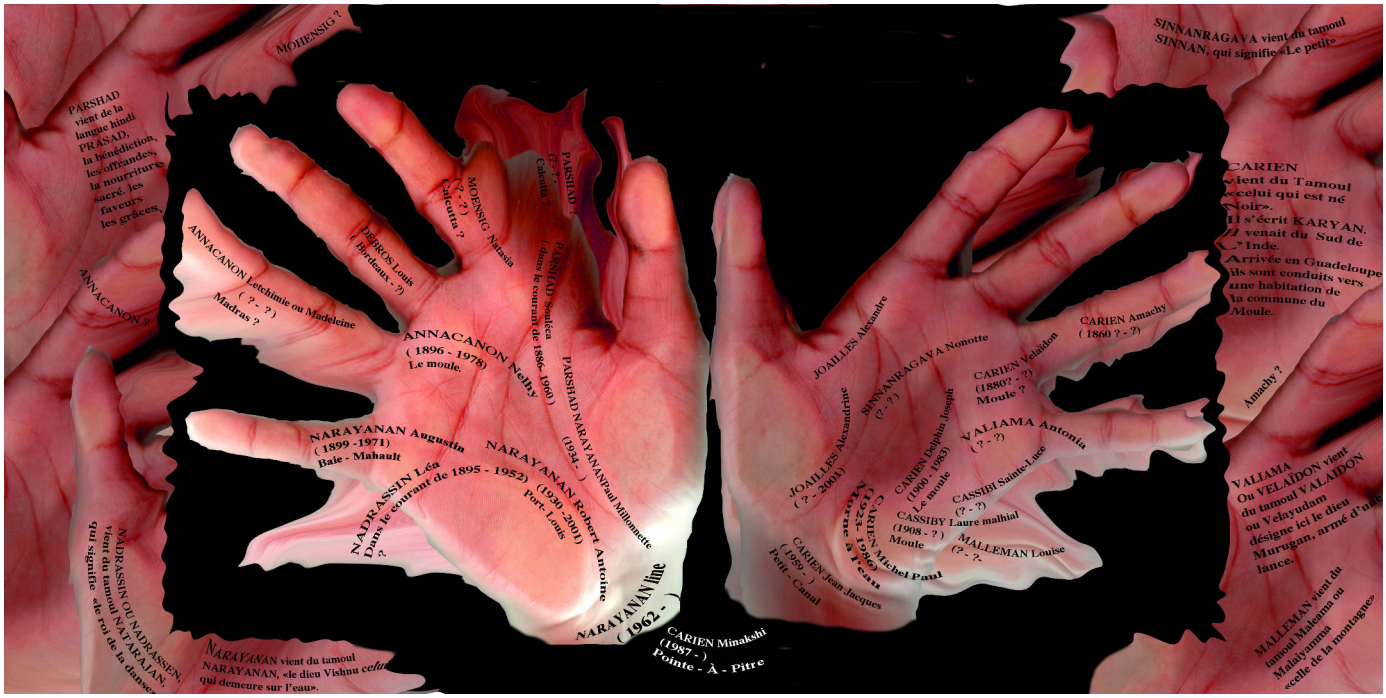


Figure 27. Minakshi CARIEN, *Ascendance brouillée*,
2011, Photomontage, 60 x 90 cm, Paris.

3.1.2. L'ascendance : des noms perdus entre terre et mer

Au-delà des eaux noires, je porte l'Inde en mes patronymes, ils empruntent des noms d'un dieu. Le terme « ascendance » possède plusieurs sens. Celui qui retient mon attention, est celui qui désigne une ligne généalogique par laquelle on remonte de la fille et du fils vers la mère et le père, vers les aïeux. Il se dégage une lignée d'ancêtres. J'ai été habitée par une volonté de recenser et hiérarchiser les lignées me séparant de l'immigration indienne. Quatre, cinq, six générations apparaissent. Seules les lignées de ma grand-mère maternelle et de mon grand-père paternel ont été retracées. Les deux autres restent en suspens.

Du déracinement aux noms sacrés.

Carien, Narayanan, Sinnanragava, Anacanon, Nadrassin, deviennent un mystère. Des noms dont la signification a été trop souvent oubliée. L'étymologie les révèle. Carien devient Kariyan, celui qui est né noir. Sinnanragava, le Sinnan tamoul est « le petit ». Nadrassin, vient du tamoul « *Nataradja* », le roi de la danse. Narayanan est l'un des noms de Vishnu, « celui qui demeure sur l'eau ». En regard, le nom de Pashad vient de l'hindi et signifie « la bénédiction, la nourriture sacrée. » Pour er, la majorité des Indiens étaient des déracinés.[160] Singaravelou note : « a de rare exception près, des déracinés à des titres divers, vivant dans un climat d'insécurité relative ». (Singaravelou, 1974, p.20)

[160]Singaravelou, *Les Indiens De La Guadeloupe*, Étude de Géographie humaine, travail soutenu comme thèse de doctorat de troisième cycle, le 1er Février 1974, à l'Université de Bordeaux III, p.20.

Schnakenbourg reprend cette idée, les Indiens connaissent une rupture brutale avec l'environnement familial et parfois religieux.[161] Schnakenbourg note : « qu'émigrer est un déracinement. C'est rompre brutalement avec tout son environnement familial et social, parfois même religieux ; A tout ceci s'ajoute l'angoisse que suscite un départ pour des mondes perçus comme hostiles. Car il ne s'agit plus ici de partir vers des terres proches et relativement bien connues, mais de franchir les « flots noirs » (kâla pani) des océans, pour arriver dans des pays sur lesquels circulent des histoires terrifiantes. » (Schnakenbourg, 2005, p.196) Mon travail reprend ces patronymes en regard de leurs significations sacrées. Ces hommes et ces femmes ont emprunté aux divinités leurs noms. A travers ce choix, ils avaient la volonté de se protéger de la malédiction, de porter le sacré en leurs identités. Le nom est leur relation avec l'Inde. Des noms qui s'étendent le long des lignes de ma main, telle une ligne de vie.

L'enracinement par la généalogie.

Mon ascendance est parsemée d'hommes et de femmes inconnus. Selon Simone Weil, l'enracinement[162] est une nécessité pour l'être humain d'avoir une place dans son milieu. Sa racine réside dans sa « participation réelle, active et naturelle à l'existence d'une collectivité ». Le premier Carien arrive sensiblement en Guadeloupe dans les années 1860, son nom se transmet du Moule à Petit-Canal, puis à Pointe-à-Pitre durant six générations. Les Narayanan, proviennent de Baie-Mahault et s'établissent à Port-Louis sur trois générations. Les autres patronymes

[161]C.Schnakenbourg, *L'immigration indienne en Guadeloupe (1848-1923), Histoire d'un flux migratoire,* Thèse pour le doctorat en Histoire Contemporaine de l'Université de Provence (Aix-Marseille), UFR Civilisation et humanité, préparée dans la formation doctorale "Espace, Cultures, Sociétés" sous la direction du Professeur Philippe MIOCHE, Présentée et soutenue publiquement le 2 Avril 2005, en 6 volumes, disponible à la bibliothèque inter université de la Sorbonne, Salle Michelet, p.196.

[162] S.Weil, *L'enracinement,* Paris, Gallimard, 1949, p.62.

d'origine indienne s'étendent sur une ou deux générations. Les noms ont été légués et transmis à l'identique. Ce travail est le premier d'une série. Certains patronymes semblent avoir une faible espérance de vie dans mon ascendance, mais si je déploie les lignées de la généalogie d'un de mes cousins, la longévité sera autre.

Les fragments de main.

La position des mains et le fond où elles se tiennent ne peuvent être anodins. Dans Le Corps en morceau,[163] la main présente sept caractéristiques : Main mémoire, Main langage, Main beauté, Main pouvoir, Main créatrice, Main symbole, Main photographié. « Après le visage, la main est la partie la plus individualisée du corps. » Pour Rodin, « les mains portent une part de l'historicité de la personne » à qui elles appartiennent, les soins que celle-ci lui offrent, les lignes de vie. La main pour l'artiste n'est pas un instrument, c'est son amie ou le témoin de sa vie. « Que ce soit les peintres, les graveurs, les sculpteurs ou encore les photographes, tous ont fait de la main une sorte de visage dans lequel viennent s'exprimer tous les drames de leur destinée. »[164] Mes mains ont été scannées l'une après l'autre, posées à plat les doigts écartés. Elles sont teintées en rouge sur un fond noir. Elles ont été réunies lors du montage. J'ai dû effectuer plusieurs essais. Elles sont encadrées de sept fragments précisant les significations des noms.

Ces hommes et ces femmes ont été des travailleurs sous contrat ou des cultivateurs. Ils font un travail manuel. La main est celle de la mémoire.

[163] A.Pingeot, *Le corps en morceaux*, Paris, Musée d'Orsay, 1990, H.Pinet, *Mains,* chapitre 17, catalogue d'exposition, pp. 171-195.
[164] *Ibid*., p.171.

3.1.3. Mar Caribe : objets perdus trouvés et accumulés

La mémoire de l'immigration, des déplacements de population, n'est pas laissée qu'à travers les patronymes. Cette mémoire peut se retrouver à travers des objets abandonnés, recueillis le long des rivages, portés par l'écume. Tony Capellan récupère, accumule ces objets pour créer des installations qui témoignent des migrations de populations dans l'espace caribéen.

L'artiste Tony Capellan, est né en 1955 à la République Dominicaine (Saint-Domingue), l'île sœur d'Haïti. Il a été peintre et graveur. Il s'est tourné vers l'installation. Il crée ce qu'il appelle des « œuvres multiples ». Il s'interroge sur la nature des objets que rapporte la mer en ces rivages : Est-ce les mêmes qu'il y a 500 ans ? Témoigne-t-il de la région où ils sont recueillis ? Des conditions sociales des gens qui la peuplent ? L'artiste recueille les objets trouvés sur les plages, des objets en plastique tombés à la mer. Ils sont spécifiques au lieu et à la situation sociale qui lui est liée. Elle peut être précaire. L'œuvre témoigne des inégalités, des différences à partir des matériaux. Lors de l'exposition « *Kréyol Factory* » en 2008 au Parc de la Villette,[165] Tony Capellan présente une pièce appartenant à sa collection personnelle, une œuvre appartenant à sa série les « œuvres multiples ».

[165] Y.Bacot, *Kréyol Factory, Des artistes interrogent les identités créoles,* Paris, Gallimard, 2009, p.162 et p.185.

Figure 28. Tony CAPELLAN, *Mar Caribe,*
2006, Version 2009, Tongues avec fil de fer barbelé,
Dimension variable. © Collection de l'artiste.

Mar Caribe, une « œuvre multiple ».

L'œuvre est composée de tongs dont les brides sont faites de fil de fer barbelé, parfois repeintes. Elle date de 2009. C'est la version de 2006 qui a été enrichie pendant trois ans par l'artiste. C'est en se promenant au bord de la mer, que l'artiste a commencé à les ramasser et à collecter les tongs rejetées. Elles ne peuvent plus être portées. L'ensemble évoque les bleus et les verts de la mer des Caraïbes. Les dimensions de son œuvre sont variables. L'artiste, à partir de ces matériaux modulables, peut dessiner différentes formes dans l'espace. Les tongs sont parfois alignées allant dans la même direction, ou peuvent se présenter comme un cercle, se dirigeant vers des axes différents. Elles sont parfois entassées les unes sur les autres, formant un léger relief.

La mer comme histoire.

Pour Tony Capellan, les objets que lui rapporte la mer aujourd'hui peuvent être les mêmes que ceux qu'elle laissait dériver ou rejetait sur les plages il y a cinq cent ans. La mer n'a pas changé, depuis ces cinq siècles, elle a connu énormément de déplacements de populations et de navires. La seule différence est qu'aujourd'hui les îles accueillent les touristes, les objets trouvés accentuent une région marquée par les inégalités sociales. Dans une proximité avec le poète Dereck Walcott,[166] l'œuvre de Tony Capellan s'ancre dans les travers qui parcourent l'histoire de la mer des Caraïbes. Selon Walcott, cette mer apparaît sous différents visages, les soupirs des noyés, les massacres des Caraïbes, les saignements, les vagues brisées. Elle devient sans frontière, retenant en elle ces bribes de souvenirs de l'histoire des Grandes et Petites Antilles.

L'œuvre témoigne des conditions précaires.

Mar Caraïbe montre les conséquences désastreuses et les conditions précaires de l'île de Saint-Domingue. Deux mondes cohabitent dans les îles, celui du luxe vécu par les privilégiés, celui de l'extrême pauvreté. Il y existe un écart social et économique qui amène à l'émigration vers d'autres îles de la Caraïbe sur des navires de fortune. La théorie de l'artiste est que le jour où il n'y aura pas cet écart social, il ne trouvera plus de matériaux, il ne pourra plus travailler et son œuvre prendra fin. Il le dit en ces termes : « le jour où il n'y aura plus de pauvres pour perdre leurs sandales, leurs tongs, ce jour-là, je ne pourrai plus continuer à travailler. Tant qu'il y aura des pauvres qui perdront leurs chaussures, je pourrai continuer mon œuvre. » Si la forme de l'œuvre change, les tongs restent uniques et témoignent de ceux qui les ont portées. Certaines sont plus délabrées que d'autres.

[166] D.Walcott, *Café Martinique*, Monaco, Du Rocher, 2004.

Figure 29. Tony CAPELLAN, *Mar invalido,*
2015, installation, Perez Art Museum Miami.
© Collection de l'artiste.

Le travail de Tony Capellan s'enrichit dans le temps, il témoigne des inégalités présentent sur l'île, des conditions de vie des gens et de leur vécu. Il nie toute vision idyllique de l'île. Il rend visible l'invisible. Dans *Mer invalido,* Capellan gardera les tons turquoise de l'eau de la mer des Caraïbes. Ces tons recouvrent des objets disparates, des objets hétérogènes. Il n'est plus question de tongs, mais de tongs en relations à des raquettes**,** à des bols, à des bidons. Il crée une poétique de relation, de la mise en relation d'objets trouvés à proximité des littoraux. La mer devient un sol archéologique où sont enfouis des objets de toutes natures. Le travail de Capellan révèle couches par-delà la vision paradisiaque.

3.1.4. L'inachèvement à la recherche.

Mon travail prend aussi une forme de collecte tout comme celui de l'artiste. Si ma collecte est celle des patronymes, celle de l'artiste prend la forme d'accumulation d'objets. Tony Capelan se promène sur les bords de mers de Saint-Domingue. Il y ramasse des tongs laissées à l'abandon. Il les récolte, les collectionne. Son œuvre se construit à partir de ces matériaux. Mes investigations se sont portées sur les actes de naissances, les actes de décès, les photocopies de livret de famille de mes aïeux, cherchant en vain à localiser ces êtres partis. En quoi Mar Caribe et Ascendance participent à un travail mnémonique et restent des œuvres inachevées ? Cette question transversale me permet d'analyser ces œuvres en regard des notions de l'inactuel nietzschéen et de la survivance d'Aby Warburg. Mon hypothèse est basée sur l'inachèvement de ces œuvres. Elles assemblent tant des temporalités que des matériaux.

La survivance ou empreinte du passé.

Le Nachleben ou *survivance* de A. Warburg décrit et admet une longévité aux matériaux. Les œuvres sont des témoins de l'histoire, elles conservent une mémoire. Il s'y dégage une expérience anachronique, un jeu de temps perceptible dans le processus de création et dans la réception. La survivance est dans le processus et dans les matériaux. Que reste-t-il de vivant ? Les tongs de l'installation Mar Caribe, conservent les traces de ceux qui les ont portées. Elles sont parfois usées, déchirées, meurtries, tachées. Pourtant, elles ont été abandonnées, rejetées aux bords d'une plage. Elles apparaissent comme des débris. La mer les a parfois ravagées. Elles témoignent des passages d'hommes et de femmes inconnus, oubliés, méconnus. Le photomontage Ascendance a été recréé à partir de documents

historiques. En retraçant ces filiations, les noms me sont apparus comme révélateur, après six ou quatre générations ils se sont conservés. Ils sont porteurs de l'Inde intime. La généalogie permet de me relier à l'immigration dans ce présent. Pour G. Didi-Huberman, la survivance devient des empreintes du passé « qui ne cessent de « travailler ».[167] Mon travail incorpore cette survivance, cette empreinte qui porte le passé, qui ne cesse d'être travaillé. Didi-Huberman écrit : « le pouvoir considérable de cet effet de survivance, qui est un travail de la mémoire mené constamment par l'artiste, à chaque moment de sa décision formelle, à chaque phase de son invention procédurale.» (Didi-Huberman, 1997, p.11) Mon travail est un travail de mémoire qui n'a de cesse de se métamorphoser.

L'inactuelle, un intervalle des temps.

Pour Nietzsche « Agir d'une façon inactuelle, c'est-à-dire contre le temps, et par là même, sur le temps, en faveur, de je l'espère, d'un temps à venir ».[168] C'est une recherche qui ne peut pas être présente, qui ne peut être située dans un temps défini. C'est une rencontre. Elle est en devenir. La Mar Caribe, selon son créateur est une « œuvre multiple ». Elle se construit dans le temps. Les tongs qui seront trouvées demain seront en regard de celles ayant été intégrées hier. De la même manière, mon travail se fait dans le temps, plus j'explore les archives des états civils, plus il s'étend, plus il intègre des noms. Beaucoup de lignes de vie sont restées vides. Les recherches que je ferai demain éclaireront plus en détail mon passé.

[167] G.Didi-Huberman, *L'empreinte,* Paris, Centre Pompidou, catalogue d'exposition, 1997, p.11.
[168] http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie, F.Nietzsche, *Seconde considération inactuelle, de l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie*, trad Henri Albert (1874), éditée sur le site internet de l'académie de Grenoble,, Janvier 2009, p.4, Avant-Propos, (consulté le 06/05/2018).

Une recherche inachevée.

Dans ces deux créations demeurent un caractère inachevé, un *a-venir*. Elles témoignent d'une recherche en cours. Selon Nietzche « l'achèvement a pour effet d'affaiblir ». Une œuvre n'est jamais vraiment terminée. La pensée aboutie, c'est nier sa mise en relation et les expériences qu'elle fera naître lors de sa réception. Mais il pense l'achèvement en regard du caractère de l'art, qu'il définit en ces termes « l'inachevé (…) élément irrationnel qui fait comme miroiter une mer à l'imagination de l'auditeur et voile, tel un brouillard, le rivage opposé, c'est-à-dire les limites de l'être qu'il s'agit de louer ».[169] L'inachevé peut être vu comme un incomplet. Le caractère demeure dans la démarche de T. Capelan, tant qu'il y aura des hommes et des femmes qui perdront leurs chaussures, son œuvre ne sera pas terminée. Dans ma création, ce terme devient le centre de notre recherche. La mer qui s'étend, le champ qui s'ouvre sur la généalogie des familles guadeloupéennes d'origine indienne. Beaucoup de noms et d'alliances s'y multiplient. La construction doit se faire en regard des archives. La main est celle de la mémoire. Ce désir de témoigner est lié à l'effacement, à la perte, aux flux migratoires, des va-et-vient dans les mers. Selon Ananda Devi, les Indiens deviennent invisibles, anonymes. Mais l'Inde demeure omniprésente.

[169] Nietzsche *Friedrich. Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard, 1967-1997 (Sergio Colli et Massimo Montinari), 14 v. et 18 t, Volume III, tome III* Humain trop humain, un livre pour esprit libre (1878, HTH) [Menschliches Allzumenschliches, Ein Buch für freie Geister], III*, p. 157, « De l'âme des artistes et écrivains, aphorisme », p. 199, « L'attrait de l'inachevé en Art ».

3.2. Absence ou non de racine, la parenté et l'arbre ?

Est-il possible d'établir un recensement de la présence indienne en Guadeloupe ? Comment et où peut-on effectuer cette enquête, cette collecte de données ? Notre parti pris a été d'aller effectuer ce prélèvement de données dans des cimetières des communes de Port-Louis, Petit-Canal, Le moule et Saint-François. La pratique de la collecte était de photographier les lieux et recenser les noms indiens. L'objet de notre recherche était de réaliser un plan des cimetières présentant les noms à consonance indienne. L'enjeu était de collecter des informations sur cette histoire fantôme. Avant d'exposer notre enquête de terrain, nous allons évoquer des histoires de fantômes indiens comme mythe prémisse de ce sous-chapitre. Ensuite nous comparerons notre travail à deux œuvres d'artistes indiens : Gowda Sheela et Léa de Saint-Julien afin d'appréhender, autrement que par le *kala pani* cette persistance de la racine indienne, de l'Inde intime, des anciens, des patronymes.

3.2.1. La portée des patronymes

Nous émettons l'hypothèse qu'il est possible de révéler par fragment l'importance du lien intergénérationnel pour l'Indien et sa descendance, en fouillant des cimetières, d'ôter une couche sédimentaire d'opacité en évaluant les lignées qui prennent appui sur le concept de parenté. En anthropologie, selon F. Lombard la parenté est « une structure élémentaire ». Dans sa thèse, Claude Lévi-Strauss montre « l'importance du mariage comme constitutif de l'alliance entre les groupes, alliance sans laquelle aucune assistance, aucune aide n'est possible dans les systèmes où la protection sociale reste l'affaire du groupe familial. » Cette problématique de l'importance du mariage rappelle celle du recrutement des Indiennes. Cette problématique se fossilise dans la création de groupe qui est l'objet de cette collecte de données dans

les cimetières, dans la propagation des patronymes à consonance indienne qui deviennent un vecteur identitaire. Quelle est la portée des patronymes dans l'Héritage de l'immigration indienne ?

Des conditions de travail difficiles. Une population décimée.

E. Moutoussamy et A. Murugaiyan reviennent aux conditions de travail des Indiens avant de présenter le recensement des patronymes qu'ils ont effectué dans l'île. L'Indien est confronté à un « travail obligatoire », « arbitraire », une « durée de journée de travail » non limitée pendant la récolte ». Les conséquences sont les suivantes : « frappé par les épidémies, brisé et détruit par les terribles conditions de travail et les mauvais traitements, l'Indien mourrait précocement », « le taux de mortalité très élevé des deux premières décennies diminue ». Il en demeure pour les auteurs que « la population d'origine indienne fut décimée ». Il parle même « d'hécatombe ». Pour étayer leurs propos, ils s'appuient sur les chiffres des patronymes relevés en Guadeloupe qui sont largement en dessous du nombre d'immigrants. Les chiffres sont les suivants : « quarante-deux mil et trois cent vingt-six Indiens immigrent de 1854 à 1885 en Guadeloupe. Chacun des engagés portait un patronyme. Un siècle après la fin de l'immigration, ils sont à peine soixante-quinze » Leur hypothèse est « Si on prend en compte ces homonymes et les huit mil immigrants qui sont retournés, on devrait retrouver actuellement au moins trente mille patronymes en Guadeloupe. Or le travail de recherche effectué fixe à moins de mille les patronymes qui ont survécu.» Leur thèse est que « cette différence énorme ne peut s'expliquer que par le nombre élevé de mort sans descendants. L'extinction de ces patronymes identitaires témoigne du crime perpétré contre ces ancêtres et traduit l'appauvrissement de l'onomastique indo-guadeloupéenne. »

Le patronyme comme caractéristique identitaire.

La seconde hypothèse des auteurs est que « si le patronyme situe l'Indien ethniquement, il capitalise aussi dans sa chair des liens de nombreuses générations et détermine parfois sa posture culturelle. Il est un miroir terni peut-être mais encore précieux à l'identité humaine caribéenne. Des noms ancrés dans les mémoires, faute de photographie, nourrissent les souvenirs et donnent une image des ancêtres. » Le patronyme d'origine indienne majuscule donne des repères sur les ancêtres, d'où ils venaient, étaient-ils fils ou fille de, quelles étaient leurs croyances, de quelles régions étaient-ils issus ? Si ces questions trouvent des bribes de réponses dans les analyses de E. Moutoussamy et A.Murugaiyan, le descendant indo-guadeloupéen doit accepter la part d'ombre même dans le patronyme qu'il porte. Le patronyme a pu être déformé par l'enracinement du travailleur sous contrat. En effet il a pu être dévalorisé, sujet de « moquerie des anciens esclaves qui caricaturaient la prononciation », de « mutilations, déformation, francisation, amputation, renonciation ». Cependant comme le note à juste titre les auteurs malgré toutes ses transformations : il demeurent ancrés, ces noms ne disparaissent pas, continuent d'intriguer et enrichissent.

Le travailleur fossilise son identité dans son patronyme.

Un peu plus loin dans cette introduction, E.Moutoussamy et A.Murugaiyan notent l'importance du patronyme dans « la recherche des racines, la reconstitution des arbres généalogiques ». Une recherche qui devrait débuter par « des noms exhumés » et se poursuivre dans le « suivi des bénéficiaires ». Même si le descendant doit garder quelque vigilance dans sa mémoire à savoir que les noms portés peut s'être entachés dans le temps par des « confusions, substitutions, modifications, déformations, falsifications ». L'important pour ces auteurs est de

noter que « l'administration n'a jamais pris la responsabilité d'attribuer un nom occidental aux engagés indiens ». Elle n'a jamais « effacé leur identité ». Elle a en ce sens respecté « l'identité ethnique ». Ces auteurs notent un élément grammatical majeur, indice que le jeune chercheur doit noter s'il entreprend une étude typologique des patronymes : « les suffixes sont les éléments les plus parlants. Ils situent l'engagé par rapport à la caste, la région d'origine, à la langue mère, à la profession et à la religion ». Mais le nom manifeste un autre aspect celui de « l'affection et l'attachement » aux ancêtres et à l'Inde.

Porter des noms d'origine indienne fait naître un sentiment d'attachement à l'Inde et aux travailleurs. Pour E. Moutoussamy et A.Murugaiyan, ces patronymes font naître un « héritage charnel assumé qui fonde l'espace indo-guadeloupéen ». Comment l'artiste peut mettre en valeur dans son œuvre cet héritage onomastique construit par le lien de parenté ?

Lundi 09 Janvier 2012

De 08:00 à 12 :00 Prise de Contact avec différentes mairies de la Grande-Terre pour exposer le projet sur les cimetières. 5 ou 6 Communes concernées : Petit-Canal; Port-Louis; Anse-Bertrand ; Le Moule; Saint-François. Le projet "Mnémosyne des Cimetières de Guadeloupe" ; Thème abordé "Exhumer/ Inhumer", la question adjacente LA MISE EN TERRES CREOLES. Paradoxalement le cimetière est un lieu de rencontre tant social qu'artistique, il n'y a pas de couche ou de classe sociale qui transmigre dans la mort, mais les vivants manifestent des signes de richesse et de pauvreté à travers les matériaux utilisés pour les demeurent des morts (caveaux, sépultures, tombes, tombeaux).
De 09:00 à 09:45 SAINT-FRANÇOIS. Service Technique et Urbanisme de Saint-François : 0590 855828 / 0590 489014. Mr Finette, conservateur des cimetières de Saint-François, joignable au 0590 489013. Il a commencé à travailler dès 2010 sur la réalisation de la topographie des deux cimetières de Saint-François dit "Cimetière de Cayenne" et "Cimetière de Raisin Clair". On peut le rencontrer sans Rendez-Vous.
De 09:45 à 10:15 SAINTE-ANNE : Nécessité d'adresser un courrier au Maire. Mme Bijou possède un registre ayant des arrêtés dont un âgé de 1958, joignable au 0590 854890. Le premier cimetière de Sainte-Anne était à l'emplacement actuel de l'Hôtel de Ville. Il a été déplacé et mis à la sortie du bourg de la Commune. Elle n'a pas de Plan mais possibilité de le réaliser avec Google Earth par le biais des images satellites. Noter les dates de naissances et de décès. Elles sont à relever sur les plaques mortuaires quand elles existent. Il faut d'abord commencer les recherches dans les cimetières pour continuer à Bisdary car le cimetière est l'élément matériel de notre recherche, il est la clef qui révèlera la mémoire orale, qui permettra d'accéder à la mémoire vivante.
De 10:15 à 10:30 PETIT-CANAL. Cette mairie ne répond pas. Contacter Monsieur Carlet Edgar de permanence le Mercredi Matin 0590 22 6404 standard de la Mairie.
De 10:30 à 10:45 PORT-LOUIS. Voir Monsieur Margaretta, se fixer un rendez-vous, il est le responsable du service technique de la Mairie de Port-Louis.
De 10:45 à 11:15 LE MOULE. Cimetière du Moule situé non loin de l'Église. Voir Monsieur SIMION Jean- Jacques joignable au 0590 230900, il s'est occupé pendant des années du cimetière.
De 11:30 à 11:45 ANSE-BERTRAND. Voir Mme REGALAT charger du cimetière.
De 11:45 à 13:00 CONCLUSION : Un grand défrichement à effectuer pour les communes du Nord Grande-Terre, très peu d'inventaire et de recensement, de topographie et de plan des cimetières, le nombre de caveau et de tombes restent approximatif au niveau des chargés ou conservateur des cimetières. L'objectif premier est d'ALLER SUR LES LIEUX, d'EN PRENDRE CONNAISSANCE, de PHOTOGRAPHIER les zones et l'ENVIRONNEMENT, les EMPLACEMENTS et PLACEMENTS DES TOMBES INDIENNES afin de les RECOUPER DANS LES DESCRIPTIONS, TOPOGRAPHIE OU PLAN. SE BASER SUR DES DONNÉES SCIENTIFIQUES (Cf. Bachelard). Les Six communes concernés sont Sainte-Anne, Saint-François, Le Moule, Anse- Bertrand, Petit-Canal, Port-Louis. Dans chaque commune, il y a toujours un historien.

Mardi 10 Janvier 2012

De 09:15 à 11:15 Performance 1 Lieu : Chapelle Robert Narayanan Gaschet
De 11:15 à 13:00 Performance 2 Lieu : Chapelle Robert Narayanan Gaschet

Mercredi 11 Janvier 2012

De 09:00 à 11:00 Approfondissement sur l'Histoire de la Guadeloupe : Recherche effectuer sur Gallica Lieu : Gaschet
De 18:00 à 19:15 Performance 3. "Sari - Lieu : Cimetière de Port-Louis Plage du Souffleur

Jeudi 12 Janvier 2012

De 09:00 à 12:00 Performance 4 Gaschet à la Maison " Sari - Tapis de feuille de Vépélé - fleur de Ixora Orange - Camphre - Benjoin" Lieu : Gaschet

Vendredi 13 Janvier 2012

De 09:00 à 11:00 Rendez-vous avec Monsieur SIMION Jean-Jacques Lieu : Hôtel de Ville du Moule
De 11:00 à 12:00 Cimetière d'Esclave Lieu : Anse Sainte-Marguerite au Moule
De 12:30 à 13:30 Performance 5 Lieu : Anse-Maurice Petit-Canal
De 15:00 à 17:00 Rendez-Vous avec l'Historien Mr Raymond GAMA, spécialiste de la Société Anonyme des Usines de Beauport". Présentation respective. Explication des projets. Explication de sa thèse. Cours et Récapitulatif de l'Histoire de la Guadeloupe avec des références précises à se procurer afin de traiter la question de l'Héritage sous l'ANGLE DU DIALOGUE ENTRE PEUPLE ET PEUPLADE.

Samedi 14 Janvier 2012

De 08:15 à 10:15 Définition de la notion d'Héritage.
De 10:30 à 13:00 Médiathèque de Port-Louis : "Les Noirs en Politique" de Jean-Pierre Sainton", "Petit-Canal" de Raymond Boutin, " Vivre Ensemble" de Raymond Boutin, "La révolution et l'esclavage à la Guadeloupe" de Henri Bangou". Lieu : médiathèque de Port-Louis
De 14:45 à 17:00 Auguste Lacour Histoire de la Guadeloupe en 4 tome

Lundi 16 Janvier 2012

De 09:00 à 11:00 Visite à la Mairie de Sainte-Anne. Désormais nécessité de demander au Maire l'Autorisation puisqu'il est le "propriétaire" de la commune selon un agent. Pas de possibilité de voir le DGS.
De 11:00 à 13:00 Visite à la Mairie de Saint-François, orientation vers le service technique vers Mr Finette qui nous remet le règlement du cimetière et un petit historique des cimetières de Saint-François avec des références précises. Il nous montre les topographies réalisées qui resteront sous clef dans son bureau. La particularité est que les tombes ont pu être numéroté dans le cimetière des indiens ainsi cela facilite notre travail de recensement et l'orientation. Nous commencerons donc le lendemain par celui-ci

Mardi 17 Janvier 2012

De 09:15 à 13:00 Départ pour Saint-François : Recensement du Cimetière des Indiens. 1- Effectuer une numérotation par le biais d'un plan topographique. 2- Recenser les noms en regard des numéros. 3- Conserver les plaques et les noms sous la forme de photographie. 4-Prendre les caveaux avec leur numéro afin de vérifier si les noms sont les bons. OBJECTIF : RÉALISER UN MNÉMOSYNE.
De 14:30 à 16:00 RECENSER LES NOMS AVEC L'AIDE DE MA COUSINE DE L'AILE OUEST DONNANT SUR LA PLAGE DE RAISIN CLAIR Lieu : SAINT-FRANÇOIS.
De 17:00 à 18:00 rendez avec Manuela Voisin a Zévalos Moule effectuer une séance de prise de vue en immersion sous l'eau. Projet de Performance cout 50 euros avec un professionnel de la plonger. Lieu : Zévalos moule

Mercredi 18 Janvier 2012

De 07:00 à 08:00 Rencontre avec Charly Kancel gardien du cimetière du Moule Lieu : Cimetière du Moule. Bourg.
De 10:00 à 11:45 Défrichement du cimetière ; Repérage des 10 Carrés à effectuer; Lieu : cimetière du Moule
De 12:00 à 13:00 Cimetière de Saint-François "des Indiens ou Hindou" Recensement des Noms aile donnant sur le Bourg Lieu : Saint-François
De 13:30 à 14:00 Photographie de la Baie du Moule Lieu : bourg du Moule Ancien Fort
De 15:00 à 16:00 Photographie de la Mer Agitée de Port-Louis Lieu : Plage du Souffleur
De 16:45 à 17:00 Photographie du Port de pêche de Port-Louis Lieu : Marina de Port-Louis
De 17:20 à 18:00 Performance 6 "Sari - Lieu : Gaschet

Jeudi 19 Janvier 2012

De 08:00 à 11:00 Université des Antilles et de la Guyane : recherche bibliographique -1- S.MAM LAM FOUCK, Histoire de l'assimilation. Des « vieilles colonies » françaises aux départements d'outre-

mer. La Culture politique de l'assimilation en Guyane et aux Antilles françaises (XIX et XXe siècle), Matoury, Ibis Rouge, 2006. Acculturation dans la Caraïbe francophone et en Guyane au XIXe siècle, Ibis Rouge, (Question de l'Acculturation) Lieu : Fouillole

De 14:00 à 15:00 Musée du Pays de la Canne Port-Louis : Renseignement appeler la responsable du service animation pour 11 exposition de photographie qui a été réalisé en 2004. Consulter la thèse de Raymond Gama. Effectuer une visite pour 6 Euros, Plus le petit train Lieu : Usine de Beauport

De 15:15 à 15:30 Musée D'An Tan de Petit -Canal : Rendez-vous le lendemain Avec Mr Boutin Lieu : Bourg de Petit-Canal

De 16:00 à 16:30 Photographie de l'Usine de Beauport vu des anciennes maisons rattachés à l'Usine. Lieu : Usine de Beauport

De 17:00 à 17:30 Performance 7: Sari Rouge et Argent - Lieu : Plage du Souffleur

De 18:00 à 18:30 Réflexion sur les lieux de Vestiges : Anse Bertrand (Pistolet "Ancienne Maison de Colon" ; La Hatte "Cimetière des Esclaves"; Beautiran "Ancienne Usine " "Canal de Rotour" "Le quai de commerce départ du sucre" "photographie des rails", Poyen "Ancienne Prison d'Esclave", Le Bourg "Les marches" "Prison d'Esclave", Duval "Ancienne Usine".

De 18:40 à 19:15 Performance 8 : Sari bordeau et Doré -Lieu : Plage du Souffleur

Vendredi 20 Janvier 2012

De 09:00 à 10:00 Rendez-Vous Mr Boutin : Musée D'An tan afin de connaitre les lieux de vestiges de la commune de Petit-Canal, Les cimetières?

De 10:00 à 11:00 Réalisation de Photographie de la Prison D'esclave Lieu : Bourg de Petit canal

De 11:00 à 12:00 Musée Edgar Clair : Conférence sur les cimetière d'Esclave de Basse-Terre selon Madame Levau, directrice de la médiatèque de Port-Louis, conférence réalisé en 2004. Fermé aller Mardi Lieu : Moule

De 12:00 à 13:00 Photographie De la Distillerie de Gardel

De 13:00 à 14:00 Photographie de la distillerie Damoiseau. Pièce de l'ancienne distillerie Lieu : Moule

Samedi 21 Janvier 2012

De 08:00 à 11:00 Cérémonie Indienne de Kalimaï et Marianman Lieu : Gaschet Temple de Mr Sinnan

De 14:00 à 15:00 Performance 9 : Sari noir et rouge. Lieu : Beauport Port-Louis

De 16:00 à 17:00 Photographie du site où était situé la Prison des esclaves de Poyen

Dimanche 22 Janvier 2012

De 08:30 à 09:30 Performance 10 : Sari blanc. Lieu : Temple robert Narayanan

De 09:30 à 10:45 Performance 11 : Sari Fushia et Jaune. Lieu : Temple robert Narayanan

De 12:00 à 13:00 Rendez-Vous avec Monsieur R.Gama à son domicile

De 15:00 à 17:00 Rendez-vous avec Madame Lucina Joseph : - consultation et photographie de la thèse de Mr Gama, Chapitre 3; - Témoignage à refaire. Photographie numérique des ruines de l'ancienne usine de Beauport voir caméscope; Photographie du processus de raffinement du sucre voir appareil photographique. Lieu : Musée du Pays de La Canne Beauport Port-Louis

Lundi 23 Janvier 2012

De 14:00 à 15:00 cimetière de Port-Louis Lieu : Plage du Souffleur

De 15:00 à 17:30 Photographie de Vestige de Beautiran

Du 18:00 au 19:00 Performance 12 : Sari rouge Rail chemin de fer, habitation de Poyen, marcher et traversé sur les rail, en allumant des bougies en mémoire des morts.

Mardi 24 Janvier 2012

De 08:00 à 09:00 Cimetière de Port-Louis Lieu : Plage du Souffleur

De 14:00 à 16:00 Témoignage de Madame Narayanan Millonnette sur sa vie à l'habitation de Beauport

De 15:00 à 16:00 rendez-vous Mr Margaretta Lieu : Mairie de Port-Louis

De 16:15 à 18:45 Témoignage de Monsieur Albert Sinnan Sur sa vie à Beauport voir Iphone

De 19:00 Recherche les anciens de Beauport (à Contacter : Pierre Carien, Roberte Girdary, Eustase Mounsamy, Mona Lubino, Henri Narayanan, Roger Vingada, André Périyanayagon, Fernand Bernard,

Jaleme Villa, Tisson Alagapin, Harry Sahai)

Mercredi 25 Janvier 2012

De 6:00 à 12:00 Cimetière du moule rendez-vous avec monsieur Kancel, prise de connaissance du cimetière, réalisation du plan des carrés,

Jeudi 26 Janvier 2012

De 7:30 à 12:00 Cimetière du Moule réalisation du premier carre

Vendredi 27 Janvier 2012

De 6:30 à 11:00 Cimetière du Moule, Commencement du 2deuxième carré interruption par la pluie
De 11:30 à 12:15 Rencontre avec un Agent du Patrimoine du Moule : existence de plusieurs circuits des moulins du Moule, dénotation et carte des habitations à récupérer en cas de besoin.

Samedi 28 Janvier 2012

De 14:15 à 15:00 Performance 13 : Sari Rouge. Lieu : Gaschet, Takwa

Dimanche 29 Janvier 2012

De 9:30 à 13:00 Conférence Yo Té Pou Nou sé : Université Populaire : 10 ans à la Médiathèque de Port-Louis, Mr BABA BARFLEUR président de l'Association. Présence du premier cimetière de Port-Louis en face de l'Église, ensuite suite au cyclone déménagement Vers la plage du Souffleur. Rencontre avec des Historiens Jean-Pierre Sainton, Éliane Sempaire, adresse e-mail de madame Danielle Begot. Un Mémoire ayant été soutenu en 2011 sur le cimetière de Pointe-à-Pitre
Du 16:15 au 18:30 Vestige de Saint-François à Bragelone, excursion : témoignage de Monsieur Ponin à réaliser à la prochaine mission, et photographie des archives

Mardi 31 Janvier 2012

De 12:00 à 17:00 Cimetière Du Moule carré 2 : 808 tombes recensés.

Mercredi 1 février 2012

De 10:00 à 17:00 Plan des cimetière des 25 communes Guadeloupe et cadastre sur le Geoportail
De 21:00 à 22:30 Idée : Impression des plan des cimetières sur des peaux de cabris
Du 22:45 au 01:00 Madame Gourdine est responsable du cimetière de Baie-Mahault.

Jeudi 2 février 2012

De 6:00 à 11:00 Cimetière du Moule.
Du 14:15 au 05:00 (03/02) Mail à Madame Begot Danielle,

Vendredi 3 février 2012

De 16:15 à 18:45 Performance 14.

Mardi 7 au Vendredi 10 février 2012

De 6:00 à 12:00 Finir le recensement du cimetière du Moule

Figure 30. Minakshi CARIEN, *Collecte de données,*
Calendrier de Mission, Février 2012

Figure 31.Minakshi CARIEN, *Collecte de donnée,*
Cimetière de Saint-François, Plage de Raisins Clairs,
Plan du cadastre, Février 2012.

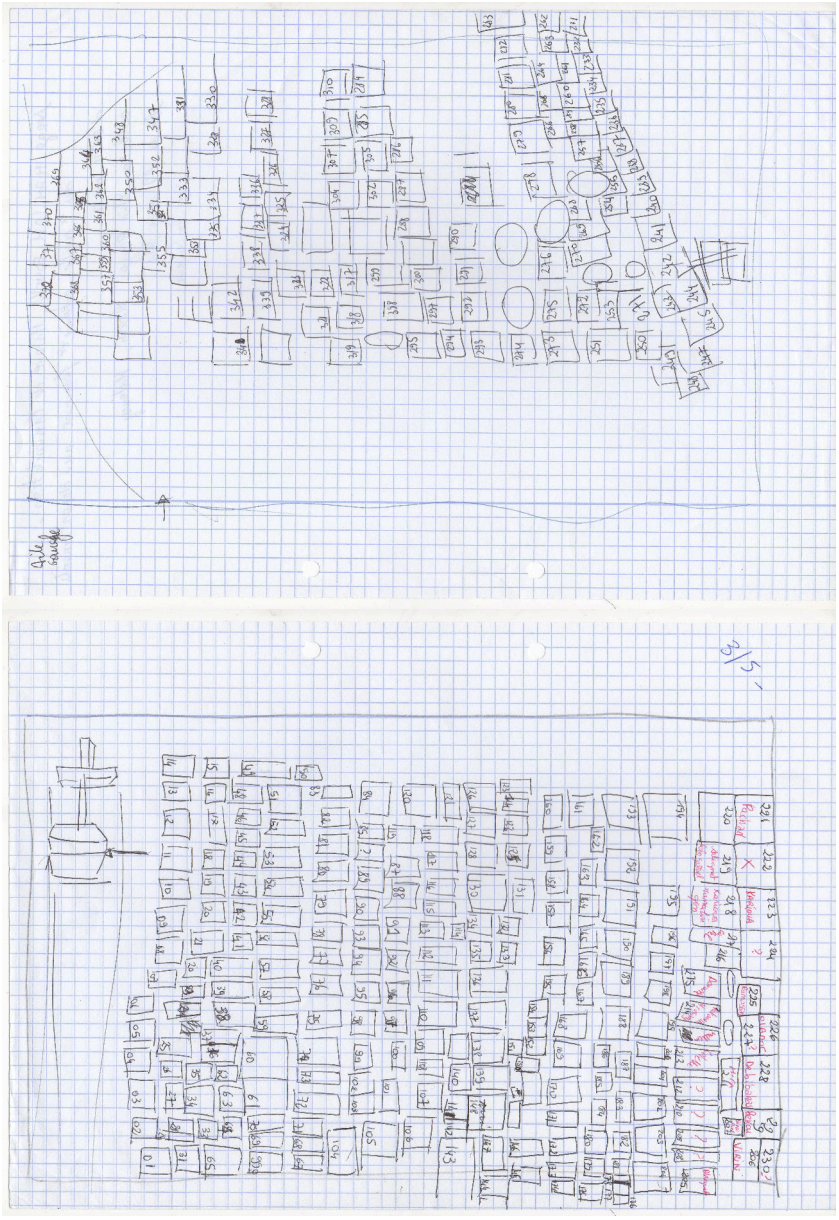


Figure 32. Minakshi CARIEN, *Collecte de donnée,*
Topographie du Cimetière Saint-François,
Plage de Raisins Clairs, Février 2012.

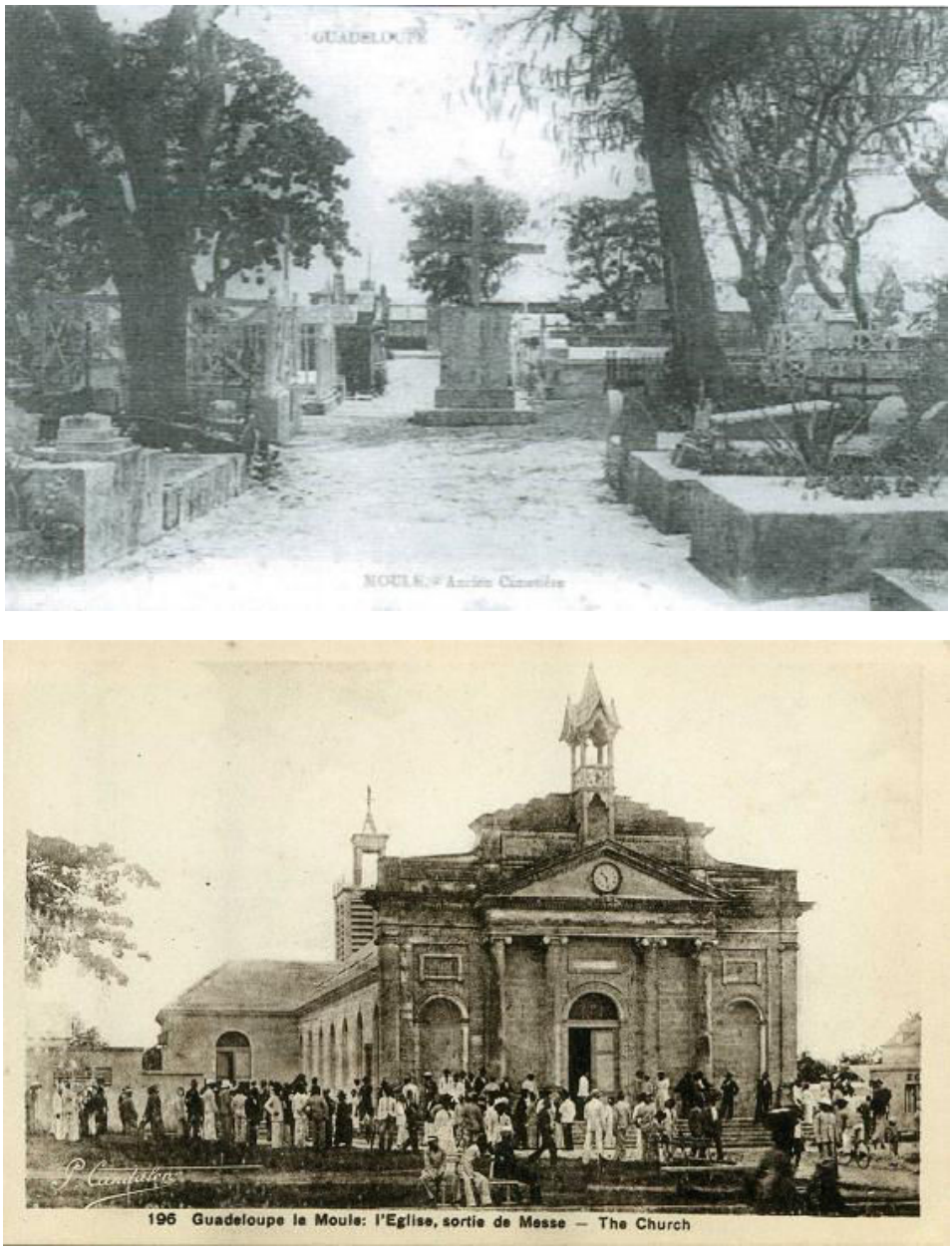


Figure 33.Minakshi CARIEN, *Collecte de donnée,*
Carte postale du Moule, Février 2012.

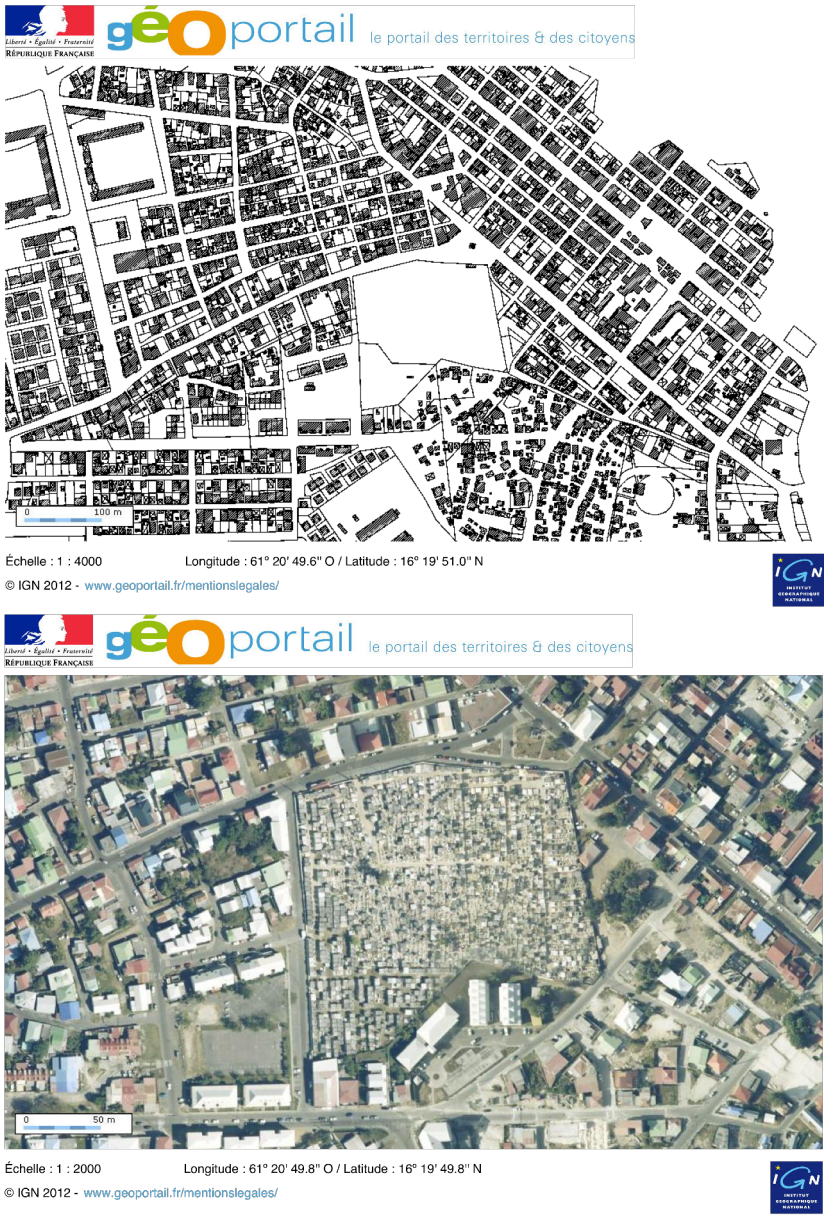


Figure 34.Minakshi CARIEN, *Collecte de donnée,*
Cimetière du Moule, Plan du Cadastre, Février 2012.

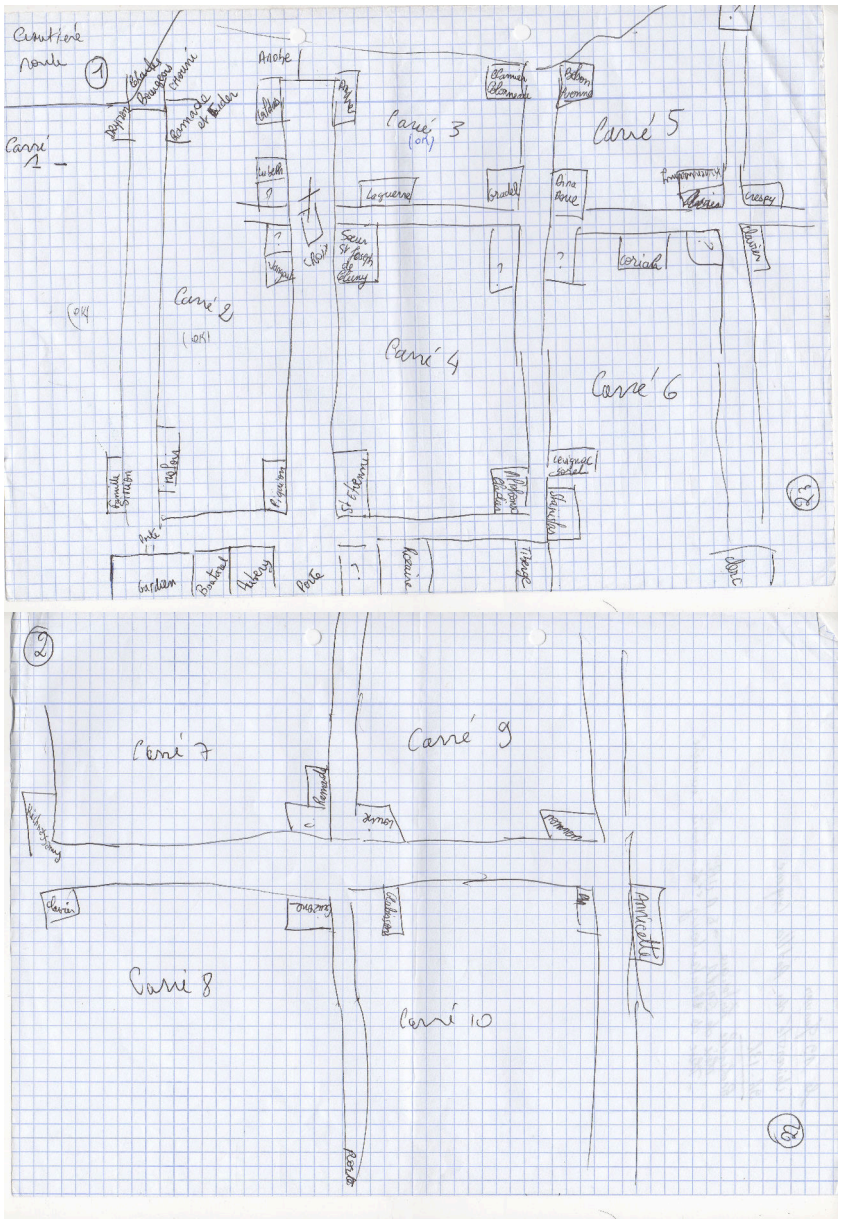


Figure 35.Minakshi CARIEN, *Collecte de donnée,*
Topographie du Cimetière du Moule, Février 2012.

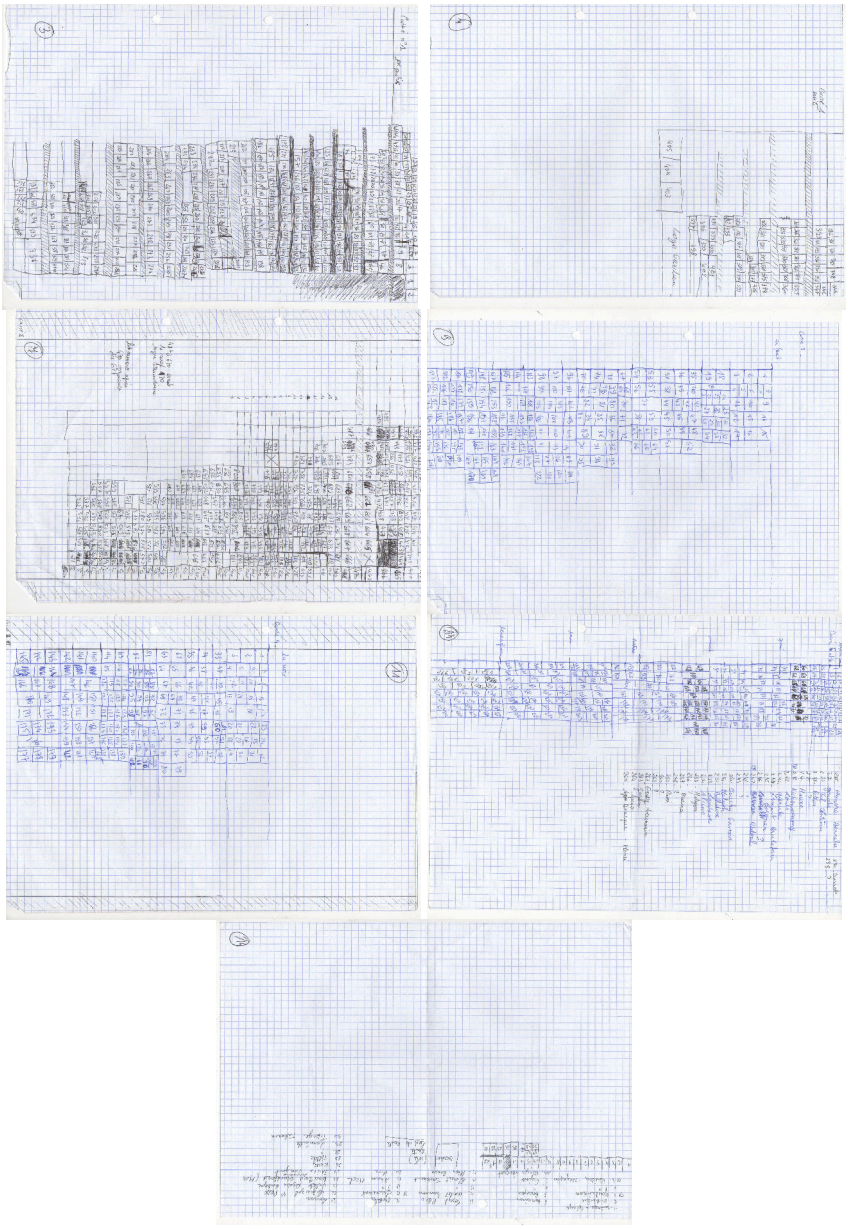


Figure 36.Minakshi CARIEN, *Collecte de donnée,*
Numérotation anthroponymique, Cimetière du Moule, Février 2012.

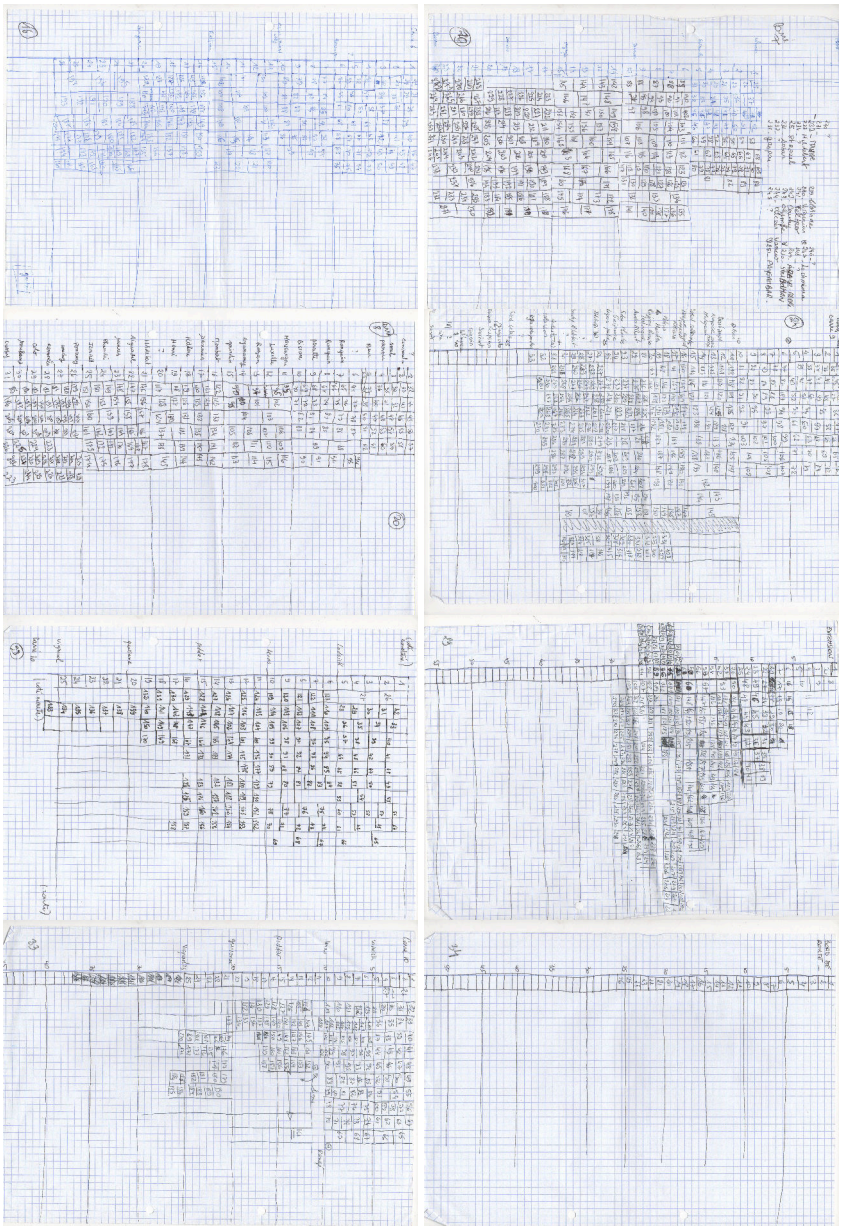


Figure 37.Minakhsi CARIEN, *Collecte de donnée,*
Numérotation anthroponymique, Cimetière du Moule, Février 2012.

3.2.2. Enquête ethnographique : projet inachevé dans les cimetières

Selon Claude Lévi-Strauss « l'ethnographie correspond au premier stade du travail, celui de la collecte de données, qui exige généralement une enquête sur le terrain avec observation directe. »[170] (Lombard, 2008, pp.16-17). La méthode ethnographique prend la forme d'une mission qui s'est déroulée en Guadeloupe, spécifiquement en Grande-Terre du neuf janvier majuscule au dix février 2012. Elle a permis de redéfinir la problématique en regard des patronymes. L'objectif était de réaliser une collecte de données qui témoigne de l'héritage charnel dont est porteuse l'indo-guadeloupéenne par-delà l'ascendance troublée, perturbée, enchevêtrée, altérée de l'écrivain V.S Naipaul.

L'enquête ethnographique.

Elle prend la forme d'une enquête anthroponymique. L'onomastique[171] est une discipline ayant pour objet d'étude des noms propres. Elle comprend diverses branches l'anthroponymie[172] et la toponymie[173]. L'étymologie grecque renvoie à ce qui est nommable, nommé ; appeler et l'art de dénommer. Elle apparaît comme une nomenclature des noms propres et une explication du sens des mots. L'anthroponymie centre son étude sur les noms des personnes tandis que la toponymie prend ses assises sur les noms des lieux.

L'enquête est à la fois anthroponymique et topographique.

Elle se déroule cinq cimetières : deux dans la commune de Saint-François, un dans la commune du Moule, un dans la commune de Petit-Canal, un dans la commune de

[170] J. Lombard, *Introduction à l'ethnologie,* Paris, Armand Collin, 2008.
[171] Définition de « onomastique » signifie « qui est relatif à l'étude des noms propres », site internet : http://www.cnrtl.fr/definition/onomastique.
[172] Définition de « anthroponymie » signifie « branche de l'onomastique », site internet : http://www.cnrtl.fr/definition/anthroponymie.
[173]Définition de « toponymie » signifie « ensemble de système formé par les noms de lieux d'une région ou d'une langue », site internet : http://www.cnrtl.fr/definition/toponymie

Port-Louis. Comme toute enquête ethnographique, selon F.Lombard, elle a nécessité une préparation psychologique, un état d'esprit qui va permettre à l'observateur d'oublier sa propre culture, ses références, bref d'éviter toute forme d'ethnocentrisme. Cette enquête permettait d'effectuer [un relevé] de toutes les pierres tombales demeurant dans les cimetières. La topographie[174] est « l'art de représenter sur le papier la configuration de terrain » et d'effectuer « une description détaillée ». Dans cette enquête, sur un cahier j'ai répertorié et numéroté la totalité des tombes trouvées dans les lieux. Chaque numéro correspondait à un patronyme guadeloupéen. Mais progressivement en effectuant mes relevés des différences m'apparaissaient au sein même des tombes.

Des tombes aux formes variées.

J'ai commencé à effectuer d'autres relevés, d'autres recensements que ceux des patronymes. J'ai énuméré à travers des prises de vues d'autres éléments : objets inanimés, arbres, plaques mortuaires. J'effectuais à la fois une prise de note précise et une série de photographies. Certaines tombes devenaient majestueuses d'autres semblaient plus vétustes. C'est dans le cimetière du Moule que j'ai pu observer un lieu d'inhumation. Ce cimetière devenait un lieu social au fur et à mesure de mes recherches. Les premières rangées étaient celles des grandes familles de propriétaire de la commune. Et au fur et à mesure que j'avançais dans mes recherches anthroponymiques et topographiques, j'étais confrontée à des pierres tombales faites de matériaux de fortune. Mais le cimetière du Moule est une grande étendue qui a connu une extension. C'est principalement dans cette zone que j'ai pu approcher l'objet de ma recherche : les patronymes d'origine indienne. Je constatais

[174]Définition de « topographie historique » signifie « ensemble de technique historique, méthode utilisant de manière convergente la topographie, la toponymie, l'archéologie pour identifier des sites antiques » « topographie » signifie « description détaillée d'un lieu, de ses éléments caractéristiques », site internet : http://www.cnrtl.fr/etymologie/topographie

dans ce cimetière à quel point il existait à travers un nom plusieurs branches, plusieurs caveaux, plusieurs tombes et qui n'étaient jamais semblables, qui présentaient à chaque fois une nouvelle architecture, de nouveaux portraits, de nouvelles histoires, de nouvelles familles.

Ce projet demeure inachevé mais il ouvre sur une piste de recherche plastique, une œuvre qui naîtra au moment où elle doit et qui portera le titre *Nous sommes ce mur des noms*. Certains éléments restent manquants. Cette collecte de données doit être continuée et étendue à tous les cimetières où des Indiens ont travaillé afin que ce mur puisse s'ériger. Les photographies de l'héritage charnel méritent d'être révélé, ces fossiles patronymiques méritent une rémanence.

3.2.3. Les arbres et les images rémanentes.

Le thème de la rémanence, de ce quelque chose qui persiste et qui continue d'exister, qui voit défiler des temps tout en restant ériger dans un lieu, peut être incarné à travers la figure de l'arbre. Un être qui survit, qui renait et demeure. Un être qui peut se déformer, s'altérer, se tordre, se transformer mais qui témoigne, qui porte en ces racines un héritage passé. Le regard de l'artiste Tacita Dean tend à questionner cette relation entre arbre et rémanence.

L'artiste Tacita Dean[175] est née en 1965 en Angleterre. Les matériaux de l'artiste sont des images et des sons « rares » collectés à travers ses voyages dans le monde. Les médiums qu'elle utilise sont les suivants : la photographie, l'installation, le dessin, le livre et le cinéma. J. Garimorth réalise une exposition consacrée à l'artiste intitulée « Tacita Dean, Accrochage dans les collections permanentes » au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. Selon J. Garimorth, Tacita Dean est « attirée par des objets, des événements ou des êtres disparus » Comment Tacita Dean fait-elle apparaître ces figures ? Témoigne-t-elle de la fugacité de leur enveloppe corporelle ? J. Garimorth note que Tacita Dean « s'emploie à les confronter au présent dans une approche très sensible (…) elle a souvent recours à des prises de vue en temps réel et à des successions de plans fixes ». Les photographies qui nous intéressent sont *Majesty, Présentation Windows* et *Ligthnight série* exposées au Tate Museum à Londres.

[175] http://www.mam.paris.fr/fr/expositions/exposition-tacita-dean, J.Garimorth, « Tacita Dean. Accrochage dans les collections permanentes, site internet du musée d'Art Moderne de Paris », (consulté le 06/05/2018)

Le point de départ et le souvenir d'enfance.

Le point de départ de l'artiste est une couverture de magazine appelé « Fontainebleau Postcard »[176]. En réfléchissant à son travail, l'artiste se souvint qu'au Japon, elle était tombée sur des cartes postales de la forêt de Fontainebleau. L'artiste se souvint qu'elle trouva cela « étrange » qu'il puisse y avoir « autant de cartes postales de Fontainebleau ». Elle commença à faire des recherches et tomba rapidement sur les « chênes de Fontainebleau ce qui l'a conduit à regarder des vieux chênes puis des vieux arbres d'Angleterre. » Progressivement ses recherches l'ont amenée à trouver que dans son village d'enfance, lieu où elle a grandi, « il y avait un arbre datant de 1400 ans » Selon Élisabeth Manchester, dans les années 1990 Dean va collecter des cartes postales d'arbres dans le monde entier.

La série d'arbres déformés et ses dessins.

Selon Élisabeth Manchester, Dean réalise des séries d'arbres déformés, dénaturés, altérés, falsifiés. Les arbres sont peints sur le fond. Ils sont présentés au premier plan ou représentés par de vieilles cartes postales. Selon Élisabeth Manchester ce fond noir ou blanc trouve son origine dans les dessins de l'artiste. Elle écrit : « Sept planches en sept jours 1997 (T07613) - une série de dessins à la craie blanche sur sept tableaux réels - sont les précurseurs de Majesté ». Les grandes surfaces de peinture blanche sur les photographies font écho aux taches blanches laissées sur les tableaux après avoir effacé les dessins et le texte gravé à la craie. »

[176]http://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-majesty-t12805, E. Manchester, « Tacita Dean. Majesty », site internet du Tate Museum, (consulté le 06/05/2018).

Figure 38.Tacita DEAN, *Majesty,*
2007, photographie © Tacita Dean, courtesy Frith Street Gallery, London and Marian Goodman Gallery, New York/Paris

Majesty le plus vieux chêne anglais.

La photographie *Majesty* date de 2006 et appartient à une série de photographies d'arbres en noir et blanc. Le motif est un arbre ancien qui a élu domicile dans le sud-est de l'Angleterre. Cet arbre est le chêne le plus grand et le plus ancien de l'Angleterre. L'arbre est connu sous l'appellation du Chêne de Fredville, il a grandi pendant des siècles avec deux chênes géants plus petits, connus sous le nom de Beauté et Stately. L'artiste réalise des prises de vue multiples de cet arbre, de ce Majesty. Certaines le montrent partiellement et d'autres laissent entrevoir sa hauteur. L'arbre apparaît de tout son long ce qui accentue sa taille. La photographie exposée au Tate Museum, montre qu'une seule partie de cet arbre. La photographie a été prise en vue frontale. L'arbre est coupé de son environnement. Il semble seul sur un fond gris. L'arbre est dénué de feuillage. Son tronc semble imposant ce qui laisse deviner l'étendue de ses racines.

Figure 39.Tacita DEAN, *Baobab,*
2002, film, 16mm, Madagascar

Cette série d'arbres déformés, ce retour au fond pictural blanc, ce souvenir d'enfance, cette observation du vieux chêne et la collecte de cartes postales d'arbres poussera l'artiste à s'interroger à l'apparence pictural des arbres dans des films. Ainsi en 2002, elle va réaliser un film intitulé Baobab, film sur lequel nous reviendrons dans l'analyse comparée (3.2.5). Ce qui nous interroge c'est ce qu'en dit Elisabeth Manchester, « Dean contemple un groupe de baobabs à Madagascar en film 16mm noir et blanc, créant une série de portraits anthropomorphiques tout en méditant sur les tensions entre l'obscurité et la lumière ». Comment une artiste peut-elle créer à partir d'un arbre des portraits anthropomorphiques tout en méditant sur des tensions entre lumière et obscurité ?

3.2.4. La figure de l'arbre entre archéologie, symbolique et spiritualité

Selon le *Dictionnaire d'ethnologie,* l'archéologie dans son étymologie se révèle comme « une science des choses ancienne qui étudie le passé à partir des vestiges matériels qui en subsistent. » Mon propos part des patronymes. Les patronymes se révèlent être des éléments presque photographiques des origines des travailleurs indiens comme l'ont démontré E. Moutoussamy et A.Murugaiyen. Les patronymes deviennent une enveloppe charnelle et corporelle chargée de l'Inde intime qui recouvre la descendance indo-guadeloupéenne qui les porte, qui les assume, qui les confirme en son identité. Cependant l'archéologie de M. Foucault est une discipline qui œuvre à travers les seuils, les ruptures, les discontinuités de l'histoire. L'onomastique, en particulier sa branche anthroponymique, permet l'étude de ces noms propres. Nous émettons l'hypothèse que si cette onomastique permet de donner un contenu charnel à la descendance indienne qui souffre des lacunes de son ascendance, si les patronymes sont porteurs et révélateurs des bribes identitaires ancestrales, cette onomastique doit être définie dans le prisme de deux notions : 1-la parenté et 2-les symboliques de l'arbre. Après tout, ne parle-t-on pas d'arbre généalogique dès lors qu'il s'agit de regrouper dans une même forme des lignées familiales ?

La notion de parenté.

Dans les chapitres précédents nous avons vu que le recours du recrutement féminin avait pour deux enjeux politiques et mercatiques d'apaiser le climat colonial et de permettre d'enraciner les travailleurs indiens. Nous avons évoqué la transmigration matrilinéaire, les Indiennes transmettent les prénoms de l'ascendance à leurs descendants. Le recrutement et la transmigration ne sont que des aspects qui

animent la notion de la parenté. La parenté[177] est un lignage, une filiation. Elle manifeste un lien unissant des personnes qui, descendant les unes des autres, ont des ancêtres communs. Selon F. Lombard pour que la notion soit à l'œuvre, il est nécessaire de créer des alliances. C'est ainsi qu'en 1949, dans sa thèse Claude Lévi-Strauss va montrer l'importance du « mariage comme constitutif de l'alliance entre les groupes, alliance sans laquelle aucune assistance, aucune aide n'est possible dans le système où la protection sociale reste l'affaire du groupe familial. » Pour Lévi-Strauss[178] « le système de parenté va devenir un langage, ce n'est pas un langage universel (…) il est un système arbitraire de représentations. » Un exemple de cet aspect anthropologique de la complexité de cette notion est révélé à travers les études de l'Inde L. Dumont pour expliquer le système des castes. « Le mariage comme il l'écrit, domine la vie sociale de l'hindou et tient une grande place dans sa religion, comme pour la hiérarchie sociale. »

La parenté à l'œuvre dans nos recherches dans les cimetières.

Nous l'avons vu en invoquant les chiffres relevés par E. Moutoussamy et A. Murugaiyen, il n'y a que mille_patronymes présents dans la descendance indo-guadeloupéenne alors qu'à l'origine plus de quarante-deux mille trois cent vingt-six Indiens ont foulé cette terre en portant chacun cette photographie identitaire. Ils parlent d'hécatombe. L'Indien était immergé dans un système colonial arbitraire, système de protection sociale qui niait son humanité. Cependant pour se préserver autant que faire se peut, il a créé des alliances, créé des liens de parenté, crée des lignages, des clans. Ils se mariaient entre eux sans pour autant être consanguins. C'est ainsi que dans notre enquête ethnographique (anthroponymique et

[177]Définition de « parenté » signifie «rapport entre individus établi par la naissance, consanguinité », site internet : http://www.cnrtl.fr/definition/parenté

[178]https://www.universalis.fr/encyclopedie/systemes-de-parente/, D. de Coppet, « Systèmes de parenté, site internet Universalis, (consulté le 06/05/2018).

topologique), dans les cimetières plusieurs tombes apparaissent sous le même patronyme ou des homonymes cousins mais sont à considérer comme des familles différentes, présentant différents visages. C'est ainsi que notre enquête reste inachevée car si la parenté apparaît comme une notion, un peu plus tard, nous y reviendrons pour en faire un concept. Mais en l'état, les lignages que la notion révèle ne peuvent aboutir à une généalogie de toute la descendance indo-guadeloupéenne pourtant elle reste empreinte de symbolique, la figure de l'arbre est la métaphore de cet héritage qui s'étend et qui demeure.

Les symboliques des arbres.

J.Mary Couderc a écrit une thèse qui s'intitule *La symbolique de l'arbre*[179]. Il le présente comme « le roi du règne végétal auquel l'homme, en raison de son orgueil, se compare souvent. Il incarne le mieux le lien entre le monde où habite la divinité et le monde inférieur le domaine des humains, voire le monde souterrain où il plonge ses racines. Il s'agit de la plus haute construction biologique unissant le spirituel-vertical-à-la matérialité-horizontale-, l'homme se trouvant à la rencontre de ces deux axes. » Dans *Majesty*, Tacita Dean réalise une série d'un arbre. Pour l'artiste, cet être majestueux apparaît comme un roi du règne végétal. Elle le présente sur un fond pictural neutre. Elle le magnifie, lui redonne de sa grandeur, en le présentant sous le titre Majesty qui renvoie à la majesté. Le vieux chêne reste présent par-delà les histoires de l'Angleterre. Il reste debout. Ses racines parcourent les sols. Il s'élève. Dans notre enquête, ce qui nous a fasciné c'est également la présence des arbres aux abords ou dans les cimetières. Ils semblent se créer une place entre les morts, une place qui les apaisent. Leurs racines les rejoignent dans

[179] http://academie-de-touraine.com/Tome_20_files/arbres.pdf, J.M. Couderc, « La symbolique de l'arbre », site internet de l'académie de Touraine, (consulté le 06/05/2018).

ses lieux où ces corps reposent, où ces corps sont inhumés. Mais la symbolique de l'arbre peut aussi donner lieu à une vie nocturne.

L'arbre se situe entre terre et ciel, il incarne un pouvoir spirituel et créateur. L'exemple qui en témoigne se trouve chez des artistes originaires du centre de l'Inde. Les Gond sont « une communauté ou les arts » ont une place prépondérante. Cette place essentielle place l'art est « une forme de prière et ils pensent que la bonne fortune touche ceux dont les yeux se posent sur une belle image. » Les artistes présentent des sérigraphies sous le titre de *La vie nocturne des arbres*.[180] Les thèmes sont : 1- La création des arbres, 2- Les invités s'en vont, 3- L'arbre de la déesse serpent, 4-L'arbre de l'ivresse, 5-La tête de serpent, 6-La maison du créateur. Le lecteur s'interroge sur l'univers imaginaire et mythique de l'arbre, le rapport qu'entretient cette tribu à la forêt. La spiritualité s'attache à la figure du « Peepul », un arbre qui est « la maison du créateur, vénéré par les hindous, par les peuples de la forêt, qui viennent de loin pour verser de l'eau sur son tronc. »

[180] http://www.actes-sud-junior.fr/9782330057435-l-bhajju-shyam-ram-singh-urveti-durga-bai-la-vie-nocturne-des-arbres.htm, « La vie nocturne des arbres », site internet « actes sud junior », (consulté le 06/05/2018).

3.3. Fouille immatérielle et Symbolique des âmes perdues

Est-il possible d'établir un autre lien, une autre relation avec les ancêtres indiens ? Est-il possible de traduire leur influence dans une archéologie du présent qui franchirait les voiles de l'apparence, qui dévoilerait des territoires obscurs ? La pratique artistique devient une performance qui trouve son point de départ dans la symbolique des arbres qui permettait une réminiscence peut –être des mânes et un culte des ancêtres inconnus.

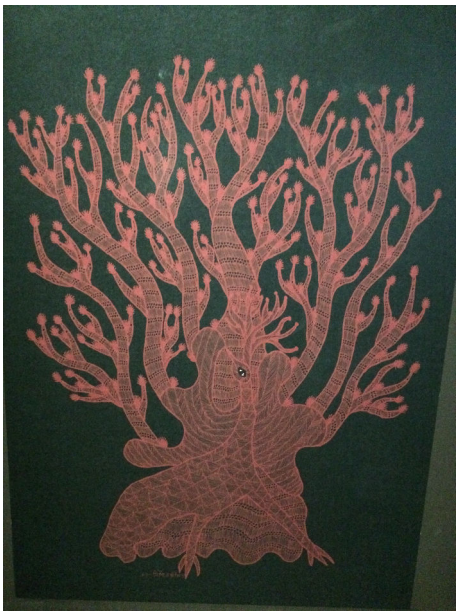


Figure 40.Bhaju Shyam Durga Bai et Ram Sigh Urveti, *La vie nocturne des arbres,* 2015, © Acte sud junior, recueil.

Dans La Vie nocturne des arbres,[181] les artistes Bhaju Shyam, Durga Bai et Ram Singh Urveti, décrivent deux arbres : 1 – L'arbre Sembar « abrite des esprits sacrés. A la tombée de la nuit, ses invités du jour se sauvent : des abeilles, un oiseau et deux caméléons, 2- L'arbre de la déesse serpent « porte la Terre sur sa tête. Un

[181] http://www.actes-sud-junior.fr/9782330057435-l-bhajju-shyam-ram-singh-urveti-durga-bai-la-vie-nocturne-des-arbres.htm, « La vie nocturne des arbres », site internet « actes sud junior », (consulté le 06/05/2018).

arbre y pousse sans bruit. C'est lui qui contient toute la Terre et veille sur les précieux œufs de la Déesse, enfouis dans ses anneaux. » Notre hypothèse est que l'arbre serait peut-être cette figure qui permettrait d'abriter des esprits sacrés, de faire danser les mânes sur ses branches ou de dissimuler ses ancêtres dans ses anneaux, dans ses racines. L'arbre permettrait alors ce passage entre le monde du visible et de l'invisible, entre la vie et la mort. Il demeurerait un témoin et un ami silencieux qui œuvre autant dans ses branches que dans ses racines.

3.3.1. L'histoire du squelette, d'une figure qui erre.

R. Tagore aborde sept histoires de fantômes indiens. Ces récits sont nourris par le « goût du mystère » palpable dans le nord de l'Inde.[182] Les récits de Tagore trouvent leurs origines dans des traditions littéraires sanskritiques qui évoquent de sept manières différentes la figure des revenants. Nous abordons cette question étrange pour mieux comprendre les antécédents archaïques d'un mystère. Cet ouvrage représente la figure du revenant, du fantôme, spectre étrange en sept récits intitulés : 1- Squelette, 2- Pierres affamées, 3-Obsession, 4-Formes abandonnées, 5-Précepteurs, 6-Au cœur de la nuit, 7-La morte-vivante. L'histoire que nous allons aborder est celle du squelette.

Dialogue entre un étudiant et l'âme d'un squelette.

Cette histoire plonge le lecteur dans un dialogue entre un étudiant et l'âme d'une femme dans un espace fermé. L'étudiant a pu approcher le squelette de cette femme, l'analyser, l'observer. Le dialogue se déroule dans la nuit. Le dialogue naît de l'envie de cette femme de raconter son histoire et de savoir comment l'étudiant l'a perçue. Le dialogue commence au moment où l'enfant repense au squelette qu'il

[182]R.Tagore, *Histoire des fantômes indiens,* Paris, Cartouche, 2006, Réédition Aléa Poche, 2008.

a analysé avec ses amis. Le souvenir du squelette lui apparaît avant d'aller se coucher. Une fois que cette pensée lui traverse l'esprit. L'étudiant ressent une présence dans la pièce sans la voir. « Je pouvais entendre la respiration haletante. Je crus que tout cela n'était que le produit de mon cerveau en manque de sommeil. J'étais assez angoissé, et pour me débarrasser de cette peur irrationnelle je m'écriai « Qui est là ? » Une voix lui répondit « C'est moi. Je suis à la recherche de mon squelette. » L'étudiant ne perd pas son sang-froid et entame un dialogue avec la créature qui propose de lui tenir compagnie. La communication commence à partir du moment où elle s'installe sur le lit et lui dit « Il y a trente-cinq ans je m'asseyais parmi les êtres humains pour bavarder avec eux, mais ça fait trente-cinq ans que j'erre dans les hurlements du vent et les horreurs brûlantes ! Laissez-moi m'asseoir près de vous et parlez à nouveau comme un être humain. » L'étudiant accepte sa demande. Et la créature commence à lui décrire l'histoire de sa vie.

L'histoire et le souhait du squelette.

L'histoire de cette femme est parsemée de douleurs. Elle ne trouve pas le bonheur dans sa vie de vivante. Elle est mariée jeune. Elle le craignait « comme la mort ». Son mari mourût « deux mois après le mariage ». Cette femme était considérée par ses beaux-parents comme une *VishKanya* (une de ces vierges superbes à qui, on faisait des piqûres de serpent à répétition afin de les immuniser, de sortes que leur simple contact empoissonné pouvait tuer). Elle a été reconduite chez ses parents. Finalement elle tomba malade et rencontra l'ami de son frère médecin dont elle tomba amoureuse. Malheureusement elle apprit la nouvelle du mariage de son médecin. Le médecin avait appris à cette femme à reconnaître certaines poudres mortelles. Avant qu'il ne parte, elle en mit dans son breuvage. Puis elle se prépara, elle alla parée de ses plus beaux habits, de ses plus bijoux et se donna la mort en

ayant un souhait à l'esprit. R. Tagore le formule ainsi « Mon souhait était que si des gens venaient à me découvrir, ce sourire enivrant ornerait mes lèvres. Mon souhait était en marchant vers la chambre nuptiale de ma nuit éternelle, d'emporter avec moi ce sourire ».

Mises en garde maternelle sur les spectres.

Lakshpathia, notre ancêtre mère indienne était d'origine du Nord de l'Inde. Sa langue était l'hindi. Ma grand-mère a toujours été hantée par les histoires de revenants. Elle nous demandait souvent de faire attention quand nous allions au cimetière. Peut-être avait-elle la crainte que des figures féminines entrent en dialogue avec nous, peur que nous ne dérangions et n'évoquions par un hasard des âmes qui errent ? Selon ma grand-mère, il existe en Guadeloupe une figure féminine spectrale qui erre. Cette figure est crainte par les jeunes femmes enceintes. Cette figure porte le nom de Katéli. Elle n'est pas à confondre avec la déesse mère Kalimaï. Quand on aborde cette figure, les voix se taisent, les silences et les malaises se ressentent. Ma grand-mère m'a toujours dit de m'en méfier. Elle apparaît dans la nuit, traînant ses chaînes le long des maisons. Elle hurle parfois, le vent se lève. Cette figure féminine n'est pas la seule figure de l'étrange dans l'imaginaire indo-guadeloupéen. Selon ma grand-mère, il existe une histoire de l'arbre aux pendus. Dans la commune de Saint-François, des travailleurs indiens se sont donnés la mort à la suite d'un incident sur une propriété. Ces travailleurs se sont pendus.

Ces histoires étranges restent en suspens, tant elles demeurent rattachées à la peur de les voir surgir. Pourtant il me semble opportun d'enquêter dans ces lieux de rencontres immatérielles dans l'imaginaire créole, lieux d'inhumation et dialogue d'âmes.

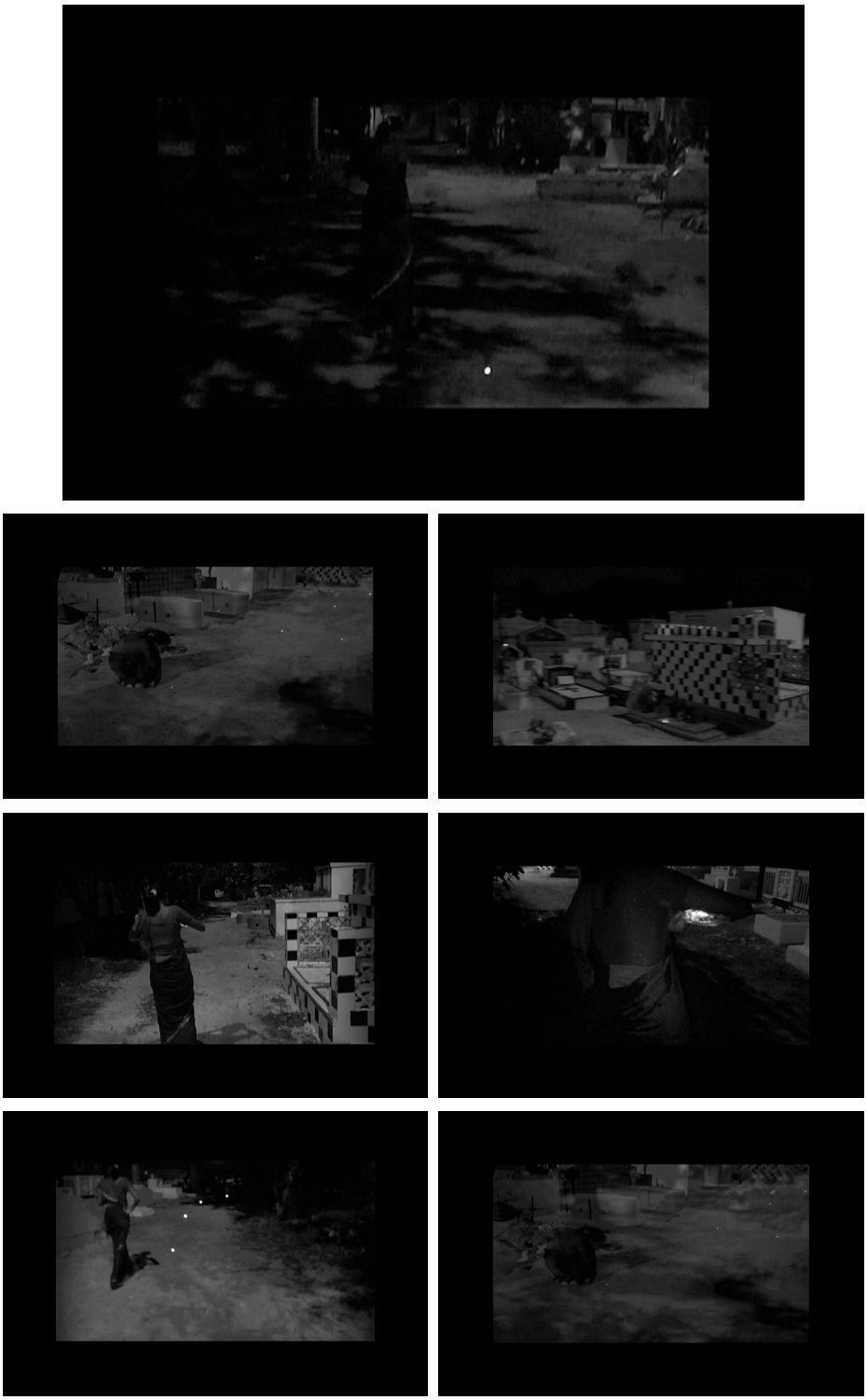


Figure 41.Minakshi CARIEN, *Les ombres des arbres et des âmes*,
2013, Performance, 5'00, Guadeloupe,
Cimetière de Port-Louis, 7 Photogrammes numériques.

3.3.2. Performance : à la rencontre des ombres portées.

J'ai toujours eu une croyance enfantine que ces mères et ces femmes demeuraient dans l'ombre, œuvraient peut-être dans cette obscurité. Cette croyance me permettait d'imaginer d'éventuels dialogues avec ces âmes dans les murmures de la nuit. Ces traces me permettaient de percevoir des phénomènes étranges que j'appréhendais comme des indices, des signes dont je comprendrai la signification plus tard. Petite j'étais effrayée par les ombres, leurs portées et leurs apparitions. Au début je les percevais comme monstrueuses, comme une menace. J'étais chargée par les histoires mystiques des légendes créoles, des revenants. Mais j'avais le sentiment que les ombres pouvaient être bénéfiques, que ces enveloppes immatérielles pouvaient être révélatrice d'oublis passés, de passages laissés de côté par manque de traces. J'avais le sentiment que si une âme revenait c'est qu'elle portait un message.

Peur et interrogation sur l'ombre dans un cimetière.

Quand j'étais enfant, j'étais terrifiée par les ombres sur la vitre de mon four. J'avais le souffle coupé. Je fermais les yeux pour ne pas les voir. Progressivement en grandissant, j'ai appris à les voir autrement, à leur donner des noms, à me dire qu'une peur ne devait pas me mettre dans cet état. Je me disais ce n'est que l'ombre des objets. Tous les soirs, les ombres étaient différentes. Je n'avais pas de repères. En 2012, j'ai décidé de me confronter à cette peur infantile, d'aller à la rencontre des ombres dans le cimetière de Port-Louis. Selon Gombrich, nous devons distinguer « trois degrés appelés ombre, pénombre et ombre portée. Par ombre (ombra), on entend celle que le corps opaque crée sur lui-même (…) Pénombre (mezz'ombra) se dit de la partie comprise entre le clair et l'ombre, où l'un passe

dans l'autre en s'atténuant peu à peu selon la rotondité de l'objet (…) L'ombre portée (shattimento) est celle qui est occasionnée sur le sol ou ailleurs par l'objet représenté. »[183] Dans le cimetière de Port-Louis, les trois degrés de l'ombre sont perceptibles : 1- l'ombre apparaît dans les corps des tombes ou de la végétation qui sont parfois exposés à l'éclairage municipal mais dont certaines parties demeurent « mi- claire[s], mi- sombre[s], avec une partie dans l'obscurité. » ; 2- La pénombre établie des nuances de gris entre les zones exposées et les zones obscures ; 3- Les ombres portées sont celles des branches d'arbres et des tombes. Les ombres portées en fonction des vents peuvent danser sur le sol recouvert de sable. Le cimetière est situé en bord de mer.

Confrontation et ombres portées.

La performance commence à 19h. Elle prend la forme d'une déambulation. Je suis habillée en sari. Mes matériaux sont des bougies. La déambulation[184] est une flânerie, une marche dans ce cimetière. Étymologiquement, le terme renvoie à la promenade. Cette flânerie ne se déroule pas à l'intérieur du cimetière mais dans ses marges, dans ses abords, dans ses contours. Je peux regarder cet espace mortuaire mais sans y pénétrer. C'est une confrontation[185], je suis près du lieu, sur ses limites mais sans être dedans. La performance débute dès mon entrée dans le lieu, je commence à poser la lumière puis j'effectue un pas. Je suis bercée par le souffle marin. La performance dure dix minutes. Je fais un aller-retour en ce lieu. Parfois je regarde les arbres. Parfois je regarde les tombes. Je me demande si une relation s'établit entre ces objets inanimés et ces ombres qui dansent. Au début, j'ai peur, je

[183]E.H. Gombrich, *Ombres portées : leur représentation dans l'art occidentale,* Paris, Gallimard, 2015.
[184]Définition de « déambulation » signifie « action de marcher selon sa fantaisie, sans but précis», site internet : http://www.cnrtl.fr/etymologie/déambulation
[185]Définition de « confronter » signifie « confiner à, être contigu à, être situé au bord de », site internet : http://www.cnrtl.fr/etymologie/confronter

me rappelle ce sentiment étrange qui me coupait le souffle enfant. Selon Gombrich « pour les enfants, les ombres, sont toujours menaçantes, surtout la nuit. (…) L'effroi et l'étrangeté indissociables des ombres portées ont pris une importance considérable ».[186] A la fin de la performance, je deviens fascinée par cet environnement où des formes translucides dansent sur le sol. Elles me semblent bien plus que cet univers négatif infantile.

La portée des ombres un passage intergénérationnel.

Dans la performance, le choix du lieu était décisif. Je ne voulais pas y entrer. Je voulais le regarder. Le cimetière de Port-Louis est le principal lieu d'inhumation de ma famille paternelle et maternelle. Une bonne partie de ma lignée y est enterrée. Lors du rituel de la Toussaint qui se déroule le 1er et le 2 novembre majuscule en Guadeloupe, j'avais l'habitude d'aller en ce lieu pour allumer des bougies. Je rendais hommage à mes ancêtres. En y allant chaque année, je me confrontais à deux choses : ma peur, celle des ombres portées et à une interrogation, ces ombres sont-elles celles de mes ancêtres ? Selon Gombrich « ces formes peuvent aisément nous inquiéter. On n'en saisit pas toujours l'origine, la signification, ni ce qu'elles présagent ou préfigurent. Elles génèrent des fantômes. Seule leur familiarité rend les ombres nocturnes d'un intérieur moins menaçantes. » Progressivement dans mon imaginaire, j'ai appris à sentir et ressentir ces ombres, y voir une manifestation spirituelle ancestrale.

Dans la performance, ce qui était exposé c'était le jeu des ombres portées des branches d'arbres. Cette danse aléatoire qui suivait le sens du vent, rythmé par le souffle marin. Les formes translucides faisaient partie de l'environnement, du cimetière.

[186]E.H. Gombrich, *Ombres portées : leur représentation dans l'art occidentale,* Paris, Gallimard, 2015.

Elles apparaissaient et disparaissaient. Elles se mouvaient tout en demeurant fugitives. Ma performance était une manière d'établir un dialogue, de les observer, de les voir se mouvoir, de les voir danser sur le sol, de les illuminer. Ma performance était un dialogue entre les ombres portées de mes ancêtres que j'imaginais accrochés à ces branches et ce sol qui montrait cette danse immatérielle. Ma performance était une rencontre, un spectacle comme celui de l'enfant et de l'âme du squelette.

3.3.3. La forêt des mânes

L'arbre peut-il être porteur d'âme ou de forme immatérielle, de forme spirituelle dans d'autres imaginaires ? Si l'arbre témoigne d'une rémanence comme nous l'avons vu précédemment dans l'œuvre de Tacita Dean, si l'arbre manifeste un quelque chose qui persiste, qui dure, qui demeure permanent par-delà les temps. L'arbre possède une immanence, une présence intérieure. Elle peut être palpable à travers les mythologies indiennes comme nous l'avons vu dans le court-métrage *la vie nocturne des arbres*. Mais cette immanence, cette intériorité des arbres peut contenir des formes spirituelles. Dans l'imaginaire de Léa de Saint-Julien, l'arbre peut accueillir des esprits, des mânes.

Léa de Saint-Julien est née d'une mère bretonne et d'un père guadeloupéen. Son œuvre lui permet de « franchir le voile de l'apparence. » Sa création La Forêt des Mânes a été exposée au jardin du Luxembourg dans le cadre de deux manifestations : 1-La journée nationale des mémoires de la traite négrière, de l'esclavage et leurs abolitions à l'allée Saint-Michel organisée au Sénat en 2006[187] ; 2- La Nuit Blanche à Paris en 2008. L'œuvre a nécessité deux ans de travail, de recherches. En quoi cette œuvre permet-elle de franchir le voile de l'apparence ?

[187] https://www.senat.fr/evenement/manes/index.html, site internet du Senat, (consulté le 06/05/2018)

Figure 42.Léa de Saint-Julien, *La forêt des Mânes,*
mai-juillet 2006 au jardin du Luxembourg. © Léa de Saint-Julien

Retour aux origines de l'artiste.

L'artiste crée des œuvres qui traduisent son origine métisse. Son œuvre est un carrefour entre expérience et rendez-vous de plusieurs cultures. Cette femme manifeste un goût pour les voyages. Elle a parcouru de nombreuses frontières, arpentant des horizons variés comme lieux de vie tels que les États-Unis, Haïti, Afrique, Montréal. Ces œuvres deviennent des documentaires nés de ces rencontres entre religion et spirituel. La Forêt des mânes trouve sa source d'inspiration dans des terres de populations passantes, déplacées, errantes, itinérantes (Guadeloupe, Martinique, Réunion, Inde, Afrique, Asie, Bretagne). En les mettant en dialogue, en créant une déambulation entre des portraits de populations migrantes, l'artiste pointe du doigt le passé douloureux et commun de ces anonymes qui ont connu l'exil, la séparation et le déracinement.

Une traversée terrestre dans des bambous.

Ce passage international, n'est plus celle de navire ou de radeau, elle devient un chemin. Cette traversée se concrétise pas à pas dans un univers bleu turquoise qui dispose des plans de bambou, des portraits gigantesques entre les branches. Les bambous sont dans des peaux disposés le long de l'allée Saint-Michel. Le sol est recouvert de gravier bleu. L'œuvre ouvre sur un univers empreint de rêverie et de flânerie. L'installation possède une belle étendue, plus d'une centaine de mètre. Ce passage apparaît comme insolite. Selon le rédacteur de Gens des Caraïbes[188], « la forêt des Mânes est une invitation à vivre. Entre ces végétaux sont suspendus des voiles de portraits photographiques mettant en valeurs des anonymes et des objets choisis : parfums, miroirs, sampians, bout de verre sculptés par la mer ou encore morceaux de tissu. ».

Une forêt portant et suspendant des portraits.

Les portraits sont suspendus dans les arbres. Selon le rédacteur de Gens des Caraïbes, cette installation se construit en donnant à chaque élément son importance. Elle « s'interroge sur les traces, les réminiscences, les possibles ouverts à la pluralité des rencontres humaines et des métissages culturels et raciaux. L'œuvre dans cette espace ouvert, ce lieu de rencontre, établi un dialogue ouvert avec anonymes. Elle les met en scène, tout en invitant le spectateur à apprécier les origines variés et mêlées de cette arche botanique et plastique placée dans un espace de paix, de méditation et de médiation.

Cette œuvre apparaît comme un hymne à la Caraïbe et à la migration contemporaine, à travers le passage entre ces inconnus, leurs regards fuyants ou tristes, leurs signes et

[188] http://www.actes-sud-junior.fr/9782330057435-l-bhajju-shyam-ram-singh-urveti-durga-bai-la-vie-nocturne-des-arbres.htm, « La vie nocturne des arbres », site internet « actes sud junior », (consulté le 06/05/2018).

différences culturelles, cultuelles. Tous ces portraits voilés, se révèlent aux côtés des bambous, l'un observe ses feuilles, l'autre s'imprègne de ses racines, l'autre écoute sa musicalité. Mais tous ces esprits hantent, traversent, resurgissent, s'emparent de cet espace qui leur est dédié en pleine vie. Ces inconnus acquièrent une présence par-delà leur anonymat.

3.3.4. Les arbres et les mânes : une relation familiale et ancestrale.

Dans la croyance populaire, cet arbre incarne les mânes des ancêtres, qui s'accrochent à ses branches et y dansent. Ce sont des esprits hantent l'imaginaire créole, qui protègent, observent et guident le contemporain. Que ce soit le sembar, le nagphani, le peepul, le ginkgo, le chêne, le baobab, le figuier, le bambou, le margousier, l'arbre incarne la vie et la spiritualité à travers de nombreuses civilisations et cultures. Si pour les Gond[189], une ethnie africaine, le sembar « abrite des esprits sacrés » ; le nagphani semble doté du « pouvoir de cicatrisation », le peepul est « la maison du Créateur », dans la légende du centre de l'Inde l'arbre est créé par Shankar Bhagwan le Créateur qui s'arracha trois poils et en fit trois grands arbres. Peut-être l'arbre incarnent-il les mânes, les esprits des ancêtres qui errent, qui protègent les vivants.

La Forêt des Mânes.

Dans l'œuvre de Léa de Saint-Julien, le bambou a une place prépondérante. Selon le rédacteur de la revue numérique Gens des Caraïbes, le Bambou « croît de façon naturelle dans toutes les parties du monde (…) représente « l'autre » soi, miroir culturel qui transforme celui qui s'y voit. C'est aussi le symbole de l'individu qui tend vers une élévation et la force vient du maillage souterrain, des rhizomes capables comme le ginkgo de résister aux cataclysmes nucléaires. »[190] « La Forêt des Mânes » place le spectateur dans ce « monde d'interconnexions et de correspondances ». Elle apparaît comme un « hommage à cette force des mânes, celle des ancêtres, de l'esprit, de l'immatériel qui transcende la mort en reliant

[189] http://www.actes-sud-junior.fr/9782330057435-l-bhajju-shyam-ram-singh-urveti-durga-bai-la-vie-nocturne-des-arbres.htm, « La vie nocturne des arbres », site internet « actes sud junior », (consulté le 06/05/2018).
[190] http://www.gensdelacaraibe.org/telecharger/newsletter/lettre-spe-foret-des_manes.htm, site internet Gens de la Caraïbe, (consulté le 06/05/2018).

passé, présent et futur. » L'artiste souhaite à travers cette installation permettre au spectateur de « regarder la ville autrement », de « franchir les portes du voile de l'apparence. »

La notion à l'œuvre.

Les Mânes sont « les âmes des morts », qu'une « divinité infernale », qu'un « esprit des morts. » Dans l'œuvre de l'artiste, les portraits sont des inconnus. Elle ne précise pas si ces gens sont morts ou si la mort transparaît à travers leur identité passée sous silence dans ce monde d'inter connectivité, la mort est à entendre à travers l'inexistence de ces personnes de cultures multiples qui se côtoient sans se connaître.

Des mânes au culte des ancêtres.

Dans ma performance, je n'entre pas dans le cimetière, je l'observe. Je reste debout mais ne peut le fouler de trop près. Selon Mircea Eliade, « le culte des ancêtres revêt deux aspects différents ». Celui qui fait l'objet de mon attention est le culte « des ancêtres mythiques, dispensateurs des éléments de culture, organisateurs des institutions sociales. Se rattachant à un culte encore plus répandu, celui des morts, il a pour objet de faire du trépassé l'intercesseur des vivants auprès de la divinité et de rapprocher les uns et les autres comme si la mort n'avait pas causé la moindre brisure. » Selon H. Spencer, « le culte des ancêtres serait à l'origine même de la religion. », par extension un culte de la mort, qui établit une relation entre les familles et les divinités à travers l'arbre.

Selon M. Eliade, « certains auteurs désignent le culte des morts et des ancêtres sous le terme de mânismes, les bienveillants ». [191] Si l'arbre procède de propriétés thérapeutiques (ex : Le margousier), demeure comme le symbole de notre humanité (ex : le ginkgo, le chêne ou le baobab), un arbre antillais appelés figuier maudit semble incarner ce mânisme, tant il intrigue, dans les croyances créoles son histoire le rattache à un pouvoir maléfique et magique.[192] Cet arbre est visible dans les ruines des habitations sucrières, œuvre dans le temps pour la destruction des lieux, ses racines s'y sont installées, ont fissuré les murs.

*

* *

En quittant la terre mère, la terre sacrée, l'Inde, les hindous se heurtent à un interdit brahmanique, à une faute contre le dharma, à une ligne inaccessible dessinant une ascendance brouillée et une descendance suspendue dans les flots d'une malédiction, nommée en sanskrit *kala pani* et en anglais *Black Waters*.

***N**aître indo-guadeloupéenne* c'est regardé autrement son héritage à travers le prisme littéraire des *kala pani*. Ce concept contient l'empreinte de la brisure des émigrés, des traversées, porte la survivance des patronymes, la méconnaissance des ancêtres dans l'arbre des lignées, ravive l'esprit des mânes perdues et fait danser les ombres portées. Il devient un culte spécifique des morts, des mânes.

Retrouver son origine c'est s'y définir une place. C'est mener une recherche sur les premiers cultivateurs portant le nom. C'est tisser une généalogie pour s'y insérer.

[191] https://www.universalis.fr/encyclopedie/culte-des-ancetres/, M.Eliade, « culte des ancêtres », site internet Universalis, (consulté le 06/05/2018).
[192] https://www.ticanots.com/blog/Figuier-Maudit-Martinique-arbre-magique-ou-malefique_a21.html, blog Ticanots, (consulté le 06/05/2018).

C’est se questionner sur les générations qui me séparent de l’immigration indienne. Cette malédiction pose le problème de la rencontre et de l’enracinement, de la peur de l’émigrant, de l’abandon et la perte, de la mésaventure et du sacrifice. Elle devient pour la critique littéraire un champ ouvert sur la mémoire des ancêtres immigrants, un faisceau de témoignages. Une généalogie s’ouvre sous la forme d’un rhizome, des lignées, des mains qui permettent de retracer l’étymologie indienne des patronymes créolisés. Le *kala pani* porte l’empreinte de la survivance.

*N*aître indo-guadeloupéenne c’est faire émerger en chacun ce désir de témoigner de l’effacement, de perte, des flux migratoires, des va-et-vient dans les mers et dans les terres. C’est faire naître ce désir de mutualiser, combiner ces petits fragments chez la descendance indo-guadeloupéene mais aussi hindou-guadeloupéenne. Si pour Ananda Devi, les Indiens deviennent invisibles, anonymes. Le mythe du *kala pani* porte en lui des mouvements métaphoriques déployant des quêtes de l’impossibilité, de l’inaccessibilité ancestrale allant de la terre-mère (la Guadeloupe) à la terre d’exil (l’Inde), de l’enfance perdue à la souvenance dans un monde postcolonial. Les vestiges sacrés discutent et dialoguent avec les traces des Indiens laissés dans les habitations, traces témoignant du labeur, objets des conditions du travail difficiles dans les propriétés. Mais ces vestiges religieux qui restent préservés dans la sphère privée et familiale. Ces vestiges et les souffles qui les accompagnent, méritent d’être exposés ensemble en un lieu, tel est mon projet artistique.

Chapitre 4. La souvenance de l'enfance dans une dissémination postcoloniale.

Naître femme indo-guadeloupéenne c'est témoigner, amasser, questionner des vestiges sacrés et profanes dans les terres qui m'ont vu grandir. *Errance et souvenance* rend compte de mes promenades, de mes égarements, de ces moments d'observation qui ne me permettent pas de voir la présence indienne en terres postcoloniales. Mais cette présence peut être récréer, métamorphoser, implanter par la couleur. Cette vidéo est rythmée par un souffle et des couleurs qui hantent des terres de labeurs.

Le quatrième chapitre *La souvenance de l'enfance dans une dissémination créole et mondiale* ouvre sur des dispersions et des souvenances, des éloges et des enfances dans les ruines des habitations sucrières. La pratique artistique témoigne du voyage, de l'errance, de l'égarement, de l'éparpillement, de la dissémination, entre migration et enracinement, entre terre d'exil et terre natale. La pratique dessine un passage entre différents milieux, le monde n'est plus séparé par des frontières, il mouvant. Le concept qui explique ce phénomène est celui de la dissémination qui vient de Derrida et H.K. Bhabha. Ce monde où les nations de dissémine date des flux migratoires du monde coloniale. La dissémination, cette conscience d'une identité qui voyage est un concept qui émerge dans le monde postcolonial.

Vers un monde de dissémination.

En amont du chapitre intitulée *Dissémination : temps, récit et les marges de la nation moderne*[193], H.K. Bhabha cite ses sources : la « sagesse de Jacques Derrida » et sa « propre expérience de migration ». Il poursuit en écrivant : « J'ai vécu ce moment de dispersion des gens qui, en d'autres temps et d'autres lieux, dans les nations des autres, devient un temps de regroupement. Regroupements d'exilés et d'émigrés et de réfugiés (…) regroupant les souvenirs de sous-développement, d'autres mondes vécus rétroactivement ; regroupant le passé dans un rituel de renaissance, regroupant le présent. » (Bhabha, 2007, pp.223-266) Ces enfants des émigrés ou des exilés sont conscients que leurs parents, dès lors qu'ils entament *des passages* entre différents *milieux,* sont portés par la volonté de recréer leurs foyers, leurs identités, leurs appartenances, leurs origines en ces terres d'accueil. La pratique artistique témoigne du voyage, de l'errance, de l'égarement, de l'éparpillement, de la dissémination, entre terre de migration et de mutation, entre terre d'exil et terre fœtale.

L'identité indo-guadeloupéenne.

Dans ce chapitre, l'identité indo-guadeloupéenne est une construction créole. C'est une identité composite qui témoigne tant de l'indianité que de la créolité. Si la part intime, la conscience d'être d'origine indienne demeure, l'identité indo-guadeloupéen semble reposer sur la confrontation entre matrifocalité et dissémination créole. Notre hypothèse est la suivante : c'est en conservant cette

[193]H.K.Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale,* Paris, Payot et Rivages, 2007, Chapitre VIII. « Dissemination. Temps, récit et les marges de la nation moderne », pp.223-266.

part intime, que l'exilé souhaite combler le vide laissé par ce déracinement, cette perte de repère causée par ce bouleversement culturel. Il y palie en conservant précieusement cette part intime, ce trésor archaïque au sein de son foyer, au sein de sa famille. L'émigré souhaite reconstruire son identité dans la « *communauté imaginée du peuple nation* ». Il peut incorporer à son identité certaines valeurs fruit de son nouveau milieu comme c'est le cas qu'occupe la matrifocalité créole dans l'identité indo-guadeloupéenne et notamment dans les images d'enfance. A travers ce passage des milieux, une identité peut-elle se métamorphoser, se transformer ? Cette métaphore du « passage des milieux » transporte une part intime dans cet espace « peuple-nation », de dissémination, de migration et de mutation, un monde dans lequel les populations ne cessent de se déplacer, de traverser les mers et les océans, en emportant des trésors immatériels, des souvenirs et des croyances chargés du passé dans leurs pays d'origines, leurs pays natals, des images d'enfance. Comment ces images d'enfance dans l'imaginaire postcoloniale, dans le monde de l'habitation, sont des images fœtales, ces images sont-elles bercées par un regard matrifocal ou un vécu patriarcal ?

4.1. Présence absence : images fœtales dans les habitations

Mon regard parcourt plusieurs habitations. Mon choix s'est porté sur deux lieux se situant à l'opposé, l'un à Duval Petit-Canal dans le nord Grande-Terre, l'autre à Saint-Claude dans le sud de la Basse-Terre. Ces deux lieux étaient des habitations sucrières. Cette ressemblance m'a permis de les mettre en relation dans une vidéo, de les fondre l'un dans l'autre. Je les ai photographiés, en multipliant les points de vue, du plan rapproché à la vue d'ensemble, gros plans. A partir de ces échantillons, je voulais recréer à travers une vidéo une enveloppe qui marquerait la présence indienne, présence chargée de dénégation.

4.1.1. L'enfance d'une indo-guadeloupéenne dans les habitations

C'est dans le témoignage de ma grand-mère qu'apparaît la présence indienne dans les habitations. Elle a connu plusieurs propriétés sucrières, plusieurs lieux de vie, plusieurs lieux d'enfance : les « propriétés » de Saint-François à proximité de son lieu de naissance, la propriété de Maisoncelle dans la commune de Petit-Canal, l'usine de Beauport à Port-Louis. Elle m'a raconté le déroulement de son travail dans une usine sucrière, celui de son frère en tant que géreur et celui des autres indiens dans les habitations. La présence indienne est multiple, elle est hybride. Elle se lie au travail et à l'habitat.

Plusieurs places et travails dans la société.

De 1946 à 1953, ma grand-mère travailla à l'Usine. Elle faisait des analyses des taux d'eau dans la canne à sucre pendant deux heures. Elle était aussi secrétaire du directeur technique de l'usine de Beauport. Le statut de l'indien dans la propriété avait changé, devenu propriétaire terrien et travaillait à l'usine ou dans

les champs. Il était de nationalité française, considéré non comme Indien mais comme Guadeloupéen d'origine indienne, avait sa place dans la société créole.[194] Chaque lundi matin, une tâche était distribuée à chacun. Le travail débutait à quatre heures et demies. Les ouvriers finissaient à dix, onze heures pour certains, jusqu'à treize heures pour les autres. Pendant la récolte, les hommes devaient sarcler, couper la canne avec un coutelas au mètre. Les femmes étaient « amarreuses », attachaient un nombre de paquets de canne à sucre avec des amarres (partie supérieure de la canne à sucre). Deux hommes étaient chargés de porter la canne à la locomotive qui l'acheminait à l'usine. Pendant l'inter récolte, les femmes semaient les plans de cannes. Elles attachaient sur leur tête un grand panier rempli de pousses. Les hommes les replantaient à la main, arrachaient les mauvaises herbes, nettoyaient les rangs.

L'occupation de postes à responsabilité.

De 1942 à 1946, dès l'âge de douze ans, ma grand-mère a quitté Saint-François pour habiter à Maisoncelle à Petit-Canal. Plus de cent hommes et femmes travaillaient sur cette propriété de la S.A.U.B (Société Anonyme des Usines de Beauport) dont le siège se trouvait à Bordeaux. Beaucoup d'Indiens avaient des postes à responsabilité (géreur, chauffeur, garagiste, blanchisseuse, cuisinier, bonne d'enfant). Son frère aîné, Raphaël Parshad était géreur. Il était celui qui commandait, qui décidait de tout. Il vérifiait et notifiait le travail de tous. Il était celui qui payait les ouvriers agricoles tous les quinze jours. Il portait un casque, on le voyait souvent à cheval. Il arrivait que le géreur soit illettré. Il était assisté par un économe. Sur la propriété tout le monde se connaissait, devait obéissance

[194]H.Sidambarom, *Procès politique, contestation des droits électoraux opposés par le Gouverneur de la Guadeloupe, M. Le Vicomte de la Loyère, aux fils d'Hindous nés à la Guadeloupe*, Bordeaux, Bergeret, dépôt légal le 1er trimestre 1990.

au géreur et à l'économe, ces derniers avaient un droit d'expulsion des ouvriers. Il y avait une bonne entente sur cette propriété. Le géreur possédait un logement aménagé, composé de plusieurs pièces.

L'indien appartenait au maître, un enracinement difficile.

Lors de l'immigration indienne, les travailleurs sous contrat sont sous le contrôle des habitants, des maîtres des habitations. Ils ne pouvaient pratiquer librement leur religion, pour ne citer qu'un exemple des interdits des maîtres aux Indiens. À leur arrivée, ils se faisaient baptiser et ne pouvaient honorer les dieux et les déesses hindouistes librement mais en cachette. Selon P. Chamoiseau, les conditions d'enracinement des Indiens en Guadeloupe étaient difficiles. Il décrit la place qu'occupent ces travailleurs sous contrat, conduits dans les mêmes lieux que ceux connus des esclaves avant l'abolition en 1848. Ils occupent les mêmes travaux, ils les « remplacent », ils sont logés dans les « mêmes conditions », dans les cases à nègres. Ma grand-mère me précise que le troisième type de logement implanté sur les propriétés était les « cases à nègres » jusqu'en 1950. Pour P. Chamoiseau, la présence indienne devient un nouveau visage de l'esclavage. Il révèle qu'à la fin des contrats, certains travailleurs étaient conduits aux cachots pour renoncer à l'idée d'un retour en Inde. Les maîtres ou habitants usaient de tous subterfuges nécessaires pour les contraindre à rester sur l'habitation.[195] P. Chamoiseau écrit : « Les immigrants drainés sous contrat après l'abolition de l'esclavage se retrouvèrent dans des plantations inchangées. Ils remplacèrent (dans les mêmes cases et les mêmes conditions) les anciens esclaves nègres qui avaient en grande partie rejoint les mornes ou les villes. Le commandeur qui dirigeait les récoltes maniait encore le fouet, et le « travailleur

[195] P.Chamoiseau, *Ecrire en pays dominé,* paris, Gallimard, 1997.

au champs » n'était pas pour autant redevenu un homme. Malgré les contrats et les clauses prévoyant un retour au pays d'origine, les immigrants indiens (comme d'ailleurs les Chinois et les nouveaux Africains) se retrouvèrent dans une sorte d'esclavage. Et cela dans un relatif isolement car la masse nègre les traitait comme des chiens qui acceptaient l'inacceptable. Quand, parvenu au terme de son contrat, ou effrayé par le traitement dont il était l'objet (vivres rares, salaires aléatoires, familles séparées, sévices divers), l'un de ces immigrants manifestait l'envie de s'en aller, le planteur-béké le jetait aux fer pour le rendre raisonnable. » (Chamoiseau, 1997)

Selon Patrick Chamoiseau, les immigrants à leurs arrivées dans les colonies françaises sont conduits dans les habitations. Mais ces populations sont confrontées à un univers « inchangé », monde dans lequel les codes et les systèmes demeurent esclavagistes. Le travail reste identique même si l'abolition de l'esclavage est promulguée.

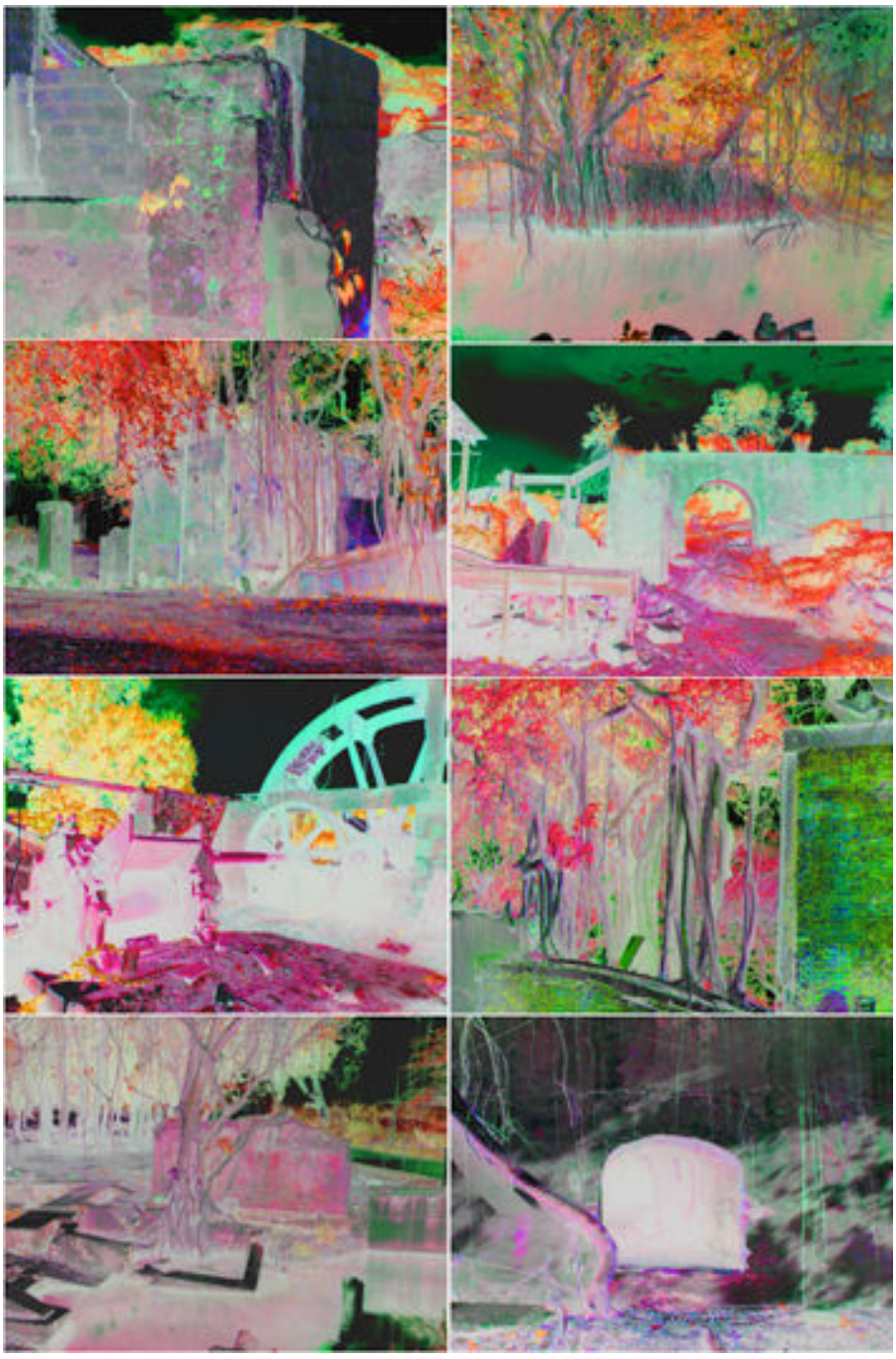


Figure 43.Minakshi CARIEN, ***Ombres de deux habitations,***
2011, vidéo numérique, 1'56 en boucle, diaporama de deux séries de 37 photographies numériques, accompagnée d'un improvisation vocale de Susheela RAMAN.

4.1.2. Le voile coloré dans les habitations sucrières.

Pour P. Chamoiseau, les immigrants venus de l'Inde connaissent « une sorte d'esclavage » et « un relatif isolement ». Mais ces immigrants « acceptent l'inacceptable » tant par la dureté du travail, des conditions hostiles avec la masse nègre, et un refus de rapatriement à l'issu du terme de leurs contrats. Une fois arrivé, les immigrants n'ont pas d'autres choix que de s'intégrer, mais pour se faire ils doivent parfois dénier ce climat hostile, l'occulter, l'oublier, le voiler, le dissimuler, faire abstraction en mettant en valeur leurs couleurs indiennes, leurs us, leurs mœurs, leurs croyances et leurs coutumes. Comment cet autre visage va-t-il trouver les ressources nécessaires pour s'enraciner dans un monde colonial qui n'attend de lui que d'être une force au travail ? Comment va-t-il réussir à y implanter son identité, les couleurs de son pays d'origine en ces terres d'habitation ?

Les immigrants indiens resteront-ils marqués par ce climat hostile, par ses sévices alors qu'ils rêvaient d'un avenir meilleur pour leurs enfants en bravant l'interdit du *kala pani,* en quittant leurs terres mères ? Les couleurs de l'Inde teintent les paysages. Elles deviennent une métaphore, une hybridation de la présence indienne dans les habitations. Je marque la diversité des individus par la diversité des images. Dans un intervalle de quatre mois, j'ai réalisé deux séries de cent photographies d'habitations guadeloupéennes. Ces images, retravaillées, sont intégrées dans une vidéo intitulée *Les ombres de deux habitations.* Les quinze premières images présentent l'habitation Cabre située dans la région basse terrienne. Les vingt-sept dernières se situent dans le nord Grande-Terre, l'habitation Duval à Petit-Canal. La vidéo tisse un dialogue dans l'habitation de Duval et celle de Beauport pendant une minute et cinquante-six secondes. Elle entoure les

photographies d'un mystère, celui de l'absence, celui des voiles de *Draupadi,* celui de la réincarnation.

L'absence et une apparence fantomatique des habitations.

« Absence », du latin *absentia*, désigne une non présence. Dans la vidéo, l'absence apparaît dans l'hétérogénéité des photographies des habitations. Ce sont des paysages dénués de figures humaines. Il n'y a plus de vie humaine, ni de présence. La nature s'en est emparée les éloignant de tout rétablissement de ce qu'elles furent jadis. Une ravine et une rivière s'écoulent, suivent leur cours à côté d'une usine délabrée, dont les quelques pièces qui en restent, sont rouillées. Ce sont des vestiges, des pans de mur debout en regard de ceux détruits. Selon P. Fédida, la spécificité de l'absence est d'offrir une matière à l'objet, de l'y retenir, peut-être de le façonner à travers cette substance. L'absence maintient une distance, une séparation pour l'appréhender et la penser. Le paradoxe de l'absence est qu'elle naît d'une projection, c'est-à-dire « être jeté au dehors » et d'une existence, on le voit dans son essence.[196] Fédida note : « elle donne contenu à l'objet et assure à l'éloignement une pensée (...) le souvenir est alors mis au défi de sa mémoire. (...) l'objet absent tire force de sa projection – d'être jeté au dehors – et c'est son essence qui lui attribue, en retour, existence ! (…) « L'image était vouée au de la mémoire pour conserver l'absent » (Fédida, 1978, pp.9-10) L'image numérique est modifiée par un effet négatif. Cet effet est utilisé pour créer une enveloppe blanchâtre, fantomatique, un voile. Cette enveloppe blanchâtre est l'expression des sévices, du climat hostile rencontré par les immigrants indiens à leur arrivée. Ce voile s'imprègne dans les lieux d'habitation comme s'il devenait nécessaire pour eux d'être plongée dans le déni et de s'accrocher au travail de la terre. En Inde, le

[196]P.Fédida, *L'absence,* Paris, Gallimard, 1978, pp.9-10.

blanc peut être l'expression du deuil dont le déni est une des sept phases émotionnelles.

Le reflet des voiles de *Draupadi,* teintes et couleurs.

Dans la vidéo, les couleurs deviennent une métaphore de la présence des Indiens. Elles recouvrent l'habitation en usant de toutes les teintes (rouge, jaune, vert, violet, indigo, orange). Elles voilent l'image comme les saris cachant le corps de reine *Draupadi.* Dans le Mahabaratha,[197] l'ouvrage mythologique indien, cet épisode présente la jeune femme entourée par une foule de vêtements multicolores. Selon B. Ellena, cette reine a été victime du mauvais sort réservé à son époux lors d'une partie de dés. Ils durent la mettre en jeu. Les gagnants la forcèrent à se dévêtir. La reine se mit à invoquer les dieux. Une touffe de saris apparut sur elle. Son corps ne pouvait être dévoilé.[198] Berenice écrit : "La reine *Draupadi*, héroïne du Mahâbharata, était la belle et vertueuse épouse des cinq frères *Pandava*. (...) Leur cousins les *Kaurava,* jaloux de leur pouvoir, après avoir longuement réfléchi à un stratagème imparable pour les éliminer, leurs proposèrent un jour une partie de dés. (…) Leurs adversaires exigèrent alors qu'ils mettent en jeu l'unique trésor resté en leur possession, la belle *Draupadi (...)* Trainée hors de ses appartements, *Draupadi* fut menée aux vainqueurs. Reine déchue, elle se trouvait livrée à la sauvagerie des Kaurava. (…) *Draupadi* se mit à invoquer... les dieux avant de s'évanouir. Duhsasana entreprit d'arracher les voiles de la reine, mais au fur et à mesure qu'il retirait une couche d'étoffe, un autre apparaissait, protégeant toujours des regards le corps évanouit. (…) Et plus il s'acharnait sur la malheureuse, plus des flots d'étoffe resplendissante s'amoncelaient sur le sol, sans que jamais son corps fût dévoilé."

[197] S.Demetrian, *Le Mahâbharata, Conté selon la tradition orale*, Paris, Albin Michel, 2006, pp. 197-199.
[198] E. Berenice, *Au fil de l'Inde, la route des arts textiles*, Paris, Seuil, 2003, p. 11.

(Berenice, 2003, p.11) Dans la vidéo, l'image numérique est une teinture révélant la présence indienne. Les couleurs recouvrent l'habitation, l'habitent comme une seconde peau.

Le mystère de la réincarnation.

Dans la vidéo, le mystère de la réincarnation est présent dans l'histoire de Susheela Raman. Cette musicienne est née en 1973 à Londres, de parents indiens venant de la région du Tamil Nadu (Sud de l'Inde). Elle a été bercée par la musique « Aussi loin que je me souvienne, cette musique a toujours été présente à la maison, donc en moi. Avant même que je sache parler ». Elle confie que sa grand-mère pensait qu'elle était la réincarnation de sa grande sœur. Elle meure très jeune et avait le don d'une voix façonnée pour la musique carnatique.[199] Labesse écrit : « Elle est décédée au moment d'entamer une tournée en Inde du Nord, Plus tard, ma grand-mère a toujours cru que j'étais sa réincarnation. » (Labesse) La réincarnation devient ce souffle de Susheela Raman. Le souffle se présente comme une ombre dans la vidéo. Comme si les voix de ces êtres oubliés tendent à revenir, à raisonner encore dans ces terres qui les ont vu mourir et exploiter.

Ombre de deux habitations porte l'absence dans ces lieux. Les deux habitations ont connu les trois siècles de l'esclavage, les quarante et une années de l'immigration des travailleurs sous contrat. L'habitation était un univers de fusion et de métissage temporel.

[199] http://www.mondomix.com/actualite/1085/susheela-raman-ent, P.Labesse, *Susheela Raman entre deux mondes,* site internet mondomix, (consulté en 2011).

4.1.3. Une figure coloniale invisible

Si *Ombre de deux habitations* porte l'absence dans ces lieux. Les deux habitations ont connu les trois siècles de l'esclavage, les quarante et une années de l'immigration des travailleurs sous contrat. L'habitation était un univers de fusion et de métissage temporel. Mais ces paysages d'habitation chargés et modifiés par le travail des hommes est au cœur des recherches artistiques de Mathieu Kleyebe Abonnec. L'artiste est né en 1977 en Guyane française.

Figure 44. Mathieu Kleyebe Abonnec*, Paysage de la Traite, N°1,*
Feutre sur papier. Dimension inconnue, retrouvée sur le blog internet Paris - Caraïbe, http://www.fxgpariscaraibe.com/article-4943817.html

Mathieu Kleyebe Abonnec crée des œuvres qu'il nomme des « Paysages de traite ». De 2004 à 2007, sa pratique déconstruit les dessins de la Guyane d'Édouard Riou et les reconstruit avec du feutre sur papier. En quoi dans les Paysages de traite n°1 et n°3 détournent, témoignent d'une volonté de marquer le silence des hommes dans les paysages, l'effacement de conditions de travail difficiles ? En quoi le traitement du dessin est-il différent des originaux ? Comment retire-t-il toutes les traces de la société coloniale, en niant l'héritage et en ancrant ces paysages dans la nature ? L'artiste puisse son matériau dans un ouvrage du docteur J. Crévaux et du dessinateur E. Riou, intitulé *Illustration de Voyages*

dans l'Amérique du Sud.[200] Dans l'exposition Kréyol factory datant de 2008, Y.Bacot présente l'œuvre Paysage de traite n°3 accompagné du texte de P.Chamoiseau sur les conditions de vie des Indiens dans les habitations.[201] L'œuvre de l'artiste est en adéquation avec sa matière, un ancrage dans le paysage de traite. Elle devient une réserve blanche qui révèle une disparition, un oubli. Les paysages sont vidés.

Figure 45.Mathieu Kleyebe Abonnec, *Paysage de traite n°3,*
2004-2005, Feutre sur papier, 220x150cm x2, Fond communal d'art contemporain de la ville de Marseille.

Paysage de traite n°3, un paysage de disparition.

Ce dessin présente des lignes entrelacées, superposées, reliées les unes aux autres. De ces lignes émergent une vaste forêt, où on peut distinguer des cocotiers, un amas d'arbres. L'ensemble répond à une esthétique grisâtre. L'œuvre est composée d'un diptyque, un dialogue entre deux paysages. Les deux dessins se répondent dans un camaïeu allant du gris au blanc. Le dytique immerge le spectateur, le plongeant dans cette forêt sans vie, dans une attente. Il dira « des images de feu tellement froides sur le papier ».[202] Ils notent : « Au cœur des

[200]E.Riou, J.Crevaux, *{illustration de Voyage dans l'Amérique du Sud}*, Paris, Hachette et Cie, 1883.
[201]Y.Bacot, *Kréyol Factory, Des artistes interrogent les identités créoles,* Paris, Gallimard, 2009,pp. 28-29.
[202]http://www.vacarme.org/article1296.html, V.Casanova, L. Saint-Saëns, *Vacarme, n°39, Paris,* Édition Amsterdam, printemps 2007, M.KLEYEBE ABONNENC, L.JEAND'HEUR, Voyage dans

ténèbres cogne un feu, des flammes à l'échelle d'un mur, des secrets hors-champ en dedans, la précarité impunie des manques, l'incendie administre les souvenirs aveuglants dans le temps libre (…) des images de feu tellement froide sur le papier, voir à perdre de vue (noir et blanc) et blanc, le crépuscule se change en nuit blanche infinie… K tend la main pour éteindre le climatiseur. Il se relève et c'est alors qu'il perçoit cette attente première s'envoler de ses paupières dans la lumière d'un néon. » (Casanova et Saint-Saëns, 2007) Pour l'artiste, les Indiens ou Amérindiens ont disparu. Il dira « Le crépuscule se change en nuit blanche infinie. » De cette perte, naît un crépuscule, une obscurité qui ne peut être traduite que d'un blanc intense.

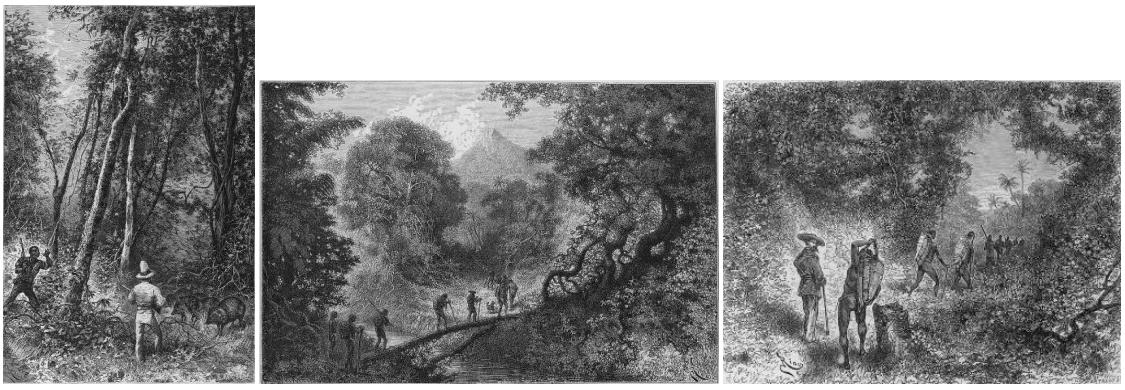


Figure 46.Édouard RIOU, Jules Nicolas CRÉVAUX, *illustrations de voyages dans les Amériques du Sud*,
Paris, éd Hachette et CIe, 1883, p.28, 30 et 213.

La matière brute de l'artiste, une création qui révèle l'oubli.

Ce sont les dessins en clair-obscur, allant du noir au blanc tout créant un camaïeu de gris. Ces dessins sont réalisés par E. Riou de 1833 à 1900. Il les a croqués lors d'une exploration où il accompagnait le docteur Jules Nicolas Crevaux. Le

l'intérieur des Guyanes, dessins et textes inédits, site internet editionsamsterdam, (consulté en 2011).

traitement de l'artiste et E. Riou n'est pas assimilable à celui de M. Kleyebe Abonnenc. Le papier n'est pas le même. La différence de traitement est perceptible dans le Paysage de traite n°1 mis en regard de l'illustration n°213, M. Kleyebe Abonnenc inverse le rapport de clair-obscur, il accentue sur l'ouverture tandis que E.Riou souligne l'ombre des arbres et celle des vêtements. L'artiste travaille en regard de reproductions des dessins, des photogrammes jaunis, ayant perdus leurs vivacités. Il dira « Chaque jour d'exposition voile un peu plus le tirage et développe l'oubli. » L'oubli, dans son œuvre est symbolisé par les actions d'effacer, d'éclaircir l'image originale. Cet éclaircissement est son procédé technique : l'image est presque brulée par les rayons du soleil à force d'être accrochée.

Un paysage vidé, mais ouvert au mythe.

Le paysage efface toutes les actions et la présence humaine. Il tend à retrouver l'essence, à l'origine, au mythe, le paysage de légende du cheval de Cortés. Une image qui a été perdue dans l'imaginaire moderne. L'artiste explique « Hernàn Cortés confia la garde de son cheval à Moctezuma, roi de Tenochtitlan. Les Aztèques n'avaient aucune culture du cheval ». Ils traitèrent l'animal comme son cavalier, ce qui le tua. Ils ne voulaient pas que Cortés ait du chagrin, ils réalisèrent une réplique de l'animal en or. Lors de la Noche Triste, le 24 Juin 1519, Cortès dû quitter ce peuple en raison d'une rébellion. Beaucoup perdirent la vie dans ces paysages, dans la forêt d'Amazonie. Pour l'artiste, le fait de vider, d'effacer les traces de la société coloniale, marque sa volonté de retrouver le voyage de Cortés. Il dira « K s'entraîne à perdre la vue pour retrouver le voyage au cœur de la nuit (…) pour sauver l'innocence de son héritage ».

4.1.4. Les ruines entre teinture et effacement

La présence devient absence. En gommant une trace du passé, il ne cherche pas à détruire les horreurs de la société coloniale, ni à la rendre silencieuse. Il exprime les flux de la nature à travers ses lignes, une réminiscence qui lui échappe. Un retour à l'origine. Mathieu Kleyebe Abonnenc redessine des illustrations tirées des cahiers de l'exploration de Jules Crévaux en Guyane française. Ils sont parsemés de dessins de paysages. L'artiste reconstruit une mémoire en les détournant.[203] Il note « Mathieu Kleyebe Abonnec en détourne le sens en expurgeant les gravures des traces de la présence coloniale. – Les figures deviennent des réserves blanches où peuvent se reconstruire, entre fiction et réalité, une mémoire et une représentation qui a nouveau échappent à notre regard. »(Casanova et Saint-Saëns, 2007) Dans mon travail, je saisis des habitations délabrées, toute présence humaine les a quittées. Les marques des esclavages s'impriment dans ces lieux, autant de ruines que d'individus. En quoi Paysage de Traite n°1 et Ombre de deux habitations reconstruisent une mémoire à partir de vestiges, de traces ? Comment ces deux œuvres participent à l'esthétique de la ruine ? Le terme s'enracine dans le latin *ruina,* il exprime l'écroulement, la chute, les décombres.[204] Souriau définit le terme : « La ruine a prêté à maintes catérgories esthétique : le fantastique, le pittoresque, le poétique, le pathétique, même l'héroïque, l'épique, le nostalgique, de l'insolite et de l'étrange, quand on image en ruine quelque édifice extraordinaire. » (Souriau, 1990, pp. 1258-1259) Les vestiges, les ruines sont des témoins des

[203]http://www.vacarme.org/article1296.html, V.Casanova, L. Saint-Saëns, , *Vacarme, n°39*, Paris, Édition Amsterdam, printemps 2007, M.KLEYEBE ABONNENC, L.JEAND'HEUR, Voyage dans l'intérieur des Guyanes, dessins et textes inédits, site internet editionsamsterdam, (consulté en 2011).

[204]E. Souriau, *Vocabulaire d'Esthétique,* Paris, Puf, 1990, pp. 1258-59, « Ruine ».

mémoires et des temps, elles offrent un silence de l'histoire, une présence absence et une rémanence.[205]

Le silence de l'histoire.

La ruine n'est pas qu'un écroulement, que des décombres. Elle est une ouverture sur un temps qui nous échappe, auquel nous n'avons pas accès. Dans ma vidéo, les lieux sont fragmentés par un diaporama laissant sortir et deviner de ces murs quelques morceaux de l'architecture qui subsistent. Ces lieux sont opaques, obscurs, étranges. Les notions d'opacité et d'ombre sont très proches. Elles viennent toutes les deux du latin *opacitas,* l'ombre, le voile. Paysage de Traite interroge l'histoire coloniale en la passant sous silence. Pour l'artiste la mémoire et la représentation des paysages de traite fuient le regard.[206] Ils écrivent : « Mathieu Kleyebe Abonnec en détourne le sens en expurgeant les gravures des traces de la présence coloniale. – Les figures deviennent des réserves blanches où peuvent se reconstruire, entre fiction et réalité, une mémoire et une représentation qui a nouveau échappent à notre regard. » (Kleyebe Abonnec, 2007)

La ruine marque une présence absence.

Les illustrations sont blanchies, éclaircies. Elles perdent leur caractère authentique, leur empreinte, les traces, les contrastes. Tandis que Ma vidéo manifeste une apparence fantomatique dans un univers coloré. Les couleurs, métaphores de la présence indienne, révèlent dans les habitations ces êtres meurtris. Elles sont le reflet des couleurs de l'Inde, des morceaux de tissus accrochés à des cannes de

[205]A.Pacquement, *Trace du sacré,* Paris, Centre Pompidou, catalogue publiée à l'occasion de l'exposition « Trace du sacré », présentée à Paris, Centre Pompidou, galerie 1, du 7 Mai au 11 Aout 2008.O.SCHEFER, Ruines, pp.64-65.

[206]http://www.vacarme.org/article1296.html.- M.Kleyebe Abonnec, L.Jeand'heur, *Voyage dans l'intérieur des Guyanes, dessins et textes inédits, Vacarme, n°39*, Paris, Édition Amsterdam, printemps 2007, sous la direction de V.CASANOVA, I.SAINTSAËNS, site internet éditionsamsterdam (consulté en 2011).

bambou. Selon Luc Jeand'Heur, le travail de Mathieu Kleyebe Abonnenc détourne, enlève, efface la figure humaine coloniale des paysages de traite. Le déclin est celui du manque, des ténèbres. Il pense sa création comme un feu, où les flammes deviennent un flux de lignes, d'entrelacs. Ils présentent des ouvertures, vers le blanc lumineux du papier, la réserve intense. La composition s'équilibre. Ils sont issus d'une ligne continue, sans couleurs et sans ombres. Le paysage gravé est permanent, une nature sans hommes ni morts. L'effacement ôte la mort de ces lieux.

Rémanence de la « poétique des morts ».

Selon O. Scheffer, « l'absence et la froideur de la mort planent indéfiniment sur ces lieux »[207] Cette absence, cette froideur associée à l'image témoigne d'une poétique de la mort. Pour O. Scheffer, il s'agit de *l'esthétique de la ruine*, de sa forme, de son architecture qui progressivement se meurt, s'efface, se fissure. Cette esthétique appartient à la mort et à la perte. Pour en comprendre la teneur, il conseille de se questionner et de mesurer l'écart entre ce qu'était la bâtisse à l'origine et ce qu'elle est devenue.[208] Pacquement ajoute : « L'esthétique de la ruine concerne principalement : la forme de la ruine elle-même, morphologie complexe d'une architecture remaniée par des agents naturels tels que les intempérie ; la relation entre la forme de la ruine et celle de l'édifice originel, l'opposition entre la solitude et l'abandon de la ruine, et l'activité humaine de ses origines. » (Souriau, 1990, pp. 1258-1259)

En observant des ruines, nous sommes dans une « rémanence », « un pan du monde effondré dans le présent », dans une « poétiques des morts ». Dans l'œuvre de M.

[207]A.Pacquement, *Trace du sacré, Op.Cit.*
[208]*Ibid.*

Kleyebe Abonnenc, cette persistance se traduit par le retour aux dessins. Ils sont évidés. Il est mis en ruine. L'artiste efface les ombres et conserve la disposition des éléments. Dans mes photogrammes, les fragments ont été maintenus. Ils demeurent dans la même disposition, le même équilibre. Ils y résident depuis l'abandon de l'activité sucrière. Ils se sont transformés dans le temps, rouillant, se décomposant. Les édifices ont été ravagés par le temps. Ils deviennent fragiles et éphémères.

4.2. La racine cachée et montrée

Dans le temps présence, les paysages des anciennes habitations se métamorphosent au rythme de l'écoulement du temps. Progressivement les ruines des anciennes cases se détériorent, se fissurent ou se restaurent. L'image restitue ou reconstruit ce temps passé dans le présent, elle façonne une esthétique de la ruine qui s'offre comme une création anachronique, où la figure humaine devient invisible. Les ruines rappellent le temps disparu et la perte humaine, les ruines appellent à révéler les racines cachées, à montrer les secrets et les zones d'ombres de ce passé qui persiste, de ce passé lacunaire qui subsiste. La racine devient une image hybride façonnée par un paradoxe, entre la dissimulation rencontrant le dévoilement. L'image hybride devient une image de souvenance. L'image se perle de malaise. Ce trouble est perceptible dans la recherche de la racine. Il n'est pas l'origine. C'est une réflexion plastique dans les lieux. E. Glissant la décrit comme la pensée de l'errance. Placé dans un lieu, on s'y abandonne, on devient des êtres-comme-étant.[209] Glissant écrit :« La pensée de l'errance est celle de nos ralliements, de nos prétendus d'avance, par quoi nous migrons (...) où se révèle des êtres-comme-étant, l'indistinction de l'essence et de la substance, de la demeure et du mouvement (...) la pensée de l'errance est celle des racines en rhizome. L'errance est le lieu de la répétition » (Glissant, 2009, pp.61-62) On se projette, on rencontre des lieux et des temps. Pour P. Chamoiseau, c'est un moment de souvenance.

[209] É.Glissant, *Philosophie de la relation*, Gallimard, 2009, pp. 61-62.

4.2.1 Image-enfance, Image-souvenance : à la manière de Patrick Chamoiseau.

L'errant est dans la souvenance, il arpente sa racine, entre les lieux d'enfance et de mémoires. Il fait corps avec le monde. Il convoque des images pleines de chaleurs et de douleurs. Il semblerait que les errances créoles témoignent d'un héritage ancré en chacun, d'une vision intérieure d'un passé qui vise à être connu, à être reconnu. Selon V. Larose, l'écriture de P. Chamoiseau peut être décrite comme les errances d'une souvenance.[210] Elle décrit "l'errance comme mouvance des sens". Elle cite une phrase qu'il aurait prononcée lors du salon littéraire de l'Outre-mer en 2004 : "l'Errance est détours, dérives, échappées pour se constituer. L'Errant, disponible dans le mouvement, peut s'enrichir du monde."

Errances créoles : ancrage-héritage dans le paysage.

Les errances créoles deviennent un ancrage dans un héritage du créole. Elle est le vecteur de la Créolité, d'une unité dans la diversité, un besoin d'exprimer un non vécu, une douleur. L'héritage s'ancre dans la terre, dans le site. On découvre des cimetières d'esclaves, on découvre des débris de corps, et des fossés. L'errance créole appelle l'homme à parcourir la terre, à la saisir, l'analyser pour s'y intégrer. Il doit faire corps avec son monde. Devant les images, je suis devant un temps,[211] devant mon histoire, j'ouvre une brèche temporelle. L'œuvre doit exprimer elle aussi cet héritage jouant sur les échos, sur l'esthétique, elle doit composer et recomposer un monde avec ces recherches. Elle doit témoigner à la manière de P. Chamoiseau et rechercher le lieu d'enfance, les mettre en regard des lieux de mémoire.

---

[210] http://www.potomitan.info/atelier/pawol/chamoiseau.php, V.Larose, *Patrick Chamoiseau – Errances d'une souvenance*, site internet Potomitan, (consulté le 06/05/2018).
[211] G.Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Les éditions de Minuits, 2007, p.9.

Des errances à l'enfance : acte de souvenance.

L'écriture de Chamoiseau est une projection dans le passé, il en appelle à sa mémoire, il fait acte de souvenance. C'est une écriture remplie d'images, on y voyage. Le lecteur devient un errant, il est plongé dans la vie de ce monsieur. Dans Enfance créole I[212], « Difé, Difé… la maison de mon enfance était en train de brûler ».[213] Il se prononce avec le « je » au passé, il témoigne de son vécu. Sa première expérience esthétique a été l'incendie de sa maison. Lors de l'incendie un homme perd sa vie, et il ne reste plus rien de la maison, tout est ravagé par les flammes. C'est par l'écriture qu'il combat l'oubli, il appelle ses souvenirs, mettant ses sens en éveil et en relation. Il est dans un état magique, il se pose la question : « peux-tu dire de l'enfance ce que l'on n'en sait plus ? »[214]

Le paysage comme cimetière.

P. Chamoiseau dresse un panorama de ce monde qui le hante. Un monde où les fantômes, où l'absence corporelle des esclaves parcourent les plantations. L'écho de ses chaînes se fait entendre. On ne peut le voir pourtant on le ressent. Dans un dimanche au cachot,[215] il évoque l'esclave oublié, l'esclave rebelle et le cachot, lieu de souffrance et de ténèbres, lieu de sévices. L'œuvre prend vie au cœur de l'Habitation Gachette, une habitation sucrière où le « maître » commettait de nombreuses cruautés. Le lieu conserve des souffrances, tonneau brisé et fossilisé dans le paysage.[216] Caché ou dissimulé, un cachot terrifiant, cachot qui servait à briser les esclaves. Le paysage est un cimetière, il est dénué de témoignages.[217] Il contient les dépouilles ensevelies, En le regardant, nous « vivons dans cette mort,

[212] P.Chamoiseau, *Une enfance créole I, Antan d'enfance,* Paris, Gallimard, 1993, 1996.
[213] *Ibid*., p.9.
[214] *Ibid*.
[215] P.Chamoiseau, *Un dimanche au cachot*, Paris, Gallimard, 2007.
[216] *Ibid*., p.32.
[217] *Ibid*., pp.41-42.

mourrons dans cette vie, dans une attrape sans fin. »[218] Un paysage où la mort est partout.

P. Chamoiseau marque le début de son errance dans la perte de sa maison d'enfance, une maison qui l'a vu grandir, jouer, rire. Mon errance commence, lors de mon retour à Petit-Canal en 2010. J'ai commencé à ré-observer les champs de canne, les habitations abandonnées, la cour de mon enfance. Ces observations naissent parallèlement au moment où je commence mes recherches sur l'enracinement des Indiens en Guadeloupe. Je lis dans ces lieux un malaise, une part cachée. Je me demande si je peux dire de l'enfance ce que je n'en sais plus, ce que je n'en ai jamais su ?

[218] *Ibid.,* pp.79-82.

Figure 47.Minakshi CARIEN, ***Errance et souvenance,***
2011, vidéo numérique, 3'53 en boucle, Photographies et photogrammes, Paris.

4.2.2. La fabrique de l'errance

La fabrique de *Errance et souvenance* a été effectuée au cours de quatre étapes : une série de deux cent photographies de mon lieu d'enfance datant de janvier 2010 ; quatre séquences filmées de trois minutes sur un lieu de mémoire en décembre 2010 ; la sélection, la modification des photographies et l'extraction des photogrammes en février 2011 ; le montage de soixante-dix-sept images en une vidéo. La vidéo Errance et souvenance hybride deux lieux à Petit-Canal : les ruines de la prison des esclaves situées dans le bourg et la cour de ma maison d'enfance implantée dans la section Gaschet. Le montage a été réalisé à Paris en mars 2011. Il dure trois minutes et cinquante-trois secondes. Ma vidéo est la source d'une errance intérieure dans ses lieux mnémoniques. Les lieux me questionnent.

Une errance intérieure, souvenir du lieu d'enfance.

Le mot vient du latin *erre* qui signifie voyager. Ma démarche a été de parcourir mon lieu d'enfance, l'arrière-cour de la maison familiale. Le site se situe en contrebas, sur un terrain non constructible. Il est délimité par une forêt mangrove, remplie de palétuviers, et bordée par les eaux de la ravine de Gaschet.[219] Les dimensions et la résolution des photographies ont été changées. Selon S. Rongier, dans l'errance il n'y a pas de finalité.[220] Il note : « « La finalité de l'errance trace un écueil. Elle devient l'« espace d'un instant » (…) Rien n'habite l'errance et tout s'y épuise dans un mouvement évidé. Reste une géographie intérieure émiettée et une parole dépossédée. (…) L'errance est là, coincée entre un mouvement qui serait nécessaire et une impossibilité, dénuée de toute finalité et de toute vitalité. (…) la maladie du

[219] http://www.guadeloupe-parcnational.fr/?Foret-mangrove, Parc National de la Guadeloupe, Site internet, Forêt mangrove, (consulté le 06/05/2018).
[220] D.Berthet, , *Figures de l'errance*, Paris, L'harmattan, 2007, pp.pp.183-184, S.Rongier, « L'errance : épuisement du lieu et entrave du lien ».

lieu appartient à une interrogation profonde fragile et irréductible de la société sur elle-même. » (Rongier, 2007) Il y a une disparition de la distance. On ne peut pas habiter l'errance, mais on peut s'y perdre, s'y destituer. Douze images présentent un lieu ouvert possédant une variété de lumières, une clarté offerte par un paysage verdoyant et étendu. Ce travail n'a pas de finalité, il est né d'un retour, d'une envie de me replonger dans ce lieu chargé de souvenirs qui m'apaisent. En me replongeant dans ce lieu, j'ai essayé de revivre[221] mes cachettes, mes colères, mes moments de douleur. Minkowski écrit : "Le souvenir nous met, et cela d'une façon tout à fait directe, en relation avec un passé médiat (…) Le souvenir juxtapose, d'une façon immédiate et par lui-même, deux points de temps, sous forme du présent et d'un point du passé, séparés l'un de l'autre par un intervalle vide, quant à la présence de l'événement » (Minkowski, 1995, p.160)

L'être de l'errance,[222] le figuier maudit dans le lieu mnémonique.

Selon Berthet, « L'Être et l'errance forment, en effet, un couple dépareillé, l'être de l'errance, un oxymore. » (Berthet, 2007, pp.49-65). J'erre dans les paysages guadeloupéens. J'y trouve des ruines, des arbres. Je saisis des images où gisent des vestiges de ce temps passé qui m'échappe. Dans cette sélection d'images, je m'interroge sur le figuier maudit. Soixante-cinq images témoignent du *Ficus citrifolia*. Leurs dimensions et leurs tailles ont été recalculées. Les séquences dévoilent la présence du figuier dans la prison d'esclave. Il a pris possession du lieu, il s'y déploie. Il l'a rendu inaccessible. Un réseau de racines, de lianes, de branches enchevêtrées, emmêlées. Le tout se métisse, se croise. Les vues précisent de plus en plus sa nature. Les racines du figuier forment des nœuds. Elles y naissent

[221]E.Minkowski, *Le temps vécu,* Paris, Puf, 1995, p.160.
[222]D.Berthet, *Figures de l'errance,* Paris, L'harmattan, 2007, pp.49-65, D.CHATEAU « Ontologie de l'errance (dans une perspective critique)».

des tubercules divergents. Selon E. Glissant, seule la racine permet de mettre en relation l'exil et l'errance.[223] Glissant écrit : « Gilles Deleuze et Félix Guattari ont critiqué les notions de racine. La racine est unique, c'est une souche qui prend tout sur elle et tue alentour ; ils lui opposent le rhizome qui est une racine démultipliée, étendue en réseaux dans la terre ou dans l'air. La notion de rhizome maintiendrait donc le fait de l'enracinement » (Glissant, 1990, p.30) La racine est une recherche de l'hétérogenèse, du rhizome, de la multitude de souches. Elle délimite l'enracinement dans une diversité. La racine du ficus devient la matière de l'errance. Elle est-comme-étant.

La recherche de la souche dans l'espace ouvert et enfermé.

Le montage de la vidéo alterne le temps et l'espace. Elle débute par trois photographies du lieu d'enfance modifiées par des tons sépia. Seize vues de mur où les racines visibles semblent y être établies, d'autres menacent son écroulement. Cinq photographies non modifiées apparaissent verdoyantes. Vingt-huit photogrammes viennent altérer ce calme par un enfermement. Les racines submergent le lieu dans les sols et sur les murs. Elles l'immergent et l'équilibrent. Elles deviennent son écrin, le protégeant de la destitution qui le guette. Quatre photographies d'un paysage sec et obscur, une végétation mystérieuse se succèdent. La composition se termine sur vingt et un photogrammes de racines entremêlées. Selon Didi-Huberman, le montage façonne des temps hétérogènes, un mélange de temps et d'espaces.[224] Didi-Huberman écrit : « L'image serait donc la malice dans l'histoire : la visuelle malice du temps dans l'histoire. Elle apparaît, elle rend visible. En même temps elle désagrège, elle disperse aux quatre vents. En même

[223]E.Glissant, *La poétique de la relation,* Paris, Gallimard, 1990. pp.23-34, L'Errance,L'exil, p.23. "De l'exil à l'errance, la mesure commune est la racine, qui en l'occurrence fait défaut."
[224]G.Didi-Huberman, *Devant le temps,* Paris, Les éditions de minuit, 2000, pp.119-120.

temps elle reconstruit, elle se cristallise en œuvre » (Didi-Huberman, 2000, pp.119-120) Les images sont rythmées par mon souffle. Errance et souvenance démonte et se fabrique entre errance et enracinement dans un univers montré/caché.

4.2.3. La nature : le lieu et les racines

Le travail de Nils-Udo est un dévoilement de l'invisible, où l'espace de la nature, des racines. Elles deviennent l'espace de l'art, un instant capté par une photographie. Nils-Udo nait en 1937 à Lauf en Allemagne. Lors d'un voyage en Iran il décide d'être peintre.[225] Il note : « A Nuremberg, je rêvais de devenir peintre, j'étais déjà décidé intérieurement d'y parvenir. Mais c'est au cours d'un séjour d'un an en Iran – où j'étais parti à la découverte du monde ! – que j'ai définitivement tranché. » (Vasseur) A l'âge de vingt-trois ans durant l'été 1960, il se rend à Paris. Il est attiré par le thème de la nature. En 1972 à son retour en Allemagne, il s'installe en Haute Bavière près des Alpes. Sa peinture manque de maturité. Il se met à observer « la luxuriance, la fécondité, le relief, la démesure » de la nature. En quoi ce passage a-t-il permis à son œuvre de mûrir ? En quoi elle retranscrit une observation du cycle de vie et de mort dont la photographie devient le témoin ? Son œuvre prend la forme d'intervention, d'installation au sein même de cette terre nourricière. Il n'est plus question de représenter la nature, ni de la concevoir dans l'espace vierge de la toile. L'artiste l'interpelle en son sein, la voit dans la diversité, recelant plusieurs matériaux.[226] Il écrit : « tu arrêtes de vouloir thématiser la Nature. Tu vas aller travailler directement dans et avec elle » (Vasseur) Ses observations deviennent sa matière. « La nature est le thème de ma vie. Mon art sort de cette expérience.

[225]B.Vasseur, *Nils –Udo, "L'artiste prolonge le rêve de la nature",* Paris, Dong Quiang, Cercle D'art, collection Découvrons l'art – XXI e siècle, 2010, p.5.
[226]*Ibid.*, p.6.

Figure 48. Nils-UDO, *Root-Sculptures,*
1995, intervention in situ, Parque CHaputepec, Mexico City, Mexico, Photographie.

Root-sculpture, une naissance.

L'œuvre *Root-Sculpture* a été créé dans le parc écologique du Chaputepec situé au Mexique dans la ville de Mexico, en 1995. Nils-Udo réalise ce travail à la fin de la période aride. La pluie n'avait pas arrosé la terre depuis un certain temps. Elle était très sèche. « La terre était dure, presque comme du béton ». Son travail devait se faire avec beaucoup de prudence et d'organisation pour ne pas abîmer les jeunes souches. L'exécution a nécessité six personnes. Elles étaient chargées de fouiller délicatement le sol, de dessiner les contours du trou effectué, d'ôter la terre à l'aide d'une pelle.[227] Il note : « C'était à la fin de la période de sécheresse. Il n'avait pour ainsi dire pas plu pendant des mois. La terre était dure, presque comme du béton. Nous procédâmes avec beaucoup de soin pour éviter d'endommager les racines fragiles. Pendant une semaine, quelque six personnes furent occupées à creuser, à gratter et à pelleter. Après la prise de vu, le trou fut, évidemment, comblé. » (Besacier, 2002, p.95) Selon Bernard Vasseur la nature vient du latin *natura* traduit du grec *phusisi*. Les étymologies témoignent de la naissance et renvoient à l'idée de

[227]H.Besacier, N.Udo, *Nils-Udo l'art dans la nature,* Paris, Flammarion, 2002, p.95.

naître de faire pousser, d'émerger. L'artiste dévoile les jeunes pousses, leur émergence dans cette terre.

L'esprit du lieu, espace de l'art.

L'artiste est à l'écoute du lieu.[228] Selon lui : « J'arrive sans idée préconçue et je m'efforce de réagir à mes rencontres dans la nature (lumière, végétation, paysages, relief…) Il y a interactivité entre le paysage et moi, et mes pièces naissent du lieu lui-même. Je n'apporte aucun élément étranger ». (Besacier, 2002, p.9) Lors d'une promenade, il a l'envie de réaliser l'œuvre Souche de Pin, Le Matin. A chaque observation il semble vouloir agir. Il examine en premier lieu le tronc, puis la cime des arbres. Il souhaiterait investir le sommet. C'est plongé dans ces réflexions qu'il vît sur le lieu « un pin que la tempête avait fortement incliné ; les racines étaient en partie sortie du sol recouvert d'un épais tapis de mousse ; pourtant l'arbre semblait encore en vie ». L'artiste décida de réaliser une œuvre consacrée à cette souche. Son travail était d'« enlever », de « régulariser », de « redresser », de « débarrasser ». Il avait le désir de mettre en lumière, les tubercules arrachés, emmêlés, entrelacés, imbriqués dans le soulèvement partiel de la terre. Nils-Udo dévoile son envie de produire des œuvres dans tous les espaces, de la forêt d'Auvergne, où son regard se pose.

[228] *Ibid.,* p.9.

Figure 49.Nils-UDO, *Souche de Pin, le matin,*
2000, intervention in situ, Auvergne, France, photographie.

Une photographie partielle, un art du fragment.

Les racines de l'arbre ne sont pas implantées profondément dans le sol du parc. La partie dévoilée par la cavité montre une diversité de germes épais et robustes en regard de germes frêles et fragiles. Le vide « creusé, gratté et pelleté » a la forme d'un carré. Root Sculpture déborde de son cadre. La photographie ne montre pas le tronc et la cime de l'arbre, mais l'entremêlement des racines, l'étendue dans le sol. Les racines se déploient. Dans la photographie de Souche de Pin, Le matin, l'artiste rend visible son intervention. Le paysage est effacé. L'objectif est centré autour du demi carré. Les racines sont au cœur des images.

Les deux photographies répondent à une exigence fragmentaire, un inachèvement. Elles témoignent de l'intervention d'extraction de l'artiste. Le travail méticuleux apparaît dans la photographie de Root-Sculpture. La photographie est une image qui garde la trace de l'intervention.

4.2.4. La photographie, des photogrammes comme la nature dans l'art

Selon G.A. Tiberghien, l'artiste en effectuant des prises de vues photographiques dans la nature.[229] Selon lui, « Plusieurs problèmes concernant la photographie. Le premier est le fait de saisir durablement quelque chose qui est voué à une rapide évolution, voir à une inélutable disparition. Pour certains, il s'agit de témoigner d'un travail éphémère que les intempérie vont détruire plus ou moins vite. » (Tiberghien, 2005) Ces propos se heurte à une problématique : « en quoi la photographie en saisissant un instant le fixe durablement, au-delà de l'évolution, de la disparition ou de tout changement ? » Autrement dit, un artiste peut travailler dans des lieux difficiles d'accès. Son action sera soumis aux aléas du temps, aux intempéries, à une non visibilité, un caractère transitoire et éphémère. La photographie offre la possibilité d'immortaliser son intervention dans le lieu, de cristalliser le temps de son émergence, de la conserver, d'en témoigner, d'être diffusée.[230] Il écrit : « Tout artiste qui intervient dans la nature est soumis plus que d'autres aux aléas du temps, à la dimension du hasard, dont l'appareil photographique lui permet de capter les manifestations. Si l'instant est toujours « décisif » pour le photographe celui qui est attentif à retrouver dans la nature les formes de l'esprit, il ne l'est pas moins pour l'artiste occupé à canaliser les forces de la matière. » (Tiberghien, 2005)

L'éphémère de l'intervention.

Dans *Root-Sculpture,* l'artiste creuse un carré au sol sous un arbre dans le parc écologique. Cette opération est réalisée de manière méticuleuse pour ne pas abîmer les jeunes pousses. C'est un art éphémère qui ne dure que le temps de la saisie

[229]G.Tiberghien, *La nature dans l'art,* Paris, Acte Sud, 2005, collection Photo Poche.
[230]*Ibid*.

photographique. L'artiste remet ensuite la terre à sa place. L'intervention devient transitoire, elle ne perdure pas. Dans mon travail, l'éphémère est l'errance, elle dure l'espace de mon passage dans les deux paysages. Les images changent en fonction de leurs heures de saisie. Les lieux peuvent s'observer indéfiniment de différentes manières. Chaque photographie ou séquence filmée est différente de la précédente. La nature a repris son cours. La prison d'esclave est un lieu en ruine, on ne peut pas arpenter ses murs. Le lieu ne peut pas être visité, ne peut pas être pénétré. À tout moment, il peut se produire un écroulement. L'éphémère exprime la chute, la disparition, la désintégration, le renouveau. Ce sont des termes qui définissent selon G. Tiberghien, la nature pour les Grecs, la phusis « une puissance qui fait éclore et venir à l'être ».[231] Il poursuit : « La naissance, la croissance et la mort le transitoire et l'éphèmere sont des caractéristiques essentielles de ce que les Grecs appelaient phusis, indiquant par là une puissance qui fait éclore et venir à l'être. Le sentiment de la durée dans l'instant de la prise de vue, à la fois le moment objectif qui immobilise le mouvement des choses. » (Tiberghien, 2005)

La trace et la visibilité dans la photographie et les photogrammes.

L'œuvre de Nils-Udo dure le temps de la prise de vue. Elle est visible dans la photographie et n'existe plus dans le lieu. Pour G. Tiberghien, l'œuvre de Nils-Udo semble fragile. La photographie témoigne d'un creux dans la terre laissé en suspens. De la même manière, les photogrammes dévoilent les racines. Ils sont les souvenirs teintés de mon enfance et la multiplicité des regards portés sur les racines se déployant et immergeant la prison d'esclaves. Sous leurs poids, le lieu devient fragile et menacé. Il ne peut être restauré sans elles. Les racines du figuier se sont appropriées le lieu. La non visibilité du lieu, son inaccessibilité dans un temps

[231] *Ibid.*

précis, fait que la photographie porte en elle la trace, l'empreinte du déplacement de l'artiste.[232] Il note : « Un certain nombre d'entre elles ont été réalisées dans des région réculée, souvent difficiles d'accès, et seul l'artiste ou quelque voyageur nomade a pu jouir de leur vue. Mais qu'une œuvre soit éloignée ne signifie pas qu'elle soit ipso facto de nature photographique. » (Tiberghien, 2005)

La cristallisation de la racine.

Dans *Errance et Souvenance*, mon regard témoigne de mon expérience, dont les photogrammes sont manifestes. Ils montrent un instant, une lumière, un quelque chose de fugitif qui est fixé. Ce sont des fragments portés par la racine. Elle devient une déchirure entre le lieu d'enfance et le lieu enfermé dévoile des jeunes racines. La photographie exprime le processus naturel dans sa renaissance et ses pertes. Elle déborde du cadre et de l'intervention de l'artiste. Il ne saisit plus un instant mais un cycle.[233] Il note : « Un certain nombre d'entre elles ont été réalisées dans des région réculée, souvent difficiles d'accès, et seul l'artiste ou quelque voyageur nomade a pu jouir de leur vue. Mais qu'une œuvre soit éloignée ne signifie pas qu'elle soit ipso facto de nature photographique. » (Tiberghien, 2005) Il était question de laisser le soleil éclairer ce sol et permettre à la vie d'y renaître peut-être. « Ses racines sont les nôtres, son destin est le nôtre. Sa vie et sa mort sont notre vie et notre mort ».[234] Le travail de Nils-Udo est une fenêtre ouverte sur la vie, réalisée avec un minimum de matériau et en restant respectueux. L'espace est celui de l'œuvre et celui de la nature. Selon H. Besacier, la photographie est un art, non un document-trace.[235]

---

[232] *Ibid*.
[233] *Ibid*.
[234] H.Besacier, N.Udo, *Nils-Udo l'art dans la nature,* Paris, Flammarion, 2002, p.96.
[235] *Ibid*., pp.138-139.

L'image devient une image matrice. L'image numérique permet d'établir des modifications, de créer des passages entre la vision naturelle et l'intervention. Selon E.Couchot, l'hybridation fait partie intégrante des images numériques, le numérique trouble notre relation au temps.[236] Il prolonge les lois de la nature en les transmigrant dans l'art.

[236]E.Couchot, N.Hillaire, *L'art numérique, comment la technique vient du monde de l'art,* Paris, Champs arts, 2003., p.11« le numérique bouleverse aussi notre rapport au temps « l'image numérique ».

4.3. Expérience de déracinement et souvenance de l'enfance

Quelles sont mes racines ? Quels sont les lieux d'enracinement ? Étymologiquement, le terme « racine » vient du latin *radix*[237], qui signifie racine, base, source, fondement. En 1269, le terme désigne la « base, la fondation d'une construction. L'expression de la langue française « Prendre racine » donne une indication supplémentaire la signification du terme « racine ». L'expression révèle « le fait de se fixer au sol, et de commencer à se développer »[238]. Pour répondre à cette question, nous allons dévoiler les lieux d'enfance, le lieu portant l'enveloppe maternelle.

4.3.1. Mon lieu d'enfance, déracinement et le prénom comme mythe

J'ai grandi à Gaschet Petit-Canal en Guadeloupe. J'y ai connu un paysage agricole. C'est un paysage figé, hors du temps. Ce lieu change rarement d'apparence. Un cours d'eau appelé la « ravine de Gaschet» passe à travers les terres pour se jeter dans la mer. Au milieu de cette section, une route départementale se dessine. Les maisons ont été construites le long de la route. La population de Gâchette est souvent d'origine indienne, pratiquante hindouiste, parfois fils et filles de cultivateurs. La population a souvent des liens de parenté. Tout le monde se connaît. C'est une population de classe moyenne qui réside dans cette zone. Très peu d'habitants de Gaschet demeurent agriculteurs de profession, mais ces habitants continuent à avoir la fibre agricole, autour des maisons, on voit une petite basse-cour avec des animaux ou un potager. Rien ne change à Gaschet, le temps y paraît immuable, sans effet.

---

[237]F.Gaffiot, *Dictionnaire Latin Français,* Paris, Hachette, 1934, p.1310, site internet Lexilogos, https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=radix, définition radix.
[238]Définition de « racine », site internet : http://www.cnrtl.fr/definition/racine.

Mon lieu d'enfance est proche d'un lieu sacré.

Pendant dix-huit ans j'ai habité à Petit-Canal, à proximité du temple indien « Mr Narayanan Robert » réalisé par mes grands-parents en 1950. Peu importe ma destination, j'emporte l'image de ce lieu. C'est mon enveloppe maternelle et spirituelle. J'y ai joué, ri, pleuré, et vécu. Dans ce temple indien se déroulent des rituels hindouistes populaires. Rituels hindous qui ont rythmé mon enfance et connus sous le nom de « cérémonies indiennes ». En ce lieu, ont été érigées plusieurs chapelles dédiées à différents dieux et déesses. Chaque divinité possède un rituel et un culte qui lui est propre. J'ai pris conscience très tôt que le rituel pouvait prendre différentes formes. J'ai pris conscience qu'il existait plusieurs rapports au monde, plusieurs types de rituels, plusieurs regards. Il existait des rituels sacrés (cérémonies, baptêmes), des rituels profanes (l'école). Ces rituels pouvaient marquer des initiations et des passages. Certains étaient nécessaires à la construction communautaire et d'autres à une construction identitaire.

Mon lieu d'enfance représente ma racine spirituelle.

Ce temple hindou porte en lui mes fondements. Je me suis enracinée[239] en cette terre sacrée, en cette terre guadeloupéenne, en cette terre créole. C'est le berceau de mes origines. Être enraciné, c'est trouver les fondements de son identité. C'est ma singularité[240]. Ce lieu, ce temple hindou est devenu au fur et à mesure de mes voyages, mon « espace vital », mon paysage sacré, mon repère, mon lieu immuable. Selon Simone Weil, « l'enracinement est peut-être le besoin le plus important et le

[239]Définition de « enracinement » signifie « formation d'une racine , fait de ressentir un attachement », site internet : http://www.cnrtl.fr/definition/enracinement., « 1-Partie d'un objet qui le rattache à quelque chose, l'ancre dans quelque chose. 2-Fait pour quelqu'un, de ressentir un attachement profond pour quelque chose, d'avoir des liens étroits avec quelque chose.
[240]R. Barthes, *Mythologies,* Paris, Seuil, 1957, pp.181-182, « Le mythe est une parole ».

plus méconnu de l'âme humaine. C'est un des plus difficiles à définir ».[241] Elle ajoute : « L'enracinement est peut-être le besoin le plus important et le plus méconnu de l'âme humaine. C'est un des plus difficiles à définir. Un être humain a une racine par sa participation réelle, active et naturelle à l'existence d'une collectivité qui conserve vivants certains trésors du passé et certains pressentiments d'avenir. Participation naturelle, c'est-à-dire amenée automatiquement par le lieu, la naissance, la profession, l'entourage. Chaque être humain a besoin d'avoir de multiples racines. Il a besoin de recevoir la presque totalité de sa vie morale, intellectuelle, spirituelle, par l'intermédiaire des milieux dont il fait naturellement partie. Les échanges d'influences entre milieux très différents ne sont pas moins indispensables que l'enracinement dans l'entourage naturel. Mais un milieu déterminé doit recevoir une influence extérieure non pas comme un apport mais comme un stimulant qui rende sa vie propre plus intense. Il ne doit se nourrir des apports extérieurs qu'après les avoir digérés et les individus qui le composent ne doivent les recevoir qu'à travers lui. Quand un peintre de réelle valeur va dans un musée, son originalité en est confirmée. Il doit en être de même pour les diverses populations du globe terrestre et les différents milieux sociaux. » (Weil, 1949, pp.61-62) S'enraciner en un lieu détermine le fait d'y prendre ses racines, s'y fixer, de commencer son développement, d'y trouver une base, d'y fonder les prémisses de sa construction en regards de ses fondements. Si l'enracinement désigne le fait de se construire, de se bâtir, devient un besoin vital, un besoin de l'âme humaine, que représente le déracinement ?

[241] S.Weil, *L'enracinement,* Paris, Gallimard, 1949, « Le déracinement », pp.61-62.

Mon expérience du déracinement.

Le déracinement se caractérise par la perte des racines (préfixe « dé »). Le déracinement peut être un état de celui qui est coupé ou non de ses racines familiales, culturelles ; une action ou le résultat de l'action qui tend à faire disparaître ou être arraché de son pays, de son milieu d'origine.[242] S.Weil envisage le déracinement comme une maladie.[243] Weil écrit : « Le déracinement est de loin la plus dangereuse maladie des sociétés humaines, car il se multiplie lui-même. Des êtres vraiment déracinés n'ont guère que deux comportements possibles : ou ils tombent dans une inertie de l'âme presque équivalente à la mort, comme la plupart des esclaves au temps de l'Empire romain, ou ils se jettent dans une activité tendant toujours à déraciner, souvent par les méthodes les plus violentes, ceux qui ne le sont pas encore ou ne le sont qu'en partie. » (Weil, 1949, pp.66) En 2005, je m'exile à Paris pour poursuivre mes études. Quelle a été mon expérience du déracinement ? Lorsque je suis arrivée en Île de France, j'ai été frappée par les caractères multiculturels de la capitale. En 2005, j'étais en perte de repère. J'étais déracinée. Je ne comprenais pas mon malaise, mon mal-être. Je me suis raccrochée à une chose : mon prénom et la possibilité d'en savoir davantage sur l'histoire de cette déesse hindoue.

Le prénom de la déesse Meenakshi.

Selon l'étymologie sanskrite, son nom se compose du terme « meen » ou « Min » qui désigne le « poisson » et du terme « akshi » ou « aksi » qui signifie « les yeux ».[244] L'appellatif la présente comme une déesse qui a les yeux de poisson, qui a les yeux

[242]Définition de « déracinement » signifie « action de faire disparaître », site internet : http://www.cnrtl.fr/definition/déracinement.
[243]S.Weil, *L'enracinement,* Paris, Gallimard, 1949, Le déracinement, p.66.
[244]https://www.malbar.fr/SRI-MADURAI-MEENAKSHI-AMMAN_a487.html, site internet Malbar, (consulté le 06/05/2018).

toujours ouverts ou qui ne dort jamais, peut-être est-ce une déesse qui ne cesse d'œuvrer. Où est-elle adorée ? Cette déesse est adorée dans le sud de l'Inde dans l'État du Tamil Nadu. Elle est connue sous le nom de « Sri Madurai Meenakshi Amman ». Un temple lui est dédié. Selon le magazine National Geographic, c'est un « lieu sacré aux mille couleurs ». Le magazine le décrit comme « l'un des plus grands sites sacrés pour les hindous. » Ce temple est « l'un des rares monuments religieux indiens à être consacré à une divinité féminine »[245] Qui est la déesse Meenakshi ? Selon le National Geographic, c'est « l'incarnation de la déesse hindoue Parvati. Elle incarne la fertilité et l'amour. Ce temple célèbre l'union divine avec son amant Sundareshvara (Shiva chez les hindous). Quelle est la légende de Meenakshi ? Quelle est sa légende ? Pourquoi m'a-t-on donné le prénom de cette déesse alors que ce n'était pas courant en 1987 ? Beaucoup de questions restent en suspens mais une photographie, un rêve, un choix, un baptême subsiste de cette année 1987. J'ai fait beaucoup de recherches pour comprendre cette photographie, ce choix, j'ai trouvé des éléments répondant partiellement à mes questions sur ce prénom.

[245] https://www.nationalgeographic.fr/voyage,, site internet National Geographic (consulté le 06/05/2018).

Figure 50. Minakshi CARIEN, *Baptême catholique*,
2018, photomontage, 12,46 x 17,96 cm, photographie d'archive familiale.

4.3.2. Mon baptême catholique, image qu'il me reste de mon éveil.

Tous les souvenirs, toutes les photographies avaient été détruites par le passage du cyclone Hugo. Seule une image de cette période infantile avait survécu. C'est celle de mon baptême catholique. Mes recherches prenaient la forme d'une énigme dans laquelle un autre élément m'était inaccessible. Il s'agit de mon baptême hindouiste. Pour tenter de combler ce vide par la disparition des photographies, j'ai décidé de mieux appréhender ce prénom de Minakshi. En 2010, alors que je me rendais à Gare du Nord pour acheter un sari pour ma soutenance de Master 2. J'ai rencontré une vendeuse originaire du Sud de l'Inde qui voyant mon prénom, m'a confiée que la déesse Meenakshi était une « guerrière de la ville de Madurai ». J'ai longtemps cherché des images de la déesse Meenakshi, son mythe. Je me suis souvent sentie démunie car je ne pouvais malheureusement expliquer sa légende, je ne pouvais pas expliquer ce choix. Je suis née le 30 juin 1987. J'ai eu deux baptêmes : hindou et catholique. En 1989, le cyclone Hugo a ravagé la Guadeloupe et emporté les souvenirs conservés par mes parents de mon baptême hindou. La totalité de mes photographies de baptême ont été perdues, seule une subsiste.

Un syncrétisme à l'œuvre.

En 2018, j'ai numérisé ce souvenir d'enfance pour créer un montage. Dans cette photographie, le syncrétisme est à l'œuvre à travers les symboles religieux et la symbolique des couleurs. Selon D. Sabbatucci, « Dans la terminologie habituelle de l'histoire des religions, le syncrétisme désigne la fusion de deux ou plusieurs religions, de deux ou de plusieurs cultes en une seule formation religieuse ou cultuelle ». Je suis vêtue de blanc, placée au centre de l'image et dans les bras de ma mère. Elle porte un sari jaune safran, un potou ou bindi rouge symbole de son

appartenance religieuse hindoue. Dans l'arrière-plan de l'image, sur le mur est accroché un tableau de la vierge marie, vierge de l'immaculée conception. Au second plan, sur une table est disposée la maquette de l'église dans laquelle ma mère et moi nous nous trouvons. J'apparais comme un enfant placé dans la fusion des religions, un enfant animé par l'histoire des religions. Seul mon baptême catholique est conservé dans mon imaginaire, preuve de mon syncrétisme.

Un enfant porté par une réalité syncrétiste

Si dans l'image ma mère regarde le photographe. Mon regard est tourné vers l'ailleurs, vers le hors champ. Dans le photomontage j'ai recouvert le mur de tâche rouge. Il m'apparaissait essentiel de mettre en valeur par cette couleur cet espace entre le sari et le tableau afin de marquer les tensions, les interdictions qui avaient jadis causé tant de tort à mes ancêtres hindous en terres créoles. De 1854 à 1885, la religion catholique exerçait une autorité qui interdisait les pratiques religieuses et les soumettait à se convertir à ses dogmes.[246] En 1987, une femme indo-guadeloupéenne pouvait afficher librement sa double croyance. J'apparais comme un enfant du syncrétisme, un enfant porté par un métissage religieux, une rencontre qui est marquée par cette photographie de mon baptême et mon prénom. Selon D. Sabbatucci, le terme syncrétisme a plusieurs significations mais ce n'est qu'au XIXe siècle que « dans l'histoire des religions » il sera utilisé « plus ou moins consciemment pour désigner des manifestations religieuses hybrides, dérivées de la combinaison de diverses religions. »

[246]Singaravelou, *Les Indiens De La Guadeloupe*, Étude de Géographie humaine, travail soutenu comme thèse de doctorat de troisième cycle, le 1er Février 1974, à l'Université de Bordeaux III, p.140.

Regard énigmatique et mystère de mon prénom.

Ce photomontage est le symbole de l'espoir, son cadre est fait de vert. Mon regard est tourné vers la recherche. Ce goût pour la recherche me vient de mon prénom. « Minakshi ». Il a été choisi par ma mère qui en a rêvé « in utero ». Ce prénom reste un mystère. Cette photographie porte en elle, annonce mon goût pour l'histoire des religions, pour le syncrétisme et pour l'histoire et les rituels de cette déesse dont je porte le nom. Je recherche mes images fœtales en traitant des thèmes du mystère et l'énigme au sein du syncrétisme au sein de photographie ancienne. Ce procédé technique, ce retour à la modification des photographies souvenirs est ancré dans la pratique d'Allan deSouza.

4.3.3. Les images perdues d'Allan de Souza

L'enfance et le sentiment d'appartenance de sa mère d'origine à une terre africaine semblent être une réflexion ancrée dans l'œuvre Allan de Souza sous le titre des images perdues. L'artiste est né en 1958 à Nairobi au Kenya. Ses parents étaient des Indiens. Selon B. Brou et E.Lazidou, l'histoire de l'artiste et sa démarche artistique doit être comprise entre deux continents : l'Afrique et l'Inde. Comment Blossom peut être envisagée comme une photographie porteuse du punctum de l'artiste ?

Figure 51.Allan de Souza, *Arbor,*
1962-1965 / 2004-2005, digital C-prints, each 40" x 60" ©
http://www.allandesouza.com/index.php?/photography/the-lost-pictures/

La série *Lost Pictures.*

Le père de l'artiste a réalisé des photographies de sa famille de 1962 à 1965 à Nairobi au Kenya. L'artiste a retrouvé des diapositives en 35 mm, probablement extraites des pellicules originelles. Selon l'artiste, la particularité de ces diapositives sont qu'elles révèlent des « moments historiques cruciaux » notamment « les célébrations de la fête de l'indépendance » du Kenya le 12 décembre 1963. L'artiste manipule les diapositives, en les exposant dans des lieux qu'il nomme « stratégiques » : dans la douche, la cuisine, le lavabo. Les images sont exposées, immergées ou mises en interaction avec d'autres éléments tel que l'eau ou des

détritus. La volonté d'Allan de Souza est « enregistrée le présent par le contact quotidien tout en effaçant le passé ». Une fois cette action de transformation, d'effacement réalisée, l'artiste les scanne et les imprime en couleur en les agrandissant.

Figure 52. Allan de Souza, *Lechko,*
1962-1965 / 2004-2005, digital C-prints, each 40" x 60" ©
http://www.allandesouza.com/index.php?/photography/the-lost-pictures/

Arbor et Lechko : un effacement et un enregistrement manifeste.

Arbor est une photographie qui présente l'artiste avec ses frères et sœurs. Les deux filles portent des robes orange et des mi-bas blancs. Les deux garçons portent un short et une chemise. Les quatre enfants sont présentés dans un environnement fleuri. Le paysage semble se mélanger, fusionner avec les enfants. Les visages s'effacent, le fond se fond dans la forme. L'eau opère un métissage. Les figures, les enfants restent reconnaissables, bien que leur identité se dissimule. Dans Lechko, tout a disparu, seul le fond, les taches, les couleurs et les impressions demeurent. Il y a une atmosphère de l'ordre du camouflage, du recouvrement. Au centre, le regard distingue cependant un regard mais dont le portrait n'est plus, dont le visage a disparu terni ou lavé par l'action du temps ou des aléas. Ces deux impressions couleurs semblent témoigner de l'effacement, de l'immersion tandis que Blossom semble être celle de l'inscription. Dans un détail de la photographie, chaque motif est redessiné. Le terme inscription vient du latin *inscribere,* qui signifie « écrire,

mettre une inscription ». Chaque motif porte la marque, le trait, l'inscription de la main de l'artiste disposé côte à côte. L'artiste ne souhaite pas effacer le passé par le présent mais l'enregistrer dans le présent.

Figure 53.Allan de Souza, *Blossom*,
1962-1965 / 2004-2005,digital C-prints, each 40" x 60" ©
http://www.allandesouza.com/index.php?/photography/the-lost-pictures/

***Blossom* : titre révélateur et *punctum*.**

Blossom est le titre de l'œuvre d'Allan De Souza. En anglais Blossom selon le Larousse désigne à la fois la fleur, le fait d'être en fleur au sens propre. Mais dans un sens familier, le terme désigne le fait d'éclore, de fleurir, de s'épanouir et de prospérer. La photographie présente un paysage fleuri, un paysage qui ressemble à une peinture, où les fleurs fushia apparaissent par touches. L'environnement semble un décor d'épanouissement, un environnement vivace présentant une végétation en pleine éclosion. Cette femme indienne apparaît vêtue de blanc dans cet environnement coloré. Dans la culture indienne, le blanc est porté dans des occasions spécifiques : lors de deuil ou de fête religieuse. Ce port du blanc est révélateur. La femme qui se tient en blanc dans la photographie est la mère de l'artiste. La photographie apparaît comme un souvenir de cette mère qui n'est plus. L'artiste est en deuil. En nommant sa photographie *Blossom*, l'artiste révèle ce qui le touche.

L'œuvre est plus une question qu'une photographie, elle devient un hommage à une mère indienne qui se sentait « résolument africaine ». Comme B. Brou et E. Lazidou le notent l'œuvre de l'artiste tend à « garder cette mémoire originelle » portée et transmise par sa mère. L'œuvre de Souza porte en son sein cette mémoire, ses créations se couvrent et se recouvrent de cette enveloppe immatérielle.

4.3.4. Figure maternelle : appartenance et déracinement

Selon B. Brou et E. Lazidou, cette appartenance de « figure de la mère » est paradoxale dans l'œuvre de Allan de Souza car il y aurait un sentiment inconscient à l'œuvre « les mécanismes de convocation de l'Afrique », une part de latence liée à Nairobi dans le processus créateur de l'artiste.

Contraste révélateur de la part de latence.

Dans Blossom, la mère est en blanc dans un environnement coloré, fleuri. Son habit est strict et sobre. Dans mon baptême indien, seul un tableau est accroché sur le mur. Il n'y a pas de motifs. L'environnement est neutre bien qu'il ait connu des retouches, des touches et des aplats colorés. Le vêtement que je porte n'est pas neutre. C'est un habit de cérémonie. Dans les deux photographies, les figures sont placées au centre. Ces deux photographies appartiennent à des archives familiales. Bien que ce soient des photographies d'amateur, de famille, des souvenirs, elles présentent toutes les deux leurs modèles, les deux mères dans un plan américain. Ce cadrage à mi-hauteur permet d'attirer le regard du spectateur sur le modèle. Ce plan permet de révéler la part de latence de la mère, l'Afrique porteuse pour Allan de Souza, une « Afrique qui devient une mère perdue », une Afrique où l'artiste ne vit plus mais qui demeure le pays natal et une Inde perdue mais portée par ma mère dans ma photographie de baptême.

Les deux œuvres témoignent du déracinement.

Si pour Allan de Souza, la figure de la mère migre dans les œuvres de l'artiste, mute dans ses déplacements, se nourrit de son histoire. Cette mère d'origine indienne se sentait appartenir à l'Afrique. C'est pourtant une recherche du voyage, une pratique faite de retour, de contour et de détour. Au moment où l'artiste inscrit ses traits sur

son impression couleur, il ne réside plus en terres africaines. Au moment où il commence son ouvrage, sa mère n'est plus. Il porte un regard empli de tristesse sur cet environnement fleuri. Mais ce regard est celui de sa mère, un regard qui semble de l'ordre du transfert, un regard qui semble en perdition, une mère perdue. De même ce sentiment de déracinement est présent dans mon photomontage car au moment où je le réalise, je ne suis pas présente sur le sol guadeloupéen. C'est mon regard empli de nostalgie qui me pousse à façonner ce fond rouge. Ma terre me manque, ma mère me manque, mon enfance me manque.

La présence de la figure maternelle est double.

Si pour Allan de Souza, la mère est un repère, une œuvre, une vie. C'est une figure marquante et marquée, placée au centre de sa photographie. Elle traduit des sentiments profonds : désillusion, déception, exclusion. Elle transcrit aussi un besoin de sécurité. .[247] Ils écrivent : « Il sera profondément déçu de n'avoir pas réussi à ressusciter cette ville natale. Mais il finira par se dire que c'est justement le fait d'avoir tenté sans réussir qui lui a permis de la garder intacte dans sa mémoire. C'est ainsi qu'il s'est rendu compte que la mémoire n'a pas besoin du retour du corps physique au lieu de sa création pour être nourrie. » (Brou et Lazidou, 2016) L'œuvre est une photographie de sa mère prise au Kenya. Cette figure semble double, tant le fruit d'un attachement à sa maman indienne qu'un arrachement à sa terre natale Nairobi. Dans mon photomontage, la présence maternelle est double : une maman et une mère spirituelle. Il y a un jeu de correspondance entre une femme en sari et cette image au mur. Il n'y a pas une mère mais deux. La double figure qui devient porteuse d'une identité multiple qui est source de création.

[247]B.Brou, E.Lazidou, " Allan deSouza entre Asie et Afrique", dans *Afriques-Asie,* arts, espaces, pratiques, sous la direction de D. Malaquais et N. Khouri, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires deRouen et du Havre, 2016, pp. 259-266.

*

* *

Ce déracinement est manifeste dans l'écriture d'Alexis Leger connu sous le pseudonyme de Saint-John Perse. Il est né en 1887 sur l'île de la Guadeloupe.[248] Il y a vécu durant son enfance, des fragments et des bribes de ce souvenir parcourent ses poèmes.[249] Très jeune, il la quitte, il s'en va avec ses parents vers le Grand Continent (la France).[250] Un voyage qui marquera son œuvre. Il l'évoque par bribes, une traversée. Le recueil sur lequel est basé notre propos est Éloges. Il est composite, hétérogène. Il regroupe plusieurs poèmes : « Écrit sur la porte » en 1909, « Images à Crusoé » en 1910, « Pour fêter une enfance » en 1910 et « Éloges » en 1911. Ils ont été publiés pour la première fois par la Nouvelle Revue française au début du XX^{ème} siècle (1909-1911).[251]

Ce sont les premiers poèmes de Saint-John Perse, ils représentent l'essence de son imaginaire, essence provenant d'une réminiscence de l'enfance. Alexis Leger a vécu jusqu'à ses vingt-et-un an sur les deux habitations familiales Bois-Debout et la Joséphine.[252] Elles appartenaient à la famille Dormoy, la famille de sa mère. Le pseudonyme Saint-John Perse, n'apparaît qu'en 1924.[253] Il a été précédé d'autres pseudonymes inspirés de son patronyme. Alexis Leger est transformé en Saintleger Leger, en Stleger Leger, en St L.L. Cet homme crée un nom pour écrire ou écrit sous un autre nom que celui ayant été inscrit par ses parents sur le registre d'état

[248] http://www.sjperse.org/index.html, L.Céry, « Saint John Perse, le poète aux Masques », (consulté le 06/05/2018).
[249] *Ibid.*
[250] *Ibid.*
[251] *Ibid.*
[252] M. Sacotte, *Mireille sacotte présente Eloges et la Gloire des rois de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1999.
[253] http://www.dormoy.com/La_josephine.htm, site internet de l'habitation Dormoy, (consulté le 06/05/2018).

civil. Cela pose un problème d'identification de l'homme dans sa poésie. Mais c'est un acte de souvenance de l'enfance. Sous la plume de P. Chamoiseau, cet éloge à l'enfance prend la forme d'une souvenance des ancêtres, de la mère qui n'est plus, c'est une écriture poétique qui prend la forme d'un culte des ancêtres.

Naître indo-guadeloupéenne c'est créer ce « je » poétique, ce double artistique qui s'inspire de l'écriture de P.Chamoiseau et de Saint-John Perse. Ce « je » poétique, fait de souvenance et d'enfance, s'ancre dans les terres postcoloniales, dans des fictions intemporels. Ce « je » poétique est celui d'un enfant qui erre et redécouvre par sa pratique ses lieux et images d'enfance, d'adolescence. Dans cette observation, il se situe au carrefour d'horizons différents, fait de métissage et de syncrétisme. C'est dans l'exil parisien que s'opère ce retour aux images-racines. En regardant cette terre guadeloupéenne à travers le prisme du manque et de la séparation, le « je » poétique témoigne, s'attache aux souvenirs, crée des images souvenances de berceau maternel. Ces images enracinées ne sont qu'un portrait du « je » poétique. Elle possède aussi un berceau sacré, ancré dans le sacrement et l'initiation hindoue. Le « je » poétique reste incomplet, inachevé si le cherche n'évoque pas cette appartenance cultuelle hindoue guadeloupéenne, ces mythes, ces images, ces sons. Cependant ce paysage sacré n'est pas rythmé par des actions féminines. Les *vatialous*, prêtes sont des hommes. Ces cultes mettent en œuvre des actions patriarcales.

Mais *Naître guadeloupéen* c'est également porter un regard sur cet héritage cultuel, y questionner la présence et l'absence des femmes. Il apparaît que l'héritage patriarcal religieux à travers le mythe de Maduraï Viran. Ce mythe présente le héros de la ville de Madurai. La particularité de ce héros en terres créoles est de

faire partie du panthéon Hindou indo-guadeloupéen. Sa cérémonie témoigne d'une adoration à une déesse mère : Meenakshi Anman (mère Minakshi). Dans le chapitre cinq, nous présenterons Maduraï Viran comme le père protecteur des immigrants indiens et de sa descendance. Il est connu en Guadeloupe sous le nom de Maldevilin. Il est perçu par les fidèles hindous comme un dieu protecteur. Pour mettre en lumière cette figure mythique et divine, nous ferons un retour sur la symbolique identitaire du feu sacré dans l'hindouisme. Selon Mircea Eliade[254], il existe parfois des cultes ancestraux dédiés à des figures héroïques. Dans mon imaginaire, ce mythe représente le feu identitaire des Indiens de la Guadeloupe. En effet ce culte est ancestral et multiple. Il est l'objet d'un culte religieux « les cérémonies indiennes » et d'une représentation théâtrale « nadron ».

[254]https://www.universalis.fr/encyclopedie/culte-des-ancetres/, M.Eliade, « culte des ancêtres », site internet

Chapitre 5. Feu ou dieu comme un symbole identitaire.

Naître guadeloupéenne c'est délimiter son berceau sacré à travers la présence du feu.

Dans la pratique artistique, cet élément naturel devient un symbole identitaire. C'est dans l'analyse d'une cérémonie indienne dédiée à Madouraï Viran que le feu devient central dans l'héritage hindou guadeloupéen. Ce feu structure chaque étape du rituel. Mais le feu est aussi présent dans les pratiques culturelles. En effet Madourai Viran est une figure héroïque. Son histoire est racontée dans un bal tamoul portant le nom de Nadron. A travers le prisme de sa cérémonie et de son nadron, l'indo-guadeloupéenne questionne cette substance patriarcale, ce feu identitaire dans lequel ces ancêtres s'affilient à ce dieu. Ces cultes et ce pan culturel sont légués par les ancêtres. Ils délimitent la part sacré qui subsiste dans l'île.

Ce cinquième chapitre entrouvre une fenêtre sur cette part sacrée léguée par les ancêtres. Dans ce chapitre, il s'agit d'appréhender la part de sacré, le feu identitaire qui subsiste dans l'île, qui délimite ce corps qui ne meurt jamais. Quelle est la part symbolique de cet élément naturel dans la sphère religieuse de l'hindouisme ? Peut-il être considéré comme un élément sacré ?

Agni est un dieu messager entre les hommes et les dieux.

Selon Alain Daniélou, le feu est divinisé dans la mythologie hindoue. Il est connu sous l'appellatif du dieu Agni du latin *ignis*[255]. Daniélou écrit « Agni est l'une des divinités védiques les plus importantes (…) Il lui est adressé plus d'hymnes qu'à aucune autre divinité. »[256]En quoi le dieu du feu est-il une divinité importante ? Le dieu du feu possède différentes origines dont une serait d'être le fils du dieu majeur de la trinité hindoue Brahma. Mais le recours aux hymnes et son importance lui viennent de la place qu'il occupe pour les hommes. « Agni est un immortel qui a choisi de se faire l'hôte des mortels. Agni est un « messager qui se déplace entre terre et ciel ». Le dieu feu est « chargé de maintenir le lien entre les hommes et les dieux. »

Agni est un père.

Selon A. Danielou, le feu est le « seigneur, protecteur, roi de l'humanité. » « Il vit parmi toutes les familles ». « Il réside dans deux morceaux de bois qui, frottés l'un contre l'autre, donnent naissance au feu ». Il est présent tant dans le foyer que dans les rituels. Agni est celui qui « reçoit les offrandes ; diverses charges sacrificielles assignées par le rituel indien » (…) « le protecteur de toutes les cérémonies (…) connaît tous les secrets des mortels et entend les prières qui lui sont adressées ; réchauffe de son feu la part « non-née » (immortelle) du défunt ». Quelle place occupe cet élément dans les cultes ?

[255]https://www.universalis.fr/encyclopedie/agni/, J.Varenne, "Agni", Site internet Universalis, (consulté le 06/05/2018).
[256]W.J.Daniélou, *Mythologie hindoue, Védique et Pouranique,* Paris, L'harmattan, 2006, pp.42-48.

Agni est présent dans les rituels hindous.

Selon Jean Varenne, la base du culte hindou est « l'offrande de nourriture faite aux dieux, l'oblation ne pouvait être reçue par ces derniers que dans la mesure où elle avait été consumée.»[257] La forme que prend cette offrande est la suivante : « versait-on dans la flamme tout ce que l'on sacrifiait. ». La flamme est l'évocation et la manifestation d'Agni. « Il est le premier des dieux » à être invoqué dans les rituels hindous. « Toute cérémonie implique qu'il soit le premier invité, le premier aussi à recevoir sa part du sacrifice ». Dès lors que le feu est présenté, que les morceaux de bois sont frottés pour obtenir des flammes, dès lors qu'un morceau de camphre est allumé sur l'autel, Agni est invoqué. Il est présent dans les foyers des familles, dans les cérémonies religieuses et les bûchers mortuaires. « Lorsque le mortel est brûlé sur le bûcher funéraire, la cérémonie prend la forme d'un sacrifice ». Agni conduit le défunt vers les cieux. De quelle signification est porteur cet élément naturel dans l'hindouisme ?

Selon la mythologie hindoue, Agni est présent à tous les instants de la vie, instants quotidiens (foyer) ou ponctuels (cérémonie, rite), c'est un repère. Dans ce chapitre, nous aborderons le feu comme un messager qui ouvre des passages entre des mondes, qui permet d'invoquer et de prier des divinités villageoises, d'appréhender un héritage patriarcal. Nous verrons que dans l'imaginaire indo-guadeloupéen, le feu reste présent dans la sphère religieuse. Cependant c'est Madouraï Viran qui devient le père protecteur des travailleurs immigrés. Si dans l'hindouisme *védantique,* le feu est un repère divin qui se présente à tous les moments de la vie et des rituels. Alors il peut être considéré comme un élément de sacrement ou un élément qui permet d'échanger avec les dieux. Si le feu Agni ne peut être considéré

[257]J.Varenne, "Agni", *Op.Cit.*

comme un père pour ces ancêtres travailleurs alors quelle place symbolique occupe-t-il dans les « cérémonies indiennes » léguées par mes ancêtres ?

Cette part de sacré possède une symbolique liée à la présence d'un élément naturel dans la sphère religieuse. Le feu se présente à plusieurs reprises dans les rites hindous. Cet élément naturel se métamorphose des cultes mortuaires aux rituels divins. Dans la pratique artistique, cette part sacré peut connaître un transfert et être révélée comme le souffle identitaire. Elle est porteuse d'images-sacrées, d'images-persistantes et d'images-effacées. *Souffles sacrés* est une vidéo qui retranscrit une performance. L'objet de ma performance était de questionner cette part sacré. Dans un premier temps, j'ai filmé une cérémonie indienne de Madouraï Viran. Un an après, j'exposais des photographies d'une cérémonie indienne dans le lieu même de saisie. J'exposais le vide laissé dans le lieu. Les actions, les rituels avaient été effacés par le temps. Le lieu était vide. L'effacement laissait place à la destitution. J'allais dans un autre lieu, situé en contrebas du temps. Je décidais de détruire par le feu ces photographies. Progressivement, j'allumais un morceau de camphre. Je m'agenouillais et y sacrifiais les photographies. Des cérémonies, il ne restait plus que des cendres, des vestiges. C'est en filmant durant cinq ans des cérémonies que les rituels hindous guadeloupéens m'apparaissaient comme un mythe de l'éternel retour du même.

5.1. Madouraï Viran : du mythe, de la cérémonie au père protecteur.

Appelé *Maldevilin, Maddévilin, Mardevirain, Malvirain,* son nom a connu beaucoup de modifications et de transformations de l'arrivée des premiers Indiens en Guadeloupe (1854) aux cent cinquante-huit ans qui en ont découlé. Madouraï Viran en Inde est une divinité villageoise. En Guadeloupe, il fait partie des trois divinités majeures de l'hindouisme populaire créole. Dans ce panthéon, il siège au côté de la déesse Mariamman et du dieu Nagour Mira. Madouraï Viran est le dieu qui protège les malheureux, des mauvais esprits qui les guettent.

5.1.1. Madouraï Viran ou héros de Madurai

Lors du premier colloque *Les Indes Antillaises*, dont les actes du colloque qui sont publiés en 1994, autour de la présence des communautés indiennes en Guadeloupe, Mr. Géry L'Étang a proposé une communication autour de *Trois mythes tamouls.* Cette communication relate un travail de recherche qu'il a effectué en août et septembre 1990 dans des sanctuaires de villages des alentours de Pondichéry, Chidambaram, Tindivanam. Ce travail de recherche permet de remonter aux sources mythologiques et liturgiques de l'hindouisme antillais. C'est par le biais d'enregistrements d'officiants comptés au nombre de six présents dans des sanctuaires des divinités que ce travail a été référencé, dans la mesure du possible, prenant également appui sur des publications (prière, récit d'épopée) et des traditions orales.[258]

[258]G.L'Étang, « Les trois mythes tamouls », communication présentée lors du colloque Les Indes Antillaises, Présence et situation des communauté indiennes en milieu caribéen, dans R.Toumson, *Les Indes Antillaises,* Paris, L'harmattan, 1994, pp. 145-157. « Madouraï Viran », pp. 149-151.

Figure 54.Minakshi CARIEN, *Madourai Viran,*
Sculpture en bronze. © Temple Robert Narayanan.

Naissance, abandon et survie.

Madouraï Viran est le fils d'un roi. Le Roi de Kasi, appelé aussi le Kasiradja, Kasi est appelée aussi Benarès. Ce roi n'avait pas d'enfant. Il dut implorer les dieux pour en obtenir un. Il fît des prières, des pénitences, des jeûnes rigoureux. Un beau garçon naquît un vendredi. Il fît venir des astrologues. Ils établirent l'horoscope de l'enfant, comme le prévoyait la coutume. Ces derniers informèrent le roi que « cette naissance serait funeste à son royaume. Les présages indiquaient que la ville se détruirait au fur et à mesure de la croissance de son fils.» Les conseillers du roi réussirent à le convaincre d'abandonner l'enfant au milieu d'une forêt. Le roi fît appeler des serviteurs ou des gardiens qui exécutèrent cet ordre, déposant l'enfant sur un plateau d'or. Le roi pensait que l'enfant ne survivrait pas aux intempéries, aux dangers et à la pénurie.[259] Un serpent divin, doté d'un rubis, vînt veiller sur

[259] *Ibid.,* p.149.

l'enfant pour le protéger. Il le nourrit, le nomma Viran (le héros), lui appris à parler, le dota de pouvoirs suprêmes et des dons de la déesse des arts pour que l'enfant puisse avoir une grande intelligence et de la connaissance. L'enfant devait vaincre par ses dons les ennemis. Il lui offrît une épée aux « vertus magiques ».[260] L'Etang écrit : « Après le départ des serviteurs, un serpent divin ayant un rubis au centre de la tête, vint protéger l'enfant en s'enroulant autour de lui. Il le nomma Viran, le nourrit avec de l'ambroisie, le dota de pouvoirs suprêmes en insufflant par la langue du garçon les dons de la déesse des arts afin qu'il ait une grande intelligence et une vaste connaissance. Et pour qu'il puisse vaincre les ennemis les plus redoutables, le serpent offrit à Viran une épée dotée de vertus magiques. » (Toumson et l'Etang, 1994, pp.149-151)

Adoption, rencontre et bataille.

Un jour, une cordonnière se rendit dans la forêt pour y trouver des écorces pour constituer des chaussures. Elle trouva l'enfant sous le serpent. Elle le salua et prît dans ses bras Viran, le serra contre elle, comme si les Dieux lui avaient accordé un don. Elle n'avait pu enfanter. Ses seins se remplirent de lait et elle donna le sein à cet enfant qui était devenu le sien. Elle partit avec ce petit que son mari accueilli avec joie dans son foyer. La nouvelle se répandit, la famille dut quitter la région de Kasi, de peur que le roi ne s'en prenne à l'enfant. Elle se rendit vers la ville de Madouraï. Quelques années plus tard, Viran devînt un homme fort, intelligent, il était « adulé ». Un jour, il put rencontrer une princesse, appelée Pommi, la fille du roi de Madouraï. Dès leur rencontre, leurs grandes beautés les firent tomber sous le charme l'un de l'autre. Ils s'enfuirent sachant que leur alliance ne serait acceptée par le père de Pommi, étant de castes différentes. Les parents du jeune homme les

[260] *Ibid.*

accompagnèrent. Le père de la jeune femme se mît à sa recherche. Il suspecta Viran, ce dernier ayant aussi disparu. Le roi somma son armée de les ramener tous deux. Viran affronta son armée, qu'il terrassa avec son épée, don du serpent protecteur. Dans ce violent combat, le roi perdit la vie à son tour. Pommi célébra les funérailles de son père. Puis elle se mit en route aux côtés de Viran, vers le royaume de Trichy faisant partie de Madouraï.[261] L'Etang dit : « Une cordonnière sans enfant cherchant du bois sec aperçut le garçon sous le serpent. Enchantée par cette découverte, elle salua le serpent, prit Viran dans ses bras et le serra sur sa poitrine. Elle constata aussitôt que ses seins s'étaient, comme par miracle, remplis de lait. Elle donna donc le sein à l'enfant et regagna avec lui son logis où elle retrouva son mari. (…) Plusieurs années après, Viran était devenu un homme adulé pour ses dons et ses hauts faits. Il eut un jour l'occasion de rencontrer Pommi, la fille de Pommanan, le roi de Madourai. Dès leur première rencontre, leur beauté respective les fit s'amouracher l'un de l'autre. Craignant que leur alliance ne soit acceptée par le roi, ils décidèrent de quitter Madourai accompagnés par les parents de Viran. Le lendemain, le père de Pommi s'aperçut de la disparition de sa fille. (…) Le roi le va une armée pour ramener les fuyards. Viran affronta violemment l'armée de Pommanan, et, à l'aide de l'épée mystérieuse offerte par le serpent, tua tous les soldats ainsi que le roi. Puis, après avoir accompli les rites funéraires à l'égard de Pommanan » (Toumson et l'Etang, 1994, pp.149-151).

Exploit, seconde rencontre et intervention divine.

Les exploits du jeune homme se répandirent. Arrivé à Trichy, Viran fut nommé à la tête de l'armée du palais de Vizéarangan. La ville fût attaquée par des bandits, le roi lui demanda son aide. Le jeune homme rétablit la paix. On le nomma Madouraï

[261] *Ibid.*

Viran, le héros de Madouraï, celui qui règne sur Madouraï. Le roi donna un grand festin pour célébrer cette victoire. Il y rencontra sa fille, d'une grande beauté. Elle se nommait Vellayamma. Elle vivait dans un bâtiment particulier. Viran en était tombé amoureux. Le soir venu, il alla dans la chambre de la jeune femme pour la contempler. Elle dormait. Il l'enveloppa dans un châle et l'emporta hors du bâti. Des soldats attrapèrent le jeune homme lors de cet enlèvement. Ne l'ayant pas reconnu, ils l'amenèrent voir le roi. Celui-ci ordonna qu'on lui coupe les bras et les pieds. Après ces mutilations, la jeune princesse se réveilla, révéla l'identité de Madouraï Viran et expliqua au roi son erreur. Le roi regretta et alla prier la déesse Minatchi ou Meenakshi Anman. Il lui demanda de lui rendre la vie. La déesse accorda cette demande et offrît à Viran le pouvoir de délivrer les malheureux, de leur assurer une vie heureuse. Le jeune homme disparu. Ses deux femmes, Pommi et Vellayamma se donnèrent la mort. « La croyance veut que tous ceux qui racontent ou écoutent l'histoire de Madouraï Viran voient leurs vœux exaucés. »

Figure 55.Minakshi CARIEN, *Préparation d'une cérémonie,*
Tableau Mnémosyn : première invocation, tambours, libation des animaux, trois photographies numériques, Petit-Canal, Guadeloupe.

5.1.2. La cérémonie indienne nécessite une organisation des familles

C'est en regard de mes reportages photographiques réunis sous forme de tableaux mnémosynes que je vais expliquer la cérémonie de Madouraï Viran. Selon Monsieur Singaravelou, la cérémonie indienne est « l'élément essentiel de fixation de la culture. » Il note également que « Le déroulement des cérémonies indiennes varie d'une « chapelle » à une autre et suivant les prêtres : aucune tradition écrite n'est là pour établir une codification uniforme des rites. ».[262] Singaravelou écrit : « la religion reste l'élément essentiel de fixation de la culture indienne. Une cérémonie indienne ou « fête indienne » est offerte par une famille de façon occasionnelle ou de façon régulière, une ou deux fois par ans. Elle est essentiellement l'occasion de remercier la Déesse de l'accomplissement des grâces demandées. La nature de ces grâces est très diverse. Le déroulement des cérémonies indiennes varie d'une « chapelle » à une autre et suivant les prêtres : aucune tradition écrite n'est là pour établir une codification uniforme des rites. » (Singaravelou, 1974)

La cérémonie est appelée également « fête indienne ». Elle est l'occasion pour une famille de remercier les dieux[263]. Moutoussamy écrit : « De façon générale la demande de « grâce » est assez discrète. Elle se fait seul ou en compagnie d'un vatialou qui implore la divinité et lui soumet le vœu du fidèle. Par contre, la cérémonie de remerciement est vraiment un acte d'adoration et glorification, et revêt souvent des allures grandioses. Si elle comporte des variantes suivant le pouçali qui officie, on retrouve malgré tout le même fond dans toutes les pratiques. Tout commence par le jeune et les préparatifs. » (Moutoussamy, 1987,

[262] Singaravelou, *Les Indiens De La Guadeloupe*, Étude de Géographie humaine, travail soutenu comme thèse de doctorat de troisième cycle, le 1er Février 1974, à l'Université de Bordeaux III.
[263] E.Moutoussamy, *La Guadeloupe et son Indianité,* Paris, Caribéenne, 1987. p.31.

p.31) Elle est pratiquée dans un lieu précis appelé Temple. Si la cérémonie connaît des variantes, elle repose sur un archétype.[264] Farrugiat écrit : « On est frappé du sérieux du culte et de l'émotion intense avec laquelle ceux qui offrent une cérémonie se plient scrupuleusement aux rites et obéissent aux indications du prêtre. (…) ici, du fait que chaque cérémonie soit unique et personnalisée, la croyance est intense. La cérémonie « appartient » à ceux qui la commanditent. Au cours d'un office, on peut d'ailleurs distinguer très nettement deux publics : ceux qui offrent la cérémonie, dont la foi attentive se lit sur les visages, et la foule des curieux qui se laissent volontiers distraire. Une cérémonie est dans bien des cas un acte à la fois de sollicitation et de reconnaissance préventive. » (Farrugiat, 1975, pp.35-47)

La cérémonie indienne nécessite une préparation.

En amont de la cérémonie, une personne va trouver un pouçali (prêtre indien) pour lui demander s'il peut faire sa cérémonie et conviennent ensemble d'une date. Le pouçali casse un coco et dès cet instant s'engage par ce geste à réaliser la cérémonie. Il invoque Madouraï Veeran en tamoul « Tu habites au sommet de l'Himalaya, parmi les dieux et les déesses, Shiçva est ton père, ta mère Parvati, tu habites là-bas mais on te demande de venir recevoir cette promesse. »[265] Chaque cérémonie est unique et authentique. Deux temps forts se distinguent et constituent la cérémonie : les préparatifs et le déroulement proprement dit. La préparation de cette fête débute une année à l'avance. Une liste est remise au maître de cérémonie par le Pouçali. Elle se concrétise quinze jours avant la date fixée par une période de jeûne et d'achat des éléments de ladite liste.

[264] L.Farrugiat, *Les Indiens de la Guadeloupe et de la Martinique*, Basse-Terre, imp. Desmarais, 1975, pp.35-47.
[265] *Cf.* M.CARIEN, Entretien avec Clermont Lalsingue, Guadeloupe, décembre 2010.

Les préparatifs précédant la cérémonie.

Entièrement réalisés, le samedi après-midi au domicile du maître de cérémonie, les préparatifs se composent d'étapes clés : la composition des Trays[266] (plateaux en bois servant à porter et contenir les éléments de ladite liste), la seconde invocation à la divinité et la purification des animaux par le sacrificateur. Les animaux[267] (cabris et coqs) sont entièrement purifiés avec de l'eau safranée. Je note : « Les animaux sont classés et purifiés selon l'ordre dans lequel ils seront sacrifiés le lendemain. » Les Trays sont recouverts d'un torchon et une lampe éclaire ce tableau. Les animaux sont attachés dans un certain ordre. Le maître de cérémonie passe la nuit à les surveiller.

Le déroulement nécessite une organisation.

La cérémonie débute le dimanche dès 4h ou 5h du matin et dure deux heures. La première étape est la levée des Trays rythmée par les « coups » des *tapou kalen* (tambourinaires). Une noix de coco est cassée, les animaux sont baignés avec de l'eau safranée et parfumés avec de l'encens. Le départ se fait en voitures purifiées au préalable.[268] Je note : « Un cortège se profile. C'est dans la première voiture que les deux Trays de Nagour Mira et l'ensemble des offrandes sont chargés. Une jeune fille est placée devant la voiture. Elle tient une lampe à l'huile allumée qu'elle déposera dans chapelle une fois arrivée. Les animaux sont dans la dernière voiture du cortège sacré. » L'entrée au temple se fait dans un ordre précis.[269] Je note : « Les tambouillés ouvrent la marche. Ils sont suivis du prêtre et des deux Trays

[266]L.Farrugiat, *Les Indiens de la Guadeloupe et de la Martinique*, Basse-Terre, imp. Desmarais, 1975, p.175.
[267]*Cf*. M.CARIEN, Histoire des Indiens de la Guadeloupe, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, Ufr 04 Arts Plastiques et Science de l'Art , mémoire de Master 1, sous la direction de Hélène Sirven, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, Paris, Mai 2010.
[268]*Ibid*.
[269]*Ibid*.

posé sur la tête de deux personnes. Ensuite vient l'ensemble de communauté portant les fleurs. Les animaux viennent en dernier lieu. Les cabris sont tenus par leur corde. Les coqs sont portés. » Les « Tapou Kalen » ouvrent le cortège, suivie par deux personnes portant sur leur tête les deux Trays. Une personne tient un saut de cocos sec, une autre la lampe à huile allumée la veille. Le sacrificateur porte un seau de cocos à l'eau. Des jeunes filles tiennent dans leur bras des bouquets de fleurs. Des jeunes hommes maintiennent par leur corde les cabris et d'autres par leurs ailes les poules. Le cortège réalise trois tours de la chapelle. Tout le long de ce chemin, le prêtre bénit le temple et délimite la chapelle à l'aide de morceaux de camphre déposé au sol. Une fois terminé, les Trays sont déposées sur l'autel mis à cet effet dans la chapelle. Les animaux sont attachés. Le culte débute par la préparation de la chapelle : l'emploi et la disposition des éléments des Trays.

Figure 56.Minakshi. CARIEN, *Cérémonie de Madurai Viran,*
Tableau Mnémosyne : tambours, préparation de la chapelle, invocation du dieu, libation des animaux, photographies numérique, Temple Robert Narayanan, Petit-Canal, Guadeloupe.

5.1.3. La cérémonie de Madourai Viran se déroule en neuf services.

La cérémonie de Madouraï Viran se déroule en neuf services : l'agencement de la chapelle ; la préparation du riz au lait, les invocations et chants dédiés à Meenakshi Anman ; les invocations et chants dédiés à Madouraï Viran ; les libations des animaux ou *baigné cabrit* ; la remise du sabre ou « *Kati* » au sacrificateur appelé aussi coupeur ; le sacrifice ou coupé cabrit ; le *Manguelon* ou partage.

Agencement de la chapelle de Madouraï Viran.

Ce rôle est confié au sacrificateur appelé aussi *Kati kalen* (Coupeur de cabris). Un *padel* (deux feuilles de bananiers sont posées l'une sur l'autre) est constitué afin d'accueillir des bananes. Les bananes sont épluchées partiellement et disposées en forme de cercle. Quinze clous de girofle y sont enfoncés. Neuf bananes formeront trois cercles dans lesquels trois cocos secs sont insérés. Un morceau de camphre est posé au-dessus de chacun des cocos. Cette étape accomplie, le coupeur ajoute aux extrémités du p*adel* deux cocos à l'eau troués. Un autre homme réédite l'opération au niveau de l'autel de Meenakshi Anman (la déesse mère). Des jeunes femmes sont chargées de disposer les bouquets de fleurs sur les deux autels où siègent les sculptures. D'autres hommes réalisent les Malé, des colliers de fleur et de feuilles de *Vépélé*. Ils font plusieurs Malé qu'ils suspendent à l'entrée des chapelles dont le nombre varie. Trois citrons sont placés dans des tridents scellés disposés devant les autels ou à l'entrée des chapelles pour éviter les mauvais esprits.

Réalisation des offrandes.

Le coupeur doit se consacrer à la réalisation du riz au lait. C'est un met aimé du dieu.

Le coupeur allume à l'extérieur de la chapelle un feu constitué de bois sec. Une fois allumé, un canari rempli de lait y est déposé. Durant ce service les sons des tambours accompagnent les gestes du coupeur. Une fois le lait porté à ébullition, il y met le riz et le sucre. Le *pouçali* l'encadre et le bénit avec un peu de safran, le parfume de benjoin. Le maître de cérémonie y dépose des girofles. Le *pouçali* fait s'asseoir le maître de cérémonie, accompagné de sa famille et récite une invocation au dieu où il le présente à lui.[270] Je note : « « Tu habites au sommet de l'Himalaya avec tes parents. On te demander de parcourir 22000 kilomètres de l'Inde et tu traverses les cinq mers qui changent pour venir « i*ngué* » Guadeloupe, ici en Guadeloupe pour recevoir cette personne. Je te dis de venir, il faut que tu viennes, il faut que tu m'écoutes. Sur terre tu mets du feu, tout ce fond, les métaux, les roches volcaniques, depuis le temps que je t'appelle ici pourquoi tu ne viens pas. Ton cœur est plus dur que ça, je vœux que tu viennes, il faut que tu viennes là. » Le riz au lait, Dans sa main, le *pouçali* a des feuilles de *vépélé* et les passe sur le dos des membres de cette famille pour retirer l'impureté. Si le riz au lait déborde après une forte ébullition, sans brûler, c'est qu'il est prêt à être servi. Le *pouçali* permet à cette famille de disposer cette offrande au dieu.[271] Je note : « Il faut que le riz tombe, par abondance. Il faut qu'il sorte du récipient pour tomber dans le feu. Il faut prier faire l'invocation pour faire monter le lait, il ne faut que le riz au lait brule sans monter, mais que ça ne brule pas et que ça tombe dans le feu. Si ça ne tombe pas il y a un problème. » Ce service consiste à servir Meenakshi Anman,

[270] *Cf.* M.CARIEN, Entretien avec Mr Clermont Lalsingue, Invocation de Madouraï Viran, décembre 2010.
[271] *Ibid.*

Madouraï Veeran et ses deux femmes dans le cercle de banane, déposé sur le *padel* disposé sur l'autel.

Invocation et chant divin.

Le *pouçali* commence par saluer et demander des *valon* à la déesse mère. Demander des *valon*s c'est demander le pouvoir et la permission de faire l'invocation à Madouraï Veeran, et permettre au dieu de venir en ce lieu. La chapelle de Madouraï Viran est placée en face de celle de Meenakshi Anman. Les deux statues doivent se faire face afin que la déesse Meenakshi conserve un regard sur son fils. Sans sa permission il ne peut pas bouger. Ce placement rappelle l'épisode légendaire dans lequel les jambes de Madouraï Veeran furent coupées par le Roi, père de Vellayanman. Le roi a invoqué Meenakshi, qui lui a dit de l'emmener. Elle a recollé ses jambes mais lui a interdit de bouger sans sa permission. L'invocation se fait par une prière. Le *Pouçali* casse le premier coco du rituel, allume un morceau de camphre. Il bénit par cette lumière le maître de cérémonie et les autres pratiquants. C'est par le biais d'un chant, que le P*ouçali* demande à la déesse la permission. L'invocation de Madouraï Viran se déroule de la même manière. Il récite la prière, casse un coco, bénit, commence à chanter en racontant des épisodes du mythe du Dieu. Les chants sont en tamoul.

De l'annonce au remerciement.

Les animaux sont purifiés à nouveau par le coupeur, cela marque l'annonce du sacrifice. Ils connaissent des libations à l'eau safranée et leurs *malé* leurs sont attachés au cou. Le *Kati Kalen* (coupeur) et le *Puçali* entrent dans la chapelle. Ils s'engagent tous les deux de façon symbolique au bon déroulement du sacrifice. Le *puçali* remet son sabre et un morceau de camphre au coupeur. Le coupeur l'allume sur le sabre et fait sa prière. Le coupeur sort de la chapelle brandissant son sabre

comme le héros de Madourai. La chapelle de Meenakshi est fermée pour empêcher sa vue du sang. C'est une divinité végétarienne. Une feuille de bananier est posée devant la chapelle de Madouraï Viran pour recueillir les têtes des animaux après le sacrifice. Seul le maître de la cérémonie et sa famille restent dans la chapelle. Le sacrifice commence par le premier cabri, ensuite les coqs, et le reste des cabris. Les corps des animaux sont ensuite récupérés par les cuisiniers. Parallèlement le *Pouçali* accompagné par l'assemblée, se réunissent à l'intérieur de la chapelle pour effectuer le remerciement appelé *Manguelon.* C'est un chant de remerciement. Le *Pouçali* allume un morceau de camphre dans une assiette remplie de pétales et d'eau safranée. Il bénit tout le monde et pose une marque sur le front de chacun et jette des pétales par-dessus leur épaule. Il dépose l'assiette à terre. Chaque personne doit sortir de la chapelle en enjambant l'assiette avec le pied droit. Le sabre est rangé dans le *Tray*. La cérémonie est terminée.

Chaque geste dans la cérémonie est symbolique mais pas toujours accessible pour les fidèles. La cérémonie demeure emplie de mystère précieusement gardé par les *pouçali*.

Figure 57. Minakshi CARIEN, *Présence du feu dans les cérémonies,*
Tableau Mnémosyne, photographie numérique. © Temple Robert Narayanan.

5.1.4. Madourai Viran : un enjeu identitaire pour les travailleurs Immigrés

Madouraï Viran est le Dieu qui protège les malheureux. Notre hypothèse est que ce n'est pas par hasard si ce dieu villageois a été adopté et amené sur la terre d'exil par les travailleurs indiens sous contrat. Ce dieu est adoré de la Guadeloupe à la Martinique, il est un guerrier et un protecteur. Le rôle protecteur de Madouraï Viran diverge selon les chercheurs et les témoignages qu'ils ont recueilli en Guadeloupe, en Martinique et à la Réunion. La présence de Madouraï Viran possède un caractère énigmatique. « Dieu est mystère » dit monsieur Hira (Pouçali). Comment le héros de Madouraï devient le protecteur des émigrés Indiens venus travailler sous contrat en Guadeloupe ?

Madouraï Viran est le dieu qui protège les malheureux.

Pour Farrugiat « Maddévilin est la principale divinité masculine honorée dans les Antilles françaises. »[272] Il devient le héros de la Guadeloupe. Au sein du panthéon de l'hindouisme populaire, le héros de Madouraï possède une apparence anthropomorphe ou une apparence symbolique. Pour Monsieur Singaravelou, il apparaît comme « le dieu gardien du temple » et « il est représenté comme un fier guerrier dont la tête repose sur un autel, avec, à ses côtés, un trident dont les fourches portent des citrons ; plus simplement par une pierre enveloppée d'un voile blanc. »[273] Ce guerrier est prêt à se battre pour toutes les causes justes. Monsieur Moutoussamy le présente comme le « dieu de la virilité (…) investi de tous les attributs de l'homme et donc il protège et féconde. » Il dira « Le sabre qu'il brandit

[272] L.Farrugiat, *Les Indiens de la Guadeloupe et de la Martinique*, Basse-Terre, imp. Desmarais, 1975, p.109.
[273] Singaravelou, *Les Indiens De La Guadeloupe*, Étude de Géographie humaine, travail soutenu comme thèse de doctorat de troisième cycle, le 1er Février 1974, à l'Université de Bordeaux III, p. 160.

porte toujours à son extrémité un citron (…) Guerrier, il préfère souvent arracher plutôt que de demander. Protecteur au lieu d'être père ou époux ».[274]

Madourai Viran peut être associé à Agni.

Dans un entretien avec Mr Clermont Lalsingue (Pouçali) mené le 27 décembre 2010, il nous a confié qu'il existe énormément de légendes entrelacées et consacrées à Madouraï Viran. Ces légendes sont le fruit de la conservation des récits et des souvenirs des aïeux. Pour Gabrielle Coupan, âgée de quatre-vingt-dix ans, l'énigme de la naissance repose sur la volonté de sa mère d'aller un matin sur les rivages de la mer trouver les dieux.[275] Farrugiat note : « Le père et la mère de Maddévilin étaient roi et reine. Ils désiraient tous deux un enfant ; depuis leur mariage ils n'en avaient jamais eu. Ils demandèrent plusieurs fois grâce à Dieu, mais leurs demandes furent vaines. (…) Un beau jour, la reine se leva de bonne heure, priant le roi de ne point la suivre. A la pointe du jour, elle arriva au bord de la mer, prit une aiguille, la piqua dans le sable, mi son genou sur la pointe de l'aiguille et demanda grâce à Dieu pour qu'elle eut un enfant. Le soir, dès qu'elle eut une relation avec son mari, elle eut un enfant. Elle mit au monde un fils nommé Maddévilin. Celui-ci naquit avec des trous de boyaux dans le cou.» (Farrugiat, 1975, p.112) Jean-Robert Hira, énonce une naissance proche de celle du mythe originel, parlant de Benarés, de Cassi maharadjah. Dans cette légende, le roi va trouver le sage et lui demande de quelle manière il peut engendrer un fils pour lui succéder.[276] Farrugiat note : « Il y avait à Benarés, nommée Cassi, un maharadjah déjà vieux qui n'avait pas d'enfant pour lui succéder. Le roi dit à sa femme : « Allons voir un rishi, le sage de l'Inde ». (…) Le sage dit : « Aller à la chapelle de Bénarés. Auprès de cette chapelle s'élève

[274] E.Moutoussamy, *La Guadeloupe et son Indianité,* Paris, Caribéenne, 1987, p. 43.
[275] L.Farrugiat, *Les Indiens de la Guadeloupe et de la Martinique*, Basse-Terre, imp. Desmarais, 1975, p.112
[276] *Ibid*., p.114.

un mât. Plusieurs marches permettent de monter à ce mât. Au sommet du mât est plantée une aiguille ». Le roi dit à sa femme : « Allons marcher. Allons prier. » Il y alla avec sa femme. En arrivant, elle se mit à genoux au pied du mât ; Lui est monté sur le mât. (…) Quelques jours plus tard, sa femme se trouva enceinte ». (Farrugiat, 1975, p.114) Le mythe de Madouraï Viran connaît une circulation dans l'île. Ce mythe est chargé d'affect. Madouraï Viran est un père. Tout comme Agni, les légendes du dieu ne cessent d'être alimentées par l'amour que lui portent ses fidèles, ses fils. Le feu qui crépite dans le cœur de ses fidèles, qui ne cessent de l'alimenter, de brûler, de lui demander de bénir et protéger leurs foyers et ce depuis plus de cent cinquante-huit ans. Ces fidèles l'invoquent en allumant un feu.

Désormais nous allons aborder la figure héroïque de Madouraï Viran. Notre hypothèse est qu'inconsciemment ou en conscience, les ancêtres travailleurs ont créé un processus d'identification, une affiliation à cette figure paternelle héroïque. Le vrai nom signifie le héros (Viran) de la ville de Madouraï, il est connu pour réaliser des exploits et protéger les malheureux. Puis nous verrons dans d'autres terres comment Agni porte le message, établit le contact. Ce geste symbolique se perpétue dans d'autre pays foulés par des travailleurs indiens, dans l'art et dans la littérature indienne, quelque soit le lieu de vie des populations d'origine indienne. Mais la part symbolique du feu en Inde pour en comprendre les rouages doit être comparée à d'autres cultures.

5.2. Le pouvoir d'identification et sens caché du mythe et rite hindou

Selon Farrugia, ce mythe dialogue entre l'art et la religion. Ce dialogue voile le sens véhiculé par le mythe. En effet la figure mythique du héros de Madouraï peut être reconnue dans l'imaginaire indo-guadeloupéen. En quoi cette présence est-elle manifeste dans l'art ? La forme artistique qui présente la légende du héros de Madouraï est le *nadron* ou bal tamoul. Le *nadron* permet la rencontre entre un culte et des pratiques artistiques au sein d'un lieu façonné pour l'accueillir.

5.2.1. Le héros devient une figure paternelle.

Farrugia dit que « le sens authentique n'est pas le sens proclamé. Il est le sens vécu, inconsciemment vécu, symboliquement vécu, profondément marqué par les projections, les identifications, les transferts et les sublimations. Il est le sens à découvrir, à déchiffrer, à dévoiler ». Le mythe demeure mais son sens reste en latence. Ce sens pourrait-il être ancré dans une identification entre le héros et les travailleurs, un processus de sublimation et de projection ?

La sublimation de la mère indienne.

La figure maternelle dans le déroulement du récit connaît une sublimation, sa naissance est marquée par la perte, son adolescence par l'amour, sa mort par la renaissance divine. Il se produit une exaltation des figures maternelles indiennes mettant en regard les déesses mères, les reines et les femmes. C'est également par le biais d'une mère que le héros devient un dieu et le protecteur des malheureux. La figure maternelle est triple. La reine apparaît comme la procréatrice qui abandonne son fils. En opposition, la figure maternelle est Mardegui, la femme d'un cordonnier celle qui le recueille, le berce et l'élève. La déesse Meenakshi est sa

mère spirituelle. Elle le fait renaître comme dieu ou gardien, lui donnant le pouvoir et le devoir de protéger la ville de Madouraï. Si la naissance de Viran est d'origine divine sa mort l'est également en le faisant transmigrer de héros à dieu.

Madouraï Viran comme protecteur de la mère.

Les légendes énoncent une variation des présences et de dialogues entre hommes et femmes. La sage-femme est un messager porteur du mauvais présage. Durant son voyage terrestre, Viran tombe sous le charme de deux princesses (Bomî et Velayanman). De ces rencontres naîtra le guerrier et périra le héros. Une version guadeloupéenne relie Madouraï Viran à la déesse mère Marianman (déesse de la variole). Un jour où il vint pour enfoncer la porte, le gardien lui coupa la jambe droite et le bras gauche. Le jeune homme fut condamné à devenir le gardien de la déesse. Selon Hira, dans tous les cultes ou les légendes hindoues, le masculin se lie au féminin.

Une identification : une figure paternelle.

Les causes d'émigrations répondaient à un besoin de fuir un climat naturel difficile, un système familial étouffant, un désir de partir ou de s'enrichir. La motivation indienne venait d'un désir de trouver une terre d'asile, où elle pouvait s'ancrer et vivre de manière permanente.[277] Lors de l'immigration indienne, il y a très de peu de familles indiennes. En investissant le sol guadeloupéen, les Indiens se sont identifiés à cet être abandonné dans la forêt sans père, sans mère. Ils s'y sont recréés une cellule familiale. L'action de l'identification est liée à ces représentations cultuelles. Pour Farrugia la représentation dans laquelle Madouraï

[277]F.Gaffiot, *Dictionnaire Latin Français,* Paris, Hachette, 1934, p.1152-1153, site internet Lexilogos, https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php « Permaneo, mansi, mansum, ere, » le fait de demeurer jusqu'au bout, rester de façon persistante ou la possibilité de croire qu'on gardera toujours durable et solide et le fait de rester, de persister, persévérer. »

Viran protège Marianman crée un complexe d'Œdipe, dans lequel les travailleurs sous contrat s'apparentent aux enfants de ces deux divinités. Au sein d'une même chapelle les deux sont présentés l'une en face de l'autre. Il dira « Le mythe de Madouraï Viran a supplanté les autres mythes (…) a résisté à l'usure du temps (…) Il a tous les attributs d'un père. »

Ce mythe enracine l'histoire des Indiens en Guadeloupe, un modèle, un archétype qui se transmet par filiation atavique, de père en fils, mais n'y a-t-il pas de perte ? Le mythe est conté à travers deux pratiques cultuelles : la cérémonie indienne et le nadron.

5.2.2. Entre ritualisation et théâtralisation : Nadron de Madouraï Viran

Cette pratique rencontre entre art et rituel reste troublante, une dimension théâtrale apparaît comme dans certaines pratiques cultuelles vaudou.[278] La théâtralisation et la ritualisation s'opèrent au sein d'une représentation. Venant du latin *repraesentatio,* le mot investi l'action de mettre sous les yeux une scène ou une réalité, marquant ou effaçant les frontières entre réalité et fiction, entre théâtralisation et ritualisation, entre un rendu théâtral et une codification par un rituel. Qu'est-ce que le n*adron* ?

Le bal tamoul est bâti sur un ensemble de pratiques artistiques.

Le *nadron* est un événement : un bal indien ouvert au public. Il se déroule toute une soirée. Il nécessite une préparation et une organisation préliminaire. Les danseurs doivent apprendre les chorégraphies. Les costumes doivent être confectionnés. Le lieu doit être fabriqué et purifié. Selon Farrugia, « Chants et danses ont été les principaux véhicules des mythes. Il n'y a ni temps fixe, ni lieux pour le chant et pour la danse » C'est à travers ces deux pratiques artistiques que le mythe se transmet. C'est un apprentissage par répétition, les jeunes chantent aux côtés de leurs aînés. Les temps et le lieu sont déterminés par les organisateurs et façonnés pour l'événement. Au départ, les danseurs sont essentiellement des jeunes hommes qui se métamorphosent en figures mythiques à travers l'usage de maquillage et de costume.[279] Farrugiat : « Chant et danses ont été les principaux véhicules des mythes. Il n'y a ni temps fixe ni lieux pour le chant et pour la danse (…) L'après-midi des jours de fêtes, en famille ou dans des veillées amicales (…) Les soirées

[278]M.Deren, *« Divine Horsemen : The Living Gods of Haiti »,* documentaire réalise entre 1947-1954, Haiti.
[279]L.Farrugiat, *Les Indiens de la Guadeloupe et de la Martinique*, Basse-Terre, imp. Desmarais, 1975, pp.73-74.

familiales (…) On chant et on danse après la cérémonie (…) on peut également chanter et danser à l'occasion des "bals indiens". Les "bals indiens" se déroulent en des lieux publiques (…) gratuits et ouverts à tous (…) Personne d'ailleurs ne cherche à comprendre (…) On passe le temps. Les danseurs sont des homes. Leur costume qui symbolise le personnage mythique qu'on entend leur faire incarner est riche en dorure. Avant le bal, chœur et danseurs font d'ordinaire quelques répétitions. » (Farrugiat, 1975, pp.73-74) L'élément qui permet de reconnaître la figure mythique interprétée est le *Naret.* C'est la coiffe qui est revêtue par le danseur et portée sur sa tête. Le *Naret* du jeune homme qui danse Ganesh, est un masque en forme de tête d'éléphant. Dans tous les *Nadron,* ce personnage est le premier à danser. Cependant aujourd'hui des jeunes femmes interprètent les divinités féminines. La scène est mixte.

Les Nadron en affiliation avec les légendes indiennes.

Selon Singaravelou, à l'origine, ces bals indiens sont organisés le samedi soir de la cérémonie indienne de 18h à 6h, le temps d'une nuit. À proximité du temple, les pratiquants se réunissaient pour chanter et danser, se rassemblaient et contaient un pan de leur patrimoine. Désormais, cette tradition n'existe plus en Guadeloupe. Mais plusieurs nadrons indiens en Guadeloupe demeurent et se façonnent sous la forme d'épopée et de drame. Les épopées sont des extraits de Ramanatakam, Nallatanga Natakam, Raja Tesingou Natakam, Nala-Tamayanti Natakam. Les mythes traitent d'histoires tragiques, le héros ou l'héroïne apparaît comme blessée, ce phénomène est appelé Oûpari.[280] Il s'agit d'histoires tristes. Singaravelou note : « La nuit précédant les cérémonies religieuses est souvent marquée par des danses

[280] Singaravelou, *Les Indiens De La Guadeloupe*, Étude de Géographie humaine, travail soutenu comme thèse de doctorat de troisième cycle, le 1er Février 1974, à l'Université de Bordeaux III, p.165.

indiennes ou “bals indiens” qui ont lieu sur une savane à proximité du temple. La plupart sont des drames mimes sous forme de danses, tirés des légende indiennes: le plus célèbre en Guadeloupe est le Madouraï Viran Natakam. Mais on rencontre également des extraits de Ramanatakam, Nallatanga Natakam, Raja Tesingou Natakam, Nala-Tamayanti Natakam. Mais l’atmosphère de fête foraine qui règne dans ces « bals indiens » attire une population importante de paisibles badauds du samedi soir, indiens ou non indiens, qui s’attardent volontiers jusqu’à une heure avancée de la nuit. » (Singaravelou, 1974, p.165) Dans un entretien en juillet 2010, André aagom nous a expliqué la présence de sept nadron en Guadeloupe : Lanmé Nadron, Nalatanga Nadron, Tamayendi Nadron, Maldevilin Nadron, Alichandé Nadron, Madikin Nadron, Desingou Nadron.[281] Une créolisation est indéniable au niveau des noms que portent les épopées en Guadeloupe. Cependant l’archétype reste proche de son origine, ce qui permet de les reconnaître et de les affilier aux légende = s indiennes. Singaravelou note que « de nombreux Indiens de la Guadeloupe ont gardé un souvenir quelconque de l’un de ces drames populaires tiréS de la mythologie ou de l’histoire indienne, et qui mobilisent, de nos jours encore, les foules paysannes du Pays Tamoul ».

Le *nadron* de Madourai Viran : une part rituelle.

À partir des témoignages de deux *Pouçali (*Clermont Lalsingue et André Periyanagom) nous pouvons dire de cette expression théâtrale et rituelle qu’elle est le fruit d’un aménagement de l’espace. Le conducteur est toujours un *pouçali.* Dès le vendredi, le conducteur du *nadron* de Madouraï Viran a le devoir de réaliser le premier service : « Monter le premier poteau ». Ce service nécessite comme dans la cérémonie une organisation et une invocation au dieu. Il nécessite deux feuilles de

[281] *Cf.* M.CARIEN, Entretien avec Periyanayagon André, Petit-Canal, Juillet 2011, Les différents nadrons.

bananier, un coco sec, deux bananes, trois petits verres, un morceau de coton rouge, une pièce de monnaie, cinq morceaux de camphre, du benjoin, un litre de rhum, de l'eau, du charbon. Le premier poteau est élevé et purifié à travers un rituel réalisé avec tous les éléments cités auparavant. Un habitacle est construit et nommé *Sabé.* Le nadron se déroule au clair de lune, et requiert l'aménagement du lieu, sa délimitation et sa purification. Le samedi, il faut disposer sur le *Sabé* : une tonnelle. Le lieu peut accueillir les danseurs et les chanteurs. Les costumes et les *naret* sont aussi purifiés par le pouçali dans l'ordre des passages. Dans le Madouraï Viran Nadron, le jeune homme qui interprète le dieu est en jeûne, ne mange pas de viande et vit en réclusion durant une semaine, n'a de contact qu'avec le Pouçali. Le nadron débute par la danse de Ganesh, appelé Canavédi en Guadeloupe. Le danseur est placé derrière un voile pour la prière. Il commence par saluer les chanteurs en dansant.

Figure 58.Anonyme, *Fabien LALSINGUE* : *Nadron de Madourai Viran*, 2014, photographie couleurs, Guadeloupe, Sainte-Anne.

Le Nadron de Madouraï Viran : une expression théatrale.

Après l'invocation, le voile est jeté et un dialogue avec le public s'instaure. Sur le même modèle, la deuxième danse est celle d'un clown appelé *Vendalea* . Le cortège royale se déploie, il commence par la danse du roi, puis celle de la reine. Après ces épisodes séparés. C'est le moment vers minuit où le Madouraï Viran danse au milieu de l'arène. Le jeune homme est en transe, il s'élance, réalise des bonds, il est parfois difficilement maîtrisable. Il pourchasse un coq, tel un guerrier. Pour sortir de cet état, le jeune homme doit réaliser un sacrifice, trancher avec ses dents la tête d'un coq. Une fois revenu à lui, la dimension théâtrale s'instaure. Toute l'épopée, du jeune homme, est chantée et dansée de sa naissance à ses exploits de guerre. Le nadron de Madouraï Viran se termine sur l'amour du héros et de la princesse Bomî.

Raghunath Manet est un danseur indien. En 2005, il a investi dans un spectacle contemporain ce *nadron*[282] à l'occasion de l'anniversaire des cent-cinquante ans de l'arrivée des Indiens en Guadeloupe.

[282]Archive documentaire de la Chaine Télévisée Guadeloupe Première, entretien avec O.VALA et C.GAPPA.

5.2.3. L'œuvre de Raghunath Manet, du rituel à la danse entre héritage et innovation.

Raghunath Manet est un indien né à Pondichéry dans le sud de l'Inde. Il est l'ambassadeur des arts traditionnels. Il est connu pour ses talents de musicien et de danseur.[283] Il pratique le *Bharata Natyam* (danse) et joue de la Vinâ (musique). Il parcourt le monde pour confronter ces arts traditionnels à la modernité d'aujourd'hui, à d'autres cultures. En 2005, il a investi dans un spectacle contemporain ce nadron[284] à l'occasion de l'anniversaire des cent-cinquante ans de l'arrivée des Indiens en Guadeloupe. Cet artiste est défini comme un trait-d 'union entre la France et l'Inde. Il passe son temps à faire le voyage entre ces deux pays.[285] Comment l'œuvre de Raghunath Manet conjugue-t-elle héritage et innovation, est-elle représentative d'une confrontation multiculturelle tout en faisant la promotion des arts traditionnels ?

Bhara Nathyam : une danse sacrée du sud de l'Inde réservée aux femmes.

Selon le magazine Inde-Réunion, Le Bharata-natyam est « probablement la plus ancienne danse traditionnelle de l'Inde »[286]. Cette danse est « transmise dans maître à discipline depuis au moins deux mille ans. ». Cette danse est pratiquée à l'origine par les « Devadâsi, danseuses professionnelles attachées à un temple et offrant leur art à la divinité. Ce style de danse allie plusieurs arts : « musique, mouvement de danse pure (nritta), expression (nritya), aspect narratif (sabdam), les louanges

[283]https://culturebox.francetvinfo.fr/danse/raghunath-manet-au-service-des-dieux-a-l-institut-du-monde-arabe-131261, O. Morain « Raghunat Manet au service des dieux à l'Institut du Monde Arabe », site internet de Culture Box de France. Tv, (consulté le 06/05/2018).
[284]Archive documentaire de la Chaine Télévisée Guadeloupe Première, entretien avec O.VALA et C.GAPPA.
[285]https://www.francetvinfo.fr/monde/inde/raghunath-manet-quand-l-inde-danse_1897053.html, reportage TV diffusé lors du JT de France 03, le 29 octobre 2016, (consulté le 06/05/2018).
[286]https://www.indereunion.net/grosplans/musidans/bharat.htm, site internet Inde-Reunion (consulté le 06/05/2018).

(mangalam). Cette danse sacrée peut traiter de différents thèmes et fait de nombreuses références au spirituel, au divin. De plus l'apprentissage de cet art dans le pays tamoul se lie à une « base incontournable de l'éducation » des jeunes filles.

Figure 59.Anonyme, ***Raghunath MANET : Concert à l'Ashram Sivananda, Orléan,*** 2017, deux photographies couleurs, présentant l'artiste en musicien et en danseur © Collection de l'artiste.

Raghunath Manet décide de braver l'interdit.

L'artiste souhaite incarner la forme masculine de cette danse sacrée. Dans une interview sur France 3, l'artiste dit « Tout simplement il y a beaucoup de femme qui dansent, les hommes étaient les porteurs, si le dieu hindou de la danse est Shiva. Il n'y avait pas de grands danseurs qui dansaient en solo. Il fallait que je m'approprie la culture des temples. On ne m'a pas laissé danser à ma manière. On m'a dit pas de danse pour un homme. Musicien m'a permis d'être complet. »[287]

[287] https://www.francetvinfo.fr/monde/inde/raghunath-manet-quand-l-inde-danse_1897053.html, reportage TV diffusé lors du JT de France 03, le 29 octobre 2016, (consulté le 06/05/2018).

Dans l'interview, l'artiste montre que c'est en devenant musicien qu'il a pu recevoir un enseignement dans les temples. La musique lui a permis ensuite de « se battre pour pouvoir pratiquer cette danse, interdite aux hommes à l'époque ». Pour lui, il y avait certainement un non-sens dans cet interdit dans la mesure où le dieu hindou de la danse est Shiva.

Figure 60.Anonyme, ***Photographie d'Annick Raghouber,***
Pointe-à-Pitre, Guadeloupe dans l'ouvrage de M.DESROCHES, F.PONAMAN, G.L'ETANG, J.BENOIST, *Les Indes dans les Arts.*

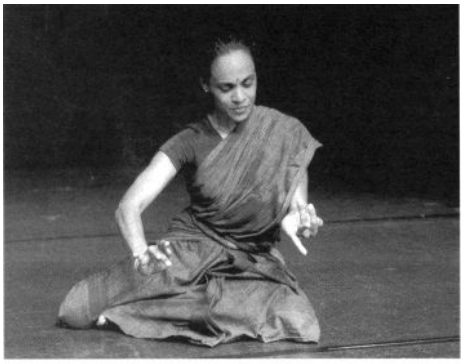


Figure 61. Anonyme, ***Photographie de Suzy Maniry,***
Fort-de-France, Martinique,
dans l'ouvrage de M.DESROCHES, F.PONAMAN, G.L'ETANG, J.BENOIST, *Les Indes dans les Arts*.

La pratique du Bharata-Natyam existe dans les îles françaises.

Selon M.Desroches, F.Ponaman, G.L'Etang et J.Benoist dans *L'Inde dans les arts*[288]*,* c'est grâce à des « vocations de danseuses (A.Ragoubert en Guadeloupe et S.Maniry en Martinique) » que ces danses classiques ont été implantées dans les

[288]http://classiques.uqac.ca/contemporains/benoist_jean/inde_dans_les_arts/inde_dans_les_arts.pdf , J. Benoist, M. Desroches, G. L'Etang, *Les Indes dans les arts de la Guadeloupe et de la Martinique,* site internet de l'université du Quebec, (consulté le 06/05/2018).

îles. Ces pratiques ne sont pas arrivées dans les colonies françaises à l'arrivée des Indiens mais elles représentent une innovation. Ces femmes ont œuvré pour enraciner cet art. Elles se sont formées par leurs voyages. Dans l'Inde dans les arts, les chercheurs notent : « 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 ». C'est ainsi qu'en 2003, dans le cadre de leur école de danse, ces femmes ont pu réaliser un « stage ponctuel » avec le maître du Bharata-Natyam Raghunath Manet. En 2005, Suzy Maniry décide « de créer, d'innover » en construisant un spectacle où il est question de réinventer le Nadron de Madouraï Viran. Elle ne souhaitait pas créer des « spectacles figés », un spectacle créant un pont entre des imaginaires alliant la tradition à l'innovation, à la discussion et à la confrontation entre l'imaginaire des ancêtres et la danse sacrée. Cette confrontation multiculturelle semble être un principe esthétique résurgent dans l'oeuvre de Raghunath Manet.

Figure 62. Anonyme, Ragunath MANET et Didier LOCKWOOD : *Omkara II,*
Affiche et photographie couleurs du Spectacle, Paris,
Théâtre de la Gaité Montparnasse, Octobre – Décembre 2011 © Collection de l'artiste.

***Omkara II* : confrontation multiculturelle**.

En 2011, Raghunath Manet crée le spectacle *Omkara II* en collaboration avec le violoniste Didier Lockwood. Le spectacle est visible à la salle de la Gaîté à Montparnasse. Dans une interview donnée à France.tv, *Omkara II*[289] est décrit par ses créateurs comme « un voyage qui nous emmène ». Dans ce reportage, Raghunath Manet explique que « la confrontation des artistes, l'ouverture avec le monde est quelque chose d'important pour lui. » Pour lui « la différence fait la richesse des cultures. » Il semble que les « métissages culturelles fassent les plus beaux spectacles. » Ce spectacle a la particularité d'avoir dans sa structure une part

[289] https://culturebox.francetvinfo.fr/danse/omkara-2-a-la-gaiete-montparnasse-avec-didier-lockwood-et-raghunath-manet-64849, site internet de Culture Box de France. Tv, (consulté le 06/05/2018).

d'improvisation, « chaque soir le spectacle, le voyage devient une création, s'improvise ». Dans ce spectacle, tout est « vibration, c'est la magie de l'échange culturel » et sans cesse dans un processus créateur. Mais outre la confrontation culturelle qui occupe une part importante, puisqu'elle s'ouvre à d'autres univers, l'œuvre de Raghunath Manet possède une dimension spirituelle.

Figure 63.Anonyme, *Shiva Narataja, Sculpture,*
© https://www.ancient.eu/article/831/shiva

Figure 64.Anonyme, *Raghunath MANET : Dance of Shiva,*
Photogramme extrait du film, © collection de l'artiste.

Dance of Shiva : entre modernité et tradition.

Si *Omkara* fait référence au « son originel, celui du rythme duquel Shiva a créé le monde. »[290] Raghunath Manet décide d'explorer davantage ce son originel dans un film intitulé « Dance of Shiva » ou la danse cosmique de Shiva. Le film prend la forme d'un reportage et date de 2013. Il est réalisé en collaboration avec Didier Bellocq.[291] Pour lui, la danse était la création du dieu Shiva. Dans l'hindouisme, le Shiva dansant est appelé Nataraja. Tout le reportage s'élabore autour de cette dialectique spirituelle. Au début, il fait référence au son de la création « Om » et à

[290] *Ibid.*
[291] https://www.youtube.com/watch?v=aBUnnEal5a0, extrait du film de Raghunat Manet « Dance of Shiva ». (consulté le 06/05/2018).

la flamme sacrée. Progressivement, il cite les régions de l'Inde et les danses dédiées à Shiva. C'est ainsi qu'il est dit « à Madourai, Shiva danse dans la salle des mille piliers, une danse mystique. » Ce film devient une histoire spirituelle entre danse et dieu, des formes différentes mais qui louent le dieu Shiva. Cette histoire spirituelle fait de la danse une création aux multiples visages, fait de la danse en Inde un art sacré.

5.2.4. Piste de recherche pour une pratique initiatique.

Si l'œuvre de Raghunath Manet permet de placer les traditions sans cesse dans la création, alliant innovation et héritage, qu'en est-il pour l'artiste visuel ? C'est à travers la démarche de Renée Louise que nous trouverons des pistes de recherches.

René Louise est né en 1949 à Fort-de-France. Il a étudié la peinture. Il s'interroge sur les « finalités de l'art en contexte caribéen ». Il créera le groupe Fwomajé en 1984. Dans la Caraïbe, le fromager est un arbre qui possède une certaine mystique. Selon Frédéric Lefrançois, « le fromager est un arbre totem endémique à l'Afrique et aux Amériques est, de par ses racines imposantes et profondément enracinées dans le sol, l'emblème du système de pensée exprimé dans l'œuvre picturale et intellectuelle de l'artiste. »[292] Progressivement René Louise va ancrer sa réflexion dans un concept celui du « marronnisme moderne ». Selon F.Lefrançois, il s'agit « d'une philosophie humaniste et holiste qui vise à réconcilier le sujet caribéen avec ses « gènes culturels ». De plus la pratique artistique de R.Louise est une « praxis initiatique dont le but consiste à reconstituer l'être dans sa globalité, grâce à une réappropriation des legs ancestraux africains. » Comment la pratique artistique et les réflexions de R.Louise créent-ils un art dédié à l'ouverture d'esprit et à la réconciliation avec ses racines ?

Le marronisme : entre tradition et modernité.

Dans sa genèse, le concept de marronnisme moderne est rattaché à la figure et à la pierre du nègre marron. Selon R.Louise, cette pierre possède le souffle symbolique de la liberté. Il écrit « elle symbolise la résistance et le contrôle de soi ». Cette pierre « surgit d'une source d'eau spirituelle ». Elle « allume le flambeau des

[292] https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01529529/document, F.Lefrançois, « Renée Louise », Archive HAL, (consulté le 06/05/2018).

ancêtres pour éclairer les générations futures. » Si au commencement de ce manifeste, il y a cette pierre angulaire des cultures caribéennes. L'artiste marronniste œuvre pour réactualiser dans sa quotidienneté cet « héritage des cultures millénaires de l'humanité ». Les thèmes abordés dans sa création sont multiples et tissent au sein de cette dernière un lien humaniste entre les cultures : qu'il s'agisse de l'apport de la langue créole, des couleurs de l'Inde, des signes et symboles de l'art des nègres marrons, de la musicalité et des danses vaudou. « L'artiste marron est un être sensible à l'art de toutes les civilisations. »[293]

L'artiste marronniste et le rituel.

R.Louise décrit un artiste marronniste libre. Il écrit « Nous voulons agir et construire notre monde et notre histoire en pleine liberté en affirmant notre personnalité et notre identité dans la diversité. Le marronniste est un artiste libre comme un oiseau dans la nature. » Si l'artiste marroniste a recours au rituel. Ce dernier peut être conçu selon différentes approches. Le rituel peut être appréhendé comme « un symbole rationnel » ou comme « une approche poétique » ou comme « un rituel lié à la création. » L'artiste peut créer en prenant appui sur les « quatre éléments de l'unité cosmique : le feu, la terre, l'eau, l'air ». Pour R.Louise l'important pour l'artiste marronniste est de « chercher les couleurs qu'il a en lui, les harmoniser avec le cosmos en cherchant leur symbolique et leur musicalité intérieure. »[294]

Rituel énigmatique et pratique artistique.

R.Louise écrit « nous suggérons aux artistes marronistes de déclencher un rituel dans la méditation avant toute création ». R.Louise conseille un voyage intérieur en prémisse à l'acte créateur, une méditation qui serait au fondement du processus

[293]R.Louise, *Manifeste du Marronisme moderne, Philosophie de l'esthétique,* Martinique, Yehkri, Collection Le métissage culturel, 2014, pp.24-51.
[294]*Ibid*., pp.52-54.

créateur. Pour lui « le voyage intérieur déclenche la sensibilité et fait remonter la sève poétique qui purifie l'artiste dans la beauté et la perfection de son œuvre. » Si la méditation est une première étape que permet-elle ? Pour R.Louise « les rituels énigmatiques ouvrent les portes des secrets (non-dits) ». Il y un retour, une recherche vers une « source pure » d'énergie « magique issue de forces telluriques et astrales ». C'est ainsi qu'il suggère au jeune créateur de commencer « leur initiation aux arts autour des quatre éléments : l'eau, l'air, le feu et la terre. »

Le marronnisme devient un « chemin », un « voyage », une « méditation » qui conduit vers la création. R.Louise a réalisé un pèlerinage spirituel et poétique » en 2012. L'artiste peut réfléchir, questionner et inventer ses rituels, l'artiste peut être un chamane.

5.3. Rituel et pratique artistique contemporaine

Les danses shivaistes de Raghunath Manet ouvre sur les recherches artistiques de Renée Louise sur le marronnisme moderne. Mais cette ouverture pourrait tisser une relation entre spirituel et Art dont les deux artistes seraient représentatifs de la figure de l'artiste chamane. Ma pratique s'inscrit en filiation de leurs travaux puisqu'elle met en lumière cet axe de recherche qui s'intitule Art spirituel. Mais ma pratique demeure singulière puisqu'elle s'enracine dans la terre guadeloupéenne et en particulier sur l'organisation des rituels appelés « Cérémonie indienne ». J'ai une pratique qui réfléchit, qui destitue et qui immerge dans les images des rituels qui m'ont été transmises par mes ancêtres. C'est une pratique réflexive et paradoxalement qui questionne le lieu. Pour moi, le lieu est d'abord religieux. Pour R.Martel, « les lieux ne sont pas neutres », ils renaissent de la « mise en situation de matériaux », de la « destitution de conventionalité », émergent dans un temps et une perte. C'est une action ayant une durée éphémère. Je conserve des archives, des vidéos performances qui retracent l'empreinte des cérémonies, de ces actions passées qui demeurent éphémère dans les lieux où elles se sont déroulées. Elles s'effacent progressivement dans le temps. Je viens de la culture indo-guadeloupéenne. J'ai choisi d'être artiste-chercheur car je ne serais jamais prêtre hindoue, ni vatialou, ni pouçali. Même si je ne renonce pas à ce projet entièrement.

Figure 65.Minakshi CARIEN*, Cérémonie de Maduraï Viran,*
Juillet 2010, 120', film, Guadeloupe, Temple R.Narayanan.

Figure 66.Minakshi CARIEN, *Souffle sacré,*
2011, vidéo performance, 1'38 en boucle, Paris, Janvier 2011,
archive d'une performance réalisée du 20 au 21 décembre 2010, Guadeloupe, Temple R.Narayanan

5.3.1. Destitution des traces de cérémonie indienne

Le temps du sacrifice est éphémère. Dans ce lieu fermé, une pierre et une statue représentent le dieu et ses deux femmes. Un espace ouvert accueille le sacrifice animal qui lui est dédié. Les traces de cette cérémonie, la lumière qui l'habite, l'investissement du lieu sacré deviennent mon tissu performatif. Ces deux lieux apparaissent dans les quatre premières secondes et à travers vingt photogrammes de la vidéo performance Souffle du sacré. Elle dure une minute et cinquante secondes. Ce temple lieu sacré, réservé à la pratique de cérémonies hindouistes date de 1964, Mr et Mme Narayanan Robert en collaboration avec Mr Sinnanragava Iris décident de le bâtir à Petit-Canal, sur un emplacement donné par la Société Anonyme des Usines de Beauport. En 1968, la chapelle de Maduraï Viran est créée, composée d'une chambre rouge en parpaing.

Les traces d'une cérémonie.

Le chercheur a la possibilité d'investir et de questionner le lieu sacré et le temps cultuel. L'action performative investit le lieu destiné à des pratiques religieuses appelées « cérémonie indienne » ou « fête » indienne.[295] Dans la vidéo performance, le temps cultuel devient éphémère et peut être réinvesti. Le 25 Juillet 2010, j'ai filmé le déroulement de la cérémonie indienne de Mme Narayanan Rita, adorant Maduraï Viran dans le temple Robert Narayanan. Des photogrammes extraits de cette cérémonie rendent visibles des fragments du rituel. Les quatre premières secondes de la vidéo dévoilent: la délimitation de l'espace avec des morceaux de camphre allumés ; le dévoilement de la statut du dieu; le sacrifice en attente d'un bouc; l'évidement du temple par les lumières éteintes. Selon A.Seban

[295]E.Moutoussamy, *La Guadeloupe et son Indianité*, Paris, Caribéenne, 1987. p.27-48, chapitre II, « Les pratiques hindouistes de la Guadeloupe ».

et A.Pacquement, l'origine sacrée devient une source féconde pour l'expression artistique. Les questionnements ne concernent pas le dogme religieux, mais le processus, les actions ritualistes, la présence du sacré.[296] A. Pacquement dit : « le sacré se situe en dehors du dogme. (…) l'art ne peut pas pour autant s'être vidé du sacré, ou de la spiritualité ; que d'une certaine manière et pris dans son sens métaphysique, le sacré reste partie intégrante de l'art. L'art ne peut pas pour autant se passé d'un questionnement sur les fondements de l'être : destin de l'individu, angoisses existentielles, cycle de vie et de mort.» (Pacquemont, 2008, p.14).

La lumière habite le lieu, les photogrammes l'investissent.

L'action a été d'insérer des photogrammes dans le lieu vide en regard d'une lumière naturelle. La vidéo témoigne des différents rayons du soleil. La première séquence est effectuée le 20 décembre vers huit heures du matin. Les photogrammes ou l'instant du sacrifice d'un bouc, sont accrochés sur un mur faisant face au site. Un dialogue s'effectue, une mise en abyme, un espace vide observe le temps de l'action qui l'a connu. Le lieu est rempli de traces, de sang coagulé. Lundi 21 décembre à onze heures, une seconde prise est réalisée. Les photogrammes accrochés sont posés sur le sol. Le vent les emporte, les rayons du soleil s'y reflètent. En fin d'après-midi, la performance débute au coucher de soleil près d'une ravine. Un morceau de camphre est plongé dans l'eau. La lumière apparaît comme un matériau placé dans l'eau et sacralise l'espace dans ce rituel. Elle l'enveloppe l'espace de manière immatérielle.[297] M.Lista dit : « L'art de la lumière, par les propriétés enveloppantes et immatérielles qui en caractérisent les effets (…)

[296]A.Pacquement, *Trace du sacré*, Paris, Centre Pompidou, catalogue publiée à l'occasion de l'exposition « Trace du sacré », présentée à Paris, Centre Pompidou, galerie 1, du 7 Mai au 11 Aout 2008.Préface, A.Pacquement, p.14.
[297]*Ibid.,* pp.118-119, M.Lista « Lumière ».

l'art de la lumière s'est argumenté comme un lieu (« chemin », « champ »), celui d'une mise à nu, d'une révélation. (Pacquemont, 2008, p.14)

Sacrifice et destruction des photogrammes.

La destruction des photogrammes est relatée dans les dernières secondes de la vidéo performance. Ils sont d'abord plongés dans l'eau en regard du camphre les illuminant, puis plongés dans des flammes où ils disparaissent, réduits en cendre. La destitution des photogrammes est un clin d'œil au sacrifice religieux, les cendres se lient aux traces trouvées dans le lieu. Après avoir abrité des sacrifices, le lieu est lavé, nettoyé. Seul le sang imprégné dans la terre est laissé. De même quand la lumière s'éteint, la cérémonie se termine. Dans l'intervention vingt photogrammes du sacrifice sont imprimés et placés dans le lieu qui les a vu naître. La performance n'est pas dans la profanation d'un culte, mais réflexion sur ce qu'il en reste.

Depuis 1968, le lieu a abrité de nombreuses cérémonies, elles se répètent, se ressemblent. Mais il n'y a aucune trace dans le lieu, seul le culte se transmet. Une fois réalisées, les cérémonies sont perdues. Mais elles restent gravées comme des symboles dans la mémoire du maitre de cérémonie, de l'officiant, du coupeur.

5.3.2. L'étoile : entre rythme, rituel et sacrifice.

Si dans mes rituels, la destitution met l'accent sur un point essentiel des cérémonies indiennes : la perte de génération en génération. Si les cérémonies ne laissent aucune trace dans le lieu, elles n'en demeurent pas moins porteuses d'une part symbolique située entre rythme, rituel et sacrifice. Ces cérémonies pourraient être considérées comme des performances artistiques car elles relient action et possèdent un caractère éphémère. La performance devient un rituel. Des symboles se retrouvent dans les performances de Marina Abramovic notamment l'étoile.

L'artiste née en Yougoslavie en 1946. *Balkan Baroque* ou *The Star*, suit un fil chronologique énumérant les événements qui l'ont marquée dans sa vie. Marina s'inscrira au parti communisme suivant les traces de sa mère, à l'école des Beaux-Arts de Belgrade. Elle est militante et secrétaire du Parti pour l'Académie. En 1968, Marina quitte le Parti, rompant définitivement avec les principes inculqués par sa mère. Comment Marina Abramovic exprime-t-elle « les limites mentales et physiques de son corps » dans ses performances ? Comment Rythme 5 peut être regardé comme une représentation enfermant le rapport qu'elle a avec sa mère ? À l'âge de dix-sept ans, après le départ de son père, elle réalise sa première performance, son rapport à sa mère est pesant, étouffant.[298] Coulibeuf dit : « 1956, violentes disputes entre père et mère. 1957, Traumatisme, rêve que je saute par la fenêtre ». Neuf minutes et vingt-neuf secondes, « 1959, Parents divorcent. 1960, Chagrin. Première crise de migraine.1961. Premières règles. Je commence à peindre mes rêves. 1962. Première exposition. 1963. Ma mère écrit « Ma chère

[298] http://www.ubu.com/film/coulibeuf.html Coulibeuf, *Balkan Baroque, Arts et essais,* 63 minutes, 1999, avec Marina Abramovic, Ulay, Paolo Canevar, Sean Kelly, Alexander Godschalk,, (consulté le 06/05/2018)

petite fille, tes tableaux ont de jolis cadres »., récit de l'artiste, cinquante-trois minutes et quatre secondes. Ma mère m'a forcée à faire du piano, alors que je n'avais pas l'oreille musicale (…) (...) Elle coupait mes cheveux à ras de l'oreille et les attachait d'un côté avec une grosse barrette. Je me trouvais très laide et je pleurais souvent. . » (Coulibeuf, 1999)

Figure 67.Marina ABRAMOVIC, *Thomas lips*,
1975-2005, Photographies, 120', performance, ©Marina Abramovic.

L'étoile, présence symbolique de la mère et du corps.

L'étoile évoque les convictions politiques et l'histoire de sa mère, le communisme.[299]

L'étoile est chargée de sang, de douleur, de violence par l'artiste. Son art devenant corporel, elle réfléchit aux limites mentales et physiques de son corps en regard de son lien avec la religion et sa famille.[300] Coulibeuf dit : « Je me sers de mon corps comme d'un matériau. Sang, douleur. Regarde les grandes opérations dans les hôpitaux. Pousse mon corps jusqu'à ses limites physiques et mentales. » (Marcadé, 1990, pp.9-10) En 1975, elle réalise Thomas Lips, le processus artistique est expliqué par l'histoire personnelle et familiale de l'artiste. « Je mange lentement un kilo de miel avec une cuiller en argent. Je bois lentement un litre de vin rouge dans

[299]B.Marcadé, *Marina Abramovic Princesse des énergies flottantes*, extrait de Marina Abramovic, Sur la voie, Paris, Centre George Pompidou, 1990, pp.9-10.
[300]*Ibid.*

un verre de cristal. Je casse le verre de la main droite. Je me fais une entaille en étoile à cinq branches sur le ventre avec une lame de rasoir. Je me fouette violemment jusqu'à devenir insensible à la douleur. Je me couche sur une croix de morceaux de glace. L'air chaud d'une bouche de chaleur pointée sur mon ventre fait saigner l'entaille en étoile. Le reste de mon corps commence à geler. Je reste 30 mn sur la croix de glace, et le public interrompt la représentation en retirant les blocs de glace sous mon corps. »[301]

[301]A.Pacquement, *Trace du sacré*, Paris, Centre Pompidou, catalogue publiée à l'occasion de l'exposition « Trace du sacré », présentée à Paris, Centre Pompidou, galerie 1, du 7 Mai au 11 Aout 2008, pp.373-375, M.Archambault, « Sacrifices ».

Figure 68.Marina ABRAMOVIC, *Rythme 5,*
1974, photographie en Noir et blanc, extrait d'une performance de Marina Abramovic, tiré de Marina, ABRAMOVIC, Sur la voie, Paris, édition du Centre George Pompidou, 1990, p.28-33.

L'action, déroulement et dialogue dans l'étoile.

En 1974, l'étoile apparaît dans la construction accueillant la performance Rythme 5 à Belgrade, au centre culturel étudiant. La performance est rythmée par l'action. Le déroulement de la performance est méthodique. « Je mets le feu à l'étoile. Je marche autour de l'étoile. Je me coupe les cheveux, que je dépose dans les pointes de l'étoile. Je me coupe les ongles des mains et les place dans les pointes de l'étoile. Je me coupe les ongles des pieds et les place dans les points de l'étoile. Je pénètre dans l'étoile. Je suis en union avec l'étoile. » Elle dialogue avec l'étoile. Elle insère des éléments émanent de son propre corps, des traces de son corps pour se l'approprier ou marquer le fait qu'elle lui appartient. Elle tend à laisser une partie d'elle à l'intérieur de l'étoile. Elle sacrifie ses cheveux, ses ongles au feu. En

dernier lieu elle s'y incorpore à l'étoile, elle est en « union ».[302] Matcevié note : « Ne reste plus que le rythme de l'événement comme mesure de l'écoulement du temps ou comme définition de la durée. C'est ce que montrent les titres choisis : *Rythme 2, Rythme 5, Rythme 0,* etc. Mais ce motif ne fait qu'articuler la progression du déroulement de l'événement, dans sa continuité ainsi que l'accroissement de l'intensité dramatique (…) Les éléments qu'elle utilise avec une grande inventivité peuvent être identifiés au monde lui-même car s'y retrouvent les éléments de base qui composent l'univers (l'eau, le feu, l'air et la terre). » (Maticévié, 1990, p.15)

L'étoile dessine le lieu, la performance comme un rite.

L'artiste construit tant l'action qu'elle aménage l'espace. L'étoile dessine le lieu, délimite l'action, la performance. Cinq photographies en noir et blanc témoignent de la performance : l'action où Marina se coupe les ongles de pied, où elle coupe les cheveux ; un gros plan sur ses mains au-dessus du feu; l'artiste allongée dans l'étoile ; l'étoile en feu. Il y a un va et vient entre feu et corps, entre flammes et sacrifice. Cette union entre les deux éléments, le feu de l'étoile et le corps est totale.

En s'introduisant dans l'étoile en feu, M.Abramovic voulait éprouver l'endurance du corps face au feu, cependant elle a perdu connaissance. Elle a failli mourir.

[302]D.Matcevié *La Libération,* extrait de Marina Abramovic. Sur la voie, Paris, Centre George Pompidou, 1990, p.15.

5.3.3. Éternel retour du mythe, du rite et du sacrifice

Marina Abramovic construit une étoile comme espace de sa performance. Le lieu sacré est questionné dans ma performance, c'est le temple où la cérémonie se construit. Ces deux lieux ne sont pas neutres. Peut-on dire que l'étoile et le lieu sacré, le temple sont porteurs d'un éternel retour ? Selon G.Deleuze, la notion nietzschéenne de l'« éternel retour » n'est pas « une négation du temps (…) à la fois cycle et instant, continuation, itération, processus d'un devenir, recommencement continuel de ce qui a été ».[303] Deleuze écrit : « L'éternel retour n'est certes pas négation du temps, suppression du temps, éternité intemporelle. Mais comment expliquer qu'il soit à la fois cycle et instant : d'une part continuation, d'autre part itération ? D'une part continuité du processus d'un devenir qui est le Monde, d'autre part reprise, éclair, vue mystique sur ce devenir ou ce processus ? D'une part recommencement continuel de ce qui a été, d'autre part retour instantané à une sorte de foyer intense. » (Deleuze, 1967, pp.275-287) Notre hypothèse est que cette notion transversale parcourt les deux performances et les empreintes qu'il en reste, par la construction d'un mythe, par le sacrifice du lieu désacralisé et/ou resacralisé et la performance comme catégorie d'épreuve.

La construction et le mythe.

M.Abramovic construit une double étoile aux contours en bois. Elle dispose de la sciure entre les étoiles pour les relier, les faire coïncider en une. Elle se trouve dans une pièce vide, ce qui maintient le regard sur l'action dans l'étoile. La matière de ma performance est extraite de rituel sacré, la duplication de vingt photogrammes d'une cérémonie. Dans la cérémonie indienne, les faits et gestes des pratiquants

[303]G. Deleuze, *Nietzsche*, Compte rendu, publié sous la direction de Gilles Deleuze, Paris, Les éditions de minuit, 1967, pp.275-287, « Conclusions. Sur la volonté de Puissance et l'éternel retour ».

sont le fruit d'une répétition. Ils résistent au temps, sont réutilisés par plusieurs générations. Selon Mircea Eliade, les mythes sont façonnés par des symboles. Ils sont exprimés par des rites. Ils répondent à des systèmes qui les définissent.[304] Eliade écrit : « le symbole, le mythe, le rite expriment, sur des plans différents et avec les moyens qui leur sont propres. Il est essentiel, pourtant, de comprendre le sens profond de tous ces symboles, mythes et rites pour réussir à le traduire dans notre langage usuel. » (Eliade, 1969, p.14) Dans les deux performances, les symboles sont reconstruits. L'étoile est un symbole du parti communisme. Les photogrammes sont ces fragments de la cérémonie. Ils la représentent et l'incorporent dans un lieu qui l'a effacé.

La performance comme rituel, le lieu sacré porteur d'histoire.

Dans ma vidéo performance, le lieu est relaté de deux manières qui se confondent l'une en l'autre, à savoir dans le montage de la vidéo. Mon intervention ne vise pas à profaner le lieu, il reste sacré. Elle porte sur la manière de le mettre dans une mise en abyme avec les photogrammes, de l'insérer en dialogue avec les cérémonies qu'il a connues. Différemment et dans un lieu construit par ses soins, M.Abramovic écrit une histoire, un dialogue avec l'étoile. Elle se « pose sur le sol l'étoile aux cinq points ». La performance se déroule comme un rite. Elle commence par y déposer des éléments de son corps (cheveux, ongles), puis s'y dépose, s'y laisse immerger. Elle questionne son identité en la fragmentant.

Sacrifice et mise à l'épreuve.

La performance, M. Abramovic a failli lui coûter la vie. « Alors que j'étais allongée dans l'étoile, je n'ai pas pensé que le feu consumerait l'oxygène. J'ai perdu conscience. Quand une flamme m'a touché la jambe, je n'ai pas eu de réaction ;

[304]M.Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, p.14.

alors deux spectateurs se précipitèrent dans l'étoile et m'en ont sortie. Après je m'en voulais à moi-même, aux limites de mon corps, puisque la performance était interrompue ».[305] Maticevié note :« C'est le peintre Radomir Damjan comprend que le feu de l'étoile a consumé l'oxygène et enlève, à la manière romantique Marina Abramovic hors du feu, lui sauvant en réalité la vie. » (Maticévié, 1990, p.16) Le corps est périssable, il est épuisable, il est douleur, il est sang, il est fragile. Terriblement fragile. Rien n'est permanent,[306] Les traces peuvent être détruites, les empreintes laissées, les images gardées. Un mois après la cérémonie, il ne reste que très peu de trace de son passage. Les traces se dissolvent dans le lieu.

[305]D.Maticevié, *La Libération,* extrait de Marina Abramovic. Sur la voie, Paris, Centre George Pompidou, 1990, p.16.
[306]http://www.artistes-en-dialogue.org/abramovic/abma05.htm, site internet artiste-dialogue, (consulté le 06/05/2018).

5.3.4. Non vatialou mais artiste et/ou écrivaine

Si elle ne peut être vatialou, ni pouçali de la cérémonie de Madouraï Viran, elle peut devenir artiste, poète et écrivaine. Elle peut en faire un éloge de son enfance, le révéler comme une adoration à la mère spirituelle Meenakshi, mettre en lumière son pouvoir mimétique d'identification. C'est en lisant le manifeste du *marronnisme* moderne que m'est apparu avec clarté ma pratique artistique, que j'ai pu la nommer avec plus de discernement comme une « praxis initiatique sacrée et féminine ». Je ne suis pas artiste-marronniste, je suis artiste-hindouiste. Mais quelle artiste ? Mais quelle hindoue ? Dans mes premières performances, j'ai commencé par interroger le feu. Depuis petite dans mon imaginaire, le feu a toujours été synonyme de rituel. Ne pouvant allumer le feu dans la sphère religieuse, j'ai pu toutefois réaliser cet acte dans l'art. Selon Michel Naumann « le feu devint une force vitale magico-religieuse impliquée dans des rituels qui visent à perpétuer la vie mais aussi à la réguler. Le feu est aussi au cœur de leurs stratégies identitaires. ».

*

* *

Naître femme indo-guadeloupéenne c'est être confrontée à une impossibilité de faire certains rituels. Si en tant que femme, on ne peut pas effectuer ces rituels, perpétuer les actions des vatialous, les femmes indo-guadeloupéennes peuvent toutefois conter et raconter les cérémonies d'antan, nommer et décrire les actions des vatialous à leurs enfants, créer ce berceau sacré par le rythme de leurs voix.

Dans *Souffle sacré*, j'opère un transfert à travers du rituel à la performance. Je souhaite mettre en lumière la disparition. Je veux révéler ce tissage de mes mères

hindoues qui ne cessent de transmettre, de retransmettre des images par leurs voix. Le lieu devient l'écho de sa voix. Les deux constituent ce berceau sacré fait de destitution et de reconstitution. Ce berceau sacré peut être le haut lieu des pratiques culturelles féminines hindoues guadeloupéennes. Ce berceau est préservé au sein du foyer. Son enjeu est de préserver le corps cérémoniel afin qu'il ne meurt jamais. Ce corps appartient aux familles. Ils reposent également sur un culte des ancêtres.

L'héritage des cérémonies se fait sur le mode d'une mémoire orale et vivante, les morts sont partis sans y laisser de traces. La performance est le médium de la philosophie de l'éternel retour. Pour Deleuze « L'éternel retour se dit seulement du devenir, du multiple. Il constitue la seule unité du multiple en tant que tel, la seule identité de ce qui diffère, revenir est le seul « être » du devenir ».[307] L'éternel retour est une action plongée dans un espace sacré, un retour pour questionner les vécus dans le lieu de sacrifice. La cérémonie est caractéristique de cet éternel retour au même. Son organisation est de manière intergénérationnelle et atavique. Mais sa durée est éphémère dans le temps et dans le lieu.

Naître guadeloupéen c'est percevoir les cérémonies indiennes comme le berceau du sacré. Un berceau qui maintient en vie l'hindouisme hindou patriarcal. Cependant il existe un corps sacré qui se meurt. Un corps sacré qui apparaît anodin tant il est placé dans l'ombre. Ce corps est celui de l'héritage hindou matriarcal. Ce corps n'est visible qu'à travers le feu des foyers, qui font résonner l'écho des voix ancestrales. Mais ces pratiques ne sont pas exposées, n'ont pas de visibilité tant elles paraissent « normales ». Dans ce temps, la femme indienne a peu de présence,

[307]G. Deleuze, *Nietzsche, Compte rendu,* publié sous la direction de Gilles Deleuze, Paris, Les éditions de minuit, 1967, pp.275-287.

peu de visibilité. Elle souffre de certain interdit traditionnel. Mais elles créent des rituels quotidiens, presque anodins.

Pourtant cette femme aliment ce feu, cette préservation au sein de son foyer. Elles créent des rituels féminins faits de petites actions, de citations, d'éducation. C'est en prenant conscience de ces pratiques cultuelles, rituelles, féminines que j'ai développé une pratique autoethnographique. Cette pratique expose des rituels symboliques et artistiques en partant des petites actions de mes mères. Le « je » poétique devient le « je » çakti.

Désormais la recherche s'ouvre sur un nouvel axe celui de l'héritage des Indiennes, un héritage matriarcal voir matrifocal qui traite des pistes de recherche suivante : images des mères et des femmes indiennes, artiste chamane et artiste *çakti,* pouvoir de la terre et retour à l'eau. De cet héritage émerge la figure indo-guadeloupéenne, une descendance qui nait entre rupture et accouchement avec ces mères indiennes, ces *sati* pour s'identifier aux mères spirituelles. Si l'apport féminin est peu présent dans l'île, peu de donnée sauf des bribes de souvenirs, l'apport maternel subsiste, persiste, existe à travers le culte de trois déesses, des *çakti.* Cet apport se matérialise à travers la présence de diverses statues dans les temples familiaux. Il n'y a plusieurs représentations des Indiennes qui conduisent à une mère déifiée.

TROISIEME PARTIE

Autoethnographie féminine indienne dans un monde postcolonial

Altérité intime, matrifocalité et çaktisme

*« **L**'apparent effacement de son passé confère à l'Indien son humanisme même, qui fait qu'il se reconnaît dans le discours de l'Autre, comme l'Autre se reconnaît dans son discours. »*

R.HONORIEN-ROSTAL, *Le conteur H. Moutoussamy et l'identité guadeloupéenne : l'apport de l'indien au conte et à l'imaginaire créoles*, Mission Musées Inspection Académique des Hauts-de-Seine

*« **J**e pensais sans cesse à mon foyer, à mon pays. Le tendre souvenir de ma mère me hantait. La nuit, les larmes ruisselaient sur mes joues et toutes sortes d'images de la vie familiale me rendaient le sommeil impossible. Je n'avais personne avec qui partager ma détresse. Et même si je l'avais pu, à quoi bon ? Je ne connaissais pas de remède à ma peine. Tout m'était étranger »*

GANDHI, *Autobiographie ou expérience de la Vérité,* éd. P.U.F, 1950, p. 61, 133, 137.

Ce troisième mât s'intitule : Autoethnographie féminine indienne dans un monde

postcolonial. Elle questionne l'identité des femmes indo-guadeloupéennes par des rituels féminins en faisant un retour sur diverses images des femmes Indiennes et mères divines. Elles conjuguent sur le même plan des femmes de l'Inde rurale actuelle et celle de l'Inde ancienne. Elle fait dialogue des femmes Indiennes ayant quitté leur terre-mère au XIXe siècle et celles qui sont encore aujourd'hui considérées comme des *sati*, celles dont les voix ne résonnent que dans les silences, dont les destins sont parfois tragiques. Au cœur de cette recherche il y a les figures des femmes hindoues, une rencontre entre sacré et profane. L'enjeu dans cette troisième partie est de regarder cet héritage autrement et de l'ouvrir à la situation actuelle en Inde en questionnant ses bases sociétales et comprendre le statut des femmes qu'elle destine parfois à une non-existence ou à vivre des situations difficiles. Comment le fait migratoire a-t-il permis au XIXe siècle, à des femmes de connaître un autre destin tout en leurs permettant de demeurer hindoues ? Comment la pratique de l'autoethnographie permet de retranscrire un pan de cette reconstruction identitaire ?

Qu'est-ce que la pratique autoethnographie ?

Le terme *autoethnographie* désigne le fait de considérer des lieux comme des "*terrains de la pratique artistique »* selon P.Gosselin et E.Le coqquiec. Il y a une différence entre ethnographie et autoethnographie. Selon P.Gosselin et E.Le coqquiec, « l'ethnographie et l'autoethnographie peuvent dès lors, être considérées comme des méthodes de recherche pouvant inspirer le "bricolage" méthodologique de la chercheure et du chercheur en pratique artistique. Par bricolage méthodologique, ce que Monik Bruneau appelle des scénarios méthodologiques hybrides, j'entends l'intégration d'éléments venus d'horizon multiples, ce qui est

loin d'un syncrétisme effectué simplement par commodité. Les emprunts sont ici pertinemment intégrés à une finalité particulière qui, souvent pour les chercheurs en art, prendra la forme d'une analyse réflexive de la pratique de terrain."[308]

La méthode de recherche est celle du bricolage qui permet l'émergence de l'image hybride par des formes numériques. Selon E.Couchot, l'image numérique possède la possibilité de *revivre l'histoire*,[309] de faire renaître une histoire, de se la remémorer autrement ou de la rétablir. Il est question dans ce premier chapitre de la présence- absence indienne. E.Couchot et N.Hilaire écrivent « le numérique bouleverse aussi notre rapport au temps ; notre façon de le vivre ou de le revivre, de l'anticiper, de nous y soustraire, à travers l'art. Avec le numérique, nous changeons aussi d'histoire. (…) Ce que nous revendiquons, car, après tout, nous sommes dans le domaine de l'art et nous avons nos préférences. Ces préférences sont des manières de réinventer une histoire, de faire résistance à l'injonction du « temps réel » et, espérons-le, d'entraîner le lecteur avec nous. » La pratique autoethnographique en prenant appui sur le numérique permet de réinventer une histoire, de faire des injonctions entre les lieux réels et les lieux passés. Mais la recherche est celle du bricolage, elle vise à esquisser l'image hybridée de la femme indo-guadeloupéenne au détour de la terre créole et de l'Inde actuelle. Cette recherche peut être affiliée à la recherche du mythologue de Roland Barthe.

En quoi la recherche autoethnographique est celle du mythologue ?

Cette autoethnographie repose au départ sur des paroles matrilinéaires et intergénérationnelles, des mythes légués par les Indiennes recrutées pour

[308]P.Gosselin, E.Le coguiec, *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique,* Québec, Presses universitaires du Québec, 2006, pp.97-109.
[309] E.Couchot, N.Hilaire, *L'art numérique, comment la technique vient du monde de l'art,* Paris, Champs arts, 2003.p.11

s'enraciner en terre guadeloupéenne, pour apaiser le climat social. Mais ces paroles ne sont que des bribes d'histoires prélevées et dérobées dans les flots du temps. Selon Roland Barthes, le mythe est porté et rapporté par « une parole » mais également par « un langage volé ». C'est à travers ce paradoxe qu'il conclue son ouvrage *Mythologie* par une aporie qu'il traduit comme une « aliénation présente que nous n'arrivons pas à dépasser une saisie instable du réel : nous voguons sans cesse entre l'objet et sa démystification, impuissant à rendre sa totalité : car si nous lui laissons son poids, nous le respectons, mais nous le restituons encore mystifier. Il semblerait que nous soyons condamnés pour un certain temps à parler toujours excessivement du réel. C'est sans doute, l'*idéologisme* et son contraire sont des conduites encore magiques, terrorisées, aveuglées et fascinées par la déchirure du monde sociale. Et pourtant c'est cela que nous devons chercher : une réconciliation du réel et des hommes, de la description et de l'explication, de l'objet et du savoir. »[310] Mon autoethnographie est cette recherche située dans l'aporie barthien puisque si elle construit la femme indo-guadeloupéenne comme objet, elle la restitue comme un objet mystifié et mythique puisqu'il n'y a une femme indo-guadeloupéenne, mais une diversité d'enfances créoles des femmes descendantes d'Indiennes. Pourtant dans cette autoethnographie il est indéniable que la construction de l'objet prévaut et repose sur une vision idéalisée qui permet de créer le concept de femme indo-guadeloupéenne. Il y a un *idéologisme* confronté à un réel qui échappe, une part du passé qui demeure inaccessible. Cet *idéologisme* est conduit et construit une pratique magico-religieuse mais qui a la volonté de portraiturer une déchirure sociale entre les mères Indiennes et les enfants indo-guadeloupéennes. Dans mon travail artistique, cette autoethnographie prend la

[310] R.Barthes, *Mythologies,* Paris, Seuil, 1957, pp.179-233.

forme d'une matrice fabriquée par l'enregistrement d'image des lieux d'enfances et de rituels captés par un caméscope ou un appareil photographique numérique. Cette matrice retranscrit une pratique d'errances mêlées à la création de rituel dans des paysages précis. Cette pratique autoethnographique se présente comme une méthode de capture, de saisie. Cette pratique ouvre sur un *idéologisme* autour du thème de la part indienne dans la matrifocalité antillaise, de l'identité de cette figure de indo-guadeloupéenne. L'*idéologisme* est la science de leur idée, de leur nature, de leur rapport avec des signes qui les représentent et de leurs origines.[311]

Dans cette troisième partie, cette recherche autoethnographique repose sur l'*idéologisme* d'une femme indo-guadeloupéenne mi créole, mi indienne, mais héritière de ses mères qui en quittant leur terre mère, l'Inde, décident de prendre leur destin en main. Cet i*déologisme* est une source de création, d'éclosion d'une mythologie personnelle et fictionnelle, qui bouleverse le rapport au temps, qui est intemporelle, où passé et présent ne cessent d'être en dialogue, interrelation qui est à l'œuvre, revit et se réincarne en se tournant vers l'avenir de tant des futures femmes indo-guadeloupéennes et des femmes indiennes. Cette matrice autoethnographique rencontrant cet *idéologisme* pourrait être l'expression de la conscience d'une identité des femmes hindoues en terres créoles, une identité qui conçoit la femme hindoue non comme *sati* mais comme *çakti.*

[311] Définition *idéologisme* signifie « science des idées, de leur nature, de leur rapport avec les signes qui les représentent et surtout de leurs origines », « mouvement intellectuel », « ensemble plus ou moins cohérent des idées, des croyances et des doctrines philosophiques, religieuses, politiques, économiques, sociales, propre à une époque, une société, une classe et qui oriente l'action. », site internet Centre Nationale des Ressources Textuelles et Lexicales, http://www.cnrtl.fr/definition/idéologisme, (Consulté le 05/06/2018).

Le sous-titre est : *altérité intime, matrifocalité* et *çaktisme.*

Ces trois éléments sont les principaux thèmes de construction matricielle de l'autoethnographie. *L'altérité intime* est un concept qui définit la double figure des femmes Indiennes, celles dans l'Inde actuelle et celle des ancêtres qui ont immigré en terres créoles. Ce recours permet de comprendre quel statut est accordé aux femmes hindoues dans l'Inde rural. Mais il s'agit aussi pour le chercheur de recourir à l'histoire de ses mères qui ont quitté l'Inde, de recommencer et d'observer les situations difficiles qu'elles auraient pu y vivre. Il s'agit de regarder ce départ pour le nouveau monde comme un moyen pour elles d'offrir un avenir meilleur à leurs enfants, décision qui n'a pas dû être facile puisqu'elle impliquait de braver l'interdit religieux du *kala pani.* Mais n'oublions pas que certaine de ces femmes ont été recrutées enceintes. La *matrifocalité* représente la femme dans la société antillaise. Il s'agit de la diversité de femmes créoles. Ces femmes qui dans le langage courant sont appelées des *potomitan* puisqu'elles sont au centre de la structure familiale. Ces femmes bâtissent et construisent leur foyer, ces femmes éduquent leurs enfants. Le *çaktisme* est l'image hybride des femmes indo-guadeloupéennes. Ces femmes sont placées au carrefour de ces deux cultures. Ces femmes sont mi créoles, mi hindoues. Ce sont des femmes *debout*, des femmes dont l'identité incarne le *çaktisme*, le pouvoir de création de son identité en une nouvelle terre, le pouvoir de se battre pour se faire entendre, pour faire résonner sa voix, d'éduquer ses enfants. Le çaktisme peut être issu d'un processus d'identification de la mère hindoue, de la femme indienne à la femme créole et à ses mères spirituelles qui sont des déesses *çakti.* Cette identité *çakti* des femmes indo-guadeloupéenne pourrait émerger de la rencontre entre femme Indienne et femme créole. Cette identité *çakti* pourrait être traduite par ma pratique

autoethnographique fruit de recherche tant sur l'influence des femmes créoles dans leur société, que sur le statut des femmes indiennes dans l'Inde actuelle que sur l'importance des déesses dans les cultes hindous de nature çivaïtes. Comment puis-je exposer en tant qu'artiste des images qui témoignent de la reconstruction identitaire des femmes indo-guadeloupéennes en créant un manifeste du *çaktisme* dont les assises seraient la matrifocalité antillaise et le processus mimétique de mes mères hindoues aux déesses mères guerrières et protectrices ?

Ma troisième sous-hypothèse et la pratique hybride.

La rencontre entre matrifocalité créole et *çaktisme* crée l'identité hybride de la femme indo-guadeloupéenne. La femme indo-guadeloupéenne est créole et hindoue.

Si la femme indo-guadeloupéenne est créole c'est parce qu'elle est l'enfant de cette hybridation culturelle, de ce syncrétisme, de ce métissage immergeant de déracinement, de deuil, de bouleversement. Cette hybridation culturelle est l'héritage de la volonté de reconstruction de ces populations déracinées. Pour écrire cette histoire de l'immersion de la femme indo-guadeloupéenne nous pouvons recourir à une pratique autoethnographique puisque son identité se définit au détour d'horizons multiples.

La femme indo-guadeloupéenne peut être destinée à être une mère hindoue. En effet c'est peut-être par l'éducation des enfants, par les transmissions ataviques, matrilinéaires et intergénérationnelles que la pratique religieuse de l'Hindouisme persiste en Guadeloupe par les voix de ces mères hindoues. L'hindouisme en Guadeloupe serait d'abord issu d'un cadre familial dont la mère serait le garant de la pérennité. La mère hindoue indo-guadeloupéenne assurerait la persistance de la

religion de ses ancêtres en créant une mythologie, en donnant une place prépondérante à la pratique religieuse dans l'éducation, en bâtissant cette pratique comme une fête de famille. Cette stratégie permet à sa descendance de demeurer hindoue et parallèlement protège ce culte de la déperdition. La mère hindoue est donc le garant de la préservation de cette religion en terres créoles.

Alors si l'héritage hindou et indien en Guadeloupe possède une substance patriarcale, ne peut-on dire qu'il demeure en essence matriarcale. En effet rappelons que notre hypothèse est que cette expérience du déracinement, cette perte de mémoire, cette immersion coloniale permet aux femmes Indiennes et hindoues de prendre en main leur destin. Il en émerge la figure de la mère hindoue qui adore des déesses guerrières, des *çakti.* Il se produit un processus d'identification de ces mères aux déesses. Ces femmes hindoues deviennent des femmes d'action. Elles ne sont plus cantonnées à n'être que des « bonnes » mères ou des « bonnes » épouses mais des femmes qui agissent, qui se battent, des femmes se reconstruisent, des femmes qui sont les garants de l'éducation des enfants et qui tiennent leur foyer. Cet l'idéologisme peut être traduit comme un processus mimétique, une identification des femmes hindoues indo-guadeloupéennes aux déesses mères, guerrières et protectrices, aux femmes créoles appelées des *potomitan* de la société créole postcoloniale.

C'est la rencontre entre la matrifocalité antillaise et ce processus d'adoration des femmes indiennes aux *çakti* qui pourraient bâtir cette figure de la femme hindoue guadeloupéenne. De cette relation entre mythe et rituel dans une matrice postcoloniale permettrait à l'artiste de créer des autoethnographies reposant sur une double matrifocalité créatrice « femme créole » et « mère *çakti* ». La visée de cette

troisième partie est de créer un manifeste du *çaktisme*. En sanskrit, le terme *çakti* désigne énergie créatrice, une expression qui façonne et alimente. Mais la confrontation entre femme Indienne et femme indo-guadeloupéenne actuelle est nécessaire.

Autoethnographie et pratique artistique.

L'image de la femme indo-guadeloupéenne peut être une expression de cette reconstruction identitaire. Elle n'est pas une Indienne, mais elle conserve en partie ses origines indiennes par la transmission de certaines traditions rituelles et culinaires. Elle prend la forme d'une pratique autoethnographique composée de fragments d'histoires vécues et racontées au détour d'errance et de rituel féminin. Seul un retour à la mère Indienne pour faire révéler l'identité de la femme indo-guadeloupéenne. L'autoethnographie est une pratique artistique qui se bâtit en terres créoles. Cette terre qui présente des habitations en ruine est le terrain de recherche. L'autoethnographie recrée des fictions qui imaginent les rencontres entre femmes indiennes et femmes créoles et le processus d'intégration et de créolisation.

Cette pratique de l'autoethnographie donne un corps au projet « çak ». L'autoethnographie crée une rupture avec des traditions hindouistes de l'Inde. Dans ma performance, *Souflle de vie* je m'abandonne en un lieu. Je ne souhaite pas allumer le camphre mais l'éteindre. C'est l'une de mes premières performances. Progressivement je m'immerge dans des textes expliquant l'inexistence des femmes hindoues. Je crée *Immersion-émergence en femme indienne.* Cette performance fait émerger un questionnement sur le fait de Naître femme indienne, Naître femme hindoue, Naître femme indo-guadeloupéenne.

La femme Indienne devient mon altérité Intime. Je ne suis pas une femme Indienne.

Par ce geste, dans souffle de vie où j'éteins le camphre, j'opère une rupture avec des traditions qui nient l'existence des femmes. Je ne souhaite pas m'affilier avec ce « nous sati ». L'autoethnographie crée un manifeste allant de l'initiation à l'hommage. La pratique autoethnographie révèle des pratiques culturelles et cultuelles des femmes indo-guadeloupéennes des enfants des Indiennes.

Si la femme indo-guadeloupéenne est créole, alors elle incorpore les problématiques postcoloniales liées à l'identité.

Le monde postcolonial est l'expression du processus de fabrique d'une identité créole reposant sur l'intégration et l'acceptation de la diversité culturelle et cultuelle en une terre marquée par l'esclavage et l'immigration, puis par l'enracinement et l'adoption, par le bouleversement social et la reconstruction identitaire. La matrifocalité deviendrait créatrice. Elle apparaîtrait comme un terreau fertile qui traiterait de la fabrique identitaire dépassant même le monde des terres créoles pour s'ouvrir aux mondes postcoloniaux dans ses complexités, les réalités des femmes noires américaines et des femmes de l'Inde actuelle. L'exposition peut devenir un repère pour l'artiste. En 2012, au Petit Palais, une exposition photographique intitulée *Elles changent l'Inde* réunissait 108 photographies de femmes Indiennes prises et répertoriées par l'Agence Magnum. La matrifocalité créatrice pourrait exposer également le rôle des femmes d'origine indienne dans le monde colonial et dans la sphère privée (famille, religion).

Si la fille indo-guadeloupéenne est destiné à ne plus être une mère sati alors pour devenir son identité elle prend appui sur un autre processus mimétique.

Un processus artistique et identitaire révèle l'importance du fait migratoire, qui permet à ces femmes de bâtir un processus mimétique basé sur leurs identifications et leurs adorations aux déesses-mères. En effet, en terres guadeloupéennes, le culte hindouiste est marqué par la présence de trois déesse-mères. Marianman, Kalimaï, Meenakshi sont des déesses guerrières, ce sont des *çakti* du dieu majeur *çiva.* L'identification et l'adoration des femmes à ces déesses mères créent un processus qui peut être conçu comme une mimesis car il s'appuie sur les mythologies de ces déesses hindoues venues de l'Inde ancienne et archaïque. Les femmes prient, demandent à ces mères spirituelles la force de se battre, de devenir des guerrières. Elles content leurs histoires à leurs filles pour qu'elles prennent leurs destins en main et qu'elles osent à l'image des mères spirituelles.

*

* *

La recherche autoethnographique se décompose en deux chapitres.

Elle oscille entre la situation des femmes hindoues entre l'Inde actuelle et le féminisme engagé, par les femmes noires et créoles dans les mondes postcoloniaux.

L'enjeu de ces deux chapitres est de créer un manifeste du *çaktisme* qui permettrait aux femmes hindoues, qu'elles soient en Inde ou qu'elles soient issues de diasporas, de pouvoir construire leur identité dans un processus mimétique qui leur

permet de s'identifier aux *çakti* afin de prendre en main leur destin et nier cet héritage patriarcal qui les opprime ou les asservit à n'être que des *sati.*

Ce processus mimétique permet aux femmes Indiennes du XIXe siècle et à leurs filles de se libérer des voix de l'oppression, de cette tragédie patriarcale liée à l'hindouisme brahmanique. Cette figure indo-guadeloupéenne du XIXe siècle peut être affiliée à son altérité intime, les voix contemporaines des Indiennes qui prônent une révolution, qui dénoncent cette hégémonie patriarcale qui ne devraient plus subsister dans ce monde du « globalisme », qui encouragent les initiatives féminines à lutter pour endiguer ce système qui nie leur existence notamment dans l'Inde rurale actuelle.

Le sixième chapitre ***Les images des femmes indiennes, les images des mères hindoues*** porte sur différents portraits d'Indiennes dressés par Indira Mahindra de l'Inde antique à nos jours. Ces femmes de l'Inde apparaissent comme mes ancêtres. C'est une altérité intime. Comprendre la place de ces femmes, donne un aperçu de ce que pourrait être l'inexistence du statut des femmes dans l'Inde du XIXe et les raisons qui ont poussé des femmes à émigrer par-delà le *kala pani.* Les mères hindoues ont voulu à travers cet enracinement reconstruire religieusement leurs statuts en y amènent des cultes dédiés aux mères villageoises, afin peut-être de mettre à mal les lois de Manou. Ce chapitre marque la différence entre cultes aux déesses mères en Guadeloupe et statut des femmes Indiennes en Inde.

Le septième chapitre ***Le manifeste du çaktisme : une expérience intérieure, une influence extérieure*** ouvre sur la matrifocalité créatrice. L'écriture de ce manifeste s'appuie sur le manifeste du marronisme moderne de R.Louise et le manifeste des surréalistes d'André Breton. C'est une expérience intérieure. L'autoethnographie

permettrait à la fois de vivre une expérience intérieure, proche de l'autobiographie, des récits du soi, des histoires de vie, des récits anecdotiques. Cette pratique se caractérise par une écriture au "je" qui permet l'aller-retour entre l'expérience personnelle et les dimensions culturelles. L'autoethnographie pourrait avoir une influence extérieure, elle pourrait être une source d'inspiration pour les femmes issues des diasporas indiennes, mettre en résonnance la part intérieure et plus sensible du soi, le vécu et la conservation identitaire liée aux croyances religieuses d'un hindouisme populaire ancré dans la structure familiale. L'autoethnographie pour traduire cette expérience intérieure et son influence extérieure doit être retranscrite par un manifeste du *çaktisme.* Le manifeste représente le récit d'une femme hindoue qui ritualise les lieux d'habitation de ses ancêtres, qui tisse une sorte d'itinérance intime entre passé et présent, itinérance qui résonne dans son langage plastique et littéraire.

Le sacré résonne dans les actions quotidiennes, dans les mythes des mères racontées, façonnées par les femmes Indiennes, femmes hindoues, femmes indo-guadeloupéennes de l'Inde spirituelle à la terre créole. Le tambour de sa voix berce et résonne à travers ses pas laissant entrevoir ses pieds dans le bas de son sari. Je crée le manifeste du *çaktisme* pour témoigner de l'importance de ces actions, de ces mythes qui tissent les fils de mon éducation matriarcale. Si en apparence ces fils semblent anodins pourtant à la lumière de la matrifocalité antillaise et créole, ils apparaissent comme les garants de mon éducation et de l'éducation indo-guadeloupéenne puisque la mère est au centre de la famille. Je crée le manifeste du *çaktisme* qui n'a de cesse de mettre en œuvre et à l'épreuve cette matrifocalité créatrice. C'est la pratique autoethnographique qui intègre une poétique sacrée, sorte de mythologie personnelle liée à l'eau et au feu, à l'initiation, à la purification,

à l'identification, à l'adoration et la protection des mères spirituelles et humaines. A travers des rituels énigmatiques et symboliques, se construit une identité *potomitan*, non de sati mais *çakti* mais dont l'enjeu est l'éducation et l'inspiration par l'image à être une femme hindoue qui construit sa destinée. Une femme qui doit ancrer son avenir dans son pouvoir d'action, une femme qui doit écrire son histoire en brisant les chaînes qui l'oppriment et reconstruire son identité en prenant appui sur les stratégies des autres femmes issues de mondes postcoloniaux.

Chapitre 6. Les images des femmes indiennes, les images des mères hindoues.

N*aître fille d'Indienne* c'est se demander quelles sont les images que je garde en moi des femmes Indiennes, de mes mères hindoues. Quelles images léguées par ces femmes façonnent mon identité. La première phase du processus mimétique est le recours à la diversité des images des Indiennes. Ce chapitre devient une ouverture sur des problématiques liées à cette diversité d'images des femmes Indiennes évoquées par Indira Mahindra dans *Les Indiennes.*

La femme indienne apparaît comme mon altérité intime. Mes œuvres *Souffle de Vie* et *Émergence-Immersion en femme indienne* témoignent de cette différenciation entre les Indiennes et les Indo-Guadeloupéennes. Les performances artistiques créent des va et vient, entre Inde et Guadeloupe, entre héritage et identité, entre rituel et art. Je ne suis plus une indienne. Je suis une fille d'Indienne née en terres créoles. Mon enfance n'est pas bercée par les lois de Manou, par le système de caste. Mon enfance est bercée par les actions de ces femmes.

N*aître fille, Naître indienne* est un photomontage, ce dernier qui crée et porte le « je çakti » à travers une piste de recherche décrite par R.Louise dans le *Manifeste du marronisme moderne*. R.Louise évoque la figure de l'artiste *marroniste,* cette figure enracine le processus créateur dans les notions de « symbolisme et le rituel

énigmatique ».L'enjeu est de faire prendre conscience que les rituels féminins mettent en œuvre un processus dont la visée est de révéler l'identité des femmes hindoues indo-guadeloupéenne, des femmes qui ritualisent leur quotidien.

Selon R.Louise « c'est à l'artiste de se situer en fonction de sa conscience et c'est une manière de lier la tradition à la modernité dans une transmutation identique à celle des artistes alchimistes du XIIIe siècle. » En questionnant mon processus créateur, en le ritualisant, j'élabore progressivement une démarche jalonnée de repères, de symboles liés à la présence de l'eau, du feu, du *bindi.* Ma pratique artistique se situe dans une transmutation. Étymologiquement le terme vient du latin *transmutatio*, qui signifie la transposition, le changement d'une substance à une autre, le changement de nature ou de contexte. Le terme transmutation associé à la création, fait naître des questionnements de l'ordre de la métamorphose, de la transformation, de la conversion, de l'altération et même dans une certaine mesure de l'immersion. Comment puis-je, en tant qu'artiste femme hindoue guadeloupéenne, prendre appui sur la figure de l'artiste *marronniste* de R.Louise pour développer mon processus par la création de rituel typiquement féminin basé sur des symboles du feu et de l'eau ? Quelle est la portée de ces rituels féminins ?

Un processus créateur ancré dans les quatre éléments.

Le processus créateur de l'artiste marronniste élaboré par R.Louise est le suivant «L'artiste réunit les quatre éléments de l'unité cosmique dans son atelier. » Conscient que les jeunes créateurs sont souvent immergés dans « un brouillard ». R.Louise leurs suggère « de chercher la symbolique profonde de ces quatre éléments dans la conception des alchimistes. » C'est dans le chapitre 7 que j'éclairerai la symbolique des quatre éléments à travers les concepts de « *çakisme »,* de matrifocalité et de syncrétisme. Mon parti pris dans ce chapitre n'est pas encore

de travailler autour de la symbolique des alchimistes, ni d'ailleurs de définir la symbolique des quatre éléments dans ma pratique. Mon partis pris s'ancre dans l'omniprésence de deux éléments : le feu et l'eau.

Le feu : une notion contradictoire dans l'hindouisme.

Ma démarche de recherche de leur symbolique profonde se situe dans la conception bachelardienne et la mythologie hindouiste. Si dans le chapitre précédent, le feu apparaît comme divin : Agni dieu message, dieu protecteur, garant d'une persistance d'un héritage patriarcal. Le feu dans l'hindouisme peut être symbole de destruction ou dans d'autres imaginaires symbole de pureté. Selon Dhana Underwood, « symbole à la fois de création et de destruction, le feu occupe une place prépondérante dans la religion et la culture hindoue. D'un côté, symbole unifiant et purificateur, le feu unit l'homme et la femme lors de la cérémonie du mariage. De l'autre, jusqu'en 1829, la veuve hindoue du sous-continent indien pratiquait le sati, rituel d'auto-immolation sur le bûcher funéraire de son mari. Cette coutume fut la cause de nombreuses controverses durant la période coloniale. »[312] Selon Dhana Underwood, le feu devient une notion contradictoire mais prépondérante dans les rites hindouistes.

Le feu : un problème psychologique.

Gaston Bachelard dans la Psychanalyse du feu donne également une place importante à cet élément naturel, il évoque une fonction et un rôle « idéalisé. » Selon Bachelard, « le problème de la connaissance du feu est un problème de structure psychologique ». Pour Bachelard « Si le problème psychologique du feu se prête si facilement à une interprétation de sublimation dialectique, c'est que les propriétés du feu apparaissent comme chargées de contradiction. Pour toucher tout de suite le

[312]F.Chartier, K.Elecho, , *Le feu, symbole identitaire,* Paris, L'harmattan, 2009. pp.103-105.

point essentiel et montrer la possibilité de deux centres de sublimation, étudions la dialectique de la pureté et de l'impureté, l'une et l'autre au feu. »[313] Le problème vient de la conceptualisation de la notion du feu. Pour Bachelard, les contradictions sont de l'ordre psychologique. Le feu est compris dans une dialectique qui le charge et le rattache à l'impureté autant qu'à la pureté, qui le rattache à un univers spirituel. Comment peut-on appréhender cette dialectique dans le rite du sati ? Selon Bachelard « à qui se spiritualise, la purification est d'une étrange douceur et la conscience de la pureté prodigue une étrange lumière. La purification seule peut nous permettre de dialectiser, sans la détruire, la fidélité d'un amour profond. Bien qu'elle abandonne une lourde masse de matière et de feu »[314] Cette conception de la purification est-elle adaptable dans la spiritualité hindouiste ?

Purification, pureté et *sati*.

Selon Dhana Underwood le rite du sati est associé à cette idée de « pureté ». En effet pour elle le « terme sati vient du sanskrit « *sat* » qui signifie « être », « ce qui est » et « ce qui existe ». Le problème psychologique vient « des connotations sémantiques associée au sens original, notamment les idées de vertu et de sainteté, le principe de la parole donnée et de loyauté ou de dévouement de la femme à son époux. » Dhana Underwood explique que ces connotations sont « étroitement liées à la religion brahmanique » et à la conception des déesses qu'elle diffuse. Elle rajoute « les déesses mènent une existence austère, sainte et vertueuse. » C'est ainsi qu'est né l'idéologie de l'inexistence féminine. Selon D.Underwoord « les femmes hindoues commencèrent à adopter le mode de vie et à accepter le modèle de féminité représenté par les déesses. Dès lors l'aspiration plus élevée pour la femme

[313] G.Bachelard, *Psychanalyse du feu*, Paris, Folioessais, 1985, pp.169-181.
[314] *Ibid*., p.172

était de devenir une « sati », c'est à dire « une femme vertueuse, loyale et religieuse ».

Cependant il existe dans l'hindouisme des déesses ayant accompli des exploits connus sous le nom de shakti. Mais avant d'éclairer ces déesses, nous allons comprendre la place des femmes dans la société indienne. C'est une altérité intime pour moi. Comprendre la place de ces femmes, donne un aperçu de l'inexistence du statut des femmes dans l'Inde du XIXe et les raisons qui ont poussé des femmes à émigrer par-delà le kala pani. L'eau semble un élément rattaché à la malédiction mais l'eau peut devenir une eau féminine et maternelle. Nous postulons que ces mères hindoues, telle des *çakti* ou des *aditya* ont voulu reconstruire religieusement leurs statuts en terres créoles, en mettant à mal *Les lois de Manou*, en défiant de manière factuelle la malédiction des eaux noires, en rejetant cette existence de sati pour privilégier une existence de *çakti*.

6.1. Initiation et empreinte matricielle de l'eau au feu.

Ma première performance ancre mon corps empreint dans le contact entre des feuilles mortes et un sari noir recelant mon enveloppe charnelle dans ces drapés. Selon E. Souriau, il existe deux types d'empreintes : celle issue d'un contact et l'autre réalisée à distance. L'image photographique produit l'émergence de ce qu'elle reproduit, elle en conserve une trace.[315] Souriau écrit : « L'empreinte est la trace laissée par un corps physique sur une surface ou sur un autre corps. Elle a pour but la reproduction inversée, en creux, du corps empreint. On distingue les empreintes par contact direct et les empreintes à distance. Ainsi la gravure résulte du contact direct d'une planche de bois ou de cuivre avec une feuille de papier.

L'image photographique, en revanche, est une empreinte à distance, puisqu'elle est dû à l'effet chimique produit par un flux de photons émis ou réfléchis par l'objet photographié. Le fait que l'image photographique soit l'empreinte réelle de ce qu'elle reproduit » (Souriau, 1990) Or, les traces conservées de ma performance ont été fabriquées et éditées dans un support numérique. Puis-je dire qu'il s'agit d'une empreinte comme matrice ? Selon G.Didi-Huberman, l'empreinte témoigne d'un travail de mémoire, elle devient une affaire de temps.[316] Didi-Huberman écrit : « Faire une empreinte marquer des traits une figure sur une surface imprimer un sceau sur cire (…) Elle nous surplombe depuis sa durée, depuis son extraordinaire longévité » (Didi-Huberman, 1997, pp.9-11) Il se produit plusieurs contacts : entre mon corps et le sol, entre l'image filmée et l'image réelle, entre les séquences filmées et le montage. L'empreinte vidéo devient une ressemblance, elle est en filiation avec le baptême indien d'un enfant. Le lieu est la ravine de Gaschet.

---

315 E.Souriau, *Vocabulaire d'Esthétique,* Paris, Puf, 1990, p.654, J.M.S « Empreinte ».

316 G.Didi-Huberman, *L'empreinte,* Paris, Édition du Centre Pompidou, catalogue d'exposition, 1997, pp.9-11, G.Didi-Huberman, D.Semin, « Faire une empreinte… ».

Ce lieu est le symbole de mon enfance. Il représente mon chez-moi, l'endroit d'où je viens et où je veux me construire.

Figure 69.Minakshi CARIEN, ***Photographies du baptême indien de Mr Narayanan Allan,*** 2005, à Gaschet Petit-Canal, archives familiales.

6.1.1. Image embryon : Le lien avec la mère et rite d'initiation.

Mon image-embryon s'ancre dans la section de Gaschet. Elle porte l'empreinte des pratiques hindouistes en Guadeloupe en y présentant un baptême indien. Il s'agit d'un rite d'initiation connu par tous les membres de ma famille en ce lieu. Selon Singaravelou. « On rase le crâne des enfants jeunes et on leur perce les oreilles. C'est l'occasion d'une réunion de famille.» [317] Lors du baptême, les parents demandent à une déesse de protéger leur enfant, le lieu de culte dépend de la déesse choisie. « De nombreux indiens se souviennent des cérémonies de leur enfance, au bord du ruisseau ou de la mer, au temple ensuite ». L'enfant est sous la protection d'une mère spirituelle. « Au bout du petit matin » [318] du 4 Juillet 2005, toute la famille Narayanan s'était réunie pour célébrer le baptême du petit Allan. Cette étendue d'eau, un lieu sacré[319] allait accueillir en son sein un enfant, par un sacrifice. Dès le début, le prêtre établit un dialogue par le feu avec cette substance d'eau. Nous étions son extension.

L'étendue et l'extension.

La ravine regorgeait de fleurs de lotus et d'herbes. Les fleurs de lotus étaient posées sur elle comme un oreiller, l'herbe renversait l'horizontalité pour imposer sa verticalité. Ces plantes ne perturbaient pas son lit. Elles coloraient ce dernier en lui offrant la possibilité de se laisser parcourir par différentes teintes de vert. Du clair au foncé, du jaune, la lumière emmenait les couleurs. Cette étendue d'eau se glissait dans un paysage onirique où se dressait une forêt dans le fond et des

[317] Singaravelou, *Les Indiens De La Guadeloupe*, Étude de Géographie humaine, travail soutenu comme thèse de doctorat de troisième cycle, le 1er Février 1974, à l'Université de Bordeaux III, p.158.
[318] A.Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal,* Paris, Présence Africaine, 1983, p.1.
[319] M.Eliade, *Le sacré et le profane,* Paris, Gallimard, Idées, 1965 ; Folio essais, 1987, traduction de l'allemand de Das Heilige und das Profane.

animaux au premier plan. En ce jour, son éclat était perceptible car une communauté d'une dizaine de personnes vêtues de blanc lui faisait face, créant un contraste dans son univers verdoyant. Elle allait accueillir un événement, elle devenait la scène de théâtre. J'étais plongée dans cet univers, mon regard s'illuminait à chaque éclat du soleil. Il n'était que cinq heures du matin, et déjà le vert luisait dans cette eau plutôt grisâtre mais qui recelait mille et un trésors. Le trésor de toute une famille. Elle était notre mère à tous. On n'était pas autre, on était ses enfants.

La mise en dialogue : étendue et inattendu.

Le baptême d'Allan débutait avec les premiers rayons du soleil dans cette nature morte par un geste décisif du prêtre qui avait introduit un corps étrange dans la ravine : un morceau de camphre brûlant dans l'écale d'un coco fraîchement cassé. C'était une rencontre fortuite entre une étendue et l'inattendu. La substance de la flamme tarissait le calme de la ravine. Elle lui donnait vie avec son ardeur. Bien que cette combustion se revendiquât comme un élément extérieur, un élément glissait sur le lit de la ravine, le mouvement de la flamme devenait le point de fuite de cette nature morte. Un point de fuite dessinait dans ce paysage une perspective cultuelle. Une perspective qui prenait son sens dans la relation des initiés et l'annonciation du rite initiatique.[320]

Le sacrifice comme cadeau.

Une fois le camphre posé dans l'eau, les parents d'Allan avaient commencé à l'asseoir sur un drap. L'instant suivant, sa petite tête allait être dévêtue, on allait lui couper les cheveux. Une fois cette action réalisée, ses cheveux furent rassemblés tel un

[320]M.Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes, naissances mystiques.* Essai sur quelques types d'initiation, Paris, Gallimard, « Idées », 1976.

trésor dans le drap. Avant d'offrir ce petit trésor à la ravine, le prêtre redéposa un morceau de camphre sur le lit de la grande dame, marquant ainsi la fin de la cérémonie. Belle illumination. La flamme s'élevait, elle arrivait à mi hauteur des herbes, tandis que sa voisine s'éteignait. Peut-être était-elle jalouse de sa splendeur et préférait lui laisser la vedette. Au même instant, le prêtre envoya le trésor de famille d'Allan. Ce trésor quoique léger fit un cercle dans l'eau. Cette fois, on avait fini par réveiller la ravine. Pourtant elle conservait son éclat naturel, la clarté de son eau. Elle avait un nouvel enfant.

J'ai été baptisé en décembre 1987 de la même manière que le petit Allan. Mais il ne me reste aucune photographie de mon baptême. Elles ont été perdues, emportées par les eaux à la suite du passage d'un cyclone. Mes parents m'ont raconté que j'ai été baptisée alors que j'étais âgée de six mois. Ma maman est la déesse Maliémin, l'héritière de Marianman (Déesse de la Variole), originaire du sud de l'Inde. C'est une divinité protectrice dans plusieurs villages.[321] Ce rite d'initiation participe au Samsara. L'enfant s'incorpore, il respire. Du fœtus à la mère, de l'initiation à la terre, la vie émerge.

[321]Singaravelou, *Les Indiens De La Guadeloupe*, Étude de Géographie humaine, travail soutenu comme thèse de doctorat de troisième cycle, le 1er Février 1974, à l'Université de Bordeaux III, p.163.

Figure 70.Minakshi CARIEN, *Souffle de vie*,
2009, vidéo performance, 1'15, extrait d'une performance réalisée le 7 Novembre 2009, de 16h00 à 17h00, Paris, Le Jardin des Plantes en collaboration avec Estelle CALA.

6.1.2. Souffle comme embryon

L'image empreinte devient un embryon. Il se développe comme le souffle poétique, dynamique de l'écriture de P.Chamoiseau,[322] sa plume glisse entre deux moments l'expiration et l'inspiration. Dans Enfance créole[323], l'inspiration s'appelle « sentir », il parle au passé. Ensuite il expire, il se tourne vers le présent, il sort. Ma vidéo retrace une performance, incorporant mon corps dans le Jardin des Plantes à Paris. Elle dure une minute et quarante secondes. Les séquences ont été saisies par Estelle Cala. J'ai réalisé le montage à Paris. Souffle de vie est la relation entre mon corps, le lieu et la lumière. Je crée un rapport analogue entre mon corps et la lumière, un passage qui est essoufflé. La relation entre ces substances crée une extension, une destitution et un dialogue de mon corps dans un lieu.

S'étendre dans un lieu.

L'extension vient du latin « *extentio* »[324], c'est une action de tendre, de répandre, de diffuser. R.Descartes définit le continuum, comme une « extension » ou une« étendue »[325]. La première étape de ma vidéo est l'extension de mon corps dans un lieu. Il se trouvait dans le Jardin des Plantes, une petite allée de bancs entourée d'arbres qui perdaient leurs feuilles. La lumière traversait les arbres pour arriver sur un banc. C'était un site parfait assez intime, pour réaliser une performance, assez ouvert pour laisser entrer la lumière. Le lieu devait être préparé. J'ai fabriqué un lit circulaire, composé de feuilles ramassées, aidée de mon amie. J'avais une sympathie pour les feuilles, je m'apprêtais à laisser s'endormir dans

[322]P.Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, 1986, pp.9-15, « Inspiration » pp.113-118, « Expiration ».
[323]P.Chamoiseau, *Enfance créole,* tome 1, roman, Paris, Gallimard, 1993, puis 1996.
[324]F.Gaffiot, *Dictionnaire Latin Français,* Paris, Hachette, 1934, p.640, site internet Lexilogos, https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php, définition « extentio ».
[325]R.Descartes, *Principes de la Philosophie,* Paris, 1637, Poche, 1999, Lettre française, II partie, article 10 et 11

leur matière une partie de ma vie. Je me suis allongée, étendue en Sari noir sur ce lit, je me suis diffusée, libérée. Mes extrémités, ma tête et mes pieds dévêtus étaient posés à même le sol, sans voile. Il n'y a plus de frontières entre mon corps et le lieu.

Le sacrifice ou la substitution.

Selon R.Barthes « La mort c'est l'*Eidos* ».[326] L'idée est de me destituer lors d'une succession de plan. Se destituer, vient du latin classique « *Destitutio* » qui est une action de s'abandonner, un abandon, un sacrifice. Sur le tapis de feuilles, un morceau de camphre brûlé témoigne de moi, prend ma place. Tout est calme, si calme, j'étais ailleurs, j'étais autre. La lumière se substitue à moi. Comme si mon corps égalait la lumière, comme si la lumière devenait mon corps. Pendant environ une heure je me suis abandonnée, je suis devenue la lumière, je me suis destituée, j'avais envie d'être en corps, pas enterrée mais juste faire corps, vivre et faire que mon corps devienne cette matière. J'ai expiré, je sors. Je peux inspirer, et sentir. Je me suis relevée et je suis partie. J'ai choisi d'interroger mon corps en tant que substance comme matière, non en tant qu'être pensant, par le biais de la destitution et du sacrifice.

Le dialogue.

Il faut entendre le mot dialogue dans son sens de partager un caractère commun, dans le latin classique de « *communio* », c'est-à-dire la mise en commun, l'association. L'étendue, le lieu révèle le caractère commun entre mon corps et la lumière, un dialogue possible entre ces deux substances, elle interroge toutes les deux ce milieu. Mon corps et la lumière sont deux substances organiques. Selon R.Descartes « Il n'y a donc qu'une même matière en tout l'univers et nous la

[326]R.Barthes, *La chambre claire, note sur la photographe,* Paris, Gallimard, Seuil,1980, p.32.

connaissons par cela seul qu'elle est étendue. »[327] Dans une dernière étape, mon corps relevé entrait en dialogue avec un morceau de camphre en feu, une lumière. Il souffle sur cette lumière. Elle s'éteint. Le temps n'est pas figé, il commence, le souffle n'est que le début, il me permet d'« entrevoir ce temps à partir de moi-même, il est anamnèse ».[328] En plongeant mon corps dans un espace qui ne lui appartient pas, je me suis plongée dans le continuum : « Mourir pour revivre ».

Le continuum façonne ma démarche, une inscription de mon corps dans un lieu, relation de mon corps à la terre, à la lumière. L'embryon s'ancre dans deux dialectiques matière/vivant et trace/ passage esquissés par le souffle de P.Chamoiseau.

[327] R.Descartes, *Principes de la Philosophie,* Paris, 1637, poche, 1999, Lettre française, II partie, article 10 et 11
[328] *Ibid*., p.102.

6.1.3. Les corps silhouettés

La relation à l'image embryonnaire est palpable dans les enveloppes maternelles d'Ana Mendieta. Ces enveloppes se réfèrent au vécu de l'artiste. Ana Mendieta réalise la série « *Silueta* », de 1973 à 1977. G.Tiberghein traduit le terme en « corps silhouettés ».[329] C'est une performeuse active, son œuvre se situe à la frontière de plusieurs démarches artistiques (le Land Art, le Body Art). Elle la caractérise comme une « rage sublimée ». A l'âge de douze ans, Ana Mendieta a été obligée de s'exiler de Cuba vers les États-Unis, accompagnée de sa sœur, pour des raisons politiques. Elle perd tous ses repères, son cadre familial, l'enveloppe maternelle. Un sentiment d'arrachement, de peine et probablement de manque, naît en elle. De cette émotion va émerger une envie de créer.[330] Pour Marcadé, « Je sais que si je n'avais pas découvert l'art, je serai devenue une criminelle. Mon art provient de la rage et du déplacement. Même si l'image peut ne pas être une image très rageuse, je pense que tout art vient d'une rage sublimée ». (Marcadé, 2000, pp.38-41) Dans son travail, il y a une atmosphère de violence, de mort, mais un dépassement, une esthétique de limite liée à son corps, toujours aller au-delà. Elle se déplace sans cesse sur le territoire américain, elle voyage, c'est une manière de s'enraciner, de se fondre dans le paysage, de devenir une de ces racines. En quoi le déplacement exprime sa démarche ?

[329]G.Tiberghein, *La nature dans l'art, sous le regard de la photographie,* Paris, Acte Sud, 2005, part I. « Émergence »

[330]B.Marcadé, *Et in Mendieta ego,* Art press 253, Paris, 01/01/2000, p.38-41, cité oar Ch.Merewether, « From inscription to Dissolution… », in catalogue A.Mendieta, Centro Galego de Arte Contemporaneo, Saint-Jacques de Compostele, 1996.

Figure 71. Ana MENDIETA, *Birth*,
1982, Photographie du projet Earth Body,
Old Man's Creek, Iowa,
©The Estate of Ana Mendieta Collection, Courtesy Galerie Lelong, New-York

Dialogue.

Dans Birth, sa création émerge de la terre. C'est une photographie en noir et blanc qui témoigne. Elle a été réalisée dans l'Iowa en 1982. L'artiste établit un corps silhouetté dans une terre mi boueuse, mi sèche. Dans le dialogue avec la nature, A.Mendieta retrouve son enveloppe maternelle, ce qui lui a été arraché, elle met en tension l'enveloppe qu'elle se recrée avec le paysage, cherchant la limite de cette relation. Elle crée une empreinte, quelque chose qui ne lui appartient pas, qu'elle s'approprie. Elle s'y insère.[331] Selon Marcadé, « J'ai maintenu le dialogue entre le paysage et le corps féminins (basé sur ma propre silhouette) ». (Marcadé, 2000, p.51) Le paysage accepte les transformations, les impressions d'A.Mendieta, le temps de la prise photographique. L'art s'inscrit dans le dialogue entre le corps féminin et celui de la nature[332]. Selon Marcadé, « Je suis envahie par le sentiment d'avoir été séparée du ventre de maternel (la nature). Mon art est le moyen de rétablir les liens qui m'unissent à l'univers. C'est un retour à la source maternelle. Mes sculptures terre/ corps constituent un moyen pour ne faire qu'un avec la terre »

[331] *Ibid*., cité par D.Kuspit, « Ana Mendieta, Autonomous Body », in catalogue A.Mendieta, Centro Galego de Arte Contemporaneo, Saint-Jacques de Compostele, 1996, p.51,
[332] *Ibid.*

(Marcadé, 2000) Ils sont tous les deux une source maternelle, ils donnent vie, ils sont porteurs de vie. L'art d'A.Mendieta déplace la figure maternelle dans la nature, elle s'empreinte. Pour G.Tiberghein, les corps silhouettés donnent une forme féminine à la terre.

Figure 72.Ana MENDIETA, *Sans titre,*
Série Silueta, 1973-1977,
Photographie documentaire, empreinte de corps, pigment,

Destitution ou sacrifice.

Dès ses premiers travaux, le sacrifice semble être une clé de son travail, c'est la marque d'une blessure profonde, son exil, c'est l'expression de sa rage.[333] Selon Marcadé, « Tout détachement ou séparation, remarque l'artiste, provoque une blessure. Une rupture, soit avec nous-mêmes, ou ce qui nous entoure, soit avec le passé ou le présent, qui produit un sentiment de solitude. Dans mon cas, j'ai été séparée de mes parents et de mon pays (Cuba) à l'âge de 12 ans, ce qui me transforma en orpheline (…). La culpabilité et la honte liées à cette séparation furent nécessairement à l'origine des sacrifices et de la solitude qui constituèrent pour moi une façon de me purifier. Vous vivez désormais cela comme une preuve et une promesse de communion. » (Marcadé, 2000) Cette rupture, cette blessure, est signifiée dans la Silueta. Dans la série Sans Titre, la photographie présente le

[333] *Ibid.*

sacrifice par le feu, elle laisse son empreinte se consumer, le feu devient une nouvelle enveloppe, une chaleur destructive, donne à voir une combustion, un bûcher. Ce sacrifice est mis en place par le biais d'empreintes de corps, de poudre à canon, de pigments. L'intensité des flammes sur la photographie recrée une dimension formelle à l'empreinte, on la saisit dans un volume, l'empreinte devient une enveloppe, comme si elle renaissait. L'art devient une manière d'exprimer sa rage, exprimer quelque chose qui la dévore, qui l'étouffe, tout en exaltant, en s'emportant, en se déplaçant. La rage sublime cette rencontre, elle y met le feu. C'est une symbiose.

L'extension ou incorporation.

En posant une empreinte sur un territoire, ce serait peut-être une manière de se situer, de se repérer, de créer une racine. L'empreinte dans cette photographie a dû nécessiter une impression dans la terre, un temps d'attente et une action spécifique pour l'y intégrer. La silhouette semble être un trou placé dans la terre, comme un accouchement, quelque chose qui sort des entrailles de la terre, une force.[334] Selon Marcadé, « Ainsi, je deviens une extension de la nature et la nature devient une extension de mon corps. Cet acte obsessionnel de réaffirmation de mes liens avec la terre est véritablement la réactivation de croyances primitives… (en) une force féminine omniprésente, l'image rémanente d'être incorporée au sein des entrailles maternelles, est une manifestation de ma soif d'être. » (Marcadé, 2000) Tout en lui faisant une entaille, une brûlure. Dans ce travail le feu redonne vie à la terre, il la purifie. Le feu marque la rage et l'extension, on ne peut séparer la silueta du lieu. Le problème est qu'on ne peut pas localiser le travail d'A.Mendieta.

[334] *Ibid.*

Sa démarche se caractérise sur le déplacement, le cadre qu'elle choisit ne peut pas aider à déterminer avec précision le lieu où la performance a été réalisée. Elle dira « Mon art est le moyen de rétablir les liens qui m'unissent à l'univers. C'est un retour à la source maternelle. » Il participe à un processus matriciel et créatif.

6.1.4. Le corps féminin dans l'art de 1970 à nos jours

Ma vidéo « *Souffle de vie* » et « *Sans titre* » d'Ana Mendieta permettent d'interroger la figure du corps féminin dans la sculpture des années 1970 à nos jours. Est-ce un mythe ou une identité ? Cette question transversale de la signification du corps de la femme dans l'art contemporain me permet de comprendre le lien qui unit le féminin à l'espace naturel, un corps en action associé à l'identité, un corps en dialogue dans l'espace, le corps figuré par un langage, par un sacrifice et par un mythe.

Le corps en action.

L'engagement de l'artiste peut se traduire par une action. Elle présente son corps physique dans sa totalité ou partiellement (fragment, trace, empreinte). C'est une écriture ou un dessin de l'artiste dans un espace réel. A.Mendieta use de son corps dans ses performances. Elle l'inscrit dans un espace, qui en devient le prolongement. Dans ses silueta ou corps silhouettés, le feu lui permet de mettre son corps en symbiose avec la terre. Les frontières ne sont pas discernables, elles restent invisibles dans le paysage. Il n'y a pas de distinction. Elle a réécrit le paysage naturel. Au regard de cette symbiose, mon action Souffle de vie, est une étendue non une incorporation. Je me dépose sur les feuilles mortes, j'y abandonne mon corps inerte. Seul mon souffle résiste. Couchée sur les feuilles, elles deviennent une partie de moi, un lieu de mon repos. Ces deux travaux utilisent un langage corporel différent. Les corps silhouettés sont fabriqués, de l'inertie ils sont rendus vivants par les éléments naturels. Mon corps revêt l'apparence d'un mort au contact de cet univers calme. La matière devient vivante et le vivant est matière. Outre ces langages du corps, ces deux pratiques ne participent pas qu'au Body

Art.[335] A.Tronche écrit : « L'expression body art réunit des artistes qui travaillent ou on travaillé avec le langage du corps afin de mieux interroger les déterminismes collectifs, le poids des rituels sociaux ou encore les codes d'une morale familiale ou religieuse. Le body art n'a cependant pas été une esthétique au sens exact du terme, comme en témoignent les différentes expressions, utilisées par les artistes pour qualifier leur projet. Tout en revendiquant le corps comme un élément d'un énoncé performatif, chaque artiste a réévalué les relations traditionnelles avec le spectateur selon des modalités susceptibles ou non d'intégrer d'autres disciplines (…) Rapidement, les pratiques corporelles se singularisent par leurs modes opératoires. » (Tronche)

Le corps dans l'espace.

Ces deux travaux sont reliés par l'inscription d'un corps dans un espace, sa position et sa nature, deux corps féminins insérés dans un lieu ouvert, disposés à la verticale. Ils sont éclairés, l'un par une bougie, l'autre en feu, enflammé. Deux corps en dialogue avec une lumière dans un lieu ouvert. Ils discutent l'un avec la terre, l'autre avec les feuilles. Ils ne se mélangent pas avec ces matières, ils s'en empreignent, ils y laissent une empreinte. L'intervention d'A.Mendieta débute par l'impression de son corps, l'empreinte. L'empreinte se révèle dans la vidéo lorsque je me relève. Le poids de mon corps et l'humidité ambiante ont imprimé ma forme sur les feuilles. Elle est visible quand j'insère la lumière. Poser son corps dans un espace naturel, c'est peut-être y inscrire son empreinte ou y laisser une trace, quelque chose que l'on apporte en plus à la nature.

[335]https://www.universalis.fr/encyclopedie/body-art/, A.Tronche, « Body ART », site internet de l'Encyclopédie Universalis, (consulté le 06/05/2018).

Le corps figuré.

L'expérience sensible se crée dans la relation entre notre corps et le monde, dans la manière de le figurer dans la nature. Est-ce question d'enchantement, de terreur, ou d'enveloppe, une immersion, un cocon ? Pendant la durée de l'expérience l'artiste se destitue de sa charge sociale, elle se concentre sur le langage qu'elle élabore, elle s'abandonne, elle prend plaisir a se créer un nid, même si ce lit doit être en feu. Elle se crée un mythe[336], un temps suspendu et/ou les signes font écho aux codes qu'elle s'est fixée. Selon Creissels, « Avec le mythe, la limite entre récit et fable, réel et figuré devient floue ; les notions de temps et d'histoire perdent leur effectivité. Les espèces et les règnes se mêlent, permettant l'épanouissement de figures de la confusion et de l'ambiguïté. La frontière entre les sexes et les frontières du corps et de l'humain tendent ainsi à être repoussées. C'est là que réside l'enjeu du mythe, l'attrait qu'il exerce et le danger qu'il représente : dans la promesse d'un renouveau, d'un dépassement des oppositions, d'une émancipation. L'art, porteur e un sens de cette même promesse, entretient avec le mythe un rapport complexe : d'équivalence, de complémentarité mais aussi de tension. » (Creissels, 2009, p.9) Dans la Silueta d'A.Mendieta, le feu est un matériau qui permet de purifier. Purifier n'est pas épurer, purifier quelqu'un, par le biais d'une cérémonie se fait par la lumière, une bougie. Dans la vidéo, ce morceau de camphre vient me remplacer dans un souffle, un quelque chose qui répète les flux de la vie, je l'éteinds.

Intégrer son corps à un mythe, à quelque chose qui symbolise une renaissance, une purification, un déplacement, permet avant tout de trouver ses repères. Le rapport entre le corps féminin et son incorporation dans la nature semble l'expression d'un mythe fondateur, celui de la naissance, de la renaissance, de la matrice, de la

[336]A. Creissels, *Prêter son corps au mythe, Le féminin dans l'art contemporain,* Paris, Le Felin, 2009. p.9, « Introduction ».

séparation de l'enveloppe maternelle. Si *les silueta* de Mendieta marque la perte avec sa terre-mère Cuba, s'ancre dans son pays d'adoption les États-Unis. Souffle de vie marque également ce mythe de la perte, ce déracinement avec mon lieu de naissance, mon lieu sacré, Gaschet. En ce nouveau lieu parisien, ce jardin, je ne réussis pas à recréer mon enveloppe maternelle.

Je m'y immerge sans m'y ancrer, je m'y abandonne tout en aspirant à un retour au pays natal, ma Guadeloupe et ma terre de Gaschet. Ana Mendieta est une artiste qui reconstruit son identité, elle est issue de l'île de Cuba, une île qui a été marquée par un passé colonial, par une dictature, par un passé douloureux. Elle a connu un bouleversement et à travers l'art, elle questionne ses origines, sa terre natale, son rapport à sa mère. La séparation avec la terre-mère a conduit cette artiste en exil à s'incorporer en son nouveau lieu. De même cette séparation m'a conduit à m'immerger, à me plonger dans une expérience intérieure où je me questionne sur mes origines de femme indienne afin de palier à ce manque.

6.2. Immersion dans l'altérité intime, vision de « la » femme en Inde.

L'immersion du corps féminin est d'abord une immersion dans les termes sanskrits qui désignent la figure féminine. Le terme sanskrit *Udha,*[337] désigne ce qui est porté, conduit, mené et transporté. Son second sens est l'épouse. Elle est celle qui supporte et qui possède de nombreux devoirs. Le deuxième terme Matri[338] la mère, la maman, le mot vient du sanskrit *Mata* qui énonce la mère divine, la Déesse en Mère universelle. Le dernier terme sanskrit est Sati,[339] l'épouse fidèle, une femme de qualité, chaste, vertueuse. Ces femmes portent toutes les trois l'étoffe colorée qui porte le nom de *sari* (venant de *sata, sati*).[340] Elles l'incorporent, elles s'y immergent. Si l'Inde apparaît comme une Terra Mater, une terre d'émergence, comme une *Mother India*, une mère pour tous, elle offre une vision paradoxale de la femme et du corps féminin. La maman est sacrée, l'épouse est assujettie et doit se sacrifier.

6.2.1. La perception littéraire de la femme indienne

Les lois de Manou apparaissent sous la forme d'un ensemble de règles. On ne peut dire avec exactitude ni le nom de son auteur, ni la région qu'il a habitée, ni l'époque. Il est appelé *Mânava Dharma Çâstra.* Il a été traduit en 1794 par Sir William Jones, du sanskrit en anglais. L'édition, sur laquelle reposent nos travaux,

[337]G.Huet, *Héritage du Sanskrit,* Dictionnaire Sanskrit-Français (1998), collection G.Huet, 1994-2010, publié le 9 Février 2011, disponible sur le site internet LEXILOGOS, dictionnaire Sanskrit, http://www.lexilogos.com/sanskrit_dictionnaire.htm, p.114 "Udha : épouse".
[338]*Ibid*., p.388 Matri : Mère
[339]*Ibid*., p.527 Sati : épouse vertueuse
[340]*Ibid*., p.500 Sata

a été effectuée par George Stehly en 1893.[341] Ces codes évoquent les devoirs et la dépossession que revêt la femme.

Une femme dépendante et morte.

La jeune enfant est placée sous la dépendance de son père. La femme est sous celle de son époux.[342] *Mânava Dharma çâstra* écrit : « Une petite fille, une jeune femme, une femme mûre, ne doivent jamais rien faire de leur propre autorité, même dans leur maison » (Mânava Dharma câstra, 1893) La femme ne connaît aucune forme d'indépendance.[343] Mânava Dharma çâstra dit : « Nuit et jour les femmes doivent être tenues dans la dépendance par leur (maris et autres) mâles (delà famille) » (Mânava Dharma câstra, 1893) Lorsque celui-ci meurt, elle est sous celle de ses fils. Il est rappelé qu'elle ne doit « jamais jouir de l'indépendance ». La jeune fille est donnée à son époux par son père. Elle doit lui obéir de son vivant et ne pas outrager sa mort. Si elle observe ces règles, elle devient vertueuse. Dans Le Sari Vert, A.Devi raconte les « traces de soies vivantes » portée par une femme qui sera battue par son époux. Sous le sari transparaissent les marques de son refus d'obéir dans une société qui lui est hostile. À sa disparition, sa fille sera victime du mauvais traitement de son père. Ce n'est qu'à la mort qu'elle reprend vie.[344] Devi dit : « Silencieuse et immobile, elle regarde le point final de ses blessures. Il n'y a qu'un nom pour la violence, Père, dit-elle. C'est la violence » (Devi, 2009, p.256) La société dépeinte est celle de l'île Maurice, ayant connu l'immigration indienne dès 1830.

---

[341]Mânava Dharma çâstra , *Les lois de Manou*, Paris, edition E.Leroux, 1893, trad. du Sanskrit par Georges.Stehly, source : Bibliothèque Nationale de France, département Philosophie, histoire et science de l'homme, site internet Gallica, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5729807p/f1.image

[342]*Ibid*., p.153, Livre 5, « règle 147 ».

[343]*Ibid*., p.257, Livre 9, « règle 2 ».

[344]A.Devi, *Le sari vert,* Paris, Gallimard, 2009, p.256.

Négation du lien avec la mère et les infanticides.

En tant que mère, son corps devient une matrice. L'époux en y entrant devient un fœtus et renaît ici-bas. Les fonctions de la mère sont de mettre au monde des enfants, les soigner et les surveiller. L'enfant est la renaissance de l'homme. C'est la semence de l'homme qui prédomine lors de la naissance. Les lois font abstraction des douleurs qu'endure la femme, du lien entre la mère et l'enfant. C.Brisset, dans un article paru dans le Monde Diplomatique de Janvier 1995, s'est interrogé sur le fait de naître femme en Inde. Si l'Inde est une mère « Mother India ». Elle pleure la naissance de ses filles et les détruit. Son article nous révèle que dans la région du Tamil Nadu, il y avait des infanticides. «100 000 fœtus féminins supprimés chaque année dans le pays. ». Du fœtus au rendez-vous avec le prétendant choisi, les femmes meurent, sujettes à des avortements, souffrantes de malnutrition. Elles meurent même brûlées quand la dot ne convient pas aux prétendants. Il s'agit de la pratique des « feux de sari ».[345]

Il n'y a pas une image de « la » femme en Inde mais une diversité d'être qui vivent des histoires difficiles, qui souffrent d'un système sociétal patriarcal. A la découverte de cette perception qui nie l'existence de la femme, ses droits fondamentaux et qui parfois la cantonne à n'être qu'une bonne épouse. Je me questionne dans ma pratique à « qu'est-ce qu'être une femme d'origine indienne ? ». Comment un système religieux peut-il opprimer les femmes parce qu'elles sont femmes alors qu'elles naissent dans un système démocratique ? Qu'est-ce qui pèse sur les épaules femmes et qui les empêchent de faire n'entendre leurs voix ? Dans une œuvre intitulée *Immersion, émergence en femme indienne* je décide de méditer sur ces questions en montrant par une vidéo comment les femmes indiennes sont

[345]C.Brisset, *Ce malheur d'être femme (En Inde) « Mother India »,* Paris, article publié dans Le Monde Diplomatique , janvier 1995.

immergées dans ce système qui nie leur existence propre, un système qui les noient, qui les plongent dans un monde clos, un monde délimité, qui les enferme en les maintenant à leur statut de *sati*.

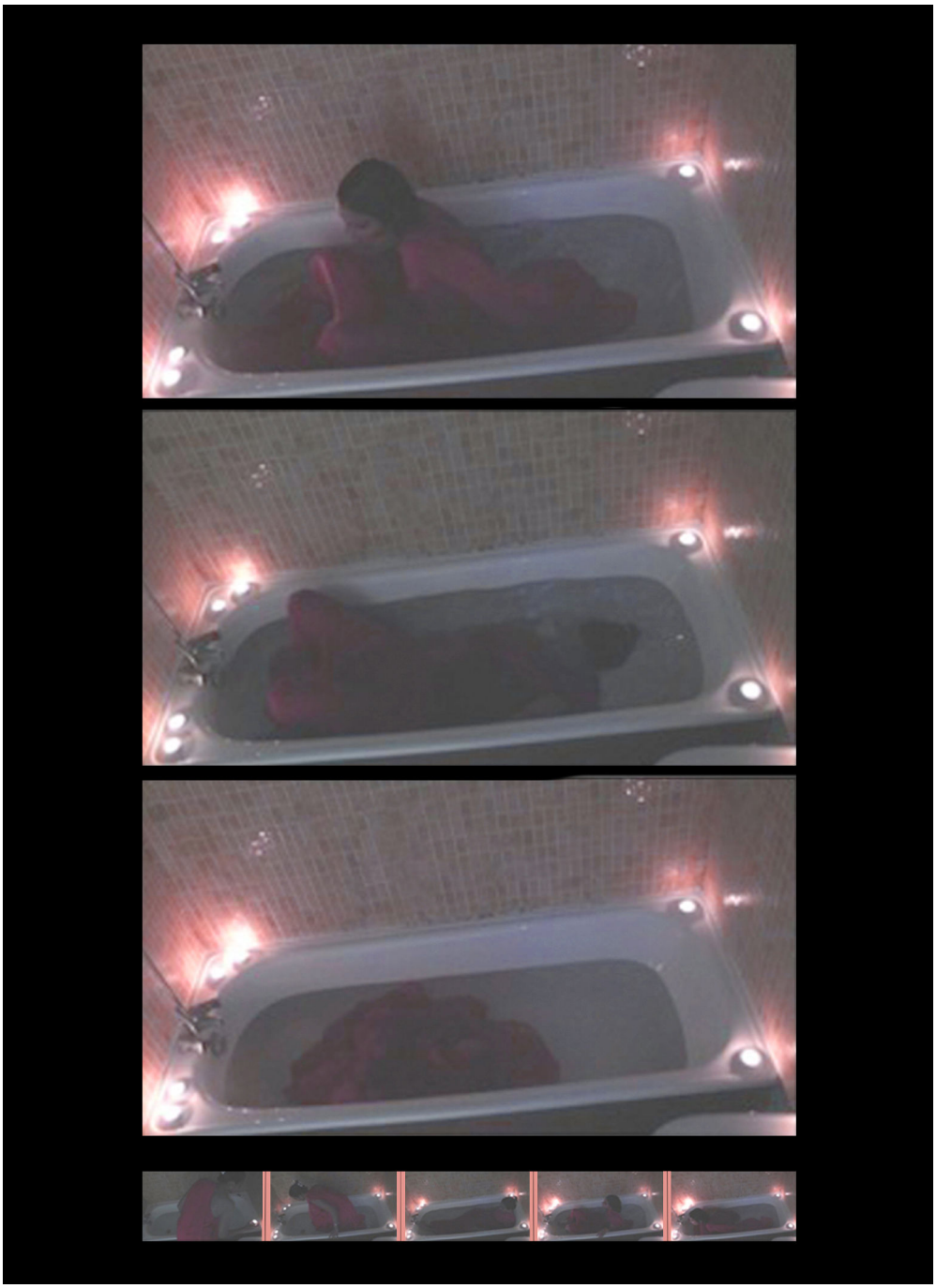


Figure 73.Minakshi CARIEN, *Immersion- émergence en femme indienne,*
2011, vidéo numérique, 1'19 en boucle, Paris,
photogramme extrait d'une performance réalisée en Avril 2011
sans témoin, dans ma salle de bain, Paris, accompagnée d'enregistrement de respiration d'amis.

6.2.2. Altérité intime : être une femme indienne.

Les *Sati,* ces femmes victimes de la pratique du « feux du sari » auraient pu être mes grand-mères, mes mères, mes sœurs, mes filles ou moi. Les Indiens arrivent en Guadeloupe entre 1854 et 1889. Le pacte franco-britannique signé en 1861 réglemente le nombre de femmes sur les navires de l'immigration indienne. Les hypothèses se bouleversent, si mes ancêtres n'avaient pas pris ces navires auraient-elles été à leur tour victimes de cet acte cruel ? Comment témoigner par une vidéo du supplice de ces femmes ? Immersion et émergence en femme indienne est une vidéo performance, elle dure une minute et dix-neuf secondes. La vidéo a été réalisée à Paris dans ma salle de bain, dans un espace intime et personnel. L'image empreinte est celle de la ressemblance et de la différence.

L'empreinte dans la vidéo performance : action, corps, sari.

L'action a été réalisée le 30 Avril 2011. Je me suis vêtue d'un sari rouge, maquillée pour l'occasion. J'étais seule. Au départ, j'allume des bougies. Un souffle m'accompagne. Il n'est pas issu de ma respiration mais d'enregistrement de celle d'amis. Je me plonge dans une baignoire remplie d'eau. Le rouge du sari s'étend, déteint dans l'eau claire. La performance débute. Je m'immerge totalement dans l'eau pour en expulser tout l'air que je possède durant trente secondes. Je me relève et respire pour reprendre le maximum de souffle. Je réitère l'opération. Elle dure quarante secondes. J'émerge les poumons vidés, le khôl coule sous mes yeux. Ils deviennent noirs. Je recommence, allant jusqu'à quarante-cinq seconde. J'ai effectué cette immersion sept fois. Le sari est devenu ma seconde peau. Il a conservé mon empreinte et mon immersion. La femme indienne c'est moi.

Immerger et émerger, porter un sari.

La vidéo performance ne retrace que partiellement l'action et l'expérience. Je n'y ai inscrit que les moments d'immersion et d'émergence, d'expiration et d'inspiration. Ils sont tous bâtis sur le même rythme, celui du souffle, dicté par l'enregistrement et mon action. Les souffles varient. Certains sont plus longs que d'autres. Mon visage se déforme dans la performance. Se plonger dans l'eau, c'est se plonger dans les fleuves sacrés, s'immerger. C'est aussi se remémorer son environnement fœtal. « Les eaux sont nos mères ».[346] L'eau est porteuse de l'embryogénèse. Elle symbolise la mère. Porter un sari c'est aussi signifier un rapport à ma mère. Elle m'a toujours bercée aux couleurs de l'Inde. Me vêtir d'un sari, c'est une imitation. Je revêts le sari maternel, il m'enveloppe. Le fait d'immerger et d'émerger dans le sari, porter ce dernier dans le paradoxe qui l'habite, la mort de femme quand il s'enflamme.

L'altérité intime, la femme indienne et le lieu.

Dans la vidéo performance, je m'immerge dans une eau, dans un environnement fœtal porté par une femme indienne. La performance a lieu dans un espace clos, fermé, privé, intime et personnel. Le lieu participe à une interrogation autour de la femme indienne, celle qui apparaît comme une altérité intime morte des « feux de sari ». Celle dont l'empreinte et le liquide amniotique m'a choyé. Dont l'eau est le symbole de maternité et de féminité. Celle de mon corps revêtu d'un sari rouge exprime ce paradoxe par son action. A la fin de la vidéo seul le sari reste dans l'eau, tel un linceul témoignant des centres de ces femmes. Lorsque la dot ne convient pas à la belle-famille, le sari de la jeune femme s'enflamme « accidentellement », elle est immolée, lapidée. La revue médicale The Lancet publie un rapport « Les décès

[346]G.Bachelard, *L'eau et les rêves,* Paris, Librairie José Corti, 1942, pp.132-152, « L'eau maternelle et l'eau féminine »

liés au feu en Inde en 2001 : une analyse rétrospective des statistiques ».[347] En 2009, selon Antoine Corta cet acte survient tant dans les hautes castes que dans celles les plus basses, les intouchables.[348]

La femme indienne m'apparaît comme une altérité intime au sens où l'entend M.Augé, un paradoxe entre l'identité et l'altérité, entre le proche et le lointain, une ressemblance au-delà des coutumes.[349] Je me sens proche de ces femmes *sati.* Je leur ressemble. Je suis une des filles de descendantes de femmes venues de l'Inde. En ce proche et ce lointain, il y a une affiliation intérieure. Une ressemblance au-delà des terres d'appartenance, au-delà des lieux de provenance et de naissance.

Cette image est intime, ce lien immatériel vient de mes coutumes guadeloupéennes. En effet je ne suis jamais allée en Inde, pourtant en Guadeloupe je me fais appeler « Indienne » ou en créole « *Zindienne* ». Ce surnom vient de mon apparence. Je suis proche de ces femmes, j'ai les mêmes cheveux, des traits fins et la même couleur de peau. Je porte le sari à certaine occasion familiale. Pourtant si je sais je demeure avant tout créole, je porte en moi l'image de ces femmes, leurs histoires, leurs cris et leurs douleurs me touchent. Cette proximité, cette féminité intérieure, je la retrouve dans l'œuvre de Ravi Agarwal.

---

[347] http://www.lancet.com/journals/lancet/article/PIIS0140-6736%2809%2960235-X/fulltext, Prachi Sanghavi, Kavi Bhalia, Das Veena, *Décès lies aux feux en Inde en 2001 : une analyse retrospective des statistiques,* site internet The Lancet, publié le 02 Mars 2009, (consulté le 06/05/2018).

[348] http://inde.aujourdhuilemonde.com/le-feu-premiere-cause-de-deces-pour-les-jeunes-femmes-en-inde. A.Corta, *Le feu,* première cause de décès pour les jeunes femme en Inde", article publié sur le site internet Aujourd'hui L'Inde, le 08 Mars, 2009, (consulté le 06/05/2018).

[349] M. Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains,* Paris, Flammarion, 1994, p.86.

6.2.3. Une féminité intérieure

Mon œuvre témoigne d'une proximité et d'une impossibilité à être une femme Indienne. Ce dualisme témoigne de l'altérité intime et se retrouve dans l'œuvre de Ravi Agarwal, un artiste indien militant écologiste. Il vit et travaille à New Delhi. C'est à l'âge de treize ans que l'artiste commence à photographier les paysages qui l'entourent. L'ensemble des témoignages et des documents, que nous avons recueillis, viennent du site Internet personnel de l'artiste. De quoi témoigne sa démarche, quel univers dépeint-il ? En quoi peut-il être considéré comme un militant écologiste ? Son questionnement se porte sur la manière d'être et de se localiser dans sa terre natale. Impossibilité d'être féminine est un ensemble de plusieurs photographies relatant deux actions de l'artiste. Elles datent de 2006-2007. L'artiste se plonge dans une baignoire remplie de pétales de roses rouges. Il est dénudé.

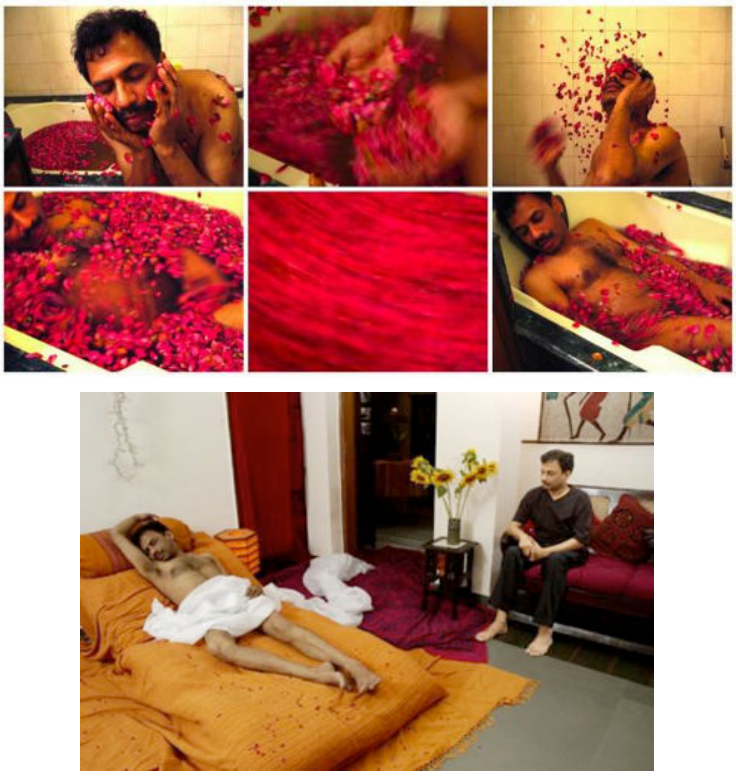


Figure 74.Ravi AGARWAL, *Impossibility of being féminine,*
2006-2007, New Delhi, photographie, ©Ravi Agarwal, site internet personnel,
http://www.raviagarwal.com

Une féminité intérieure.

L'œuvre Impossibility of being feminine se déroule en deux étapes. Dans la première, l'artiste s'immerge dans une baignoire remplie de fleurs rouges. L'eau s'imprègne de cette masse. Un ensemble de six photographies présente cette action et répond à une esthétique rougeâtre : un homme se lavant sensuellement le visage avec des fleurs hors de l'eau ; ses mains remplies de fleurs ; le jet d'une poignée sur sa tête ; son corps au repos dans cette eau ; un gros plan sur cette eau dans laquelle les fleurs ne se distinguent plus ; une baignoire qui se vide et un corps endormi. Quelle expérience peut-il avoir de lui-même dans cet univers féminin ? Dans les notes qui

accompagnent ce travail, l'artiste se confie.[350] « Ma petite enfance, passée dans une famille de femmes, a été une multitude de différents, (…) essentiellement sur mon « être » biologique (homme). Grandir avec une sœur qui était une féministe accomplie, ce fut toujours au cœur de mes préoccupations, même si j'ai eu du mal à me lier avec des aspects de moi-même qui pouvait être considéré comme « féminins ». » Dans son enfance l'artiste a été bercé dans un univers féminin. Son apparence masculine n'empêche pas une féminité intérieure de l'habiter. Cette féminité est peut-être la source de sa création.

Fertilité de la terre, eaux et fleurs.

Il se réfère à ce même vocabulaire plastique dans d'autres travaux. L'eau est celle de la rivière Yamuna. De Janvier 2004 à Juin 2006, il est allé à sa rencontre. « J'ai visité plusieurs fois par semaine la rivière ». Cette eau coule dans ses veines, la terre détient la rivière dans son ventre. Elle est souillée, polluée. « Elle est noire par des eaux usées. » C'est son œuvre Alien Waters[351], qui exprime le paradoxe de ces eaux. Les eaux sont sacrées, elles accueillent le défunt en leur sein. Pourtant la rivière se meurt. Elle est la source de la fertilité de la terre, celle qui permet l'émergence des fleurs. La fleur apparaît comme un capital. Dans le Vieux Delhi, des hommes et des femmes vivent de ces récoltes. Dans son œuvre Avez-vous vu les fleurs sur le fleuve ?[352] Il exprime le lien fécond entre la terre, les eaux et les fleurs. Il le présente dans sept photographies. L'usage de cette eau et de ces fleurs le présente comme un militant écologiste.

---

[350]http://www.raviagarwal.com, R.Agarwal, *note de travail Impossibility being feminine,* site personnel de l'artiste, (consulté le 06/05/2018).

[351]*Ibid*., Alien Waters, http://www.raviagarwal.com/dummy/show-works.php?albumid=2, "My childhood self, located in a family of women, was a multitude of differing types of negotiations, but mainly based on my being a biological male. Growing up with a sister who is a confirmed feminist, this was always forefronted, even as I struggled to relate with aspects of myself which are considered 'feminine.'" (Agarwal)

[352]*Ibid*., Have you seen the flower on the river, http://www.raviagarwal.com/dummy/show-works.php?albumid=5

Un être double.

La seconde Impossibilité à être féminine, est une photographie où l'artiste allongé, recouvert d'un tissu blanc, cache ses parties intimes. Où se situe sa manière d'être ? Il se regarde, assis sur un sofa, vêtu de noir. Dans la note, qui accompagne ce document l'artiste révèle son identité double. « Ma virilité, s'est « fixée » (…) même si j'ai résisté à devenir stéréotypé en mon être « mâle ». Où se situe (se limite) l'expérience de moi-même, et de quelle manière puis-je encore savoir s'il est possible d'appartenir à l'homme que je suis, en dépit de la « féminité » qui m'habite. »[353] La composition est bâtie sur une opposition des deux aspects de sa personnalité, l'un dont la nudité est dissimulée, l'autre qui l'observe tel un voyeur. Ce couple situe l'artiste dans sa bipolarité : une apparence masculine, une féminité intérieure. Il souligne sa double manière d'être.

L'écologie entre dans une interrelation entre son corps masculin et féminin. « Mon corps organique se prolonge aujourd'hui par le corps inorganique de la ville ». L'art exprime ce lien entre émergence et immersion dans un autre corps. L'art permet de se projeter vers un ailleurs qui apparaît comme une altérité intime. Dans les deux œuvres, il s'agit de « devenir une femme indienne », d'être cet « autre » dont on se sent proche ou dont l'histoire nous touche. A travers ce processus d'immersion se pose la question de l'autre, de l'altérité à travers le prisme de sa propre perception, de son intériorité.

[353]*Ibid*.."My maleness, its 'gaze' and the inherent power relationship which societally exists between the sexes was presupposed and imprinted into my psyche, even as I resisted being stereotyped into my being a 'male.' Where lies my experience of myself, and how much did it belong to my being a male, in spite of 'femininities' within, can I even ever know?" (Agarwal)

6.2.4. Émergence dans un espace corporel féminin « autre »

Immersion et émergence en femme indienne est une vidéo performance, où mon corps, couvert d'un sari rouge, s'enfouit dans une eau claire. Ravi Agarwal, dans une performance intitulée Impossibilité d'être féminine, est plongé dans une baignoire remplie de fleurs rouges. Ces deux interventions ont été réalisées dans des lieux intimes, personnels. Elles s'offrent toutes les deux au regard de l'autre. En quoi l'altérité est au cœur du propos de ces deux actions ? Le paradoxe de l'altérité, le « « Je », pense l'Autre », est traité par Emmanuel Levinas. Pour lui, l'altérité ne peut pas être le caractère immanent d'une identité. Elle apparaît sous la forme d'un jeu du même, des images qui reviennent.[354] Levinas écrit : « L'altérité du "je", qui se prend pour un autre, peut frapper l'imagination du poète, précisément parce qu'elle n'est que le jeu du Même : la négation du moi par le soi – est précisément l'un des modes d'identification du moi. » (Levinas, 1961, p.28) Elle est le fruit de l'imagination d'un individu, la pensée de l'autre dans le Moi, le caractère de l'autre et la poétique de l'altérité.

La pensée de l'« Autre » à travers le « moi ».

Dans ces notes, Ravi Agarwal confie qu'il a vécu dans une famille matriarcale, il était entouré de femmes. Sa sœur était une féministe affirmée. Il se produit une brisure en lui, une impossibilité à être viril et à être féminin. Dans son œuvre il s'immerge dans un univers rempli de fleurs rouges, il s'y dénude. Il tend à réconcilier les deux tenants de cette fracture dans un univers intime. Il entre en contact avec le féminin, il le respire, le ressent en son corps, s'y plonge. C'est dans un lieu intime, ma salle de bain, un lieu sans visibilité que je peux faire renaître mon identité perdue dans les flots de l'immigration. Jetée à l'eau, s'y enfoncer, émerger, réapparaître,

[354]E.Levinas, *Totalité et infini,* Essai sur l'extériorité, La Haye, M. Nijhoff, 1961, p.28.

respirer, inspirer, souffler en laissant le sari qui me dessine, me porter jusqu'à devenir une seconde peau. Selon Levinas, « l'altérité n'est possible qu'à partir de moi ».[355] Levinas écrit : « C'est pour que l'altérité se produise dans l'être qu'il faut une « pensée » et qui faut un Moi. (…) La « pensée », l' « intériorité », sont la brisure même de l'être et la production (non pas le reflet) de la transcendance. Nous ne connaissons cette relation – par cela même remarquable – que dans la mesure où nous l'effectuons. L'altérité n'est possible qu'à partir de moi. » (Levinas, 1961, pp.28-29)

L'altérité, le caractère de ce qui est autre.

Les deux performances sont source de ressentis, de contact entre des éléments naturels, l'eau, les fleurs et un corps dénudé ou incorporé dans un sari. Les représentations en offrent des aperçus. Dans les six photographies conservant sa performance, l'artiste témoigne du contact avec les fleurs. Les yeux fermés, il s'en imprègne les mains, les pose sur son visage, se les jette, les rassemble, s'y noie, s'y repose, les observe. Il est en osmose, les sent puis les ressent. De la même manière, une symbiose naît entre le sari et mon corps. Au contact de l'eau, il retient mon corps, l'épouse, le voile, le dénude, fait corps, le décore, il l'alourdit et finit par le remplacer, prendre sa place dans la vidéo performance. Pour Levinas, « Le Moi est identique jusque dans ses altérations. »[356] Levinas écrit : « L'altérité, l'hétérogénéité radicale de l'Autre, n'est possible que si l'Autre est autre par rapport à un terme dont l'essence est de demeurer au point de départ, de servir d'entrée dans la relation d'être le Même (…) Le moi, ce n'est pas un être qui reste toujours le même, Le Moi est identique jusque dans ses altérations. Il se les

[355] *Ibid.,* pp.28-29.
[356] *Ibid.,* p.25.

représente et les pense » (Levinas, 1961, p.25) Le corps ne change pas, il crée des dialogues multiples au contact d'un élément.

La poétique de l'altérité.

Le jeu du même est visible dans l'imagination du poète[357] Levinas écrit : « L'altérité du "je", qui se prend pour un autre, peut frapper l'imagination du poète, précisément parce qu'elle n'est que le jeu du Même : la négation du moi par le soi – est précisément l'un des modes d'identification du moi. » (Levinas, 1961) Ravi Agarwal se dévoile comme un être multiple, d'une grande sensibilité, sa féminité l'habite. Il dira « j'ai eu du mal à me lier avec des aspects de moi-même qui pouvaient être considéré comme « féminins » ». Dans son intervention, il reste visible dans l'esthétique rougeâtre et parfumée. Son œuvre aurait pu témoigner d'une grande violence pourtant il se laisse bercer comme s'il était dans les bras de sa mère, comme s'il était protégé, il s'y endort. La poétique de l'autre est plus sombre dans mon travail. Plongée dans un espace fermé, j'allume les lumières. Je porte un sari et m'en sépare, le laissant, l'abandonnant. La proximité de la peau et du sari amène à l'immolation. Il n'y a pas une manière d'être, mais il y a une multiplicité d'altérations possibles. Selon Levinas « l'hétérogène peut être embrassé, à l'ossature d'un sujet, de la première personne. »

L'altérité intime est celle de l'autre en son corps, de sa différence et des ressemblances dans notre poésie. Le caractère « autre », une intention impossible de Ravi Agarwal, mon geste sous-entend ma nudité. Je me sens nue devant les souffrances des femmes indiennes, plongées dans une transmigration d'oppressions qui perdurent depuis la promulgation sacrée rattachées aux *lois de Manou*.

[357] *Ibid.*

6.3. Naître femme, naître fille indienne, naître femme ou fille hindoue ?

Ces femmes peuvent-elles se dévêtir de ce vêtement religieux patriarcaux qui les couvrent, les enferment, les resserrent ? Quel est le mythe patriarcal qui enveloppe, couvre, masque les femmes hindoues ? Ce mythe est celui de la *sati.* Selon Dhana Underwood « c'est vers le IVe siècle que le terme « sati » évolue et incorpore la pratique du rite dans son étymologie. » Elle précise qu'entre le « IVe et le XIXe siècles, un nombre élevé de satis ait été rapportés ». Cependant elle note également que le « rite n'était pas universel, il n'était pas pratiqué partout en Inde, ni même considéré comme obligatoire pour toutes les veuves. » Le rite de la sati est finalement dans l'acceptation employé pour qualifier la « veuve commettant l'auto-immolation (…) avec l'arrivée des Britanniques le « *sati* » ou « *suttee* » (mot anglais) finit par désigner le rituel. » Cependant comme il est noté dans *Les indiennes,* Indira Mahindra écrit "Derrière un mode de vie en apparence conformiste, sont nées et ont grandi des rebelles.[358]

6.3.1. Le rite de la sati est-il représentatif de la femme indienne ?

Selon Dhana Underwood, avec l'arrivée des Britanniques dans le sous-continent indien, naissent de « nombreuses controverses » face à ces coutumes. Mais le chercheur attire l'attention sur certains points de vigilance : le rite de la sati devient un « sujet de prédilection dans des ouvrages de langues occidentales ». Ce sujet véhicule « la femme indienne comme victime de la tyrannie masculine ». Ce qui pose les questions suivantes : Le rite de la sati est-il représentatif du statut de la

[358]I.Mahindra, *Des indiennes,* Paris, Des femmes, 1985, Note de l'Auteur, pp.15-19.

femme indienne ? Toutes les femmes indiennes ont-elles une inexistence ? Qu'en est-il aujourd'hui ? Quel mythe peut également expliquer cette inexistence ?

Le rite du *Sati* n'est pas généralisable.

Selon D.Underwood, les auteurs occidentaux « brossent de la femme indienne un tableau univoque stéréotypé. » Elle cite en guise d'exemple le portrait de la femme que fait Jules Verne dans *Le tour du monde en 80 jours*. Il n'est pas pratiqué qu'en Inde. A titre d'exemple, « on le retrouvait en Grèce. » Cependant le rite du sati ne peut être généralisable. Le sati peut être parfois rattaché à une valeur métaphorique « la fidélité conjugale » ou encore une mesure permettant « d'empêcher les reines d'empoisonner leurs époux ». Le sati n'est pas réservé aux jeunes veuves. « Dans le contexte historique, la plupart des satis était commis par des femmes âgées. » Contrairement à l'image construite et diffusée par Jules Verne. Le sati n'est pas une pratique qui s'étend à toutes les pratiques hindouistes mais il est « réservé à plusieurs castes supérieures qui non seulement se l'approprient mais se la réservent », aux castes des brahmines.

La popularisation du sati à partir du XVIIIe siècle dû au contexte.

Selon Dhana Underwood, il faut rapprocher « la popularisation du sati dans l'apparition des épidémies. La famine de 1769, qui ravage un tiers de la population de l'Est de l'Inde, explique en partie l'accroissement du sati dans la seconde moitié du XVIIIe siècle ». Il y a un autre fait « en 1793 le Permanent Settlement avait dépossédé le reste de la population » et en 1865 le Hindu Widow Remarriage Act interdisait « aux veuves se remariant de gérer les biens de leurs époux ». Pour l'auteur, c'est pour fuir une « vie misérable (puisqu'elle n'héritent plus des propriétés de leurs époux), que les veuves optent pour le sati, jugé comme une fin honorable. » Ceci peut également expliquer le choix des veuves d'embarquer pour

les colonies. Ceci pouvait à juste titre être une autre fin pour fuir la vie misérable et le rite du sati.

Abolition du sati par les britanniques : réelle motivation ?

Dhana Underwood reprend un point surprenant du discours du gouverneur général britannique William Bentinck sur « l'abolition du sati ». Elle écrit qu'elle souhaite « découvrir ce qui motiva cette intervention » britannique qui met en place « des systèmes légaux prévenant tout acte de violence et de barbarie dont la femme serait victime » en Inde. Elle note que pour le gouverneur « cette abolition servirait aux Indiens mais surtout à l'impérialisme britannique. » En effet dans son discours, le gouverneur souhaite « disculper de toute accusation, « pour laver une vilaine marque entachant le British rule. » » L'Abolition du sati dans le sous-continent par les britanniques n'est plus tant pour la femme, mais qu'est-ce donc ?

Selon D.Underwood à travers le prisme de cette phrase « l'intérêt de la femme est vu comme infime ». Si le chercheur reconnaît le « but humanitaire » dans la prise de décision des Britanniques. Elle y voit « une autre raison, subtile et tangible » à savoir « le besoin de pouvoir justifier l'appropriation d'une terre, de ses lois et traditions, pour la réduire et la (re)composer aux normes « supérieures » de l'Occident. C'est justement cette philosophie coloniale qui se traduit en grande partie dans les stéréotypes sur la femme indienne. Se produit un travail de dénigrement. (…) la femme indienne doit être présentée comme une victime.» Or comme le note justement dans *Les Indiennes* Indira Mahindra, la femme indienne n'est pas une victime mais une rebelle. Ces femmes peuvent-elles renaître autrement en Inde, peuvent-elles se construire une autre identité ? Dans mon œuvre intitulée *Naître fille indienne* je pose cette question existentielle. J'en appelle à une réflexion sur la réincarnation des femmes et filles Indiennes par-delà le rite et le

mythe de la *sati*. Comment l'artiste peut-il amener par cette seule question à une prise de conscience, à une démonstration que cette identité *sati* de la femme hindoue est peut-être le fruit d'une éducation et d'une représentation qui peut être changée, métamorphosée.

Figure 75.Minakshi CARIEN, *Naitre fille*,
2007, 47,26 x 47,26 cm, photomontage, accompagnée d'un spot lumineux, Guadeloupe.

6.3.2. Naitre fille d'Indienne : une histoire d'éducation et de représentation

Dans ce livre, I.Mahindra retrace l'histoire de la femme indienne de l'époque védique à nos jours. Ses questions de départ sont les suivantes : "Pourquoi les femmes instruites de l'époque védique se sont-elles soumises à ce système totalement répressif ? (...) Comment la femme hindoue a réussi, malgré tous les handicaps qu'elle a rencontrés, à survivre avec cette grâce qui la caractérise ? (...) Comment a-t-elle réussit à sauvegarder son esprit d'indépendance et comment fait-elle pour concilier son héritage et sa liberté toute neuve ?" C'est en me questionnant sur le concept « être » une Indienne, « naître » indienne, « exister » comme fille d'Indienne que j'ai créé en 2017 un photomontage couleur. Dans ce photomontage, je questionne le statut de la femme en Inde, je cherche à comprendre si le problème ne vient pas de la représentation et de l'éducation. Ma problématique est la suivante : **y** a-t-il une femme hindoue, une femme indienne, une fille ?

Le statut de la femme est fait de régression progressive.

Selon I.Mahindra progressivement dans son histoire son statut connaît une régression. Durant l'époque de l'immigration indienne au XIXe, le statut des femmes n'était pas enviable. Dans le photomontage, il y a une double lecture, la régression du statut féminin est matérialisée par l'agrandissement des yeux. Le sens de lecture va d'un regard éveillé et vif vers un regard fatigué, épuisé, des yeux qui pleurent, des yeux qui se meurent. Indira Mahindra écrit "On distingue dans l'histoire de la femme hindoue de 2000 av J.C jusqu'en 1954, deux époques de transformations capitales. (...) la première s'étend de 500 av JC à 500 ap JC, se produit une régression lente et insidieuse de statut : une révolution régressive à la manière du mouvement en sens contraire des aiguilles d'une montre. Environ mille quatre cents

ans plus tard, après 1947, ce cours s'inversa, amorçant une révolution progressiste, spectaculaire. (...) un mouvement inauguré par les réformes indiennes et anglaises. » Si à l'époque védique, la femme connaissait la même éducation que l'homme, de 1854 à 1885, mes ancêtres n'avaient pas d'existence.

Le statut féminin est lié à l'idéal du mariage.

Dans mon photomontage, je porte un bindi ou potou (autocollant placée entre mes deux yeux). Ce symbole religieux est un indicateur disant que je ne suis pas mariée. Dans la société hindoue, il y a une distinction entre femme mariée et femme non mariée. Selon I.Mahindra, il existe un type de femme hindoue idéale qu'elle décrit en ces termes : "Pour une femme d'élite, il fallait être une fidèle copie du modèle érigé,"[359] modèle érigé par les lois de Manou. La femme hindoue idéale érige un modèle d'épouse. De plus, elle rajoute, "Louant l'abnégation et la soumission des femmes, Ananda Coomaraswamy déclare : élevée en fonction du mariage et de la maternité (de fils), elle ne survivait qu'à condition d'apporter toute satisfaction à son époux et à sa famille. " N'est-ce pas cette représentation de « la bonne épouse » qui enferme ?

L'idéal de la bonne épouse hindoue fait naître l'abnégation.

Dans le photomontage j'oppose la couleur du texte : dans la première partie il apparaît en vert et dans la seconde partie en rouge. Au fur et à mesure, il rétrécit tandis que mon visage s'agrandit. Il y a une opposition entre l'image et le texte. Cette opposition manifeste l'abnégation qui existe dans le fait de naître fille hindoue. Si selon I.Mahindra, "Louant l'abnégation et la soumission des femmes, Ananda Coomaraswamy déclare : "L'abnégation a certainement poli la personnalité de la femme hindoue. Comment a-t-elle pu supporter d'être ainsi exploitée pendant un

[359] *Ibid.*, Chapitre « La femme hindoue idéale », pp.237-258.

millier d'années ? On attendait d'elle que, du début à la fin de sa vie, elle se sacrifiât à l'homme et à la forteresse protectrice, la structure familiale. » L'idéal de la bonne épouse n'est pas celui des femmes indiennes, mais celui des femmes hindoues.

Actuellement, la liberté est accordée mais la tradition persiste.

Dans mon photomontage, mes yeux pleurent, car je trouve cela triste d'être l'enfant d'une telle tradition qui a nié pendant tant d'années l'existence des femmes. Je suis née en 1987 si mes ancêtres étaient restés en Inde, mon existence aurait été tout autre. La problématique de l'inexistence de la femme est dû à l'éducation religieuse qu'elle reçoit et la représentation que cette dernière lui donne d'elle-même. A l'époque où I.Mahindra écrit cet ouvrage en 1985, la liberté est accordée aux femmes indiennes d'un point de vue juridique. Selon I.Mahindra c'est le moment où le « parlement mit un terme au trop long règne de Manou en adoptant diverses mesures dans le domaine du Mariage, du Code Hindou, les successions, l'abandon et la dot, l'adoption et l'entretien. »[360]

Même si comme elle le souligne en 1985 : « Au cours des quarante dernières années, la société hindoue a connu des bouleversements qui n'ont pas réussi toutefois à ébranler sérieusement ses fondements. A l'heure actuelle, la femme hindoue demeure enracinée dans les traditions et les coutumes anciennes, tout en s'épanouissant dans les espaces nouveaux offerts par les temps modernes. »[361] Comment la femme hindoue a-t-elle pu transformer partiellement ses traditions religieuses, les transmuter en effectuant un passage entre système patriarcale vers un glissement matriarcale ? Comment la femme hindoue guadeloupéenne a-t-elle opéré un changement de statut en recourant à une métamorphose de sa structure

[360] Ibid, Les situations actuelles, p.221-237
[361] *Ibid.*

traditionnelle familiale, de ses coutumes ancestrales, de ses croyances ? Comment par le biais de ces changements a-t-elle réussi à changer son image et la perception de la société ? Ces questions d'image, de perception, de représentation sont au cœur du questionnement de Sujatro Ghosh et des questions politiques de l'Inde actuelle. L'artiste propose à des femmes Indiennes de poser en portant le masque d'une vache.

6.3.3. Une protestation silencieuse pour le droit des femmes indiennes

En quoi les vaches ont-elles un meilleur statut que les femmes en Inde ? Telle est la question que pose l'artiste indien Sujatro Ghosh. Cet artiste vit à Calcutta. Selon le magazine The Guardian, l'artiste dans « une série de photographies provocatrices » met en lumière les violences faites aux femmes dans l'Inde actuelle. C'est avec dérision qu'il pose ces questions : « est-il plus sûr d'être un animal sacré en Inde qu'une femme ? »

Le contexte : les violences féminines et contre les hindous de basses castes.

Selon le magazine The Guardian, en 2012, il y a eu « le viol collectif d'une jeune étudiante indienne de Delhi. » En 2016, « au moins six viols et douze molestations ont été rapportés quotidiennement. » Mais le magazine explique en 2017 que « le taux de condamnation pour infraction sexuelle a diminué, passant d'environ 50% l'année de l'infâme attentat de Delhi à moins d'un tiers l'année dernière. » Si le taux d'agression sexuelle reste élevé, le taux de condamnation tend à diminuer. Selon l'article, cette fluctuation s'explique dans « l'attitude patriarcale profondément enracinée » dans les mentalités hindoues mais il est également noté que la « police est mal formée ou insensible à ces faits. » L'artiste précise qu'il y a eu « une recrudescence de la violence contre les minorités religieuses et les hindous de basses castes au nom de la protection des vaches, un animal vénéré par beaucoup ».[362]

[362]https://www.theguardian.com/world/2017/jul/04/women-india-cow-masks-sexual-violence-sacred-cattle , The Guardian, « Indian women wear cow masks to ask: are sacred cattle safer than us?, (consulté le 06/05/2018)

Figure 76. Sujatro GHOSH, *Sans titre,*
2017, photographie publié sur Instagram et Facebook de l'artiste,

Sensibiliser le public à la question de la protection des femmes.

Sujatro Ghosh écrit « la question centrale est le droit et la protection des femmes (…) Je ne suis pas contre la protection des vaches, j'aime les animaux. Mais je suis préoccupé par le scénario sociopolitique de mon pays. » En regard des événements, le viol collectif de 2012 puis la montée de la violence faite aux femmes et aux minorités à partir de 2016, l'artiste décide de traiter du sujet de la perception des femmes et des hindoues par le biais de photographie. Il écrit : « à travers des photographies de femmes portant des masques de vache, ». L'artiste montre clairement la différence de traitement entre les femmes et la vache. Si la vache est sacrée en Inde, la femme ne l'est pas. Il y a un contraste, une préoccupation. L'artiste souhaite « sensibiliser les gens » à cette question féminine, à ce problème qui perdure en utilisant leur sensibilité et le respect que cette même population a pour la vache sacrée. C'est ainsi que le magazine Les Observateurs pose une autre question : « les vaches indiennes méritent-elle plus de respect que les femmes ? »

La vache dans l'hindouisme et le scandale en 2017.

Selon le magazine Les Observateurs, « les vaches sont des animaux sacrés dans l'hindouisme. A tel point que dans certaines régions du pays, les abattoirs de vaches sont interdits et des groupes de surveillance se mettent en place pour traquer ceux qui tenteraient de vendre de la viande de bœuf. »[363] La vache est la monture de Shiva, elle porte le nom de Nandi. Mais certains comportements envers le respect de l'animal sont inquiétants. En effet le magazine note que « en 2015, un homme a été lynché sous les yeux de sa famille à Dadri, après avoir été accusé par des villageois d'avoir mangé de la vache. Plus récemment, l'état du Maharashtra a interdit l'abattage et la vente de viande de bœuf. »

Naissance du projet : une différence de traitement.

Si les autorités ferment les yeux face aux violences faites aux femmes en Inde, face à celles faites aux vaches « tout contrevenant encourt jusqu'à cinq ans de prison. C'est en faisant ce constat que Sujatro Ghosh décide de faire une série de photographies couleurs qui « mettent en scène des femmes portant des masques de vaches, il a posé la question suivante : maltraité cet animal sacré serait-il plus grave que de s'en prendre à une femme ? » Dans l'article il est noté qu'en 2015, il y a eu « 34 000 viols selon le Bureau national du crime, il n'existe pour l'heure aucun registre pour recenser les délinquants sexuels. Les condamnations sont rares » Pour l'artiste Sujatro Ghosh, ceci s'explique aussi parce que « Beaucoup de femmes n'étaient pas très à l'aise d'attirer l'attention sur elle. » Aussi décide-t-il de créer une « forme de protestation silencieuse pour le droit des femmes indiennes. » Mais une forme de protestation qui marquera.

[363] http://observers.france24.com/fr/20170628-femmes-indiennes-masques-vache-portent-harcelement-viol-sacre, site internet Observer France24, (consulté le 06/05/2018).

Figure 77. Sujatro GHOSH, *Sans titre,*
2017, photographie publié sur Instagram et Facebook de l'artiste,

Sujatro Ghosh écrit "je me demandais comment je pouvais contribuer à la lutte pour le droit des femmes d'une façon artistique". J'avais ce masque de vache que j'ai rapporté de New York, et j'ai demandé à mes amies de le porter. Beaucoup n'étaient pas très à l'aise à l'idée d'attirer l'attention sur elle. Mais quand j'ai posté les premières photos sur Instagram, la plupart ont changé d'avis et ont voulu participer au projet. »[364]

Les photographies restent anonymes car elles ont pour but de sensibiliser le grand public. En créant cette campagne de photographie engagée, l'artiste comme moi souhaite questionner sur ce stéréotype de la femme hindoue qui demeure rattacher au rite de la *sati*. Ce rite représente un masque, un cliché, un stéréotype qui opprime sa volonté d'exister. Seule la déconstruction du rite, du mythe peut permettre l'éclosion d'une autre image de la femme. L'artiste décide de juxtaposer une tête de femme à des femmes, je décide de questionner.

[364]http://observers.france24.com/fr/20170628-femmes-indiennes-masques-vache-portent-harcelement-viol-sacre, site internet Observer France24, (consulté le 06/05/2018).

6.3.4. Le masque de vache et des femmes indiennes

Les photographies de Sujatro Ghosh sont postées et diffusées sur son compte Instagram ou sur Facebook. Les photographies n'ont pas de titre. Le modèle y conserve son anonymat. Chaque photographie est différente. Les femmes peuvent être en tenue occidentale ou traditionnelle (sarhee). Les modèles sont de différents âges. A chaque prise de vue, le modèle porte le masque de vache. Le modèle réalise une action quotidienne. Il peut être assis sur un bateau comme être entrain de jouer du piano. Il peut être immergé dans une foule, comme s'il était dans un marché. Le modèle peut être assis seul à une fenêtre. Il peut être debout dans une rue ou appuyé sur une façade. Le modèle peut être en train de téléphoner ou en train de fumer une cigarette en se regardant. En conservant l'anonymat de ces modèles, l'artiste souhaite montrer, dévoiler, témoigner, filmer et révéler l'anonymat des femmes dans son pays.

Une œuvre controversée mais qui fait naître un espoir.

L'artiste a réalisé ses photographies dans deux villes : New Delhi et Calcutta. Il souhaite étendre son projet. Si l'artiste en faisant son projet souhaite « Défendre les droits des femmes ». La diffusion de l'œuvre sur les « réseaux sociaux » lui a valu « beaucoup de commentaires agressifs ». Il est conscient qu'il « faudra du temps pour faire bouger ces idées très enracinées. » Son objectif est de « faire bouger la donnée en matière d'égalité homme-femme ». Dans l'article il est noté que « la vache est certes la mère de l'Hindouisme, mais les femmes sont les mères de notre société. »

L'article explique que c'est dans un lieu symbolique que l'artiste débute son projet près du « « India Gate », une porte symbolisant l'entrée de la ville de New Delhi ».

En choisissant de débuter son projet près d'une porte, peut-être veut-il ouvrir une porte aux générations futures, peut-être veut-il inviter le spectateur à repenser l'image de la femme indienne, peut-être permet-il à travers son œuvre de questionner le masque que l'hindouisme ne cesse de faire porter à ces femmes, peut-être veut-il faire tomber les masques ?

*

* *

***N**aître fille* marque une prise de conscience de ma différence avec les Indiennes. Leurs images deviennent mon altérité intime. Je me sens proche de ces femmes. Mais ce photomontage porte également sur l'enjeu de l'éducation des filles en Inde. Ces enfants très jeunes portent des masques de cet hindouisme dicté par les Lois de Mano. Selon M. Foissy, parfois les femmes hindoues et leurs filles peuvent être vues comme des esclaves ou des déesses.[365]

Selon M.Foissy pour comprendre et définir les images et la vie des femmes hindoues, le chercheur doit l'envisager comme « prisonnière d'un filet socioreligieux complexe qui la maintient dans un statut paradoxal de déesse et d'esclave. » Il est important aussi de comprendre que ce filet n'est qu'un idéal, qu'une idéologie véhiculant « la femme hindoue idéale ». Ce filet est construit sur des « mythes et traditions qui ont établi le modèle : dévouée, féminine, discrète, effacée et soumise, adulée quand elle devient mère d'un fils. » Ce modèle préétabli ne peut-il être remis en question ? Comment peut-on déconstruire un stéréotype ou une représentation religieuse afin de recréer une identité ? Comment la diaspora indienne a-t-elle déconstruis ces masques ? Comment peut-elle aider son altérité intime à s'émanciper de ces schèmes socioreligieux qui emprisonnent les filles ?

[365]M.Foissy, *Déesse ou esclave ? Femmes hindoues de l'Inde rurale,* Biarritz, Atlantica, 2009.

Chapitre 7. Le manifeste du *çaktisme* : expérience intérieure et influence extérieure

Naître fille d'Indienne questionne mon indianité et mon altérité, à travers le prisme de l'éducation des hindoues. Je m'en sens proche et éloignée. Proche du panthéon divins, éloignés de ces traditions et des croyances, éloignée de cette image qui fait de ces femmes des « sati », des « bonne épouse » et ce en toute circonstance. En regardant ce « je », je me demande comment en Guadeloupe, ont pu éloigner certaine tradition hindoue de leurs descendances.

Dans *Hommage à mes mères,* une performance artistique réalisée au Mémorial Acte que je témoigne des petits pas de mes mères en cette terre guadeloupéenne. J'immerge une assiette à la Pointe de Fouillole. Ce geste est symbolique. Il porte le poids des ruptures, de l'accouchement. Ces petits pas manifeste tout l'apport des femmes Indiennes en cette terre guadeloupéenne, cet ouvrage qu'elle tisse dans leur foyer pour préserver cet héritage.

Le septième chapitre est basée sur une création d'un manifeste du çaktisme. Il a pour ambition de reposer sur une expérience intérieure qui paradoxalement amène à une influence extérieure. L'expérience intérieure peut être vue comme une poïétique, une poétique prenant pour appui *le manifeste du marronnisme* moderne de R.Louise et *le premier manifeste des surréalistes* d'André Breton.

Le manifeste du çaktisme peut émerger d'une expérience intérieure.

Si le manifeste du çaktisme est une expérience intérieure, une invitation, un voyage.

Cette quête de la vérité est spirituelle mais ne peut en aucun cas être considérée comme dogmatique, comme une loi, mais peut être envisagée dans sa poïétique. Comment le chercheur rejette-t-il le dogme religieux *des lois de Manou* pour tenter, à la lumière de son histoire personnelle et familiale, de ses croyances et de ses rituels, de mettre en valeur, de faire circuler, de faire traverser, de révéler, la matrifocalité créatrice, l'importance des *çakti* dans l'hindouisme ancien ?

Une volonté de créer un manifeste comme une œuvre ouverte.

L'artiste crée le manifeste du çaktisme qui n'a de cesse de mettre en œuvre et à l'épreuve cette matrifocalité créatrice en partant d'observation et d'intuition, puis en intégrant une poétique à sa pratique, une mythologie spirituelle et personnelle reposant sur des cultes matriarcaux. Ce manifeste prend la forme d'un œuvre ouverte à tous ceux qui ont connus ou ceux qui sont issus d'une diaspora indienne, mais aussi ceux qui résident en Inde. De quelle observation part l'artiste ? Peuvent-elles constituer les pierres qui bâtissent ma thèse ? Quel est ce culte *çakti* ? Où est est-il pratiqué ? Sous quel appellatif est-il connu ?

7.1 Les prémisses du manifeste du çaktisme : observation, intuition, relation.

Ma thèse est que les femmes indiennes ont affirmé leur existence en enracinant des cultes et des mythologies des *çakti* en terres créoles. S'il m'est possible de mettre en valeur, d'exposer cette thèse, c'est parce que les travailleurs immigrés ont apporté par-delà la malédiction du *kala pani,* des sculptures des trois mères spirituelles qui sont Marianman, Meenakshi et Kalimaï.

7.1.1 La première pierre : relation des çakti, des immigrants Indien et mère hindoue

En apportant des mères et des cultes mi *çivaïstes,* mi *çaktistes* en terres créoles, il y a deux phénomènes identitaires qui se sont produit : 1- Le système de caste indien devient obsolète en cette terre d'accueil et 2-Une autre minorité, les femmes Indiennes ne s'identifie plus au mythe et au rite de la *sati.*

Les deux changements identitaires des travailleurs Indiens.

1- les travailleurs Indiens luttent contre la malédiction des eaux noires. Ils ne se réfèrent plus à un hindouisme brahmanique mais à un hindouisme populaire, villageois qui remet en question l'application des Lois de Manou. Ces hommes sont plongés dans un climat post-esclavagiste, pour travailler dignement dans ce climat hostile s'identifie à une figure divine et héroïque, celle de Madouraï Viran. Ce dieu devient le protecteur des hommes Indiens.

2- Parallèlement de ce mythe, les femmes Indiennes affirme leur identité, leur action en se référant au mythe des trois déesses mères qui ont pour point commun d'être

des mères guerrières. Cette présence peut être représentative de la perte de l'Inde maternelle, elle peut symboliser un transfert.

L'identité indo-guadeloupéenne et la présence des *çakti* dans les cultes hindous.

L'identité indo-guadeloupéenne, de cette descendance indienne est basée sur ces phénomènes d'identification basés sur des adorations matriarcales et spirituelles. Car comme nous l'avons précisé dans le chapitre 5, la cérémonie de Madouraï Viran invoque la présence de sa mère spirituelle. La présence des cultes des *çakti* devient le garant de l'hindouisme en terres guadeloupéennes. Mais la présence de ces cultes, l'adoration à la mère spirituelle, place la mère hindoue au centre de sa famille puisque ces cultes dès l'arrivée des travailleurs immigrants Indiens sont pratiqués en cachette et sur des terrains privés. Ces cultes aux çakti différent en fonction des familles. Mais ils demeurent transmis dans un cadre privé, dans une lignée, dans une filiation atavique de mère en fille ou de père en fils. Ils sont ancrés dans des structures familiales. L'identité indo-guadeloupéenne repose sur cette filiation religieuse. Ces cultes çaktistes ont été une source d'identification, mais amène également à une mimesis aristotélicienne qui offre à des femmes Indiennes et à leurs descendances la chance de prendre en main leur destin, d'affirmer leur existence, de faire retentir leurs voix en se plaçant au centre de leur famille. Dans cet hindouisme, il y a eu un glissement où la mère hindoue est devenue le garant tant de sa famille que dans les cultes religieux puisqu'elle réincarne l'une de ses trois figures maternelles divines adorées dans les temples.

L'identité indo-guadeloupéenne et les concepts aristotéliciens.

Selon A.Delaunay, « dans sa *Poétique*, Aristote justifie la tragédie en lui attribuant un pouvoir de purification (*katharsis)* des passions du spectateur. »[366] Tandis que la *mimésis* vient du grec imitation. Selon D.Cohn, « l'imitation désigne ce que l'on pourrait appeler une action interprétative. L'imitation ne restitue pas le réel, elle construit une représentation, produit de la réalité.[367] Si le vécu des travailleurs Indiens et Indiennes arrivées en Guadeloupe, possède ce quelque chose de tragique, puisque ces hommes et ces femmes bravent l'interdit religieux pour offrir un meilleur avenir à leurs enfants. En décidant de quitter l'Inde, en bravant l'interdit des eaux, un quelque chose de l'ordre de la *katharsis* opère, un pouvoir de purification de leurs conditions de vie. Ces hommes, des *dalit* ou intouchables, des rejetés de la société ou des gens ayant des destins tragiques en Inde (famine, disette, misère et pauvreté) et particulièrement les femmes choisissent de se libérer de ce destin tragique par la mimésis, en construisant leur identité à l'image de celle des mères çakti qu'elles adorent, invoquent et adoptent en terres créoles.

Conscient que cette libération ne sera pas chose aisée, ils partiront accompagner des *çakti,* des mères spirituelles. Pour A.Delaunay, « la purification est un terme à référent religieux qui renvoie à des rites (ablution, sacrifices divers, offrandes, dons…etc.), à des pratique d'ascèse (jeûne, chasteté, silence). Pour D.Cohn, la conception de la mimesis aristotélicienne ancre « la mimesis dans la cognition (…) La mimesis nous offre deux type de satisfaction : celle éprouvée à retrouver le modèle dans la copie, comme celle que constitue l'habileté à produire des images

[366] https://www.universalis.fr/encyclopedie/catharsis, A.Delaunay, Catharsis, site internet Universalis, (consulté le 06/05/2018).
[367] https://www.universalis.fr/encyclopedie/imitation-esthetique/, D.Cohn, *Imitation, esthétique,* site internet Universalis (consulté le 06/05/2018).

conformes. » Cette imitation, cette capacité à retrouver un modèle, permettent à ces hommes et ces femmes de changer, de convertir et reconstruire leur destin en recréant un culte religieux bâti autour de trois figures maternelles, dont la mère hindoue est le garant de sa transmission. Se pourrait-il que ce soit mes ancêtres femmes qui aient voulu en cette terre s'affirmer en adorant ces mères spirituelles, en créant un héritage hindouiste en terres créoles repose sur un culte mi shivaiste, mi çaktiste ?

7.1.2. Retour sur la présence de cultes çaktistes dans l'Inde ancienne.

Le culte de la « çakti » existe dans l'Inde du sud. Selon M.Coquet, « La shakti ou parèdre de Shiva a toujours résidé au sud. Il est clair que, symboliquement parlant, le culte de la mère du monde est établi dans le sud »[368] Michel Coquet écrit en 2014 un ouvrage intitulé *Shiva Nataraja*[369] qui porte comme sous-titre « La danse cosmique son mythe sa symbolique »

Importance de de *çiva* ou *Shiva* en relation avec l'adoration des *çakti.*

Dans son introduction, M.Coquet souhaite mettre en valeur une « forme universelle et cosmique » de Shiva celle du Nataraja ou du Shiva dansant. Pour lui « Cette figure universelle est d'une vastitude qu'elle incorpore dans sa réalité la totalité du Sanatana dharma, la perfection éternelle sans début ni fin ». Dans le chapitre 5, nous avons évoqué cette forme du Shiva à travers la danse de Raghunat Manet. L'hindouisme shivaïste décrit une énergie créatrice universelle celle de la Shakti. Le Nataraja danse pour créer, raviver et diffuser cette énergie.

L'histoire de la déesse mère est liée aux *Pandyas*.

Dans une citation notée dans l'ouvrage de M.Coquet, il est noté 2 faits : 1- en 400 av. J.C., un ambassadeur syrien du nom de *Mégastène* relatait que « le matriarcat était en vigueur dans l'Inde du Sud que gouvernait une reine *Pandiya.* » ; 2- Pline nous apprend d'ailleurs que les Pandyas étaient le seul peuple de l'Inde sur lequel régnaient les femmes. Ils n'étaient certainement pas les seuls. Le panthéon dravidien est bien, de temps immémorial, un panthéon de déesses et non de dieux. » Deux questions se posent : 1-Qui sont les *Pandiya* ou Pandyas ? Quelles déesses

[368] *Ibid.*, pp.19-24, « La demeure de la Shakti au sud ».
[369] M.Coquet, *Shiva Nataraja : la danse cosmique, son mythe, sa symbolique,* Paris, Les deux océans, 2015.

sont adorées dans le panthéon dravidien ? Nous répondrons à ces deux questions dans les sous parties. Pour l'heure, il semble important de noter un autre fait énoncé par M.Coquet « la demeure de la Mère du Monde se trouve située au cap *Comorin* (…) L'eau a toujours été considérée comme la pure expression de la Mère ou Suprême Shakti. Du point de vue cosmogonique, c'est ici que se trouve l'océan d'*Akasha* » L'eau serait l'expression de la Mère, ce qui représente un paradoxe car rappelons comme nous l'avons énoncé précédemment que le *kala pani*, la traversée des Eaux représentaient pour les hindous une malédiction. Pourtant l'eau, l'océan semble devenir, au regard du culte de la Mère du Monde, une expression maternelle.

7.1.3 Vers un manifeste qui traite de la « çakti », retour sur l'étymologie.

L'étymologie du terme sanskrit « Sakti » possède plusieurs acceptations et plusieurs définition relative à l'orthographe du terme. Selon le dictionnaire Héritage du Sanskrit de Gérard Huet, le terme désigne une « adhésion, un attachement, une addiction au monde et aux passions. »[370] Selon le dictionnaire sanskrit-français de Nadine Stchoupak (1959) évoque un « enchevêtrement »[371] en plus des acceptations précédentes. Cependant le terme peut s'écrire en sanskrit comme « çakti ». Selon N.Stchoupak, il s'agit « du pouvoir, pouvoir d'agir, énergie active, pouvoir royal. Un çakti ou énergie féminine d'un dieu. L'organe féminin représentant Gori. » .[372] Selon le Dictionnaire classique sanscrit français de Emile Burnouf (1866), le terme « çakti » est défini comme le « pouvoir, la puissance la force, faculté, capacité, c'est la force active d'un dieu personnifiée dans la partie féminine de sa double nature. Force de çiva ou « Shiva », pouvoir d'une formule magique, puissance d'un mot, relation casuelle. »[373] Le chercheur ne doit pas confondre le terme « çakti » à celui de Sakti et Sati. En effet selon Burnouf, la « Sati » est une « femme de qualité, dame, madame, femme chaste, épouse fidèle, femme en générale, qualité d'épouse fidèle. »[374] Tandis que la « sakti » désigne « l'attachement au monde, les passions ».

Notre manifeste traite non de « Sati », non de « Sakti » mais de « çakti » c'est à dire de l'énergie créatrice, l'énergie féminine. Nous retenons la définition de Jean Filioza à savoir « la puissance cosmique mère de toute production qui est l'objet

---

[370] http://sanskrit.inria.fr/DICO/66.html#sakti G.Huet, *Héritage du Sanskrit,* site internet Lexilogos, (consulté le 06/05/2018).
[371] https://archive.org/stream/dictionnairesans00stchuoft , N.Schoupak, *Dictionnaire sanskrit-Français,* Paris, 1959, site internet Lexilogos, (consulté le 06/05/2018).
[372] *Ibid.,* p.634.
[373] https://archive.org/stream/dictionnaireclas00burnuoft , E.Burnouf, *Dictionnaire classique sancrit-français (1866),* p.712.
[374] *Ibid.*, p.770.

d’un culte particulier et dont les fidèles sont les saktas et qu’on désigne du nom de shaktisme. Les cultes hindous en terres créoles sont mi çivaiste, mi çaktisme.

7.2. Le manifeste du shaktisme ou çaktisme.

En regard des étymologies sanskrites du terme *çakti* évoquées précédemment, nous retiendrons l'acceptation de plusieurs orthographes pour le manifeste. L'orthographe du terme « *çaktisme »* pourra se transformer en « *shaktisme »* ou en « *saktisme »* en regard des auteurs auquel nous ferons référence, notamment les citations que nous avons préalablement sélection pour mettre en lumière cette énergie créatrice, ce « *çak »*.

Selon Jean Filioza, « la sakti est décrite dans les textes shivaïste comme l'énergie de l'être suprême, Siva, dont l'essence se confond avec l'existence pure, universelle, infinie et de nature spirituelle. »[375] En quoi le manifeste du *çaktisme* bien que reposant sur un culte religieux, celui des cultes dédiés à la déesse mère dans l'Inde du Sud, devient-il une poïétique féministe qui révèle la femme comme une artiste *çakta* et la pratique devient une pratique magico-artistique ? Comment le manifeste du *çaktisme* devient-il une expérience intérieure, une expérience symbolique qui peut reposer sur la matrifocalité créatrice à travers la diffusion de la figure de la femme création ? Comment le manifeste du *çaktisme* peut-il ouvrir à une expérience intérieure dont les assises sont la pratique autoethnographique de l'artiste en terres créoles ?

7.2.1. Élaboration du projet « *çak* » : des images, des souffles et des rituels.

Élaborer un projet est une intention, un acte créateur et une volonté d'expression. C'est un processus qui demande de l'investissement, de l'implication et de l'envie tant pour l'élève que pour le professeur qui l'accompagne. Le lieu de cette consécration peut être l'art. Cette nécessité peut trouver son embryon dans les

[375] http://www.universalis.fr/encyclopedie/sakti/, J. Filiozat, Sakti, site internet Universalis, (consulté le 06/05/2018).

propos de Marcel Duchamp quand il écrit : « Je crois que l'art est la seule forme d'activité par laquelle l'homme en tant que tel se manifeste comme véritable individu. »[376]

Point de départ du « *çak* » : les souvenirs de l'immigration des Indiennes.

Selon Marcel Duchamp « chaque seconde, chaque respiration est une œuvre qui n'est inscrite nulle part, qui n'est ni visuelle, ni cérébrale »[377]. Le recours aux corps numériques pose une problématique de l'élaboration d'un projet d'archivage basé sur les souffles, les voix qui témoignent de l'immigration, de l'enracinement des Indiens en Guadeloupe et/ou de l'héritage hindou en terre créole. Reprenant littéralement la citation de M.Duchamp, dans la recherche émerge le projet « çak » un projet qui se donne pour mission de témoigner de l'apport des Indiens et des Indiennes en Guadeloupe, pour palier à l'absence et valoriser cette Inde, cette part intime qui fait du descendant d'Indiens un indo-guadeloupéen.

De l'immigration indienne, ce qui me reste, ce qui me touche, c'est cette image d'une femme donnant naissance à mon arrière-grand-père sur un trois-mâts. Cette mémoire de l'immigration est d'abord familiale et intime, puis progressivement elle s'ouvre à une mémoire collective.

Non une naissance, mais des naissances sur les navires de l'immigration des Indiens en colonies françaises et anglaises. Non une image d'une femme, mais des femmes qui n'hésitent pas à quitter l'Inde pour offrir un avenir meilleur à leurs enfants. Non une femme hindoue, mais des mères hindoues qui ne veulent pas de ce devenir de la sati, de la disette, de la famine pour leurs fils et leurs filles.

---

[376] G. Charbonnier, *Marcel Duchamp. Entretien avec Marcel Duchamp*éditeur Andre Dimanche, 1 janvier 1999„pp.55-56.
[377] *Ibid.*

Déconstruire les stéréotypes de l'idéal des mères et épouses hindoues.

La réminiscence de la mémoire vivante de l'ascendance possède un enjeu identitaire. Elle est chargée de souvenirs, de vécu. Elle porte également les mythes. Dans le cadre de l'immigration des Indiens en Guadeloupe, il se développe un sentiment de proximité avec l'Inde qui demeure la terre archaïque, originelle. Mais cette terre n'a pas une fille mais des filles hindoues. Ces filles souffrent comme l'écrit I.Mahindra. Pourtant dans le cadre de la diaspora indienne en Guadeloupe, la figure de l'indo-guadeloupéenne n'est pas celle d'une femme opprimée par l'héritage patriarcale. Cette figure est le fruit d'une création qui se témoigne d'une rupture avec l'Inde mère, avec l'éducation des sati.

C'est en changeant d'environnement, et de schèmes traditionnels, que les mères Indiennes ont réussi à déconstruire en terres créoles leurs images stéréotypées d'épouse parfaite. Si ces femmes quittent l'Inde c'est pour s'émanciper, affirmer leur identité par-delà mythe et rite des *sati.* Ces femmes ont également le désir d'enraciner en cette nouvelle terre une famille. Elles prennent à cœur d'éduquer autrement leurs enfants, autrement puisque l'héritage hindouiste patriarcal n'est conservé qu'en substance. En essence, les cultes reposent sur des déesses mères, des çakti dont les femmes indiennes et indo-guadeloupéennes s'identifient notamment en devenant le garant de l'éducation des enfants.

Si la société indienne rurale actuelle fait porter ce masque à ces femmes, celui de la « bonne épouse », de la « pureté », de la *sati*, ces femmes peuvent rompre avec ces « traditions stérilisantes » en transformant le regard que la société leur a créé, en déconstruisant le stéréotype qui colle à leur peau, en réhabilitant l'image d'une mère en œuvre, en action que ces femmes réussiront à se « dé-manoutiser », que ces femmes permettront l'éclosion d'une société égalitaire, une société qui

reconnaît leur humanité et leurs droits. Si certains mondes postcoloniaux ont pu s'émanciper de schémas religieux et profanes qui les enfermaient. Pourquoi la femme indienne ne pourrait-elle s'affranchir de la doctrine des *lois de Manou* et du rite de la sati qui l'emprisonnent et l'empoissonnent.

Le "çak", le "pouvoir créateur" est en chaque femme. Le "çak" ouvre sur le projet d'archivage numérique qui permettrait de donner plus de visibilité à toutes les actions quotidiennes des Indiennes.

Le projet incorpore et diffuse un « non au sati mais oui au çaktisme »

Le projet « çak » a pour but de présenter et diffuser des tableaux mnémosynes d'image de toutes les descendantes des femmes, des mères Indiennes de toutes les diasporas. L'idée est que ces photographies montrent leurs visages accompagnés de leurs histoires. Il s'agit de recréer cet attachement à l'Inde intime tout en marquant son détachement avec des traditions qui emprisonnent. Ces grands tableaux présentant des archives numériques qui permettraient d'éduquer, de diffuser, de reconstruire l'image de la femme indienne active, femme *çakti* ou *çakta* dans la société de l'Inde actuelle. Ce projet peut être ambitieux voir même utopique. Mais l'éveil des consciences, lutter contre les stéréotypes n'est-ce pas le but de l'artiste engagé ? Cette archive peut changer ses « traditions stérilisantes ».

Cette archive sans frontière des femmes Indiennes est basée sur leur *çaktisme* et sera le salut des filles Indiennes demain. Le lieu de cette consécration du projet « çak » peut être Internet et pourrait être abrité par les sites des musées, il peut prendre la forme d'un appel aux artistes et aux femmes. Le projet consisterait à poster des photographies et des témoignages numériques de femmes indiennes effectuant des actions quotidiennes. Le projet peut être débuté par une campagne « Non Sati mais Çakti ». Toute femme peut avoir la volonté de laisser son

empreinte, son regard, sa présence dans l'époque où il vit. Le projet d'archive s'il est diffusé massivement peut donner aider à la « dé-manoutisation » de la femme indienne.

Cette nécessité, d'enregistrer, d'archiver et collectionner des souffles, des voix, peut trouver son embryon dans les propos de Marcel Duchamp. Cheminer avec Marcel Duchamp, c'est choisir de réformer sa pratique en la renouvelant. Il s'agit de chercher les moyens de créer une relation participative et interactive au sein de la classe. Il s'agit de trouver le juste milieu entre autonomie et prise de risque. Il s'agit d'aller à la rencontre des imprévus. Il s'agit de réformer le langage, réformer les modalités d'apprentissage et de laisser place à l'inconnu, à l'imprévu et au non programmé. En usant des prothèses dans la classe, c'est la relation de l'enseignant à son public qui évolue, mute et se transforme. L'enseignement doit intégrer cette part de réciprocité dans sa pratique. Comment peut-il l'être autrement dans un monde où l'on peut faire une œuvre sans art. Même si les outils et les moyens didactiques sont à inventer, le transfert du vécu de l'élève à la classe est possible. L'enjeu pour l'enseignant est de définir, de chercher les moyens adéquats pour mener ce projet d'enseignement vers l'interactivité et la réflexivité didactique, ce fameux « partage partagé ». Tout homme peut avoir la volonté de laisser son empreinte, son regard, sa présence dans l'époque où il vit. L'homme se tourne vers une recherche et constitue son être véritable. Être ici et maintenant cher à Benjamin.

7.2.2 Genèse du projet « çak » : la pratique autoethnographique.

Notre hypothèse est que l'action de l'artiste « çakta » s'ancre dans la poïétique, dans un « çak ». Qu'est-ce que le « çak » ? Le manifeste empli de symbolique et de poétique, peut-il devenir une poïétique de l'artiste « çakta », une invitation à l'action, mais aussi un témoignage et une affirmation. Le terme genèse vient du latin *genesis*[378] qui signifie « origine » ou « naissance ». Le voyage débute par le « çak », dans l'action, dans la pratique qui semble être définit par les surréalistes comme « magico-artistique ».

La genèse du « çak » dans le marronnisme moderne et le surréalisme.

Selon le Dictionnaire classique sanscrit français de Émile Burnouf (1866), la « çakta » est « capable de, en condition de, qui peut, qui peut résister à, de taille à, elle a l'air de pouvoir faire quelque chose. Selon N.Stchoupak, Le terme « çakta » désigne une personne qui peut et qui ne peut être empêchée de faire, c'est le sens actif de « çak », le « ça ».[379] La « çak » de l'artiste reposerait sur une genèse artistique : le manifeste surréaliste et le manifeste du marronnisme moderne. Comment la recherche contemporaine en arts plastiques ouvre-t-elle sur une poïétique qui permettrait d'interroger la figure de l'artiste comme chamane et d'envisager [la] pratique comme magico-artistique ? La figure de l'artiste chamane apparaît dans le manifeste du Marronnisme moderne de Renée Louise qui clame « comme un Chamane, je lancerai des grains de maïs qui purifieront notre rencontre, comme une pluie d'or, symbole de nos origines solaires. »[380] La pratique artistique du

[378]Définition de « genèse» signifie « création du monde », « récit mythique de la création », empr au lat. *genesis*, « naissance, origine », site internet : http://www.cnrtl.fr/etymologie/genese
[379]https://archive.org/stream/dictionnaireclas00burnuoft, E.Burnouf, *Dictionnaire classique sancrit-français (1866),* p.634.
[380]R.Louise, *Manifeste du Marronisme moderne, Philosophie de l'esthétique,* Edition Yehkri, Collection Le métissage culturel.

marronniste commence par une méditation. La pratique comme magico-artistique s'inscrit dans le manifeste surréaliste quand en 1924 Breton écrit « secrets de l'art magique surréaliste. »[381] Comment l'artiste peut-elle être une « çakta » ?

Le « çak » de l'artiste serait une poïétique.

Qu'est-ce que la poïétique ? Selon René Passeron, « la poïétique est une science de l'homme et l'œuvre pendant l'élaboration de celle-ci. Elle n'étudie donc pas un fait, mais une action pendant le temps de son exécution. Elle ne porte moins, à proprement parler, sur la création que sur les conditions qui lui sont favorables : de la psychologie de l'auteur à la nature des matériaux utilisés, en tenant compte des hasards ou des déterminations qui interviennent dans la dynamique instauratrice. »[382] Le « çak » est poïétique car il place l'artiste dans une action, dans un faire enrichi de l'énergie de la « çakti » qui ne jamais ne connaît de fin, ni de début ». Cette énergie est celle qui accompagne le dieu Shiva qui danse. Comment cette recherche intérieure permet-elle d'affilier à un culte symbolique celui de la déesse mère du sud de l'Inde ? De quelle déesse s'agit-il ? Si la poïétique de l'artiste shakta envisagera sa genèse dans la pratique magico-artistique surréaliste et dans la figure de l'artiste chamane du marronnisme moderne. Cette genèse est une invitation au voyage initiatique, un chemin qui mène à l'identification des ancêtres femmes indiennes dravidiennes, à des femmes « *çakta* » et non à des femmes satis, à des déesses mères dravidiennes.

[381] A.Breton, *Manifeste du surréalisme,* Paris, Folioessais, 1985.
[382] http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/approach.php?approach=3, site Analyse d'image de Paris 1, (consulté le 06/05/2018)

La poïétique de l'artiste : une autoethnographie.

Le *çaktisme* peut-être une expérience intérieure. A travers ses rituels énigmatiques et symboliques, il construit une identité potomitan, un rôle non de sati mais de shakti. S'il est créé et nourrie par l'énergie de la matrifocalité créatrice. La pratique est autoethnographie (proche de l'autobiographie, des récits du soi, des histoires de vie, des récits anecdotiques), se caractérise par une écriture au "je" qui permet l'aller-retour entre l'expérience personnelle et les dimensions culturelles afin de mettre en résonance la part intérieure et plus sensible du soi. L'autoethnographie présente le récit d'une femme qui ritualise les lieux d'habitation de ses ancêtres, elle tisse une sorte d'itinérance intime, le passé résonne dans ses mots, le sacré résonne dans ses actions, le mythe de l'Inde spirituelle résonne à travers son sari. Cette poïétique, ce « çak », cette autoethnographie va permettre de définir la part symbolique et poétique du manifeste du *çaktisme.*

Cette poïétique, ce « çak », cette autoethnographie va permettre de définir la part symbolique et poétique du manifeste du *çaktisme*. La pratique autoethnographique prend la forme de sept performances qui se sont déroulées dans le Nord Grande-Terre de la Guadeloupe en février 2012. Cette série de performances porte le nom de Actions d'une çakta. Dans les sept premières performances, je porte un sari de couleurs différentes. Elles offrent une occasion de méditer, de voyager. Elles permettent d'aborder une part symbolique et poétique du manifeste du *çaktisme*.

Figure 78.Minakshi CARIEN, *«à la chapelle »,*
errance au temple R.Narayanan, Février 2013, 4,80 x 3,60,
Photogramme sur fond noir et texte descriptifs et évasifs.

Figure 79.Minakshi CARIEN, *«en regardant la ravine de Gaschet»,*
errance à Takwa à Gaschet, Février 2013, 4,80 x 3,60,
Photogramme sur fond blanc et texte descriptifs et évasifs.

7.2.2 Poïétique du "çak" : un voyage intérieure

Dans cette série « d'actions shakta » l'image de soi est une question centrale. Chaque œuvre est une poïétique car elle inscrit une action et une situation précise. En Février 2012, j'ai décidé d'ouvrir ma pratique au voyage. Je me suis donnée pour mission de déambuler dans des lieux qui m'étaient familiers avec pour objectif de m'y ancrer tout en les observant. Les sept performances sont des « action d'une çakta ». Elle se divise en trois catégories : 1- le retour et non-retour en errant dans le lieu d'enfance ; 2- le spirituel à travers le dialogue avec une déesse-mère, le baptême perdu et les ancêtres errants ; 3- un ouverture à cette horizon marin qui laisse place au rêve de cette Inde qui est proche et en même temps lointaine.

Le retour aux sources : 1- *A la chapelle* et 2- *En regardant la ravine*

Les deux premières sont des méditations qui s'apparentent au concept de retour et non-retour, la première par l'action de me ressourcer, dans la seconde par un regard de nostalgie sur mon lieu d'enfance sorte de « non-retour ».

La première méditation porte le nom de *À la chapelle.*

La performance a commencé dans un lieu saint, un lieu sacré celui de la chapelle indienne de mes grands-parents. J'y ai déposé un drap rouge. J'étais vêtue pour l'occasion d'un sari rouge et vert. J'ai allumé une bougie. Je me suis assise et j'ai observé, j'ai regardé. J'ai médité, j'ai ressenti, j'ai respiré. Je me suis abandonnée en l'espace d'une heure. Mon corps était à cet instant dans le lieu. Le lieu m'a porté. Il a supporté mon souffle. Le photogramme montre le moment, l'instant où je me relève pour terminer. Les couleurs ont été retouchées pour accentuer la brûlure de l'image par le soleil, par la lumière. Mon corps après s'être allongé, se relève dans ce lieu racine, ce lieu qui porte tout un pan de ma culture et de mon identité.

S'y allonger, représente pour moi le fait de m'immerger dans mes racines, de me ressourcer. Le terme « ressourcer » est souvent associé à l'eau. Dans cette performance, ce terme s'associe à la terre. Selon le centre national des ressources textuelles et lexicales, se ressourcer[383] invite à un retour aux sources, reprendre de nouvelles forces. C'est ce mouvement qui s'inscrit dans ce photogramme je me relève après m'être ressourcée, réapprovisionnée.

La seconde méditation s'intitule *En regardant la ravine de Gaschet.*

Je porte un sari orange. Dans cette déambulation j'observe un paysage luxuriant. Il s'agit du lieu dans lequel j'accompagnais mon papa attacher ses bœufs. J'aime respirer en ce lieu, j'aime regarder ce lieu. Je me revois petite entrain de courir après les animaux. Je me revois en train de sauter de mottes de terre en mottes de terre. Je me revois apprendre à pécher des écrevisses. Je me revois respirer. Ce lieu m'a manqué quand j'étais en étude. Cette campagne, ce calme, ces animaux. Dans cette errance, je cherche à inhaler cet air pur, à me laisser transporter par ce vent frais. Je cherche à voir si cette terre de mon enfance a changé et si moi je reste la personne humble qui aime sa terre. L'errance a duré dix minutes car le soleil était abrupt. Le photogramme me montre dans une contemplation de mes souvenirs d'enfance, je me tiens droite en train de saluer ce lieu empli de nostalgie. L'étymologie grec du mot « nostalgie », l'associe au retour mais aussi à un sentiment de douleur, de mal. La nostalgie[384] s'associe à la mélancolie, à la vague. J'observe cette enfance qui n'est plus, cette enfance qui me manque et qui n'habite plus le paysage. Je la projette sur le paysage, la visualise mais sans la rendre

[383]Définition de « ressourcer » signifie « retour au source », site internet : http://www.cnrtl.fr, ressourcer,
[384]Définition de « nostalgie », site internet : http://www.cnrtl.fr/definition/nostalgie

accessible au spectateur, sans la rendre visible. Ce retour est une image mentale que je garde en moi, sans que je ne puisse réellement la transmettre.

Les deux premières performances m'amènent à observer ce retour aux sources. Je suis face à mon lieu d'enfance. En quoi ce spectacle retranscrit-il une poésie intérieure ? Confronter à ce lieu qui m'a vu naître, qui m'a baptisée, ce cours d'eau qui m'a initié à l'hindouisme, j'y observe le chemin que j'ai pu parcourir pour y revenir. Plongée dans un déracinement, artiste en exil, je me rattachais à ses souvenirs pour m'ancrer dans un objectif celui d'y revenir. Ce lieu est symbolique, il m'a initié et a marqué mon destin. Ce retour aux sources témoigne du mouvement d'enracinement, en cette terre sacré, ce pays natal, cette terre post esclavagiste, cette terre d'habitation. Ce retour est émouvant puisqu'il pallie au manque liée à l'exil mais témoigne aussi du changement de regard. Je ne suis plus la petite indienne, je suis l'indo-guadeloupéenne qui observe son histoire, ses recherches et ses créations debout face à cette terre sacrée et profane.

Ce retour amène l'artiste à questionner la notion de « spirituel ». Ce retour pose la question : que reste-t-il des images d'enfances ? Ces images perdues sont celles du baptême et des ancêtres. Le concept de spirituel témoigne d'une relation à la mère spirituelle (Meenakshi Anman), d'une relation aux ancêtres (ces mânes qui errent en terres d'habitation) et de l'image perdue de mon baptême indien.

Figure 80.Minakshi CARIEN*, « la prière à maman Meenkshi»,*
errance au temple R.Narayanan, Février 2013, 4,80 x 3,60,
Photogramme sur fond blanc et texte descriptifs et évasifs.

Figure 81.Minakshi CARIEN*, «le baptême se réincarne ici et maintenant »,*
errance au Temple R.Narayanan, Petit-canal, Février 2013, 4,80 x 3,60,
Photogramme sur fond blanc et texte descriptifs et évasifs.

MANIFESTE DU *CAKTISME*

Figure 82.Minakshi CARIEN, *« à la recherche des fantômes»,*
errance sur les terres de l'Usine de Beauport, Février 2013, 4,80 x 3,60,
Photogramme sur fond blanc et texte descriptifs et évasifs.

Le spirituel : déesse mère, baptême perdu et fantôme des ancêtres.

Qu'il s'agissent d'un souffle porteur et vital, un dialogue avec une déesse mère, d'actions rituelles qui questionnent les images perdues et créées ou sur le passage des ancêtre sur les terres d'habitation, les trois performances tendent à capter dans sa diversité la notion de spirituel.

La troisième méditation amène au spirituel.

Elle prend la forme d'une prière. Je porte un sari blanc, signe de l'espoir. J'allume non pas une bougie mais un morceau de camphre. La déesse que je prie est celle dont je porte le prénom Meenakshi, Minakshi. Ce nom signifie la déesse qui a les yeux de poisson, qui ne ferme jamais les yeux, qui reste éveillée et qui diffuse de la compassion. J'ai cette habitude de la prier quand je ne me sens pas bien. Je l'appelle, je l'évoque en lui disant « Om toi qui a demandé à ma maman de me donner ton nom, qui dont je suis l'enfant aide moi ». Cette errance est celle qui caractérise le plus mes habitudes de vie, elle est le repère. Ce lieu, cette chapelle est ancrée en moi. Je la porte tel un talisman dans mon cœur. Je respire ce lieu qui est ma maison. Ce lieu est mon espoir. Cette déambulation est le témoignage de ma vie, elle ne pourra jamais s'arrêter tant qu'un souffle demeurera en moi. Le photogramme montre le souffle sacré qui m'habite, qui m'anime et qui me guide. C'est un souffle spirituel qui est dédié à une déité et qui s'ancre dans mon cœur. La couleur qui domine est celle du blanc qui représente pour moi le retour spirituel. Étymologiquement, le terme vient du latin *spiritalis*[385]*, spiritualis, spiritus* qui signifie esprit mais aussi « souffle et principe vital ».

[385]Définition de « spirituel » site internet : http://www.cnrtl.fr/definition/spirituel

La quatrième méditation réincarne le baptême perdu.

Ainsi vient le temps de récréer le baptême perdu. J'ai voulu dans cette marche refaire seule avec ma caméra mon baptême. Tous les éléments y étant. J'avais soigneusement préparé mon instant magique. Je me suis même coupée les cheveux. Mais je n'en ai parlé à personne, Je portais un sari orange. J'ai allumé mon camphre. Ce qui était beau c'est que je ne voulais pas le refaire mais le réincarner. J'avais disposé un tambour hors d'usage juste une peau qui ne résonne même plus. Sur cette peau, j'avais mis l'empreinte de mes pieds. J'avais mon camphre, mon benjoin, une sorte d'encens. Je devenais un prête. Le lieu est le témoin de mes histoires. Ma caméra en saisit les reliques. Nul n'est témoin. Je ne veux pas de leur jugement ou de leur médisance. Ce rituel s'est déroulé à Gaschet au même lieu où dans ma famille il est courant de baptiser les nouveaux nés. Je n'ai pas osé aller jusqu'au bout et jeter mes cheveux dans les eaux sacrées. Ma pratique est profane et je ne veux pas contrarier mes dieux. Je me raconte juste des histoires. Ce photogramme me montre debout face à un morceau de camphre. Il ne s'agit plus de méditation mais d'action. Je deviens la prêtresse, l'artiste chamane qui ranime les images perdues. Dans ce photogramme, je ritualise mes actions, ritualise le lieu. J'ouvre une porte du temps, qui ne peut être entre-ouverte que le temps de l'enregistrement. J'ouvre la porte de la fiction. Même s'il n'y a pas d'enfant, même je ne suis plus une enfant. Même si je ne mets pas en scène le rituel du baptême hindou, je crée mon rituel du baptême artistique en prenant appui sur les mêmes éléments mais en les disposant autrement. L'important n'est pas l'action mais la symbolique. Étymologiquement le terme vient du latin « *symbolicus* » qui est porteur du « significatif, d'une allégorie ». C'est l'allégorie des représentations de mon baptême perdu, un culte qui l'honore, le suggère sans le refaire.

La cinquième méditation *À la recherche des fantômes.*

Elle se déroule en face de l'Usine de Beauport à Port-Louis. Durant trente minutes j'ai décidé de marcher vers l'Usine, en me dirigeant toujours vers l'Usine. La caméra était posée sur un pied. Le plan était fixe. Je portais un sari noir et rouge. J'étais de dos et encerclée par des champs de canne-à-sucre. Les terres de cette usine contiennent la sueur de mes ancêtres. Un a coupé la canne, Un a récolté ce labeur, Un a été contremaître, Un faisait des analyses. Mon papa aussi a travaillé sur ces terres. Il s'occupait des animaux mais à l'époque ce n'était plus une usine, c'était une Société Anonyme. Ces gens ont marché pour aller y travailler, ils partaient tôt le matin. Ils n'avaient pas d'argent pour aller en voiture. Ils étaient obligés de marcher pour y aller et pour rentrer chez eux. J'aime cette terre. Je respecte cette terre, car elle représente le fruit de leurs travaux. Je respecte leur travail. Dans cette déambulation, j'étais pieds nus. Je n'avais pas peur car je savais que même si cette terre avait été une terre esclavagiste, elle ne pouvait faire de mal à l'enfant de ces gens en souffrance. J'aime à me raconter cette histoire. Que ces gens demeurent et nous protègent. C'est le fruit de mon imagination lors de mes balades. Dans ce photogramme, je me tiens de dos en faisant face à l'Usine de Beauport. Je suis totalement immergée dans cette mer cannière. J'y marche. La marche est symbolique. Si l'étymologie de la marche marcha, marca l'apparente au terme « limite », « frontière », dans ce photogramme, les limites sont perceptibles, les chemins sont tracés et mènent à l'usine de Beauport. Bien qu'actuellement cette usine soit en ruine, les chemins entre cette mer cannière continuent à y mener. C'est une trace, un tracé, une facture qui demeure. Dans mon action, dans mon rituel, dans ma performance en me montrant en train de marcher, je montre que le tracé jusqu'à l'usine demeure dans le paysage comme une empreinte immuable, bien que

ce trait soit insolite dans la mesure où l'usine n'est plus centrale, l'usine est en ruine.

Cette série de performance porte sur la notion de spirituel tant profane que sacré. Elle l'apparente à ces images perdues ou inaccessibles. Qu'est-ce que le spirituel ? Comment dans ces trois performances témoignent-ils d'un éternel retour à trois thèmes évoqués dans les chapitres précédant les mânes, l'enfance, le souffle matrilinéaire. Mais la dernière série fait une référence à l'histoire, au flux migratoire, à la mer comme porteuse d'histoire. Cette série crée une ouverture sur cette Inde proche et lointaine, sur le voyage intérieure et extérieure.

Figure 83. Minakshi CARIEN, ***« en explorant l'Horizon»,***
errance au port de pêche de Port-Louis, Février 2013, 4,80 x 3,60,
Photogramme sur fond blanc et texte descriptifs et évasifs.

Figure 84.Minakshi CARIEN, ***«la mer comme miroir, la mer comme histoire »,***
errance sur la plage du souffleur Port-Louis, Février 2013, 4,80 x 3,60,
Photogramme sur fond blanc et texte descriptifs et évasifs.

L'ouverture à l'ailleurs, à l'Inde proche et lointaine.

Dans cette série, les deux performances présentent une réflexion sur la mer comme miroir, comme histoire, une incapacité de la mer à refléter, à énoncer l'histoire qu'elle a portée et supportée, une histoire qu'elle a immergée. Elle témoigne d'une ouverture à l'ailleurs, à cette Inde qui semble proche mais en même temps lointaine, qui porte une part intime mais inaccessible, une part immergée.

La sixième méditation *L'appel de l'horizon.*

Elle se situe à Port-Louis. Je porte un sari bleu turquoise qui rappelle les couleurs de la mer. Je suis un enfant de la mer. L'itinérance dure vingt minutes. Je marche sur les rochers. J'observe les vagues, j'observe cette mère. J'observe les rivages. Je regarde les scintillements. La magie s'opère. Je respire. Il n'y a rien mais tout est admirablement disposé. Tout semble paisible. J'apprécie ces moments de vie où tout semble s'harmoniser. La nature reprend ses droits. Aucune trace ne demeure, tout s'y efface. Dans le photogramme, je tourne le dos à la terre pour trouver des réponses dans les bords de mer. Mais nul n'apparaît. Il n'y a rien, aucun rejet de la mer. Tout semble calme et disposé dans un courant d'eau tranquille. Un calme comparable à celui des mânes. Le calme renvoie à la tranquillité de la mer.

La septième méditation *La mer comme miroir*.

Elle a duré trente minutes. Ce fut un véritable spectacle dans lequel la mer de Port-Louis s'est métamorphosée en miroir. Les eaux turquoises sont devenues des cristaux argentés qui scintillaient lors du coucher du soleil. J'étais vêtue d'un sari, de dos. Ce fut magique, un spectacle qui émerveillait et qui présentait une mer de diamant. Une mer qui scintille, qui brille. Je me suis progressivement laissée immerger dans ces eaux précieuses. Dans le photogramme, j'observe la mer. Elle

devient pour moi un miroir. Elle réfléchit la lumière qui scintille, des histoires qui scintillent. Bien qu'inaccessible, ce fond ne se présente pas comme une lacune mais comme un diamant, une promesse de pouvoir se reconstruire, s'éveiller. Un fond qui met en relation plein de cristaux lumineux qui dans leurs interactions se sont enrichis.

Ces deux dernières performances témoignent d'une ouverture à l'ailleurs, à la mer comme porteuse d'histoire, comme un miroir opaque et comme celle qui dessine un horizon. La mer est l'ouverture à l'ailleurs, à cet ailleurs qui échappe et qui attire, à l'écho de cette Inde mère qui appelle.

Les sept performances sont des « action d'une *çakta* » et s'apparente à mes images, à mes fictions et mes réflexions. Elle représente un voyage intérieur que j'ai dessiné, façonné visuellement sans mettre au préalable de mot sur mes méditations. Ma série partait d'action et de lieux, c'est une pratique autoethnographique qui peut être affiliée aux mythologies personnelles de Cindy Sherman. J'y questionne mes images, j'y écris des textes. D'abord je fais la performance, ensuite je note sur un carnet toutes les pensées qui me sont venues dans l'action. C'est ainsi que cette action rituelle, cette action çakta amène à une méditation, à un voyage intérieur qui retranscrit mes pensées. C'est une rencontre, un dialogue entre mon héritage et mes actions, mon image et mes pensées. Mais si cette série part de mon image, de mon voyage intérieur, elle chemine, tisse une errance et se présente comme une ouverture, une brèche sur une influence extérieure, celle des conditions des femmes Indiennes actuelles. Cette fenêtre est ouverte par une exposition au Petit Palais intitulée *Elles changent le monde.* Cette exposition donne un aperçu des actions menées par des femmes dans l'Inde rurale et urbaine, dans l'Inde actuelle. Cette exposition brise, fissure le stéréotype de la femme hindoue, de la femme *sati.* Elle

montre des femmes Indiennes en action, des femmes *çakta* consciente qu'elles doivent prendre en main leur destin en déchirant ce système traditionnel qui les opprime, en n'hésitant pas à mettre leur vie en danger pour dénoncer les abus de pouvoir dont elles sont parfois victime. Cette exposition est retranscrite par des reporters sans frontières.

7.2.4. De l'image de « soi » de Sherman au changement d'images des Indiennes.

Ce sujet, cette « image de soi » a été beaucoup l'objet des préoccupations des *Film Stills* de Cindy Sherman, sujet retransmis par une rétrospective au C.A.P.C de Bordeaux. Mais cette image de soi est également relative aux images des femmes indiennes, présentée à travers des photographies de l'agence Magnum de Reporters sans frontières exposée sous le titre « Elles changent l'Inde » au musée du Petit Palais.

Figure 85.Cindy Sherman, *Untitled 359,*
2000, Photographie,
série Hollywood/Hampton Type, © Moma

L'image de soi de Cindy Sherman.

Selon Jacinto Lageira, dans « la grande rétrospective de l'œuvre de Cindy Sherman du 6 février au 25 avril 1999 deux cent cinquante photographies »[386] traitaient du sujet de « l'image de soi ». Dans le travail de l'artiste américaine, l'image de soi ne traite pas de l'autoportrait. Mais elle est aussi une image relative à la culture dont on est porteur, dont on est l'enfant. Selon J.Lageira, l'artiste use de « maquillage, de poses, de déguisements choisis. » L'image de soi peut devenir une image fabriquée.

[386]https://www.universalis.fr/encyclopedie/cindy-sherman-exposition/, Y.Lageira, « Cindy Sherman (1954-…), site internet Universalis, (consulté le 06/05/2018).

Ainsi selon J.Lageira « dans une même exposition, autant d'œuvres côte à côte, mais dans le cas de Cindy Sherman jette un doute sur la notion même de « soi ». Dans la mesure où les spectateurs cherchaient immanquablement à découvrir la « vraie Cindy » derrière cette accumulation d'images fictives, la question d'un soi qui serait immuable est posée et se trouve être comme le préalable aux diverses transformations qui selon ce postulat, n'aurait pas lieu d'être. » Les questions à l'œuvre de Cindy Sherman sont « je est un autre », « je" peut-il devenir autre ? », « je" sera-t-il autre ? ». L'image de soi est une image fabriquée, une image [qui] condamne « des systèmes de fabrication des images féminines », une image qui n'a de cesse d'être modifiée, façonnée par les firmes de l'industrie, une image de la femme qui la rend semblable à un objet.

Figure 86. Cindy Sherman, *Untitled 397,*
2000, Photographie,
série Hollywood/Hampton Type, © Moma

Hollywood/Hampton Types : critique de l'identité sociale.

Si Sherman interroge « la construction identitaire et la nature de la représentation. Dans la rétrospective qui lui est consacrée au MoMA, le recours aux artifices permet à l'artiste américaine d'inventer des « personnages » et des « tableaux ».[387] Cependant durant les années 2000 -2002, l'artiste va parodier le « jeu des identités sociales, avec ses stéréotypes et ses règles sans pitié ». Dans cette série, selon

[387]https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/7/,site internet du MoMa, (consulté le 06/05/2018).

l'artiste « les personnages devaient être des comédiens ratés ou tombés dans l'oubli (secrétaires, ménagères ou jardiniers dans la vie réelle) qui posent pour des portraits afin de postuler pour un emploi. Ces gens essaient de se vendre de leur mieux. Ils supplient le spectateur : Voulez-vous m'embaucher ? »[388]. Dans cette série l'artiste questionne une identité réduite à un rôle social, à l'image que nous donnons aux autres. Dans la photographie Untitled 359, l'image est celle d'une femme portant le maquillage d'un clown. Ses yeux sont délimités par les halos blancs et un rouge flamboyant cerne ses lèvres. Sa coiffure rappelle celle des secrétaires : cheveux lâchés et coiffés en carré. Son maquillage contraste avec sa coiffure. Elle semble avoir un double rôle, un double emploi. Son regard est vide. Elle apparaît comme fatiguée, lassée par ce système. L'œuvre *Untitled 397* renvoie à une image trafiquée au point de devenir une poupée Barbie : cheveux blonds coiffés, port d'un diadème, et combinaison bleue et rose, le teint bronzé. L'image de la femme est celle d'une industrie qui fait rêver et jouer les petites filles. Tout est fabriqué par la société, il n'y a plus rien de naturel.

Négation du « je sati » social des femmes.

Cette préoccupation de l'identité sociale est celle de la femme indienne avant la révolution. Image fabriquée par *les lois de Manou,* image fabriquée par la société, image de la femme dictée par des lois religieuses qui lui incombent une négation de son existence, en lui inculquant son devoir marital et l'endoctrinement autour du mariage. Une image de la bonne épouse, image de la femme pure, de la sati qui répond au code la société indienne jusqu'à la révolution des femmes, jusqu'à l'effroyable viol de la jeune étudiante survenu en 2008. Cette fabrication de l'image

[388] http://www.jeudepaume.org/index.php?page=document&idArt=156&idDoc=254, site internet du Jeu de Paume, (consulté le 06/05/2018).

de la femme n'est pas propre à la société indienne comme le montrent les œuvres de Cindy Sherman. Si le problème est celui de l'image sociale, de la représentation de l'identité de la femme dans la société. Ne suffit-il pas d'en fabriquer une autre ou de révéler autrement la femme indienne ? C'est cette idée qui s'inscrit dans l'exposition « Elles changent l'Inde » qui s'est déroulée au Petit Palais en 2012. L'idée de l'exposition, qui regroupait cent-huit photographies, était de diffuser l'image d'une femme indienne active et de changer le regard du spectateur sur celle-ci.

Figure 87.Alex Webb/Magnum,
Photos de plus en plus de femmes travaillent aujourd'hui pour des entreprises de sécurité, dans la police ou dans l'armée.
A New Delhi, l'entreprise 24 Secure emploie et forme de nombreuses femmes pour assurer la sécurité à l'entrée des aéroports, cinémas, hôtels et centres commerciaux. © Exposition Elles changent l'Inde, Musée du Petit Palais

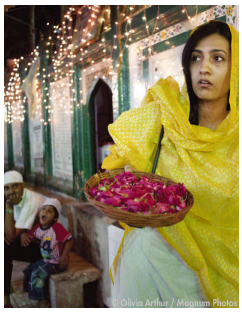


Figure 88. Olivia Arthur/Magnum Photos,
Lors du festival d'Urs à New Delhi, Karuna se rend dans un temple pour célébrer la mort du siant sufi Sheikh Hazrat Nizamuddin Aulia Chisti, célébré et honoré pour ses paroles de tolérance
© Exposition Elles changent l'Inde, Musée du Petit Palais

Figure 89.Martine Franck/Magnum Photos,
Dans la ville de Bhuj, les premières initiatives urbaines de KMVS fut d'organiser la collecte de déchets par les femmes de la communauté Maheshwari.
La municipalité les rémunère et leur fournit des uniformes © Exposition Elles changent l'Inde, Musée du Petit Palais

Figure 90.Raghu Rai /Magnum Photos,
Ela Bhatt, fondatrice de Sewa (Self-Employed Women's Association)
© Exposition Elles changent l'Inde, Musée du Petit Palais

Figure 91.Patrick Zachmann/Magnum
Photos Salma Rokkalah, mariée jeune par sa famille, entrée en politique pour « remplacer » son mari dans sa circonscription suite au vote paritaire, elle est aujourd'hui présidente du panchâyat Tamil Nadu, ainsi que romancière et poète tamoule renommée,
© Exposition Elles changent l'Inde, Musée du Petit Palais

Elles changent l'Inde, elles changent notre regard de la femme indienne.

Selon Claudine Collin[389], l'exposition est constituée de six reportages réalisés par des photographes de l'agence Magnum. Les reportages relatent des thèmes variés mais possèdent selon Claudine Collin un point commun « Chacun met en scène l'implication quotidienne de ces femmes et comment l'ensemble de la société indienne évolue au rythme de leurs initiatives. » Des femmes indiennes œuvrent en silence pour faire évoluer les quotidiens, pour exister et prouver pas à pas qu'elles peuvent faire changer les choses, en « exerçant des métiers d'homme » (Photographie de P.Zachman), en « accédant à l'éducation » (Photographie d'Olivia Arthur), en « créant des groupes d'entraide » (Photographie de Martine Franck). L'exposition montre également qu'il existait en Inde des « figures féministes : Anu Aga ou Ela Bhatt » (Photographie de Raghu Raï). Cependant le combat n'est pas terminé, les cris des femmes raisonnent et se heurtent à des mœurs traditionnelles ancrées.

Figure 92. Reporters sans frontière, *Portrait de Gauri Lankesh brandi lors d'une veillée organisée à son honneur,*
le 6 septembre 2017, Mumbai, © AFP /Punit pranjpe.

[389]http://www.claudinecolin.com/fr/663-elles-changent-l-inde, site internet de Claudine Collin, (consulté le 06/05/2018).

En 2017, une journaliste Gauri Lankesh selon Reporters sans frontières est « sauvagement assassinée à son domicile (…) les assaillants, à moto, l'ont abattue d'au moins deux balles dans la poitrine et une dans la tête. » Gauri Lankesh représentait la figure de la liberté de la presse et par extension la liberté de la femme indienne. Reporters sans frontières ajoute « Gauri Lankesh était rédactrice pour le tabloïd Lankesh Patrike. Elle était connue pour ses prises de position en faveur des femmes. Elle se prononçait ouvertement contre le système des castes et critiquait le conservatisme et les nationalistes hindous. »[390]

[390] https://rsf.org/fr/actualites/inde-la-journaliste-gauri-lankesh-sauvagement-assassinee-son-domicile

7.2.5. Le je « çakti » est issue des déesses mères hindoues guadeloupéennes.

Les trois çakti adorée par les hindous guadeloupéens portent le nom de Mariamman ou Maliémin, Kalimaï et Meenakshi anman. Quelle est la particularité des déesses mères adorées et enracinées en terres guadeloupéennes ?

Maliémin ou Mariyamman.

Selon Géry l'étang, « « Mariyamman » apparaît d'abord dans le récit que Renuka, avatar de Parvati, qui fut décapitée par son fils Parasuraman, lequel agissait sur ordre de Jamadagni, père de Parasuraman et époux de la déesse. La tête fut ensuite replacée par erreur sur le corps d'une autre femme, et la divinité, ainsi ressuscitée, reçut de Shiva le don d'infecter les hommes de la variole mais aussi le pouvoir de les guérir du même mal. Dès lors elle s'appela Mariayamman. » Cette déesse-mère a les pouvoirs de contaminer et de soigner. Elle devint la déesse qui protège de la variole et ce même après l'éradication de la maladie en Inde. Selon G.L'Etang, « Mariayamman reste une des plus importantes gramadevata du pays tamoul. Elle peut guérir d'autres maladies infectieuses. Elle apparaît comme la déesse de la pluie ou déesse de la fécondité. Le terme Mariyamman peut être décomposé : Mari (variole, épidémie, fléau, mort, pluie) et Amman : mère, femme, déesse. Une étymologie plus contestée voudrait que Mari provienne du verbe tamoul murrudal, « changer ». Mariyamman signifierait donc littéralement : la déesse changée, changement mentionné dans son mythe de genèse, suite au remplacement de sa tête sur un corps autre que son corps divin originel. »[391] Afin d'étayer [la] question, nous émettons l'hypothèse : si la déesse de Mariyamman est une déesse qui change, ses fidèles, ses çakta en l'adorant n'étaient-elle pas aussi

[391]G. L'étang, *La grâce, le sacrifice et l'oracle : de l'Inde à la Martinique, les avatars de l'hindouisme,* Université des Antilles et de la Guyane, soutenue en 1998, sous la direction de F. Zimmermann, p. 255.

désireuses de changer, de l'adorer pour qu'elle puisse les aider à mettre en place un changement, peut-être un changement de l'ordre de leur condition féminine. Une autre çakti est aussi adorée en terres créoles. Il s'agit de la mère Kali ou Kalimaï.

Mythe de Kâlî comme protectrice.

La déesse Kali est connue pour être la protectrice des femmes et une déesse qui défend ses dévots contre l'injustice, contre l'esprit mauvais. Jean Varrenne la décrit « Divinité féminine dont le culte est prépondérant dans le nord-est de l'Inde, l'emportant sur les nombreuses formes que prend la vénération de la Déesse dans l'hindouisme classique et contemporain. » Son culte existe également à Calcutta, un ancien comptoir français de l'Inde. Jean Varrenne note « Kâlî est appelée « mère » et la mystique qu'elle inspire a été diffusée, à partir de Calcutta, dans l'Inde entière. Ramakrishna était un dévot de Kâlî, en qui il voyait la toute-puissance divine à l'œuvre dans le monde. » La déesse est considérée comme la toute-puissance divine car étymologiquement son nom se rattache à la puissance destructrice du temps. Jean Varenne note « Le nom de Kâli apparaît en sanskrit comme une forme féminine de Kâla, le Temps. Les théologiens brahmaniques » ont célébré « Kâlî la toute-puissance du temps destructeur, la nuit cosmique (nuits des temps), la mort. Ils font également remarquer que deux des mains de la déesses font des gestes bénéfiques (l'un symbolise l'apaisement, l'autre le don), signe que par-delà sa cruauté apparente se manifeste la grâce rédemptrice de la déesse, un autre univers qui débute par un âge d'or. »[392] La déesse Kâlî est celle du temps et qui offre des grâces, des dons et des gestes bénéfiques à ses dévots. Pour Jean Varenne « Kâli était une divinité tutélaire des plus basses castes, ou encore qu'elle était l'expression mythologique d'une forme particulière de religion « propre aux seules

[392] https://www.universalis.fr/encyclopedie/kali/, J.Varenne, « Kali », Site internet Universalis, (consulté le 06/05/2018).

femmes ». Cependant sa mythologie, rattache l'image de la déesse à « une apparente cruauté ». A.Daniélou la décrit comme « une femme toute noire à quatre bras ; elle porte un sabre dans une main, dans l'autre la tête du géant qu'elle a tué, tandis que, des deux autres, elle exhorte ses adorateurs. Deux cadavres lui tiennent lieu d'anneaux aux oreilles, elle porte un collier de têtes coupées, a pour tout vêtement une ceinture faite de mains humaines, et sa langue pend hors de sa bouche. Elle a des yeux rouges (…) Elle se tient debout, un pied sur la cuisse et l'autre sur la poitrine de son époux. Cette position de Kâlî est due au fait que, la victoire contre les géants une fois acquis, elle dansa de joie avec une telle frénésie, que la terre tremblait sous son poids. Elle continua à danser, jusqu'à ce qu'elle aperçoive son époux sous ses pieds, le manque de respect qu'elle lui avait montré lui fit immédiatement tirer la langue de honte. »[393] C'est cette image qui évoque une déesse cruelle mais au-delà des apparences, une fois que l'on se plonge dans le mythe. Elle est celle qui sauve le monde des géants. Dans d'autres variantes, elle sauve le monde des démons. Certaine mythologie et culte de la déesse reste énigmatique et mystérieux. Cependant il apparaît pour nous que le choix d'adorer Kali en Guadeloupe, est un moyen pour ces habitants venus de l'Inde de se protéger des démons, des géants dans ce monde nouveau et inconnu, une volonté d'attirer ses grâces et sa protection. En terres créoles, elle n'apparaît pas sous sa forme terrible mais sous l'image de la mère d'où le suffixe « maï » apporté à son nom Kâlî. Elle est celle qui protège de l'injustice, des sévices et elle est la protectrice des femmes. Il existe une troisième déesse mère : il s'agit de Shri Meenakshi Anman.

[393]W.J.Daniélou, *Mythologie hindoue, Védique et Pouranique,* Paris, L'Harmattan, 2006, pp.232-238.

Meenakshi Anman : une déesse emplie de compassion mais guerrière.

Il existe une çakti qui se bat, qui est une reine guerrière protectrice de la ville de Maduraï, fille des Pandyas. Sa légende a été très difficile à trouver. Nos sources viennent de la traduction de Kausalya Hart du poème de Kumarakuruparar publié dans le Project Madurai.[394] Selon K.Hart, « Kumarakuruparar est un poète né dans le pays des Pandyan à Shanmuka. La tradition dit qu'il n'était pas capable de parler jusqu'à cinq ans et qu'à travers les prières de ses parents, il a commencé à parler et a composé le Kandar Kalivenba. Selon la légende, lorsque le roi Thirumalai Nayakkar se dirigeait à Madurai **[**1623-1659**],** il demanda à Kumarakuruparar de composer des poèmes en l'honneur de Meenakshi. Le poète composa le Madurai Meenakshi Ammai Tamil. Les gens louent cette composition en disant que Meenakshi elle-même est venue et a entendu quand il l'a récité devant le roi Thirumalai Nayakkar. » Dans ce poème ou Pillaitamil, la déesse porte un autre nom comme il est courant dans l'hindouisme. Selon K.Hart, le poète loue, fait l'éloge de la déesse de sa vie de « princesse et de reine du pays de Pandyan » et comme la bien-aimée de Shiva ou Çiva. Ce poème loue autant les bienfaits de la terre que la déesse. » Qui est cette déesse ? Kandar Kalivenba la décrit en ces termes : « O déesse, le dieu Shiva décoré de guirlandes (…) jette la grâce sur toi. Tu es contente ? et tes seins brillent comme les rayons du soleil (…) O déesse, toi, la fille du roi de l'Himalaya (…) O déesse aux yeux de poisson, notre mère, reine parmi les femmes, vous restez avec Shiva sur un trône brillant porté par les éléphants des huit directions (…) Louant la déesse aux yeux de poisson (…) Elle est le nectar né dans l'océan laiteux, où le poisson saute sur les vagues pures, elle est un perroquet

[394]Kausalya Hart, Madurai Minatchiyammai Pillaittamiz, traduction du poème original de Kumarakuruparar, Project Madurai, https://translate.google.com/translate?hl=fr&sl=en&u=https://www.projectmadurai.org/pm_etexts/utf8/pmuni0415_03.html&prev=search

qui bavarde des mots doux comme un bébé. Elle est aussi belle qu'un cygne. Elle, la déesse brillante et ornée est la précieuse fille du roi Pandyan qui porte le monde sur ses épaules de montage. O déesse, reine de Madurai, es-tu du nectar frais ? Êtes-vous une plante grimpante dorée florissante ? Vous êtes né avec trois seins à Madurai où les trois parties du Tamil s'épanouissent. (…) Dans le pays de Pandyan, femmes célestes tenant les mains de belles femmes terrestres (…) Les rois Pandyans qui gouvernent en suivant les lois de Manu (…) Sous la domination de la déesse aux yeux de poisson, personne ne pouvait le dire les dieux du peuple. Personne ne pouvait le dire le monde doré des dieux du pays de Pandyan (…) Toi déesse vous êtes couronnée pour faire prospérer ce monde. (…) Vous êtes la sœur de Vishnu (…) O déesse vous êtes un remède incomparable donné pour guérir le chagrin de vos dévots. (…) Tu es notre mère ! Vous donnez des faveurs, protection et aidez vos dévots qui vous adorent partout dans le beau monde en leur disant « N'ayez pas peur ».

Rappelons que M.Coquet avait énoncé les propos d'un ambassadeur syrien qui rapportait vers 300 av. J.C., l'existence dans l'Inde du sud d'une société matriarcale gouvernée par une reine Pandiya, il notait également que pour Pline, les Pandyas étaient le seul peuple de l'Inde où régnaient les femmes. Il apparaît en regard de la légende de Meenakshi que cette reine Pandiya ou Pandiya est Shri Meenakshi Amman, une reine guerrière emplie de compassion qui a réussi a créé une société matriarcale en Inde du Sud. Kandar Kalivenba décrit le rapport de la déesse et de la guerre ainsi « Les commandants de l'arme de la déesse, se battant avec les chefs de leurs ennemis de toutes les directions cassent leurs arcs, détruisent leurs chariots et bannières (…) vos armées sont comme un océan puissant et se battent sans cesse avec ses ennemis comme les vagues qui roulent sur l'océan. Ils se battent

férocement ». La déesse Meenakshi Amman apparaît comme la « reine du riche Madurai », une reine emplie de compassion mais qui reste une guerrière. Cette déesse est adorée et appelée en Guadeloupe dans le culte de Maduraï Veeran. Elle lui commande, m'a raconté mon oncle, vatialou (prête hindou créole). Elle donne au héros de Maduraï son pouvoir, c'est pour cela que le culte débute par l'invocation de la déesse. Elle apparaît comme la sœur de Narayan autre nom de Vishnou.

La question que nous nous posons est la suivante : est-ce uniquement du fait de leur déracinement que les Indiens ont adoré la déesse mère ? Comment peut-on expliquer sa présence multiple. Si l'adoration de Mariyamman permet le changement et la protection contre les maladies, si Kalimaï protège les femmes et de l'injustice, des sévices. L'adoration de Meenakshi Amman marque la volonté des femmes de réhabiliter un culte hindou féministe. Meenakshi Amman incarne la figure de la çakti qui possède le pouvoir. Cette déesse mère est une reine dont la présence en Inde du Sud semble datée des environs de 300 av. J.C. Cette déesse mère incarne la création d'une société matriarcale et d'une société gouvernée par une reine pandya. Dans le poème, elle est couronnée après une génération de roi qui suivaient les lois de Manou, pourtant elle deviendra une reine, loi que le monde qu'elle gouvernait niait par sa présence. En adorant une reine pandya, une déesse protectrice des femmes, une déesse luttant contre les maladies et permettant les changements, les mères d'origine indienne voulaient créer une autre identité à leurs filles, une identité où elles s'émanciperaient, où elles ne seraient pas obligées de quitter leurs terres natales et leurs familles uniquement parce que leurs époux est mort. Une identité où elles seraient libres.

7.3. Images gravées dans l'art, dans la mémoire de la traversée des milieux

Rappelons que le monde colonial a besoin de recourir à l'immigration féminine pour améliorer la « médiocre insertion des Indiens dans ces sociétés de plantation » et l'inégalité entre hommes et femmes dans l'île. La présence féminine en Guadeloupe permettrait d'apaiser les choses, d'augmenter le taux de mariages dans ce monde colonial. Notre première hypothèse est que si l'administration coloniale pouvait avoir avancé l'argument de la possibilité de se créer une place, une possibilité d'exister en tant que femmes indiennes pour les convaincre de s'engager, la possibilité de se remarier pour les veuves. Mais ces femmes indiennes vont invoquer et adorer de grandes déesses, des *çakti*. C'est ce recours à des cultes anciens, des cultes villageois, qui est fondamentale dans leurs croyances. Ce culte repose sur une fondation matriarcale. Ce retour aux croyances de l'Inde ancienne est peut-être une manière pour ces femmes de s'assurer du renouvellement de leurs conditions et de leurs existences en terres créoles. Ce bouleversement traditionnel est peut-être le fruit du choix de ces femmes, peut-être manifeste-t-il une volonté délibérée d'emporter avec elle un autre panthéon hindou dédiée à des déesses. La présence de ces déesses mères est-elle représentative de l'Inde ou du renouvellement du statut féminin ?

7.3.1. Mythe de la « çakti » et adoration des « çakti » en terre guadeloupéenne.

Selon L.Farrugiat, « dans l'hindouisme, la çakti, la force cosmique, est promue au rang d'une Mère divine, qui soutient aussi bien l'Univers et tous ses êtes que les multiples manifestation des Dieux. On reconnaît là, d'une part, cette « religion de la Mère », qui a régné jadis sur une aire égéo-afrasiatique très vaste et qui fut de tout temps la principale forme de dévotion chez les nombreuses populations autochtones

de l'Inde. On reconnaît aussi là une sorte de redécouverte religieuse du mystère de la Femme, car comme on le verra par la suite, toute femme devient l'incarnation de la çakti. »[395] Comment la femme peut-elle être une incarnation de la « çak**ti » ?**

Mythes de la « çakti » : mère et protectrice du cosmos.

Selon L.Farrugiat, il existerait dans la mythologie hindoue un mythe célèbre qui « raconte comment naquit la Grande Déesse. Un monstrueux démon, Mahisa, menaçait l'Univers et l'existence même des dieux. Brahma et le panthéon tout entier firent appel à l'aide à Vishnu et de Çiva. Gonflés de colère, tous les dieux émirent ensemble leurs énergies sous la forme d'un feu qui sortait de leur bouche. Ces feux, en se combinant, constituèrent un nuage igné qui finalement prit la forme d'une déesse à dix-huit bras. Et ce fut cette déesse, la çakti qui réussit à écraser le monstre (…) les dieux avaient restitué leurs énergies à la çakti. » C'est ainsi que la « çakti » devint la source de toutes choses, « la force unique ». Il existe un autre Grande déesse mère selon L.Farrugiat, une déesse portant l'appellatif d'Aditi. Selon L.Farrugiat, « le culte de la Déesse mère est profondément enraciné en Inde. Plurimillénaire, il est sans doute d'origine pré-dravidienne. Aditi, la Grande Mère, assimilée à la Terre et à la vache, devient ensuite la Grande Devi. On la retrouve démultipliée à travers les çakti de Çiva : Uma, Kali, Parvati, Durga (…) elle se démultiplie à travers tout ce dont la fonction est de nourrir, soigner, entourer d'affection, et qui est promu, du même coup, au rang de Mère. » Atidi serait un autre nom de « çakti », appelée aussi « devi » ou « maha devi ». Ce mythe est important dans la mesure où il décrit la Grande Déesse comme une représentation de « la Nature, l'être suprême, celle qui embrasse tout ». [396]

[395]L.Farrugiat, *Les Indiens de la Guadeloupe et de la Martinique*, Basse-Terre, imp. Desmarais, 1975, pp.167-168.
[396]W.J.Daniélou, *Mythologie hindoue, Védique et Pouranique,* Paris, L'harmattan, 2006, p.36.

Incarnation « *çakti* », femme active, mystère et création.

Dans la philosophie du Samkhya, selon L.Farrugiat, la femme serait une figure qui travaille, qui engendre et qui nourrit. Selon L.Farrugiat, « On prolonge sur le plan métaphysique aussi bien que mythologique, le schéma de la philosophie Samkhya : l'Esprit, le « Mâle » purusa, est le « grand impuissant », l'Immobile, le contemplatif ; c'est la *Prakrti* qui travaille, engendre et nourrit. » [397] Selon E.Burnouf, le terme possède deux écritures : « *sam-KHYA* » qui signifie « compter, calculer, estimer, nombre [398]» et « sam-khya combat bataille. ». Le combat féminin n'est pas noté dans l'étymologie sanskrite du terme. Cependant un autre terme note la présence féminine « san-kalpa : pensée concentrée, volonté, volition, imagination, désir, intention, décision, conviction, volonté personnifiée, la fille de Daksa et mère de Samkalpa. ». Pourtant L.Farrugiat parle de samkhya et non de samkalpa. De plus il écrit : « Émotion mystique devant le mystère de la génération et de la fécondité mais aussi reconnaissance de toute ce qui est lointain, « transcendant », invulnérable dans la Femme (…) la Femme incarne à la fois le mystère de la Création et le mystère de l'Être, de tous ce qui est et qui devient, meurt et renaît d'une manière incompréhensible. » [399] La çakti renaît. Comment la femme indo-guadeloupéenne devient-elle l'incarnation de la « *çakti* » ?

Adoration et mythe de trois « *çakti* » en terres créoles.

Un fait curieux retient notre attention : il existe en terres créoles trois des mères spirituelles connues pour être des « çakti », deux mères d'origine dravidienne (sud de l'Inde) : Marianman et Meenakshi, et une mère originaire du nord de l'Inde

[397]L.Farrugiat, *Les Indiens de la Guadeloupe et de la Martinique*, Basse-Terre, imp. Desmarais, 1975, pp.167-168.
[398]https://archive.org/stream/dictionnaireclas00burnuoft , E.Burnouf, *Dictionnaire classique sancrit-français (1866),* p.765. (consulté le 06/05/2018)
[399]L.Farrugiat, *Les Indiens de la Guadeloupe et de la Martinique*, Basse-Terre, imp. Desmarais, 1975, pp.167-168

Kalimaï. Nous allons nous reposer sur deux auteurs pour présenter l'adoration de la déesse « *çakti* » en Guadeloupe : L.Farrugiat et Singaravelou. Dès 1975, Singaravelou note que les Indiens de la Guadeloupe procèdent à un culte à la déesse mère. Durant les cérémonies « la Déesse » (sa statue) est « baignée, habillée, somptueusement avec des tissus de soies brodées et parée de bijoux et de fleurs par les membres de la famille. (…) La déesse, représentée par une statue de pierre, qu'on dit originaire de l'Inde, trône sur un autel. »[400] L.Farrugiat, lui, met l'accent davantage sur l'invocation réalisée par le prêtre à la déesse autre aspect de l'adoration à la déesse mère. L.Farrugiat écrit « L'invocation se fait à l'intérieur du temple. Le grand prêtre chante (…) salue profondément la déesse sacrée »[401]. Quel était l'enjeu de cette adoration des déesses mères en terres créoles ? Selon L.Farrugiat « Les indiens, déracinés, ayant définitivement perdu tous parents, avaient plus que jamais besoin d'une Mère. Ils se la sont donnée en Mariémen. Sous des apparences multiples, Mariémin est une dans son essence : elle est la mère de tous les Indiens. Protectrice et secourable, elle est la Providence de la communauté. Ainsi par Mariémin, la communauté indienne des Antilles françaises, aussi déculturée soit-elle, a perpétué un des cultes fondamentaux de l'Inde religieuse, celui de la déesse-mère. »

C'est au cœur de deux œuvres que ce gravée dans ma mémoire cette présence des *çakti.* Ces mères spirituelles traversent des milieux, parcourent des mers et des terres, elles protègent mes mères, ces dernières s'identifient, prient, ce processus masque et révèle mon identité.

[400]Singaravelou, *Les Indiens De La Guadeloupe*, Étude de Géographie humaine, travail soutenu comme thèse de doctorat de troisième cycle, le 1er Février 1974, à l'Université de Bordeaux III, p.158.
[401]L.Farrugiat, *Les Indiens de la Guadeloupe et de la Martinique*, *Op cit.,* p.107.

La première intitulée *De la Mother In à la terre créole* que je vais symboliser la relation entre les déesses mères et nos ancêtres. Cette relation traverse les eaux, les déesses deviennent des mères. Cette traversée est matérialisée par la rencontre insolite entre le visage de femme indienne, le portrait d'inconnue, trouvée dans la collection d'ancienne cartes postales guadeloupéenne du XIX, et une photographie actuelle retouchée qui présente le lieu d'arrivée des immigrants Indiens en terres créoles, le port de l'ancienne usine Darboussier, transformée aujourd'hui en un musée, le Mémorial Acte.

La seconde œuvre représente une identité voilée, dissimulée, masquée, une identité en friche, placée dans une déchirure, une fracture. Une identité qui se cherche et qui questionne les masques de cette époque coloniale qui forme par fragment son identité. Si la première œuvre symbolise la traversée originelle des mères spirituelles et des ancêtres Indienne, la seconde œuvre me représente. Elle pose la question de mon identité multiple, au carrefour de plusieurs horizons.

Figure 93.Minakshi CARIEN, *De la Mother In à la terre créole,*
2018, Triptyque, Photomontage, Part 1 « la Mother in » 47,26 x 47,26 cm, Part 2 « les émigrants en mer » 17,72 x 10,63 cm, Part 3 « la découverte de la terre créole» 47,26 x 47,26cm, photographie, cartes postales, , © Boisel 2 et Douglas Gressieux.

Figure 94.Minakshi CARIEN, *Dialogue entre Masques,*
Vidéo Performance (5minutes), Paris, 2009.

7.3.2. Traversée des *çakti* et identité dissimulée

Des visages d'inconnues parcourent les mers, une femme âgée portant un foulard dissimulant ses cheveux et une femme cheveux lâchés. Ses visages sont montrés partiellement. Ils s'effacent, se déchirent comme des portraits perdus et emportés dans les eaux. Le visage montré caché fait écho à une performance réalisée en 2009 intitulée Dialogue avec les masques. Ces deux œuvres se lient, se rencontrent, discutent, interrogent la part d'identité masquée, la part d'identité cachée, la part d'identité parsemée de dialogue où laissant apparaître un voyage, une traversée faite de rencontres, d'ouverture, d'espoir qui nie dans son essence la malédiction des eaux noires. Bien que cette part s'efface, ces mots trouvent une résonance dans le dialogue qui ne cesse d'être dans la transmigration des fils matrilinéaires qui, au delà de l'effacement des portraits, demeurent.

Des portraits effacés et emportés par les eaux.

Ces visages sont ceux d'inconnus. Ils viennent de la collection de cartes postales de la Guadeloupe. Ces visages de deux femmes indiennes ne sont pas ceux de mes ancêtres maternelles. Pourtant dans le photomontage, ils les représentent, ils me permettent de me les représenter. De mes ancêtres femmes venues de l'Inde, il ne me reste que des prénoms : Letchimie et Lakshpatia. Ce photomontage couleur se compose de trois images : deux de format carré et un format carte postale. Ces visages bien qu'ils ne soient pas ceux de mes ancêtres, me permet toutefois de savoir quel était leur type, leurs caractéristiques. Je me représente Lakshpatia comme une femme âgée, le visage violacé par les images dont elle a été témoin (famine, disette) et les inquiétudes qu'elle portait quand elle a choisi de traverser les eaux de l'Inde à la Guadeloupe. Je me représente Letchimie comme une femme

emplie d'espoir, les cheveux lâchés désireuse de se reconstruire, une femme qui est née sur le navire de l'immigration indienne.

Voyage et dialogue par-delà les différences formelles.

Dans mes deux œuvres Dialogue avec les masques et De la Mother India à la terre créole n'ont pas été réalisées de la même manière. Les œuvres possèdent de nombreuses différences : la première est une série de photomontages, l'autre est un photogramme extrait d'une vidéo ; l'une, une retouche des documents d'archive, l'autre est un enregistrement ; une représente des portraits d'inconnues, l'autre est un autoportrait. Mais malgré ces différences, les questions du voyage et du dialogue sont centrales. Si la route est manifeste dans le photomontage par la première image qui redonne au portrait des contours du sous-continent indien, la Mother India, et par la seconde image qui laisse entrevoir les bords de mer du port de l'Usine Darboussier, lieu d'arrivée des Indiens en Guadeloupe. Cette route, ce chemin portent en lui, la trace d'une déchirure, d'une rupture, du sang de l'accouchement de ses mères. La route, le voyage n'est pas un tracé mais un dialogue avec les mânes, avec les masques dans la performance. Ce dialogue est celui qui s'est déroulé dans les habitations quand les Indiens, femmes comme hommes ont été en relation avec les Noirs Affranchis. Un dialogue qui n'a pas été évident se heurtant à des barrières culturelles et cultuelles mais qui construit une identité, une conscience hindoue en terres créoles.

Identité masquée.

Je porte en moi cette double origine du dialogue et du voyage, mon passé est marqué par l'immigration et l'habitation. Je suis faite de sang mêlé, de métissage, de changement. Mon identité est voilée, masquée. En Guadeloupe, les masques ont des histoires. Leurs origines se situent dans la pensée mythique de l'île. Le masque

n'est pas un déguisement, l'individu se fait posséder par l'esprit du masque. Dans la culture « créole », le masque s'incarne en l'individu. Dans une île ayant eu autant d'immigrations. L'individu masque possède des origines syncrétiques et évoque le carnaval. Les individus du carnaval guadeloupéen sont des masques, ce sont des individus masques. Le masque qu'ils portent les transforme, ils s'abandonnent à leur personnage et font le sacrifice de leur personne. Le masque est au cœur du mouvement collectif, il est porté, il n'est plus un simple objet, il donne vie à son porteur. Dans la performance le masque est celui de la calebasse, un fruit qui porte le poids de l'esthétique de la décolonisation.

Ces préoccupations, cette identité masquée, cette rencontre avec un passé colonial, empli de sacrer, de tradition, de croyance qui échappe, qui sont emplie de lacune et de mystère se retrouve dans l'œuvre de l'artiste Jeannette Ehlers. Son œuvre est marquée par sa mixité culturelle, par le voyage et le masque. Il y a une part d'elle même qui lui échappe, il s'agit de son appartenance à un passé colonial. Son père est originaire de l'île de Trinidad and Tobago. L'artiste décide à travers son art de faire un retour initiatique et de revenir à ses racines.

7.3.3. Jeannette Ehlers : retour initiatique et la recherche des racines.

Les œuvres de l'artiste sont marquées par ses origines. L'artiste à travers l'art cherche à saisir et à effectuer un retour à ce passé colonial qui lui échappe. Son art se présente comme un retour initiatique.

Figure 95.Jeannette EHLERS, *Atlantic (Endless Row)*,
2009, Photo, Part of the project Atlantic 2009 © Jeannette Ehlers.

L'artiste questionne son identité, son appartenance, ses racines.

Jeannette Ehlers est née au Danemark. C'est une enfant métisse, sa mère est allemande et son père est trinidadien. A l'âge de dix-neuf ans, accompagnée de sa mère, elle se rend dans l'île caribéenne de Trinidad and Tobago. Elle est à la recherche de ses racines trinidadiennes. Ces parents ont divorcé et elle n'avait plus de contact avec cette famille. Elle écrit « Je n'avais pas été en contact avec mon père trinidadien depuis de nombreuses années ».[402] L'artiste souffrait de ce manque, de cette lacune de ses racines trinidadiennes. Le seul bien qu'elle conservait de cette racine était « une carte postale avec une adresse envoyée par le cousin de son père ». Le voyage

[402] *Ibid.*

initiatique de l'artiste commence quand l'artiste retrouve sa famille qui n'avait pas vu son père depuis trente-cinq ans. Cette famille l'accueille à bras ouverts. Elle écrit « c'était incroyable et j'ai été très touchée par la chaleur et l'hospitalité ». Après cette rencontre familiale, l'artiste retournera à Trinidad en 1992, selon Laura Dowrich-Phillips, elle y est « restée environ quatre mois. Elle s'est plongée dans la culture, savourant dans cette partie de sa vie qu'elle avait disparu. »[403]

Figure 96.Jeannette EHLERS, *Ghost Rider 6 (Last Round)*,
2003, vidéo numérique, 2'08 en boucle, © Jeannette Elhers.

Une racine perdue et retrouvée.

La disparition, la perte ont marqué l'œuvre de l'artiste mais ainsi que le passé esclavagiste. A partir de 2003, l'artiste réalise une série de vidéos intitulée Ghost Rider. L'image du fantôme est celle de l'histoire mais l'artiste souhaite « changer l'ordre établi et contribuer à une nouvelle façon de voir et de percevoir. » Cette vidéo est fabriquée à partir de photogrammes de Western. L'ombre apparaît comme inquiétante et sans substance. L'ombre ou The shadow n'a pas de corps, elle hante

[403] *Ibid.*

les sols. Pour les fabriquer, Jeannette Ehlers opère telle un chirurgien, elle « enlève » des parties de l'image. Le corps a disparu, s'est effacée. L'objectif de Ehlers est de « détourner l'attention des images de leur contexte d'origine. »[404] L'artiste dans sa vidéo Ghost Rider 6, détourne le regard du spectateur des cowboys mais pour les rapprocher de celle de l'ombre qui n'a cessé de se jouer d'eux, de les perturber. Le thème qui ne cesse de traverser l'œuvre de l'artiste est celui de la mémoire et du déplacement temporel.

[404] *Ibid.*

7.3.4. Identité masque, autoportrait masqué dans le monde postcolonial.

L'artiste Jeannette est considérée comme une artiste qui affirme son identité dans la décolonisation. Elle réalise d'autres œuvres notamment la vidéo Black Bullet et la performance

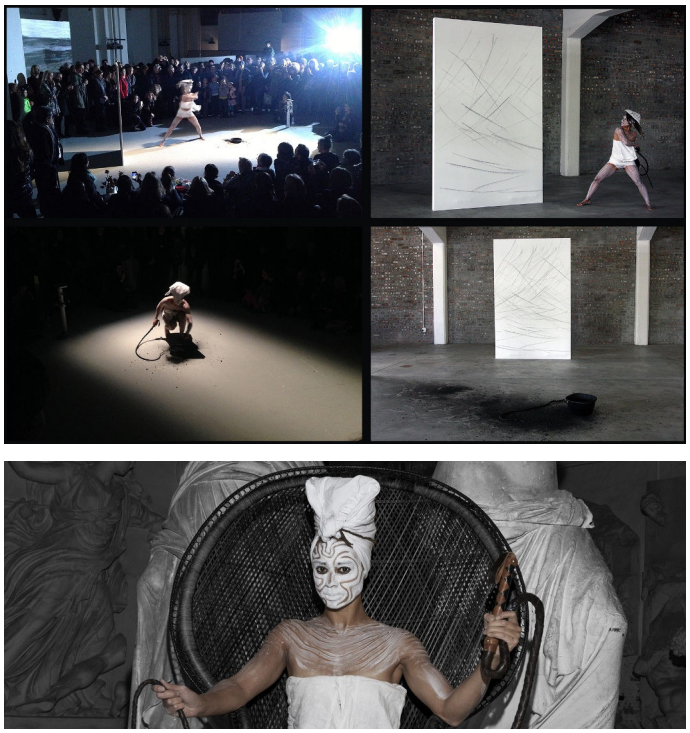


Figure 97.Jeannette ELHERS, *Whip it Good,*
2014, 2015, Performance © Jeannette Elhers.

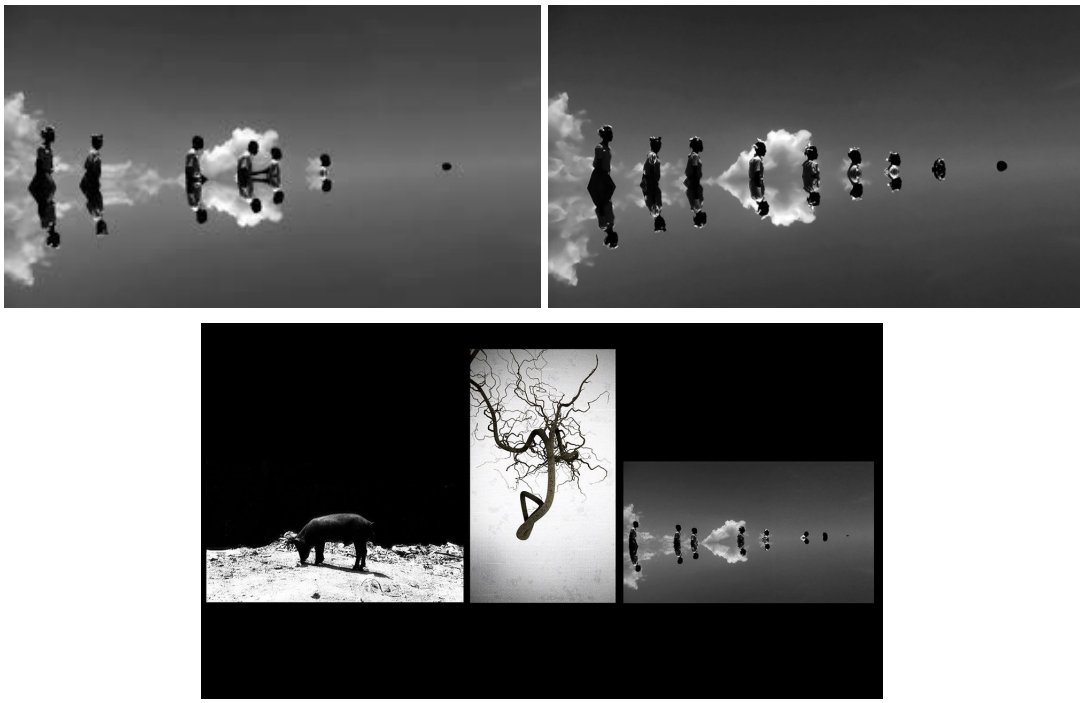


Figure 98Jeannette EHLERS, *Black Bullet*,
2012, vidéo numérique, 4'33 en boucle, installation Off the Pig, The March, Black Bullets, A trptych inspired by and about The Haitian Revolution 1791, 3 channel installation view © Jeannette Elhers.

Whip it Good. Black_Bullet est un hommage à la première « insurrection des esclaves dans l'histoire » qui s'est déroulée à Haïti. Dans cette œuvre les sujets ne s'effacent pas, ils émergent, c'est le cri de la liberté, cri qui fait écho à sa performance Whip it Good, fouette la toile et porte un masque blanc. La trace du fouet apparaît comme une vague, la mer se dessine avec violence.

Le dialogue a été préparé et inspiré par un poème de Léopold Sedar Senghor[405] qui marque un respect pour les masques africains et le mystère qui les entoure. L.S. Senghor évoque les masques de différentes couleurs (rouges, blancs, noirs). Il invoque tous les masques « d'où souffle l'Esprit », aux quatre coins de la terre. Il salue tous les masques qui vénèrent les Esprits. Les masques qui témoignent de l'éternité et du sacré. Mêmes « les masques au visage sans masque », mêmes les individus du carnaval guadeloupéen qui appellent l'esprit de leurs ancêtres. Le

[405]L.S. Senghor, *Chants d'Ombre*, *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 1956.

masque est éternel, il est éternellement beau, sans ride, ni fossette. Il témoigne en dernier de son appartenance, il est son image, il inscrit son image avec ses mots sur une feuille de papier. Ce poème de L.S SENGHOR établit un lien entre les masques sans masques et le Masque. Ils permettent tous deux d'évoquer les Esprits, leurs ancêtres. Comment fabriquer une rencontre sacrée ? La rencontre s'élabore en trois volets : la création des figures de masques africains, l'incorporation de l'individu *mas*, le dialogue.

Autoportrait masque.

Dans ma performance, le choix de la calebasse est important. J'y ai dessiné des masques africains prélevés dans un catalogue de l'exposition « Masques & Mémoires » du musée Dapper. Les masques dessinés sont d'origine africaine, ils ont été réalisés à l'aide de pastels secs puis fixés sur la calebasse. J'ai réalisé au total cinquante masques.[406] Pour réaliser la performance, je les ai disposés sur le pan d'un mur, les uns alignés par rapport aux autres et pour entrer en dialogue avec ces masques, j'ai réalisé un moulage de mon torse à l'aide de bandes plâtrées. Lors de la vidéo performance on me voit vêtue de cette seconde peau, j'établis le dialogue avec ces masques à l'aide d'un poème de Léopold Sedar Senghor qui marque un respect pour les masques africains et le mystère qui les entoure. Ce texte est appuyé par les gestes de ma tête et le fait que je tienne une plaque chauffante qui donne lieu à une atmosphère d'invocation, je crée un rite. Le rite est un ensemble des cérémonies du culte en usage dans une communauté religieuse. C'est une organisation, une cérémonie réglée ou un geste particulier, prescrit par la liturgie d'une religion.

[406] *Cf.* Figure 2, photographie des masques dessinés

Individu et Masque.

Le dialogue, la rencontre entre mon corps vêtu de blanc et les figures de masques d'Afrique Noire. Mon individualité s'est peu à peu effacée, se laissant envelopper par les mots de L.S. Senghor. Une bougie tenue d'une main et de l'autre un masque, je n'ai cessé de répéter le texte. Évoquant ces masques, les êtres disparus, pensant au temps difficile vécu par les esclaves, les douleurs et coups qu'ils ont dû subir, la condition de misère. Ce travail était un hommage, à leur histoire. La majorité des esclaves débarqués en Guadeloupe durant la traite des Noirs provenait d'Afrique Noire. Le Code Noir[407] permettait au colon de régir la vie de ses hommes. L'article 2 impose la religion « Catholique apostolique et romaine », toutes autres pratiques religieuses étaient interdites dans les îles. L'article 16, interdit tout attroupement d'esclaves appartenant à différents maîtres. L'article 25 demande au maître de fournir à chacun de ses esclaves deux habits de toile. Ils n'avaient que leurs danses et leurs masques pour se libérer de cette emprise, de cette domination.

Nègre Marron, Carnaval et identité.

Ma performance a été filmée par un ami. Les masques étaient tous accrochés sur un pan de mur, s'étalant sur deux mètres de hauteur et un mètre de largeur. Au début j'étais assise face à eux, le regard perdu comme devant des photos de famille, essayant de m'en souvenir. Au rythme de mes mots, j'ai commencé à leur parler comme je parlerais à mes ancêtres. Je les ai éclairés, comme lorsque je me rends au cimetière pour la fête des morts, leur manifestant toujours un grand respect. Les

[407] http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/amsudant/guyanefr1685.htm, J.B. Colbert, « le code noir », promulgué en Mars 1685 par Louis XIV, (consulté le 06/05/2018)

travaux d'une anthropologue Stéphanie Mulot[408] montre que ces groupes témoignent souvent d'un personnage : le Nègre Marron.[409] Elle note : « Les marrons, ces esclaves qui avaient fui les plantations pour refuser la domination et s'implanter dans les collines pour éventuellement y établir des communautés. Ces groupes ont donc choisi de faire revivre ces symboles de la résistance Nègre à travers le développement de la tradition des Mas ». il possède une histoire. L'individu qui porte le masque porte un costume, « rappelant parfois une condition de misère ». Mais la figure la plus représentée dans ce carnaval est celle du Nègre marron sous les traits de l'esclave africain, ou de ce qu'on appelle le « Mas à Kongo ». (Mulot) Elle écrit : « Le corps de l'individu qui joue ce rôle sert directement de masque. Il est enduit d'un mélange de sirop de sucre et de suie qui lui donne une couleur noire exacerbée épaisse. Ce corps ainsi maquillé est ensuite couvert d'un short rouge ou mieux d'un pagne fait de feuilles de bananes séchées. Tous ces éléments suffisent à donner à l'individu devenu Mas une allure peu rassurante. Au contraire, l'allure effrayante et agressive de ce Masque participe d'une volonté affichée d'ébranler les images rassurantes de la culture antillaise. » (Mulot)

La spécificité du Carnaval Guadeloupéen vient de leurs histoires. Ce sont des individus qui, du temps de l'esclavage, avaient réussi à fuir la domination et leurs conditions difficiles. Ils avaient réussi à se libérer et s'étaient réfugiés dans les forêts. Pour revendiquer son histoire, sa force, les Guadeloupéens ont développé la tradition des « Mas ». Chaque « Mas » possède une histoire et un symbolisme. Les

[408]https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2003-1-page-111.htm , S. Mulot, « La trace des Masques », « Anthroepoetes III » (2), « Politique identitaire et conscience historique dans le carnaval guadeloupéen, mise en scène et représentation d'une dynamique créole », « Un carnaval masque pour une histoire dévoilé. », site internet du Cairn, (consulté le 06/05/2018).
[409]*Ibid.,* p.7

costumes qui sont revêtus rappellent la condition de misère des esclaves. Le « Mas » le plus représentatif du Nègre Marron, est appelé Mas a Kongo.

7.4. Une ouverture des indiennes aux voix et sons contre le colonialisme

L'écho de cette voix se fera au-delà du monde créole, cet écho va s'étendre à toutes les sociétés postcoloniales, peut-être même dans les anciennes colonies britanniques, peut-être même en Inde. Une identité en devenir, retrace une mémoire douloureuse, des combats et des luttes, en vue de les transmettre et les diffuser. La prise de conscience est engagée dans un devoir de mémoire et une réhabilitation de l'héritage. La voix d'Aimé Césaire ne continue-t-elle pas de résonner, ne peut-elle résonner en Inde ?

7.4.1. Mères indo-guadeloupéennes non sati, non sakti mais rebelle et « çakti »

La femme indo-guadeloupéenne : hindoue oui mais non sati, non shakti mais incarnation d'une çakti ou d'une aditi ou d'une devi. Une femme qui n'est plus soumise aux lois de Manou. Une femme qui enracine son hindouisme dans un culte plus ancien, prédravidien. A l'égal de son alter ego, l'homme indo-guadeloupéen pratique un culte religieux reposant sur l'adoration des déesses-mères. Ce système religieux est le fruit de l'éducation qu'il a reçu de ses parents, dans cette éducation, l'image de la mère n'est plus détruite, déniée, inexistante mais elle est sacrée. En bravant la malédiction des eaux, en optant pour le départ vers les colonies plutôt que la mort dans le rite des sati, la femme d'origine indienne change sa destinée, son système religieux et familial.

Retour sur l'origine.

Selon Firmin Lacpatia « pendant tout le XIX^{e} siècle, la place de la femme dans l'immigration sera un sujet de préoccupation pour les administrateurs » coloniaux. Ainsi de 1854 à 1885, tant dans l'île Bourbon que dans les Antilles françaises,

l'administration coloniale concède aux femmes indiennes une place, puisque son voyage devient nécessaire pour ces pouvoirs publics désireux de maintenir un climat de « sérénité » en terres créoles. Serait-ce possible que les femmes indiennes aient volontairement choisi de recréer en terres créoles une identité religieuse basée sur une dévotion à la mère ? Pourquoi en terres créoles, l'hindouisme n'est-il pas brahmanique, ne répond-t-il aux lois de Manou mais répond-t-il au culte de la Grande Mère ? Serait-ce possible qu'en quittant l'Inde, en emportant des statues de déesses mères, ces femmes aient volontairement choisi de changer leur image, l'image de la religion, l'image de la femme.

Volonté de quitter l'Inde.

Ces mères d'origine indienne ont quitté l'Inde mère (les rituels du sati, les famines, une place féminine déniée), sont passées outre la malédiction des eaux noires kala pani mais en emportant des incarnations et des cultes de la Déesse mère. Ces mères ont éveillé les consciences en garantissant par un système de transmigration matrilinéaire la transmission de leurs histoires, un système religieux basé sur l'adoration de la mère. Ces mères ont changé la destinée de la femme. Elles ont inculqué à leur fille le « çak » et ce dès le XIX^{e} siècle en tirant parti du besoin du recrutement féminin de l'administration colonial.

Volonté de changer de culte et d'éducation.

Autant chez les hindoues du nord que celles du sud, il y a une volonté d'enraciner un culte de la « çakti » dans les terres créoles, alors qu'au XIX^{e} siècle comme en témoigne le Voyage en 80 jours de Jules Vernes, le système des castes et le rite de la sati étaient d'usage. Nous avançons la thèse que les femmes d'origine indienne ont choisi délibérément de reconstruire leur identité en terres créoles en réhabilitant des cultes prédravidien anciens, ceux dédiés à la « nature, l'être universel », ceux

dédiés aux mères qui embrassent. Ces mères ont changé et éduqué leurs enfants pour devenir des dévots des « çakti », filles comme garçon indo-guadeloupéens sont devenus dès le XIX^{e} siècle des « çakta » dans le monde créole. Ces mères en bravant les interdits religieux des lois de Manou ont choisi de changer leurs identités et la destinée de leurs filles.

7.4.2. Performance qui témoigne d'un merci » à mes mères.

En 2017, à travers une performance artistique au Mémorial Acte j'ai décidé de dire merci à ces mères indo-guadeloupéennes ou travailleuses d'origine indienne. Ces mères je ne les ai pas connues pourtant dans ma mémoire elles resteront gravées. Elles seront toujours l'expression de celles qui ont créé en terres créoles des femmes çakti, non shakti, non sati, des femmes indiennes non attachées à des passions, à des idéaux de pureté mais des femmes rebelles, attachée à l'image de l'idéal féminin des déesses guerrières, protectrices, maternelles. Ce changement de destinée, cet éveil est possible dans l'Inde d'aujourd'hui. La destinée des femmes indo-guadeloupéenne peut être un exemple d'images de rebelles et de courage, d'une éducation qui garantit une part de tradition hindoue rattachée aux valeurs familiales mais qui rejette cette part de l'hindouisme patriarcal qui nie son identité et son existence. Cette thèse retranscrit leur histoire en prenant appui sur un poème écrit en 1994 par une indienne Mata Amritanandamayi pour l'éveil des femmes indiennes[410]

« Les rayons dorés du soleil se mêlaient à la lueur rougeoyante du ciel et cette lumière envahit peu à peu tout l'horizon, se reflétant dans l'océan. Immobile sur le rocher, telle une statue, Amma fixait le soleil, contemplant sa gloire et sa splendeur. Son visage resplendissait d'un radieux sourire.

[410] M.Coquet, *Shiva Nataraja : la danse cosmique, son mythe, sa symbolique,* Paris, Les deux océans, 2015, pp.19-24, Mata Amritanandamayi, « Eveillez-vous mes enfants? » (1994).

O Mère adorable,
Pour que Tu viennes danser en moi,
Je me prosterne et m'abandonne à Toi.
Tu résides en chaque âme
En tant que Force de Vie
Si Tu devais partir, tout s'arrêterait.

O Énergie Universelle, sois de Parfaite Béatitude,
Viens, viens, O Lumière Suprême,
Reste et jamais ne m'abandonne.

O Toi, Atome des atomes,
Qui imprègnes tout l'Univers
Toi qui résides dans le Lotus aux mille Pétales
Viens, Viens,

Elle a l'éclat de million de soleils
Et demeure au cœur de moi-même

Mère est mon unique espoir de me fondre en Elle. »

Mata Amritanandamayi, 1994.

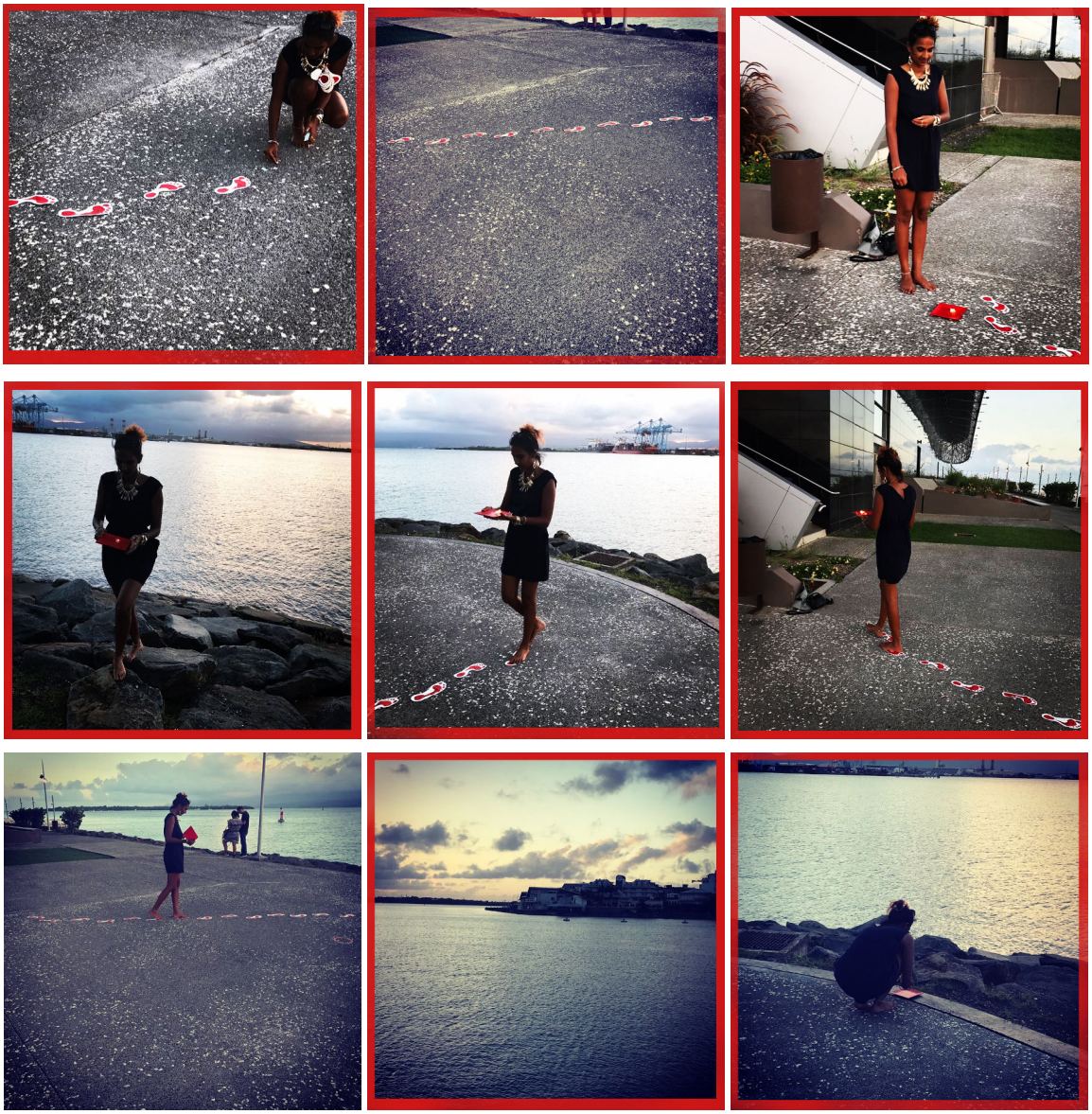


Figure 99. Minakshi CARIEN, *Hommage à mes mères,*
2017, installation, 9 photographies de format carré avec cadre rouge, 5 x 5cm, accompagnée d'un extrait d'une prière de l'hindouisme populaire indo-guadeloupéen.

En 2017, je me suis rendue à la Pointe Fouillole. J'ai décidé d'y déposer des empreintes de mes pieds m'amenant à observer l'horizon. Cette large ligne qui avait accueilli mes ancêtres. Je suis restée bien une heure à l'observer assise sur les rochers, sur les bords de mer. Je ne portais pas de sari, je portais une robe noire, j'étais en deuil.

Voyage d'une endeuillée.

Je souffrirai toujours de ne pas connaître, de ne pas pouvoir reconnaître mes ancêtres, je me les suis imaginée. J'ai accepté cette lacune de l'histoire. Je me suis reconstruite en comprenant leur histoire. J'ai compris pourquoi elles avaient choisi d'être des rebelles, elles avaient choisi de quitter l'Inde pour assurer une meilleure destinée à leur descendance. Elles avaient choisi de ne pas laisser de trace de leur Inde natale.

Reconnaissance.

Cette performance est un remerciement car ces femmes en regardant l'horizon ont choisi d'éveiller leurs filles, en décidant de prendre la mer, de braver l'interdit elles ont démontré que la femme indienne n'est pas qu'une bonne épouse, que la femme indienne est une rebelle, une guerrière et une mère.

Cette destinée est inscrite dans le poème de Mata Amritanandamayi qui invite les femmes indiennes, d'origine indienne, à s'éveiller, à se fondre dans la mère spirituelle, à prendre conscience de son pouvoir, de « çak », à regarder l'horizon et à contempler sa gloire et sa splendeur. Cette destinée peut également incorporer la voix d'Aimé Césaire qui prône un idéal d'authenticité contre le colonialisme et l'enfermement.

7.4.3. La voix de Fanon : une identité en déconstruisant les schèmes coloniaux

Dans ma performance et dans le poème de Mata Amritanandamayi, l'identité féminin est questionnée qu'il s'agisse de la mère que de la femme. Dans la performance de Jeannette Elhers intitulée Whip it good, l'artiste porte un masque blanc dans un fauteuil colonial. Dans cette œuvre, l'artiste se réfère à l'ouvrage de Frantz Fanon intitulé Masque blanc, peau noire. L'esthétique de la décolonisation repose sur cet ouvrage, décrit en ces termes « combat contre le colonialisme, combat contre la misère et le sous-développement, combat contre les traditions stérilisantes »[411]

Selon P.Lucas, la quête de Fanon reste « inachevée ». Comment la femme indienne peut-elle s'insurger contre les traditions stérilisantes en prenant appui sur les écrits de Fanon ? Selon Indira Mahindra « la situation américaine était comparable à celle des femmes indiennes (…) Par la suite il y a eu le droit de vote, le droit à la propriété (…) La tâche de la femme américaine qui s'efforce aujourd'hui de rehausser son statut est loin d'être facile. Elle a eu à combattre deux sortes d'ennemis : les seconds, plus insaisissables et par là plus difficiles à surmonter : discrimination professionnelle, blocage des promotions. » Mais comme le note Indira Mahindra, la liberté de la presse a joué un rôle important comme « agent de manipulation de l'opinion publique. »[412] L'artiste aussi a joué un rôle important dans cette prise de conscience, notamment Cindy Sherman, Martha Rosler, Barbara Kruger. Dès 1960, elles ont questionnée l'image limitative que prêtait la société aux femmes. Les femmes hindoues peuvent s'élever en usant de tous les moyens nécessaires, en recourant à des influences extérieures, pour réhabiliter leurs voix dans leurs sociétés actuelles postcoloniales.

---

[411] http://www.universalis.fr/encyclopedie/frantz-fanon/, P.Lucas, « Frantz Fanon (1925-1961) », site internet Universalis, (consulté le 06/05/2018)

[412] I.Mahindra, *Des indiennes,* Paris, Des femmes, 1985, pp. 239-258.

La femme indo-guadeloupéenne est une nouvelle figure descendante d'indienne, héritière des réflexions postcoloniales. Cette figure émerge d'un accouchement et de rupture. Elle n'est pas *sati* mais *çakti.*

Les rituels féminins exposent cette mimesis matriarcale. Une pratique artistique peut exposer ce « je » cakti. Cette recherche crée des rituels féminins en des lieux de mémoire familial. Je délimite les lieux par un morceau de camphre. Le camphre illumine le lieu. Ce feu identitaire rappelle comment ces mères Indiennes ont recrée leurs identités en incorporant la matrifocalité antillaise à l'éducation de leurs filles. A travers des performances, ces lieux deviennent sacrés. Ces lieux sont ceux rattachés à mon imaginaire. Ce qui m'a été légué. Cet apport féministe hindoue. C'est ainsi que nait le projet « çak ».

7.5. Mémoires et reconstructions: retour sur le projet « çak » et le « je » çakti

Le projet « *çak* » possède une autre dimension celle de témoigner de la présence de rituels hindous dans l'île. Cette présence est incarnée par le feu qui est un élément identitaire. Selon R.Devi-Voisset « Agni est un repère identitaire fondamental puisqu'il est le dieu védique à avoir conservé un rôle primordial qui traverse tout le spectre des rites hindous. » C'est ainsi que ce feu qui crépite, qui s'alimente prend appui non seulement sur les cultes archaïques transmis par les ancêtres mais également peut s'alimenter par d'autres manières d'être ou de devenir Indien au XXIe siècle. Ce n'est pas un hasard si ce Dieu villageois a été invoqué et adoré en Guadeloupe, si un culte majeur lui a été consacré dans l'île, si le feu est omniprésent dans sa cérémonie. Ce n'est pas un hasard si les Malaisiens dans les cultes dédiés à Muruga allument un feu. Si les Malaisiens peuvent s'identifier à Muruga, si les hommes guadeloupéens peuvent s'identifier au héros de Madouraï, à quelle déesse peuvent s'identifier les femmes ? Existe-t-il des femmes prêtresses en Inde ? Le feu devient l'élément qui porte la part symbolique de l'héritage préservé par-delà la malédiction. Il est un symbole divin.

Il n'y a pas une femme hindoue, pas d'idéal, mais une diversité d'image, de croyances, de familles, et de pratiques religieuses. Dans l'ouvrage intitulé *Des images d'aujourd'hui, repères pour éduquer à l'image contemporaine,* Patricia Marszal (Inspectrice des Arts Plastiques) pose les questions suivantes : « Les images de notre temps sont-elles si différentes de celle de périodes plus lointaines ? Et si oui, en quoi ? Dans un environnement empli d'images, ne suffit-il pas désormais d'en être imprégné pour naturellement les situer et les maîtriser ?» En effet, si les images restent très présentes dans la société actuelle, elles sont souvent connotées et stéréotypées. Notre observation : il n'y a pas une femme

hindoue, pas d'idéal, bien une diversité de pratique de représentations. L'idéal qui doit être nié a été véhiculé par *les lois de Manou* qui enferment sa destinée dans ses filets. Ce modèle et la conception qu'il modélise, façonne est de l'ordre de l'idéal. Cet idéal peut-il être destitué. Comment les femmes peuvent elle transmuter et libérer leurs images de ce carcan religieux ? Comment les femmes Indienne peuvent-elles créer un « je çakti » ?

7.5.1. Retour au double poétique, enfance perdue et retrouvée postcoloniale.

Ce regard porté sur les habitations est celui de l'appartenance. Il est rattaché tant à la mère qu'à la terre. Ce regard témoigne de l'enfance créole. Le premier écrivain a dédier son œuvre à cette écriture, à l'écriture de son enfance est Saint-John Perse. La littérature devient un non-lieu de cette enfance perdue puis retrouvée. Édouard Glissant définit Saint-John Perse comme un personnage de l'errance dans le Discours Antillais, il ne cesse de parcourir son enfance où il écrit le monde avec des yeux d'enfant[413], ainsi se pose la question du double poétique et l'enfance comme langage du monde.

Saint John Perse : la naissance du pseudonyme.[414]

Pour Mireille Sacotte[415], « l'invention d'un nom, comme un poème ». La poésie change sa vie. En quoi cette invention est-elle nécessaire ? Il semble que les raisons restent inconnues, mais les trois composants peuvent néanmoins être expliqués. Saint,[416] est une manière de se transformer en créateur, une manière de s'anoblir

[413] E.Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
[414] *Ibid.*
[415] http://www.sjperse.org/index.html, L.Céry, « Saint John Perse, le poète aux Masques. Eloges, La gloire des Rois, Analbase (consulté le 06/05/2018).
[416] M. Sacotte, *Alexis Leger / Saint-John Perse,* Paris L'harmattan, 1997.

comme Honoré de Balzac. John, est un prénom anglais et marque les respects de ses traditions dans sa nouvelle vie dans la ville de Pau. L'origine de ce nom britannique marque l'attrait à la mode, une ouverture vers un autre monde.[417] Perse, semble venir du poète latin *Persius* ou du poète Saint Jean de la Croix, ou un clin d'œil culturel à Archibald Orson Barnabooth ou encore à une origine irlandaise « Perse ». Ce pseudonyme sera commenté par la critique de son époque, marquant un aspect psychanalytique, un rejet du père (Père-se) ou une résonance des exploits de Alexandre en Perse, ou un solitaire (Perse). Ce pseudonyme conserve une part de mystère. Mireille Sacotte met en évidence l'acte de mémoire, de créer un pont entre le passé et le présent. C'est en devenant Saint John Perse, que le poète est envahi par l'inspiration. Il possède un nom pour le quotidien et un nom de poète. « Je est double »[418]. Ces premiers poèmes, ces moments de réminiscence : « Images à Crusoé », « Écrit sur la porte », « Éloges », seront tous signés par le pseudonyme Saint leger Leger, il s'y anoblit en ajoutant le mot « Saint » précédé de la répétition de son nom. Il devient poète. « J'habite mon nom ». C'est au moment de leur écriture que le dédoublement de cet homme naît. La re-naissance est liée à leur écriture, il devient autre et d'une autre race, celle des poètes.

Le mythe d'une enfance perdue.

Cet homme a eu une enfance choyée. Son premier recueil est chargé de cette expérience fondatrice, qui sera une matrice pour sa poétique, intitulé Éloges.[419]. Il le définit comme « l'écrin absolu ». Son écriture dans « Pour fêter une enfance » est parcourue par les figures d'arbres trop grands, de la servante de sa mère, de la

[417] *Ibid.*
[418] *Ibid.*, p.15.
[419] S-J Perse, *Eloges,* Paris, Gallimard, 1960, p.33.

mouche, du café, du manioc, des plaines, des pentes, du fouet, de la mer, des navires. Elle est fragmentaire et hétérogène, ce sont des épisodes qui ressurgissent par des bribes de souvenirs, des instants qui forment un tout qu'il nomme « Enfance ». Il se demande : « Sinon l'enfance, qu'y avait-il qu'il n'y a plus… ? »[420] Dans cette première partie, il nous fait partager ces moments de souvenance. « Qu'y avait-il qu'il n'y a plus… ? » Cette question sur une autre enfance possible, une enfance à venir, une enfance qui peut perdurer, retrouver, transposer sous la forme de ses poèmes. Il fête cette enfance, il la célèbre, en invoquant ses souvenirs. Il ne peut pas y renoncer, il les porte en lui, dans son cœur. Mais en les présentant sous la forme d'un éloge, il reconnaît leur perte. D'autant que ces poèmes sont écrits au passé. Il porte en lui la douleur qu'il immortalise dans sa poésie par des fragments. « ô, j'ai lieu de louer ! Il y avait à quai des hauts navires à musique. Il y avait des promontoires de campêche ; des fruits de bois qui éclataient… »[421] Le poète porte ce mal en lui.[422] En se demandant ce qui n'est plus de l'enfance, il comprend qu'outre la perte du lieu d'enfance, celle-ci continue à vivre en lui, son enfance l'a façonné. Ce questionnement le transporte dans un songe, dans un autre monde, où communiquent toutes les grandes figures du monde, les grands archétypes de l'enfance.

L'écriture comme une enfance retrouvée.

Dans *Éloges*, Saint-John Perse comprend que son enfance est encore là, elle restera gravée en lui, il peut la recréer, il s'échappe du lieu perdu. L'enfance n'est pas affaire de lieu, mais de figures qui parcourent ses songes, qui se reflètent dans ses

[420] *Ibid.*, p.36.
[421] M. Sacotte, *Alexis Leger / Saint-John Perse,* Paris L'harmattan, 1997.
[422] J Perse, *Eloges, Op. Cit.*, p.52.

poèmes. Ce sont des rêves qui n'ont pas de fin. « Ce navire est à nous et mon enfance n'a sa fin ».[423] Il fait le lieu disparaître pour errer et dialoguer. Il clôture en ces termes « À présent laissez-moi, je vais seul. Je sortirai, car j'ai affaire : un insecte m'attend pour traiter. Je me fais joie. »[424] Le songe de l'enfance parcourt la mémoire et l'imagination du poète, il est en mouvement et discussion sans fin. Il n'est même plus question de la spécificité de son île, aucun mot ne témoigne avec précision de son appartenance dans le recueil intitulé Éloges, le poète y a fait disparaître le poids d'une nostalgie ou de la peine qu'il éprouve dans son exil. Cependant cet univers est constant. Il ne s'y échappe pas.[425] Sa poésie est née du sentiment d'exil, de perte, de destitution. Il ne peut s'en défaire. En retravaillant son texte, en y ôtant toutes les spécificités de sa naissance guadeloupéenne, selon Glissant, Saint-John Perse crée une figure de l'enfance comme un universel sans faille,[426] un songe. Le lieu disparaît, seul l'errance reste manifeste.[427]

Retour sur l'acte de souvenance et ouverture au rituel

À travers le langage il retrouve son enfance et dialogue avec celle-ci. « Enfance, mon amour, j'ai bien aimé le soir aussi : c'est l'heure de sortir ». Elle devient un des personnages de son imaginaire. Ce retour à ses souvenirs se fait en corrélation avec la perte de sa terre natale et la perte de sa mère. Saint-John Perse, comme Patrick Chamoiseau, témoigne par la souvenance à une appartenance à la terre comme à la mère. Mon retour au pays natal, en terre de Gaschet, en cette terre spirituelle et maternelle est empreint de cet acte de souvenance. Le regard que j'y projette est celui d'une enfance perdue mais qui tend à renaître dans mes œuvres. Si cette

[423] *Ibid.*, p.68.
[424] M. Sacotte, *Alexis Leger / Saint-John Perse*, Paris L'harmattan, 1997.
[425] E.Glissant, *Le discours antillais,* Paris, Gallimard, 1997, pp.742-752.
[426] *Ibid.*
[427] V.Segalen, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du Divers (1978),* Paris, Librairie Générale Française, 1986.

enfance est parsemée par le tissu lacunaire porté par l'enfance de ma grand-mère, le travail des immigrants indiens en terre d'habitation, ce regard est celui qui se fige dans une esthétique de la ruine tout en accordant une appartenance à la mère spirituelle dont je porte le nom. Une appartenance spirituelle qui donne une visibilité à l'Inde intime implantée par les couleurs des temples hindous construits en terre indo-guadeloupéenne. Cet acte de souvenance dans cette dissémination postcoloniale met en dialogue mon enfance et celle de mes ancêtres. Cet éloge peut être considéré comme un culte littéraire dédié à l'enfance et au travail de mes ancêtres.

Mais il existe un autre thème littéraire qui possède un enjeu identitaire. Ce thème soutient également l'héritage des ancêtres. Ce thème se rattache aux figures héroïques, auxquelles sont dédiés des cultes selon Mircea Eliade.[428] La persistance de l'héritage patriarcal religieux se présente par des enjeux ethnologiques à travers le mythe de Maduraï Viran. Si le vécu des ancêtres reste inaccessible pour les indo-guadeloupéens, les noms des dieux et des déesses s'enracinent dans l'île. Ce dieu peut être un père protecteur des immigrants indiens dans les habitations. Le mythe de Madouraï Viran participe au *kala pani* littéraire, à cette réécriture de l'identité indienne des immigrants en terres coloniales. Dans mon imaginaire, ce mythe représente le feu identitaire des Indiens de la Guadeloupe.

[428] https://www.universalis.fr/encyclopedie/culte-des-ancetres/, M.Eliade, « culte des ancêtres », site internet Universalis, (consulté le 06/05/2018).

7.5.2. L'écriture du Je çakti ou Manifeste du *Naitre.*

Naître[429] c'est venir au monde, surgir et apparaître, se développer et se former, c'est croître et grandir en son monde, s'établir et s'éveiller dans un autre monde, c'est ouvrir les yeux et regarder vers d'autre monde. Le manifeste du Naître témoigne du « Je çakti ». Ce « je » incorpore mon identité d'indo-guadeloupéenne. Ce « je » est représenté à travers mon œuvre qui préserve mon héritage hindou guadeloupéen. Ce « je » porte ma conscience de l'œuvre de mes mères Indiennes venues en Guadeloupe pour créer des familles en y enracinant des pratiques culturelles et hindouistes matriarcales. Ce « je » s'ouvre, migre vers des interrogations sur l'identité en devenir de mon altérité intime les femmes et les filles Indiennes. Ce concept du Naître vient du latin *nascere* qui signifie « prendre son origine, provenir ». Ce Naître signifie créer en un monde qui transmigre, qui migre vers l'ailleurs, tout en ayant conscience d'un soi enrichi d'origines diverses. Naître, ce « je çakti » c'est être indo-guadeloupéenne, hindoue, fille et descendante d'Indienne, c'est sesentir proche des drames qui touchent dans l'Inde actuelle des femmes hindoues. Cette écriture est poétique et double.

N*aître indo-guadeloupéenne* c'est créer ce « je » poétique, ce double artistique qui s'inspire de l'écriture de Saint-John Perse. Ce « je » poétique, fait de souvenance et d'enfance, s'ancre dans les terres postcoloniales, dans des fictions intemporelles. Ce « je » poétique est celui d'un enfant qui erre et redécouvre par sa pratique ses lieux et images d'enfance, d'adolescence. Ce « je » poétique est le « je çakti » Il naît en regardant cette terre guadeloupéenne à travers le prisme du manque et de la séparation, le « je » çakti s'attache aux souvenirs et aux transmigrations, crée des

[429]Définition de «naître» signifie «.prendre son origine, provenir », site internet : http://www.cnrtl.fr/etymologie/naitre

images souvenances et des images rituelles de berceau maternel sacrée. Ces images enracinées, ces images oubliées, ces images-lacunaires ne sont pas que des portrait du « je çakti ». Elles possèdent un berceau sacré, ancré dans le sacrement et l'initiation hindoue. Le « je » çakti reste incomplet, inachevé si le chercheur n'évoque pas cette appartenance cultuelle hindoue guadeloupéenne, ces mythes, ces images, ces sons, rattachées à des pères protecteurs (Madourai, Nagour Mira, Agni, Hanuman) et à des déesses mères (Marianman, Kalimaï, Meenakshi).

N*aître dans l'immigration indienne* c'est émerger d'un contexte colonial que l'artiste chercheur doit questionner, montrer et incorporer à sa pratique artistique.

Naître *indo-guadeloupéens* c'est se questionner sur les conditions de venue de ces mères et pères indiens en Guadeloupe à partir de 1854.

Naître *fille* c'est comprendre et révéler la présence féminine indienne comme des enjeux politiques et mercatiques pour apaiser les tensions au sein du monde colonial, pour permettre l'enracinement de cette main d'œuvre indienne désireuse de créer une famille.

N*aître fille d'origine indienne* c'est d'abord accepter et porter cette Histoire haute en couleurs et en clair obscure.

N*aître fille d'origine indienne* c'est créer des images multiples de la mer, de cette genèse historique liée à l'immigration tout en lui redonnant un caractère intime et familial. C'est réincarner dans les flots des portraits d'inconnues, de méconnues qui parcourent par leurs prénoms des récits matrilinéaires.

N*aître fille d'origine indienne* c'est créer une vision de l'Inde intime reposant sur des souvenirs.

Naître *fille indo-guadeloupéenne* c'est accepter de méconnaître le vécu des mères Indiennes, de l'envisager comme un non vécu pour la descendance.

N*aître indo-guadeloupéenne* c'est questionner mes lieux d'enfance et d'adolescence, regarder et observer autrement mon héritage.

N*aître indo-guadeloupéenne* c'est regarder autrement son héritage à travers le prisme littéraire des *kala pani*. Ce concept contient l'empreinte de la brisure des émigrés, des traversées, porte la survivance des patronymes, la méconnaissance des ancêtres dans l'arbre des lignées, ravive l'esprit des mânes perdues et fait danser les ombres portées. Il devient un culte spécifique des morts, des mânes.

N*aître indo-guadeloupéenne* c'est porter un regard sur cette continuité entre les morts et les vivants en montrant les lieux actuels.

N*aître indo-guadeloupéenne* c'est évoquer par l'acte de souvenance littéraire l'ombre des morts dans des lieux d'habitation ou d'inhumation. Ombres qui ne cessent de faire des retours entre récits d'enfance et absence contemporaine.

N*aître indo-guadeloupéenne* c'est questionner l'enjeu identitaire de cette enveloppe charnelle immatérielle, de corps onomastiques qui façonnent l'héritage hindou guadeloupéen depuis 1854 à nos jours, de ce corps qui ne meurt jamais.

Naître femme indo-guadeloupéenne c'est témoigner, amasser, questionner des vestiges sacrés et profanes dans les terres qui m'ont vu grandir. *Errance et souvenance* rend compte de mes promenades, de mes égarements, de ces moments d'observation qui ne me permettent pas de voir la présence indienne en terres postcoloniales.

Naître guadeloupéenne c'est délimiter son berceau sacré à travers la présence du feu et de l'eau. Dans la pratique artistique, ces éléments naturels deviennent un symbole identitaire. C'est dans l'analyse d'une cérémonie indienne dédiée à Madouraï Viran que le feu devient central dans l'héritage hindou guadeloupéen. Ce feu structure chaque étape du rituel. Mais le feu est aussi présent dans les pratiques culturelles.

*N*aître guadeloupéen c'est percevoir les cérémonies indiennes comme le berceau du sacré. Un berceau qui maintient en vie l'hindouisme hindou patriarcal. Cependant il existe un corps sacré qui se meurt. Un corps sacré qui apparaît anodin tant il est placé dans l'ombre. Ce corps est celui de l'héritage hindou matriarcal. Ce corps n'est visible qu'à travers les feux des foyers, qui font résonner l'écho des voix ancestrales. Mais ces pratiques ne sont pas exposées, n'ont pas de visibilité tant elles paraissent « normales ». Dans ce temps, la femme indienne a peu de présence, peu de visibilité. Elle souffre d'un certain interdit traditionnel. Mais elles créent des rituels quotidiens, presque anodins.

*N*aître *femme indo-guadeloupéenne* c'est être confrontée à une impossibilité de faire certains rituels. En tant que femme, on ne peut pas effectuer ces rituels, perpétuer les actions des vatialous. Les femmes indo-guadeloupéennes peuvent toutefois conter et raconter les cérémonies d'An tan, nommer et décrire les actions des vatialous à leurs enfants, créer ce berceau sacré par le rythme de leurs voix. Cette impossibilité porte la question de l'action féminine dans le berceau sacré en Inde et en Guadeloupe.

*N*aître *fille d'Indienne* c'est se demander quelles sont les images que je garde en moi des femmes indiennes, de mes mères hindoues. Quelles images léguées par ces

femmes façonnent mon identité. La première phase du processus mimétique est le recours à la diversité des images des Indiennes. Ce chapitre devient une ouverture sur des problématiques liées à cette diversité d'images des femmes indiennes évoquées par Indira Mahindra dans *Les Indiennes.*

***N**aître fille d'Indienne* c'est développer une pratique qui porte, transcrit, dessine le « je çakti » à travers une piste de recherche décrite par R.Louise dans le *Manifeste du marronisme moderne*. R.Louise évoque la figure de l'artiste *marroniste,* cette figure enracine le processus créateur dans les notions de « symbolisme et le rituel énigmatique ».L'enjeu est de faire prendre conscience que les rituels féminins mettent en œuvre un processus dont la visée est de révéler l'identité des femmes hindoues indo-guadeloupéennes, des femmes qui ritualisent leur quotidien.

***N**aître fille* c'est marquer une prise de conscience de ma différence avec les Indiennes. Leurs images et le vécu des femmes hindoues deviennent mon altérité intime. Je me sens proche de ces femmes. Mais ce photomontage porte également sur l'enjeu de l'éducation des filles en Inde. Ces enfants très jeunes portent le masque de la sati, ancré dans cet hindouisme patriarcal dicté par les Lois de Manou, un contexte socioreligieux qui nie parfois leur identité, leur existence. Selon M. Foissy, parfois les femmes hindoues et leurs filles peuvent être vues comme des esclaves ou des déesses.[430]

***N**aître* fille d'Indienne et d'Indo-guadeloupéenne c'est encourager les Indiennes et leurs filles à prendre leurs destins en main en leur exposant l'histoire de mes mères Indiennes venues s'enraciner en Guadeloupe au XIXe. L'immigration de mes mères marque une volonté de braver la malédiction du kala pani, cette décision nie une loi

[430]M.Foissy, *Déesse ou esclave ? Femmes hindoues de l'Inde rurale,* Biarritz, Atlantica, 2009.

de Manou et permet aux Indiennes d'implanter en terre créole un autre hindouisme. En décidant de quitter l'Inde, ces femmes sont conscientes de quitter leur terre mère. En cette terre d'accueil, elles décident d'adorer des déesses-mères. L'hindouisme en terres guadeloupéennes est basé sur un culte patriarcal et matriarcal, les déesses y sont l'égale des dieux.

*N*aître fille d'Indienne et d'Indo-guadeloupéenne c'est encourager les Indiennes à devenir des çakti et non des sati. Ces femmes peuvent ancrer leurs actions en prenant appui sur les discours contre le colonialisme afin de se *démanoutiser* à l'image des femmes des diasporas indiennes. Dans une performance intitulée « Manifeste du Naître », j'appelle ces femmes à se tourner vers cet ailleurs qui pourrait les aider. Je suis sur un ponton. J'allume un morceau de camphre. Je construis des bateaux en papier. Je les dépose dans l'eau. Je les laisse voguer. Cette œuvre évoque toutes les diasporas indiennes, cette œuvre montre l'importance de se tourner vers l'ailleurs pour construire et déconstruire son image, pour reconstruire une identité en devenir. L'œuvre a été élaborée en 2017. C'est un appel. Ces femmes Indiennes peuvent s'inspirer des voix qui se sont élevées contre le colonialisme, contre l'enfermement dans les sociétés post-esclavagistes pour mener leurs combats.

Figure 100. Minakshi CARIEN, *Manifeste du Naître,*
Deux photographies de format carré, 10 x 10 cm, 2017,
Plage du Souffleur, accompagnées d'un extrait du souffle de la mer.

7.5.3. Vers des voix contre le colonialisme et l'enfermement.

Il apparaît nécessaire selon Gandhi que les femmes Indiennes affirment leur identité. Il l'écrira et décrira ainsi : « Pour avoir leur liberté, les femmes doivent obtenir le droit de vote et un statut d'égalité légale. » [431]Les mots de Gandhi incitent les femmes à faire tomber le masque de la servitude, de l'effacement et à se battre pour l'obtention du droit de vote pour les femmes. Car si ces femmes n'étaient pas élevées pour être libres, elles pouvaient toutefois le devenir. De plus dans l'hindouisme, il existe d'autres modèles que l'idéal de la bonne épouse édifiée par les lois de Manou. Il apparaît que les femmes Indiennes doivent changer, métamorphoser, transformer leur image en déconstruisant ce stéréotype d'épouse idéale. Ce système est ancré dans l'éducation de mère en fille, or il apparaît que ce mythe de la *sati* peut être déplacé vers une autre mythologie, qui servirait davantage la liberté des femmes, celui des çakti, des femmes qui prennent leur destinée en main par leur choix, volonté, action et œuvre.

Cette nécessité de la liberté des femmes indiennes peut trouver un écho dans les vois qui s'élèvent contre le colonialisme. A.Césaire, F.Fanon s'interrogent sur les valorisations des identités des subalternes, des minorités ou des oubliés. Les femmes indiennes peuvent prendre appui sur ces combats qui se sont enclenchés dès la mise en place des processus de décolonisation. En 1946, *la loi de la départementalisation*[432] est adoptée à l'Assemblée Nationale à la demande d'Aimé Césaire. Cette loi a pour but de modifier la nature de l'administration des Antilles françaises, elle marque un passage entre la société coloniale vers les départements

[431]M.Foissy, *Déesse ou esclave ? Femmes hindoues de l'Inde rurale,* Biarritz, Atlantica, 2009.

[432]T. Gamess, *La loi de départementalisation du 19 Mars 1946, un tournant dans l'exécutif de la Martinique*, Mémoire présenté à la faculté des Sciences Juridiques, Politiques et sociales de Lille, sous la direction de Pierre Mathiot, Lille, Septembre 2002.

français. La société coloniale est régie par le Gouverneur alors que c'est un préfet qui siège dans les départements français.

Société créole et société postcoloniale.

La société coloniale a créé « une culture originale », érigeant les bases de « la société créole. » Aimé Césaire prononce le discours sur le colonialisme en 1955.[433] La civilisation « européenne » ou « occidentale » dans le monde de 1955, doit faire face aux problèmes majeurs que sont le colonialisme et le prolétariat.[434] « La malédiction la plus commune en cette matière est d'être la dupe de bonne foi d'une hypocrisie collective, habile à mal poser les problèmes pour mieux légitimer les odieuses solutions qu'on leur apporte »[435] De quelle hypocrisie est-il question et de quand date celle-ci ? Selon Aimé Césaire, l'hypocrisie est tirée des équations chrétiennes « christianisme : civilisation et paganisme : sauvagerie. ». Que ces hommes soient Nègres, Indiens ou autres hommes de couleurs, les ancêtres de ces hommes sont devenus souvent des chairs de sacrifices, c'est-à-dire des travailleurs exploités ou opprimés.[436]

Une voix par-delà l'oppression.

Ce destin entrecroisé bien que relevant du tragique, eut un avantage certain pour les colonisés. Ils prirent conscience au fil des décennies du mensonge de leurs maîtres[437], comprenant que ces hommes ne leur étaient en rien supérieurs, ils n'ont pour seule arme que leurs fouets et leurs menaces perpétuelles, les corrections. Le seul point de lumière, est que ces hommes venus d'ethnies, de races et de

[433] A.Cesaire, *Discours sur le colonialisme*, suivi de *Discours sur la Négritude*, Paris, Présence Africaine, 1955, 2004.
[434] *Ibid.*, p.7.
[435] *Ibid.*, pp.8-9.
[436] *Ibid.*, pp.9-10.
[437] *Ibid.*, p.8.

civilisations différentes ont été mis en contact les uns avec les autres, ils ont été amenés à marier ou unir des mondes différents, des mondes d'échange. [438] Il écrit : « L'échange est ici l'oxygène et que la grande chance de l'Europe est d'avoir été un Carrefour et d'avoir été le lieu géométrique de toutes les idées. » (Césaire, 1955, 2004, p.10) Ces hommes à travers leurs échanges, ont pris conscience de leurs voix. Cette voix est la Négritude, une école de pensée militante pour tous les hommes Nègres, Jaunes, Indiens victimes d'oppression, de répression, de marginalisation et de dénégation de ceux-là même qui les ont soumis durant toute la période esclavagiste.[439] Il écrit : « Par-delà le biologique immédiat, elle fait référence à quelque chose de plus profond, très exactement à une somme d'expériences vécues qui ont fini par définir et caractériser une des formes de l'humaine destiné telle que l'histoire l'a faite : c'est une des formes historiques de la condition faite à l'homme ». (Césaire, 1955, 2004, p.81) La condition dont il parle est la colonisation et toutes les répressions.

L'identité en devenir.

La communauté que forme la Négritude n'est pas formée par une race ou une civilisation mais elle s'élève contre tous les crimes contre l'humanité issus du colonialisme.[440] Il écrit : « Une manière de vivre l'histoire, dans l'histoire : l'histoire d'une communauté dont l'expérience apparaît, à vrai dire, singulière avec ses déportations de population, ses transferts d'homme d'un continent à un autre, les souvenirs de croyances lointaines, ses débris de cultures assassinées. » (Césaire, 1955, 2004, p.82)

[438] *Ibid.*, p.10.
[439] *Ibid.*, Discours sur la Négritude, p. 81.
[440] *Ibid.*, p.82.

Elle est active, elle se configure dans le refus, dans le combat, dans la révolte, elle mène une offensive de l'esprit contre le système et les préjugés. « La Négritude a été une révolte contre le réductionnisme européen ». La réduction des citoyens de couleur a pris la forme d'une dénégation du patrimoine des peuples, voulant à tout prix que ces peuples s'oublient, soient assimilés et assimilables, s'inscrivent dans une autre culture et ne se connaissent plus. L'esclave oublie son passé, ses savoirs. L'indien a dû pratiquer ses cultes en cachette. La Négritude vise la réhabilitation de toutes les valeurs pour ces hommes, elle vise à approfondir le passé, à les ré-enraciner dans leurs histoires, dans leurs origines, dans une géographie et une culture.[441] Il écrit : « Le tout se traduisant non pas comme un passéisme archaïsant, mais par une réactivation du passé en vue de son dépassement » (Césaire, 1955, 2004, pp.85-86)

[441] *Ibid.,* pp.85-86.

7.5.4. La transmutation des femmes Indienne : de la sati à la *çakti*.

Agni dieu message, dieu protecteur, garant d'une persistance d'un héritage patriarcal.

Le feu dans l'hindouisme peut être symbole de destruction ou dans d'autres imaginaires symbole de pureté. Selon Dhana Underwood, « symbole à la fois de création et de destruction, le feu occupe une place prépondérante dans la religion et la culture hindoue. D'un côté, symbole unifiant et purificateur, le feu unit l'homme et la femme lors de la cérémonie du mariage. De l'autre, jusqu'en 1829, la veuve hindoue du sous-continent indien pratiquait le *sati,* rituel d'auto-immolation sur le bûcher funéraire de son mari. Cette coutume fut la cause de nombreuses controverses durant la période coloniale. »[442] Selon Dhana Underwood, le feu devient une notion contradictoire mais prépondérante dans les rites hindouistes.

Selon Dhana Underwood le rite du sati est associé à cette idée de « pureté ». En effet

pour elle le « terme sati vient du sanskrit « *sat* » qui signifie « être », « ce qui est » et « ce qui existe ». Le problème psychologique vient « des connotations sémantiques associées au sens original, notamment les idées de vertu et de sainteté, le principe de la parole donnée et de loyauté ou de dévouement de la femme à son époux. » Dhana Underwood explique que ces connotations sont « étroitement liées à la religion brahmanique » et à la conception des déesses qu'elle diffuse. Elle rajoute « les déesses mènent une existence austère, sainte et vertueuse. » C'est ainsi qu'est née l'idéologie de l'inexistence féminine. Selon D.Underwoord « les femmes hindoues commencèrent à adopter le mode de vie et à accepter le modèle de féminité représenté par les déesses ». Dès lors l'aspiration plus élevée pour la femme était de devenir une « sati », c'est à dire « une femme vertueuse, loyale et religieuse ».

[442]F.Chartier, K.Elecho, , *Le feu, symbole identitaire,* Paris, L'harmattan, 2009. pp.103-105.

Avant d'envisager la transmutation des images de la femme hindoue, il faut appréhender cette dernière comme une image parfaite, unique et exemplaire, image véhiculant un idéal, image construite et stéréotypée mais qui ne peut être généralisable. Selon P.Marszal, « une image parfaite peut se caractériser par un certain nombre de qualités. Elle peut être unique, unitaire, accomplie, exemplaire, radicale, pérenne, universelle. »[443] Ce modèle préétabli n'est qu'un masque que la femme peut ôter, peut refuser de porter, en appliquant les idées de Gandhi. Les idées de Gandhi mettent à mal ce système. Selon P.Marszal, « une image révélatrice du représenté : la métaphore du miroir en tant que reflet. » Une image révélatrice peut être sources d'images-réalité ou d'images-image ou au contraire perçue comme « métaphore du prisme comme déconstruction du reflet donné par le miroir ».

Cependant il existe dans l'hindouisme des déesses ayant accompli des exploits connus sous le nom de shakti. Mais avant d'éclairer ces déesses, nous allons comprendre la place des femmes dans la société indienne. C'est une altérité intime pour moi. Comprendre la place de ces femmes, donne un aperçu de l'inexistence du statut des femmes dans l'Inde du XIXe et les raisons qui ont poussé des femmes à émigrer par-delà le *kala pani*. L'eau semble un élément rattaché à la malédiction mais l'eau peut devenir une eau féminine et maternelle. Nous postulons que ces mères hindoues, telle des *çakti* ou des *aditya* ont voulu reconstruire religieusement leurs statuts en terres créoles, en mettant à mal *Les lois de Manou*, en défiant de manière factuelle la malédiction des eaux noires, en rejetant cette existence de sati pour privilégier une existence de *çakti*.

[443]P.Marszal, *des images d'aujourd'hui,* Nord Pas-de-Calais, CRDP, 2011.

Qu'est-ce que le shaktisme ou *çaktisme* dans l'hindouisme ? Selon Jean Filliozat, « dans la religion de l'Inde, la puissance cosmique mère de toute production, appelée en sanskrit Sakti (« énergie ») est l'objet d'un culte particulier, dont les fidèles sont les *sakta* et que l'on désigne du nom de shaktisme. » La sakti fait référence à des « textes shivaïstes ».[444] C'est « l'énergie de l'être suprême Siva ou Shiva, dont l'essence se confond avec l'existence particulière. » En quoi ce terme peut-il devenir une image révélatrice ? Selon J.Filliozat « sur le plan cosmique empiriquement Siva et Sakti forment comme les deux éléments d'un couple qui, sous son aspect personnel, représente le Grand Seigneur et la Déesse. » Dans la religion hindouiste shivaïste, la femme peut se référer non à une sati mais à une shakti, c'est à dire à l'égale de l'homme.

[444] https://www.universalis.fr/encyclopedie/sakti/, J.Varenne « Sakti », site internet Universalis, (consulté le 06/05/2018).

CONCLUSION

Allant à contre-courant de ce qui est dit, recherchant l'énigme du visible dans l'indicible, c'est en tant que descendante directe de ces femmes, de ces mères, que je questionne cet apport féminin en questionnant son rôle dans l'enracinement, l'immigration et l'héritage indo-guadeloupéen. C'est à travers la prise de conscience de leurs actions quotidiennes, retranscrites par des récits en apparence anodins que se maintient un processus de conservation, de transmission, de mythification d'objets matériels et immatériels.

Pour revenir sur notre question principale de départ à savoir : en quoi les pratiques artistiques et culturelles ont-elles permis aux femmes de préserver l'héritage hindou indo-guadeloupéen.

La thèse que nous avons essayé de défendre dans cette recherche était que les pratiques artistiques et culturelles des Indiennes, de leurs filles ont permis de préserver l'héritage hindou indo-guadeloupéenne. En basant ce processus de transmission dans l'éducation ces femmes ont réussi à créer une identité indo-créole. Les actions rituelles et profanes, quotidiennes et sacrées sont envisagées comme l'essence de la construction indo-guadeloupéenne. Cet apport des Indiennes est également créateur d'une nouvelle image de la femme hindoue. Une figure qui est le fruit d'un patrimoine typiquement guadeloupéen matriarcal, d'une nouvelle structure familiale hindoue ancrée dans la matrifocalité antillaise. La fille de

l'Indienne venue travailler en Guadeloupe est devenue par le biais de cette éducation une cheville ouvrière.

L'héritage peut opérer une continuité entre le passé et le présent. L'héritage peut fabriquer un corps qui ne meurt jamais. L'apport des femmes, tant par l'œuvre que l'action, peut être conçu non comme une sorte de cheville mais éventuellement comme la racine de ce pan culturel et cultuel. Mais il n'y a pas une figure féminine mais une multitude de présences, de voix féminines qui jalonnent l'héritage : les mères spirituelles, la figure maternelle, l'épouse. L'absence, la négation se matérialise dans la transmission orale. Les noms des femmes ne sont pas cités. Les femmes effacent peut-être leurs noms, elles n'estiment pas suffisamment les petites séquences d'actions symboliques qu'elles réalisent pour l'accomplissement du culte. Elles les jugent peut être comme subalterne, or c'est dans l'œuvre de ces dames que se déploient toute l'architecture du rituel, que repose toute la construction familiale.

1. Réminiscence des images

Ce travail doctoral traite du thème de la mémoire. Thème emprunté à l'ouvrage de Paul Ricœur *La mémoire, l'histoire et l'oubli.* [445] Dans le cadre du projet « çak », ces phénomènes mnémoniques sont ancrés dans la figure des femmes d'origine indienne. Le point de départ est la collection de souvenirs, la révélation de ce qui les touche, ce qui reste de l'Inde en elles, de ce qu'elles en ont transmis à leurs enfants. Le retour aux phénomènes mnémoniques témoigne dans les écrits de Ricœur à un retour à une mémoire corporelle et à une mémoire du lieu.

[445] P.Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli,* Paris, Seuil, 1975, pp.48-49. « la traversée des « modes mnémoniques » (…) impliquant le corps, l'espace, l'horizon du monde ou d'un monde ».

Dans le cadre de cette recherche les souvenirs se conjuguent à la perte de la terre mère et à l'enracinement en terre d'accueil. Mais l'enjeu de l'analyse de Ricœur est contenu dans le processus de réminiscence. En effet selon J.A Barash « il se demande comment est-il possible, à partir de l'expérience première de la mémoire qui s'enracine d'abord dans la sphère originelle de la personne et de son intimité, de rendre compte d'une mémoire à plusieurs, voire d'« une mémoire collective » s'étendant jusqu'aux collectivités politiques ? ».[446] La réminiscence vient du latin *reminiscentia* et *reminisci* qui signifie « ressouvenir », « rappeler à son souvenir, faire acte de souvenir ».[447] Le terme possède deux définitions et acceptations sémantiques, l'une appartenant au domaine de la Philosophie et l'autre à la Psychologie.

Dans la philosophie platonicienne, la « réminiscence » est « un souvenir d'une connaissance acquise dans une vie antérieure, quand l'âme, qui vivant dans le monde *supra-sensible* des essences, contemplait les idées. Mais également la faculté de rappeler volontairement les souvenirs chez Aristote. Dans le cadre de ce travail doctoral, la réminiscence des images des mères hindoues peut être affiliée à la philosophie aristotélicienne et platonicienne puisque ces images sont retransmises par des transmigrations matrilinéaires et intergénérationnelles. C'est par l'acte de souvenance, que ma grand-mère me transmet son histoire, ce qui lui a été conté par son père. Cette histoire intime de l'immigration indienne qui a bercé son enfance. Mais dans ces récits, elle m'évoque les souvenirs de ses ancêtres, de ces personnes qui me sont inconnues, qui vivaient dans le monde colonial. Placée

[446] https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2006-2-page-185.htm, J.A. Barash *Qu'est-ce que la mémoire collective ?, Réflexions sur l'interprétation de la mémoire chez Paul Ricoeur,* Site internet Cairn (consulté le 01/09/2018).
[447] Définition « réminiscence », http://www.cnrtl.fr/definition/reminiscence , site internet cnrtl (consulté le 01/09/2018)

entre rupture et accouchement, cette réminiscence possède un enjeu psychologique. Le terme en psychologie désigne « le retour à la conscience d'une image, d'une impression si faible ou si effacée qu'à peine est-il possible d'en reconnaître les traces. »

2. Souvenirs, mémoires et pratiques archivistiques

L'adaptation cinématographique du livre de Jules Vernes *Le tour du monde en 80 jours* date de 1975. Cette adaptation précède largement ma naissance. Ce film marquera mon imaginaire, m'invitant au voyage et à la réflexion. Je voulais absolument comprendre les bases de ce rituel qui m'était totalement étranger et opaque. Je me souviens comme si c'était hier de cette scène. Il me semble important d'y revenir, de me replonger dans ce souvenir qui aujourd'hui encore hante mon imaginaire. Je me rappelle la détresse de cette femme indienne fuyant le bûcher. La scène reste gravée. Le souvenir reste intact. Cette détresse, je l'ai connue de mes mères quand elles n'étaient considérées que comme des épouses, quand elles manquaient de reconnaissance. Ces souvenirs sont une mémoire à l'œuvre. Ils sont souvent rattachés à l'oubli, à la lacune et au manque. Mais la reconstruction de ces souvenirs n'est pas une chose aisée puisqu'ils créent un bilan aporétique selon Platon.

Ricœur note les difficultés de ce raisonnement aporétique en ces termes « La première a trait à l'absence de référence expresse à la marque distinctive de la mémoire, à savoir l'antériorité des « marques », des *semeia*, dans lesquelles se signifient les affections du corps et de l'âme auxquelles s'attache le souvenir. »[448]

[448] P.Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli,* Paris, Seuil, 1975, pp.14-15.

Dans ma mémoire du souvenir des femmes Indiennes en terres créoles, il n'y a pas de *semeia.* L'absence de ces femmes est marquée par la perte dans l'Histoire. Il y a des accouchements sur les navires, des *coolie ship* et des ruptures avec l'Inde. Cet apport féminin en terre créole est double, d'abord des naissances et une rupture avec la malédiction du *kala pani.* Ce point crée une dimension littéraire. Si de ces ancêtres femmes, il ne reste que des bribes de souvenirs. C'est dans la littérature qu'est marquée et retranscrite cette *semeia,* C'est le *kala pani,* la descendance indienne souffre du tissu lacunaire laissé par les ancêtres Indiens engagés dans le monde colonial. Mais l'enfance créole reste chargée de souvenirs d'un grand-père, d'une grand-mère qui ne cessaient de valoriser cette part de l'Inde intime. La littérature loin de valoriser cette absence aporétique de l'Indienne, de son passé qui échappe, permet une transmigration du souffle, du souvenir qui devient œuvre, qui fait œuvre.

Mais la mise en relation de l'Histoire et l'Art permet de dessiner la complexité du monde colonial à l'arrivée des Indiens, de reconstituer l'héritage des femmes indiennes ou amoindrir ce passage perdu, « cette situation floue » décrite par J-R.Ramassamy Nadarassin. Le passé échappe, demeure inaccessible. Les écrits de Walter Benjamin témoigne de ce tissu lacunaire que le chercheur tend à saisir. Mais si cette absence demeure aporétique, l'artiste peut toutefois développer une pratique de l'archive. Sa pratique archivistique vise à collecter numériquement des différents types de documents : textuel, audio et visuel. L'artiste peut recréer ses documents ou choisir de les présenter sur un support bidimensionnel (les tableaux mnémosynes) ou sous la forme d'un environnement artistique immersif (les installations de Chiharu Shiota ou les vidéos de Jeannette Ehlers). Mais l'artiste possède d'autres possibilités, il peut créer, élaborer une pratique basée sur une

archive des souvenirs qui s'ouvrent à différents horizons de la diaspora indienne mais le point de départ est son histoire, le fait migratoire en Guadeloupe.

Le passé est transmis par un souffle vecteur de mythes.

Pour Walter Benjamin, « Le passé est chargé d'un indice secret qui le désigne pour la rédemption.»[449] Il poursuit en écrivant : « Ne sommes-nous pas nous même effleurés par un souffle qui a entouré ceux qui nous ont précédé ? N'y a-t-il pas dans les voix auxquelles nous prêtons attention un écho de celles qui se sont tues ? Si tel est le cas, alors il existe un accord secret entre les générations passées et la nôtre. Alors nous est donnée, comme à chaque génération qui nous a précédés, une faible puissance messianique sur laquelle le passé à une prétention. Cette prétention, on ne peut pas l'évacuer d'un revers de la main. L'adepte du matérialisme historique sait pourquoi. » (Benjamin, 2013, pp.54-55)

Selon Benjamin, le passé contient cet autrefois qui nous a précédé. Le passé nous apparaît, nous effleure, transmigre cette image qui peut être sans matérialité. Une part du passé pourrait contenir des souffles et fils originels.

Un passé chargé d'indices secrets.

Étymologiquement le terme origine vient du latin *Origo, Origem* désigne la naissance, la provenance, les causes. ». En 1470, l'origine est « le point de départ de la naissance d'un individu, d'une famille, d'une race. En 1541, l'origine est le « commencement, première apparition ou manifestation de quelque chose. En 1611, le terme désigne « ce qui explique l'apparition ou la formation d'un fait nouveau. » En 1650, l'origine est le « commencement ou les formes anciennes d'une réalité qui

[449] W. Benjamin, *Sur le concept d'Histoire,* Paris, Payot et Rivage, 2013, pp.54-55. Thèse 2.

se modifie.[450] Cet originel est un « indice secret » qui prend la forme « d'un accord secret entre les générations passées et la nôtre ». C'est un souffle atavique, chargé des échos des ascendants sur leurs descendants. Ce souffle porte cet ensemble de signes dissimulés, de traces insaisissables et de vestiges mystérieux. Ce souffle ouvre les yeux de l'enfant. Il lui demande de regarder autrement l'héritage dont il est porteur.

Les récits transmis par ma grand-mère sont porteurs de mythe

Roland Barthes définit le mythe comme : « « Le mythe est un système de communication c'est un message. On voit par-là que le mythe ne saurait être un objet, un concept ou une idée ; c'est un mode de signification, (…) Cette parole est un message. Elle peut donc être bien autre chose qu'orale ; elle peut être formée d'écritures ou de représentations : le discours écrit, mais aussi la photographie, le cinéma, le reportage, le sport, les spectacles, la publicité, tout cela peut servir de support à la parole mythique. Le mythe ne peut se définir ni par son objet, ni par sa matière. » (Barthes, 1957) Selon Barthes, le mythe commence par la parole qui est porteuse de message. Le *samsara*, la pratique artistique de la transmigration est portée par le souffle de ma grand-mère qui lui-même n'est pas essence l'assemblage des souffles de ses aïeux, souffles qui ont bercé son enfance créole. Les récits de ma grand-mère deviennent fondamentaux pour mon imaginaire. Ce sont mes mythes. Le souffle de ma grand-mère est porteur du mythe de l'arrivée de mes ancêtres.

[450] Définition de « origine » empr. au lat. *originem* et *origo* «provenance, naissance, cause, principe, descendance, lignée », site internet : http://www.cnrtl.fr/etymologie/origine.

Un héritage ayant une origine inachevée et ouverte.

Selon Didi-Huberman l'origine marque un moment d'anachronisme, moment où les temps se rejoignent dans lequel la recherche crée un mouvement alterné entre reconstitution et impossibilité à vivre. Quelle est la nature de l'origine ? Benjamin situe l'origine dans le temps à l'œuvre et non dans le devenir. L'origine se situe dans le processus temporel et sa fabrication « en train de naître », « en train d'apparaître ». L'origine apparaît, désigne, entraîne, ne se donne jamais à connaître et demande à être reconnue. L'origine n'est pas à confondre avec la genèse mais reste historique. L'origine doit être appréhendée comme une notion paradoxale « L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, et sa rythmique ne peut être perçue dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert »[451] Cet aspect inachevé et ouvert de l'origine permet à l'artiste de faire renaître les images qui le hantent depuis son enfance. Dans son processus créateur, l'artiste peut faire resurgir, revivre ses images. Il peut les faire transmigrer.

Le mythe archaïque migre et mute dans l'œuvre plastique.

Ce mythe archaïque qui échappe, ne cesse de migrer et muter dans mon œuvre. Il se métamorphose sous une diversité d'apparence. Ce souffle peut faire apparaître la mère comme non vécue de la mère ; et/ou révéler les mères archaïques et inconnues et/ou tisser un rendez-vous secret entre passé et présent. Le mythe est celui de la transmission qui témoigne du voyage originel, de l'aller-retour entre une terre d'exil, l'Inde et une terre d'accueil, la Guadeloupe. Mais ce souffle maternel

[451] G.Didi-Huberman, *L'empreinte,* Paris, Centre Pompidou, 1997, catalogue d'exposition, p.18, note 12.

élabore une vision de l'Inde intime. A travers la transmission de ces récits, cette parole rappelle à l'indo-guadeloupéen sa terre-mère, la terre sacrée de ces ancêtres, la Mother India. L'œuvre recrée ce souffle vital, cet *atman* maternel. L'œuvre est matrilinéaire et intergénérationnelle, elle se déploie sous une forme numérique. Elle peut être affiliée au punctum de Roland Barthes. Elle met en exergue le « ça a été », ce qui touche, cette part intime de l'immigration indienne, qui ne cesse de revivre, de survivre qui appartient à mon histoire familiale.

Mais l'immigration indienne, n'est pas l'unique partie de mon histoire intime et archaïque qui demeure dans l'ombre. Une autre partie reste inaccessible, elle se présente comme la partie immergée de ce tissu lacunaire. Il s'agit des conditions d'enracinement des Indiens en terres créoles et de préservation d'un patrimoine hindou. Ces deux thèmes peuvent être en substance rattachés à un leg patriarcal. A titre d'exemple, une pratique ethnoarchéologique permet la découverte de vestiges du sacré dans les patronymes transmis de manière atavique.

3. Une pratique artistique protéiforme.

Le recours aux documents visuels et textuels, aux travaux des historiens mis en lumière par les tableaux mnémosynes ne sont qu'une partie de ma pratique artistique. Cette première étape n'est qu'une impulsion. Quel est le rôle joué par l'archive dans l'art contemporain ? Si l'archive n'est qu'une impulsion, quelle autre forme peut prendre ma pratique artistique ? Si les parties précédentes concernent la collecte de documents visuels et textuels, dans cette dernière sous partie du premier chapitre, nous allons voir que la relation entre Art Contemporain et Archive ouvre à d'autres pratiques artistiques de collecte. Comment le numérique permet-il à l'artiste chercheur de créer une archive de documents immatériels ? Il nous faut

revenir à un article d'Hal Foster publié en automne 2004 dans la revue MIT Press Stable. Cet article s'intitule « An Archival Impulse »[452]. Cette communication place les pratiques archivistiques au cœur des préoccupations artistiques contemporaines.

Enjeu de l'archive dans l'Art Contemporain.

La communication de Foster évoque « une impulsion » contemporaine qui pourrait trouver ses origines dans les pratiques artistiques d'avant-guerre, notamment à travers les photographies d'Alexander Rodchenko et les photomontages de John Heartfield. Selon Foster, cette impulsion deviendra une réelle préoccupation dans les années d'après-guerre à travers des pratiques d'appropriations des images médiatiques, l'usage de la série, du multiple dans le processus de Robert Rauschenberg, de Richard Prince. L'enjeu de ce recours à l'archive par les artistes est de chercher, « rendre physiquement présentes des informations historiques, souvent perdues ou déplacées. A cette fin, ils développent l'image, l'objet et le texte trouvés et favorisent le format d'installation. ». Foster cite l'exemple de Douglas Gordon qui crée des « readymade temporels » crée des projections d'images à partir d'échantillons visuels. La pratique de l'archiviste et le recours aux échantillonnages pose la problématique de la paternité de l'œuvre. L'artiste peut-il être encore considéré comme un créateur alors que son matériau brut a été produit par une autre personne, lui vient d'autres sources. Mais l'artiste est celui qui collectionne, qui collecte, qui archive. Quelle différence fait-on entre l'historien et l'artiste ?

[452] https://www.jstor.org/stable/3397555, H.Foster, *An Archival Impulse,* The MIT Press Stable, Octobre 2004 (consulté 06/05/2018).

La pratique archivistique artistique n'est pas qu'un inventaire.

La pratique archivistique repose sur l'inventaire, l'échantillon ; la méthode de travail est proche de l'historiographie ou du travail de l'archiviste, mais les enjeux différents. Le classement effectué par l'artiste vise à créer une œuvre, à collecter les matériaux pour façonner et mettre en œuvre, transformer et métamorphoser ce qui a été trouvé, ou le restituer autrement. Si les artistes usent du numérique comme médium en créant des « ready virtuel », des « plates-formes », des « stations » numériques hébergées sur des réseaux électroniques. La différence entre pratique archivistique artistique et l'hébergement Internet se situe dans la nature du classement. Pour Foster, « Les archives ne sont pas des bases de données, elles sont récalcitrantes, fragmentaires, plutôt que fongibles, elles exigent une interprétation humaine. » En ce sens la pratique archivistique peut devenir une démarche artistique car elle n'est pas le fruit d'un simple traitement de données, de stockages mécaniques. Elle inclut une action humaine. Selon Foster « l'orientation de l'art archivistique est souvent plus « institutionnelle » que « destructrice », plus « législative » que « transgressive ». Ces œuvres prennent davantage comme point de départ un sentiment d'insatisfaction laissée par l'Histoire et l'Art. En recourant à cette pratique, l'artiste choisit de façonner un pont entre ces deux disciplines, un pont qui n'est pas mécanique mais le fruit d'un choix de documents trouvés, classés et exposés pour délivrer un message.

L'œuvre peut reposer sur une matrice numérique qui transmigre.

Si au départ, la démarche artistique prend la forme d'échantillonnage, d'inventaire, de collecte et en pré-production et en post-production, si la démarche est réalisée en amont par des collections, des agencements, progressivement l'œuvre s'enracine

dans la transmission, dans le message qu'elle diffuse. Selon Foster « Bien que le contenu de cet art ne soit guère discriminant, il reste indéterminé comme n'importe quelle archive, (…) l'art archivistique est autant une pré production qu'une post-production (…) ces artistes sont souvent attirés par des débuts insatisfaits ou des projets incomplets – dans l'art comme dans l'histoire » Ces œuvres reposent sur une méthode faite de « combinaisons », de « connexions », de «juxtapositions », en quelque sorte le « rhizome » de Deleuze ou le « mnémosyne » de Warburg. Mais ces œuvres peuvent retransmettre des documents trouvés de manières factuelles ou fictives car pour Foster leur matrice est faite de citation et de juxtaposition. Accumuler, collectionner, archiver des documents devient la première étape de mon processus créateur. Mais ce cumul de matière brute n'est pas encore porteur d'un message.

Une pratique de transmigration numérique.

Cette pratique archivistique est appelée à transformer, à travailler le document, à mettre en lumière l'absence féminine indienne, à combler ce tissu lacunaire laissé par l'Histoire, à amoindrir cette part de mystère, à destituer cette part passée qui m'échappe. Cependant ces actions (accumuler, collectionner, archiver) posent le problème suivant : comment rendre visible ce qui a été oublié, dénié, perdu. Le numérique apparaît comme la solution qui permet la mise en relation, la confrontation, la conservation et la reconstitution des documents trouvés ou des documents oubliés. Le numérique permet par le jeu d'interpolation ou de transformation de mettre en œuvre la transmigration, de matérialiser les traversées et les passages, ouvrir sur une création fictive, qui met en œuvre l'héritage dont je suis l'enfant, saisir des documents immatériels tels que les souffles, les voix qui

n'ont pas d'enveloppe corporelle, récréer des images qui n'ont plus de substance, les images perdues dans les flots du temps mais qui demeurent, subsistent, survivent dans les consciences des enfants.

4. Mémoire, imagination et mythe : de Littérature à l'Ethnologie

Le projet « çak » possède une autre dimension celle de témoigner de la création des figures indo-guadeloupéennes. Ces figures sont situées entre rupture et accouchement. Ces hommes et ces femmes témoignent car n'oublions pas que dans le monde colonial, la descendance indienne était parfois opprimée. Pourtant paradoxalement cette même descendance a réussi à préserver un pan cultuel et culturel dans un cadre familiale, personnel et intime. Le projet « çak » invite les hommes et les femmes à témoigner de ce qui subsiste dans leur enfance dans leur imaginaire de l'Inde perdue de leur ancêtre. Si la littérature peut témoigner de ce pont entre passé et présent (*kala pani littéraire),* les arts plastiques peuvent en créer un visuel, une archive où les images survivent, renaissent, sont empreintes de réminiscence. Les arts plastiques peuvent se situer à la croisée entre modernité et tradition, ouvrir des dialogues avec des thèmes littéraires et dialoguer avec l'ethnologie.

Le kala pani littéraire : des souvenirs à la création du « je cakti »

Le thème littéraire des *kala pani* contient l'empreinte de la brisure des émigrés, des traversées, porte la survivance des patronymes, la méconnaissance des ancêtres dans l'arbre des lignées, ravive l'esprit des mânes perdus et fait danser les ombres portées. Il devient un culte spécifique des morts, des mânes. Si le *kala pani* est une malédiction religieuse qui interdit à l'Indien et à l'Indienne de quitter sa terre

natale, notre hypothèse est le *kala pani littéraire* permettrait aux descendants de l'immigration indienne de conter les récits de leurs ancêtres, mais aussi de rêver et d'imager ce passé qui échappe, de transformer ces récits intergénérationnels en culte des ancêtres, de transmuter ces cultes dans l'univers fictionnel de la littérature.

Ces *kala pani* littéraires sont porteurs de malédictions ou méditation. Ils incarnent l'enveloppe charnelle créée autour de la parenté par la descendance indienne désireuse de construire une famille en sols créoles, bravant la malédiction des flots pour changer la destinée de ses enfants. En quoi le contemporain se heurte à une possibilité de redéfinir cette fracture sociale et religieuse ? Comment la littérature exprime-t-elle une altération ou une déchirure fondamentale ? Comment ces *kala pani* littéraires permettent-ils de franchir le voile des apparences pour devenir l'enveloppe charnelle de l'héritage indo-guadeloupéen ? Le kala pani met-il en œuvre le sex-ratio dans l'héritage ?

Un héritage du Sanskrit offrant plusieurs définitions au terme.

Le *kala pani* est une énigme, il est parsemé de paroles obscures et équivoques. Il existe plusieurs manières de l'écrire, en majuscule ou en minuscule, avec des accents sur les « a » ou il peut être relié par un tiret. (*Kala Pani, kala-pani, Kala pâni*) Il est question d'une loi spirituelle, un interdit, qui refusait aux hindous le droit de quitter la terre sacrée, d'entreprendre un voyage au-delà des frontières de l'Inde, de traverser les océans et les mers. L'hindou encourait le risque d'être plongé dans une transmigration éternelle, de naître et renaître. Notre aurore se trouve dans *L'autobiographie* de Gandhi, avant son départ vers Royaume-Unis. Sa mère hésitait à lui donner l'autorisation de partir. Il alla trouver son oncle qui la lui

accorda. Gandhi écrit « La règle brahmanique interdit de quitter le sol de l'Inde ; si l'on commet ce péché, on ne peut s'en racheter que par des rites expiatoires. »[453] Gandhi ajoute : « Je ne suis pas sûr qu'un séjour en Angleterre te soit possible sans préjudice à ta religion. (…) Au seuil de la mort, comment oserais-je te permettre d'aller en Angleterre et de traverser les mers ? Mais je ne veux pas être un obstacle sur ta route. (…) Notre religion interdit les voyages à l'étranger. » Divers préceptes brahmaniques s'imposent à l'Hindou quant à la résidence. *Les lois de Manou*, 2, 20-23, définissent les régions de l'Inde propices à la célébration des rites. D'une façon plus générale la règle brahmanique interdit de quitter le sol de l'Inde ; si l'on commet ce péché, on ne peut s'en racheter que par des rites expiatoires. » (Gandhi, 1950, p.53) Selon Gandhi cette prohibition est contenue dans le livre 2 des *Lois de Manou.* Les règles 20 à 23 énoncent qu'on ne peut apprendre les us et les coutumes de l'Inde que d'un brahmane, originaire d'un pays situé en Himalaya et le Vindhya, situé au Nord-Ouest de Delhi, l'étendue devient la contrée des Aryens, le pays du milieu, la terre sacrée.

L'influence du dogme sur le recrutement en Inde.

Les travailleurs sous contrat communément appelés « coolie » venaient principalement du Sud de l'Inde, recrutés par des *maestri*, de 1854 au 30 Juin 1861, ils embarquaient sur les ports de Pondichéry et Karikal, du 1er Juillet 1861 à 1889 sur les ports de Madras et Calcutta. L'interdit religieux était réservé à l'origine à la caste des brahmanes ; l'administration indienne, les magistrats l'utilisaient pour décourager et effrayer les Indiens de quitter leur terre mère. Il devint vecteur de peurs, d'histoires terrifiantes et d'angoisses liées au départ vers des terres

[453] Gandhi, *Autobiographie ou mes expériences de vérité,* Paris, Puf, 1950, p.53.

inconnues.[454] Singaravelou écrit : « A ces difficultés de recrutement s'ajoutaient les nombreux obstacles opposés par l'administration indienne dont le respect de la Convention de 1861 restait purement théorique. Les sous-collecteurs et collecteurs de districts multipliaient les formalités à remplir et les tracasseries administratives à Madras comme à Calcutta ; les magistrats d'origine indienne étaient encore plus farouches que les européens. Ils évoquaient entre autres arguments pour effrayer les émigrants, le « *kala-pani »,* la terrible malédiction qui s'abat sur celui qui ose affronter les flots noirs des Océans. » (Singaravelou, 1974, p.41) Mais le *Kala Pani* se rattache dès 1975 au déracinement sous la plume des historiens, et s'attache à l'absence de passé des engagés dans la littérature. La littérature ouvre un imaginaire. Elle s'appuie sur sa méconnaissance, l'oubli, les silences.

La mer comme absence de mémoire

La mer devient un lieu de mémoire, le miroir de la métamorphose où toutes les castes se mélangent. Ils n'y pas plus de différence dans la souffrance. La matrice se forme à partir des fragments, des lambris de la culture qui peuplent les traversées, les chants qui s'élèvent. La mer devient un liquide, une étendue entre l'amnésie, le voyage et les archives. La mer, voix et souffle, langue et son, livre la rencontre inédite, imprévisible d'êtres mutinés ou entassés, fracassés et occultés. Les eaux déchirantes porteuses de malédiction se rencontrent dans le naufrage, dressant un tableau noir de l'immigration, la fuite de l'Inde, l'exclusion et la honte de ces femmes déchues, des pensées égarées. Il existe deux drames connus de naufrage ou d'épidémie, il s'agit de l'Auguste et de la Souvenance. Les eaux noires continues et impitoyables, révèlent un grand-père inconnu, méconnu aux enfants, aux

[454]Singaravelou, *Les Indiens De La Guadeloupe*, Étude de Géographie humaine, travail soutenu comme thèse de doctorat de troisième cycle, le 1er Février 1974, à l'Université de Bordeaux III, p.41.

descendants. Selon Ananda Devi, les terrifiantes « Black Waters » engloutissent les mémoires des émigrés. « L'exil est devenu leur patrie, pas cette terre, pas cette île, non, l'exil. »[455]

Le *Kala pani* contient tous les sévices connus par l'Indien.

De la quête de l'origine à la survivance de l'exil. Le *kala pani* devient un mythe de tous les sévices qu'a connu l'Indien, de son départ à son arrivée en Guadeloupe, les suicides, les sévices, la maltraitance. Ils sont contenus par H.Sidambarom dans l'expression « être une chair de sacrifice ». Il est soumis à ces nouvelles conditions de travail forcé dans les habitations, mentionné dans son engagement. Il prend un nouveau visage celui du sacrifice de soi en se conditionnant à ces traitements. Ces êtres deviennent invisibles, inconnus, anonymes. Les eaux noires qu'ils empruntent pour aller travailler les mènent à l'exil. Il devient patrie de la rupture. Il engloutit dans le fil du temps les traces et la présence de l'Inde mère. Le temps a effacé les désillusions de ces êtres déchus. La quatrième génération rêve de l'Inde comme d'un mystère rempli d'épopées et de rêverie. Les anciens savent que *le kala pani* l'a emportée, cette image matricielle. L'exil est le tourment, le malheur, la détresse, la destitution, la perte, le silence. Pour Ananda Dévi, le *kala pani* harmonisé devient l'effacement, l'engloutissement de l'Inde dans les flots. « L'exil devient leur patrie. »[456] Devi écrit : « le feu du *« kala pani* », l'eau noire qu'ils ont été forcés de traverser et qui a effacé derrière eux toutes les traces, rompu toutes les attaches, englouti leur mémoire d'une manière tellement définitive que l'exil est devenu leur patrie, pas cette terre, pas cette île, non, l'exil. » (Devi, 1993, p.127) L'Indien meurt dans son exil. Il peuple, par une sépulture ou une tombe de fortune, les cimetières.

[455] A.Devi, *Le voile de Draupadi,* Paris, L'harmattan, 1993, p.46.
[456] A.Devi, *Le voile de Draupadi,* Paris, L'harmattan, 1993, p. 127.

Le *kala pani* littéraire ouvre sur une littérature de l'indianité, qui met en prose ce sentiment de l'Inde intime présent chez les descendants bien que natifs britanniques ou français. Cependant l'indianité n'est qu'une facette qui s'est développée dans le monde postcolonial. L'indianité n'est qu'une facette de l'identité créole. Ce retour me permet de développer une pratique de l'archive, de la collection d'image et de texte mais également de repenser et re-panser son enfance, à recréer ses mythes. Ce retour me permet de créer des œuvres qui peuvent représenter mon « je çakti ».

Naître indo-guadeloupéenne c'est créer ce « je » poétique, ce double artistique qui s'inspire de l'écriture de P.Chamoiseau et de Saint-John Perse. Ce « je » poétique, fait de souvenance et d'enfance, s'ancre dans les terres postcoloniales, dans des fictions intemporelles. Ce « je » poétique est celui d'un enfant qui erre et redécouvre par sa pratique ses lieux et images d'enfance, d'adolescence. Ce « je » poétique est le « je çakti » Il naît en regardant cette terre guadeloupéenne à travers le prisme du manque et de la séparation, le « je » çakti s'attache aux souvenirs et aux transmigrations, crée des images souvenances et des images rituelles de berceau maternel sacrée. Ces images enracinées, ces images oubliées, ces images-lacunaires ne sont pas que des portrait du « je çakti ». Elles possèdent un berceau sacré, ancré dans le sacrement et l'initiation hindoue. Le « je » çakti reste incomplet, inachevé si le chercheur n'évoque pas cette appartenance cultuelle hindoue guadeloupéenne, ces mythes, ces images, ces sons rattachés à des pères protecteurs (Madourai, Nagour Mira, Agni, Hanuman) et à des déesses mères (Marianman, Kalimaï, Meenakshi).

5. Rituel, feu et identité

Est-ce un hasard si ce Dieu villageois a été invoqué et adoré en Guadeloupe, si un culte majeur lui a été consacré dans l'île, si le feu est omniprésent dans sa cérémonie ? Dans quelles mesures les immigrés d'origine indienne et leurs enfants ont-ils pu s'identifier à ce feu et développer une volonté de se libérer de leur statut d'opprimé en terres créoles ? Selon R.Devi-Voisset, le feu est au cœur des questions identitaires des enfants des immigrants indiens. Il cite l'exemple de la Malaisie qu'il rapproche de la Martinique. C'est à partir de ce rapprochement que l'auteur va développer deux concepts : Néo-identité et Archéo-identité. Néo-identité ouvre sur un horizon projectif, un horizon qui esquisse un renouveau et Archéo-identité sur un horizon retrojectif qui prend appui sur les transmissions ancestrales. Les néo-identités ouvrent sur un « devenir soi », « un processus dynamique où de nouvelles libertés individuelles, le libre choix occupe une place centrale. Les archéo-identités ouvrent sur une volonté de ré-identification à un patrimoine amené d'Inde par les ancêtres, pour les Malaisiens un patrimoine lié au rituel de Muruga.

Feu identitaire : enjeu d'un héritage en substance patriarcale

M.Naumann retrace « l'histoire du feu, comme symbole ». Il met sur le même plan deux œuvres littéraires : celle du Nigérian Achebe « *Le monde s'effondre* » et celle de l'Indien Parthasarathy « *La légende de Nandan* ». Le feu est « l'élément central » des deux œuvres. Dans *Things fall apart (le monde s'effondre),* Achebe « dénonce le colonialisme », le feu est celui des mensonges, des déceptions, « un feu de brousse », « une flamme qui gronde ». Le héros dans son périple se heurte à la déesse de la terre. Dans l'ouvrage, il a un jeu dialectique entre le feu et la terre, entre le héros et la déesse. Ce jeu dialectique met en lumière les tensions liées au

colonialisme et à la volonté du héros de s'en libérer. Dans *La légende de Nandan,* Parthasarathy défend les intouchables, les Dalits, le feu est celui du divin. Un intouchable nommé Nandan aurait été purifié par le feu sacré. Le feu lui aurait donné l'accès à un « temple interdit à ses semblables », temple réservé à des brahmanes. Nandan va se soumettre à un rituel du feu demandé par les brahmanes. Son corps va s'y consumer. Parthasarathy dénonce les complots des prêtres de hautes castes dont la visée est d'anéantir Nandan, d'empêcher son ascension sociale.

Le caractère existentiel du feu en terres d'immigration.

Pour R.Devi-Voisset,[457] le feu revêt un caractère existentiel que ce soit en Malaisie ou en Martinique. Il est « présent dans toutes les cérémonies privées et publiques, tous les sacrements, toutes les manifestations culturelles. R.Devi-Voisset s'interroge sur l'enjeu de l'indianité en partant de l'omniprésence du feu dans la sphère privée, publique et religieuse. Il postule que le feu peut questionner les néo-identités et les archéo-identités de ces populations d'origines indiennes. Pour effectuer la comparaison entre le contexte martiniquais et malaisien, l'auteur s'appuie sur « trois grands marqueurs : le feu sacrificiel, l'étincelle qui donne vie ou la régénère, la flamme intérieure qui entretient l'identité existentielle. » Il part du principe que la Malaisie et la Martinique n'ont rien en commun. Pourtant les personnes d'origine indienne y manifestent toutes un droit d'exister dans leur indianité, de « ré-exister en tant qu'Indien », de se ré-identifier à être indien.

[457] F.Chartier, K.Elecho, , *Le feu, symbole identitaire,* Paris, L'harmattan, 2009.

*

* *

La figure de l'indo-guadeloupéenne ne se situe pas dans la continuité de ses mères hindoues, de ses mères spirituelles ni de ses mères indiennes. C'est une çakti, une femme qui n'a pas peur d'élever sa voix, qui n'a pas de craintes ni d'objections à se situer dans la continuité des écrits suivants de F.Fanon : « une tâche colossale que l'inventaire du réel. Nous amassons des faits, nous les commentons, mais à chaque ligne écrite, à chaque proposition énoncée, nous ressentons une impression d'inachèvement. » Consciente que son histoire demeure tapissée par des lacunes, le recueil de souvenirs n'est pas empreint que de nostalgie mais d'interrogations sur l'apport féminin. Consciente que le recrutement féminin sur les navires est une stratégie coloniale pour enraciner la main d'œuvre indienne par la création de famille. En effet ce recrutement pallie à deux problèmes dans le monde colonial, mettre fin à un climat hostile entre travailleurs affranchis et travailleurs engagés et éviter un rapatriement trop coûteux par les contrats des Indiens. Mais c'est précisément par la création de famille que les femmes Indiennes vont faire entendre et résonner leurs voix. L'enracinement féminin a un enjeu didactique, la transmission maternelle contient en son sein l'essence de l'histoire personnelle, familiale, collective. Les voix des femmes résonnent dans leur foyer, par leurs souffles elles maintiennent en vie les ancêtres, préservent le patrimoine de sa destitution, veillent à sa préservation. Les femmes indo-guadeloupéennes deviennent les garantes de cet héritage dédié à des déesses, des *çakti,* des incarnations de l'Inde mère, des figures divines auxquelles elles s'identifient et qu'elles imitent.

Cette nouvelle figure de l'indo-guadeloupéenne dénie le mythe de la création évoquée par *les lois de Manou*. Cette figure féminine émergea des eaux et devint la garante de l'héritage hindou en Guadeloupe. Si pour *Manou,* des eaux naquirent le père du monde Brahma dans le monde colonial, ce sont les femmes qui enracinèrent leurs foyers et leurs familles en Guadeloupe. Dans le mythe de la création hindouiste védique, « les eaux s'appellent *narah,* car elles ont jailli de Nara ; et comme elles furent le premier espace où il se déplaça (ayana, c'est-à-dire voie), il porte le nom de Narayana. Après être resté une année dans l'œuf, l'être glorieux, se divisa en deux, devint pour moitié un homme, pour moitié une femme » et dit « je suis le créateur de ce monde tout entier. »[458] Dans l'histoire des Indiens de la Guadeloupe, si on doit se référer au bulletin, c'est le recrutement des femmes qui enracine ce pan culturel en Guadeloupe. En donnant naissance, en accouchant des figures indo-guadeloupéennes, ces femmes créent des foyers, des familles, et deviennent des garants de l'héritage hindou en Guadeloupe.

Mais œuvrer pour la préservation d'un héritage sous-entend une éducation, marquée par une volonté d'enracinement. Ce processus où se conjuguent héritage et éducation peut être manifeste dans les questions de représentations. Dans un article intitulé *Photographie-Peinture, enracinement*,[459] Elle rend « hommage » à Frantz Fanon par une série de Photographie-Peinture. Cette série est constituée de « variation de gestes, de couleurs, d'émotions. Homme ou femme … de couleur, homme ou femme tout simplement : la série parle de l'absence et de la présence, des solutions de continuité et de leurs contraires, des limites et des liens, des

[458] W.J.Daniélou, *Mythologie hindoue, Védique et Pouranique,* Paris, L'harmattan, 2006, pp.256-257

[459] E.Chiron, X, l'œuvre en procès, croisement des arts, Paris, Publication de la Sorbonne, Volume 2, 1997, pp. 241-250, M-H.De Toffle, *Photographie-Peinture, enracinement.*

pérennités et des ruptures, d'énergie vitale et de pulsion de mort. »[460] Pour l'artiste-chercheur plasticienne, Frantz Fanon était considéré par J.P Sartre cette *voix* où « le Tiers-Monde se découvre et s'exprime ». En effet F.Fanon est un « ethno-psychiatre martiniquais qui a dédié sa vie à la « déconstruction de système de représentation »[461] dans lesquels « la perturbation et la rupture peuvent aider à débusquer les conditionnements ». De la mémoire de ces femmes, il ne reste que des souvenirs. Aucune photographie n'en témoigne. Dans son imaginaire, l'artiste peut recréer leurs portraits. Marie-Heléne De Toffol écrit « entre ce qui apparaît et ce qui échappe, entre le dit et le non-dit, entre deux images se laisse entrevoir, peut-être, un semblant de vérité. »[462] Ces portraits de femmes indiennes au crayon à papier font écho à ce semblant de vérité. Ces portraits révélaient le choc du souvenir d'enfance, cette image de la *sati* présentée dans l'adaptation cinématographique du livre de Jules Vernes. Ils portaient le poids de l'inaccessible photographie de mon ancêtre *Lakshpathia,* ces portraits présentaient cette part de l'Inde intime qui m'échappe. Mais cette collection de portraits de femmes montrait déjà en 1997, qu'il n'y avait pas une représentation idéale des femmes hindoues, mais une diversité de femmes ayant chacune leurs histoires, leurs vécus, leurs croyances, leurs idées et leurs pratiques.

Chaque femme hindoue mérite de construire son image par ses actions, ses gestes, son œuvre. Elle n'est pas qu'un archétype véhiculé par un dogme religieux patriarcal. Chaque femme hindoue ou non mérite d'affirmer qu'elle est une çakti et non une sati. Chaque individu peut œuvrer pour la préservation de son héritage au sein de sa famille. C'est par le biais de l'éducation que ce processus de transmission

[460] *Ibid..,* p.250.
[461] *Ibid..*
[462] *Ibid..*

peut s'opérer, se lègue. Mes mères œuvrent pour la conservation de l'héritage hindou indo-guadeloupéen en s'imprégnant de la matrifocalité antillaise, en devenant des potomitan, des poteaux centraux, des piliers de transmission. Mes mères hindoues ont compris que c'est à travers ce système familial et sociétal qu'elle pouvait également se redéfinir, se reconstruire tout en ayant à l'esprit cette protection identitaire. L'héritage a été porté par ces femmes de 1854 à nos jours. L'héritage hindou indo-guadeloupéen est un leg familial. Cet héritage est matriarcal, il est construit autour de trois déesses mères. Cet héritage a été protégé par mes mères comme s'il était leur enfant. Tout comme mes ancêtres féminines, chaque femme hindoue mérite de pouvoir affirmer son identité au sein même des croyances, des traditions qui la bercent et la façonnent, la construisent, la portent et la reconstruisent. Mais les croyances et les traditions peuvent s'ouvrir à d'autres cultures, l'individu peut les redéfinir en opérant des points de rupture avec ce leg.

Chaque personne mérite d'être, de devenir et de demeurer une *çakti,* d'avoir ce pouvoir de construire sa destinée, de pouvoir s'élever par ses actions contre les voix qui l'oppriment. L'enjeu du *çaktisme* est la liberté qui se matérialise par des petites actions rituelles quotidiennes sacrées ou profanes, des pratiques artistiques ou culturelles. Le *çaktisme* est un art ritualisé et engagée qui révèlent les actions de ces personnes qui ne cessent de clamer leurs libertés par des actions anodines et non violentes. Ces actions menées dans l'ombre marquent ce çak, cette énergie et expression qui façonnent, alimentent cette volonté de faire changer les choses, d'œuvrer pour déconstruire les représentations, certains clichés. Ce çak a été exprimé dans l'exposition *Elles changent l'Inde.* Ce projet çak ouvre sur deux pistes de recherche esquissées par deux questions: 1- Comment les femmes hindoues indiennes peuvent déconstruire par le çak ces images, ces clichés et ces

représentations en les problématisant ? 2- Comment les femmes hindoues de certaines diasporas indiennes, outre l'exemple de la Guadeloupe ont réussi à se reconstruire en conservant un pan artistique et culturel dans leur terre d'adoption ?

BIBLIOGRAPHIE

Dictionnaires, Vocabulaires, Introduction.

-BELLOUR, R., DUGUET, A-M., 1988, *Vidéo,* Paris, Seuil.
-BONTE P., IZARD M., 2010, *Dictionnaire d'ethnologie,* Paris, Puf.
-BOSSEUR, J-Y., 1998, *Vocabulaire des Arts Plastiques du XXe siècle,* Paris, Minerve.
-BURNOUF F., 1866, *Dictionnaire classique sanscrit-français,* https://archive.org/stream/dictionnaireclas00burnuoft.
-DENIZEAU, G., 2004, *Vocabulaire des Arts Visuels du XIXe siècle,* Paris, Minerve.
-GERVAIS, T., MOREL, G., 2008, *La photographie,* Paris, Larousse.
-JOURNOT, M-T, 2014, *Le vocabulaire du cinéma,* Paris Armand Colin.
-JULLIER, L., MARIE, M., 2012, *Lire les images de Cinéma,* Paris, Larousse.
-LAPLANCHE, J., PONTALIS, J-B, 1967, *Vocabulaire de la psychanalyse,* Paris, Puf.
-LEVY J., LUSSAULT M., 2013, *Dictionnaire de la Géographie et de l'espace des sociétés,* France, Belin.
-GAFFIOT F., 1934, *Dictionnaire Latin Français,* Paris, Hachette, https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php.
-HUET G., 1998, *Héritage du Sanskrit, Dictionnaire Sanskrit-Français*, collection G.Huet, 1994-2010, publié le 9 Février 2011, http://www.lexilogos.com/sanskrit_dictionnaire.htm.
-LEFEVRE, R., 2017, *Leçons d'introduction à la Science politique,* Paris, Ellipses.
-LOMBARD, 2008, *Introduction à l'ethnologie,* Paris, Armand Collin.-MARTIN, M., 1985, *Le langage cinématographique,* Paris, Les éditions du Cerf.
-MORA, G., 1998, *Petit lexique de la photographie,* Paris, Abbeville Press.
-PAROT, F., RICHELLE, M., 1992, *Introduction à la psychologie, Histoire et méthodes,* Paris, Puf.
-RUSS J., 1991, 1996, *Dictionnaire de Philosophie,* Paris, Bordas.
-SOURIAU E., 1990, *Vocabulaire d'esthétique,* Paris, Puf.
-STCHOUPAK N., NITTI L., RENOU N., 1989, *Dictionnaire Sanskrit-Français,* Paris, Publications de l'Institut de Civilisation Indienne, librairie d'Amérique et d'Orient, https://archive.

Histoire de l'Art, Théorie de l'Art.

-ARAMA, M., AYADA, S., BARRY, M., DALLOUL, Z, EGO, R., DE PONTCHARRA, N., SHAYEGAN, D., HUSSEIN-OKADA, A.T., 2009, *L'art, un miroir du sacré,* Paris, Albin Michel.
-BAJAC, Q., 2011, *Le corps en éclats,* Paris, Centre Pompidou.
-BANSAT-BOUDON, L., 2004, *Pourquoi le théâtre ? La réponse indienne,* France, Mille et une nuits.
-BAXANDALL, M., 1995, *Ombres et Lumières,* Paris, Gallimard.
-BESSAA, M., 2007, *Le feu et la flamme dans l'art contemporain. Représentations poétiques et symboliques,* Paris, L'harmattan.
-BELTING H., 2007, *L'histoire de l'art est-elle finie?,* Paris, Folio essais.
-BRETON, A., 1985, *Manifeste du surréalisme,* Paris, Folioessais.
-BERENICE, E., 2003, *Au fil de l'Inde, la route des arts textiles,* Paris, Seuil.
-BESACIER, H., UDO N., 2002, N.Udo, *Nils-Udo l'art dans la nature,* Paris, Flammarion.
-BERTHET, D., 2004, *L'art à l'épreuve du lieu,* Paris, L'harmattan.
- 2000, *Les traces et l'art en question,* Paris, L'harmattan.
- 2009, *Visions de l'ailleurs,* Paris, L'harmattan.
- 2007, *Figures de l'errance,* Paris, L'harmattan.
- 2006, *Les corps énigmatiques d'Ernest Breleur,* Paris, L'harmattan.
-BONNET, E., 2016, *Biennale d'art contemporain, Œuvres et frontières,* Paris, L'harmattan.
-CHARBONNIER, G., 1999, *Marcel Duchamp. Entretien avec Marcel Duchamp*, France, André Dimanche.
-CHIRON, E., 1996, *X, l'oeuvre en procès. Croisements dans l'Art,* Paris, Publication de la Sorbonne, volume 1.
- 1997, *X, l'œuvre en procès. Croisement dans l'Art,* Paris, Publication de la Sorbonne, volume 2.
- 2011, *Migrations /Mutations : Paysages dans l'art contemporain,* Paris, Publication de la Sorbonne.

-CHIRON, E., TRIKI, R., KOSSENTINI, N., 2009, *Paysages croisés. La part du corps,* Paris, Publication de la Sorbonne.
-CHIRON, E., LEENHARDT J., 2013, *L'énigme du visible : Poïétique des arts visuels,* Paris, Publication de la Sorbonne.
-CREISSELS, A., 2009, *Prêter son corps au mythe, Le féminin dans l'art contemporain,* Paris, Le Felin.
-COUCHOT, E., HILAIRE N., 2003, *L'art numérique, comment la technique vient du monde de l'art,* Paris, Champs arts.
-COCKS, G., 2009, *Kala-Pani,* Comédie théâtrale dramatique.
-DELACOURT, S., SCHNELLER, K., THEODOROPOULOU, V., 2015, *Le chercheur et ses doubles,* Paris, Editions B42.
-DE MEREDIEU, F., 2011, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain,* Paris,
-DEPARDON, R., 2009, *Errance,* Paris, Seuil.
-DIDI-HUBERMAN, G., 1999, *La demeure, la souche. Apparentements de l'artiste,* Paris, Les éditions de Minuit.
-2003, *Images malgré tout,* Paris, Les éditions de minuit.
- 2000, *Devant le temps,* Paris, Les éditions de minuit.
- 2001, *Le Génie du Non-Lieu, Air, Poussière, Empreinte, Hantise,* Paris, Les éditions de minuit.
- 2008, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les éditions de Minuit, collection « Paradoxe ».
- 2009, *Survivance des lucioles,* Paris, Les éditions de Minuit.
- 2002, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg,* Paris, Les éditions de Minuit.
- 2000, *Être crane. Lieu, contact, pensée, sculpture,* Paris, Les éditions de Minuit.
- 2005, *Gestes d'Air et de pierre. Corps, parole, souffle, image,* Paris, Les éditions de Minuit.
-DUCHAMP, M., 1987, *Le processus créateur,* Paris, L'échoppe.
-GOMBRICH, E.H., 1960, 2002, *L'art et l'illusion, Psychologie de la représentation picturale,* Paris, Phaidon.
- 2015, *Ombres portées : leur représentation dans l'art occidentale,* Paris, Gallimard.
-GOSSELIN P., LE COGUIEC., 2006, *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique,* Québec, Presses Université du Québec.
-GLICENSTEIN, J., 2009, *L'art : une histoire d'expositions,* Paris, Puf.
-HARRISON, C., WOOD, P., 1997, *Art en théorie. 1900-1990,* Paris, Hazan.
-KANDINSKY, W., 1954, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier,* Paris, Folio.
-KLEIN, Y., 2000, *Le feu au cœur du vide,* Paris, Editions de la différence.
-LOUISE R., 1980, *Manifeste du Marronisme moderne, Philosophie de l'esthétique,* Martinique, Yehkri, Collection Le métissage culturel.
-MARIN, L., 1993, *Des pouvoirs de l'image. Gloses,* Paris, Seuil.
-MARTEL, R., 2011, *Art-Action,* Dijon, Les presses du réel.
-MICHAUD, P-A., 2007, *Aby Warburg and the Image in Motion,* New York, Zone books.
-RIOU, E., CREVAUX J.N., 1883, {*illustration de Voyage dans l'Amérique du Sud*}, Paris, Hachette et Cie.
-ROUBAUD, J., 2002, *La bibliothèque de Warburg,* Version Mixte, Paris, Seuil.
-SOULAGES, F., 2014, *Biennales d'art-contemporain et frontières*, Paris, L'harmattan.
-SIEREK, K., 2009, *Images oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias,* Paris, Klincksieck.
-TRONCHE, A., 1976, *Gina Pane. Action,* Bologne, Fall Edition.

Catalogue d'exposition

-BACOT, Y., 2009, *Des artistes interrogent les identités créoles,* Paris, Gallimard.
-BERTHELOT, J., GAUME M., 2002, *Kaz Antiyé Jan Moun ka rété, l'Habitat populaire aux Antilles,* Goyave, Perspectives créoles.
-SCHWEIZER, N., 2007, *Alfredo Jaar, la politique de l'image,* Lausanne, Jrp Ringier, Catalogue et monographie.
-PACQUEMENT, A., 2008, *Trace du sacré*, Paris, Centre Pompidou, catalogue publiée à l'occasion de l'exposition « Trace du sacré », présentée à Paris, Centre Pompidou, galerie 1, du 7 Mai au 11 Aout 2008.
-PINGEOT, A., 1990, *Le corps en morceaux*, Paris, Musée d'Orsay,

-VASSEUR, B., 2010, *Nils –Udo, "L'artiste prolonge le rêve de la nature",* Paris, Dong Quiang, 2010, collection Découvrons l'art – XXI e siècle, Cercle D'art.
-DIDI-HUBERMAN, G., 1997, *L'empreinte,* catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris.
-COLLECTIF, 2011, *Elles changent l'Inde, 100 photos pour la liberté de la presse,* Paris, Rsf.
-CONSEIL REGIONAL DE LA MARTINIQUE, 2004, *1853 : L'lnde du sud, berceau de l'immigration indienne en Martinique,* Fort de France, Conseil régional de la Martinique.

Philosophie, Esthétique, Etudes Culturelles

-AGAMBEN, G., 2008, *Qu'est-ce que le contemporain ?,* trad. M.Rovere, Paris, Rivages poche, petite bibliothèque.
-ARISTOTE, 1990, *Poétique,* Paris, Librairie générale française.
-AUDRERIE, D., 1998, *La notion et la protection du patrimoine,* Paris, Puf, Kindle.
-BACHELARD, G., 1942, *L'eau et les rêves,* Paris, Librairie José Corti.
-1985, *Psychanalyse du feu*, Paris, Librairie José Corti.
-1943, *L'air et les songes,* Paris, Librairie José Corti.
-1957, *La poétique de l'espace,* Paris, Puf.
- 2000, *La formation de l'esprit scientifique,* Paris, Vrin, collection Poche.
-BARBARAS, R., COURT, R., DASTUR, F., DIDI-HUBERMAN, G., ESCOUBAS, E., GARELLI, J., MATOS DIAS, I., SCHMID, H., 1998, *Phénoménologie et esthétique,* France, Encre marine.
-BENJAMIN, W., 2013, *Sur le concept d'Histoire,* Paris, Payot et Rivage.
- 1998, *Images de pensées,* Normandie, Christian Bourgeois.
-BENOIST, L., 1975, *Signes, symboles, mythes,* Paris, Puf.
-BERGSON, H., 1939, 2012, *Matière et mémoire*, Paris, Puf.
-2012, *L'énergie spirituelle,* Paris, Petite Bibliothèse Payot.
-1927, *Essai sur les données immédiates de la conscience,* Paris, Puf.
-BHABHA, H.K., 2007, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale,* Paris, Payot et Rivages, Chapitre VIII. « Dissemination. Temps, récit et les marges de la nation moderne ».
-BRONKHORST, J., 2008, *Aux origines de la philosophie indienne,* Infolio éditions.
-CHARTIER, F., ELECHO, K., 2009, *Le feu, symbole identitaire,* Paris, L'harmattan.
-CHENET, F, 1998, *La philosophie indienne,* Paris, Armand Colin.
-DELEUZE G., 1985, *L'image-Temps,* Paris, Les éditions de minuit.
- 1967, *Nietzsche, Compte rendu,* Paris, Les éditions de minuit.
-DE HENSELER, E., 1928, *Le dogme de la Transmigration de l'âme*, Paris, E.De Boccard.
-DESCARTES, R., 1637, *Principes de la Philosophie,* Paris, Lettre française, II partie,
article 10 et 11.
-DERRIDA, J., 2008, *Mal d'archive : une impression freudienne,* Paris, Galilée.
-1967, *L'écriture de la différence,* Paris, Seuil.
-ECO, U., 1962, 1965, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil.
-ELIADE, M., 1965, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard.
-1976, *Initiation, rites, sociétés secrètes, naissances mystiques*. Essai sur quelques types d'initiation, Paris, Gallimard, « Idées ».
- 1969, *Le mythe de l'éternel retour,* Paris, Gallimard.
-1957, *Mythes, rêves et mystères,* Paris, Gallimard.
- 1979, *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux,* Paris, Gallimard, Collection Tel.
-1963, *Aspects du mythe,* Paris, Gallimard.
-FANON, F., 2015, *Peau noire, masques blanc,* Paris, Points.
-FEDIDA, P., 1978, *L'absence*, Paris, Gallimard.
-FOISSY, M., 2009, *Déesse ou esclave ? Femmes hindoues de l'Inde rurale,* Biarritz, Atlantica.
-FOUCAULT, M., 1969, *Archéologie du Savoir*, Paris, Gallimard.
-JANKELEVITCH, V., 1981, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*,Paris, Points.
-GANDHI, 1950, *Autobiographie ou mes experiences de vérité*, Paris, Puf,
- 1958, *La voie de la non-violence,* Paris, Gallimard.
-GLISSANT, E., 1995, *Tout-monde*, Paris, Gallimard, Collection Poche.
- 1990, *La poétique de la relation*, Paris, Gallimard.
- 2009, *Philosophie de la relation,* Paris, Gallimard.

-1996, *Introduction à une poétique du divers,* Paris, Gallimard.
-GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK, 1988, 2009, *Les subalternes peuvent-elles parler ?,* Editions Amsterdam.
-GOTMAN, A., 2006, *L'héritage,* Paris, Puf, 2006, Kindle.
-HOELTGEN, D., 2009, *Inde, la revolution par les femmes,* Paris, Philippe Picquier.
-LEVINAS, E., 1961,1990, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité*, La Haye, Biblioessais.
-MANAVA DHARMA ÇASTRA, 1893, *Les lois de Manou*, Paris, edition E.Leroux, trad. du Sanskrit par Georges, disponible Gallica, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5729807p/f1.image
-MATTEI, J-F., 2009, *Le sens de la démesure*, Monts, Sulliver.
-MAHINDRA, I., 1985, *Des indiennes,* Paris, Des femmes.
-MERLEAU PONTY, M., 1945, *Phénoménologie de la Perception,* Paris, Gallimard.
- 1964, *L'œil et l'esprit*. Paris, Gallimard.
- 1960, *Signes,* Paris, Gallimard.
- 1964, *Le visible et l'invisible,* Paris, Gallimard.
-MILANI, R., 2001, 2005, *Esthétiques du Paysage, Art et contemplation*, Bologne, Originale Il Mulano, Paris, Edition Acte Sud, traduit par Gilles. A. Tiberghien.
-MINKOWSKI, E., 1995, *Le temps vécu,* Paris, Puf.
-NIETZSCHE, F., 1874, 2009, *Seconde considération inactuelle*, *de l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie,* éditée sur le site internet de l'académie de Grenoble, Trad. Henri Albert.
- 1878, 1967, 1997, *Œuvres philosophiques complètes*, première édition de Sergio Colli et Massimo Montinari, Paris, Gallimard.
-NOBLE, V., 1991, *La femme Shakti,* Paris, Véga Tredaniel, Traduit par Anne Delmas.
-NUISSIER, E., 2013, *Psychologie des sociétés créoles*, Martinique, Caraïbéditions.
-PUCELLE, J., 1959, *Le temps,* Paris, Puf.
-RANCIERE, J., 2015, *Le destin des images,* Paris, la Fabrique.
-2008, *Le spectateur émancipé,* Paris, La fabrique éditions.
-RICOEUR, P., 1975, *La mémoire, l'histoire, l'oubli,* Paris, Seuil.
-ROUSSEAU, J-J., 1971, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes,* Paris, G.F Flammarion.
-TIBERGHIEN, G., 2005, *La nature dans l'art, sous le regard de la Photographie,* Paris, Acte Sud.
-VALADE, B., *L'archéologie du savoir, Michel Foucault*, Les fiches de lecture, numérique, Encyclopédie Universalis, Kindle.
-WEIL, S., 1949, *L'enracinement*, Paris, Gallimard.
-WOTLING, P., 2007, *La pensée du sous-sol,* Paris, éditions Allia.

Littérature, Théorie littéraire

-ALEXANDRE, A., 2014, *Aimé Césaire, la part intime,* Québec, Mémoire d'encrier.
-APPANAH, N., 2003, *Les rochers de Poudre d'or,* Paris, Gallimard.
-APPANAH, N., 2007, *Le dernier frère,* France, Edition de l'olivier.
-BARTHES, R., 1980, *Mythologies,* Paris, Seuil.
- BOLE I*La chambre claire, note sur la photographe,* Paris, Gallimard, Seuil.
-BOMAN, P., 2011, *Retour en Inde,* Paris, Aléa.
-CÉSAIRE, A., 1983, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine.
-CESAIRE, S., 2009, *Le grand camouflage,* Paris, Seuil.
-CHAMOISEAU, P., 1986, *Chronique des sept misères,* roman, Paris, Gallimard.
- 1993, 1996, *Une enfance créole I, Antan d'enfance,* Paris, Gallimard.
- 1994, 1996, *Une enfance créole II, Chemin d'école,* Paris, Gallimard.
- 2005, *Une enfance créole III, A bout d'enfance,* Paris, Gallimard.
- 1997, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard.
- 2007, *Un dimanche au cachot,* Paris, Gallimard.
-, *La matière de l'absence,* Paris, Seuil.
-CHAMOISEAU, P., CONFIANT P., BERNABE J., 1989, 1993, *Éloge de la créolité,* Paris, Gallimard.
-CHERIAN, A., 2011, *Une bonne épouse,* Paris, Folioessais.
-CONFIANT, R., CHAMOISEAU, P., 1999, *Lettres créoles,* Paris, Gallimard.

-CONFIANT, R., 2004, *La panse du chacal,* Paris, Folio.
-DEVI, A., 1993, *Le voile de Draupadi,* Paris, L'harmattan.
- 2009, *Le sari vert,* Paris, Gallimard.
- 2007, *Indian Tango,* Paris, Gallimard.
-DEVI-MAHATMYA, 1975, *Célébration de la grande déesse,* Paris, Les belles lettres.
-DEMETRIAN, S., 2006, *Le Mahâbharata, Conté selon la tradition orale*, Paris, Albin Michel.
-ELMORE, W.T., 2012, *Dravidian Gods in Modern Hinduism,* Los-Angeles, Forgotten Books.
-GANDHI, 1958, *Tous les hommes sont frères,* Paris, Follioessais.
-GAUVIN, A., 1977, *Du créole opprimé au créole libéré,* Paris, L'harmattan.
-GILROY, P., 2003, *L'Atlantic noir, Modernité et double conscience,* France, Kargo.
-ILANGO ADIGAL, P., 1961, *Le roman de l'anneau,* Paris, Gallimard/Unesco.
-KANGA, F. 1990, 1993, 2002, *Grandir,* France, Les éditions Philippe Picquier.
-LACOUE-LABARTHE, P., NANCY, J-L., 1978, *L'absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantique allemand,* Paris, Seuil.
-LAMAIRESSE, P-E., 1867, *Poésies populaires du Sud de L'inde,* Paris, Librairie internationale.
-LEVI, S., STRICKNEY, J-T., 1976, *Bhagavad Gita,* Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient.
-MANDELA, N., 1995, *Un long chemin vers la liberté,* France, Fayard.
-MOUTOUSSAMY, C., 2000, *Éclat d'Inde,* Paris, L'harmattan.
-MOUTOUSSAMY,, E., 1987, *La Guadeloupe et son indianité,* Paris, Caribéenne, collection Partis-pris.
- 1987, *Aurore,* Paris, L'harmattan.
-MOUTOUSSAMY, E., MURUGAIYAN, A., 2009, *Signification des noms indiens de Guadeloupe,* Paris, L'harmattan.
-MORIVIA, A., 2008, *Une certaine idée de l'Inde,* Paris, Arléa.
-NAIPAUL, V.S, 2010, *Le regard de l'Inde*, Paris, Grasset et Fasquelles, traduit par François Rosso.
- 1992, *L'énigme de l'arrivée,* Paris, Le livre de poche, traduit par Suzanne V.Mayoux.
- 1994, *La traversée du milieu : aperçue de cinq sociétés, britanniques, françaises et hollandaises, aux Indes occidentales et en Amérique,* Paris, Pion, traduit par Marc Cholodenko.
- 1977, 1989, *L'Inde brisée,* Paris, Christian Bourgeois, traduit par Bernard Géniès.
- 1990, 1994, *L'Inde : un million de révoltes,* Paris, Odyssées, traduit par Béatrice Vienne.
- 1984, *Le sacrifice,* Paris, Albin Michel.
-NAIR, A., 2001, 2004, *Compartiment pour Dames,* Éditions Philippe Piquier.
-NARAYAN, R.K., 1973, 1974, 1994, *Mes jours : mémoires d'un Indien du Sud,* France, Anatolia Éditions.
-ORVILLE, X., 1985, *Le marchand de larmes,* Paris, Grasset.
-PERSE, S-J., 1960, *Éloges,* Paris, Gallimard.
-PETIT, C., 2000, *Bombay Victoria,* Paris, Éditions France Loisirs.
-PONAMAN, F.G., 2004, *La nuit du swami,* Matoury, Ibis rouge éditions.
-SACOTTE, M., 1999, *Mireille Sacotte présente Éloges et la Gloire des rois de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard.
-SACOTTE, M., 1997, *Alexis Leger / Saint-John Perse,* Paris, L'harmattan.
-SCHONT, M., 1935, *Quelques contes créoles,* Québec, Presses universitaires du Québec.
-SEGALEN, V., 2001, *Les immémoriaux,* Paris, Livre de poche classique.
-SENGHOR, L.S., 1956, *Chants d'Ombre*, *Œuvre poétique*, Paris, Seuil.
-SURI, M., 2007, *Mother India,* Paris, Livre de poche.
-TAGORE, R., 2006, 2008, *Histoire des fantômes indiens,* Paris, Cartouche, Réédition Aléa Poche.
-VERNE, J., 1872, 2012, *Le tour du monde en quatre-vingts jours,* Londres, Les éditions de Londres.
-WALCOTT, D., 1972, 1973, *Une autre vie,* Paris, Gallimard.
- 1982, 1993, *Heureux le voyageur,* France, Circé.
- 2004, *Café Martinique*, Monaco, Du Rocher.
-WILKINS, W.J., 2006, *Mythologie hindoue,* Paris, L'harmattan.
-VARENNE, J., 1983, *Ganapati Upanishad, Devi Upanisad,* Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient.
-VERGES, F., MARIMOUTOU, C., 2005, *Amarres, Créolisation india-océanes,* Paris, L'harmattan.

Ethnologie, Anthropologie

-AUGÉ, M., 1992, *Non lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité,* Paris, Seuil.
-AUGÉ, M., 1994, *Pour une anthropologie des mondes contemporains,* Paris, Champ Flammarion.
-BAYARD, J-P., 1986, *La symbolique du feu,* Paris, Poche-Vega.
-BENOIST, J., DESROCHES M., L'ÉTANG G., PONAMAN G.F., 2004, *L'Inde dans les arts de la Guadeloupe et de la Martinique Héritages et innovations*, Matoury (Guyane), Edition Ibis Rouge.
-BENOIST J., 1998, *Hindouismes créoles, Mascareignes, Antilles,* Paris, CTHS.
-BRUNNER-LACHAUX, 1968, *Soma'sambhupaddhati,* Paris, Institut Français d'indologie.
-BRUNTON, P.,1946, *L'Inde secrète,* Paris, Payot.
-COQUET, M., 2014, *Shiva Nataraja. La danse cosmique son mythe, sa symbolique*. Paris, Les deux océans.
-COPANS, J., 2011, *L'enquête et ses méthodes, L'enquête ethnologique de terrain,* Paris, Armand Collin.
-DESROCHES, M., 1996, *Tambours des Dieux. Musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique.* Paris, L'harmattan.
-JOUSSE, M., 1974, 1975, 1978, *L'anthropologie du geste,* Paris, Gallimard.
-LAPASSADE, G., 1976, *Essai sur la transe,* Paris, Jean-Pierre Delarge.
-LEVI-STRAUSS, 1955, *Triste tropiques,* Paris, Plon.
-1962, *La pensée sauvage,* Paris, Plon.
-1977, *L'identité,* Paris, Puf.
- 1952, *Race et histoire,* Paris, Unesco.
- 2008, *Nature, culture et société. Les structures élémentaires de la parenté,* Paris, Flammarion.
-LEIRIS, M., 1998, *Cinq études sur l'ethnologie*, Paris, Gallimard.
-L'ETANG, G., 1994, *Présences de l'Inde dans le monde*, Paris, L'harmattan, Presses universitaires créoles.
- SULTY, M., NAGAPIN, J., 1989, *La Migration de l'hindouisme vers les Antilles : au XIXe siècle, après l'abolition de l'esclavage*, auto-édité.
-YANNIC, A., 2009, *Le rituel,* Paris, Cnrs éditions.

Histoire, Sciences politiques

-ADELAïDE- MERLANDE, J., 1994, 2007, *Histoire des communes : Antilles Guyane*, Guadeloupe, édition caribéenne, Paris, L'harmattan.
-ARSAYE, J-P., 1998, *Mémoire d'Au-béro quartier indien de Foyal*, Petit-Bourg, Ibis Rouge.
-BOISNEUF, A-R., 1907, *Les évènements de la Guadeloupe, Jours de Bataille, Mes procès, L'affaire de la rue Henri IV*, Paris, L'imprimerie d'ouvrier sourds-muets.
-CESAIRE, A., 1955, 2004, *Discours sur le colonialisme*, suivi de *Discours sur la Négritude*, Paris, Présence Africaine.
-CHAGNOLLAUD, D., 2007, Droit constitutionnel contemporain, Tome 2, L'héritage constitutionnel et politique de la France (1789-1958, Paris, Dalloz.
-CHEVRY, N., 2001, *L'indianité et l'Université des Antilles et de la Guyane*, Paris, Atelier rue des Écoles.
-DEBIEN, G., 1974, 2000, *Les esclaves aux Antilles Françaises (XVII – XVIIIème siècles),* Gourbeyre, réimpression La société d'Histoire de la Guadeloupe, Fort-de-France, réimpression de la société d'Histoire de la Martinique.
-DEPARTEMENT D'ETAT, Etats-Unis D'Amérique, 2008, *ENFIN LIBRES, Le mouvement des droits civiques aux États-Unis,* http://www.america.gov.
-FARRUGIA, L., 1975, 1979, *Les Indiens de Guadeloupe et de Martinique*, Basse-Terre, L'imprimerie Desmarais.
-GAMESS, R. et Y., 2007, *De l'Inde à la Martinique Le droit d'exister*. Case-Pilote, Lafontaine.
-HAZAREESINGH, 1976, *Histoire des indiens à l'île Maurice,* Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient.
-LACPATIA, F., 2009, *Les indiens de la Réunion,* Inde, Surua éditions.
-LACOUR, A.,1855, *Histoire de la Guadeloupe,* Basse-Terre, E. Kolodziej, Tome 1, 2, 3.
-LETI, G., 2003, *L'immigration indienne à la Martinique, 1853-1900*, Fort-de-France, publication des archives départementales de la Martinique.
-MOUTOUSSAMY, E., 1987, *La Guadeloupe et son indianité,* Paris, Caribéennes.
-PACTET, P., MELIN-SOUCRAMANIEN, F., 2009, Droit constitutionnel, Paris, Dalloz.

-SAVIDAN, P., 2009, *Le multiculturalisme,* Paris, Puf.
-SCHNAKENBOURG, C., 1980, *Histoire de l'industrie sucrière en Guadeloupe au XIXe et XXe siècles tome I La crise du système esclavagiste (1835-1847),* Paris, L'harmattan.
-2007, *Histoire de l'industrie sucrière en Guadeloupe au XIXe et XXe siècle,* Tome II, La transition post-esclaviste 1848-1883, Paris, L'harmattan.
-2013, *Beauport, 1732-1990, une grande aventure industrielle en Grande-Terre,* Guadeloupe, Jasor.
-SCHOELCHER, V., 1842, 1976, *Des colonies françaises, abolition immédiate de l'esclavage*, Basse-Terre et Pointe-à-Pitre, Pagnerre.
-1885, *Nouvelle réglementation de l'Immigration à la Guadeloupe,* Paris, E.Dentu.
-SIDAMBAROM, H., 1990, *Procès politique,* Bordeaux, Bergeret.
-SINGARAVELOU, 1987, *Les Indiens de la Caraïbe, Contribution à la géographie de l'adaptation socio-culturelle,* Paris, L'harmattan, Tome III, Tradition et modernité.
- TAYLOR C., 2009, *Le multiculturalisme, Différence et démocratie*, Paris, Flammarion.

Thèses, Mémoires

-BOMANE-SAÏB A., 2011, *Hindouisme populaire, langues sacrées et logiques identitaires en Guadeloupe,* Thèse, Paris, École des hautes études en sciences sociales.
-CARIEN M., 2012, *Héritage de l'immigration indienne : pour une esthétique de la créolité,* Mémoire, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
-CARIEN M., 2011, *Samsara, Transmigration de l'Inde Intime*, Mémoire, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
-DOR, S., 2006, *La forme créatrice du temps comme expression chez Maya Deren*, in Cinéma expérimental et art vidéo CIN 2108, Université de Montréal.
-GAMA R., 1997, *Évolution d'un grand domaine sucrier à la Guadeloupe : Rapports sociaux dans le Nord Grande-Terre, aire de la société anonyme des usines de Beauport (1908-1981),* Pointe-À-Pitre, Université des Antilles et de la Guyane.
-GAMESS, T., 2002, *La loi de départementalisation du 19 Mars 1946, un tournant dans l'exécutif de la Martinique,* Mémoire, Lille, Faculté des Sciences Juridiques, Politiques et sociales de Lille.
-L'ETANG G., 1988, *La Grâce, le sacrifice et l'oracle : de l'Inde à la Martinique, les avatars de l'hindouisme,* Thèse, Schœlcher, Université des Antilles et de la Guyane.
-LONG K., 2014, *Mémoire, rêve et mort,* Mémoire, Rochester, Université de Rochester.
-NACHTERGAEL, M., 2008, Esthétique des mythologies individuelle. Le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle, Université Paris-Diderot.
-PETIT J-R., 1980, *La Société d'habitation à la Martinique, un demi-siècle de formation* (1631685), Thèse, Lille, Université de Lille.
-RAMSAMY-NADARASSIN J-R., 2012, *Les travailleurs indiens sous contrat à la Réunion (1848-1948) Entre le retour programme et le début des intégrations*, Thèse, La Réunion, Université de la Réunion.
-SCHNAKENBOURG C., 2005, *L'immigration indienne en Guadeloupe (1848-1923), Histoire d'un flux migratoire*, Thèse, Aix-Marseille, Université de Provence.
-SINGARAVELOU, 1974, *Les Indiens de la Guadeloupe, Étude de Géographie humaine,* Thèse, Bordeaux, Université de Bordeaux III.
-WEBER J., 1987, *Les établissements français en Inde au XIXe siècle (1816-1914),* Thèse, Aix, Université de Provence.
-ZENOUDA, H., 2006, Images et sons dans les hypermédias, De la correspondance à la fusion, Thèse, Paris, Université de Paris 13.

Entretiens et Archives

- Archive documentaire de la Chaine Télévisée Guadeloupe Première, entretien avec O.VALA et C.GAPPA.
- ACGAÏ, 1987, *Bulletin de liaison de l'Association Culturelle Guadeloupéenne des Amis de l'Inde,* Pointe-À-Pitre, archive familiale.
- ACGAÏ, 1991, *Bulletin de liaison de l'Association Culturelle Guadeloupéenne des Amis de l'Inde,* Pointe-À-Pitre, archive familiale.

- CARIEN M., 2010, *Entretien avec E.MOUTOUSSAMY*, Guadeloupe, Saint-François, à son domicile.
- CARIEN M., 2010, *Entretien avec Mr Clermont LALSINGUE*, *Invocation de Madouraï Viran,* Guadeloupe, Les Abymes, à son domicile.
- CARIEN M., 2010, *Entretien avec Mr Sinnanragava Robert*, *Signification de la cérémonie de Madouraï Viran,* Guadeloupe, Petit-Canal, à son domicile.
- CARIEN M., 2011, *Entretien avec Periyanayagon André,* Les différents nadrons, Petit-Canal, Guadeloupe, Petit-Canal, à son domicile.
- CARIEN M., 2011, *Souvenir de la vie des parents de Mme Paul Millonnette PARSHAD ép. NARAYANAN*, Témoignage recueilli le 1 Mars 2011 par sa petite fille, Guadeloupe, Port-Louis, à son domicile.

Mission, études et documents pédagogiques

-CALMONT.A, DANIEL.J, DESTOUCHES.D, DUBOST.I, GIRAUD.M, MILIA MARIE-LUCE. M, 2008, *La Martinique et la Guadeloupe, Terre d'immigration et d'émigration*, Appel d'offres de l'acsé : Programme d'étude 2005-2008, Rapport final Histoire et Mémoire des immigrations en regions Martinique – Guadeloupe, Marché n°2006 33 DED 03 lot n°24, Université des Antilles et de la Guyane.
- *Corps et lieux à l'heure de leur accélération technique,* 2005, Sociétés, 4, n°90, pp.109-117.
-GAILLOT B-A., 1997, *Arts Plastiques*. *Éléments d'une didactique critique*, Paris, PUF Éducation et formation.
- *Le corps, le souffle,* 2003, Études, 2, Tome 398, pp.233-243.
- *L'erreur est humaine. L'errance entre névrose et psychose,* 2005, in Cliniques méditerranéennes, ères, n°72, pp.81-88.
-MARSZAL P., 2011, *Des images d'aujourd'hui,* Nord Pas-de-Calais, Edition CRDP.
-MEIRIEU, P., 1987, *Apprendre… oui, mais comment,* Paris, Esf éditeur.
-Service éducatif des archives départementales de la Guadeloupe, 2004, *Les immigrations en Guadeloupe au XIX e siècle*, Gourbeyre, publication des Archives départementales de la Guadeloupe.
- *Recensions,* 2005, Études, 6, Tome 402, pp.843-863.

Actes de colloque

- Bulletin de la société d'histoire de la Guadeloupe, 2004, *L'immigration indienne en Guadeloupe et dans la Caraïbe au XIXe siècle,* acte du colloque international, Saint-Claude, 19-20 novembre 2004, Gourbeyre, Publication des archives départementales de la Guadeloupe, n°138-139.
-TOUMSON R., 1994, *Les Indes antillaises : présence et situation des communautés indiennes en milieu caribéen,* actes du colloque de Saint-François, 21-22 décembre 1990, Toumson R. (Dir.), Paris, Edition L'harmattan.

Revues.

-MARGES, 2007, *Art et ethnographie,* Revue Marges, n°6, Vincennes, Edition Presses universitaires de Vincennes.
-MARGES, 2007, *Exposition sans artiste,* Revue Marges, n°5, Vincennes, Edition Presses universitaires de Vincennes.
-MARGES, 2013, *Remake, reprise, répétition,* Revue Marges, n°17, Vincennes, Edition Presses universitaires de Vincennes.
-MARGES, 2015, *Dispositif (s) dans l'art contemporain,* Revue Marges, n°20, Vincennes, Edition Presses universitaires de Vincennes.
-MARGES, 2016, *Globalisme,* Revue Marges, n°23, Vincennes, Edition Presses universitaires de Vincennes.

-MARGES, 2017, *Archives,* Revue Marges, n°25, Vincennes, Edition Presses universitaires de Vincennes.

Chapitre d'un ouvrage collectif

-BANGOU H., 1994, Le patrimoine culturel indien en Guadeloupe », in TOUMSON R., *Les Indes antillaises : présence et situation des communautés indiennes en milieu caribéen* : actes du colloque de Saint- François, 21-22 décembre 1990, Paris, L'harmattan, pp.79-90

-BURTON E., 1994, Penser l'Indianité : la présence indienne dans la réflexion martiniquaise contemporaine », in TOUMSON R., *Les Indes antillaises : présence et situation des communautés indiennes en milieu caribéen* : actes du colloque de Saint-François, 21-22 décembre 1990, Paris, L'harmattan, pp.177-188.

-CAILLACHON M., 2004, L'immigration indienne en Guadeloupe, colloque CHEVRY N., *La présence indienne dans la Caraïbe*, pp.29-31.

-CESAR G., 1994, A la découverte de la communauté indienne de la Guadeloupe », in TOUMSON R., *Les Indes antillaises : présence et situation des communautés indiennes en milieu caribéen,* actes du colloque de Saint-François, 21-22 décembre 1990, Paris, L'harmattan, pp.91-101.

-CHEVRY N., 1994, Les darçanas (« points de vue » indiens) de l'Inde à l'espace américain , in TOUMSON R., *Les Indes antillaises : présence et situation des communautés indiennes en milieu caribéen,* actes du colloque de Saint-François, 21-22 décembre 1990, Paris, L'harmattan, pp.159-165.

-COLAT-JOLIVIERE D., 1994, Intégration et/ou banalisation de lexèmes tamouls dans la langue guadeloupéenne, in TOUMSON R., *Les Indes antillaises : présence et situation des communautés indiennes en milieu caribéen*, 21-22 décembre 1990, Toumson R. (Dir.), Paris, L'harmattan, pp.171-176.

-DESROCHES M., BENOIST J., 1982, Tambours de L'Inde à la Martinique. Structure sonore d'un espace sacre », in *Études créoles* 5, pp. 39 – 56.

-HENRY-VALMORE S. 1994, Mother India. La psychanalyse peut-elle être indienne ?, in TOUMSON R., *Les Indes antillaises : présence et situation des communautés indiennes en milieu caribéen,* 21-22 décembre 1990, Paris, L'harmattan, pp.167-170.

-HIPPON M. 1994, Représentation de l'Indien dans le roman antillais contemporain, in TOUMSON R., *Les Indes antillaises : présence et situation des communautés indiennes en milieu caribéen,* 21-22 décembre 1990, Paris, L'harmattan, pp.201-218.

-JAGAN C., 1994, The situation and presence of East Indians in the Caribbean », in TOUMSON R., *Les Indes antillaises : présence et situation des communautés indiennes en milieu caribéen,* 21-22 décembre 1990, Paris, L'harmattan, pp.73-78.

-LACPATIA F., 1994, La femme indienne dans l'immigration intéressant les colonies françaises. Histoire d'une soumission, in TOUMSON R., *Les Indes antillaises : présence et situation des communautés indiennes en milieu caribéen,* 21-22 décembre 1990, Paris, L'harmattan, pp. 55-64.

-L'ETANG G., 1989, Culte indien et évolution sociale en Martinique et en Guadeloupe » in HURBON L., *Le phénomène religieux dans la Caraïbe*, Montréal CIDHECA, pp. 265-283.

-L'ETANG G., PERMAL V., 1994, Récit d'un prêtre hindou, commandeur d'habitation à la Martinique (extraits) » in L'ETANG G., *Présences de l'Inde dans le monde,* Paris, L'harmattan, -GEREC-PUC, pp. 167-179.

-L'ETANG G., 1994, Les trois mythes tamouls », communication présentée lors du colloque Les Indes Antillaises, Présence et situation des communauté indiennes en milieu caribéen, Madouraï Viran, in TOUMSON R, *Les Indes Antillaises,* Paris, L'harmattan, 1994, pp. 145-157, pp. 149-151.

- L'ETANG, G, 2000, Vini wè kouli-a. Anthropologie d'une chanson créole, in BERNABE J., BONNIOL R., CONFIANT G., *Au visiteur lumineux. Des îles créoles aux sociétés plurielles. Mélanges offerts à Jean Benoist*, Matoury (Guyane), Ibis Rouge, pp. 659-671.

-L'ETANG, G., 2006, De l'héritage culturel congo, indien et chinois à la Martinique, in CONFIANT R., DAMOISEAU R., *A L'Arpenteur inspiré. Mélanges offerts à J. Bernabé*, Matoury (Guyane), Ibis Rouge, pp. 267-282.

-LIRUS-GALAP J., 1994, Approche anthropologique de l'Indianité, composante de l'Antillanité, in TOUMSON R., *Les Indes antillaises : présence et situation des communautés indiennes en milieu caribéen,* 21-22 décembre 1990, Paris, L'harmattan, pp.15-25.

-MOUTOUSSAMY E. *A la recherche de l'Inde perdue*. Paris, L'harmattan, 2004. NEGRE A. « Les

« Indiens » de la Guadeloupe et leurs rites religieux », in : *Bulletin de la Société d'Histoire de la Guadeloupe*, n°1, 1964, pp. 33-43.
-PONAMAN G. F., 1994, D'une déesse à l'autre. Du pays tamoul aux Antilles : les avatars de Mariamman, in TOUMSON R., *Les Indes antillaises : présence et situation des communautés indiennes en milieu caribéen,* 21-22 décembre 1990, Paris, L'harmattan, pp.65-72.
-SAINTON J.-P., 2004, De la représentation des Indiens à la Guadeloupe, in BENOIST J., DESROCHE M., L'ETANG G., PONAMAN G.F., *L'Inde dans les arts de la Guadeloupe et de la Martinique Héritages et innovations*, Matoury (Guyane), Ibis Rouge, pp. 111-116.
-SCHNAKENBOURG C, 1997, Quelques nouveaux éléments sur l'histoire de l'émancipation indienne vers la Guadeloupe », in *Bulletin de la Société d'Histoire de la Guadeloupe*, n°110, pp.55-56.
-SIDAMBAROM C, 2007, l'acquisition de la nationalité française par les immigrants et fils d'immigrants indiens (1904-1923), in *Bulletin de la société d'histoire de la Guadeloupe,* n° 146- 147, pp. 113-122.
-SMERALDA-AMON J., 1994, Quelques éléments de réflexion sur l'auto-représentation et la représentation des Indo-Martiniquais » in L'ETANG G., *Présences de l'Inde dans le monde*, Paris, L'harmattan, pp. 189-204.
-SULTY M., 1986, L'esthétique de l'art religieux des Indiens de Guadeloupe et de Martinique, *Revue Carbet*, 5, pp. 53-59.
-WEBER J., 1994, La vie quotidienne à bord des « coolie ship à destination des Antilles. Traite des Noirs et « coolie trade » : la traversée », in TOUMSON R., *Les Indes antillaises : présence et situation des communautés indiennes en milieu caribéen,* Paris, L'harmattan, pp.35-54.

Article de revue

-ABELES, M, 1996, M.AUGE, Pour une anthropologie des mondes contemporains, in L'Homme, tome 36, n°138, pp.151-153.
-ALARIC, A., 2005, Le migrant nu. Le déporté sur des frontières, in Multitudes, Association Multitudes, 3, n°22, pp.187-222.
-BENOIST J., 1968, Types de plantations en Guadeloupe et en Martinique, in Parallèles n°29, 4° trim.
-ABYMES, M., 2004, L'archive dans ses œuvres (Rancière, Derrida), in Labyrinthe, n°17, pp.69-77.
-ACHEEN R.,1972, Le problème de l'immigration indienne devant l'opinion martiniquaise dans les années 1882-1885, in *Les Cahiers du CERAG,* n° 27.
-ANSELIN A., 1989, La leçon dravidienne, in *Revue Carbet*, n°9, déc, pp.7-58.
-ARRAULT, J-B.,2006, Du toponyme au concept ? Usage et significations du terme archipel en géographie et dans les sciences sociales, in Ethnologie française, Paris, Puf, Vol.36, pp.315-328.
-BENSUSSAN G.,2006, Levinas et l'exercice de la philosophie, in Revue internationale de philosophie, n°235, pp.15-33.
-BERNARD P.N., 1856, Extraits d'une lettre envoyée au Gouverneur de Trinidad en 1856, in *Revue coloniale*, (consulté sur : http://www.zananas- martinique.com/immigration-indienne/indiens.htm)
-BRISSET C., 1995, *Ce malheur d'être femme (En Inde) « Mother India »,* in Le Monde Diplomatique , janvier.
-BRITO JINORIO, O., 2002, Espacio C, Una nueva experiencia desde la periferia, in Heterogénesis, Revista de Artes Visuales, n°38.
-CASTELAIN, J-P, 2006, Approches de l'île, in Ethnologie française, Paris, Puf, Vol.36, pp.401-406.
-CHATTERJI, U., 1968, Shakta et Shakti, in Comparative Religion, Studies, vol, n°4.
-COLIN, P., 2001, Identité et altérité, in Cahier n°9 , Gestalt Therapie..
-COLLEYN, J-P., DOZON, J-P., 2008, Lieux et non-lieux de Marc Augé, in L'Homme, EHESS, n°185-186, pp.7-32.
-COTTIAS, M., 2005, Et si l'esclavage colonial faisait histoire nationale?, in Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine, Belin, 5, n°52-4bis, pp.59-63.
-DABYDEEN D., 1987, *India in the caribbean.* Londres : Hansib Publishing ltd., p.326.
-DARSIERES C.,1989, Notre peuple martiniquais : « Pluriel » mais Un, in *Revue Carbet*, n°9, déc.

pp.77-79.
-DAVID B.,1978, Coolies, Congos, et Chinois, in *Le mémorial martiniquais*, Société des éditions du mémorial, vol. III, Nouméa, pp. 47-57.
-DESMET, N., 2009, Une relation esthétique impossible : les expositions dans lesquelles il n'y a rien à voir, in Nouvelle revue d'esthétique, Paris, Puf, 1, n°3, pp.85-92.
-DESROCHES M., 2000, Music and the Tamil Diaspora : Martinique, N. Y. and London, in *Garland Encyclopedia of World Music,* vol. V, pp. 594-599.
-DIDI-HUBERMAN, G., 2002, in Rue Descartes, n°38, Paris, Puf, pp. 86-99.
-DIDI-HUBERMAN, G., 2005, Air et pierre, in Recherche en Psychanalyse, n°3, Paris, Puf, pp.127-130.
-DUGUET, A-M, 1988, Dispositifs, in Communications, n°48, Vidéo, pp.221-242.
-FOSTER, H., 2004, An Archival Impulse, in The MIT Press, Vol.110, pp.3-22.
-GREISCH, J., 2003, Trace et oubli : entre la menace de l'effacement et l'insistance de l'ineffaçable, in Diogène, n°201, Paris, Puf, pp.82-106.
-GRIMAUD, E., 2008, Claudie Voisenat, Imaginaires archéologiques, in Cahiers d'ethnologie de la France, Paris, Fondation de la Maison des sciences de l'homme.
GUILLAUD, D., 2008, Le mythe comme fondement des territoires et de l'ordre social dans les îles de l'ouest de Sumatra (Indonésie), un essai inspiré par l'approche géosymbolique de J.Bonnemaison, in EchoGéo, 5.
-JEZEQUEL, H., 2006, Insulaire, Itinéraire photographique, in Ethnologie française, Paris, Puf, Vol.36, pp.389-400.
-JOLIVET, M-J., 2002, Mémoire caraïbe, mémoire caribéenne et histoire coloniale, in Ethnologie françaises, Tome XXXVII, 2, pp.735-740.
-LAGUERRE J. G.,1989, Indiens et sociétés plurielles : études comparées, in *Revue Carbet*, n°9, déc. 1989, pp.109-129
-L'ETANG G., 1989, Du Tamoul de la Martinique : portée symbolique d'une langue cérémonielle, in *Revue Carbet*, n°9, déc. pp.81-100.
-L'ETANG G., 1982, Réveil tamoul en Martinique, in *Annales Martiniquaises*, LAMARIEP, n° 3, pp. 44-45.
-MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO V., 2006, Fantasmes d'une terre matricielle : la représentation de l'Inde dans les romans francophones de 'l'engagisme' aux Antilles et dans l'Océan Indien, in *Synergies Inde*, n° 1, pp. 207-220.
-MARGOLIN, J-L., 2005, Révéler/cacher : images et non-images du génocide cambodgien, in Le Temps des Médias, Nouveau monde, 2, n°5, pp.27-46.
-MULOT, S., 2003, La trace des Masques. Identité guadeloupéenne entre pratiques et discours, in Ethnologie française, Tome XXXVII, Vol.2, pp.111-122.
-MULOT, S., 2013, La matrifocalité caribéenne n'est pas un miracle, in L'Homme, pp.159-191.
-NICAISE, S., 2006, La question noire en France. Mémoire de l'esclavage et mobilisation sociale, in Études, Tome 405, pp. 199-208.
-PICARD, F., 2006, La mise en scène des rituels, in L'Ethnographie, L'Entretemps, n°3, pp.59-71.
-PONAMAN G. K., 1989, État sanitaire d'un convoi d'émigrants de l'Inde vers la Guadeloupe, in *Revue Carbet*, n°9, déc., pp.59-67.
-ROYANNAIS, P., 2003, Michel de Certeau : l'anthropologie du croire et la théologie de la faiblesse de croire, in Recherches de sciences religieuses, Centre Sèvres, Tome 91, pp.499-533.
-REVUE COLONIALE, 1856, Notes sur l'immigration indienne dans les colonies françaises, consulté sur http://www.zananas- martinique.com/immigration-indienne/indiens3.htm)
-SWAMI S., 2003, Les Cultes indiens en Martinique et en Guadeloupe, in *The French review* (Fr. rev.), 2003, vol. 76, no6, pp.1174-1183.
-TAFFIN D., 2004, Une intégration silencieuse? Citoyenneté, nationalité et créolisation à travers le cas des Indiens de la Martinique (1885-1945) », in *Bulletin de la société d'histoire de la Guadeloupe*, no138-39, pp. 111-137.
-SERFATY-GARZON, P., 2003, L'appropriation, in Dictionnaire critique de l'habitat et du logement, Paris, Armand Colin, pp. 27-30.
-SINGARAVELOU., 1976, La créolisation des Indiens à la Guadeloupe et à la Martinique, in :
Espace créole in *revue du GEREC*, n°1, pp. 95-107.
-SOUNDARAMOURTY, R., 2003, De l'errance, comme expression pulsionnelle soutenue par un fantasme, in AFP, 6. Pp.90-100.
-VIENNE, M.,2006, Au fil de l'île, in Ethnologie française, Paris, Puf, Vol.36, pp.553-556.

Articles de presse en ligne ou livre numérique en ligne

-AGARWAL R., note de travail Impossibility being feminine, http://www.raviagarwal.com. Consulté le 06/05/2018.

-BENOIST J., DESROCHES M., L'ETANG G., Les Indes dans les arts de la Guadeloupe et de la Martinique, http://classiques.uqac.ca/contemporains/benoist_jean/inde_dans_les_arts/inde_dans_les_arts.pdf. Consulté le 06/05/2018.

-BOUISSET M., Carte postale, http://www.universalis.fr/encyclopedie/carte-postale/.Consulté le 06/05/2018.

-CERY L., Saint John Perse, le poète aux Masques, http://www.sjperse.org/index.html.Consulté le 06/05/2018.

-CORTA A., Le feu, première cause de décès pour les jeunes femme en Inde", article publié sur le site internet Aujourd'hui L'Inde, le 08 Mars, 2009, http://inde.aujourdhuilemonde.com/le-feu-premiere-cause-de-deces-pour-les-jeunes-femmes-en-inde. Consultee le 06/05/2018.

-COTTE B., Chiharu Shiota : « Labyrinth of Memory », Follow art with us, http://followartwithus.com/chiharu-shiota-labyrinth-of-memory/. Consulté le 06/05/2018.

-COUDERC J-M., La symbolique de l'arbre, http://academie-de-touraine.com/Tome_20_files/arbres.pdf. Consulté le 06/05/2018.

-COLBERT J.B., le code noir, promulgué en Mars 1685 par Louis XIV, http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/amsudant/guyanefr1685.htm.. Consulté le juin 2010.

-DE COPPET D., Systèmes de parenté, https://www.universalis.fr/encyclopedie/systemes-de-parente/. Consulté le 06/05/2018.

-ELIADE M., culte des ancêtres, https://www.universalis.fr/encyclopedie/culte-des-ancetres/.Consulté le 06/05/2018.

-FILIOZAT J., Sakti, http://www.universalis.fr/encyclopedie/sakti/. Consulté le juin 2010.

-FOSTER H., 2004, An Archival Impulse, The MIT Press Stable, https://www.jstor.org/stable/3397555. Consulté le 06/05/2018.

-GARIMORTH J., Tacita Dean. Accrochage dans les collections permanentes, http://www.mam.paris.fr/fr/expositions/exposition-tacita-dean.Consulté le 06/05/2018.

-GAUMONT R., Lépidoptère, http://www.universalis.fr/encyclopedie/lepidopteres/. Consulté le 06/05/2018.

-GLICENSTEIN J., 2016, Globalisme, Revue Marges, n°23, https://www.cairn.info/revue-marges-2016-2.htm. Consulté le 06/05/2018.

-GLICENSTEIN J., 2017, Archives, Revue Marges n°25, https://www.cairn.info/revue-marges-2017-2-page-5.htm?1=1&DocId=478177&hits=6+3+.Consulté le 06/05/2018.

-HERITIER F., Famille, les sociétés humaines et la famille, https://www.universalis.fr/encyclopedie/famille-les-societes-humaines-et-la-famille/. Consulté le 06/05/2018.

-KAUSALYA HART, Madurai Minatchiyammai Pillaitamiz, traduction du poème du de Kumarakuruparar, Project Madurai, https://www.projectmadurai.org/pm_etexts/utf8/pmuni0415_03.html&prev=search. Consulté le juin 2010.

-KLEYEBE ABONNENC M., JEAND'HEUR L., Voyage dans l'intérieur des Guyanes, dessins et textes inédits, in CASANOVA V., SAINT-SAENS L., 2007, Vacarme n°39, http://www.vacarme.org/article1296.html.Consulté le 06/05/2018.

-LAROSE V., Patrick Chamoiseau – Errances d'une souvenance, http://www.potomitan.info/atelier/pawol/chamoiseau.php. Consulté le 06/05/2018.

-LABESSE P., Susheela Raman entre deux mondes, http://www.mondomix.com/actualite/1085/susheela-raman-ent.Consulté le 06/05/2018.

-LAGEIRA Y., Cindy Sherman (1954-…), https://www.universalis.fr/encyclopedie/cindy-sherman-exposition/. Consulté le juin 2010.

-LEFRANCOIS F., Renée Louise, https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01529529/document.Consulté le 06/05/2018.

-L'ETANG G., Nagour Mira : une figure islamique dans l'hindouisme tamoul de la Caraïbe, http://www.potomitan.info/articles/nagour.php. Consulté le 06/05/2018.

-LUCAS P., Frantz Fanon (1925-1961), http://www.universalis.fr/encyclopedie/frantz-fanon/.. Consulté le juin 2010.

-FAGNART C., Art et ethnographie, http://journals.openedition.org/marges/829. Consulté le 06/05/2018.
-MANCHESTER E., Tacita Dean. Majesty, http://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-majesty-t12805..Consulté le 06/05/2018.
-MARAJ V., Jeannette Ehlers' solo exhibition Whip It Good : Spinning From History's Filthy Mind', London revew,http://arcthemagazine.com/arc/2015/06/jeannette-ehlers-solo-exhibition-whip-it-good-spinning-from-historys-filthy-mind-london-review/.. Consulté le juin 2010.
-MULOT S., La trace des Masques, Anthroepoetes III (2), Politique identitaire et conscience historique dans le carnaval guadeloupéen, mise en scène et représentation d'une dynamique créole , Un carnaval masque pour une histoire dévoilé. https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2003-1-page-111.htm,. Consulté le juin 2010.
-MULOT S., 2013, La matrifocalité caribéenne n'est pas un mirage, Edition de l'EHESS, Revue l'Homme, novembre 2013, http://journals.openedition.org/lhomme/24691.Consulté le 06/05/2018.
-NEIMANN A., Clement, Reopening Old Wounds. Exhibition by video artist Jeannette Ehlers at Nikolaj Kunsthal, http://www.arterritory.com/en/texts/articles/3439-reopening_old_wounds._exhibition_by_video_artist_jeannette_ehlers_at_nikolaj_kunsthal/. Consulté le juin 2010.
-PRACHI SANGHAVI, KAVI BHALIA, DAS VEENA, 2009, Décès lies aux feux en Inde en 2001 : une analyse rétrospective des statistiques, in The Lancet, publié le 02 Mars 2009, http://www.lancet.com/journals/lancet/article/PIIS0140-6736%2809%2960235-X/fulltext. Consulté le 06/05/2018.
-SAHAÏ, J.-S., Il faudrait redonner des repères aux Indiens des Antilles..., Interview, http://www.indereunion.net/actu/sahai/interjs.htm. Consulté le juin 2010.
-SARLAT G., 1992, La main-d'œuvre étrangère dans nos colonies : l'Immigration indienne**,** La Quinzaine Coloniale, http://www.zananas-martinique.com/immigration. Consultee le juin 2010.
-THE GUARDIAN., Indian women wear cow masks to ask : are sacred cattle safer than us?, https://www.theguardian.com/world/2017/jul/04/women-india-cow-masks-sexual-violence-sacred-cattle. Consulté le 06/05/2018.
-TRONCHE A, Body Art, https://www.universalis.fr/encyclopedie/body-art/.Consulté le 06/05/2018.
-VARENNE J., Agni, https://www.universalis.fr/encyclopedie/agni/. Consulté le 06/05/2018.
-VARENNE J., Kali, https://www.universalis.fr/encyclopedie/kali/.. Consulté le juin 2010.
-SAHAÏ, J.-S., Il faudrait redonner des repères aux Indiens des Antilles..., Interview, http://www.indereunion.net/actu/sahai/interjs.htm. Consulté le juin 2010.
-SARLAT G., 1992, La main-d'œuvre étrangère dans nos colonies : l'Immigration indienne**,** La Quinzaine Coloniale, http://www.zananas-martinique.com/immigration. Consulté le juin 2010.

Films

-BAUER B., *Les Indiens de la Guadeloupe et de la Martinique*, G. César (conseiller artistique), produit par RFO, Prodom et Les productions de la Lanterne, 2004, Inde, Guadeloupe et Martinique.
-BOUTIN R., *L'immigration en Guadeloupe et ses implications XVIIIe – XIXe siècle*, Module 2, Dvd, Université populaire de *Yo Té Pou Nou Sé,* Cours du 18 novembre 2008.
-CÉSAR G., *Brise de santal au cœur des Alizées,* produit par la lanterne, diffusé le 6 octobre 1994.
-COCO-VILOIN T., *La route de Mandja*, produit par ACPCA, 2004.
-COULIBEUF, P. *Balkan Baroque*, Arts et essais, 63 minutes, 1999, avec Marina Abramovic, Ulay, Paolo Canevar, Sean Kelly, Alexander Godschalk, à consulter sur : http://www.ubu.com/film/coulibeuf.html
-DEREN M., *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, documentaire, Haiti, réalisé entre 1947-1954.
-ISMARD R., *Les passagers de l'Autrélie : l'Indianité en Guadeloupe*, produit par la lanterne, diffusé le 10 Mai 1998.

Sites internet

-ARTISTE EN DIALOGUE, http://www.artistes-en-dialogue.org/abramovic/abma05.htm,
-IMAGES ANALYSES, http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/approach.php?approach=3,
-JEU DE PAUME, http://www.jeudepaume.org/index.php?page=document&idArt=156&idDoc=254.
-HABITATION DORMOY, http://www.dormoy.com/La_josephine.htm.
-GENS DE LA CARAIBE, http://www.gensdelacaraibe.org/telecharger/newsletter/lettre-spe-foret-des manes.htm.
-INDE REUNION, https://www.indereunion.net/grosplans/musidans/bharat.htm.
-MOMA, https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/7/.
-MINISTERE DE L'EDUCATION NATIONAL, http://media.education.gouv.fr/file/special_6/28/0/programme_arts_general_33280.pdf.
-PARC NATIONAL DE LA GUADELOUPE, http://www.guadeloupe-parcnational.fr/?Foret-mangrove.
-POTOMITAN, http://www.potomitan.info/chamoiseau/
-REGION GUADELOUPE, *Histoire de la Guadeloupe, La période précolombienne*, http://www.cr-guadeloupe.fr
-RSF, https://rsf.org/fr/actualites/inde-la-journaliste-gauri-lankesh-sauvagement-assassinee-son-domicile
-SENAT, https://www.senat.fr/evenement/manes/index.html.

GLOSSAIRE

ABSENTIA : Étymologie latine du mot « absence » qui signifie la non présence.

AENIGMA : Étymologie latine du mot « énigme » qui réunit les notions de paroles obscures ou équivoques.

AGNI : Un dieu protecteur, le dieu messagé dans l'Hindouisme. Son symbole est le feu.

ALTERITAS : Étymologie latine du mot « altérité » qui signifie la différence, l'altération et le changement

ANA : Étymologie sanskrite du « souffle » qui désigne l'action de souffler

AN TAN : Terme créole employé pour désigner des temps anciens.

ARCKÉ : Étymologie grecque du mot « archéologie » et de « archaïsme » qui concerne des temps anciens et relatifs à l'origine.

ARCHETYPOS, ARCHETYPUS : Étymologie latine de l'archétype qui signifie l'original, celui qui n'est pas une copie.

ARCHEO-IDENTITE : Un concept de R. Devi-Voisset qui représente une identité ouverte sur un horizon rétrojectif prenant appui sur des transmissions ancestrales, sur une volonté de ré-identification à ce patrimoine.

ARCHIVAL IMPULSE : Un concept de H. Foster qui désigne une pulsion d'archive ou impulsion archivistique où le matériau de l'œuvre est issu du geste d'archivage.

ASUM : Étymologie sanskrite du « souffle ».

ATAVISME : Transmission continue, de génération en génération, des caractères héréditaires, physiques ou moraux.

ATLAS MNEMOSYNE : Une pratique d'Aby Warburg, un historien d'art qui crée un tableau iconographique à partir d'un thème. Ces tableaux mettent en œuvre des correspondances formelles, des classements et des rapprochements iconiques à travers les âges.

ATMAN : Étymologie sanskrite qui désigne le souffle de l'univers.

ATOPIE : Un concept de J.Dufresne qui désigne l'instant où une chose se rencontre mais dans un non-lieu ou un lieu virtuel.

ANTHROPONYMIE : Discipline de l'enquête ethnographique qui centre son étude sur les noms des personnes.

AUTOETHNOGRAPHIE : Une méthode de recherche qui considère les lieux comme des terrains de pratiques artistiques, basé sur un bricolage méthodologique en recourant à la pratique artistique.

AUGUSTE : Un navire de l'immigration indienne dans lequel cinquante engagé meurt.

BAIGNÉ CABRIT : D'origine créole, marquant la libation des animaux lors de la cérémonie indienne.

BHARATA NATYAM : Une forme de danse classique indienne originaire du sud de l'Inde.

BEAUPORT : Une ancienne usine centrale située dans le nord de la Grande-Terre, dans la commune de Port-Louis.

BENARES : Un ancien état princier indien qui est dans l'actuelle ville de Varanasi.

BESOIN DE RECONNAISSANCE : Un sentiment qui vise à une unification des identités dans le but de construire une identité collective, un sentiment d'appartenance commun.

BIKKA : D'origine hindi, un diminutif de Vikash, développement, prospérité.

BINDI ou POTOU ou TILAK : marque portée sur le front par les plupart des hindous. Elle est parfois apposée lors des cérémonies religieuses. Elle peut être le symbole du troisième œil de Shiva.

CARAÏBE : Population amérindienne ayant habitée la Caraïbe.

CARRIEN : Du tamoul *Kariyan*. Signifie celui qui est noir. Nom d'une divinité locale.

CASÉS : Ce sont les travailleurs qui habitent aux abords de l'Usine dans les logements qui lui sont rattachés.

CAKTI : Terme sanskrit « çakti » ou « shakti » ou « sakti », qui désigne l'énergie créatrice, une expression qui façonne et aliment.

CÉRÉMONIE INDIENNE : Une fête religieuse ou un ensemble de rituels relatifs à des pratiques cultuelles de l'hindouisme populaire

CHAPELLE : Chaque divinité possède un espace qui lui est propre et qui a été façonnée pour l'accueillir.

CHRYSALIS : Étymologie latine du mot « chrysalide » qui désigne un mot clos, refermé sur lui-même, à l'abri de la lumière.

CREOLE : Se dit d'un individu dont la langue maternelle est le créole.

CRÉOLITÉ : Mouvement littéraire permettant d'exprimer une vision authentique et créole

CRÉOLISATION : Processus dans lequel plusieurs peuples et ethnies entrent en relation et se métamorphosent dans cet échange. Dans lequel plusieurs cultures connaissent un syncrétisme.

CODE NOIR : Ordonnance royal ou Édit royal de mars 1685 prenant la forme de recueils de textes juridiques relatifs aux territoires français d'Outre-mer durant l'Esclavage.

COLONIE : Groupement ou population qui se développe à l'endroit où se sont fixés les premiers colons dans un pays étranger ou un pays conquis.

COLONISATION : Un territoire occupé, exploité de manière arbitraire et mis sous la tutelle de la métropole. La colonisation française commence avec l'île de *Saint-Christophe* en 1635 et permet de développer un commerce lucratif.

COMMUNIO : Étymologie latine du mot « dialogue, communion », qui désigne la mise en commun, l'association.

COOLIE ou COULI : Du tamoul « *kouli* » : salaire. Par extension, tout travailleur salarié agricole d'origine chinoise ou indienne. Utilisé aux Antilles françaises de façon péjorative pour désigner l'immigrant indien et ses descendants.

DARBOUSSIER : Une ancienne usine centrale située dans le centre de la Guadeloupe, entre la commune de Pointe-à-Pitre et celle du Gosier. C'est à proximité de cette usine que les Indiens débarquent sur l'île à la pointe fouillole.

DESTITUTIO : Étymologie latine du mot « destitution » qui désigne l'action de s'abandonner, un sacrifice.

DISSÉMINATION : Terme posant la question des frontières et des marges de groupes ethniques au sein d'un territoire, des moyens opérés pour la définition de l'espace d'un groupe au sein de l'espace public.

DRAUPADI : La fille d'un roi dont l'épopée est contée dans le Maharabharata.

EIDOS : Terme employé par Platon pour désigner une idée.

ENGAGISME : Personne en engagé par un contrat de travail d'une durée déterminée par le contrat.

ETHNOARCHEOLOGY : Une enquête ethnographique consistant à révéler des vestiges matériels. Cette enquête offre des outils d'interprétation, un support de questionnement sur la fabrication identitaire à travers cette étude de la culture matérielle. Cette enquête est protéiforme.

EXCLUSIVITÉ : Mesures prohibitive et restrictives pour la sauvegarde des intérêts de la métropole. Un commerce exclusif entre les colonies et la métropole.

EXIGENCE DE RECONNAISSANCE : Une volonté de faire exister toutes les différentes identités, marquées par la diversité culturelle grâce une valeur universelle : Le droit à la reconnaissance

EXTENTIO : Étymologie latine de « extension » qui signifie l'action de tendre, de répandre et de diffuser.

GASCHET ou GACHETTE : Mon lieu d'enfance, une section située dans la commune de Petit-Canal.

GENESIS : Étymologie latine de « genèse » qui signifie l'origine et/ou la naissance.

GRANDE PROPRIETE : Intervient lors de la Révolution sucrière, cette culture se déploie sous la forme d'un grand établissement qui permettent une exploitation de la *canne-à-sucre* et nécessite une main d'œuvre abondante.

HABITAN : Personne ayant payé les frais le voyage vers l'île, qui se voit accordé la possibilité de défricher une terre, d'y développer une culture et une plantation ou d'y résider.

HABITATION : Propriété foncière permettant de réaliser des plantations familiales destinées à l'exploitation de la terre dont la superficie est de 10ha.

HABITATION-SUCRERIE : Une habitation destiné à la culture de la canne-à-sucre et permettant la fabrication de sucre. Dans cette dernière, il existe une activité agricole et une activité manufacturée.

HEREDITAS, HERES : Étymologie latine de « Héritage » qui signifie l'action d'hériter, de recevoir un héritage par succession.

HOOGHLY : Un large cours d'eau de l'Inde.

HUBRIS : L'étymologie grecque apparente le terme à la démesure.

IDEOLOGISME : Ensemble plus ou moins cohérent des idées, des croyances et des doctrines philosophiques.

IMMIGRARE : Étymologie latin de « l'immigration » désigne l'action de venir s'installer dans un pays étranger, de passer, pénétrer, s'introduire dans un milieu.

IMMIGRATION VOLONTAIRE : Une immigration limitée de 1640 de travailleur européen sous contrat de 36 mois soit trois ans

IMMIGRATION FORCÉE : une immigration abondante ou Esclavage des africains et développe la traite des nègres.

IMMIGRATION RÉGLEMENTÉE : immigration indienne après 1861, règlementée par la convention franco-britannique qui autorise les recruteurs français à opérer sur le territoire britannique.

IMMEMORIALIS : Étymologie du mot « Immémorial » qui signifie «qui manque de souvenirs, de mémoire » où dont la mémoire est parsemée de lacune.

INACCESSIBILIS : Étymologie latine de « inaccessible » qui désigne quelque chose « qui ne ces laisse pas toucher par certaines influences ».

INDIANITÉ : Un mouvement littéraire permettant un processus d'intégration et de transmission de l'apport indo-guadeloupéen qui devient un enrichissement pour tous.

INDICIBILIS : Étymologie latine « d'indicible » qui renvoie à quelque chose d'inexprimable, quelque chose qui échappe, qui ne peut ni dit, ni exprimé par la parole, qui va au-delà de l'expression, qui n'est pas essence ineffable.

INDO CREOLE : Une personne dont la langue maternelle est le créole mais dont le patronyme est à consonance indienne.

INDO-GUADELOUPÉEN : Une personne d'origine indienne, dont l'ascendance est constituée de travailleurs sous contrat et qui est née en Guadeloupe.

INGUE : Terme tamoul employé pour demander à quelqu'un de s'avancer, de venir.

INHUMARE : Étymologie latine du mot « inhumation », qui signifie « mettre en terre, enfouir ».

INSCRIBERE : Étymologie latine du mot « inscription » qui signifie écrire, mettre une inscription.

INTEGRATIO : Étymologie latine du mot « intégration » qui signifie renouveler, recommencer à nouveau.

JE-NE-SAIS-QUOI : Concept de Jankélévitch qui désigne quelque chose d'inévident et d'indémontable mais qui demeure.

KALA PANI : Croyance hindoue selon laquelle sont maudits ceux qui osent franchir les flots noirs de l'Océan. Une malédiction qui devient un mythe fondateur du déracinement des travailleurs sous contrat.

KALINAGO : Population amérindienne présente en Guadeloupe

KAROUSHI : Terme employé par les Indiens venus en Guadeloupe pour désigner les premiers mois de la naissance d'un enfant.

KATI : Le sabre du sacrificateur dans la cérémonie indienne

KATI KALEN : Terme tamoul employé pour désigner le coupeur de cabris.

KREYOL FACTORY : Catalogue d'exposition.

KOCHI : Lieu d'enfance de l'artiste Chiharu Shiota.

LAKSHPATHIA : Prénom de mon arrière-grand-mère maternelle.

LATCHOUMAYA : Un nom issu de « Lakshmana », le second frère de Rama. Ayya : terme d'adresse respectueux et suffixe de politesse.

LETCHIMIE : Prénom de mon arrière-grand-mère maternelle et mon deuxième prénom.

LOIS DE MANOU : Texte religieux indien qui définit la tripartition, des trois classes sociales, divines et humaines. Texte qui énumère les différentes tâches : les brahmane ou prêtres sont en charge de l'administration du « sacré, les guerriers ont pour devoir de protéger la société et d'en assurer le maintien ou l'expansion, les vaishya ou artisans ont pour obligation d'assurer la subsistance des prêtres et des guerriers. Restent à part les parias, tous ceux qui sont indigne de faire partie de l'une ou l'autre des trois classes précédentes. Le texte est écrit par le sage Manou.

LOYETTE : Lieu d'enfance de ma grand-mère, section situé dans la commune de Saint-François.

MESTRI : Appellation honorifique pour désigner un supérieur hiérarchique dans certaines professions manuelles ; équivalentes de contremaître. Par extension, le patron d'un équipe de recruteurs dans l'Inde du Sud.

MADURAÏ VIRAN : Le héros de la ville de *Madouraï,* un des dieux majeurs du panthéon de l'hindouisme populaire. Un guerrier protecteur et une figure paternelle pour les travailleurs sous contrat.

MALÉ : Collier réalisé avec des fleurs et des feuilles de vépélé, pouvant être attachée à l'entrée des chapelles, au cou des animaux et du sacrificateur

MÂNES : Esprit des morts, qui étaient l'objet d'un culte privé ou public, les ancêtres d'une race.

MANGUELON : Chanson clôturant la cérémonie indienne accompagnée d'un partage.

MARIANMAN : La déesse de la variole, adopté en Guadeloupe et appelée MALIEMIN, une mère divine.

MARRONISME : Concept de R. Louise qui est rattachée à la pierre du nègre marron, à un souffle symbolique de liberté, de résistance et de contrôle de soi.

MARRONNAGE : Une fuite et un refus des esclaves de l'asservissement sur les habitations. Le mot possède plusieurs étymologies, de l'espagnol Cimarron (sauvage) ou Marro (évasion, fuite). Il existe deux type de marronnage le grand et le petit.

MATA : Étymologie sanskrite de « mère divine » qui désigne une déesse mère universelle.

MATRIFOCALITE : En ethnologie, qualité d'un type d'organisation familiale centré autour de la mère.

MEENAKSHI : Appelée aussi Meenakshi Anman, déesse qui a les yeux en forme de poisson, épouse du Dieu Shiva et déesse de la ville de Madouraï. Mère spirituelle de Madouraï Viran.

MEMORIA : Étymologie latine de « mémoire » qui manifeste l'aptitude à se souvenir, mais aussi le souvenir et l'ensemble de témoigne du passé.

MIGRATIO : Étymologie latine « migration » désigne le passage d'un lieu à un autre.

MNEMOSYNE : Nom féminin ou déesse grecque qui symbolise la mémoire au sens large.

MOTHER INDIA : Terme employé pour désigner l'Inde comme une mère.

MULTICULTURALISME : Une représentation sociale démocratique, immergée dans les processus d'intégration sociale d'immigrer, dans le principe de neutralité ethnoculturel, dans la mutation du régime démocratique qui permettrait d'affirmer les différences comme égales et sans hiérarchie

MUTATIO : Étymologie latine de « Mutation » qui caractérise un changement et une altération sociale.

NACHLEBEN : Concept de A. Warburg qui signifie la survivance mais aussi les images survivantes ou la survivance des images à travers différents âges.

NADRON : Un bal tamoul organisé le soir entre 18h et 6h du matin précédant les cérémonies religieuses.

NAGORE : Une ville située dans le sud de l'Inde dans la région du Tamil Nadu.

NAGOUR MIRA : Saint musulman de *Nagore* dans le pays tamoul dont le culte en Guadeloupe est symbolisé par un mât et un drapeau. Dans son culte, l'histoire de l'arrivée difficile des indiens en Guadeloupe est énoncée.

NARAYANAN : Autre nom du Dieu Vishnu qui signifie celui qui demeure sur l'eau.

NARET : d'origine tamoule, une coiffe portée par les danseurs des bals tamouls

NATARADJA : Une épithète de Shiva qui exécute une danse cosmique. Cette iconographie est populaire dans le Sud de l'Inde.

NASCERE : Étymologie latine de « Naître », qui signifie prendre son origine, provenir.

NEO-IDENTITE : Un concept de R. Devi-Voisset qui représente une identité ouverte sur un horizon projectif, un horizon qui esquisse un renouveau.

ONOMASTIQUE : Discipline ayant pour objet l'étude des noms propres.

OPACITAS : Étymologie latine de « ombre » qui désigne un voile.

OSTRACISME : Action d'exclure d'un groupement politique, de tenir à l'écart du pouvoir une personne ou un ensemble de personnes, résultat de cette action.

OTAÏTI : Espèce de canne à sucre venant de l'Inde.

ORIGO, ORIGEM : Étymologie latine de « l'origine » qui désigne la naissance, la provenance, les causes.

OÛPARI : D'origine tamoule, un chant d'un drame ou énoncer par un chant une peine

PADEL : D'origine tamoule, une assiette composé par deux feuilles de bananiers posées l'une sur l'autre et accueillant le repas divin lors de la cérémonie indienne.

PANDAYA : Patronymes de cinq hommes présents dans le mythe de Draupadi.

PANDYA : Seul peuple de l'Inde sur lequel régnaient les femmes en 400 av.JC.

PERMANEO : Étymologie latine de « permanence » qui désigne le fait de demeurer jusqu'au bout, de rester de façon persistante ou la possibilité de croire qu'on gardera toujours durable et solide et le fait de rester, de persister, persévérer.

PHILEAS FOGG : Nom du héros dans le roman *Le tour du monde en 80 jours* de Jules Vernes.

POSTCOLONIAL : Adjectif employé pour désigner le temps succédant à la période coloniale.

POUÇALI ou PUÇALI : Prête indien de caste non brahmane.

PONVÉSON : D'origine tamoule le mot signifie une danse indo-guadeloupéenne

POTOMITAN : Expression antillaise pour désigner le poteau central, le soutien familial, associée généralement à la mère. Ce terme vient du poteau central dans le temple vaudou, l'oufo. Dans la famille antillaise, la mère est au centre du foyer, les autres individus s'organise et s'appuie sur elle.

PRAESERVARE : Étymologie latine de préserver qui apparente ce terme à l'héritage et au patrimoine. La préservation indique l'action d'observer, de conserver, de sauver, de garder un héritage.

PUNCTUM : Nom qui désigne un point au-delà ou en deçà duquel la vision n'est pas distincte. C'est également un concept de R. Barthes.

RADIX : Étymologie latine de « racine » qui signifie la base, la source, le fondement.

REMINISCENTIA, REMINISCI : Étymologie latine de « réminiscence » qui signifie l'action de ressouvenir, rappeler à son souvenir, faire acte de souvenir.

REPRAESENTATIO : Étymologie du mot représentation, il investit l'action de mettre sous les yeux une scène ou une réalité.

ROUTE MARITIME : Un voyage qui favorise un mouvement migratoire, découvert par Christophe Colomb qui réalise l'aller et le retour de l'Europe aux îles d'Amérique

RUINA : Étymologie latine de « ruine » qui exprime l'écroulement, la chute, les décombres.

SAMSARA : Terme sanskrit qui désigne le cycle de renaissance, une transmigration de l'être.

SAT : Étymologie sanskrite qui signifie « être », « ce qui est », « ce qui existe ».

SATI : Un rite qui associe la femme à l'idée de la pureté, de la bonne épouse, une femme vertueuse.

SABÉ : D'origine tamoule, lieu construit pour accueillir le bal tamoul, sa construction nécessite un rituel au préalable.

SEIGNEUR-PROPRIÉTAIRE : Personne ayant un acte de propriété d'un terrain foncier et qui peut y cultiver ce qu'il souhaite

SEMEIA : Concept de P. Ricœur qui désigne des marques de la mémoire dans lesquelles se signifient les affections du corps et de l'âme auxquelles s'attache le souvenir.

SILUETA : Pratique artistique d'Ana Mendiéta qui permette à l'artiste d'ancrer l'empreinte de son corps dans le paysage américain.

SPIRITALIS, SPIRITUS : Étymologie latine de « spirituel » qui signifie esprit, souffle et principe vital.

SUFFLATUS : Étymologie latin de « souffle » qui désigne l'action de gonfle ses poumon puis de souffler.

SUJET FRANÇAIS : Personne n'ayant pas droit à la nationalité française, ni aux droits civiques dans la colonie. Ce statut est encadré par la Convention Britannique, les indiens recrutés dans l'Inde anglaise sont des sujets français. Pour acquérir la nationalité française, ils doivent renoncer à ce statut et à la nationalité indienne.

SUNYA : Terme sanskrit qui signifie le vide. Le terme est employé par R. Barthes dans *la chambre claire.*

SYMBOLICUS : Étymologie latine de « symbolique » qui est porteur du significatif, d'une allégorie.

TATHATA : Terme sanskrit qui signifie le fait d'être tel, d'être ainsi, d'être cela. Le terme est employé par R. Barthes dans *la chambre claire.*

TRAY : Plateaux creux en bois avec les offrandes lors des cérémonies religieuses.

TABLEAU MNEMOSYNE : Une pratique artistique qui consiste à créer des tableaux numériques à partir d'archivage et de collectes d'images issues du monde colonial. Cette pratique traite de la présentation, l'appropriation et de la représentation de ces images. Cette pratique prend la forme d'un classement thématique, d'un regroupement chronologique.

TAPOU KALEN : Tambourinaire rythmant la cérémonie indienne

TOPONYMIE : Discipline de l'enquête ethnographique qui centre son étude sur les noms des lieux.

TOPOGRAPHIE : l'art de représenter sur le papier la configuration de terrain, d'effectuer une description détaillée, une enquête dans un lieu précis et délimité.

TRANSMIGRATIO : Étymologie latine de « transmigration » qui signifie l'émigration, l'exil, la captivité.

TRANSMUTATIO : Étymologie latine de « transmutation » qui signifie la transposition, le changement d'une substance à une autre, le changement de nature ou de contexte.

TROIS-MÂT : Terme générique employé pour désigner un navire à voile comportant trois mâts verticaux.

USINE CENTRALE : Un projet industriel et économique complet et cohérent visant à centraliser la fabrication de sucre dans les îles.

UDHA : Terme sanskrit qui désigne ce qui est porté, conduit, mené et transporté.

VALON : D'origine tamoule, c'est un pouvoir et une permission de faire une invocation

VATIALOU : Du tamoul parlé « *Vatiar* » : maitre. Indien instruits parmi les immigrants en Guadeloupe.

VÉPÉLÉ : Arbre sacré dans l'hindouisme populaire, dans les cultes le *pouçali* se sert de ses feuilles pour officier.

ZINDIENNE : Terme créole qui désigne les femmes d'origine indienne.

INDEX DES NOMS PROPRES

A.

Abramovic, 150, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 570, 12

Agamben,, 126, 128, 129, 136, 138, 160, 198

Agarwal., 419

Agni, 191, 315, 316, 317, 335, 336, 390, 519, 520, 570

Alberti,, 174

Audrerie,, 187

Augé, 123, 165, 419, 567

B.

Bacot, 119, 120, 205, 272

Barthes, 59, 116, 138, 143, 144, 297, 377, 401, 540, 542, 576, 577

Benjamin, 1, 2, 6, 136, 137, 175, 457, 539, 541

Benoist, 88, 351, 566

Berenice, 268

Bergson, 149

Berthet, 284, 285

Besacier, 290, 294

Bhabha, 258

Boutin, 6, 64, 77, 80, 216, 217, 5, 6, 7

Brisset, 414

Brou, 307, 309, 310

C.

Carien Paul, 5

Casanova, 273, 275

Chamoiseau, 186, 262, 263, 265, 272, 279, 280, 281, 282, 313, 400, 402, 530, 569

Chiron, 134

Corta, 419

Couchot, 295, 376

Crevaux, 272, 273

D.

Daniélou, 315, 486, 491, 555

De Henseler, 52

Dean, 230, 231, 600, 17, 18, 2

Deleuze, 126, 286, 368, 371, 545

Derrida, 258, 567

Descartes, 400, 402, 568

Dévi, 551

Didi-Huberman, 120, 126, 127, 129, 136, 138, 139, 175, 209, 280, 286, 393, 541

Draupadi, 197, 266, 268, 550, 551, 562, 576

E.

Eco, 173

Ehlers, 499, 502, 504, 505, 539, 570, 13

Eliade, 255, 313, 369, 396, 397, 530

F.

Fagnart, 185

Farrugiat, 325, 326, 334, 335, 341, 490, 491, 492, 493

Fédida, 267

Foster, 185, 572

Foucault, 193, 235

G.

Gandhi, 196, 521, 522, 548

Glicenstein, 61, 384

Glissant, 286, 526, 529

Gombrich, 245, 246, 247

Gotman, 14, 193

Gressieux, 64, 68, 71, 72, 73, 83, 84, 86, 88, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 125, 163, 164, 495, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 1, 8, 9

H.

Hilaire, 376

J.

Jaar,

Jankelevitch, 59, 154, 155, 156, 157, 574

Jeand'Heur, 277

K.

Kala Pani, 196, 199, 203, 204, 215, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 230, 231, 239, 244, 249, 392, 511, 522, 548, 549

Kalimaï, 217, 243, 383, 445, 484, 485, 489, 493, 7

Kleyebe Abonnec, 270, 272, 275, 276, 601, 2

Kodratoff, 155

L.

L'Etang, 160, 196, 320, 321, 351, 484

Lacpatia, 94, 104, 105, 106, 111, 510

Lakshpathia, 140, 141, 142, 143, 144, 155, 242, 556

Lalsingue, 5, 325, 330, 335, 343

Larose, 280

Lazidou, 307, 309, 310, 311

Letchimie, 140, 497

Lévinas, 424, 425, 426

Lévi-Strauss, 236

Lombard, 181, 211, 227, 236

Long, 150, 156

Louise, 135, 354, 355, 356, 357, 386, 389, 390, 444, 458, 569, 575

M.

Madourai Viran, 318, 329, 334, 335, 340, 343, 601, 1, 5, 2, 3

Mahindra, 41, 42, 385, 389, 427, 429, 432, 433, 434, 455, 517

Manou, 19, 42, 46, 195, 196, 385, 392, 412, 413, 426, 433, 434, 444, 445,

456, 482, 489, 510, 511, 512, 520, 522, 523, 534, 548, 554, 561, 575, 603, 604, 5

Marianman, 217, 338, 383, 398, 445, 492, 7

Martel, 357

Maticévié, 366, 370

Mattéi, 127

Meenakshi Anman, 313, 322, 329, 331, 465, 486, 487, 575

Mendieta, 403, 404, 405, 407, 408, 409, 410, 411, 3

Michaud, 65

Minkowski, 285

Moutoussamy, 128, 212, 213, 214, 235, 236, 324, 334, 335, 360, 374

Mulot, 43, 44, 508

N.

Nadrassin, 121, 200

Nagore, 160, 575

Nagour Mira, 159, 160, 196, 317, 326, 569

Naipaul, 45, 57, 116, 197, 227

Narayanan Robert, 297

Nietzsche, 209, 210, 368, 371, 560

Nora, 165

Nuissier, 43

P.

Pacquement, 276, 277, 361, 365

Parshad Millionnette, 59, 120

R.

Raman, 269, 569

Ramassamy-Nadarassin, 6, 102, 105, 106, 195

Ricoeur, 536, 538

Riou, 272, 273

Rodin, 202

Rongier, 284

S.

Sacotte, 527

Saint-John Perse, 312, 526, 527, 528, 529, 530, 562

Saint-Julien, 211, 249, 250, 253, 601, 21, 2

Savidan, 77

Scheffer, 277

Schnakenbourg, 6, 31, 33, 78, 79, 81, 88, 90, 92, 93, 94, 108, 109, 110, 121, 164, 165, 201

Schoelcher, 23, 24, 73, 76, 78, 564

Schweizer, 169, 170, 171, 174

Shiota, 145, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 539, 569, 574, 5, 6, 7

Sibeud, 44, 45

Sidambarom, 24, 261, 550

Singaravelou, 6, 31, 32, 53, 78, 79, 160, 200, 201, 303, 324, 334, 342, 396, 398, 493, 549

Sinnanragava, 200, 360, 565

Souléca Parshad, 121, 123

Souriau, 139, 275, 277, 393

T.

Tagore, 240, 242

Tiberghien, 292, 293, 294, 561

Tony Capellan, 205

Toumson, 111, 128, 138, 319, 320, 321, 565, 566

U.

Udo, 289, 290, 291, 293, 294, 558, 560

V.

Valdes, 174

Varenne, 315, 316, 485, 522

Vasseur, 289, 290

Vernes, 25, 511, 537, 556, 576

W.

Walcott, 206

Warburg, 62, 64, 65, 129, 208, 545, 559, 572, 575

Weber, 6, 126, 128, 138

INDEX DES NOTIONS

A.

Altérité intime, 175, 188, 382, 388, 396, 416, 422, 423, 424, 427, 430, 536, 616, 617, 5

Apport des Indiens, 33, 458

Apport féminin, 29, 34, 35, 44, 51, 53, 375, 543, 559

Appropriation, 30, 433, 574, 583

Arbres, 234, 243, 244, 613, 19, 2

Archaïque, 13, 45, 136, 145, 148, 149, 165, 192, 205, 264, 459, 546, 547

Archéo-identité, 557

Archéologie, 20, 57, 200, 234, 240, 244, 567, 578

Archétype, 328, 342, 345, 561, 578

Archivage, 63, 66, 67, 120, 458, 460, 578, 583

Archive, 12, 16, 21, 52, 59, 63, 66, 69, 89, 132, 147, 200, 303, 361, 455, 460, 462, 494, 500, 543, 547, 548, 550, 551, 556, 564, 566, 570, 573, 578, 1, 4, 6, 11

Archives numériques, 460

Arcké, 57, 205

Artiste-chercheur, 21, 359, 561

Ascendance, 5, 10, 16, 55, 204, 208, 209, 233, 240, 259, 459, 580

Ascendance inaccessible, 204

Atopie, 137, 143

Autoethnographie, 29, 377, 378, 379, 382, 385, 386, 388, 464

A-vécu, 133

C.

Cakta, 457, 460, 462, 463, 464, 466, 477, 486, 513

Cakti, 1, 2, 19, 34, 35, 48, 50, 51, 53, 164, 196, 375, 381, 382, 384, 387, 388, 390, 396, 448, 449, 450, 451, 453, 455, 457, 459, 460, 463, 486, 487, 489, 491, 492, 493, 494, 495, 499, 511, 512, 514, 519, 531, 535, 536, 559, 561, 562, 578, 616, 617, 5

Catharsis, 451

Contemporain, 67, 127, 131, 136, 142, 144, 145, 148, 165, 180, 188, 191, 195, 205, 257, 275, 348, 349, 412, 414, 487, 547, 552, 564, 565, 566, 569, 571, 572, 2

Coolie ship, 30, 134, 135, 543

D.

Décolonisation, 48, 49, 192, 195, 501, 505, 518, 531

Déesse-mère, 34, 466, 486, 495

Déesses-mères, 387, 511, 616, 617, 5

Dénie, 195, 196, 560

Départementalisation, 24, 531, 570

Déracinement, 15, 41, 44, 195, 197, 203, 208, 209, 254, 264, 298, 300, 301, 311,

312, 313, 383, 384, 415, 468, 491, 554, 580, 616, 617, 5

Descendance, 10, 13, 33, 35, 36, 51, 124, 149, 204, 218, 240, 241, 259, 315, 375, 384, 450, 517, 543, 545, 551, 552

Destitution, 11, 17, 57, 134, 141, 187, 204, 289, 359, 364, 365, 404, 405, 524, 555, 559, 579

Disparition, 57, 98, 275, 288, 294, 295, 304, 324, 417, 503

Dispositif, 31, 43, 172, 174, 570

Dissémination, 196, 262, 263, 269, 286, 303, 525

E.

Embryon, 205, 400, 404, 406, 457, 461

Emergence, 428

Empreinte, 29, 135, 142, 169, 177, 179, 215, 216, 242, 259, 260, 279, 296, 359, 397, 400, 404, 408, 409, 410, 412, 413, 421, 422, 461, 472, 473, 527, 546, 551, 565, 566, 582, 3

Enfance, 52, 58, 63, 64, 120, 127, 136, 141, 144, 152, 154, 165, 189, 192, 193, 196, 237, 239, 260, 262, 264, 265, 269, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 295, 296, 298, 299, 303, 304, 307, 312, 313, 373, 398, 400, 426, 466, 467, 468, 474, 521, 522, 523, 524, 541, 543, 545, 546, 551, 556, 561, 567, 579, 580, 581, 611, 613, 2

Engagé, 79, 81, 86, 175, 195, 221, 387, 460, 578, 579

Errance, 189, 196, 262, 263, 282, 283, 285, 287, 288, 289, 290, 295, 385, 465, 467, 469, 470, 471, 475, 477, 521, 524, 564, 571, 574, 1, 2, 3, 4

ethnoarchéologie, 29, 37, 52, 185, 186, 187, 188, 189, 196, 199, 207, 222, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 248

F.

Fait migratoire, 12, 36, 50, 378, 387, 544, 616, 617, 5

Famille, 4, 10, 14, 15, 16, 21, 44, 47, 48, 68, 80, 81, 96, 101, 108, 111, 117, 156, 161, 187, 193, 199, 202, 215, 251, 264, 307, 311, 313, 323, 327, 333, 335, 343, 366, 384, 386, 389, 400, 401, 402, 417, 422, 426, 428, 437, 442, 450, 459, 472, 484, 495, 502, 508, 544, 552, 559, 561, 575, 582, 8

Féminisme, 387

Femme créole, 44, 46, 53, 382, 384

Femme hindoue, 26, 44, 45, 53, 381, 384, 389, 390, 393, 434, 436, 437, 438, 443, 445, 458, 477, 520, 536, 561

Femme indienne, 19, 26, 27, 44, 50, 116, 117, 118, 309, 374, 382, 415, 416, 418, 420, 421, 422, 423, 427, 428, 431, 432, 433, 436, 445, 460, 461, 481, 484, 485, 496, 517, 518, 528, 542, 572, 612, 4, 3

Femme indo-guadeloupéenne, 13, 37, 44, 46, 53, 194, 305, 379, 380, 381, 383, 385, 386, 494, 511, 519

Feu, 197, 317, 326, 331, 336, 360, 361, 557, 611, 613, 2

Flux migratoire, 32, 34, 84, 115, 128, 170, 171, 209, 474, 570

H.

Habitation, 32, 52, 61, 63, 80, 84, 87, 94, 97, 98, 170, 189, 192, 224, 264, 267, 270, 271, 272, 273, 274, 284, 313, 389, 464, 468, 471, 500, 525, 570, 572, 579, 7, 8

Héritage, 6, 10, 13, 14, 15, 17, 19, 20, 27, 29, 30, 33, 34, 35, 36, 44, 45, 47, 48, 52, 119, 123, 124, 184, 187, 188, 189, 192, 193, 194, 197, 199, 201, 221, 233, 235, 236, 242, 274, 277, 283, 319, 349, 356, 357, 374, 375, 378, 383, 384, 388, 394, 436, 452, 458, 459, 477, 511, 520, 525, 535, 540, 543, 545, 546, 550, 552, 557, 559, 560, 561, 567, 569, 572, 580, 582

Hétérogenèse, 62, 187, 289

Histoire, 6, 11, 16, 17, 18, 20, 21, 30, 31, 44, 48, 49, 51, 58, 61, 63, 68, 69, 70, 71, 82, 83, 87, 88, 97, 118, 119, 120, 122, 124, 126, 134, 141, 145, 148, 149, 150, 162, 163, 164, 166, 178, 179, 199, 213, 215, 216, 218, 240, 245, 246, 247, 259, 273, 279, 283, 289, 301, 304, 305, 306, 307, 311, 325, 342, 345, 355, 357, 366, 371, 379, 382, 383, 390, 414, 417, 427, 436, 448, 453, 468, 473, 474, 475, 476, 477, 503, 506, 508, 509, 514, 517, 533, 540, 541, 542, 544, 547, 550, 553, 557, 559, 560, 564, 565, 567, 569, 571, 573, 574, 576, 581, 612, 4, 3

Hybridation, 270, 297, 383

I.

Identification, 195, 197, 314, 339, 340, 341, 373, 382, 384, 387, 390, 428, 430, 450, 463, 557, 578, 616, 617, 5

Identité, 13, 14, 18, 19, 22, 35, 48, 49, 50, 53, 117, 119, 150, 164, 171, 174, 179, 187, 197, 220, 221, 240, 258, 262, 263, 270, 299, 308, 312, 325, 357, 371, 374, 377, 378, 381, 382, 383, 385, 386, 387, 390, 393, 412, 415, 423, 427, 428, 433, 445, 449, 450, 451, 459, 464, 466, 480, 481, 491, 495, 496, 499, 500, 501, 502, 505, 508, 511, 512, 514, 518, 525, 529, 531, 533, 556, 557, 558, 562, 569, 578, 582

Identité créole, 386, 556

Image survivante, 101, 133, 136, 188, 565

Image temps, 133

Immigration, 6, 10, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 23, 24, 30, 32, 33, 34, 36, 44, 45, 47, 52, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 70, 79, 82, 83, 84, 85, 86, 100, 110, 115, 116, 118, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 134, 144, 145, 146, 148, 149, 161, 163, 165, 166, 167, 170, 171, 176, 177, 178, 179, 180, 201, 205, 208, 209, 211, 216, 219, 260, 267, 273, 274, 341, 386, 417, 421, 428, 436, 458, 459, 492, 500, 511, 541, 547, 552, 554, 558, 566, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 576, 578, 580, 616, 617, 5

Inachevé, 71, 142, 217, 233, 235, 546

Inactuel, 51, 52, 59, 60, 61, 160, 189, 215

Inde intime, 29, 30, 35, 120, 122, 200, 216, 218, 240, 460, 525, 543, 547, 556, 561

Indicible, 20, 160, 163, 180, 580

Individu masque, 501

Interdépendance, 162, 163

Invisible, 48, 49, 52, 57, 64, 71, 88, 122, 139, 143, 145, 160, 180, 190, 214, 245, 274, 282, 290, 567

Irreprésentable, 171, 172

K.

Kala Pani, 203, 207, 222, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 248, 396, 512, 536, 552, 554

L.

Lacune, 34, 62, 179, 477, 501, 502, 517, 542, 580

M.

Main, 12, 18, 19, 79, 83, 84, 86, 94, 95, 98, 108, 115, 116, 153, 162, 166, 209, 210, 217, 266, 276, 309, 333, 367, 381, 384, 387, 388, 450, 478, 488, 508, 531, 544, 559, 576, 579, 616, 617, 5

Masque, 196, 344, 431, 439, 443, 444, 445, 459, 495, 500, 501, 505, 506, 507, 508, 509, 518, 531, 536, 576

Matriarcale, 384, 389, 428, 438, 490, 491, 492, 519

Matrice, 13, 41, 53, 64, 66, 120, 163, 297, 381, 384, 397, 414, 418, 522, 549, 550, 554

Matrifocalité, 44, 48, 53, 195, 263, 377, 381, 382, 383, 384, 386, 388, 389, 394, 448, 457, 464, 562, 574, 576

Matrifocalité créatrice, 53, 384, 386, 388, 389, 448, 457, 464

Mémoire, 6, 10, 15, 16, 17, 20, 27, 30, 33, 49, 51, 55, 61, 70, 71, 88, 126, 127, 145, 150, 152, 155, 156, 160, 161, 170, 171, 174, 175, 178, 204, 205, 210, 211, 215, 217, 220, 222, 224, 260, 271, 278, 279, 283, 284, 287, 310, 312, 329, 364, 374, 384, 397, 458, 459, 492, 495, 504, 511, 514, 522, 524, 540, 541, 542, 554, 555, 561, 566, 567, 574, 580, 581, 582, 616, 617, 4, 7, 5

Mémoire vivante, 20, 33, 61, 150, 222, 459, 4

Migration, 49, 50, 57, 58, 70, 71, 178, 197, 255, 262, 263, 264, 581

Mimésis, 451

Multiculturelle, 349, 352, 353

Mythe, 19, 47, 53, 62, 63, 123, 132, 147, 148, 149, 151, 161, 168, 187, 188, 195, 196, 202, 218, 260, 277, 298, 299, 304, 314, 321, 334, 338, 340, 342, 343, 370, 371, 380, 384, 412, 414, 431, 432, 434, 443, 449, 453, 459, 464, 486, 488, 493, 494, 514, 522, 525, 531, 545, 546, 551, 555, 560, 565, 566, 569, 574, 580, 582, 611, 613, 1

Mythologie, 318, 380, 488, 493, 560, 568

N.

Néo-identité, 557

Non-lieu, 127, 130, 137, 521, 578

Non-vécu, 135

O.

Oeuvre, 196, 352, 466, 549, 564, 566

Ombre, 16, 60, 61, 64, 119, 125, 134, 136, 194, 220, 249, 273, 277, 279, 503, 547, 562, 582

Opacité, 218, 279

Origine, 13, 14, 15, 33, 48, 56, 57, 63, 108, 113, 122, 124, 137, 140, 142, 143, 144, 145, 149, 152, 161, 175, 195, 200, 201, 204, 205, 210, 217, 219, 220, 221, 234, 237, 241, 247, 251, 254, 258, 259, 263, 266, 268, 270, 277, 278, 280, 282, 298, 301, 307, 311, 339, 341, 344, 349, 363, 386, 409, 418, 462, 491, 493, 494, 500, 504, 507, 511, 512, 514, 517, 522, 540, 544, 545, 546, 553, 555, 557, 558, 567, 569, 578, 579, 580, 581, 582, 583

P.

Parenté, 187, 218, 221, 240, 241, 298, 552, 569, 575

Patriarcal, 34, 52, 184, 187, 189, 194, 201, 264, 314, 319, 388, 394, 418, 431, 459, 525, 535, 547, 561, 616, 617, 5

Patrimoine, 5, 14, 15, 33, 36, 185, 187, 193, 194, 344, 534, 547, 557, 559, 566, 572, 578, 582

Pays natal, 49, 311, 400, 415, 468, 524, 567

Poétique, 214, 278, 280, 289, 314, 357, 358, 389, 404, 428, 430, 448, 462, 464, 506, 521, 522, 566, 567, 568

Postcolonial, 36, 47, 48, 49, 53, 196, 260, 262, 386, 505

Présence-absence, 12, 17, 119

Préservation, 15, 17, 35, 36, 47, 48, 49, 165, 166, 184, 196, 384, 547, 559, 560, 561, 582

Projet çak, 562

Punctum, 64, 120, 140, 144, 145, 150, 160, 307, 309, 547

R.

Réincarnation, 30, 57, 271, 273, 433

Réminiscence, 540

Rendez-vous, 125, 137, 141, 164, 165, 167, 177, 179, 180, 222, 224, 225, 254, 418, 546, 4, 8

Représentation, 26, 172, 175, 178, 250, 251, 278, 279, 341, 343, 365, 367, 434, 436, 437, 438, 439, 445, 451, 480, 482, 493, 509, 521, 561, 565, 573, 574, 576, 581, 582, 583

Retour, 56, 61, 63, 100, 112, 115, 125, 129, 136, 139, 196, 202, 239, 250, 267, 271, 278, 281, 285, 288, 290, 306, 311, 312, 315, 358, 370, 371, 374, 375, 378, 385, 389, 400, 408, 411, 415, 455, 464, 466, 467, 468, 471, 474, 492, 501, 502, 524, 540, 542, 546, 556, 566, 567, 570, 582

Rhizome, 206, 260, 282, 289, 550

Rite, 26, 319, 340, 369, 370, 371, 395, 400, 401, 402, 431, 432, 433, 443, 449, 459, 460, 507, 511, 512, 535, 582

Rituel, 29, 30, 37, 52, 53, 165, 188, 193, 195, 196, 251, 263, 299, 318, 334, 343, 346, 349, 357, 362, 363, 365, 370, 371, 373, 381, 384, 385, 392, 394, 431, 472, 473, 520, 524, 529, 535, 540, 542, 557, 558, 569, 582

Ruine, 189, 278, 279, 280, 281, 282, 295, 385, 473, 525, 582

Rythme, 422

S.

Sacrifice, 26, 57, 166, 204, 205, 260, 319, 332, 334, 347, 362, 363, 364, 365, 369, 370, 374, 400, 401, 405, 409, 412, 486, 501, 555, 568, 569, 570, 579

Sakta, 537

Sakti, 455, 457, 537, 575

Samsara, 30, 56, 62, 123, 164, 545

Sati, 1, 2, 19, 26, 27, 35, 50, 51, 375, 378, 381, 388, 390, 394, 395, 396, 416, 419, 423, 431, 432, 433, 434, 443, 449, 458, 459, 460, 464, 477, 481, 482, 511, 512, 514, 519, 531, 535, 536, 537, 561, 616, 617, 5

Semeia, 542

Shakta, 463, 466

Shakti, 396, 453, 464, 511, 514, 536, 537, 578, 616, 617, 5

Shaktisme, 456, 457, 537

Silueta, 407, 409, 414, 3

Souffle, 11, 12, 57, 61, 62, 63, 120, 122, 124, 125, 127, 132, 146, 147, 149, 150, 153, 154, 161, 162, 168, 180, 249, 250, 251, 273, 290, 356, 404, 406, 412, 414,

421, 422, 466, 471, 474, 506, 543, 544, 545, 546, 554, 565, 571, 578, 581, 583

Souvenance, 166, 296, 554

Souvenirs, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 27, 33, 44, 49, 52, 59, 63, 72, 88, 89, 122, 136, 144, 151, 152, 157, 158, 160, 161, 162, 213, 220, 263, 264, 276, 284, 288, 295, 304, 306, 311, 338, 375, 458, 459, 467, 468, 523, 524, 533, 540, 541, 542, 543, 544, 551, 559, 561, 580

Surréaliste, 462, 463

Survivance, 29, 50, 70, 71, 88, 215, 259, 260, 527, 551, 555, 581

Symbolique, 187, 197, 240, 242, 244, 304, 315, 320, 334, 335, 337, 339, 356, 357, 365, 366, 393, 394, 444, 453, 457, 462, 463, 464, 468, 472, 473, 514, 520, 569, 574, 575, 581, 583

Système matrifocal, 48

T.

Terre-mère, 260, 378, 415, 547

Tourbillon, 142, 143

Tradition, 13, 57, 117, 146, 272, 327, 344, 352, 354, 356, 393, 438, 489, 501, 509, 514, 551, 568

Transe, 29, 347, 569

Transmigration, 11, 30, 51, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 120, 123, 125, 126, 136, 163, 179, 188, 201, 203, 204, 205, 240, 430, 499, 512, 543, 545, 550, 552, 582, 583

Transmigration matrilinéaire, 163, 179, 240, 512

Transmigration numérique, 11, 60, 62, 120, 123, 550

Transmission, 5, 11, 14, 15, 33, 35, 49, 57, 123, 124, 162, 187, 189, 193, 195, 201, 385, 452, 512, 540, 546, 550, 559, 561, 580

Transmutation, 393, 535, 536, 583

Traversée, 45, 57, 126, 127, 130, 133, 135, 136, 144, 165, 166, 167, 169, 171, 173, 176, 179, 180, 202, 203, 255, 264, 313, 454, 492, 496, 499, 540, 568, 573

U.

Usine, 6, 24, 64, 68, 69, 79, 86, 87, 88, 94, 95, 96, 224, 265, 271, 473, 496, 578, 579, 7

V.

Voyage, 12, 43, 56, 58, 61, 84, 85, 115, 134, 149, 164, 165, 167, 171, 176, 177, 180, 196, 203, 262, 263, 277, 284, 290, 302, 311, 313, 341, 349, 353, 357, 358, 407, 448, 462, 463, 466, 474, 477, 499, 500, 501, 502, 512, 542, 546, 552, 554, 579, 582

TABLE DES MATIERES

HOMMAGE 4
REMERCIEMENTS 6
SOMMAIRE 7

PROLOGUE 10
1. De mes objets d'études émergent une pratique artistique. 11
2. Un processus de recherche en fabrique. 14
3. Préoccupations et considérations personnelles. 17

CHRONOLOGIE 23

INTRODUCTION 26
1. Du premier souvenir de la sati à la recherche sur mes origines indiennes. 26
2. Début de la recherche plastique et écriture des mémoires. 28
3. Objets d'études et contexte historique. 31
4. Problématique, hypothèse et enjeux. 34
6. Mon processus créateur s'ancre dans une diversité d'images et d'actions. 37

7. Le terrain d'investigation et mes enquêtes. 42
8. Appareil conceptuel de la femme indo-guadeloupéenne. 44
9. Société antillaise, monde colonial, postcolonial, et les voix des oubliés 47

PREMIERE PARTIE 55
Transmigration intergénérationnelle et matrilinéaire : des histoires de l'Art. 55
Archives et souffles 55

Chapitre 1. Pulsion et impulsion archivistique en regard de l'Histoire coloniale. 66
1.1. L'histoire coloniale au lendemain de 1848. 70
1.1.1. Tableaux mnémosynes : lieu d'accueil, dialogue et confrontation. 70
1.1.2. Des conditions d'arrivées réglementées. 79
1.1.3. Histoires des conditions de l'immigration indienne. 83

1.2. Histoire du travail dans les habitations et spécificité de l'industrie sucrière. 87
1.2.1. Tableaux mnémosynes : habitation et propriétés guadeloupéens. 87
1.2.2. Les lieux de travail rencontrés par les immigrants Indiens 94
1.2.3. Une histoire qui débute avec les habitations. 97

1.3. La problématique du recrutement des Indiennes dans les colonies françaises. 100
1.3.1. Tableaux mnémosynes : la présence féminine dans le monde colonial 100
1.3.2. La présence féminine : une pénurie dans les habitations 108
1.3.3. Histoire du manque de femmes dans la colonie de l'île Bourbon. 111
1.3.4. En Guadeloupe, la présence féminine indienne : enjeux politiques et mercatiques ?115

Chapitre 2. Samsara matrilinéaire du souffle aux mythes 122
2.1. La mer comme non vécu de la mère 126
2.1.1. L'image mère transmise par Mademoiselle Parshad Paule Millonette. 127
2.1.2. Le non vécu de la traversée 133

2.1.3. La mer comme la mère d'une atopie 137
2.1.4."Le tourbillon de l'origine révèle un quelque chose qui touche et émeut. 142

2.2. Le dévoilement des mères inconnues placées dans l'invisible 145
2.2.1. Le dévoilement des mères archaïques 145
2.2.2. Coolie Ship ou le mythe de Lakshpathia 148
2.2.3. Des souvenirs dans le travail de Chiharu Shiota 152
2.2.4. Une mémoire et un indicible à l'œuvre. 160

2.3. Un rendez-vous secret entre terre et mer 165
2.3.1. Le rendez-vous secret entre l'archaïque et le moderne 165
2.3.2 Chrysalide des traversées sacrées 169
2.3.3. Le regard des travailleurs : irreprésentable de la mer. 172
2.3.4. L'œuvre ouverte comme le rendez-vous des voyages 177

DEUXIEME PARTIE 184
Préservation d'un héritage hindou et indien en substance patriarcal 184
Énigme, souvenance et figure héroïque. 184

Chapitre 3. De l'ethnoarchéologie a la malédiction du kala pani 199
3.1. Énigme de la présence généalogique indienne 202
3.1.1. L'énigme du kala pani 202
3.1.2. L'ascendance : des noms perdus entre terre et mer 208
3.1.3. Mar Caribe : objets perdus trouvés et accumulés 211
3.1.4. L'inachèvement à la recherche. 215

3.2. Absence ou non de racine, la parenté et l'arbre ? 218
3.2.1. La portée des patronymes 218
3.2.2. Enquête ethnographique : projet inachevé dans les cimetières 233
3.2.3. Les arbres et les images rémanentes. 236
3.2.4. La figure de l'arbre entre archéologie, symbolique et spiritualité 240

3.3. Fouille immatérielle et Symbolique des âmes perdues 244
3.3.1. L'histoire du squelette, d'une figure qui erre. 245
3.3.2. Performance : à la rencontre des ombres portées. 249
3.3.3. La forêt des mânes 253
3.3.4. Les arbres et les mânes : une relation familiale et ancestrale. 257

Chapitre 4. La souvenance de l'enfance dans une dissémination postcoloniale. 262
4.1. Présence absence : images fœtales dans les habitations 265
4.1.1. L'enfance d'une indo-guadeloupéenne dans les habitations 265
4.1.2. Le voile coloré dans les habitations sucrières. 270
4.1.3. Une figure coloniale invisible 274
4.1.4. Les ruines entre teinture et effacement 278

4.2. La racine cachée et montrée 282
4.2.1 Image-enfance, Image-souvenance : à la manière de Patrick Chamoiseau. 283
4.2.2. La fabrique de l'errance 287
4.2.3. La nature : le lieu et les racines 290
4.2.4. La photographie, des photogrammes comme la nature dans l'art 294

4.3. Expérience de déracinement et souvenance de l'enfance 298
4.3.1. Mon lieu d'enfance, déracinement et le prénom comme mythe 298
4.3.2. Mon baptême catholique, image qu'il me reste de mon éveil. 304
4.3.3. Les images perdues d'Allan de Souza 307

4.3.4. Figure maternelle : appartenance et déracinement 311

Chapitre 5. Feu ou dieu comme un symbole identitaire. 317
5.1. Madouraï Viran : du mythe, de la cérémonie au père protecteur. 321
5.1.1. Madouraï Viran ou héros de Madurai 321
5.1.2. La cérémonie indienne nécessite une organisation des familles 327
5.1.3. La cérémonie de Madourai Viran se déroule en neuf services. 332
5.1.4. Madourai Viran : un enjeu identitaire pour les travailleurs Immigrés 337

5.2. Le pouvoir d'identification et sens caché du mythe et rite hindou 340
5.2.1. Le héros devient une figure paternelle. 340
5.2.2. Entre ritualisation et théâtralisation : Nadron de Madouraï Viran 343
5.2.3. L'œuvre de Raghunath Manet, du rituel à la danse entre héritage et innovation. 349
5.2.4. Piste de recherche pour une pratique initiatique. 356

5.3. Rituel et pratique artistique contemporaine 359
5.3.1. Destitution des traces de cérémonie indienne 362
5.3.2. L'étoile : entre rythme, rituel et sacrifice. 365
5.3.3. Éternel retour du mythe, du rite et du sacrifice 370
5.3.4. Non vatialou mais artiste et/ou écrivaine 373

TROISIEME PARTIE 377
Autoethnographie féminine indienne dans un monde postcolonial 377
Altérité intime, matrifocalité et çaktisme 377

Chapitre 6. Les images des femmes indiennes, les images des mères hindoues. 392
6.1. Initiation et empreinte matricielle de l'eau au feu. 397
6.1.1. Image embryon : Le lien avec la mère et rite d'initiation. 400
6.1.2. Souffle comme embryon 404
6.1.3. Les corps silhouettés 407
6.1.4. Le corps féminin dans l'art de 1970 à nos jours 412

6.2. Immersion dans l'altérité intime, vision de « la » femme en Inde. 416
6.2.1. La perception littéraire de la femme indienne 416
6.2.2. Altérité intime : être une femme indienne. 421
6.2.3. Une féminité intérieure 424
6.2.4. Émergence dans un espace corporel féminin « autre » 428

6.3. Naître femme, naître fille indienne, naître femme ou fille hindoue ? 431
6.3.1. Le rite de la sati est-il représentatif de la femme indienne ? 431
6.3.2. Naitre fille d'Indienne : une histoire d'éducation et de représentation 436
6.3.3. Une protestation silencieuse pour le droit des femmes indiennes 440

Chapitre 7. Le manifeste du çaktisme : expérience intérieure et influence extérieure 447
7.1 Les prémisses du manifeste du çaktisme : observation, intuition, relation. 449
7.1.1 La première pierre : relation des çakti, des immigrants Indien et mère hindoue 449
7.1.2. Retour sur la présence de cultes çaktistes dans l'Inde ancienne. 453
7.1.3 Vers un manifeste qui traite de la « çakti », retour sur l'étymologie. 455

7.2. Le manifeste du shaktisme ou çaktisme. 457
7.2.1. Élaboration du projet « çak » : des images, des souffles et des rituels. 457
7.2.2 Genèse du projet « çak » : la pratique autoethnographique. 462
7.2.3 Poïétique du "çak" : un voyage intérieure 466
7.2.4. De l'image de « soi » de Sherman au changement d'images des Indiennes. 479

7.2.5. Le je « çakti » est issue des déesses mères hindoues guadeloupéennes. 486
7.3. Images gravées dans l'art, dans la mémoire de la traversée des milieux 492
7.3.1. Mythe de la « çakti » et adoration des « çakti » en terre guadeloupéenne. 492
7.3.2. Traversée des çakti et identité dissimulée 499
7.3.3. Jeannette Ehlers : retour initiatique et la recherche des racines. 502
7.3.4. Identité masque, autoportrait masqué dans le monde postcolonial. 505
7.4. Une ouverture des indiennes aux voix et sons contre le colonialisme 511
7.4.1. Mères indo-guadeloupéennes non sati, non sakti mais rebelle et « çakti » 511
7.4.2. Performance qui témoigne d'un merci » à mes mères. 514
7.4.3. La voix de Fanon : une identité en déconstruisant les schèmes coloniaux 518
7.5. Mémoires et reconstructions: retour sur le projet « çak » et le « je » çakti 520
7.5.1. Retour au double poétique, enfance perdue et retrouvée postcoloniale. 521
7.5.2. L'écriture du Je çakti ou Manifeste du Naitre. 526
7.5.3. Vers des voix contre le colonialisme et l'enfermement. 533
7.5.4. La transmutation des femmes Indienne : de la sati à la çakti. 537

CONCLUSION 541
1. Réminiscence des images 542
2. Souvenirs, mémoires et pratiques archivistiques 544
3. Une pratique artistique protéiforme. 549
4. Mémoire, imagination et mythe : de Littérature à l'Ethnologie 553
5. Rituel, feu et identité 559

BIBLIOGRAPHIE 566
GLOSSAIRE 580
INDEX DES NOMS PROPRES 587
INDEX DES NOTIONS 591
TABLE DES MATIERES 597
TABLE DES REALISATIONS PERSONNELLES 601
TABLE DES PLANCHES DES ARTISTES 603
RESUME 605
CATALOGUE 1
TABLE DES ILLUSTRATIONS 2
RESUME 6

TABLE DES REALISATIONS PERSONNELLES

Chapitre 1. *PULSION ET IMPULSION ARCHIVISTIQUE* EN REGARD DE L'HISTOIRE COLONIALE,

Figure 1, Minakshi CARIEN, *Photographie de Marine,* 73
Figure 2, Minakshi CARIEN, *Plan d'ensemble aménagement colonial,* 74
Figure 3, Minakshi CARIEN, *Ebauche du comptoir de Pondichéry ,* 75
Figure 4, Minakshi CARIEN, *Plan d'ensemble cases des travailleurs,* 76
Figure 5, Minakshi CARIEN, *Photographie de Famille Guadeloupéenne du XIXe siècle,* 77
Figure 6, Minakshi CARIEN, *Photographie de Famille des Immigrants Indiens du XIXe siècle,* 78
Figure 7, Minakshi CARIEN, *Le travail dans les plantations sucrières*, 90
Figure 8, Minakshi CARIEN, *Les Usines de Darboussier et de Beauport,* 91
Figure 9, Minakshi CARIEN, *Plantation récolte de Banane,* 92
Figure 10, Minakshi CARIEN, *Le travail dans les usines,* 93
Figure 11, Minakshi CARIEN, *familles Indiennes,* 102
Figure 12, Minakshi CARIEN, *Femmes Indiennes*, 103
Figure 13, Minakshi CARIEN, *Femmes Créoles,* 104
Figure 14, Minakshi CARIEN, *Enfants dans la colonie,* 105
Figure 15, Minakshi CARIEN, *Travail féminin,* 106
Figure 16, Minakshi CARIEN, *Autres plantations : présence féminine,* 107

Chapitre 2. *SAMSARA* MATRILINEAIRE DU SOUFFLE AU MYTHE,

Figure 17. Minakshi CARIEN, Hubris traces et traversées, 132
Figure 20. Minakshi CARIEN, *Coolie Ship,* 147
Figure 24.Minakshi CARIEN, *Chrysalide des traversées,* 168

Chapitre 3. DE L'ETHNOARCHEOLOGIE A LA MALEDICTION DU *KALA PANI,*

Figure 27. Minakshi CARIEN, *Ascendance brouillée*, 207
Figure 30. Minakshi CARIEN, *Collecte de données,* 225
Figure 31.Minakshi CARIEN, *Collecte de donnée,* 226
Figure 32. Minakshi CARIEN, *Collecte de donnée,* 227
Figure 33.Minakshi CARIEN, *Collecte de donnée,* 228
Figure 34.Minakshi CARIEN, *Collecte de donnée,* 229
Figure 35.Minakshi CARIEN, *Collecte de donnée,* 230
Figure 36.Minakshi CARIEN, *Collecte de donnée,* 231
Figure 37.Minakhsi CARIEN, *Collecte de donnée,* 232
Figure 42.Minakshi CARIEN, *Les ombres des arbres et des âmes*, 248

Chapitre 4. LA SOUVENANCE D'ENFANCE DANS UNE *DISSEMINATION* POSTCOLONIALE

Figure 44.Minakshi CARIEN, *Ombres de deux habitations*, 269
Figure 48.Minakshi CARIEN, *Errance et souvenance*, 286
Figure 51. Minakshi CARIEN, *Baptême catholique*, 303

Chapitre 5. FEU OU DIEU COMME UN SYMBOLE IDENTITAIRE

Figure 55.Minakshi CARIEN, *Madourai Viran*, 322
Figure 56.Minakshi CARIEN, *Préparation d'une cérémonie*, 326
Figure 57.Minakshi. CARIEN, *Cérémonie de Madurai Viran*, 331

Figure 58. Minakshi CARIEN, *Présence du feu dans les cérémonies*, 336
Figure 66.Minakshi CARIEN, *Cérémonie de Maduraï Viran*, 360
Figure 67.Minakshi CARIEN, *Souffle sacré*, 361

Chapitre 6. LES IMAGES DES FEMMES INDIENNES, LES IMAGES DES MERES HINDOUES,

Figure 70.Minakshi CARIEN, *Photographies du baptême indien de Mr Narayanan Allan,* 399
Figure 71.Minakshi CARIEN, *Souffle de vie*, 403
Figure 74.Minakshi CARIEN, *Immersion- émergence en femme indienne,* 420
Figure 76.Minakshi CARIEN, *Naitre fille*, 435

Chapitre7. MANIFESTE DU *ÇAKTISME* : UNE EXPERIENCE INTERIEURE, UNE INFLUENCE EXTERIEURE,

Figure 78.Minakshi CARIEN, *«à la chapelle »,* 465
Figure 79.Minakshi CARIEN, *«en regardant la ravine de Gaschet»,* 465
Figure 80.Minakshi CARIEN, *« la prière à maman Meenkshi»,* 469
Figure 81.Minakshi CARIEN, *«le baptême se réincarne ici et maintenant »,* 469
Figure 82.Minakshi CARIEN, *« à la recherche des fantômes»,* 470
Figure 83. Minakshi CARIEN, *« en explorant l'Horizon»,* 475
Figure 84.Minakshi CARIEN, *«la mer comme miroir, la mer comme histoire »,* 475
Figure 93.Minakshi CARIEN, *De la mother In à la terre créole,*497
Figure 94.Minakshi CARIEN, *Dialogue entre Masques,*498
Figure 99. Minakshi CARIEN, *Hommage à mes mères,* 516
Figure 100. Minakshi CARIEN, *Manifeste du Naître,* 516

TABLE DES PLANCHES DES ARTISTES

Chapitre 2. *SAMSARA* MATRILINEAIRE DU SOUFFLE AU MYTHE,

Figure 18. Éliane CHIRON, *La mer*, 138
Figure 19. Éliane CHIRON, *Les nageuses*, 140
Figure 21. Chiharu SHIOTA, *Try and go home*, 154
Figure 22. Chiharu SHIOTA, *Labyrinth of memory*, 156
Figure 23. Chiharu SHIOTA, *The key in the hand*, 158
Figure 25. Alfredo JAAR, *Untitled (Water),* 173
Figure 26. Alfredo JAAR, *Before leaving,* 174

Chapitre 3. DE L'ETHNOARCHEOLOGIE A LA MALEDICTION DU *KALA PANI,*

Figure 28. Tony CAPELLAN, *Mar Caribe,* 212
Figure 29. Tony CAPELLAN, *Mar invalido,* 214
Figure 38.Tacita DEAN, *Majesty,* 238
Figure 39.Tacita DEAN, *Baobab*, 239
Figure 40. Tacita DEAN, *The roaring Sorties : Seven Boards in Seven Days,* **Erreur ! Signet non défini.**
Figure 41.Bhaju Shyam Durga Bai et Ram Sigh Urveti, *La vie nocturne des arbres,* 244
Figure 43.Léa de Saint-Julien, *La forêt des Mânes,* 254

Chapitre 4. LA SOUVENANCE D'ENFANCE DANS UNE *DISSEMINATION* POSTCOLONIALE

Figure 45.Mathieu Kleyebe Abonnec, *Paysage de traite n°3,* 275
Figure 46. Mathieu Kleyebe Abonnec*, Paysage de la Traite, N°1,* 274
Figure 47.Édouard RIOU, Jules Nicolas CRÉVAUX, *illustrations de voyages dans les Amériques du Sud*, 276
Figure 49. Nils-UDO, *Root-Sculptures,* 291
Figure 50.Nils-UDO, *Souche de Pin, le matin,* 293
Figure 52.Allan de Souza, *Arbor,* 307
Figure 53. Allan de Souza, *Lechko,* 308
Figure 54.Allan de Souza, *Blossom,* 309

Chapitre 5. FEU OU DIEU COMME UN SYMBOLE IDENTITAIRE

Figure 59.Anonyme, *Fabien LALSINGUE* : *Nadron de Madourai Viran*, 347
Figure 60.Anonyme, *Raghunath MANET : Concert à l'Ashram Sivananda, Orléan,* 350
Figure 61.Anonyme, *Photographie d'Annick Raghouber,* 351
Figure 62. Anonyme, *Photographie de Suzy Maniry,* 351
Figure 63. Anonyme, Ragunath MANET et Didier LOCKWOOD : *Omkara II,* 353
Figure 64.Anonyme, *Shiva Narataja, Sculpture,*354
Figure 65.Anonyme, *Raghunath MANET : Dance of Shiva,* 354
Figure 68.Marina ABRAMOVIC, *Thomas lips,* 366
Figure 69.Marina ABRAMOVIC, *Rythme 5,* 368

Figure 72. Ana MENDIETA, *Birth*, 408
Figure 73.Ana MENDIETA, *Sans titre,* 409
Figure 75.Ravi AGARWAL, *Impossibility of being féminine,* 425
Figure 77. Sujatro GHOSH, *Sans titre,* 441

Chapitre7. MANIFESTE DU *ÇAKTISME* : UNE EXPERIENCE INTERIEURE, UNE INFLUENCE EXTERIEURE,

Figure 85.Cindy Sherman, *Untitles 359,*479
Figure 86. Cindy Sherman, *Untitles 397,* 480
Figure 87.Alex Webb/Magnum,482
Figure 88. Olivia Arthur/Magnum Photos, 482
Figure 89.Martine Franck/Magnum Photos, 483
Figure 90.Raghu Rai /Magnum Photos, 483
Figure 91.Patrick Zachmann/Magnum 483
Figure 92. Reporters sans frontière, *Portrait de Gauri Lankesh brandi lors d'une veillée organisée à son honneur,* 484
Figure 95.Jeannette EHLERS, *Ghost Rider 6 (Last Round)*, 503
Figure 96Jeannette EHLERS, *Black Bullet*, 506
Figure 97.Jeannette EHLERS, *Atlantic (Endless Row)*, 502
Figure 98.Jeannette ELHERS, *Whip it Good,* 505

RESUME EN FRANÇAIS

FEMME INDO-GUADELOUPEENNE ET CREATION

Non *sati* mais *çakti*

« En quittant l'Inde, les femmes fuient un système qui les opprime, un système qui nie leur humanité, un système rattaché à un texte sacré intitulé les lois de Manou. Cependant en effectuant cette immigration, des femmes indiennes ont pu s'émanciper et s'affirmer par-delà ces codes religieux qui niaient leur existence, qui les cantonnaient à un rôle servile et les éduquaient à n'être qu'une «bonne épouse », une sati. Or cette expérience de l'immigration va remettre en cause cet hindouisme patriarcal pour ériger un hindouisme matriarcal plus enclin à valoriser l'égalité des sexes et des classes sociales. Cette expérience du déracinement, cette perte de mémoire, cette immersion coloniale permettent aux femmes Indiennes de prendre en main leurs destins. Il en émerge la figure de la « femme guerrière, la femme çakti, la femme d'action » qui n'est plus **cantonnée** à n'être qu'une mère ou une épouse mais une femme qui agit, qui se bat, une femme qui prend exemple sur les déesses qu'elle adore, représentative de la figure de la femme guerrière. Un processus artistique naît de ce fait migratoire, un processus basé sur l'identification de ces femmes aux déesses-mères, un processus qui peut être conçue comme une mimesis car il s'appuie sur les mythologies des déesses hindoues archaïques connue sous le nom de çakti. Ce processus mimétique permet aux femmes Indiennes de se libérer des voix de l'oppression, de cette tragédie patriarcale. Cette figure indo-guadeloupéenne du XIXe siècle peut être affiliée à son altérité intime : les voix contemporaines des Indiennes. Ces femmes prônent une révolution, dénoncent cette hégémonie patriarcale qui ne devraient plus subsister dans ce monde du « globalisme ». Ces voix féminines encouragent les initiatives féminines à lutter pour endiguer ce système qui nie leurs existences notamment dans l'Inde rurale actuelle. »

RESUME EN ANGLAIS

INDO-GUADELOUPEAN WOMAN AND CREATION

No s*ati* but *çakti*

« While leaving India, women run away from a system that opresses them, a system that denies there humanity, a system linked to a sacred text called *The laws of Manou*. Meanwhile, by emigrating, Indian women managed to emancipate and assert themselves beyond the religious codes that denied their existences, that confined them to a servile role, that educated them to be only a « good wife », a *sati*. But this experience of emigration is questionning this patriarcal hinduism to build a matriarcal hinduism more bound to valorise gender and social class equality. This experience of uprooting, this loss of memory, this colonial immersion, allows Indian women to handle their destiny. Yet is emerging the figure of the « warrior woman, the *shakti* woman, the action woman » who is no more confined to be only a mother or a spouse, but a woman who acts, who fights, a woman who takes the goddesses she adores, representative of the figure of the warrior woman, as a model. An artistical process is emerging from this migratory fact, a process based on the identification of those women with mother's goddesses, a process that can be concieved as a *mimesis*, because it is lying upon the mythologies of archaical hindu goddesses known under the name of *shakti*. This mimetical process allows Indian women to break free from the voices of oppression, from this patriarcal tragedy. This Indo-Guadeloupean figure of the XIXth century can be affiliated to its intimate otherness : the contemporary voices of Indian women. These women advocate a revolution, denounce a patriarcal hegemony that shall not survive in this world of « globalism ». Those female voices encourage female initiatives to fight to hold back this system that denies their existences especially in contemporary rural India."

RESUME EN FRANÇAIS

FEMME INDO-GUADELOUPEENNE ET CREATION

Non sati mais çakti

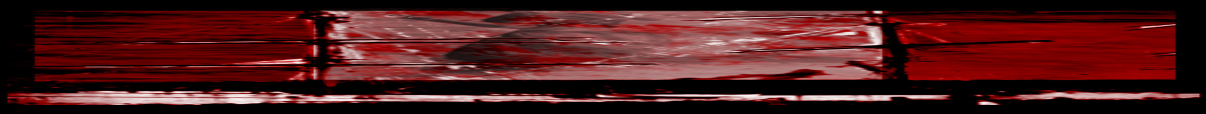
« En quittant l'Inde, les femmes fuient un système qui les opprime, un système qui nie leur humanité, un système rattaché à un texte sacré intitulé les lois de Manou. Cependant en effectuant cette immigration, des femmes indiennes ont pu s'émanciper et s'affirmer par delà ces codes religieux qui niaient leur existence, qui les cantonnaient à un rôle servile et les éduquaient à n'être qu'une «bonne épouse », une sati. Or cette expérience de l'immigration va remettre en cause cet hindouisme patriarcal pour ériger un hindouisme matriarcal plus enclin à valoriser l'égalité des sexes et des classes sociales. Cette expérience du déracinement, cette perte de mémoire, cette immersion coloniale permettent aux femmes Indiennes de prendre en main leurs destins. Il en émerge la figure de la « femme guerrière, la femme çakti, la femme d'action » qui n'est plus **cantonnée** à n'être qu'une mère ou une épouse mais une femme qui agit, qui se bat, une femme qui prend exemple sur les déesses qu'elle adore, représentative de la figure de la femme guerrière. Un processus artistique naît de ce fait migratoire, un processus basé sur l'identification de ces femmes aux déesses-mères, un processus qui peut être conçue comme une mimesis car il s'appuie sur les mythologies des déesses hindoues archaïques connue sous le nom de çakti. Ce processus mimétique permet aux femmes Indiennes de se libérer des voix de l'oppression, de cette tragédie patriarcale. Cette figure indo-guadeloupéenne du XIXe siècle peut être affiliée à son altérité intime : les voix contemporaines des Indiennes. Ces femmes prônent une révolution, dénoncent cette hégémonie patriarcale qui ne devraient plus subsister dans ce monde du « globalisme ». Ces voix féminines encouragent les initiatives féminines à lutter pour endiguer ce système qui nie leurs existences notamment dans l'Inde rurale actuelle. »

RESUME EN ANGLAIS

INDO-GUADELOUPEAN WOMAN AND CREATION

No s*ati* but *çakti*

« While leaving India, women run away from a system that opresses them, a system that denies there humanity, a system linked to a sacred text called *The laws of Manou*. Meanwhile, by emigrating, Indian women managed to emancipate and assert themselves beyond the religious codes that denied their existences, that confined them to a servile role, that educated them to be only a « good wife », a *sati*. But this experience of emigration is questionning this patriarcal hinduism to build a matriarcal hinduism more bound to valorise gender and social class equality. This experience of uprooting, this loss of memory, this colonial immersion, allows Indian women to handle their destiny. Yet is emerging the figure of the « warrior woman, the *shakti* woman, the action woman » who is no more confined to be only a mother or a spouse, but a woman who acts, who fights, a woman who takes the goddesses she adores, representative of the figure of the warrior woman, as a model. An artistical process is emerging from this migratory fact, a process based on the identification of those women with mother's goddesses, a process that can be concieved as a *mimesis*, because it is lying upon the mythologies of archaical hindu goddesses known under the name of *shakti*. This mimetical process allows Indian women to break free from the voices of oppression, from this patriarcal tragedy. This Indo-Guadeloupean figure of the XIXth century can be affiliated to its intimate otherness : the contemporary voices of Indian women. These women advocate a revolution, denounce a patriarcal hegemony that shall not survive in this world of « globalism ». Those female voices encourage female initiatives to fight to hold back this system that denies their existences especially in contemporary rural India."



CATALOGUE

Figure 101. Minakshi CARIEN, *Photographie de marine,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe siècle,
Archive de la collection Boisel 2 et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

Figure 102. Minakshi CARIEN, *Plan d'ensemble aménagement colonial,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe siècle,
Archive de la collection Boisel 2 et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

Figure 103. Minakshi CARIEN, *Ébauche du comptoir de Pondichéry ,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe siècle,
Archive de la collection carte postale ancienne de Pondichéry,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

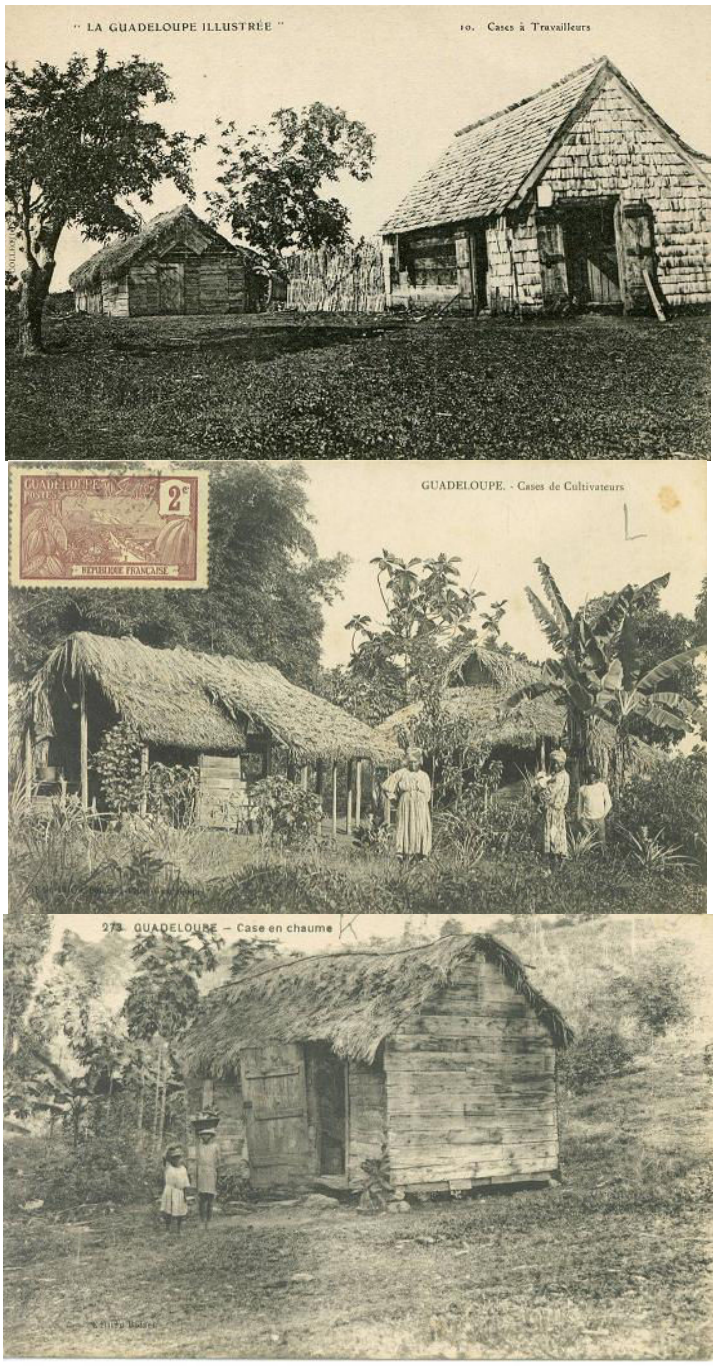


Figure 104. Minakshi CARIEN, *Plan d'ensemble cases des travailleurs,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe siècle,
Archive de la collection Boisel et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

Figure 105. Minakshi CARIEN, *Photographie de Famille Guadeloupéenne du XIXe siècle,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe siècle,
Archive de la collection Boisel et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

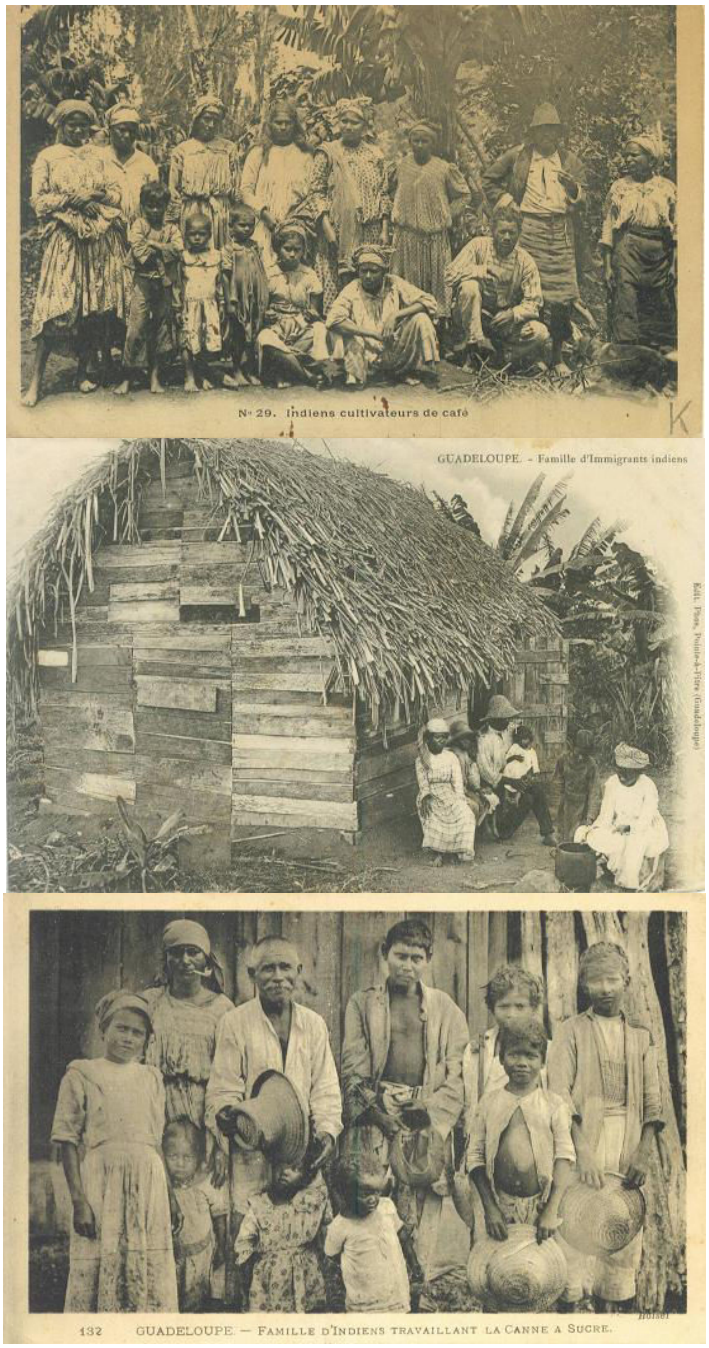


Figure 106. Minakshi CARIEN, *Photographie de famille des immigrants Indiens du XIXe siècle,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe siècle,
Archive de la collection Boisel et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

Figure 107**.** Minakshi CARIEN, *Le travail dans les plantations sucrières,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe siècle,
Archive de la collection Boisel et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

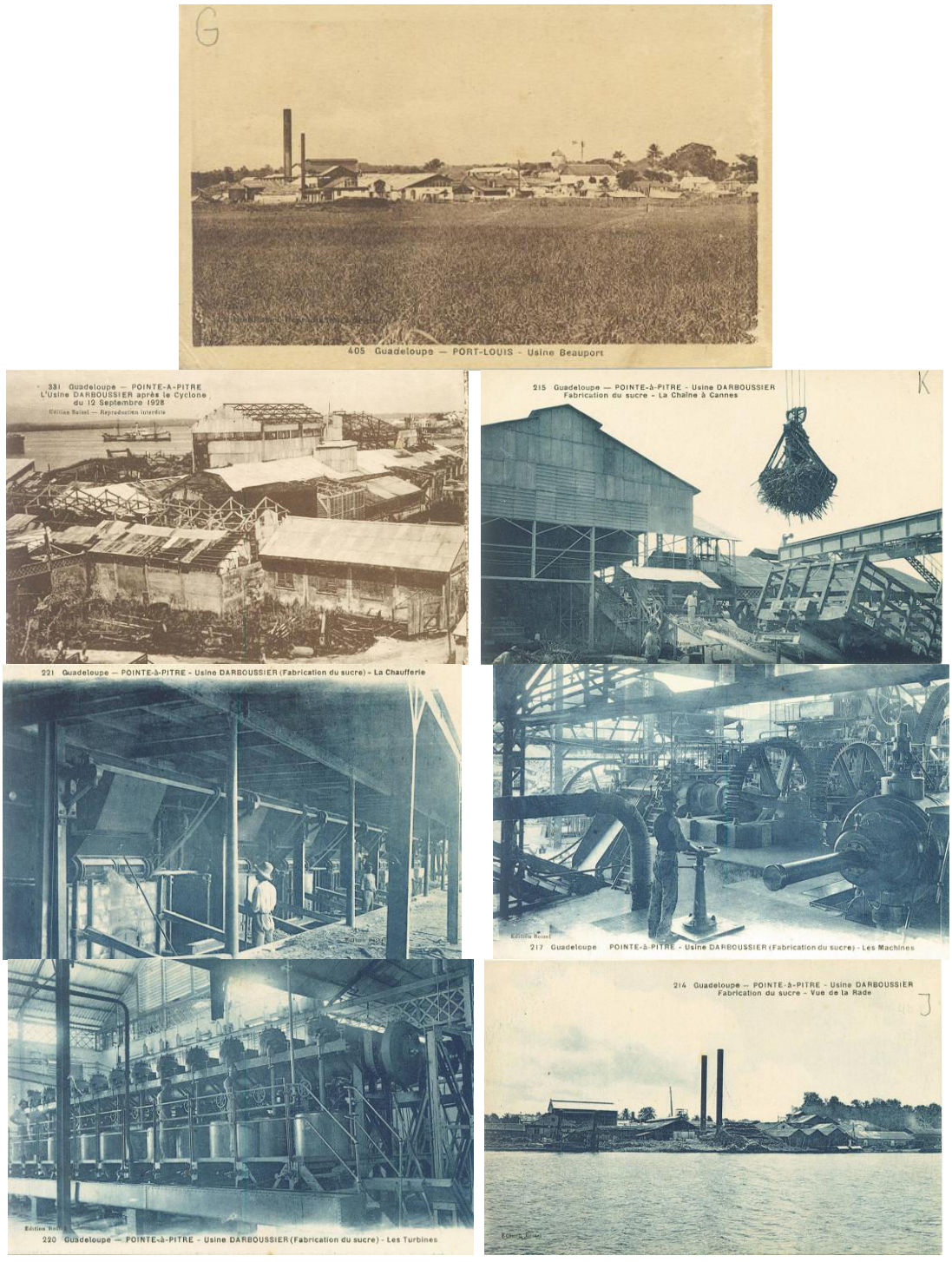


Figure 108. Minakshi CARIEN, *Les usines de Darboussier et de Beauport,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe siècle,
Archive de la collection Boisel et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue

Figure 109, Minakshi CARIEN, *Plantation récolte de bananes,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe siècle,
Archive de la collection Boisel et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

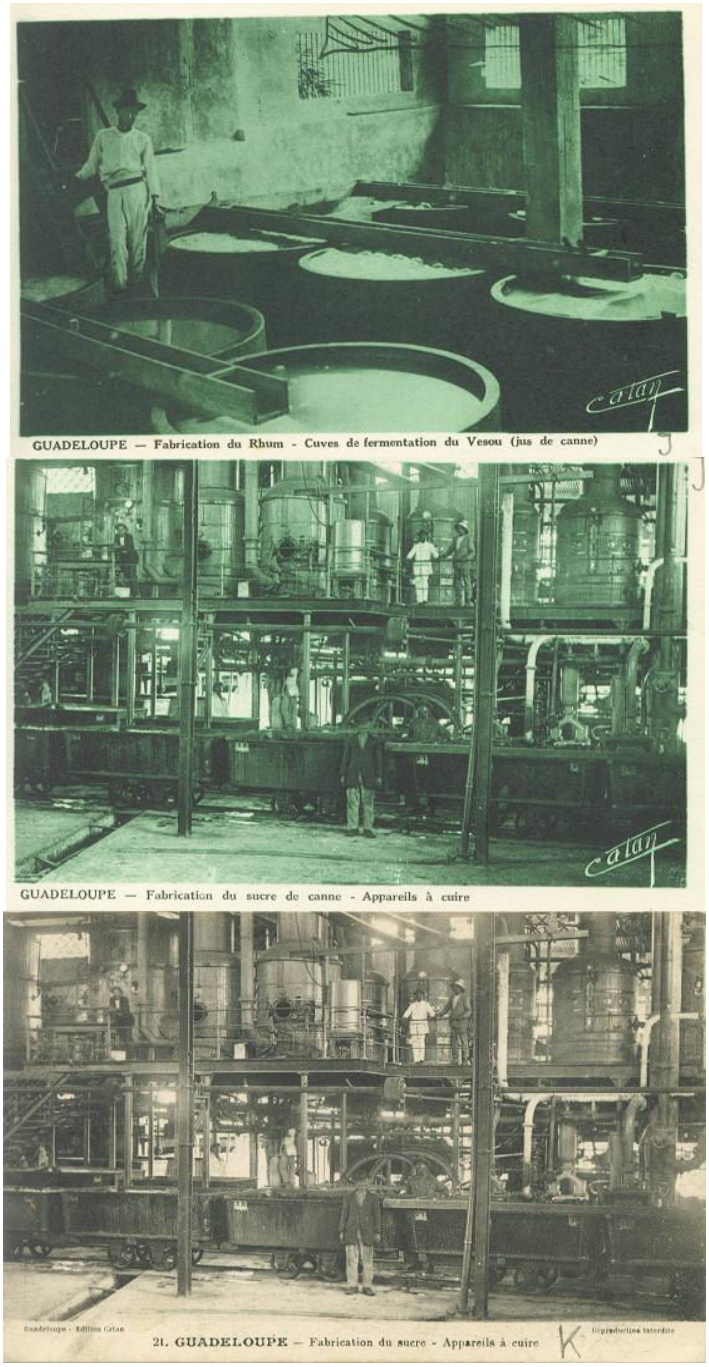


Figure 110. Minakshi CARIEN, *Le travail dans les usines,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe siècle,
Archive de la collection Boisel et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

Figure 111. Minakshi CARIEN, *familles indiennes,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe siècle,
Archive de la collection Boisel et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

Figure 112. Minakshi CARIEN, *Femmes Indiennes,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe siècle,
Archive de la collection Boisel et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

Figure 113. Minakshi CARIEN, *Femmes Créoles,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe siècle,
Archive de la collection Boisel et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

Figure 114. Minakshi CARIEN, *Enfants dans la colonie,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe et XXe siècle,
Archive de la collection Boisel et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

Figure 115. Minakshi CARIEN, *Travail féminin,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe et XXe siècle,
Archive de la collection Boisel et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

Figure 116. Minakshi CARIEN, *Autres plantations : présence féminine,*
Série « Tableaux mnémosynes », XIXe et XXe siècle,
Archive de la collection Boisel et Douglas Gressieux,
Reproduction numérique de cartes postales, dimension inconnue.

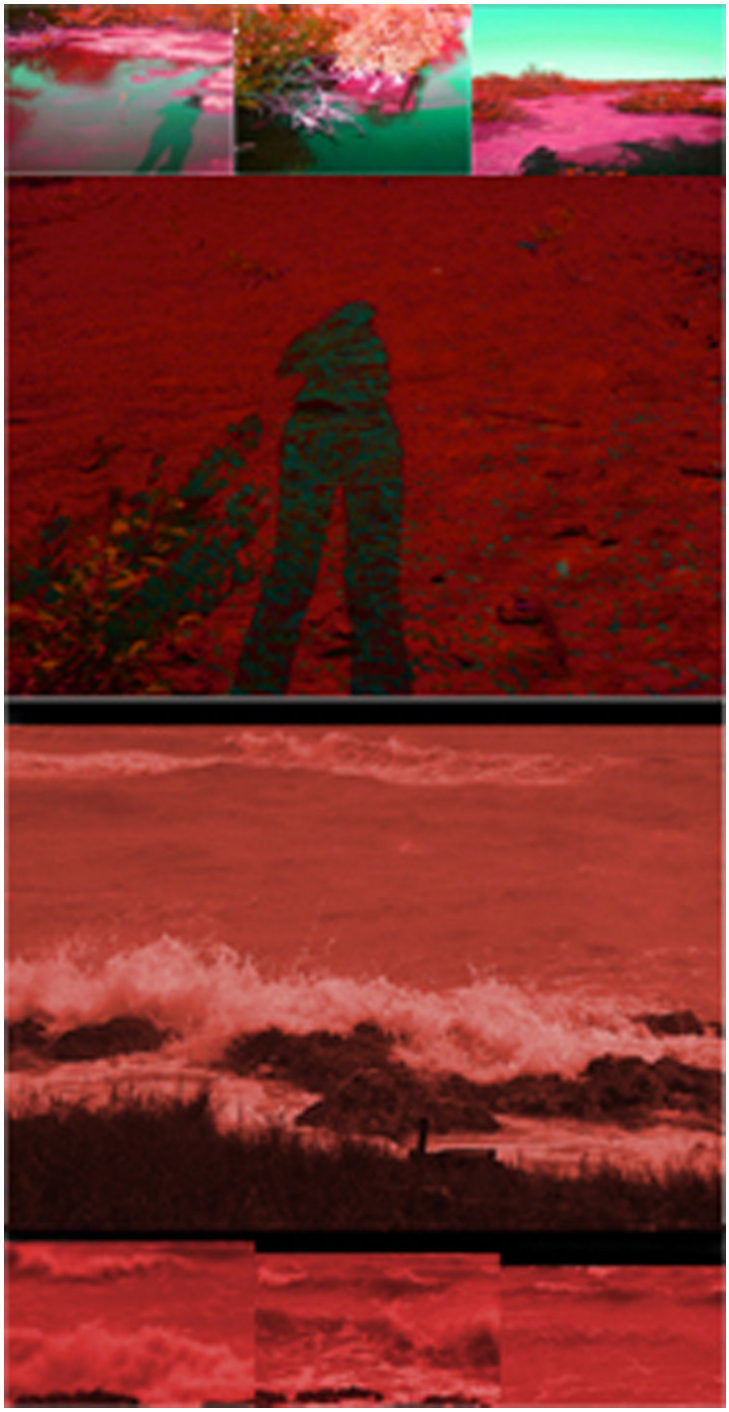


Figure 117. Minakshi CARIEN, *Hubris traces et traversées,*
vidéo numérique, 1'15 en boucle,
Paris, Novembre 2010, Photogrammes.
archive de collection Boisel 2 et Douglas Gressieux,
reproduction numérique.

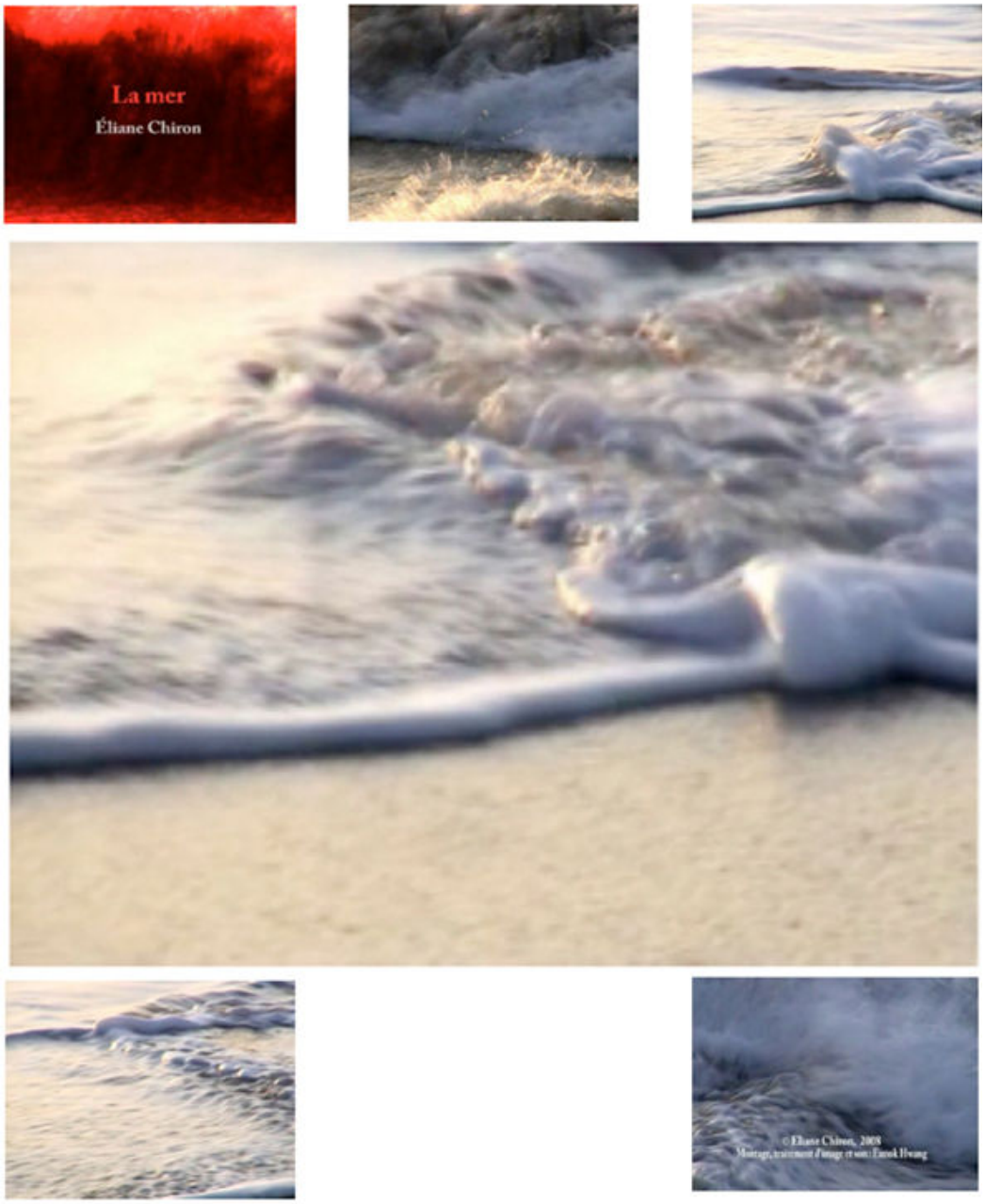


Figure 118. Éliane CHIRON, *La mer*,
vidéo numérique, 2'09 en boucle,
© Eliane Chiron
(Montage, traitement d'image et son Hervé PENHOAT).

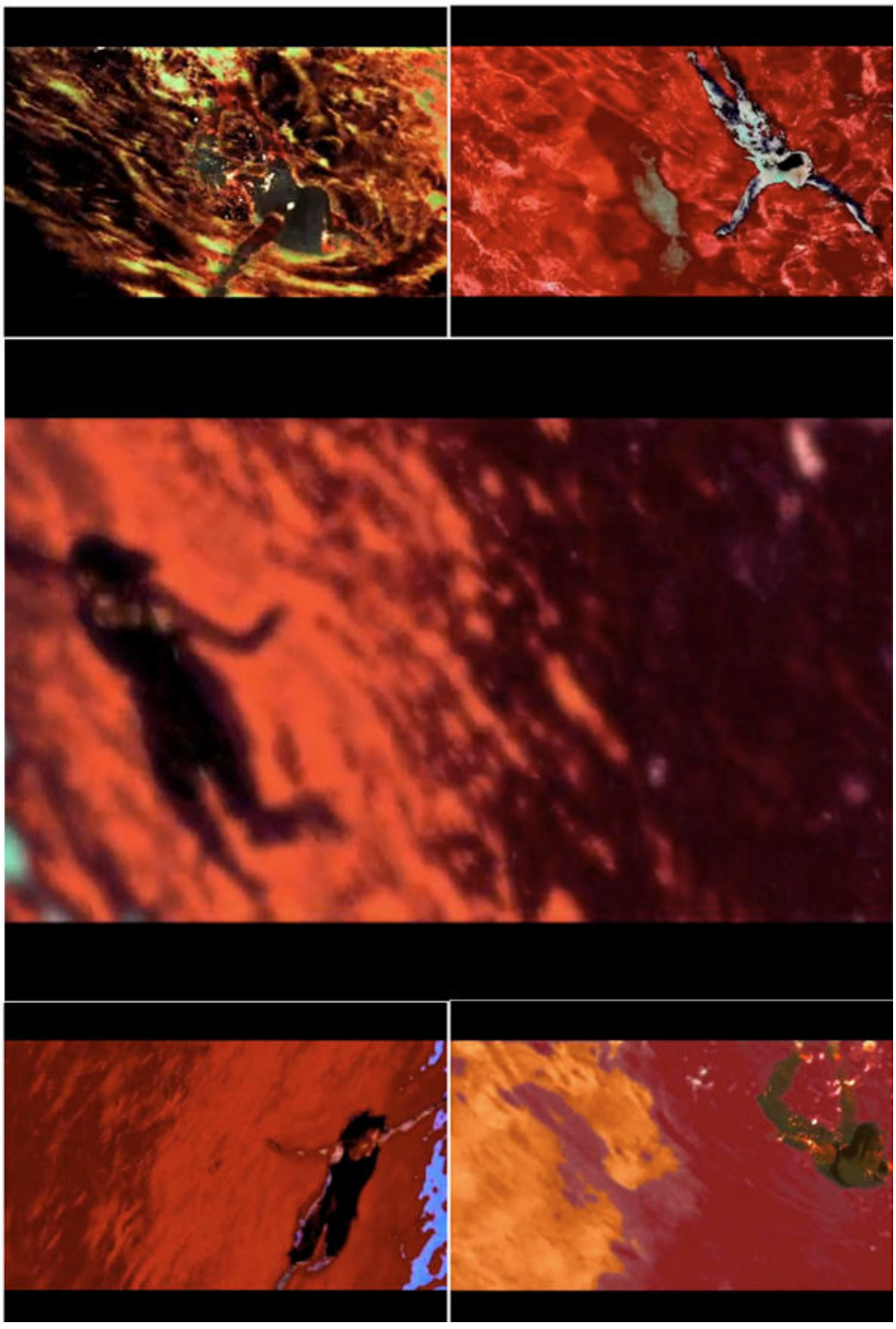


Figure 119**.** Éliane CHIRON, *Les nageuses*,
2010, vidéo numérique, 6'50 en boucle
© Eliane Chiron
(Traitement des images et son Hervé PENHOAT).

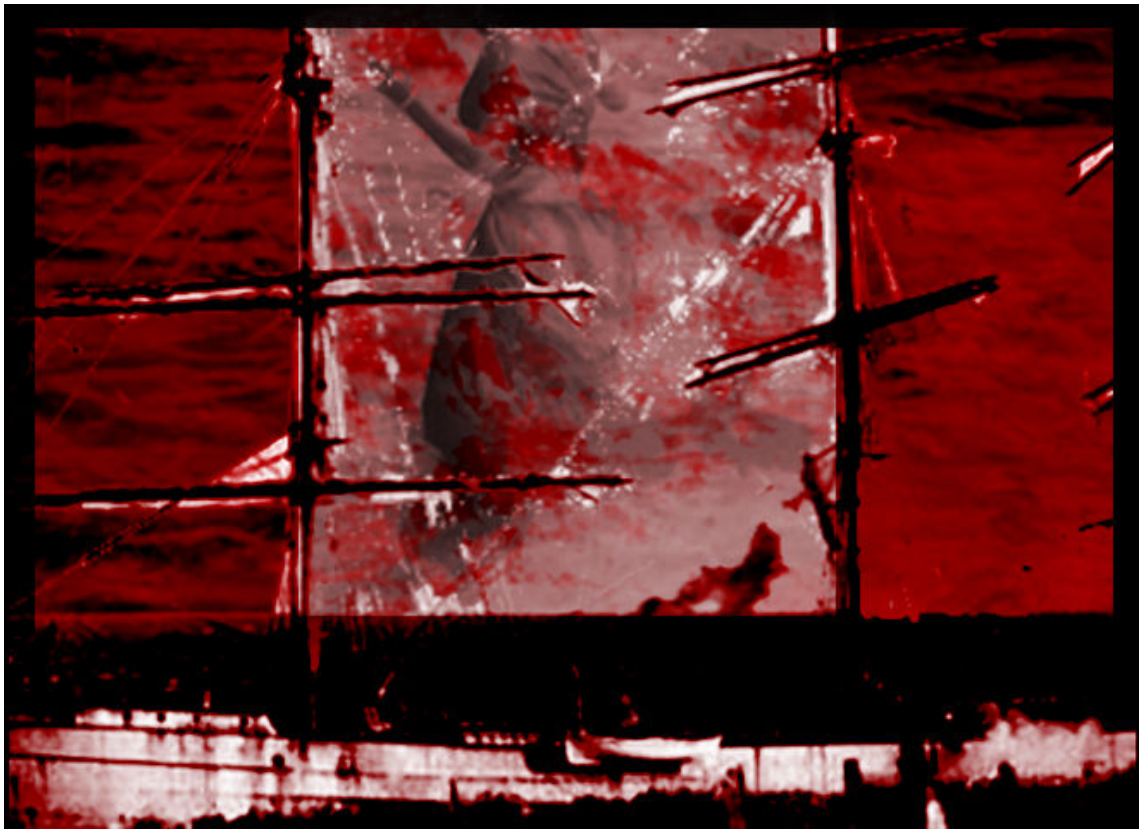


Figure 120. Minakshi CARIEN, *Coolie ship,*
2018, photomontage, 20,46 x 20cm, photographie d'archive de la marine nationale et photogramme de séquence filmée.

Figure 121. Chiharu SHIOTA, *Try and go home*,
1997, performance, France,
Domaine de Kerguehennec.
© Chiharu Shiota (Works 1997).

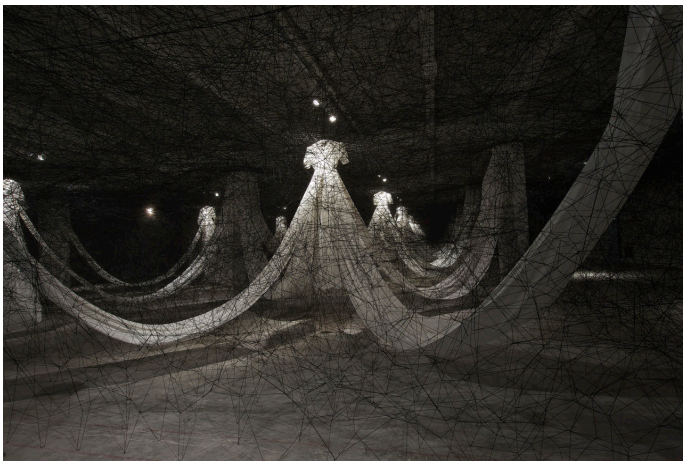


Figure 122. Chiharu SHIOTA, *Labyrinth of memory*,
2012, installation monumentale,
robe blanche et fils noirs, Lyon, La sucrière
© Chiharu Shiota (Works 2012).

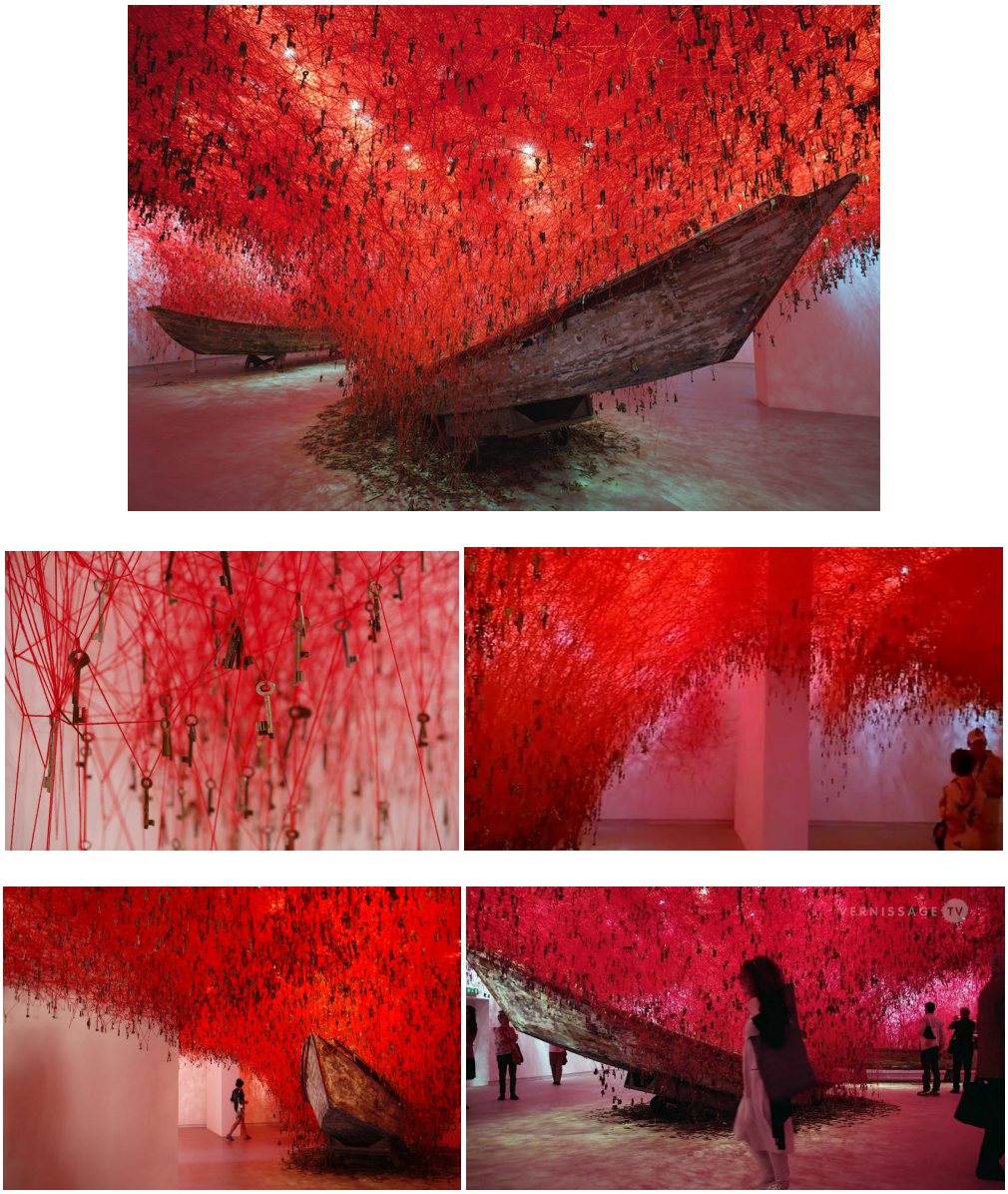


Figure 123. Chiharu SHIOTA, *The key in the hand*,
2015, installation monumentale,
Venise, The 56th International Art Exhibition –
La biennale de Venise –
Œuvre photographiée par Sunni Mang,
fils rouges, clefs et bateaux
© Chiharu Shiota (Works 2015).

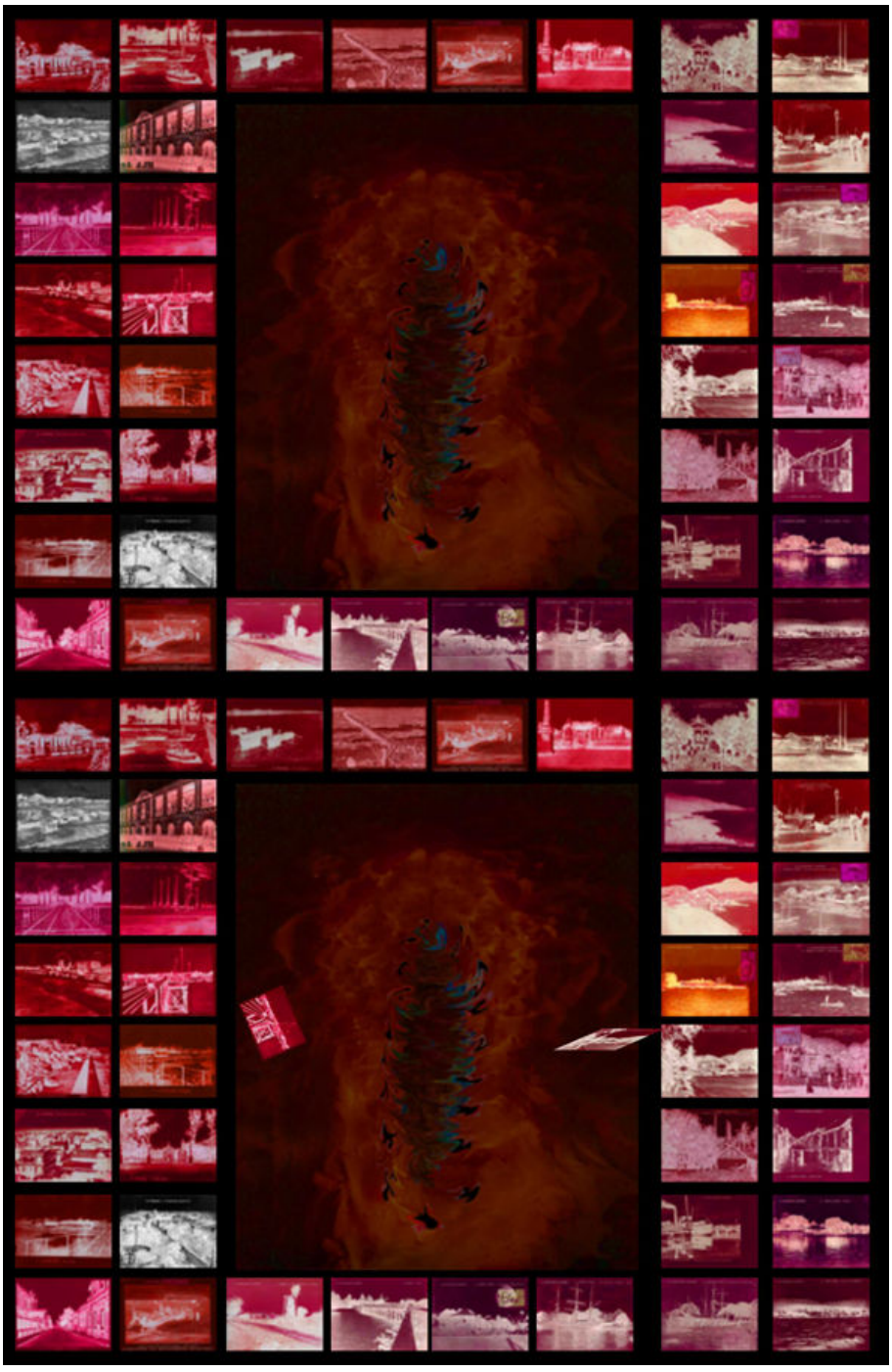


Figure 124. Minakshi CARIEN, *Chrysalide des traversées,*
2011, vidéo numérique,
1'46 en boucle, cartes postales,
© Boisel 2 et Douglas Gressieux.

Figure 125. Alfredo JAAR, *Untitled (Water),*
1990, installation, 116,84 x 93, 98 x 71,12 cm,
6 caisson lumineux (101,6 x 101,6 x 20,32 cm),
30 cadres dorés, 30 miroirs (30,48 x 30,48, 5,08 cm).
©Collection Privée, New-York

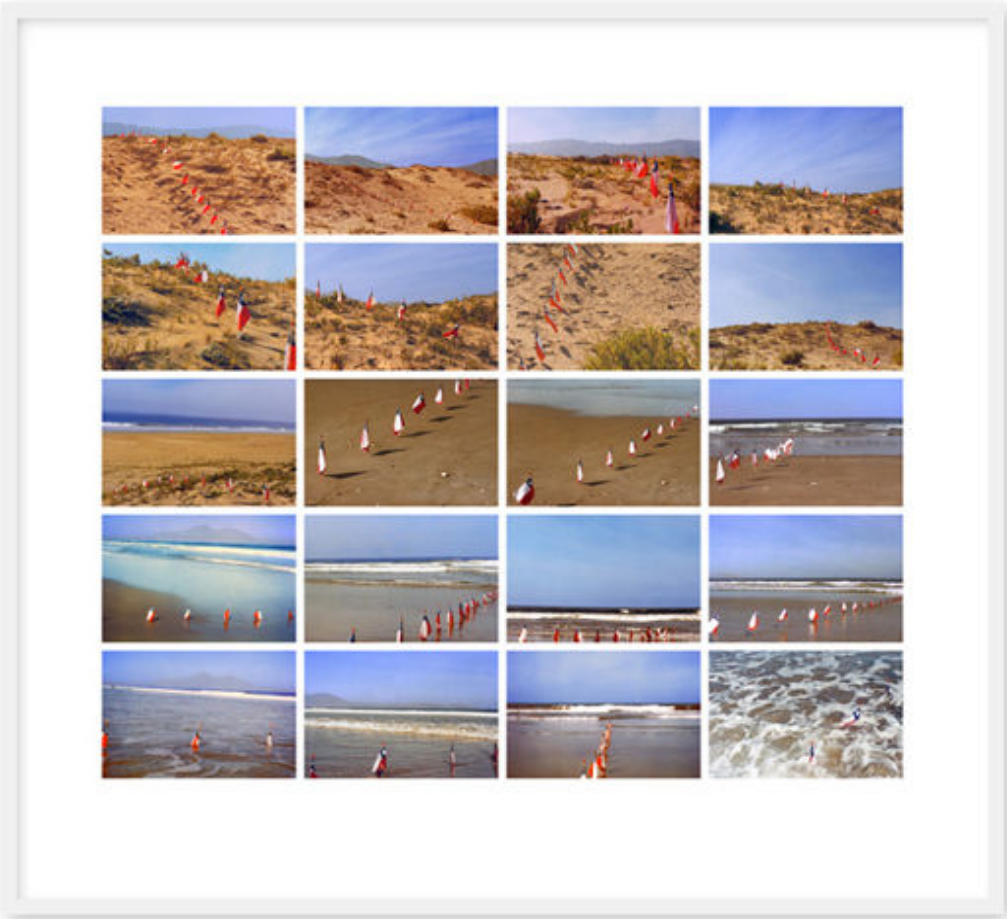


Figure 126. Alfredo JAAR, *Before leaving,*
1981, intervention, Chili,
Impression numérique, 139,8 x 152,4

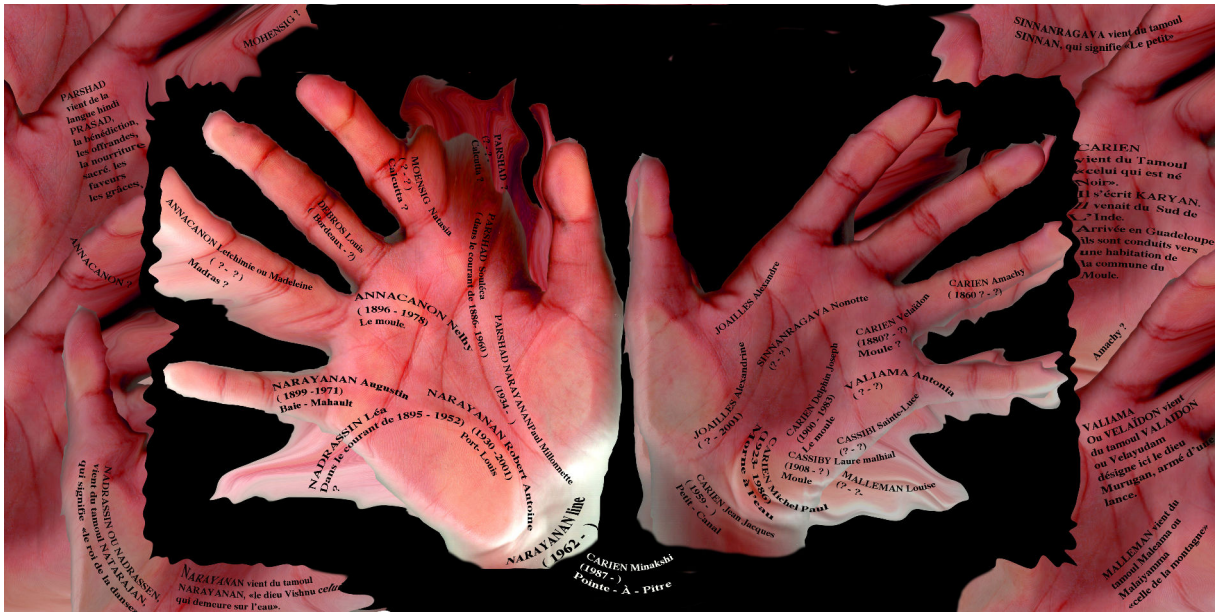


Figure 127. Minakshi CARIEN, *Ascendance brouillée*,
2011, Photomontage, 60 x 90 cm, Paris.

Figure 128. Tony CAPELLAN, *Mar Caribe,*
2006, Version 2009, Tongues avec fil de fer barbelé,
dimension variable. © Collection de l'artiste.

Figure 129. Tony CAPELLAN, *Mar invalido,*
2015, installation, Perez Art Museum Miami.
© Collection de l'artiste.

Lundi 09 Janvier 2012

De **08:00 à 12 :00 Prise de Contact** avec différentes mairies de la Grande-Terre pour exposer le projet sur les cimetières. 5 ou 6 Communes concernées : Petit-Canal; Port-Louis; Anse-Bertrand ; Le Moule; Saint-François. Le projet "Mnémosyne des Cimetières de Guadeloupe" ; Thème abordé "Exhumer/ Inhumer", la question adjacente LA MISE EN TERRES CREOLES. Paradoxalement le cimetière est un lieu de rencontre tant social qu'artistique, il n'y a pas de couche ou de classe sociale qui transmigre dans la mort, mais les vivants manifestent des signes de richesse et de pauvreté à travers les matériaux utilisés pour les demeurent des morts (caveaux, sépultures, tombes, tombeaux).

De **09:00 à 09:45 SAINT-FRANÇOIS**. Service Technique et Urbanisme de Saint-François : 0590 855828 / 0590 489014. Mr Finette, conservateur des cimetières de Saint-François, joignable au 0590 489013. Il a commencé à travailler dès 2010 sur la réalisation de la topographie des deux cimetières de Saint-François dit "Cimetière de Cayenne" et "Cimetière de Raisin Clair". On peut le rencontrer sans Rendez-Vous.

De **09:45 à 10:15 SAINTE-ANNE** : Nécessité d'adresser un courrier au Maire. Mme Bijou possède un registre ayant des arrêtés dont un âgé de 1958, joignable au 0590 854890. Le premier cimetière de Sainte-Anne était à l'emplacement actuel de l'Hôtel de Ville. Il a été déplacé et mis à la sortie du bourg de la Commune. Elle n'a pas de Plan mais possibilité de le réaliser avec google Earth par le biais des images satellites. Noter les dates de naissances et de décès. Elles sont à relever sur les plaques mortuaires quand elles existent. Il faut d'abord commencer les recherches dans les cimetières pour continuer à Bisdary car le cimetière est l'élément matériel de notre recherche, il est la clef qui révèlera la mémoire orale, qui permettra d'accéder à la mémoire vivante.

De **10:15 à 10:30 PETIT-CANAL**. Cette mairie ne répond pas. Contacter Monsieur Carlet Edgar de permanence le Mercredi Matin 0590 22 6404 standard de la Mairie.

De **10:30 à 10:45 PORT-LOUIS**. Voir Monsieur Margaretta, se fixer un rendez-vous, il est le responsable du service technique de la Mairie de Port-Louis.

De **10:45 à 11:15 LE MOULE.** Cimetière du Moule situé non loin de l'Eglise. Voir Monsieur SIMION Jean-Jacque joignable au 0590 230900, il s'est occupé pendant des années du cimetière.

De **11:30 à 11:45 ANSE-BERTRAND**. Voir mme REGALAT charger du cimetière.

De **11:45 à 13:00 CONCLUSION** : Un grand défrichement à effectuer pour les communes du Nord Grande-Terre, très peu d'inventaire et de recensement, de topographie et de plan des cimetières, le nombre de caveau et de tombes restent aproximatif au niveau des chargés ou conservateur des cimetières. L'objectif premier est d'ALLER SUR LES LIEUX, d'EN PRENDRE CONNAISSANCE, de PHOTOGRAPHIER les zones et l'ENVIRONNEMENT, les EMPLACEMENTS et PLACEMENTS DES TOMBES INDIENNES afin de les RECOUPER DANS LES DESCRIPTIONS, TOPOGRAPHIE OU PLAN. SE BASER SUR DES DONNÉES SCIENTIFIQUES (Cf. Bachelard). Les Six communes concernés sont Sainte-Anne, Saint-François, Le Moule,

Anse- bertrand, Petit-Canal, Port-Louis. Dans chaque commune, il y a toujours un historien.

Mardi 10 Janvier 2012

De **09:15 à 11:15 Performance 1** Lieu : Chapelle Robert Narayanan Gaschet

De **11:15 à 13:00 Performance 2** Lieu : Chapelle Robert Narayanan Gaschet

Mercredi 11 Janvier 2012

De **09:00 à 11:00** Approfondissement sur **l'Histoire de la Guadeloupe** : Recherche effectuer sur Gallica Lieu : Gaschet

De **18:00 à 19:15 Performance 3.** "Sari - Lieu : Cimetière de Port-Louis Plage du Souffleur

Jeudi 12 Janvier 2012

De **09:00 à 12:00 Performance 4** Gaschet à la Maison " Sari - Tapis de feuille de Vépélé - fleur de Ixora Orange - Camphre - Benjoin" Lieu : Gaschets

Vendredi 13 Janvier 2012

De **09:00 à 11:00** Rendez-vous avec Monsieur **SIMION Jean-Jacques** Lieu : Hotel de Ville du Moule

De **11:00 à 12:00 Cimetière d'Esclave** Lieu : Anse Sainte-Marguerite au Moule

De **12:30 à 13:30 Performance 5** Lieu : Anse-Maurice Petit-Canal

De **15:00 à 17:00** Rendez-Vous avec **l'Historien Mr Raymond GAMA**, spécialiste de la Société Anonyme des Usines de Beauports". Présentation respective. Explication des projets. Explication de sa thèse. Cours et Récapitulatif de l'Histoire de la Guadeloupe avec des références précises à ce procurer afin de traiter la question de l'Héritage sous l'ANGLE DU DIALOGUE ENTRE PEUPLE ET PEUPLADE.

Samedi 14 Janvier 2012

De **08:15 à 10:15** Définition de la **notion d'Héritage**.

De **10:30 à 13:00 Médiathèque de Port-Louis** : "Les Noirs en Politique" de Jean-Pierre Sainton", "Petit-Canal" de Raymond Boutin, " Vivre Ensemble" de Raymond Boutin, "La révolution et l'esclavage à la Guadeloupe" de Henri Bangou". Lieu : médiathèque de Port-Louis

De **14:45 à 17:00 Auguste Lacour** Histoire de la Guadeloupe en 4 tome

Lundi 16 Janvier 2012

De **09:00 à 11:00 Visite à la Mairie de Sainte-Anne.** Désormais nécessité de demander au Maire l'Autorisation puisqu'il est le "propriétaire" de la commune selon un agent. Pas de possibilité de voir le DGS.

De **11:00 à 13:00 Visite à la Mairie de Saint-François**, orientation vers le service technique vers Mr Finette qui nous remet le règlement du cimetière et un petit historique des cimetières de Saint-François avec des références précises. Il nous montre les topographies réalisées qui resteront sous clef dans son bureau. La particularité est que les tombes ont pu être numéroté dans le cimetière des indiens ainsi cela facilite notre travail de recensement et l'orientation. Nous commencerons donc le lendemain par celui-ci

Mardi 17 Janvier 2012

De **09:15 à 13:00 Départ pour Saint-François** : Recensement du Cimetière des Indiens. 1- Effectuer une numérotation par le biais d'un plan topographique. 2- Recenser les noms en regard des numéros. 3- Conserver les plaques et les noms sous la forme de photographie. 4-Prendre les caveaux avec leur numéro afin de vérifier si les noms sont les bons. OBJECTIF : RÉALISER UN MNÉMOSYNE.

De **14:30 à 16:00 RECENSER LES NOMS** AVEC L'AIDE DE MA COUSINE DE L'AILE OUEST DONNANT SUR LA PLAGE DE RAISIN CLAIR Lieu : SAINT-FRANÇOIS.

De **17:00 à 18:00 rendez avec Manuela Voisin** a Zévalos Moule effectuer une séance de prise de vue en immersion sous l'eau. Projet de Performance cout 50 euros avec un professionnel de la plonger. Lieu : Zévalos moule

Mercredi 18 Janvier 2012

De **07:00 à 08:00 Rencontre avec Charly Kancel** gardien du cimetière du Moule Lieu : Cimetière du Moule. Bourg.

De **10:00 à 11:45 Défrichement du cimetière** ; Repérage des 10 Carrés à effectuer; Lieu : cimetière du Moule

De **12:00 à 13:00 Cimetière de Saint-François** "des Indiens ou Hindou" Recensement des Noms aile donnant sur le Bourg Lieu : Saint-François

De **13:30 à 14:00 Photographie de la Baie du Moule** Lieu : bourg du Moule Ancien Fort

De **15:00 à 16:00 Photographie de la Mer Agitée** de Port-Louis Lieu : Plage du Souffleur

De **16:45 à 17:00 Photographie du Port** de pêche de Port-Louis Lieu : Marina de Port-Louis

De **17:20 à 18:00 Performance 6** "Sari - Lieu : Gaschet

Jeudi 19 Janvier 2012

De **08:00 à 11:00 Université des Antilles et de la Guyane** : recherche bibliographique -1- S.MAM LAM FOUCK, Histoire de l'assimilation. Des « vieilles colonies » françaises aux départements d'outre Mer. La Culture politique de l'assimilation en Guyane et aux Antilles françaises (XIX et XXe siècle), Matoury, Ibis Rouge, 2006. Acculturation dans la Caraïbe francophone et en Guyane au XIXe siècle, Ibis Rouge, (Question de l'Acculturation) Lieu : Fouillole

De **14:00 à 15:00 Musée du Pays de la Canne Port-Louis** : Renseignement appeler la responsable du service animation pour 11 exposition de photographie qui a été réalisé en 2004. Consulter la thèse de Raymond Gama. Effectuer une visite pour 6 Euros, Plus le petit train Lieu : Usine de Beauport

De **15:15 à 15:30 Musée D'An Tan** de Petit -Canal : Rendez-vous le lendemain Avec Mr Boutin Lieu : Bourg de Petit-Canal

De **16:00 à 16:30 Photographie de l'Usine de Beauport** vu des anciennes maisons rattachés à l'Usine. Lieu : Usine de Beauport

De **17:00 à 17:30 Performance 7:** Sari Rouge et Argent - Lieu : Plage du Souffleur

De **18:00 à 18:30 Réflexion sur les lieux de Vestiges** : Anse Bertrand (Pistolet "Ancienne Maison de Colon" ; La Hatte "Cimetière des Esclaves"; Beautiran "Ancienne Usine " "Canal de Rotour" "Le quai de commerce départ du sucre" "photographie des rails", Poyen "Ancienne Prison d'Esclave", Le Bourg "Les marches" "Prison d'Esclave", Duval "Ancienne Usine".

De **18:40 à 19:15 Performance 8** : Sari bordeau et Doré -Lieu : Plage du Souffleur

Vendredi 20 Janvier 2012

De **09:00 à 10:00 Rendez-Vous Mr Boutin** : Musée D'An tan afin de connaitre les lieux de vestiges de la commune de Petit-Canal, Les cimetières?

De **10:00 à 11:00 Réalisation de Photographie** de la Prison D'esclave Lieu : Bourg de Petit_canal

De **11:00 à 12:00 Musée Edgar Clair** : Conférence sur les cimetière d'Esclave de Basse-Terre selon Madame Levau, directrice de la médiatèque de Port-Louis, conférence réalisé en 2004. Fermé aller Mardi Lieu : Moule

De **12:00 à 13:00 Photographie De la Distillerie de Gardel**

De **13:00 à 14:00 Photographie de la distillerie Damoiseau.** Pièce de l'ancienne distillerie Lieu : Moule

Samedi 21 Janvier 2012

De **08:00 à 11:00 Cérémonie Indienne** de Kalimaï et Marianman Lieu : Gaschet Temple de Mr Sinnan

De **14:00 à 15:00 Performance 9** : Sari noir et rouge. Lieu : Beauport Port-Louis

De **16:00 à 17:00 Photographie du site** où était situé la Prison des esclaves de Poyen

Dimanche 22 Janvier 2012

De **08:30 à 09:30 Performance 10** : Sari blanc. Lieu : Temple robert Narayanan

De **09:30 à 10:45 Performance 11** : Sari Fushia et Jaune. Lieu : Temple robert Narayanan

De **12:00 à 13:00 Rendez-Vous** avec Monsieur R.Gama a son domicile

De **15:00 à 17:00 Rendez-vous** avec Madame Lucina Joseph : - consultation et photographie de la thèse de Mr Gama, Chapitre 3; - Témoignage à refaire. Photographie numérique des ruines de l'ancienne usine de Beauport voir caméscope; Photographie du processus de raffinement du sucre voir appareil photographique. Lieu : Musée du Pays de La Canne Beauport Port-Louis

Lundi 23 Janvier 2012

De **14:00 à 15:00 cimetière de Port-Louis** Lieu : Plage du Souffleur

De **15:00 à 17:30 Photographie de Vestige** de Beautiran De 19:00 à 20:00 Pilulle

Du **18:00 au 19:00 Performance 12** : Sari rouge Rail chemin de fer, habitation de Poyen, marcher et traversé sur les rail, en allumant des bougies en mémoire des morts.

Mardi 24 Janvier 2012

De **08:00 à 09:00 Cimetière de Port-Louis** Lieu : Plage du Souffleur

De **14:00 à 16:00 Témoignage de Madame Narayanan** Millonnette sur sa vie à l'habitation de Beauport

De **15:00 à 16:00 rendez-vous Mr Margaretta** Lieu : Mairie de Port-Louis

De **16:15 à 18:45 Témoignage de Monsieur Albert Sinnan** Sur sa vie à Beauport voir Iphone

De **19:00 Recherche les anciens de Beauport** (à Contacter : Pierre Carien, Roberte Girdary, Eustase Mounsamy, Mona Lubino, Henri Narayanan, Roger Vingada, André Périyanayagon, Fernand Bernard, Jaleme Villa, Tisson Alagapin, Harry Sahai)

Mercredi 25 Janvier 2012

De 6:00 à 12:00 Cimetière du moule rendez-vous avec monsieur Kancel, prise de connaissance du cimetière, réalisation du plan des carrés,

Jeudi 26 Janvier 2012

De **7:30 à 12:00 Cimetière du Moule** réalisation du premier carre

Vendredi 27 Janvier 2012

De **6:30 à 11:00 Cimetière du Moule**, Commencement du 2deuxième carré interruption par la pluie

De **11:30 à 12:15 Rencontre avec un Agent du Patrimoine du Moule :** existence de plusieurs circuits des moulins du Moule, dénotation et carte des habitations à récupérer en cas de besoin.

Samedi 28 Janvier 2012

De **14:15 à 15:00 Performance 13** : Sari Rouge. Lieu : Gaschet, Takwa

Dimanche 29 Janvier 2012

De **9:30 à 13:00 Conférence Yo Té Pou Nou sé** : Université Populaire : 10 ans à la Médiathèque de Port-Louis, Mr BABA BARFLEUR président de l'Association. Présence du premier cimetière de Port-Louis en face de l'Eglise, ensuite suite au cyclone déménagement Vers la plage du Souffleur. Rencontre avec des Historiens Jean-Pierre Sainton, Eliane Sempaire, adresse e-mail de madame Danielle Begot. Un Mémoire ayant été soutenu en 2011 sur le cimetière de Pointe-à-Pitre

Du **16:15 au 18:30 Vestige de Saint-François** à Bragelone, excussion : témoignage de Monsieur Ponin à réaliser à la prochaine mission, et photographie des archives

Mardi 31 Janvier 2012

De **12:00 à 17:00 Cimetière Du Moule** carré 2 : 808 tombes recensés.

Mercredi 1 février 2012

De **10:00 à 17:00 Plan des cimetière des 25 communes guadeloupe** et cadastre sur le Geoportail

De **21:00 à 22:30 Idée** : Impression des plan des cimetières sur des peaux de cabris

Du **22:45 au 01:00 Madame Gourdine** est responsable du cimetière de Baie-Mahault.

Jeudi 2 février 2012

De **6:00 à 11:00 Cimetière** du Moule.

Du **14:15 au 05:00 (03/02) Mail à Madame Begot** Danielle,

Vendredi 3 février 2012

De **16:15 à 18:45 Performance 14**.

Mardi 7 au Vendredi 10 février 2012

De **6:00 à 12:00 Finir le recensement du cimetière** du Moule

Figure 130. Minakshi CARIEN, *Collecte de données,*
Calendrier de Mission, Février 2012.

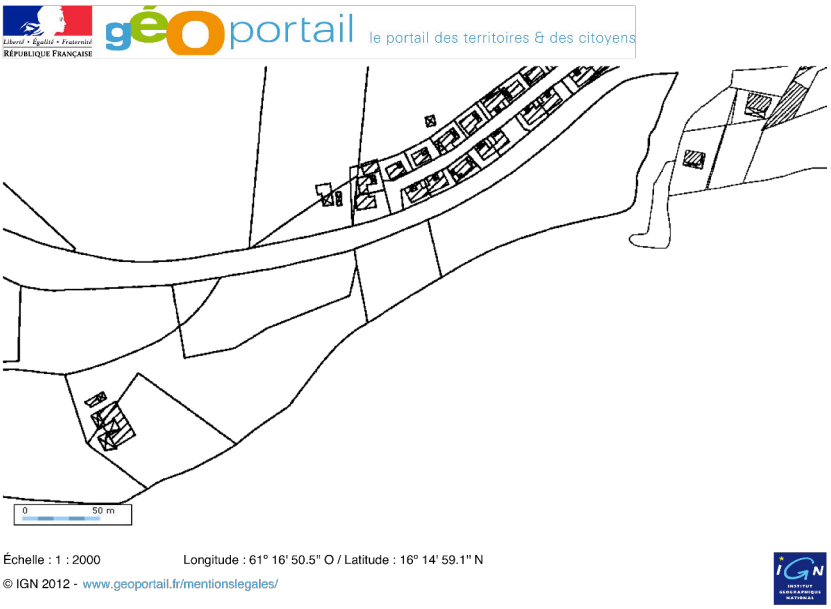


Figure 131. Minakshi CARIEN, *Collecte de données,*
Cimetière de Saint-François, Plage de Raisins Clairs,
Plan du cadastre, Février 2012.

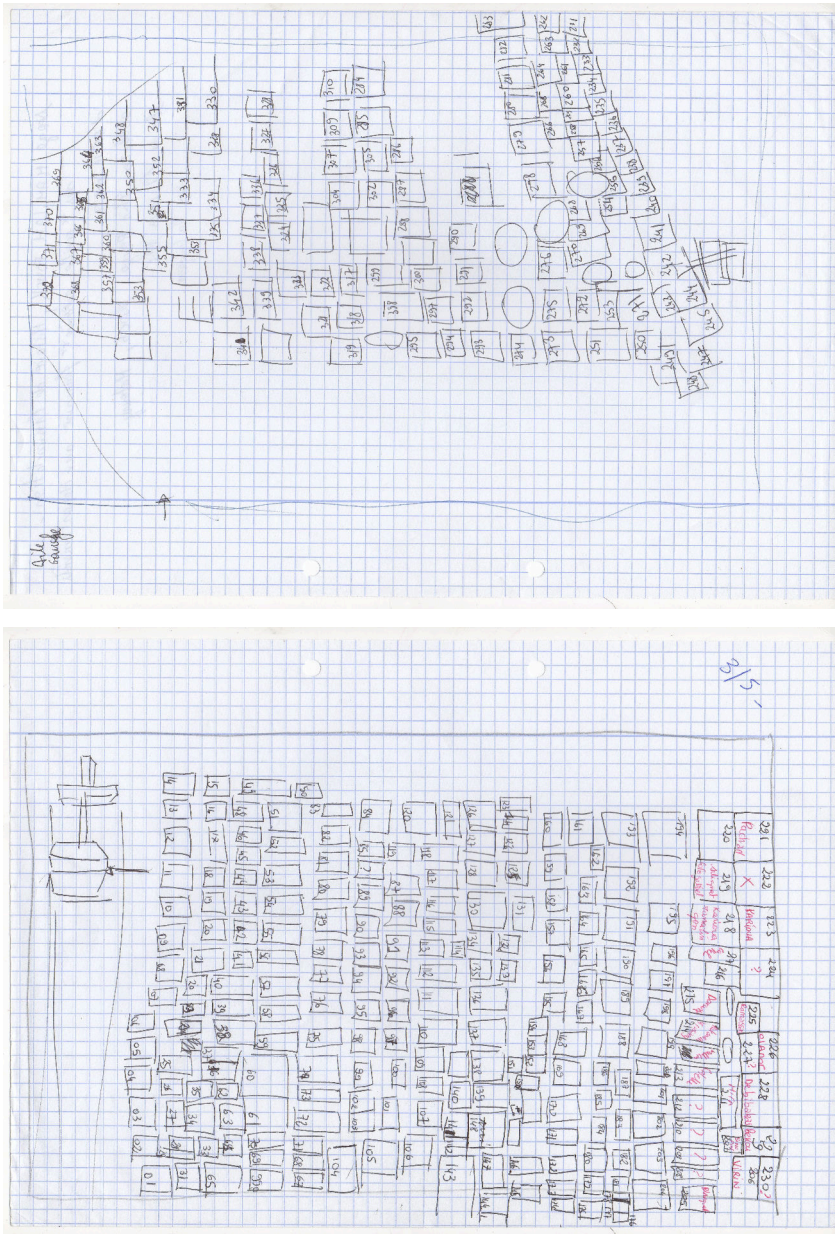


Figure 132. Minakshi CARIEN, *Collecte de données,*
Topographie du Cimetière Saint-françois,
Plage de Raisins Clairs, Février 2012.

Figure 133. Minakshi CARIEN, *Collecte de données,*
Carte postale du Moule, Février 2012.

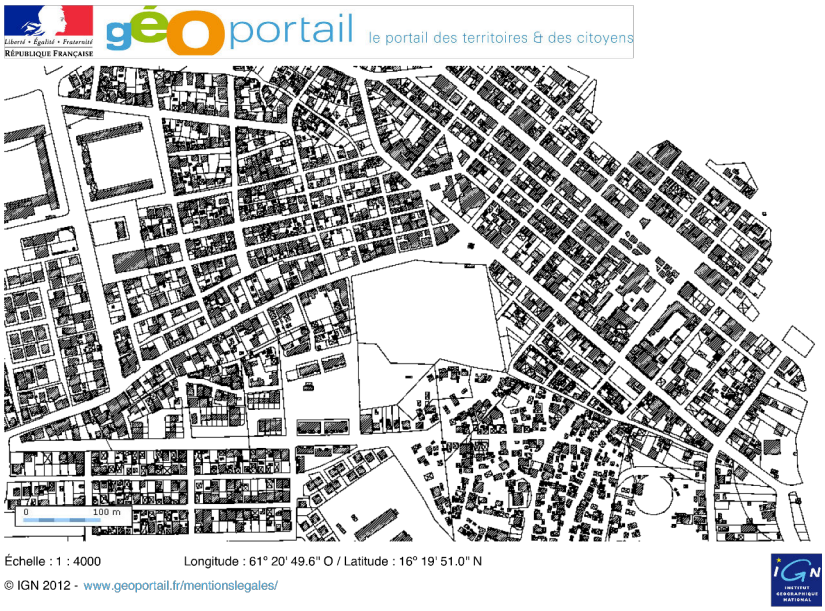


Figure 134. Minakshi CARIEN, *Collecte de données,*
Cimetière du Moule, Plan du Cadastre, Février 2012.

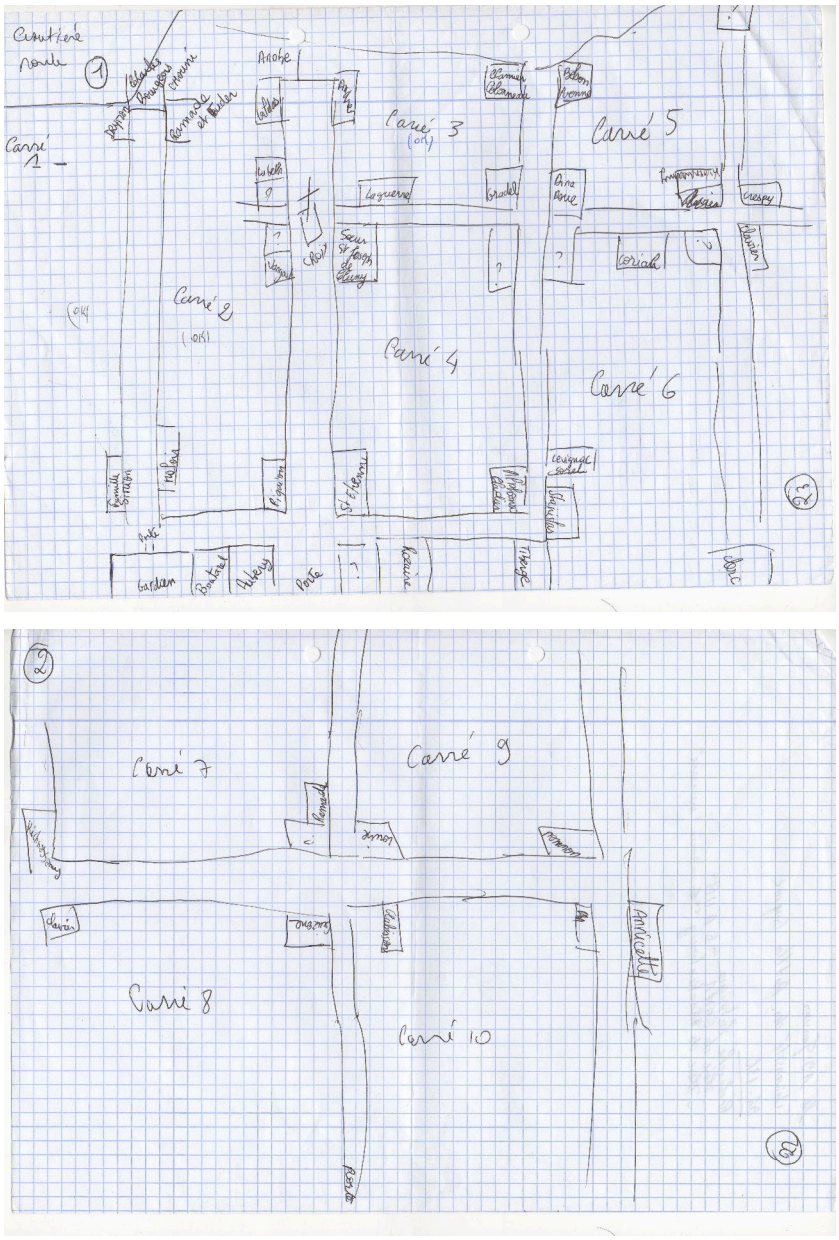


Figure 135. Minakshi CARIEN, *Collecte de données,*
Topographie du Cimetière du Moule, Février 2012.

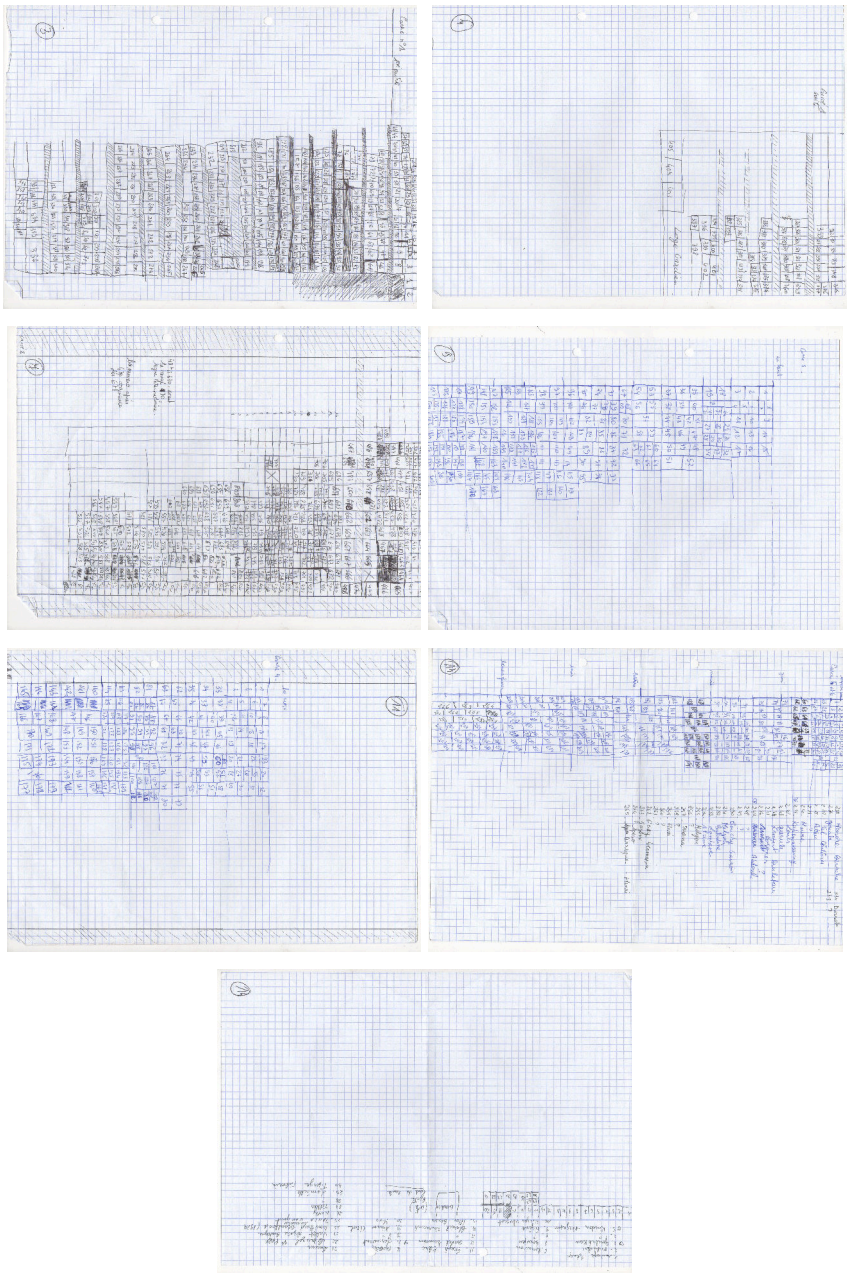


Figure 136. Minakshi CARIEN, *Collecte de données,*
Numérotation anthroponymique, Cimetière du Moule, Février 2012.

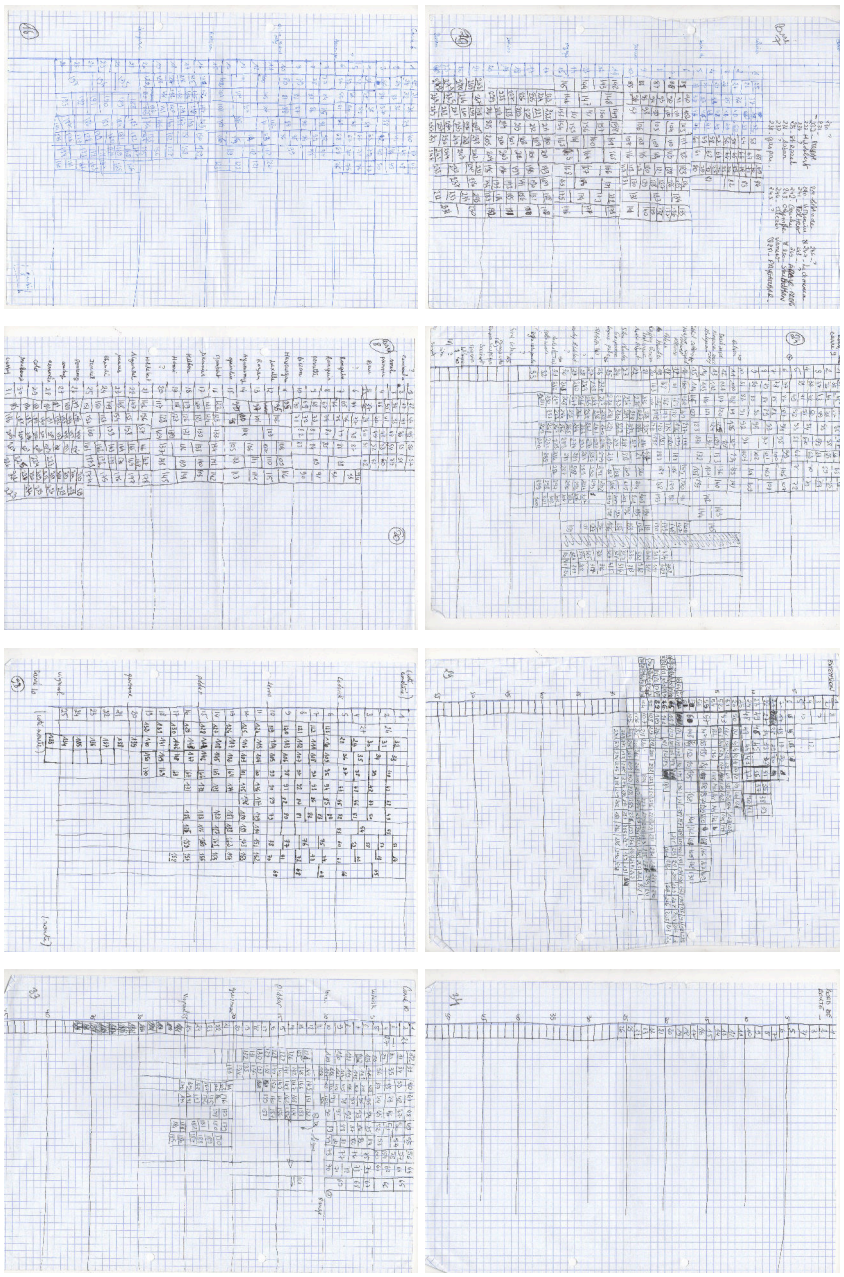


Figure 137.Minakhsi CARIEN, *Collecte de données,*
Numérotation anthroponymique, Cimetière du Moule, Février 2012.

Figure 138. Tacita DEAN, *Majesty,*
2007, photographie © Tacita Dean, courtesy Frith Street Gallery, London and Marian Goodman Gallery, New York/Paris

Figure 139. Tacita DEAN, *Baobab,*
2002, film, 16mm, Madagascar

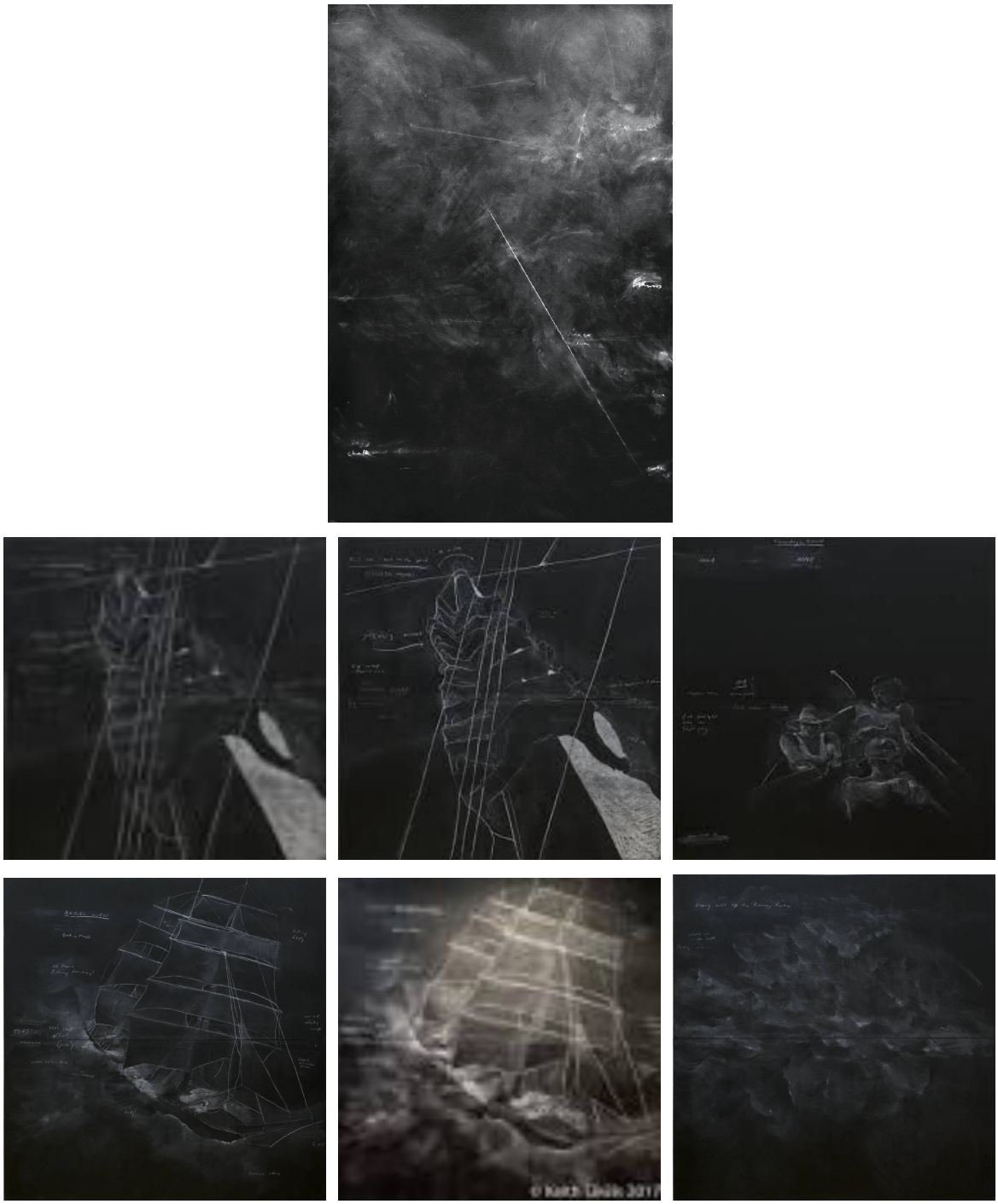


Figure 140. Tacita DEAN, *The roaring Sorties : Seven Boards in Seven Days,* 1997, © Tacita Dean, courtesy Frith Street Gallery, London and Marian Goodman Gallery, New York/Paris

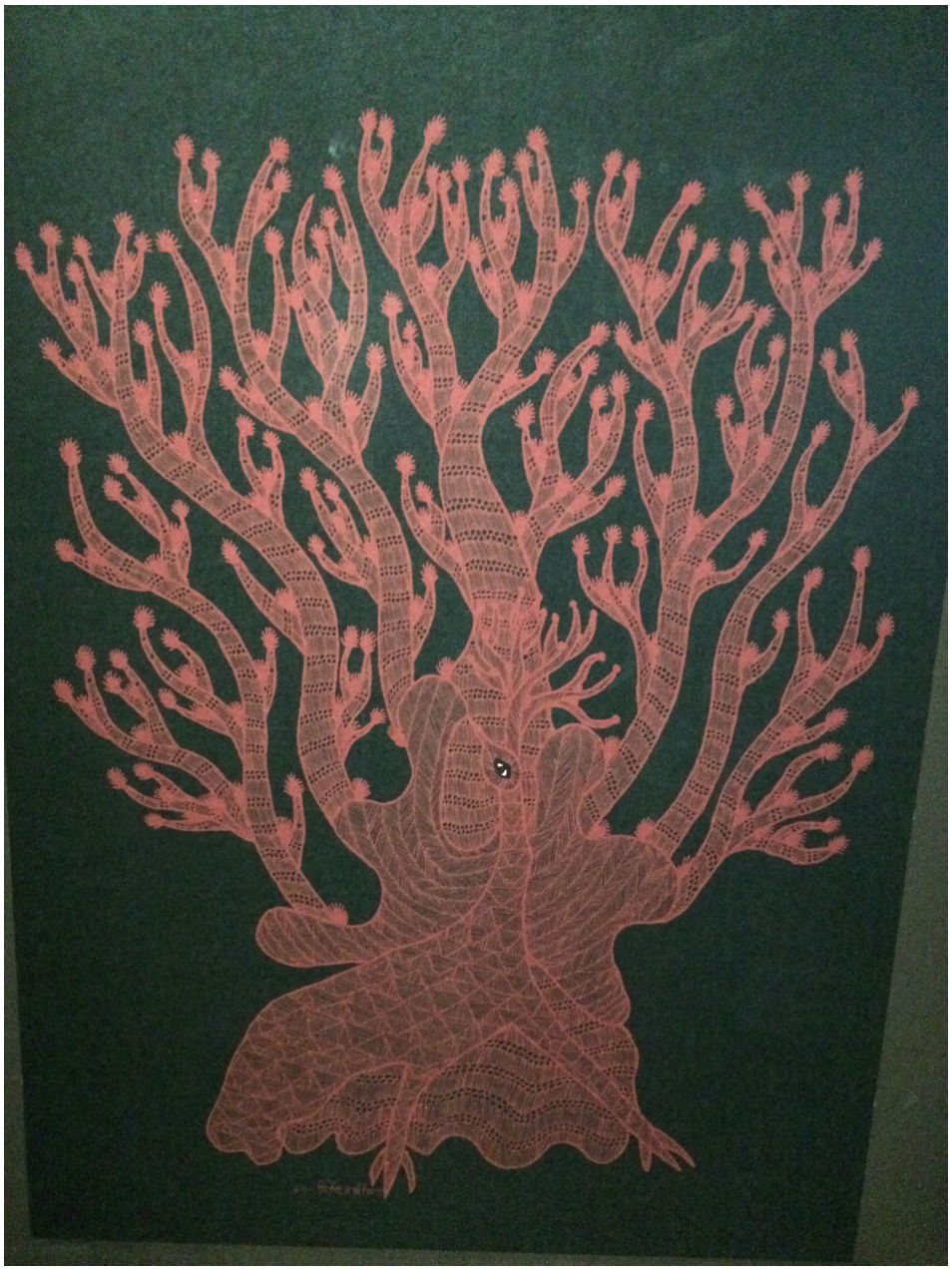


Figure 141 .Bhaju Shyam Durga Bai et Ram Sigh Urveti, *La vie nocturne des arbres,* 2015, © Acte sud junior, recueil.

Figure 142. Minakshi CARIEN, *Les ombres des arbres et des âmes*, 2013, Performance, 5'00, Guadeloupe, Cimetière de Port-Louis, 7 Photogrammes numériques.

Figure 143.Léa de Saint-Julien, *La forêt des mânes,*
mai-juillet 2006 au jardin du Luxembourg. © Léa de Saint-Julien

Figure 144. Minakshi CARIEN, *Ombres de deux habitations,*
2011, vidéo numérique, 1'56 en boucle, diaporame de deux séries de 37 photographies numériques, accompagnée d'un improvisation vocale de Susheela RAMAN.

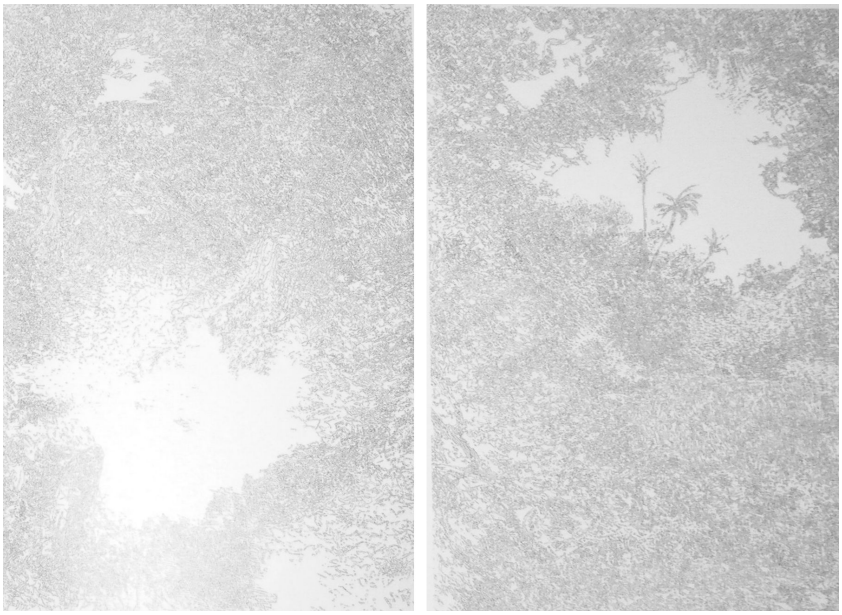


Figure 145. Mathieu Kleyebe Abonnec, *Paysage de traite n°3,*
2004-2005, Feutre sur papier, 220x150cm x2, Fond communal d'art contemporain de la ville de Marseille.

Figure 146. Mathieu Kleyebe Abonnec*, Paysage de la Traite, N°1,*
Feutre sur papier. Dimension inconnue, retrouvée sur le blog internet Paris - Caraïbe,
http://www.fxgpariscaraibe.com/article-4943817.html

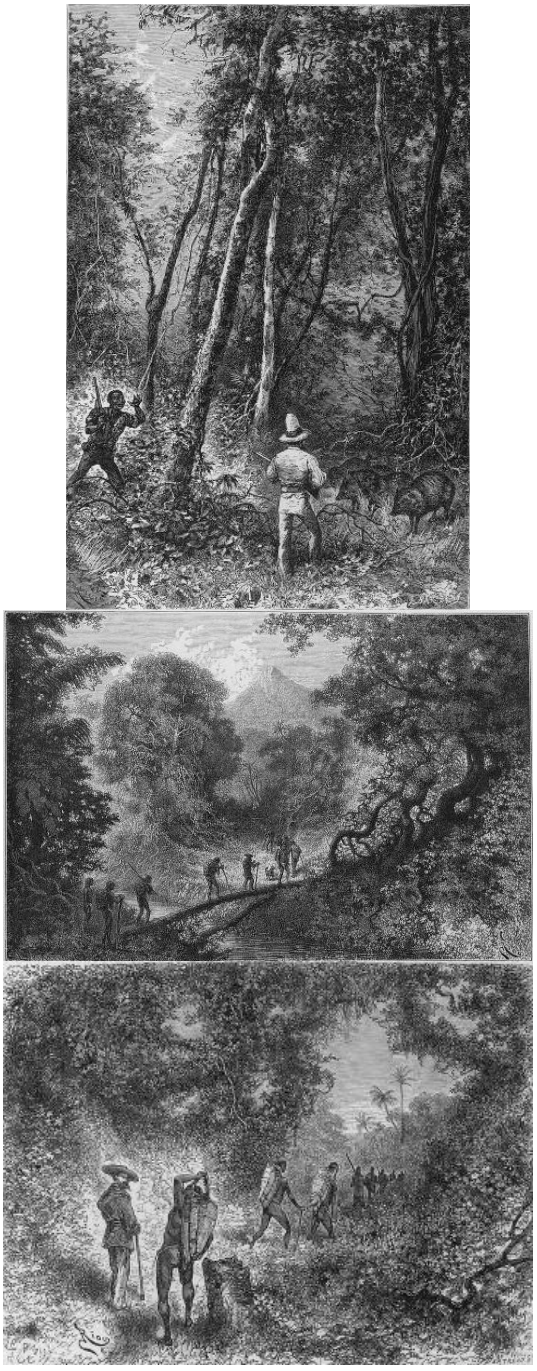


Figure 147. Édouard RIOU, Jules Nicolas CRÉVAUX, *illustrations de voyages dans les Amériques du Sud*,
Paris, éd Hachette et CIe, 1883, p.28, 30 et 213.

Figure 148. Minakshi CARIEN, *Errance et souvenance,*
2011, vidéo numérique, 3'53 en boucle, Photographies et photogrammes, Paris.

Figure 149. Nils-UDO, *Root-Sculptures,*
1995, intervention in situ, Parque CHaputepec, Mexico City, Mexico, Photographie.

Figure 150. Nils-UDO, *Souche de Pin, le matin,*
2000, intervention in situ, Auvergne, France, photographie.

Figure 151. Minakshi CARIEN, *Baptême catholique,*
2018, photomontage, 12,46 x 17,96 cm, photographie d'archive familiale.

Figure 152. Allan de Souza, *Arbor,*
1962-1965 / 2004-2005, digital C-prints, each 40" x 60" ©
http://www.allandesouza.com/index.php?/photography/the-lost-pictures/

Figure 153. Allan de Souza, *Lechko,*
1962-1965 / 2004-2005, digital C-prints, each 40" x 60" ©
http://www.allandesouza.com/index.php?/photography/the-lost-pictures/

Figure 154. Allan de Souza, *Blossom,*

1962-1965 / 2004-2005,digital C-prints, each 40" x 60" ©
http://www.allandesouza.com/index.php?/photography/the-lost-pictures/

Figure 155. Minakshi CARIEN, *Madourai Viran,*
Photographie d'une sculpture en bronze. © Temple Robert Narayanan.

Figure 156. Minakshi CARIEN, *Préparation d'une cérémonie,*
Tableau Mnémosyn : première invocation, tambours, libation des animaux, trois photographies numériques, Petit-Canal, Guadeloupe.

Figure 157. Minakshi. CARIEN, *Cérémonie de Madurai Viran,*
Tableau Mnémosyne : tambours, préparation de la chapelle, invocation du dieu, libation des animaux, photographies numériques, Temple Robert Narayanan, Petit-Canal, Guadeloupe.

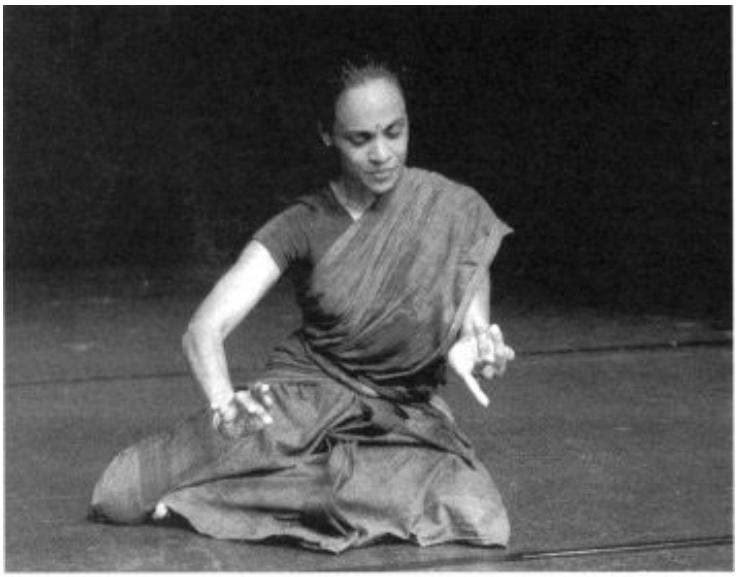
Figure 158. Minakshi CARIEN, *Présence du feu dans les cérémonies,*
Tableau Mnémosyne, photographies numériques. © Temple Robert Narayanan.

Figure 159. Anonyme, *Fabien LALSINGUE* : *Nadron de Madourai Viran*, 2014, photographies couleurs, Guadeloupe, Sainte-Anne.

Figure 160. Anonyme, *Raghunath MANET : Concert à l'Ashram Sivananda, Orléan,* 2017, deux photographies couleurs, présentant l'artiste en musicien et en danseur © Collection de l'artiste.

24 Annick Raghouber, Pointe-à-Pitre, Guadeloupe

Figure 161. Anonyme, *Photographie d'Annick Raghouber,*
Pointe-à-Pitre, Guadeloupe dans l'ouvrage de M.DESROCHES, F.PONAMAN, G.L'ETANG, J.BENOIST, *Les Indes dans les Arts*.



25 Suzy Maniry, Fort-de-France, Martinique

Figure 162. Anonyme, *Photographie de Suzy Maniry,*
Fort-de-France, Martinique,
dans l'ouvrage de M.DESROCHES, F.PONAMAN, G.L'ETANG, J.BENOIST, *Les Indes dans les Arts*.

FEU OU DIEU COMME UN SYMBOLE IDENTITAIRE.

Figure 163. Anonyme, Ragunath MANET et Didier LOCKWOOD : *Omkara II,*
Affiches et photographies couleurs du Spectacle, Paris,
Théatre de la Gaité Montparnasse, Octobre – Décembre 2011 © Collection de l'artiste.

Figure 164.Anonyme, *Shiva Narataja, Sculpture*,
© https://www.ancient.eu/article/831/shiva

Figure 165.Anonyme, *Raghunath MANET : Dance of Shiva,*
Photogramme extrait du film, © collection de l'artiste.

Figure 166. Minakshi CARIEN, *Cérémonie de Maduraï Viran*, Juillet 2010, 120', film, Guadeloupe, Temple R.Narayanan.

Figure 167.Minakshi CARIEN, *Souffle sacré,*
2011, vidéo performance, 1'38 en boucle, Paris, Janvier 2011,
archive d'une performance réalisée du 20 au 21 décembre 2010, Guadeloupe, Temple R.Narayanan

Figure 168. Marina ABRAMOVIC, *Thomas lips,*
1975-2005, Photographies, 120', performance, ©Marina Abramovic.

Figure 169. Marina ABRAMOVIC, *Rythme 5,*
1974, photographie en Noir et blanc, extrait d'une performance de Marina Abramovic,
tiré de Marina, ABRAMOVIC, Sur la voie, Paris, édition du Centre George Pompidou, 1990,
p.28-33.

Figure 170. Minakshi CARIEN, *Photographies du baptême indien de Mr Narayanan Allan,* 2005, à Gaschet Petit-Canal, archives familiales.

Figure 171. Minakshi CARIEN, *Souffle de vie*,
2009, vidéo performance, 1'15, extrait d'une performance réalisée le 7 Novembre 2009, de 16h00 à 17h00, Paris, Le Jardin des Plantes en collaboration avec Estelle CALA.

Figure 172. Ana MENDIETA, *Birth*,
1982, Photographie du projet Earth Body,
Old Man's Creek, Iowa,
©The Estate of Ana Mendieta Collection, Courtesy Galerie Lelong, New-York

Figure 173.Ana MENDIETA, *Sans titre,*
Série Silueta, 1973-1977,
Photographie documentaire, empreinte de corps, pigment,

Figure 174. Minakshi CARIEN, *Immersion- émergence en femme indienne,*
2011, vidéo numérique, 1'19 en boucle, Paris,
photogramme extrait d'une performance réalisée en Avril 2011
sans témoin, dans ma salle de bain, Paris, accompagnée d'enregistrement de respiration d'amis.

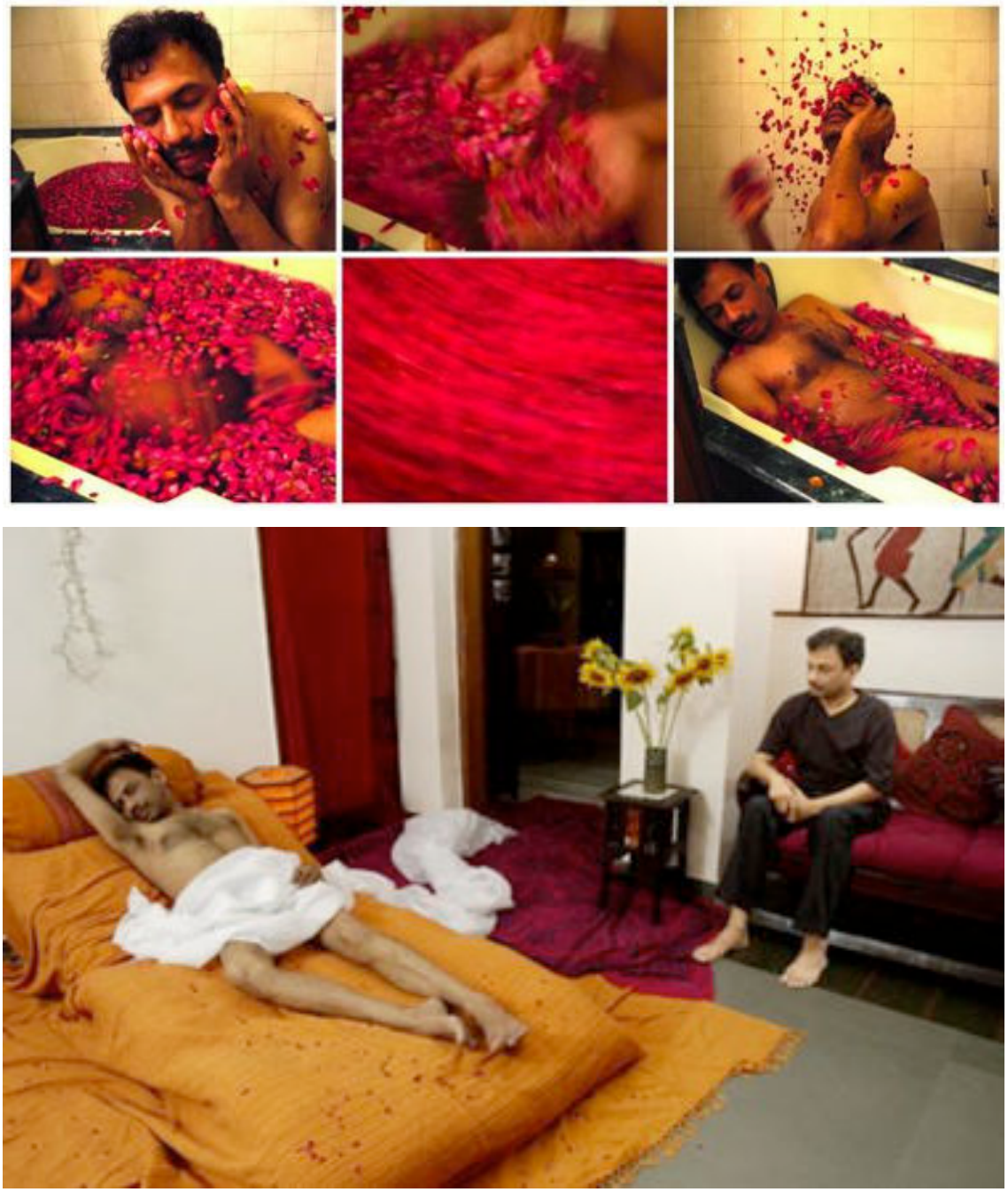


Figure 175. Ravi AGARWAL, *Impossibility of being féminine,*
2006-2007, New Delhi, photographie, ©Ravi Agarwal, site internet personnel,
http://www.raviagarwal.com

Figure 176. Minakshi CARIEN, *Naitre fille*,
2007, 47,26 x 47,26 cm, photomontage, accompagné d'un spot lumineux, Guadeloupe.

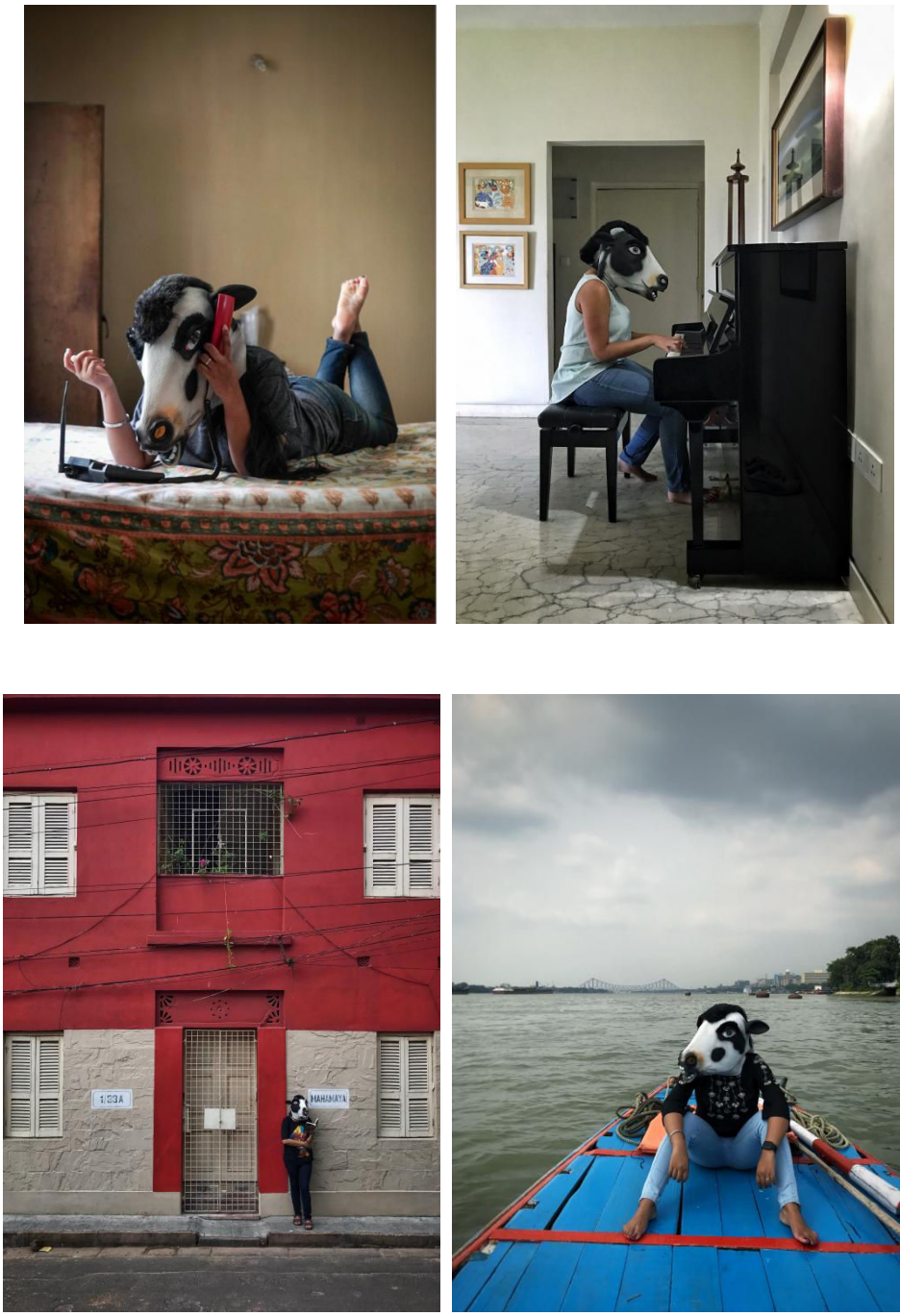


Figure 177. Sujatro GHOSH, *Sans titre,*
2017, photographie publié sur Instagram et facebook de l'artiste,

Figure 178. Minakshi CARIEN*, «à la chapelle »,*
errance au temple R.Narayanan, Février 2013, 4,80 x 3,60,
Photogramme sur fond blanc, texte descriptif et évasif.

Figure 179. Minakshi CARIEN*, «en regardant la ravine de Gaschet»,*
errance à Takwa à Gachette, Février 2013, 4,80 x 3,60,
Photogramme sur fond blanc, texte descriptif et évasif.

Figure 180. Minakshi CARIEN*, « la prière à maman Meenkshi»,*
errance au temple R.Narayanan, Février 2013, 4,80 x 3,60,
Photogramme sur fond blanc, texte descriptif et évasif.

Figure 181. Minakshi CARIEN*, «le baptême se réincarne ici et maintenant »,*
errance au Temple R.Narayanan, Petit-canal, Février 2013, 4,80 x 3,60,
Photogramme sur fond blanc, texte descriptif et évasif.

Figure 182. Minakshi CARIEN*, « à la recherche des fantômes»,*
errance sur les terres de l'Usine de Beauport, Février 2013, 4,80 x 3,60,
Photogramme sur fond blanc, texte descriptif et évasif.

Figure 183. Minakshi CARIEN*, « en explorant l'Horizon»,*
errance au port de pêche de Port-Louis, Février 2013, 4,80 x 3,60,
Photogramme sur fond blanc, texte descriptif et évasif.

Figure 184. Minakshi CARIEN*, «la mer comme miroir, la mer comme histoire »,*
errance sur la plage du souffleur Port-Louis, Février 2013, 4,80 x 3,60,
Photogramme sur fond blanc, texte descriptif et évasif.

Figure 185. Cindy Sherman, *Untitles 359,*
2000, Photographie,
série Hollywood/Hampton Type, © Moma

Figure 186. Cindy Sherman, *Untitles 397,*

2000, Photographie,
série Hollywood/Hampton Type, © Moma

Figure 187. Alex Webb/Magnum,
Photos de plus en plus de femmes travaillent aujourd'hui pour des entreprises de sécurité, dans la police ou dans l'armée.
A New Delhi, l'entreprise 24 Secure emploie et forme de nombreuses femmes pour assurer la sécurité à l'entrée des aéroports, cinémas, hôtels et centres commerciaux. © Exposition Elles changent l'Inde, Musée du Petit Palais

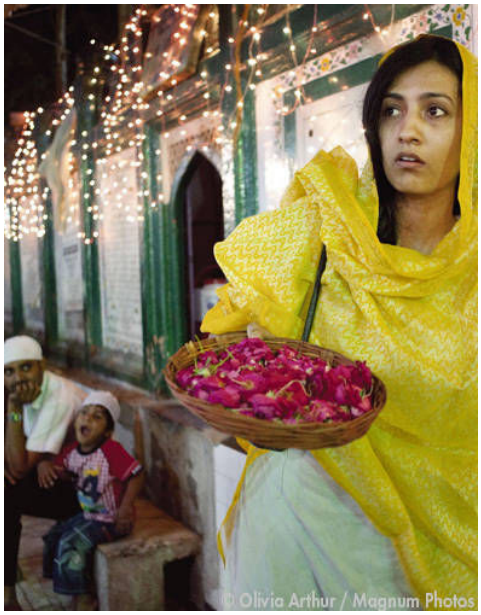


Figure 188. Olivia Arthur/Magnum Photos,
Lors du festival d'Urs à New Delhi, Karuna se rend dans un temple pour célébrer la mort du siant sufi Sheikh Hazrat Nizamuddin Aulia Chisti, célébré et honoré pour ses paroles de tolérance

© Exposition Elles changent l'Inde, Musée du Petit Palais

Figure 189. Martine Franck/Magnum Photos,
Dans la ville de Bhuj, les premières initiatives urbaines de KMVS fut d'organiser la collecte de déchets par les femmes de la communauté Maheshwari.
La municipalité les rémunère et leur fournit des uniformes © Exposition Elles changent l'Inde, Musée du Petit Palais

Figure 190. Raghu Rai /Magnum Photos,
Ela Bhatt, fondatrice de Sewa (Self-Employed Women's Association)
© Exposition Elles changent l'Inde, Musée du Petit Palais

Figure 191. Patrick Zachmann/Magnum
Photos Salma Rokkalah, mariée jeune par sa famille, entrée en politique pour « remplacer » son mari dans sa circonscription suite au vote paritaire, elle est aujourd'hui présidente du panchâyat Tamil Nadu, ainsi que romancière et poète tamoule renommée,
© Exposition Elles changent l'Inde, Musée du Petit Palais

Figure 192. Reporters sans frontière, *Portrait de Gauri Lankesh brandi lors d'une veillée organisée à son honneur,*

le 6 septembre 2017, Mumbai, © AFP /Punit pranjpe.

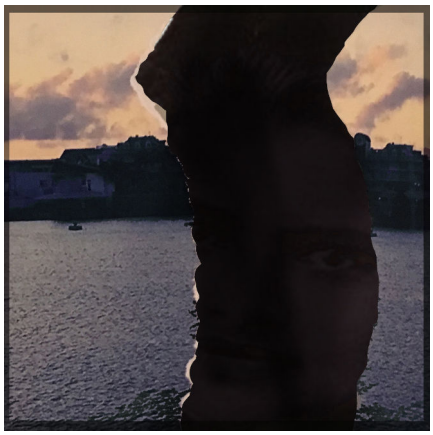


Figure 193. Minakshi CARIEN, *De la mother In à la terre créole,*
2018, Triptyque, Photomontage, Part 1 « la mother in » 47,26 x 47,26 cm, Part 2 « les émigrants en mer » 17,72 x 10,63 cm, Part 3 « la découverte de la terre créole» 47,26 x 47,26cm, photographie, cartes postales, , © Boisel 2 et Douglas Gressieux.

Figure 194. Minakshi CARIEN, *Dialogue entre Masques,*

MANIFESTE DU *CAKTISME*

Vidéo Performance (5minutes), Paris, 2009.

Figure 195. Jeannette EHLERS, *Ghost Rider 6 (Last Round)*, 2003, vidéo numérique, 2'08 en boucle, © Jeannette Elhers.

Figure 196. Jeannette EHLERS, *Black Bullet*,
2012, vidéo numérique, 4'33 en boucle, installation Off the Pig, The March, Black Bullets, A trptych inspired by and about The Haitian Revolution 1791, 3 channel installation view © Jeannette Elhers.

Figure 197. Jeannette EHLERS, *Atlantic (Endless Row)*,
2009, Photo, Part of the project Atlantic 2009 © Jeannette Ehlers.

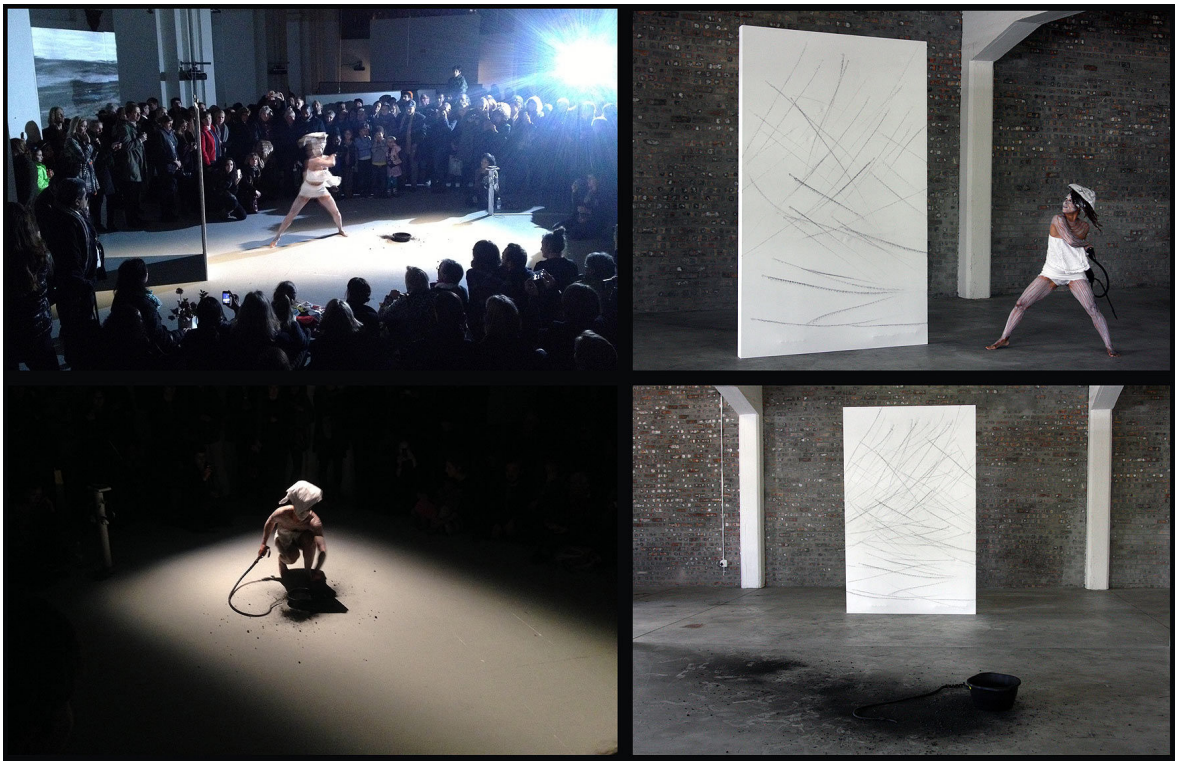


Figure 198.Jeannette ELHERS, *Whip it Good,*
2014, 2015, Performance © Jeannette Elhers.

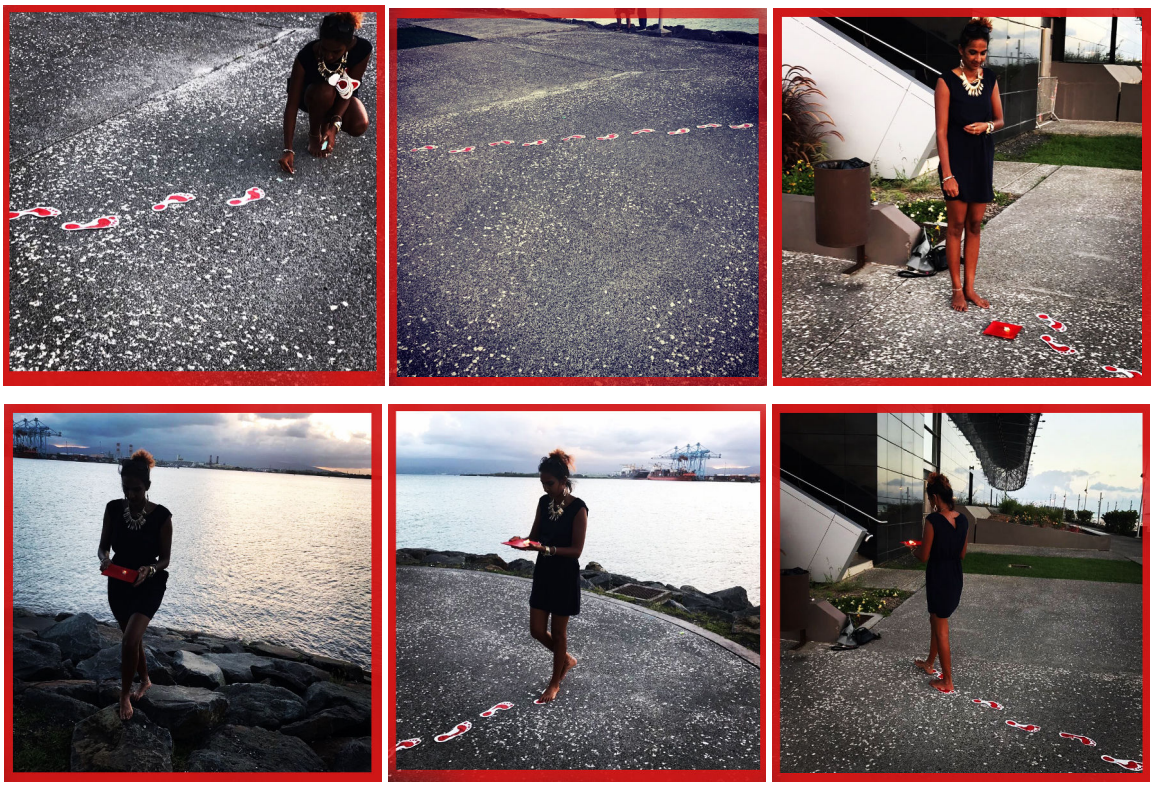


Figure 199. Minakshi CARIEN, *Hommage à mes mères,*
2017, installation, 9 photographies de format carré avec cadre rouge, 5 x 5cm, accompagnée d'un extrait d'une prière de l'hindouisme populaire indo-guadeloupéen.

Figure 200. Minakshi CARIEN, *Manifeste du Naître,*
Deux photographies de format carré, 10 x 10 cm, 2017,
Plage du Souffleur, accompagnées d'un extrait du souffle de la mer.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Chapitre 1. *PULSION ET IMPULSION ARCHIVISTIQUE* EN REGARD DE L'HISTOIRE COLONIALE,

Figure 100. Minakshi CARIEN, *Manifeste du Naître,* 532
Figure 101. Minakshi CARIEN, *Photographie de Marine,* 2
Figure 102. Minakshi CARIEN, *Plan d'ensemble aménagement colonial,* 3
Figure 103. Minakshi CARIEN, *Ébauche du comptoir de Pondichéry ,* 4
Figure 104. Minakshi CARIEN, *Plan d'ensemble cases des travailleurs,* 5
Figure 105. Minakshi CARIEN, *Photographie de Famille Guadeloupéenne du XIXe siècle,* 6
Figure 106. Minakshi CARIEN, *Photographie de Famille des Immigrants Indiens du XIXe siècle,* 7
Figure 107. Minakshi CARIEN, *Le travail dans les plantations sucrières*, 8
Figure 108. Minakshi CARIEN, *Les Usines de Darboussier et de Beauport,* 9
Figure 109, Minakshi CARIEN, *Plantation récolte de Banane,* 10
Figure 110. Minakshi CARIEN, *Le travail dans les usines,* 11
Figure 111. Minakshi CARIEN, *familles Indiennes,* 12
Figure 112. Minakshi CARIEN, *Femmes Indiennes*, 13
Figure 113. Minakshi CARIEN, *Femmes Créoles,* 14
Figure 114. Minakshi CARIEN, *Enfants dans la colonie,* 15
Figure 115. Minakshi CARIEN, *Travail féminin,* 16
Figure 116. Minakshi CARIEN, *Autres plantations : présence féminine,* 17

Chapitre 2. *SAMSARA* MATRILINEAIRE DU SOUFFLE AU MYTHE,

Figure 117. Minakshi CARIEN, Hubris traces et traversées, 1
Figure 118. Éliane CHIRON, *La mer*, 2
Figure 119. Éliane CHIRON, *Les nageuses*, 3
Figure 120. Minakshi CARIEN, *Coolie Ship,* 4
Figure 121. Chiharu SHIOTA, *Try and go home*, 5
Figure 122. Chiharu SHIOTA, *Labyrinth of memory*, 6
Figure 123. Chiharu SHIOTA, *The key in the hand*, 7
Figure 124. Minakshi CARIEN, *Chrysalide des traversées,* 8
Figure 125. Alfredo JAAR, *Untitled (Water),* 9
Figure 126. Alfredo JAAR, *Before leaving,* 10

Chapitre 3. DE L'ETHNOARCHEOLOGIE A LA MALEDICTION DU *KALA PANI,*

Figure 127. Minakshi CARIEN, *Ascendance brouillée*, 1
Figure 128. Tony CAPELLAN, *Mar Caribe,* 1
Figure 129. Tony CAPELLAN, *Mar invalido,* 2
Figure 130. Minakshi CARIEN, *Collecte de données,* 8
Figure 131. Minakshi CARIEN, *Collecte de donnée,* 9
Figure 132. Minakshi CARIEN, *Collecte de donnée,* 10
Figure 133. Minakshi CARIEN, *Collecte de donnée,* 11
Figure 134. Minakshi CARIEN, *Collecte de donnée,* 12
Figure 135. Minakshi CARIEN, *Collecte de donnée,* 13
Figure 136. Minakshi CARIEN, *Collecte de donnée,* 14
Figure 137.Minakhsi CARIEN, *Collecte de donnée,* 15
Figure 138. Tacita DEAN, *Majesty*, 16
Figure 139. Tacita DEAN, *Baobab*, 16
Figure 140. Tacita DEAN, *The roaring Sorties : Seven Boards in Seven Days*, 17
Figure 141 .Bhaju Shyam Durga Bai et Ram Sigh Urveti, *La vie nocturne des arbres*, 18
Figure 142. Minakshi CARIEN, *Les ombres des arbres et des âmes*, 19
Figure 143.Léa de Saint-Julien, *La forêt des Mânes*, 20

Chapitre 4. LA SOUVENANCE D'ENFANCE DANS UNE *DISSEMINATION* POSTCOLONIALE

Figure 144. Minakshi CARIEN, *Ombres de deux habitations*, 1
Figure 145. Mathieu Kleyebe Abonnec, *Paysage de traite n°3*, 2
Figure 146. Mathieu Kleyebe Abonnec, *Paysage de la Traite, N°1*, 2
Figure 147. Édouard RIOU, Jules Nicolas CRÉVAUX, *illustrations de voyages dans les Amériques du Sud*, 3
Figure 148. Minakshi CARIEN, *Errance et souvenance*, 4
Figure 149. Nils-UDO, *Root-Sculptures*, 5
Figure 150. Nils-UDO, *Souche de Pin, le matin*, 5
Figure 151. Minakshi CARIEN, *Baptême catholique*, 6
Figure 152. Allan de Souza, *Arbor*, 7
Figure 153. Allan de Souza, *Lechko*, 7
Figure 154. Allan de Souza, *Blossom*, 8

Chapitre 5. FEU OU DIEU COMME UN SYMBOLE IDENTITAIRE

Figure 155. Minakshi CARIEN, *Madourai Viran*, 1
Figure 156. Minakshi CARIEN, *Préparation d'une cérémonie*, 2
Figure 157. Minakshi. CARIEN, *Cérémonie de Madurai Viran*, 3
Figure 158. Minakshi CARIEN, *Présence du feu dans les cérémonies*, 4
Figure 159. Anonyme, *Fabien LALSINGUE* : *Nadron de Madourai Viran*, 5
Figure 160. Anonyme, *Raghunath MANET : Concert à l'Ashram Sivananda, Orléan*, 6
Figure 161. Anonyme, *Photographie d'Annick Raghouber*, 7
Figure 162. Anonyme, *Photographie de Suzy Maniry*, 7
Figure 163. Anonyme, Ragunath MANET et Didier LOCKWOOD : *Omkara II*, 8
Figure 164.Anonyme, *Shiva Narataja, Sculpture*, 9
Figure 165.Anonyme, *Raghunath MANET : Dance of Shiva*, 9
Figure 166. Minakshi CARIEN, *Cérémonie de Maduraï Viran*, 10
Figure 167.Minakshi CARIEN, *Souffle sacré*, 11
Figure 168. Marina ABRAMOVIC, *Thomas lips*, 12
Figure 169. Marina ABRAMOVIC, *Rythme 5*, 12

Chapitre 6. LES IMAGES DES FEMMES INDIENNES, LES IMAGES DES MERES HINDOUES,

Figure 170. Minakshi CARIEN, *Photographies du baptême indien de Mr Narayanan Allan,* 1
Figure 171. Minakshi CARIEN, *Souffle de vie*, 2
Figure 172. Ana MENDIETA, *Birth*, 3
Figure 173.Ana MENDIETA, *Sans titre,* 3
Figure 174. Minakshi CARIEN, *Immersion- émergence en femme indienne,* 4
Figure 175. Ravi AGARWAL, *Impossibility of being féminine,* 5
Figure 176. Minakshi CARIEN, *Naitre fille*, 6
Figure 177. Sujatro GHOSH, *Sans titre,* 7

Chapitre7. MANIFESTE DU *ÇAKTISME* : UNE EXPERIENCE INTERIEURE, UNE INFLUENCE EXTERIEURE,

Figure 178. Minakshi CARIEN, *«à la chapelle »,* 1
Figure 179. Minakshi CARIEN, *«en regardant la ravine de Gaschet»,* 1
Figure 180. Minakshi CARIEN, *« la prière à maman Meenkshi»,* 2
Figure 181. Minakshi CARIEN, *«le baptême se réincarne ici et maintenant »,* 2
Figure 182. Minakshi CARIEN, *« à la recherche des fantômes»,* 3
Figure 183. Minakshi CARIEN, *« en explorant l'Horizon»,* 4
Figure 184. Minakshi CARIEN, *«la mer comme miroir, la mer comme histoire »,* 4
Figure 185. Cindy Sherman, *Untitles 359,* 5
Figure 186. Cindy Sherman, *Untitles 397,* 5
Figure 187. Alex Webb/Magnum, 6
Figure 188. Olivia Arthur/Magnum Photos, 6
Figure 189. Martine Franck/Magnum Photos, 7
Figure 190. Raghu Rai /Magnum Photos, 7
Figure 191. Patrick Zachmann/Magnum 8

Figure 192. Reporters sans frontière, *Portrait de Gauri Lankesh brandi lors d'une veillée organisée à son honneur,* 9
Figure 193. Minakshi CARIEN, *De la mother In à la terre créole,* 10
Figure 194. Minakshi CARIEN, *Dialogue entre Masques,* 10
Figure 195. Jeannette EHLERS, *Ghost Rider 6 (Last Round)*, 12
Figure 196. Jeannette EHLERS, *Black Bullet*, 13
Figure 197. Jeannette EHLERS, *Atlantic (Endless Row)*, 14
Figure 198.Jeannette ELHERS, *Whip it Good,* 15
Figure 199. Minakshi CARIEN, *Hommage à mes mères,* 16
Figure 200. Minakshi CARIEN, *Manifeste du Naître,* 17

RESUME EN FRANÇAIS

FEMME INDO-GUADELOUPEENNE ET CREATION

Non sati mais çakti

« En quittant l'Inde, les femmes fuient un système qui les opprime, un système qui nie leur humanité, un système rattaché à un texte sacré intitulé les lois de Manou. Cependant en effectuant cette immigration, des femmes indiennes ont pu s'émanciper et s'affirmer par delà ces codes religieux qui niaient leur existence, qui les cantonnaient à un rôle servile et les éduquaient à n'être qu'une «bonne épouse », une sati. Or cette expérience de l'immigration va remettre en cause cet hindouisme patriarcal pour ériger un hindouisme matriarcal plus enclin à valoriser l'égalité des sexes et des classes sociales. Cette expérience du déracinement, cette perte de mémoire, cette immersion coloniale permettent aux femmes Indiennes de prendre en main leurs destins. Il en émerge la figure de la « femme guerrière, la femme çakti, la femme d'action » qui n'est plus **cantonnée** à n'être qu'une mère ou une épouse mais une femme qui agit, qui se bat, une femme qui prend exemple sur les déesses qu'elle adore, représentative de la figure de la femme guerrière. Un processus artistique naît de ce fait migratoire, un processus basé sur l'identification de ces femmes aux déesses-mères, un processus qui peut être conçue comme une mimesis car il s'appuie sur les mythologies des déesses hindoues archaïques connue sous le nom de çakti. Ce processus mimétique permet aux femmes Indiennes de se libérer des voix de l'oppression, de cette tragédie patriarcale. Cette figure indo-guadeloupéenne du XIXe siècle peut être affiliée à son altérité intime : les voix contemporaines des Indiennes. Ces femmes prônent une révolution, dénoncent cette hégémonie patriarcale qui ne devraient plus subsister dans ce monde du « globalisme ». Ces voix féminines encouragent les initiatives féminines à lutter pour endiguer ce système qui nie leurs existences notamment dans l'Inde rurale actuelle. »

RESUME EN ANGLAIS

INDO-GUADELOUPEAN WOMAN AND CREATION :

No s*ati* but *çakti*

« While leaving India, women run away from a system that opresses them, a system that denies there humanity, a system linked to a sacred text called *The laws of Manou*. Meanwhile, by emigrating, Indian women managed to emancipate and assert themselves beyond the religious codes that denied their existences, that confined them to a servile role, that educated them to be only a « good wife », a *sati*. But this experience of emigration is questionning this patriarcal hinduism to build a matriarcal hinduism more bound to valorise gender and social class equality. This experience of uprooting, this loss of memory, this colonial immersion, allows Indian women to handle their destiny. Yet is emerging the figure of the « warrior woman, the *shakti* woman, the action woman » who is no more confined to be only a mother or a spouse, but a woman who acts, who fights, a woman who takes the goddesses she adores, representative of the figure of the warrior woman, as a model. An artistical process is emerging from this migratory fact, a process based on the identification of those women with mother's goddesses, a process that can be concieved as a *mimesis*, because it is lying upon the mythologies of archaical hindu goddesses known under the name of *shakti*. This mimetical process allows Indian women to break free from the voices of oppression, from this patriarcal tragedy. This Indo-Guadeloupean figure of the XIXth century can be affiliated to its intimate otherness : the contemporary voices of Indian women. These women advocate a revolution, denounce a patriarcal hegemony that shall not survive in this world of « globalism ». Those female voices encourage female initiatives to fight to hold back this system that denies their existences especially in contemporary rural India."