



HAL
open science

Héritage de l'engagisme et dynamique du théâtre populaire indien dans la tradition orale réunionnaise : Narlgon, Barldon et Maloya. Aapravasi Ghat Trust Fund, Nouvelles Perspectives sur l'engagisme
Sully Govindin

► **To cite this version:**

Sully Govindin. Héritage de l'engagisme et dynamique du théâtre populaire indien dans la tradition orale réunionnaise : Narlgon, Barldon et Maloya. Aapravasi Ghat Trust Fund, Nouvelles Perspectives sur l'engagisme. Symposium international Université du Réduit, Dec 2011, Le Réduit, Maurice. hal-00906547

HAL Id: hal-00906547

<https://hal.science/hal-00906547v1>

Submitted on 17 Aug 2016

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

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

**« Héritage des migrations indiennes et intraculturalité en milieu créolophone.
Une étude de la dynamique du théâtre populaire tamoule
dans la tradition orale réunionnaise :
narlgon, Barldon et maloya »**

GOVINDIN Sully Santa

(Docteur en Histoire : Cultures & Langues Régionales)

Chercheur Associé au laboratoire LCF

Langues textes et Communication dans les espaces créolophones et Francophones

(Université de La Réunion)

Cette communication présente l'héritage des migrants que nous illustrons dans l'art théâtral, le domaine du sacré et la performance des poètes en milieu créolophone. Nous exposons aussi une histoire de l'intraculturalité,¹ à l'aune des tendances observées dans le patrimoine indien. En effet, ce champ d'investigation apporte un éclairage sur les évolutions culturelles et linguistiques depuis les débuts des flux migratoires jusqu'au temps présent. Nous mettons en perspective l'art des travailleurs indiens et les processus de la créolisation en montrant comment ces pratiques ancestrales fondent et irriguent en permanence le patrimoine artistique et culturel d'une société créole. Nous présentons le *narlgon* encore désigné « bal tamoul » puis nous exposons le « ballet rituel » qui est lié aux épopées hindoues du *Rāmāyanon* et particulièrement du *Mahābhārata* ou *Barldon*.² Nous montrons ensuite la résurgence de ces héritages dans le champ de la « tradition orale créole » du *maloya*.

Narlgon

Le patrimoine artistique et linguistique des ballets indiens se rattache particulièrement au théâtre populaire du Sud de l'Inde. Pour comprendre ce lien, nos recherches nous ont conduit respectivement vers l'histoire théâtrale et folklorique dravidienne, puis sur les dynamiques observées dans les pratiques artistiques des travailleurs indiens et de leurs descendants dits *Malbar*. Nous focalisons nos observations sur leurs fidélités à la tradition ancestrale relativement aux innovations des idiolectes³ qui ont réalisé des synthèses inédites et spécifiques en milieu créolophone.

Les sources indiennes : les répertoires, les idiolectes et le mythe

Dans l'aire méridionale indienne, la littérature dramatique tamoule se singularise par l'abondance de ses productions où se mêlent la poésie et la prose. Le mélange de ses deux registres de langue dans le « style poétique », *içai*, et « courant », *iyal*, caractérise le genre *nâdagam*, une transcription du sanscrit *nâtaka* créolisé en *narlgon* pour le « théâtre ». Dans son essai sur *le théâtre indien*, Sylvain Lévy⁴ inventorie une dizaine de pièces de genre *nâtaka* et *vilasa*.

Il précise les intitulés et la nature des sujets⁵ :

- 1-« la Cakuntala tamoule »,
- 2-« le drame de Sâranga »,
- 3-« le Tiruvaranda nâtaka » de Terumalaya,
- 4-« le Kuçalava-nâtaka » par Binadhitten sur le *Rāmāyana*,⁶
- 5-«Palininondinâtaka »,
- 6-« Cidambarakoravangi »,
- 7-« Payamukhiçvarakoravangi »,
- 8-« Cârngadhara-Yacchagâna »,
- 9-« Vallîyammâ-nâtaka »,

- 10-« Jñānamati-yulla-nātaka »,
- 11- « Nondi-nātaka »,
- 12-« Bhaktangiri-nātaka ou Vaijayanti-vilasa »,
- 13-« Matiyulla-nātaka »,
- 14-« Sanakādi-mundi-nātaka ».

Dans un ouvrage plus récent sur une pièce théâtrale du poète Poukajēndi Poulavar intitulé *Karna moksam*, Hanne de Bruin ⁷ présente deux autres traditions théâtrales du pays tamoul en les désignant : *kattai-kuttu* et *terukkuttu*. Le *kattai-kuttu* concerne davantage les troupes professionnelles qui assurent des spectacles durant les festivités religieuses ou à l'occasion des événements de nature privée et des cérémonies mortuaires. Le *terukkuttu* reste lié aux processions religieuses, et la performance est assurée par deux à trois acteurs. Ces genres théâtraux majeurs constituent le soubassement du théâtre populaire au pays tamoul et ses répertoires toujours magnifiés dans les îles restent populaires auprès des descendants des coolies indiens.

La performance des engagés sur les entreponts et dans les dépôts au XIXe siècle ou « danser le bal tamoul » dans les rapports des chirurgiens navigants

Outre les regrets de la perte du défunt, et les lamentations occasionnées au cours des veillées funèbres, plusieurs moments dans l'espace des croyances indiennes sont propices à la remémoration du mythe. Les archives de médecine navale confirment l'importance des prestations théâtrales qui se produisaient sur les entreponts des navires et qui se perpétuaient dans les dépôts de migrants. Deux témoignages sur les bâtiments de navigation et un compte-rendu relatif à un dépôt d'engagés au lazaret montrent l'enjeu de ces performances. Durant leur périple sur les navires d'émigration, les migrants indiens subissaient des épreuves atroces liées aux conditions de navigation et aux traitements abjects que leur réservaient trop souvent les équipages. Les chirurgiens responsables des conditions sanitaires et morales durant l'acheminement des Indiens jusqu'à la terre d'accueil insistent dans leur rapport adressé à l'Amirauté sur ces instants de bonheur qu'ils encourageaient vivement. Ainsi le convoi *Le Siam* quitte Pondichéry le 2 août avec à son bord 429 émigrants et mouille le 1^{er} septembre 1859 en rade de Port-Louis (île Maurice). Il passa deux jours sans que l'intendance sanitaire voulût se rendre à bord, et fit route alors pour La Réunion, puis reste onze jours pour faire de l'eau. Il quitta Saint-Denis le 13 septembre au soir, et mouilla le 11 octobre devant Sainte-Hélène, en direction de la Martinique. Le médecin Leclerc ⁸ précise dans son rapport médical l'emploi des journées par les Indiens :

« Les émigrants passaient toute la journée sur le pont, lorsque le temps le permettait; ils ne descendaient que lorsque la nuit était venue, et lorsqu'il y avait lieu, on prolongeait encore ce séjour. Cependant, quand il pleuvait, et au passage du Cap, il fallut autoriser les Indiens à rester en bas, le froid quoique peu intense, les éprouvait trop fortement, et il y aurait eu danger à les retenir à l'air libre. On avait embarqué deux tamtams et des cymbales pour leur amusement ; tous les soirs les hommes se livraient à des danses et à des représentations tragi-comiques de leur invention. Le jeu des instruments accompagnait un chœur de chanteurs. J'ai favorisé, autant qu'il m'a été possible, ces divertissements qui leur font trouver le temps de la traversée moins long, et entretiennent la gaieté parmi eux. »

Doressamy Gnanadicéam ⁹ élève médecin embarqué à bord du *Suger* où il n'eut à déplorer aucun décès parmi les engagés, précise aussi dans son rapport sur le voyage de Pondichéry à La Réunion en 1865, l'emploi de la journée des émigrants en insistant sur la pratique artistique :

« Pendant la majeure partie du jour nous les autorisons à chanter et à danser. Nous excitions leur émulation par des distributions raisonnables d'eau de vie pour les engager à jouer les soirs des comédies, excellent moyen de distraction. »

Enfin Auguste Vinson médecin au lazaret assista lui aussi à un spectacle au lazaret et en fit une description en 1883. Le médecin caractérise la prestation théâtrale telle une comédie-ballet ¹⁰ :

« une bonne comédie en cinq actes, en grande partie mimés avec chœurs, danses, chants et dialogues. Tous les genres s'y trouvaient. »

En dépit des scènes burlesques, l'auteur précise cependant, qu'au dernier acte :

« nous sommes transportés dans une pagode de l'Inde, où la divinité sur un trône est assise et voilée. Des chants religieux se font entendre. On lui adresse des hymnes, des motets,¹¹ des concerts et des cantiques. La scène est vraiment majestueuse. Les prêtres indiens exercent deux métiers dans leur sacerdoce : ils récitent des prières et vendent des amulettes... »

Aucun de ces auteurs ne signale cependant le répertoire des ballets indiens. Le chirurgien navigant Gnanadiceam souligne le registre tragi-comique, et Auguste Vinson reconnaît cependant leur fécondité et les qualifie de « littérature du théâtre indien » qui pourrait servir à des études comparatives.

Le sacré et le profane dans les pratiques théâtrales

A la fin du XIXe siècle, le répertoire des engagés intégrait des pièces à thèmes catholiques. A des fins catéchétiques¹² les missionnaires en 1871 autorisaient les représentations des bals indiens. Ainsi l'engagé Lazare du camp Ozoux organise des répétitions de comédie sur la mythologie chrétienne intitulée « Sainte Marguerite » afin d'évangéliser les coolies. De Montforand dans la description des travailleurs étrangers à La Réunion signale l'existence de troupes théâtrales Malabars (sic) qui mettent en scène « Joseph vendu par ses frères ». ¹³ Nous mentionnons en notes plusieurs genres théâtraux écrits durant les XVIIIe et XIXe siècles par des auteurs catholiques et musulmans du pays tamoul. ¹⁴ Cet art théâtral vise plusieurs enjeux : plaire, instruire et dénoncer, et il se situe à la lisière du monde sacré et profane. Ces répertoires tournent en vaste farce les travers de la société et dénoncent leurs absurdités. Auguste Vinson ¹⁵ décrit ainsi dans le ballet indien joué au lazaret de la Grande-Chaloupe :

« Cette fine comédie, dans sa facture philosophique, représente les scènes de la vie humaine avec un vieux qui est dupé ; une jeune intrigante qui l'exploite, et un plus habile qu'eux qui profite de tout, en courant très peu de périls. Ce dernier est vraiment le héros de la pièce : il a bénéficié de l'imbécilité du débauché, de la folie de l'intrigante, de l'impuissance des prêtres. Il a tout mis à son profit, va se retirer : mais avant de prendre congé des spectateurs, il leur en demande très poliment la permission, puisqu'il ne reste plus rien à faire et que, comme il le dit lui-même, il a vidé les plats. »

Les migrants ont réalisé des synthèses inédites puisque nous retrouvons des éléments épars dans les pratiques théâtrales à La Réunion. Contrairement aux classifications sur les catégories simplistes et inopérantes à La Réunion entre les « grandes » et les « petites » traditions, la tradition orale et théâtrale des engagés a évolué. Pougavanon, informateur des Hauts de l'Ouest à La Réunion, énumère huit pièces théâtrales dont la thématique est relative

aux épopées et aux récits de terroir. Son répertoire magnifie l'héroïsme des « dieux-guerriers » et les jeux magiques de leurs incarnations :

1-*Malkandin narlgon* est une allégorie du Destin, de Dieu, de la Mort et d'un roi héroïque.

2-*Mardé Virin narlgon* conte les aventures du gardien du temple de *Kali* à *Madourai*.

3-*Kichenin vilarson* illustre les étapes du Dieu depuis son enfance, puis durant sa jeunesse, son mariage, ses jeux avec les filles et les scènes où il dérobe les vêtements des dévotes.

4-*Désingou narlgon* remémore les exploits du roi *Dessingou* contre les envahisseurs Moghol à *Gingy*.

5-*Harischandrin narlgon* narre l'histoire d'un roi déchu qui est l'objet de rivalité entre deux représentants des ordres spirituels et politiques.

6-*Kovilin narlgon* est le récit de la déesse *Karli* réincarnée.

7-*Ramin narlgon* représente la première épopée du *Rāmāyana*, « la Geste de *Rāma* ».

8-*Vali narlgon*¹⁶ dévoile les exploits amoureux et guerriers du Dieu *Souplémaniel*.

Un glissement s'opère néanmoins dans l'espace du sacré entre la pénitence et la dimension festive conformément aux remarques de Pougavanon à la fin du XXe siècle¹⁷ :

Et il existe une version spécifique pour la mise en scène théâtrale, et pour jouer le bal tamoul ! On cherche les moyens pour le réaliser, par exemple vous procédez ainsi :

Pour assister on fait payer l'entrée et on peut accumuler des bénéfices !

C'est une opération financière ! On aurait dit des professionnels qui le réalisent.

On balise un espace clos et on joue au milieu, ainsi il nous est loisible de rentrer et d'y assister[....]

Les sélections opérées par les responsables associatifs remémorent les épisodes des mythes à travers une lecture et une vision tamoule. Mais les performances opèrent dans l'espace du sacré selon une dynamique artistique, ritualiste et dévotionnelle. Cette mise en scène du sacré est ainsi juxtaposée dans la programmation annuelle avec les « bals tamouls ». Ainsi la dynamique attestée dans les pratiques théâtrales actuelles privilégient surtout le sacré hindou dont la focalisation opère d'après la vision des descendants d'engagés indiens et au détriment des répertoires profanes. Nous retenons ici les deux situations encore perpétuées aujourd'hui qui caractérisent le théâtre des *Malbar* : le « bal tamoul » des associations culturelles, et le « théâtre rituel » dans l'espace du sacré. Plusieurs autres associations culturelles réunionnaises pratiquent le *narlgon* et elles offrent des prestations théâtrales à l'occasion des festivités que ponctuent le calendrier hindou ou/et les événements familiaux. Les groupes culturels sont répartis sur le littoral de l'Est et les Hauts de l'Ouest, et la presse hebdomadaire signale leurs performances.

Nous recensons au moins sept associations sur le terrain d'enquête, et une dizaine de pièces théâtrales ont déjà été jouées :

1-L'association *Natiyé penguel* de Saint-Louis a innové dans les années 90 en jouant la pièce *Sakuntala* en créole.

2-La *Troupe de l'Est* a présenté *Cosslevin (Kusalava du Rāmāyana)* avec l'association *Varni* et le *Centre d'Intervention Culturel* en 1992 ; elle a aussi mis en scène *Vilkoumarin narlgon* en 2001 à Bras-Panon.

3-L'école *Tamij Shri Mahalaksmi* de la Ravine des Cabris offrit au public *Kovalen-Kannaguy* en 2004 au Centre National de Région à Saint-Pierre.

4-L'association *Kala Bhaaskara* de Saint-Paul a mise en scène *Kannagi* en 2004 au Champ Fleuri et *Padel pou in vartial* en 2006 au Séchoir à Saint-Leu.

5-La troupe culturelle de Baba L. représentait pour le jour de l'an tamoul en 2011 le *Rāma narlgon* au Foirail au Piton-St Leu.

6-L'association de Saint-Gilles les Hauts à Villèle *Oubli pa nout tradisyon tamoul* jouait *Vali* au Colosse à Saint-André pour le jour de l'an tamoul 5112, et renouvelait sa performance à la Maison des Cultures du Monde à Paris en mai 2011.

7-Au-delà du rôle fondamental assuré par une famille dans la création, le fonctionnement et l'animation de l'association *Tirouvallouvar* à Saint-Louis, nous précisons que cet outil culturel au service de la pratique théâtrale est exemplaire par la longévité de l'institution, la régularité de ses activités et la prestance d'un siège social à vocation uniquement culturelle à La Réunion. Elle rassemble des experts dotés de compétences dans l'art chorégraphique, vocal et musical. Le répertoire des pièces théâtrales tamoules jouées est présenté de manière récurrente par les maîtres de ballet, L.M. et A.V. Ce dernier rédige aussi succinctement en français les résumés et les transpose en langue créole. Nous avons été témoin de quatre pièces jouées : *Kovilen-Kannagui*, *Harischandra*, *Malkandeya* et *Bardé-tilarson* en avril 2012. Ce *vartial*, « maître », affirme qu'il maîtrise encore la mise en scène d'autres pièces à l'instar de *Cosslévin*, *Vilkoumarin*, et *Décingou Raja*.¹⁸

Barldon

Le mythe du *Mahābhārata* est aussi véhiculé en Inde du sud par la littérature de colportage laquelle est incluse dans le champ des études folkloriques. Ses ouvrages de vulgarisation mettent à la portée du peuple, les thèmes de l'héroïsme issus de la grande tradition orale et épique. Les épisodes mythologiques sont ainsi véhiculés par la mémoire populaire à l'instar des bardes qui déambulent les rues à la nuit tombée en sélectionnant des passages de leur répertoire à la grande délectation du public.¹⁹ Ce corpus oral est véhiculé par les troupes d'acteurs semi-professionnels qui se spécialisent dans le répertoire du *terrukkuttu*, la « danse des rues », fondée sur les épisodes du *Mahābhārata*. C'est un théâtre populaire avec des acteurs-danseurs masculins qui improvisent et qui sont habillés de spectaculaires costumes.²⁰ Parfois de simples amateurs, voire des mendiants errants du pays tamoul modifient l'œuvre initiale au cours de leurs exhibitions. En 1960 dans le district de *Coimbatore* au Tamil Nadu, Brenda Beck²¹ les estimait à une cinquantaine de chanteurs regroupés autour de quinze à vingt groupuscules dont les âges variaient de 25 à 80 ans, y compris les femmes. Cette tradition orale était particulièrement vivace dans l'aire de *Kongunadu* au pays tamoul.

Associant la narration et le chant, les répertoires sont rythmés et accompagnés d'une mélodie simple. Au cours des prestations, les musiciens itinérants se complaisent ainsi à reprendre plusieurs fois les mêmes expressions. Les idées sont souvent énoncées de diverses façons pour prolonger le plaisir et l'attente de l'épisode suivant. Le chant est susceptible d'être remodelé successivement par les artistes au gré de leur convenance. L'aire géographique se situe particulièrement sur la trajectoire indiquée par les sanctuaires destinés au culte de la déesse *Draupadi* encore désignée *Sundari* dans les villages sud-indiens. Les interprètes de la littérature folklorique sont des prêtres récitant de caste *Gaoundar* non-brahmanique, les *pousari-Bharatam*, spécialisés dans la lecture et le commentaire de l'épopée. Son énonciation s'inscrit aussi dans la temporalité du sacré qui ritualise le mythe dans la cérémonie de la « marche sur le feu ».

Le théâtre désigné *nadagam* est un genre qui possède des ressemblances avec le jeu médiéval et le drame liturgique mais dont la performance artistique souligne la piété,

l'émotion et aussi le comique. Nous inventorions au moins sept titres dans le répertoire lié à l'épopée du *Mahābhārata* :

- 1- une pièce racontant l'histoire de *Hariscandra*, très souvent jouée pendant les nuits de fêtes dans les temples de villages : *Aricchandra அரிச்சந்திரா நாடகம்* ;
- 2-une pièce sur un clan rival : *Douriyotanan tunppatta éniyéttā துரியோதனன் துன்பப்பட்ட ஏனியேத்த நாடகம்* ;
- 3-une pièce dans un genre particulier sur *Draupadi*, héroïne du *Mahābhārata* : *Duropatai kuravanci, துரோபதை குறவஞ்சி நாடகம்* ;
- 4-une pièce sur la lutte entre *Arjuna*, héros du *Mahābhārata* et un démon *பாதாள அரகன் அர்ச்சுனன் சண்டை நாடகம்* ;
- 5-une pièce sur la lutte du dix-huitième et dernier jour de la *Grande Bataille* : *Patinéttam por natagam பதினெட்டாம் போர்நாடகம்* ;
- 6-une pièce tirée du *Virataparvan* du *Mahābhārata* : *Madoupidi candai மாடுபிதி சண்டை நாடகம்* ;
- 7-la reine de *Madurai*, intégrée à des thèmes du *Mahābhārata* : *l'histoire d'Alli*. Cette pièce fut écrite par Ramassamy Aiyar au XIXe siècle, *Alli nadagam*.

Le corpus complexe du *Barldon*

Nous portons une attention particulière à l'étude dynamique du *corpus complexe* ²² parce la tradition orale du *Barldon* est chantée en langue tamoule puis racontée en langue créole. Nous nous interrogeons ainsi sur les critères culturels et linguistiques qui incluent le *Barldon* dans la catégorie du *corpus complexe* ? Notre exposé montre le rôle fondamental de l'idiolecte et du répertoire épique dans la dynamique culturelle. Nous focalisons sur les idiolectes de la tradition orale auprès de qui l'arrivée tardive des supports livresques à la fin du XIXe siècle n'a pu retarder les évolutions observées dans les répertoires. Les contraintes de l'insularité ont exigé des engagés et de leurs descendants qu'ils transposent une épopée hindoue le *Mahābhārata* en une religion créolisée le *Barldon*. Notre questionnement porte sur les corpus sacrés de l'hindouisme épique et nous nous demandons dans quelle mesure les dynamiques observées interrogent les théories de la créolisation linguistique et culturelle ?

La cartographie des sanctuaires réunionnais liés à l'épopée

Plusieurs cartes de sanctuaires hindous ont déjà été publiées : Amourette²³ en 1973 dans l'*Atlas des DOM* ; Christian Barat²⁴ en anthropologie sur « les lieux de cultes Malbar et tamoul » dans *Nargoulan* ; et deux cartes ont été établies en histoire, 1984 avec Claude Prudhomme²⁵ et 1986 avec Jean-Marie Desport²⁶. Nous avons synthétisé les données sur les sanctuaires hindous en 1990 ²⁷ en partant d'une carte éditée par Hatier internationale sur « La Réunion de la seconde moitié du XIXe siècle. »²⁸ Nous avons établi la relation avec l'activité agricole et industrielle de la canne à sucre et la population des engagés indiens vers le milieu du XIXe siècle. Notre carte complète la cartographie en reliant les paramètres de la créolisation du sacré hindou et du terrain d'enquête en 2008 : les sanctuaires de la « marche sur le feu » liés au *Barldon*, les idiolectes, et l'iconographie. Une évolution de la physionomie des sanctuaires est perceptible depuis les années 1980 puisqu'une orthodoxie architecturale en conformité au *kovil*, « temple hindou », selon les traités normatifs est adoptée. Cette tendance que les anthropologues désignent par « tamoulisation » ou « retour aux sources indiennes » est perceptible depuis les années 1970 avec la demande réunionnaise d'officiants mauriciens et indiens qui exercent pour ces derniers un rituel exclusivement brahmanique avec ses sources védiques et sanscrites. Les sanctuaires dits *chapelles d'établissements sucriers* sont pour la majorité sauf le *koyil du Koloss* au Champ-Borne à Saint-André exempts de ces mutations normatives et sont concentrés sur les aires agricoles et industrielles de l'activité sucrière. Ainsi la *Sapel malbar* du *Portail* en 1977 est présentée avec une cheminée en plan

intermédiaire et ce même sanctuaire en 2006 témoignait d'une extension horizontale en plus de l'ajout des nouvelles niches dévotionnelles.

L'idiote et le répertoire épique

Officiant attiré, Baba notre interprète vient de Tamatave, une localité située dans les Hauts de Saint-Paul et assure depuis plusieurs années déjà diverses cérémonies dont celle précisément de la « marche sur le feu ». Il eut le privilège de côtoyer d'illustres prêtres descendants d'engagés indiens et reste dépositaire d'une tradition orale variée. Qualifié de *pousari-Barldon*, c'est un officiant éprouvé dans le rituel et la connaissance des textes épiques. Ainsi, depuis le début des cérémonies, l'*amar-kap*,²⁹ à la mi-décembre, il assure durant ce temps sacré, soit dix-huit jours minimum, le rituel de la « marche sur le feu » qui se déroule au début des mois de janvier. Quotidiennement les hindous remémorent les épisodes de la "Grande (Bataille des) *Bhārata*." Assisté d'un disciple, l'officiant rassemble en fin de journée les pénitents afin d'honorer les Dieux et les Déeses majeurs tels *Siva*, *Pèlmal*, *Karli*, *Maliémin*. L'interprète magnifie l'exploit des héros déifiés et convoqués dans l'enceinte du temple : les cinq frères *Pandévèl*, *Dolvédé* l'héroïne de l'épopée, *Alvan* le fils d'*Arjuna*, et évoque l'histoire d'autres personnages mineurs tels que sages, démons et rois. Insérés dans un espace sacré sous le regard auspiceux des héros du panthéon et des familles attentionnées, les marcheurs et l'officiant lisent le *Barldon* et chantent le *Vanavarson*³⁰ : deux autres désignations respectivement pour le *Mahābhārata* et le *Pañcapandava Vanavaçam* ou encore respectivement *la Grande guerre des Bhārata* et les *Chants de l'Exil*. Ces performances sont des actes complexes, puisque nous observons plusieurs phases alternées : récit rythmé et chanté voire déclamé de Baba en langue tamoule ; répétition des pénitents ; commentaires en langue créole. En fonction de la disponibilité de l'officiant et de l'importance des cérémonies, le temps de la diction se dilate ou se contracte. Maints remaniements sont effectués dans le choix des extraits. Des trajectoires transversales sont réalisées dans les répertoires en empruntant différents genres dont les supports sont issus des textes épiques ou des livrets de marché : résumé ou *vasanam*, extraits des textes classiques à l'instar de l'*Adi parvan* et du *Vana parvan* (« Livre de la forêt ») ; prosodie dite *vanom*, issue d'un texte populaire intitulé *Pañjapandava Vanavaçam* et provenant de la littérature des récits dits *kadaï* ; scènes théâtrales de type *narlgon* sélectionnées à partir du *Draupadi Natakam*. Les genres sont variés et les interprètes utilisent des versions aussi bien narratives³¹ que poétiques³² et théâtrales³³. A l'issue de la guerre des dix-huit jours, les épisodes importants du récit sont récités et les pénitents célèbrent leur déesse *Dolvédé* encore désignée *Pañjali*, « Celle du royaume de *Pañchala* » en traversant un brasier rouge et cendré.

Une tradition orale théâtralisée et ritualisée

Le *Barldon* est en représentation par des pénitents acteurs qui miment dans le sanctuaire la nuit les exploits des « dieux guerriers ». La tradition orale ritualisée n'est point un objet esthétique qui se joue et s'apprécie hors de l'espace sacré. Le contexte à son élaboration est lié à la remémoration de l'épopée et plus précisément aux exploits des héros du *Barldon* durant leur exil. Cette récitation se produit durant les dix-sept jours précédents la « marche sur le feu » pour se terminer avec la montée du *tavsi* : « l'exploit d'*Arjuna* sur le poteau de pénitence ». Déterminé à rencontrer le Dieu *Siven*, le troisième fils du roi *Pandou* se rend au mont *Kailasa* en Himalaya auprès de *Siven* et surmonte avec opiniâtreté plusieurs épreuves puis est récompensé par l'obtention d'une arme magique. Les textes et les corpus sont actualisés dans la performance d'une œuvre musicale en représentation et les pénitents miment les exploits divins avec le soutien des percussions et la récitation d'un idiote. Le texte en réalité est utilisé par le récitant-officiant sous une forme chantée ou déclamée. Son rôle est de remémorer l'épopée, et de ce fait il demeure un expert du corpus écrit et oral.

Pougajéndi Poulavar le poète et *Vinaryéguèl* le Dieu-éléphant narrateur sont oblitérés par la performance même de l'exécutant, l'officiant spécialisé dans la lecture du *Barldon*. Il est en réalité un spécialiste de la tradition orale mixte et peut intervenir dans un cadre festif et plus rarement profane. A l'occasion de la nouvelle année tamoule à la mi-avril, il peut-être sollicité pour une prestation de « bal tamoul/*malbar* » en puisant dans un répertoire folklorique et mythologique lié au terroir tamoul. Au cours de la récitation des épisodes des *Chants de l'Exil*, les pénitents marcheurs répètent inlassablement les phrasés qui sont rythmés par les « percussions » du *matalon* et les « cymbales » *tarlon*. La reprise en chœur des refrains marque une césure dans la performance orale de l'interprète.

L'intégration du public

Une intrusion du public s'opère au cours de l'énonciation du *Barldon*. Il peut être sur l'initiative de la famille des pénitents, d'un étranger voire de l'enquêteur même qui honorent les Dieux et ses desservants pour les plaisirs esthétiques procurés. Régulièrement, l'officiant-interprète interrompt sa récitation et fait part en langue créole plus rarement en tamoul du soutien moral et financier d'un donateur. Il le nomme, désigne son lieu d'habitation et qualifie sa contribution, puis réamorçage sa performance à l'aide de formule type la récitation en remerciant les dieux du panthéon. Occasion de plaisanteries, cet intermède assure aussi une fonction phatique entre l'énonciateur et le public. Seule la solennité de certains épisodes implique le silence ou la répétition des syllabes auspicieuses, voire des refrains, et prohibe toute intrusion du public.

Les *Chants de l'Exil*

Le corpus est constitué d'un ensemble de données qui s'entremêlent et complexifient la tradition sacrée : l'oral, l'écrit et le champ artistique. Le chant épique subit en exil les soubresauts de l'insularité depuis près de deux siècles, et le contexte dans lequel s'exerce la production des *Chants de l'Exil* demeure contraignant. Plusieurs expressions artistiques perpétuent le patrimoine ancestral. Les pénitents entonnent le récit et d'aucuns miment l'héroïsme d'*Arjuna*. Outre les chorégraphies, les mélodies des interprètes et les parodies des voix auxiliaires que rythment cymbales et percussions dans l'espace sacré, l'iconographie des héros déifiés illustre aussi l'épopée.³⁴

Oralité et écriture

Selon les travaux de Paul Zumthor dans sa tentative de simplifier la complexité des situations poétiques de l'oral et de l'écrit, les *Chants de l'Exil* illustreraient une oralité coexistant avec l'écriture en tant qu'« oralité mixte, » à savoir que l'influence de l'écrit y demeure externe, partielle et retardée.³⁵ Aussi sa transmission s'appuie sur une version imprimée qui pallie la défaillance de la transmission orale. Littérature de marché, les « Chants de l'Exil » sont vendus dans les échoppes des épiceries à la Réunion. La langue écrite mêle le vocabulaire sanscrit au mot tamoul et elle daterait du dix-huitième siècle. Cependant le récit est une version en prose qui émanerait d'anciennes sources orales archaïques et versifiées de l'époque médiévale. La graphie tamoule présente des modifications phonétiques dues aux « liaisons », les *sandhi*. La compréhension n'est pas aisée car le poète excelle dans l'art de créer les ambiguïtés en jouant sur les subtilités de la poésie. Imprimé en gros caractères typographiques, ce répertoire épique est toujours actualisé par les bardes au sein de la culture populaire en pays tamoul.

Une poétique de l'oralité et des arts sacrés

Une forme d'oralité primaire, une oralité immédiate ou pure, sans contact avec l'écriture existe dans la tradition sacrée et profane réunionnaise. Ainsi pour moult figures surnaturelles telles *Nargoulan* et autres divinités mineures sollicitées pour la protection et la

conjuraison du mauvais sort, les supports textuels n'existent point. Aussi les migrants ont surtout perpétué le corpus folklorique selon une oralité mixte en louant l'héroïsme des protecteurs mâles et en sollicitant la protection des déesses de terroir. La transmission et l'utilisation des *Chants de l'Exil* se réalisent dans l'oralité. L'interprétation se caractérise par une plasticité mineure par rapport au texte, à savoir aucune improvisation n'est perceptible dans la récitation du corpus textuel et il en est de même dans la mélodie et la rythmique. Les récitants à tour de rôle chantent ou déclament à leur guise. Le texte entonné est scandé par une rythmique rudimentaire, et la mélodie est redondante. Véhiculée oralement, sa structure prosodique possède une fonction mnémonique.³⁶ Des modifications peu significatives par rapport au texte traduisent l'absence de véritables innovations dans cette tradition orale mixte. Cependant des évolutions liées à l'insertion du créole dans la traduction influencent les corpus. Ainsi observons-nous ça et là des modifications lorsque les références tamoules sont mises en relation avec les réalités locales à l'occasion des traductions et des commentaires des interprètes en langue créole, en l'occurrence au cours des « récits épiques » encore dénommés *zistwar Barldon*. Des interrogations persistent néanmoins sur l'antériorité entre la tradition orale et écrite. Et nous nous demandons sous quelle forme la tradition du *Barldon* voire du *Rāmāyanon* est apparue et s'est perpétuée dans l'île ? Au vu de sa popularité, nous pensons que sa présence même à La Réunion coïncide avec l'arrivée des premiers groupuscules d'Indiens dès la fin du XVIIe siècle. Nous ne pouvons exclure que cette tradition ait connu une oralité primaire avec les premières migrations indiennes, et ce d'autant plus que les idiolectes contemporains intègrent toujours dans leur répertoire des *morso konpozé*, « corpus originaux » par les anciens sans liens explicites avec les supports livresques. Le *Barldon* et le *Vanavarson* demeurent des traditions orales vivantes et populaires. Auparavant la récitation des corpus épiques était pratiquée par un grand nombre de connaisseurs. Respectivement désignés par métonymie *kandon* et *parlvon*, la présence du *Rāmāyana* et du *Mahābhārata* au sein des familles témoigne de leur usage oral depuis les départs en Inde. Néanmoins d'aucuns se seraient efforcés d'acquérir des versions imprimées ultérieurement, soit par le biais d'échanges effectués avec les prospecteurs commerciaux qui opéraient entre les îles de l'océan Indien ou par le retour vers La Réunion de travailleurs rapatriés en Inde. Cependant la culture ancestrale tamoule demeure ancrée dans l'oralité, et le rituel de la « marche sur le feu » perpétue la transmission des héritages à travers une récitation collective de ce patrimoine linguistique et langagier. Semblable aux pétales séchées et figées dans une édition populaire, le corpus textuel exhale son parfum exclusivement par sa performance.

Aussi la densité anthropologique de la communication conjugée à la remémoration pathétique de l'épopée inscrit le récit dans la tradition orale sacrée. L'oralité revêt un caractère exceptionnel car les prestations des intéressés demeurent vivaces. Nous observons peu de spontanéité de la part des idiolectes « tamoulophones » si ce n'est dans la traduction créole et dans le choix des supports utilisés. Le texte n'a pas d'existence en dehors des circonstances religieuses de son émission. La résistance et l'ascension des Indiens exigeront de maîtriser les pouvoirs surnaturels afin de s'affirmer dans la société coloniale, et pour accompagner le rituel de la « marche sur le feu » les travailleurs indiens ont retenu les énoncés qui magnifient la geste des « dieux-héros » et qui désignent les cinq princes du roi *Pandu* et de leur parèdre. Les textes épiques se différencient cependant de la littérature d'évangélisation. Ils sont empreints de poésie et créent une dynamique quant à la créolisation linguistique. Les histoires du *Barldon* et du *Rāmāyanon* transposés en *zistwar malbar* influencèrent les *zistwar* créoles dont une définition a été donnée par Gillette Staudacher-Valliamee :

« Le mot z'histoire, paramètre littéraire et linguistique de la tradition orale créole, est attesté dans le texte [la Bulle] où il traduit à la fois le français « conte, récit, fable, légende ». ³⁷

La performance d'un idiolecte tamoulophone et créolophone

La fréquentation des corpus et des genres liés au *Barldon*³⁸ permet aux idiolectes de naviguer entre les répertoires épiques et les genres littéraires poétiques, narratifs et théâtraux. Les choix sélectifs des extraits obéissent à une stratégie personnelle liée à la transmission et à l'initiative de l'officiant-interprète. Nous présentons le « ballet rituel » exercé dans le cadre du sacré hindou avant la cérémonie de « la marche sur le feu ». Après le synopsis de la remémoration du récit et de ses représentations théâtrales, nous relatons la mise en scène nocturne du mythe ritualisé. Les fonctions de Baba agrègent plusieurs responsabilités de nature ritualiste, discursive et artistique illustrées dans les commentaires, les récits et les chants. Les mises en scène des épisodes de la tradition orale du *Barldon* sont corrélées au rituel de la « marche sur le feu » et le couronnement des « dieux héros ». Tous les soirs, l'officiant chante en tamoul et consulte plusieurs ouvrages. Il ajuste les contenus aux performances qui se chevauchent dans la poésie pour le rituel, et dans le récit et le théâtre pour les mises en scène jouées, dansées et chantées. Durant la totalité de la prestation nous observons plusieurs phases dans la performance linguistique de l'officiant-interprète. Il alterne le discours en créole, suivi de récits chantés en tamoul puis racontés en créole.

Nous assistons successivement à la tradition orale tamoule épique dans l'exécution de vingt-quatre épisodes :

- 1-« *Sourya Vanom* »³⁹,
- 2-« *Alvan* le fils d'*Arjounin* »,
- 3-« l'ogre *Pakasourin* »,
- 4-« le sacrifice d'*Alvan* à la déesse *Karli* »,
- 5-« *Arjounin* et l'épreuve du tir à l'arc »,
- 6-« les noces divines entre *Arjounin* et *Pandiali* »,
- 7-« la punition infligée à *Pandiali* »,
- 8-« les exploits des *Pandava* »,
- 9-« l'échec du *rishi* irascible *Dourvasa* »,
- 10-« le sacrifice humain »,
- 11-« l'épreuve du mariage »,
- 12-« le démon incarné dans le personnage du sanglier pendant l'ascèse d'*Arjounin* »,
- 13-« la lutte entre le héros et le Dieu *Siven* »,
- 14-« l'obtention des pouvoirs »,
- 15-« la mise à mort des rivaux »,
- 16-« *Tilordilen* et ses quatre-vingt dix-neuf frères »,
- 17-« le sermon de *Pandiali* »,
- 18-« les trois mariages d'*Arjounin* »,
- 19-« le *nagavastron*, ou l'usage des serpents pour projectile »,
- 20-« histoire de *Naramagalarja* »,
- 21-« histoire de *Narayani* »,
- 22-« la dernière année »,
- 23-« la distribution des édifices floraux et les recommandations »,
- 24-« le récit de *Nagoussan* et *Yayadimagalarjen*. »

L'interprète-officiant résume en créole chacun des épisodes des *Chants de l'Exil* en insistant particulièrement sur deux chants théâtralisés par les pénitents qui accompliront la

traversée du brasier. L'intervention de Baba est singulière et dynamique car il réalise des boucles dans sa manière de raconter le récit épique. Il consulte plusieurs textes et s'appuie aussi sur une tradition orale primaire. La mise en scène des anthologies sélectionnées par la mémoire collective et par l'officiant-interprète concerne quatre épisodes des *Chants de l'Exil*.⁴⁰ Nous avons ainsi été témoin des performances artistiques et avons entendu successivement dans le récit du chant dix (1) et douze (2-3-4) ou les « Chants du Mât »⁴¹ :

- 1-« la mise à mort de *Pérandin et Pérandatchi* »,
- 2- « la danse *Vilou* » ou « les chants de l'arc »,
- 3-« la montée du *tavsi* » ou « le poteau de l'ascèse »,
- 4-« le récit du sanglier, et le combat avec le chasseur ».

Cette mise en scène est actualisée et conjuguée en permanence avec le rituel. Ces récits du *Barldon* sont formulés par le biais de la lecture du chant dans la langue du « tamoul épique ». La performance artistique des pénitents qui incarnent les prouesses des héros du récit est désignée par le syntème verbal *i zoué lerol*, « mimer », et elle se prolonge le lendemain par l'exploit rituel de la « marche sur le feu ». Cette performance associe les pénitents aux entités sacrées que représentent les maîtres spirituels, l'ancêtre et les personnages du *Barldon* y compris les entités divines qui sont convoquées à cette occasion. Cet acte religieux enchâsse la mime dansée et chantée, et il est précédé par un intermède clé dans le processus de la créolisation du sacré hindou, à savoir, l'interprétation des récits indiens dans une langue créole.

Maloya

La tradition orale créole

Le *Barldon* impose une cosmogonie qui irradie à partir des sanctuaires hindous et des camps *malbar* avant de resurgir inopinément dans la tradition orale des descendants Malgaches, Mozambicains, et autres métis. Ces résurgences orales un tant soit peu fidèles aux corpus écrits tamouls, par ailleurs commentés et traduits oralement en créole par les artistes ou officiants s'inscrivent dans la dynamique de la créolisation culturelle et s'éclairent à la lumière d'une théorie de l'inter-oralité ou du bilinguisme tamoul-créole. Les travailleurs ont aussi formulé leurs angoisses, leurs plaintes, leurs mauvaises conditions de travail et de vie mais aussi leurs espoirs, luttes et devenir en pays *Birboon*, « Bourbon » dans les chants du *maloya* traditionnel à La Réunion.

La performance d'un poète créole sur le thème du *Barldon*

Connu sous le nom de *Granmoun Lélé*, « l'ancêtre », l'artiste Jules Ernest Philéas a évolué dans un espace professionnel et domestique polarisé par l'usine sucrière de Beaufonds à Saint-Benoît. Il a vécu dans les camps de travailleurs, et les textes de ces chansons sont empreints des souvenirs de ses ancêtres malgaches. Fils d'une mère Cafrine-Malgache et d'un père qui exerçait les fonctions de *Jako*,⁴² il fut "tambourinier" à l'occasion des cérémonies indiennes et réalisait des statuettes hindoues. Il exerçait une vie culturelle intense en adhérant aux croyances et aux pratiques *malbar*.⁴³

Nous réalisons une analyse lexicale et stylistique de sa performance artistique dans le chant intitulé *Kandion nielpou*, « Un peu de feu ».⁴⁴ L'inventaire lexical identifie deux champs, le « panthéon divin » et le « croyant ». Les personnages divins sont désignés par le Dieu suprême *Goinnda*, et son protégé est incarné dans le rôle d'*Aldunin*. Le poète accomplit un rituel hindou lequel est qualifié par des objets symboliques : le « feu » *nielpou*, l'« ustensile » *pandon*, les offrandes de la « noix de coco » *tinngé* et son « eau » *tani*. Des interventions destinées à son Dieu sont déterminées par des modalités appréciatives liées à la

« douleur et à la dévotion » *Ayo*, à l'« humilité et l'atténuation » *konndion*, à la proximité par l'emploi de terme de parenté « frère aîné » *Anin*. Cet inventaire lexical insiste sur la performance du croyant, et plusieurs syntagmes verbaux désignent le champ sémantique du rituel domestique. Le feu maintenu à l'aide d'un bâtonnet ou un ustensile (a) constitue un élément indispensable à la convocation d'une entité divine (b). L'élément aquatique est évoqué à travers de l'eau fraîche de la noix qui contraste avec le feu (c) :

- (a) 3-Ma *alimé mon panndon anin*, « J'embraserais cette mèche frère » ;
- (b) 4-Pou *kri mon bondié*, « et invoquerais ce dieu » ;
- (c) 8-Wa *tinn mon nielpou*, « étouffera ma flamme ».

Ces coalescences entre des signifiants créoles et des concepts tamouls, mais aussi uniquement entre des signifiants créoles dont les significations sont explicites exclusivement dans le contexte des croyances hindoues, caractérisent la langue de l'artiste. Une ambiguïté demeure cependant car les hindous honorent les Dieux majeurs comme *Goinnda* et d'aucuns convoquent uniquement les divinités mineures voire les esprits. Le style poétique et l'oralité caractérisent le corpus de cet idiolecte, car on observe une structure d'un texte en poésie chantée où seule la performance orale la réalise pleinement. Le texte est composé en quatre strophes et un *excipit*. Plusieurs items sont répétés : les rimes nasalisés en *in* associent *Aldunin* et *Anin*. Les derniers vers de chaque strophe relèvent de syntagmes verbaux qui insistent sur les mots *nielpou* et *bondié*. Les strophes impaires et paires se répètent. La redondance dans l'emploi des vers se réalise aussi par la traduction des mots tamouls du vers 2 reformulés en créole dans le vers 10 (d) :

- 2-*Kanndion konndion nielpou Anin*, « Donne-moi une toute petite étincelle Aîné ! » ;
- 10-*Tipé tipé nielpou anin*, « une toute petite étincelle frère »

Une ambiguïté caractérise ce chant du *maloya* : comment interpréter la densité lexicale des étymons tamouls et l'absence de références aux épisodes du *Barldon*. L'univers du poème évoque le lien du dévot et de son Dieu protecteur, *Arjounin* et *Goinnda*, mais le texte inscrit l'expérience du sujet dans le culte hindou. Le rituel estompe la mise en scène du mythe lequel ne s'incarne plus par la théâtralité et la remémoration de ses épisodes. En fait cette discontinuité entre la forme et le contenu du discours révèle à juste titre un tissage subtil des lignages ancestraux. L'artiste a recomposé ce corpus mais ne l'a vraisemblablement pas inventé. Il l'a reconstitué en se référant à ses souvenirs et aux multiples expériences renouvelées dans le *khan Bofon* ou le « camp des travailleurs de l'usine de Beaufonds ». Il a côtoyé les travailleurs indiens et participait à la vie religieuse au sein des sanctuaires hindous, et comme nous le rappelle Firmin Viry en avril 2008, la création du texte s'appuie sur l'inspiration des ancêtres et se reflète dans le chant du *maloya* traditionnel ⁴⁵.

Les épopées du *Barldon* et du *Rāmāyanon* dans la tradition orale créole du *maloya*

Le métissage des populations serviles et ensuite des engagés légitime ces processus de la créolisation mémorielle. Le texte du *maloya* renvoie à plusieurs périodes et s'appuie sur une tradition orale probablement antérieure à l'esclavage mais qui s'enracine avec le système servile et engagiste dès le début du XVIIIe siècle. La tradition orale créole se réfère aux légendes indiennes dans les désignations même, *Grand-mère kal* pour *Gramakal*, et aux mythes, *Siya* pour *Sidé (Sita)* dans l'épopée du *Rāmāyana* et *Aldounin* pour *Arjounan (Arjuna)* dans le *Mahābhārata*. L'opacité des significations et l'état de langue que véhiculent ces bribes de signifié inscrivent sa genèse à l'aurore même de son peuplement à l'époque fondatrice de la société réunionnaise durant la période de la Compagnie des Indes. Le métissage caractérise les cellules familiales originelles entre colons européens et les femmes indiennes : matrices domestiques et esclaves de la société créole ; mais surtout entre les

Indiens et les femmes cafrines-malgaches et mozambicaines. Cette symbiose entre les populations serviles et contractuelles s'actualise dans le cadre de la deuxième vague de l'engagisme télinga (de Yanaon) et tamoule (de Pondichéry et de Karikal) caractérisée dès le début du XIXe siècle par la densité d'une vie religieuse et culturelle que cautionne le patronat du monde des usiniers et des cultures sucrières. Les processus culturels ont été entretenus probablement par les Libres du XVIIIe siècle qui organisèrent leur vie communautaire au sein des *khan malbar*, ces « espaces de vie » moins excentrés que ceux de la plantation et qui se situaient en périphérie des centres administratifs et commerciaux. L'osmose interethnique se projette ainsi dans sa tradition orale et le *maloya* traditionnel n'est que son prolongement dans la société réunionnaise. Une étude en ethnomusicologie qui privilégierait les deux discriminants du chant : la rythmique et la mélodie soutiendrait assurément cette hypothèse.

Notre prospection lexicale et étymologique dans les corpus du *maloya* d'origine africaine dite *makwalé*, mais aussi dans le *maloya* traditionnel d'origine malgache, encore désigné *kabar*, chanté par les poètes créoles de la fin du XXe siècle ont établi une liste de quarante-cinq items créoles. Dans ce corpus lexical, nous avons identifié quarante-quatre mots d'origine tamoule qui ont diffusé dans la langue commune et qui ressortent du langage des hommes et de leurs croyances aux dieux hindous. Qu'ils soient d'origine traditionnelle et influencés par les cultes malgaches et africains liés à la société de plantation depuis l'époque de la Compagnie des Indes jusqu'au début du XIXe siècle, ou festive et inscrits dans le temps présent, les chants des *maloya* véhiculent des étymons et des concepts tamouls relexicalisés dans les signifiants créoles : à l'instar de l'étymon tamoul *véli*, « l'étoile du berger/planète de Jupiter », un terme qui a été transposé en un syntème créole *zétwal katrer*, « l'étoile (visible à) quatre heures ».

Nous avons analysé les corpus du *maloya* lors des célébrations dites *servis kabaré, kaf et makwélé*. Ces extraits de plusieurs auteurs-interprètes : Gérose Barivoitsy dit *lo Rwa Kaf*, Gramoun Lélé, Gramoun Baba, Gramoun Bébé, Firmin Viry, Danyel Waro et Gilbert Pounia ont été publiés en 2008⁴⁶.

D'après un corpus d'une dizaine de chants, nous avons établi une liste de quarante trois items pour lesquels nous avons identifié les étymons tamouls, donné le sens et explicité leur évolution. Notre analyse s'est portée sur la créolisation lexicale et sémantique. L'étude lexicale a dégagé les thèmes du sacré hindou et du profane indien. Le sacré intègre plusieurs notions : les divinités (e), les héros épiques (f), les objets rituels (g) et les concepts spirituels et artistiques (h) :

(e) : *Siva, Kala, Granmerkal, kamati, Goinnda* ;

(f) : *Vimbouli, Dolvédé, Pandyalé, Darmlingon, Gonydaman, Siya (Sita), Romé (Rama), Aldunin* ;

(g) : *sati, lingam, ringon, tourcatapan, marlé, karlon, marlyépou, pandon, tingé, tani* ;

(h) : *nielpou, véli, ayo, omn, narlgon, kalyanom, tiloumanom*.

Le profane intègre la dimension spatiale (i), parentale (j) et domestique (k). La synthématique est observée sur le plan du syntagme nominal (l) avec une seule occurrence pour le syntagme verbal (m). Des modifications sémantiques apparaissent pour trois termes (n). Les mutations opèrent du champ sacré vers le domaine profane et elles sont associées de surcroît à des faits de relexicalisation :

(i) : *lind, langa (lanka), Pondiséri, Tapkal* ;

(j) : *anin, tambi, Apav, Baba, dalon, malbaman* ;

(k) : *day, goni, palank, kondion* ;

- (l) : *grandfrer, tifrer, zétwal katrer, fler malbar, kolyé fler, bal malbar, mariaz bondié* ;
 (m) : *kri bondié* ;
 (n) : *tani*, « eau de coco » prend la signification de « rhum » ; *Siya*, la déesse *Sita* est transposée en *zindyenne zoli*, « la belle indienne » ; et *Goinnda* devient un terme générique *bondié*.

Les résurgences des *zistwar malbar* dans la tradition orale trouvent surtout leur origine dans les commentaires et les traductions en créole des corpus tamouls formulés par les artistes ou les officiants *malbar*.⁴⁷ D'aucuns, compositeurs des *maloya* nourris de l'univers religieux des espaces sacrés hindous font resurgir dans la tradition orale créole les thématiques liées aux rituels et aux personnages déifiés des épopées. Les auteurs sont des poètes créoles descendants de travailleurs malgaches, mozambicains, indiens et européens à l'instar de *Gramoun Lélé*, *Baba*, *Viry* et consorts⁴⁸. Ces résurgences orales plus ou moins fidèles aux corpus tamouls, par ailleurs commentés et traduits en créole par les artistes ou officiants s'inscrivent dans la dynamique de la créolisation culturelle. Ces croyances s'accompagnent d'une dynamique observée tant dans l'évolution de la tradition orale, musicale et rythmique avec la virtuosité des percussionnistes qu'au sein du panthéon avec la prépondérance des *esprits*, d'un Dieu majeur *Goinnda* aux côtés des héros guerriers et de leur père originellement polyandre, *Pandialé*.

Conclusion

Les migrations indiennes depuis la fin du XVIIe siècle ont véhiculé un corpus complexe qui perdure à La Réunion sous la désignation de *bal tamoul* encore appelé *bal malbar*. L'origine méridionale et tamoule caractérise cette pratique théâtrale qui trouve ses fondements dans les traditions indiennes du *kattaikkuttu* et du *terukkuttu*. Les témoignages des médecins de l'émigration confirment l'importance cruciale de ses divertissements qui atténuent le désarroi du coolie dans les cales des entreponts sur les navires ou dans les dépôts d'immigration à l'arrivée. Moyen de dérision et de survie afin de dénoncer les travers de la société et d'affronter les aléas quotidiens, d'aucuns parmi les migrants empruntaient la voie de la tragédie et du comique. Les autres travailleurs s'approprièrent du ballet sacré et y transposait leurs croyances chrétiennes, musulmanes ou hindoues. Après plusieurs siècles de présence dans l'île, les processus de créolisation caractérisent les pratiques théâtrales dans la société réunionnaise et deux tendances majeures restent perceptibles. Dans l'art théâtral du *bal tamoul* une évolution vers la désacralisation fut entamée dès les performances réalisées dans les camps des travailleurs. Aussi l'imaginaire fécond des poètes créoles autour de la thématique du *narlgon* l'atteste fort bien dans la tradition orale.⁴⁹ Au répertoire tragi-comique des migrants indiens sur la société pastorale, les troupes de « bal tamoul » à La Réunion ont substitué les thématiques religieuses de nature épique et légendaire. Aux gestes des héros et autres héroïnes du *Mahābhārata* et du *Rāmāyana* et des illustres personnages des terroirs indiens, surtout formulées dans la langue artistique et expressive tamoule, les « maîtres de ballet », *vartial*, ont aussi inséré dans leur performance la langue créole véhiculaire pour dire le sacré. Dans le domaine religieux, le théâtre rituel de la « marche sur le feu » constitue un lieu-refuge des valeurs indiennes et de la mythologie hindoue. La percussion et les *Chant de l'Exil* connaissent une expansion singulière à la périphérie du sacré tamoul puisque les thèmes, les signifiants et les structures musicales mélodiques et rythmiques resurgissent dans la poésie orale créole encore désignée *maloya*.

Notre communication sur la culture des travailleurs indiens selon une perspective dynamique de la créolisation linguistique et culturelle met en relief quelques pièces

patrimoniales essentielles que La Réunion a conservées dans ses traditions écrites, orales, architecturales et artistiques. L'enjeu de notre recherche s'avère utile à une meilleure connaissance de la société créole dans l'Histoire de la France et de l'Inde. Notre travail apporte son écot à la valorisation culturelle et patrimoniale du temps présent, avec des retombées socio-économiques (dans les activités audio-visuelles, de l'artisanat, de la gastronomie et de l'architecture sacrée) et didactiques (à travers les études visant à transposer le savoir en un enseignement, par la réalisation d'ouvrage pour la connaissance de l'Inde à La Réunion) dépassant le milieu insulaire premier puisque nous situons nos observations dans la société actuelle. Notre travail s'est appuyé sur la tradition ancestrale vivante du *narlgon*, du *Barldon* et du *maloya*. Nous affirmons l'intraculturalité et la dynamique comme des enjeux majeurs pour le respect de la diversité culturelle au sein d'une société créole de plus en plus complexe.

¹La *pluriculturalité* se caractérise par l'apport de plusieurs civilisations et la persistance d'une société composée de plusieurs cultures. L'*interculturalité* suppose l'existence d'au moins deux civilisations ainsi que les relations entre elles. La notion d' *intraculturalité* se réfère à ce qui se passe à l'intérieur d'une civilisation, le concept de *dynamique* ou le processus en cours la caractérise.

² Sanscrit : mahâbhârata > tamoul : magâbâradam > créole : ()barldon. Le qualificatif préposé est supprimé et la dynamique phonologique porte sur les phonèmes suivants : compensation de la perte vocalique avec l'apparition d'un phonème vélarisé â > ar ; la spirante est substituée à une liquide, r > l ; suppression de la voyelle /a/ ; et la nasalisation de la syllabe finale am > on.

³ On désigne par idiolecte l'ensemble des énoncés produits par une seule personne, et surtout les constances linguistiques qui les sous-tendent et qu'on envisage en tant qu'idiomes ou systèmes spécifique ; l'idiolecte est donc l'ensemble des usages d'une langue propre à un individu donné, à un moment déterminé (son style).

⁴Sylvain, LEVY, *Le théâtre indien*, Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes, IVe section, sciences historiques et philologiques, Collège de France, Champion, 1963, première partie : tome 1, 295 p. et tome 2, 123 p., deuxième partie : 295-429 p.

⁵*Ibidem*, p.409-414 :

⁶Le *Rāmāyana* se présente sous les versions tamoules épiques commentées, théâtrales et narratives : Tirouchitrambala DECIGAR (1975) *Commentaire du Kambhar Rāmāyana , kamba Rāmāyana vacanam*, Volume I, 592 p., Volume II, 888 p., édité par Ratna Nayagar et fils, Cennaï ; Pièce sur l'intronisation symbolique de Rāma (natakam) (: B.Irattina Nayakar & Sons பாதுக பாட்டாபிஷேகம் நாடகம்.' Pièce sur un thème du Rāmāyana, mais avec Ravana, l'adversaire de Rama, comme héros. (natakam) B.Irattina Nayakar & Sons மயிலிராவணன் சண்டை நாடகம். ; G.J.SAMUEL, *The story of Kusalavan*, (kataï) Silver Jubilee Celebration Series-6, Institut of Asian Studies, Publication n° 98, Chemmancherry, 2006, 228 p. குசலவன் கதை. Les traductions françaises ont été réalisées à partir du texte sanscrit et tamoul: *RAMAYANA de VALMIKI*. Traduit en français par Alfred Roussel. Volume I, Balakhanda et Ayodhyakhanda 584 p., volume II, Aranyakhanda, kiskindhakhanda et Sundarakhanda, 682 p., volume III, Yuddhakhanda et Uttarakhanda, 718 p., « Bibliothèque Orientale », Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien Maisonneuve, Paris, 1979 ; *Le Ramayana* publié sous la direction de M.Biardeau et M.-C.Porcher, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1999 ; ROLLIN Paranjody (2000). *Le Camba-Ramayana*. Traduction du Ramayana tamoul, avec une préface de David Anoussamy, édition revue et complétée par Léonce Cadédis. Edité par le Trait-d'Union, Pondichéry, Imprimerie de la Mission, 463 p.

⁷ *Karna moksam*. (Karna's death) : a play by PUKALENTIPPULLAVAR, théâtre tamoul, histoire et critique, en tamoul et traduction anglaise en regard, par M. Hanne de BRUIN. Institut français de Pondichéry, Ecole Française d'Extrême-Orient (Paris), Leiden institut for Asian studies, 1998. Publication n° 87 du Département d'Indologie, 260 p.

⁸ Archives de Médecine navale à Vincennes (Paris) (A.M.N.) : Rapport sur le voyage du « Siam » de Pondichéry à la Martinique, du 2 au 13 septembre 1859 en rade à La Réunion, signé le chirurgien de première classe, délégué du gouvernement, LECLERC, dans la *Revue Algérienne et coloniale*, mars 1860. : Immigration indienne, « Emploi des journées par les Indiens ». p.9-10.

⁹ ANOM, Réunion, C.381 D. 3296 : Rapport sur le voyage du *Suger* de Pondichéry à la Réunion, du 27 juin au 29 juillet 1865, 12 pages, signé Doressamy GNANADICAM.

- ¹⁰ Auguste, VINSON. « Un Spectacle au lazaret. » Théâtre indien, *Narlégon* comédie-ballet en cinq actes, jouée par les engagés indiens à la Grande Chaloupe. Article publié dans le *Bulletin de la Société des Sciences et Arts de l'île de la Réunion*, année 1882, Saint-Denis, p. 60
- ¹¹ Motets : Chants religieux polyphoniques. *Ibidem.*, p. 67
- ¹² Claude, PRUDHOMME, « Théâtre indien », *Histoire religieuse de la Réunion*, Paris, Karthala, 1984, 369 p.
- ¹³ Pierre De MONTFORAND, « Les travailleurs étrangers à La Réunion », *Album de Roussin*, tome 5, p. 1-13.
- ¹⁴ Trois auteurs catholiques : *Istakiyar Natakam* de Nanappirakacam PILLAI ; *Ciruvan Malalai Vilacam* (The Prodigal Son), d'Arumukam PILLAI, Madras, 1864 ; *Nanmarana Ammanai*, de Cucai PILLAI ; un auteur musulman, *Nakur (Antavan) Puranam* de Kulam KATIR NAVALAR, en 1882 ; et des productions théâtrales islamiques de type *natakam* avec les œuvres, *Appacu, Alavutin, Kapukaraku, Canta Rupi, Tayyar Cultan, alipatusa, Lalkauhat*, dans, *Encyclopédia of Tamil Littérature*, volume one, Insitute of Asian Studies, Madras, 1990, p.362, 366, 402, 403.
- ¹⁵ Auguste, VINSON. *De l'immigration indienne*, Saint-Denis, Imp. Lahuppe, 1860, 18 p. ; « Un Spectacle au lazaret. » Théâtre indien, *Narlégon* comédie-ballet en cinq actes, jouée par les engagés indiens à la Grande Chaloupe. Article publié dans le *Bulletin de la Société des Sciences et Arts de l'île de la Réunion*, année 1882, Saint-Denis, p. 60-70.
- ¹⁶ Pièce sur la mariage de *Valli* et de *Murukan*, souvent jouée à l'occasion des fêtes religieuses dans les villages ou au cours des mariages à la Réunion : B.IrattinaNayakar&Sons, Chennai, *Valli Tiroumanam nadagam வள்ளி திருமணம் நாடகம்*.
- ¹⁷ Nous publions la version créole de l'informateur : *É nana liv, pou arfé téat indien, pou donn bal, pou amizé mem ! I rod larzhan pou fé, par exampp ou fé in nafer komsa, pou gété i pëy la plas, bin i ginÿ bon pé larzhan ! Sa kom in nafèr, sa, bann lamatër mem i fé ! I fé kom in gran lantourazh, i fé sa au miliè, bin pou rantré pou alé voir...[...]*
- ¹⁸ Madurémouttou, KAVIRAYAR, *Dessingou Raja*, 1869.
- ¹⁹ D'après, David, ANOUSSAMY, "L'épopée de Dessingou Raja", dans, *Présence de l'Inde dans le monde*, 24 études présentées par Gerry L'Etang. Gerec/Puc et L'Harmattan, Paris, 1994, p.277-285.
- ²⁰ Josiane et Jean-Luc, RACINE, *Une vie paria, le rire des asservis, Inde du Sud*, Terre Humaine, Plon/Unesco, Paris, 1995, p.418
- ²¹ Kamil, V.ZVELEBIL, " Introduction", *Two Tamil Folktales the story of king Matanakama, the story of pieacok Ravana*, Motilal Banarsidas Delhi, 1987, p. XIV.
- ²² Le *corpus complexe* est une notion définie par Gillette STAUDACHER-VALLIAMEE : « Il désigne plusieurs types de corpus attestés dans la communauté créolophone : corpus partiellement ou totalement chanté, en jargon ou en bribes de langue non identifié, corpus de chant-prière produits au cours de rituels sacrés, de cérémonies du culte des ancêtres dans leur partie non accessible à l'enquêteur extérieur ainsi qu'en partie festive accessible, corpus parémial », dans, « Langue et mémoire collective dans les devinettes et proverbes créoles de la Réunion », in, Combeau, Yvan, (éd.) *Iles de l'Océan indien. Histoire et Mémoires*, CRESOI, 2010, p.356 note 5. Nous complétons la notion de *corpus complexe* au vu des données de notre terrain d'enquête qui identifient une langue et une religion : le *tamoul épique* et le sacré hindou des engagés indiens.
- ²³ Marie-Thérèse, AMOURETTE, « Cultes », planche 37, carte établie en 1973, p.2 dans, *ATLAS DES D.O.M. ILE DE LA REUNION*, directeur de la publication Lasserre Guy, CNRS, IGN, CEGT, Paris, 1975.
- ²⁴ Christian, BARAT, « Les lieux de cultes Malbar et tamoul », dans, *Des Malbars aux Tamouls (L'hindouisme à l'île de la Réunion)*, Thèse de doctorat de troisième cycle d'Anthropologie sociale et culturelle (ethnologie générale), ethnolinguistique, 3 volumes, soutenue à E.H.E.S.S., Paris en 1980, 719 p.
- ²⁵ Claude PRUDHOMME, *Histoire religieuse de la Réunion*, Paris, Karthala, 1984, p.326
- ²⁶ « Les lieux de culte hindouistes, » dans, *L'INDE ET LA REUNION*, brochure réalisée par le Comité de la culture, de l'éducation et de l'environnement (Conseil Régional), avec la participation de Jean-Marie DESPORT et de Bernard REMY, Saint-Denis, 1986, 17 p.
- ²⁷ Sully Santa, GOVINDIN, *Pré-inventaire matériel des sites religieux hindous à la Réunion*. Partie 1 : mémoire 26 p. ; Partie 2 : une centaine de documents photographiques, édité par DRAC/ Le Germ, Saint-Denis, 1990.
- ²⁸ « La Réunion de la seconde moitié du XIXe siècle », dans, *Histoire Géographie, Programme pour La Réunion, 4e 3e*, DESPORT J.-M., TAVAN M., VILLECROIX P., VILLENEUVE F., Hatier international, Paris, 2001, p.21.
- ²⁹ Du tamoul : *Kappu*. « Cette cérémonie marque l'entrée du pénitent dans le temps sacré en le consacrant à une divinité », d'après, Jean BENOIST : « Lire la marche sur le feu à l'île de la Réunion, ou construire le sens par l'entrecroisement des regards », dans, *De la Tradition à la post-modernité. Hommages à Jean Poirier*, P.U.F., Paris, 1999, p.161-171.

³⁰ Sully Santa, GOVINDIN, « Lir *Barldon*, Shant *Vanavarson*. Caractéristiques et traitement d'un corpus complexe dans la tradition orale réunionnaise », p.59-76, dans *Travaux et documents : Méthodes et problèmes de la collecte des données : la tradition orale à la Réunion*, éd. par Gillette, STAUDACHER-VALLIAMÉE, C.R.E.S.O.I., Université de La Réunion, Saint-Denis, n° 27 juin 2006, 123 p.

³¹ VILLIPUTTAR (1986), *Villi Paratam*, avec le commentaire de Venkata Kirusnayankarar, quatre volumes édités par Vanati Patippakam, Cennai ; Cf.-Rajagopalachari C. [*Mahabharatam*]. Texte tamoul, édité par Vanati patippagam, Madras, 1984, 430 p.

³² VILLIPUTTAR (1969), *Shri mahaparatam vasanam kaviyam*, Vittvan Tankapuram Sanmoukkavirayaravarkalal, moutal pakkam, 258 p., irantam pakkam, 234 p., Cennai.Irattina Nayakar ant Sentavarkal patippikkappettratu.

³³ ARUMAKAKAVAMIKAL (1907), *Shri mahaparata vilacam*, avec le commentaire de Irankasami mutaliyar, Cennai.

³⁴ Sully Santa GOVINDIN, *Padon & Vanavarson* (1992). Collection de 16 cartes postales, « *Semaine de l'Inde*, Saint-Denis », Éditions Le Germ.

³⁵ Dans, Paul, ZUMTHOR, « la voix et l'écriture : poésie orale et poésie écrite », chapitre 2, « Mise au point », dans, *Introduction à la poésie orale*, collection poétique, Seuil, 1983, p.35-37.

³⁶ Les rimes, les allitérations et assonances conjuguées aux rythmes du vers et de sa mélodie facilitent la mémorisation du chant.

³⁷ Gillette, STAUDACHER-VALLIAMÉE, dans, « La Bulle *Ineffabilis* en langage créole de Bourbon » in Puren, A. et Bonhomme, A. : « Langues et Patrimoine créoles au XIXe siècle » in *Cahiers des Anneaux de la Mémoire*, n°2. Paris : Karthala, Association des Anneaux de la Mémoire, 2000, p. 221.

³⁸ Le mythe sanscrit du *Mahâbhârata* est devenu une religion hindoue populaire et créolisée à La Réunion. La dynamique phonologique explicite son étymologie : du sanscrit, *mahâbhârata* > en tamoul *magâbâratam* > en créole, *barldon*. Cf., Sully Santa, GOVINDIN, « Lir *Barldon*, Shant *Vanavarson*. Caractéristiques et traitement d'un corpus complexe dans la tradition orale réunionnaise », dans *Travaux et documents : Méthodes et problèmes de la collecte des données : la tradition orale à la Réunion*, éd. par Gillette Staudacher-Valliamée, C.R.E.S.O.I., Université de la Réunion, Saint-Denis, second semestre 2006, p. 59-76.

³⁹ GOVINDIN Sully Santa, *Surya Vanom (Vanavarson-chant premier)*. Edition bilingue tamoul-français, traduction et translittération, illustration, index et bibliographie. Ouvrage agrémenté d'un disque compact digital de 74 minutes et de la présentation des « Chants du *Vartial* », IRSC FR-28Z-00-00016, format 15 x 16,5 cm, 107 p., édition le Germ-Etang Salé (Réunion), 2000., ISBN 2-9517144-5-9.

⁴⁰ Poukajéni Poulavar, *Pañcapandava vanaçam*, Ar, ji, pati, kampéni, 4, venkataramayyar teru, Mint, building, cennai-1, 1972, India

⁴¹ Poukajéni Poulavar, « Pannirandavatu Kalabhâirava Vanam » dans, *Pañcapandava vanaçam*, Ar, ji, pati, kampéni, 4, venkataramayyar teru, Mint, building, cennai-1, India 1972, p.232-247 ; cf. « Le chasseur ou Siva déguisé en chasseur », dans, Martine CHEMANA, et GANESA, Ayar, *Khatakali, théâtre traditionnel vivant du Kerala*, traduit du malayalam présenté et annoté. Connaissance de l'orient, Gallimard, 1994, p.211-241

⁴² Cédric, TAURISSON, *Des pieds enchaînés à la création subventionnée Analyse poétique du maloya de l'île de la Réunion*, Mémoire de maîtrise d'ethnologie, Université de la Réunion, Département d'ethnologie, année 1999-2000, sous la direction de YU-SION LIVE, p.80

⁴³ Voir la fiche n° 43 de Phileas Julien dit *gramoun* Lélé, dans, *Mémoire de l'esclavage dans les îles du Sud-Ouest de l'océan Indien*. Inventaire des Fonds d'Archives publiques et privées. Rapport Final. Programme de Recherche Unesco Route de l'esclavage dans l'océan Indien. Coordonnateur et responsable scientifique : Sudel FUMA (Université de la Réunion) ; spécialiste du programme : Marie José THIEL (UNESCO).

⁴⁴ Strophe1: 1Ayo Aldunin Ô Arzhounin !; 2Kandion konndion nielpou Anin Donne-moi une toute petite étincelle Aîné ! ; 3Ma alimé mon panndon anin J'embraserais cette mèche frère ; 4Pou kri mon bondié et invoquerais ce dieu ; Strophe 2 : 5Tinné tinné tani anin de l'eau de la noix de coco aîné ; 6Tinné tani l'eau de la noix ; 7Tinné tani anin de l'eau de la noix de coco mon frère ; 8Wa tinn mon nielpou étouffera ma flamme ; Strophe 3 : 9Ayo Aldunin Ô Arzhounin ! ; 10Tipé tipé nielpou anin une toute petite étincelle frère ; 11Ma alimé mon panndon anin j'embraserais cette mèche ; 12Pou kri mon bondié et l'invoquerais Strophe 4 : 13Tinné tinné tani anin de l'eau de la noix de coco aîné ; 14Tinné tani l'eau de de la noix coco ; 15Tinné tani anin de l'eau de la noix coco mon frère ; 16Wa tinn mon nielpou étouffera ma flamme ; 17Goinnda. Goinnda. Ce texte est extrait de l'article : -« Le texte du maloya », de Carpanin, Marimoutou dans, *Le champ littéraire réunionnais en questions, Univers créoles 6*, sous la direction de Valérie Magdeleine et Carpanin Marimoutou, Anthropos, Paris, 2006, p.140 ; Nous proposons une traduction plus littérale de celle que Carpanin, Marimoutou a proposé de ce texte dans son article en note de la page 140.

⁴⁵ Sur le fondement du texte poétique du maloya, Carpanin Marimoutou écrit que le récit conteste les discours dominants : « par l'inscription systématique du pluriel dans le lieu, dans la langue, dans la réélaboration des mémoires croisées. Cette multiplicité des mémoires est au cœur des textes du maloya, en raison même des conditions de sa production. Les ancêtres absents sont nombreux, et l'inscription du sujet sur le lieu implique la prise en compte de leurs rencontres partielles ou totales ainsi que celle de l'intégration de tous les ailleurs comme cela qui construit l'espace du sujet et son langage. », dans, *Ibid.*, p.132

⁴⁶ Carpanin, MARIMOUTOU, « Poétiques vernaculaires et modernités : le maloya en textes », *Op.cit.*, 2008, p.155-197

⁴⁷ Voir les transcriptions de ces récits et leur traduction en français par les anthropologues : Jean, BENOIST " L'histoire de Mardévirin ", dans, *Hindouismes créoles, Mascareignes, Antilles*. Editions du Comité des Travaux historiques et scientifiques, Paris, 1998, p.281-288 ; Christian BARAT, « Histoire de Pakarsoulin », p.229-238 ; « Histoire de Alvan », p.240-253, dans, *Nargoulan. Culture et rites malbar à la Réunion*. Saint-Denis, Editions du Tramail, 1989.

⁴⁸ Firmin, VIRY, *Mon sario la miser*, dans, Christian BARAT, 1989, *Op.cit.*, p.191-192 ; Gramoun Lélé, *Kondion nielpou* , dans, *La chanson réunionnaise : une approche sociolinguistique*, sous la direction de L.J.Calvet, 1995, tome 3, p.690-691 ; *Narlgon*, de Danyèl, WARO, dans, " Démavouz la vi ", p.84-85, collection *Farfar liv kréol*, Grand Océan, 1996

⁴⁹ Nous nous référons aux chants du *maloya* et plus précisément aux thématiques religieuses et aux structures musicales et rythmiques en sus des référents épiques dans cette tradition orale créole. Voir aussi les productions contemporaines de Danyèl, WARO, « Narlgon », *Démavouz la vi*, p.84-85 collection *Farjar liv kréol*, Grand Océan, 1996, et de Carpanin, MARIMOUTOU, *Narlgon la lang*, édition K'A, 179 p. 2002.